



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**DE JARABES, PUNTOS, ZAPATEOS Y GUAJIRAS.
UN SISTEMA MUSICAL DE TRANSFORMACIONES
(SIGLOS XVIII-XXI)**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA:

JOSÉ MIGUEL HERNÁNDEZ JARAMILLO

TUTOR PRINCIPAL

ETNOL. GONZALO CAMACHO DÍAZ (Facultad de Música, UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. VICTORIA ELI RODRÍGUEZ (Facultad de Geografía e Historia, Universidad
Complutense, Madrid)

DRA. LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ (Facultad de Música, UNAM)

DR. ANTONIO GARCÍA DE LEÓN (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

ALeni

Quisiera agradecer a todas aquellas personas que han hecho posible de una manera u otra este trabajo. A mi tutor Gonzalo Camacho por creer en este proyecto, por su sabiduría y su amistad. A los miembros de mi Comité Tutor por la dedicación y apoyo que he recibido de ellos durante estos años. A los miembros del tribunal de tesis, Marina Alonso, Alfonso Padilla y Fernando Nava por las valiosas sugerencias que me hicieron para mejorar este trabajo.

Al coordinador de Posgrado, Roberto Kolb, por su implicación en todos estos años con mi proceso doctoral, su competencia y eficacia en la gestión, por los logros obtenidos para nuestra Facultad, y por su amistad y cercanía. A Lizette Alegre por su amistad, sus ánimos, sus comentarios e indicaciones, por compartir sus conocimientos de manera generosa y atenta. A Victoria Eli por su cariño, su entusiasmo, y su continua disposición a brindarme la ayuda que necesitara. A Miriam Escudero por todo el apoyo que me ha dado para el acceso a centros documentales en Cuba.

A la UNAM, por permitirme realizar este doctorado, por ser un ejemplo de universidad pública. Me siento muy honrado de formar parte de esta comunidad universitaria. A la Coordinación de Estudios de Posgrado, por todas las ayudas que ofrece a los doctorantes en la realización de su labor investigadora. Al personal del Posgrado en Música de la UNAM por la información y gestión de trámites administrativos, y a todos los bibliotecarios y archiveros de los centros documentales que visité, por las facilidades que me han ofrecido en mi trabajo.

A Mirna y Juan Antonio por su amistad, cariño y por todos los ánimos que he recibido de ellos en los momentos más complicados. A Estela, Fernando y Fernanda, por su amistad y cálida acogida en mis estancias en La Habana, por su maravilloso ático y su inspiradora azotea de El Vedado desde la cual se concibió parte de esta obra entre sorbitos de un ron que sabe allá como en ningún sitio.

A Rubí Oseguera, Andrés Moreno de San Andrés Tuxtla, a Fredy y Claudio Naranjos Vega y su abuelo Andrés Vega de Boca de San Miguel, a Julio Corro y Cirilo Promotor de Tlacotalpan y a todos los músicos jarochos que con su música me transmitieron unas emociones que inmediatamente entraron en resonancia con las mías propias flamencas. Gracias por hacerme entender que nuestras músicas tienen un alma compartida que los siglos no han logrado siquiera disimular. Los chaneques, al igual que el duende hicieron de las suyas.

A mi hijo Hugo por su paciencia y comprensión por todas las horas que esta tesis le ha robado y a mis padres por su cariño y por su apoyo siempre incondicional. A Emilia, por su cariño, sus ánimos, su ayuda y por abrirnos las puertas de su hogar y permitir que lo convirtiéramos en un centro de operaciones para llevar a cabo este trabajo.

A Leni por estar ahí siempre, por compartir el entusiasmo en construir lo que parecía una quimera, una bendita utopía que se está haciendo palpable, por todos estos años sin vacaciones y fines de semana sin poder salir a tomar el sol, por su amor, por todo ...

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
Antecedentes	3
Planteamiento del problema	5
Justificación	6
Estado de la cuestión	7
Marco teórico y metodológico	13
Contenido de la tesis	24
CAPÍTULO 1. EL JARABE Y EL ZAPATEADO EN VERACRUZ	27
El jarabe	28
Primeras noticias del jarabe	28
Música de los insurgentes	34
Expansión geográfica del jarabe	37
Jarabe como sonecito del país y baile nacional	38
El Jarabe en obras escénicas mexicanas	41
El jarabe en obras escénicas extranjeras	46
El polémico jarabe de “El proceso del can-can”	47
El jarabe de la ópera Carmen	51
Las partituras del jarabe en el siglo XIX	51

Métrica del jarabe	55
El zapateado	61
El jarabe y otros sonecitos mexicanos en Cuba	65
El jarabe en España	67
El jarabe americano o veracruzano en España	67
El jarabe español o andaluz	70
Las boleras del jarabe	75
El jarabe de Cádiz	76
El jarabe como cante flamenco	77
Descripciones del jarabe y el zapateado en México	81
Las descripciones	81
Descripción 1ª. Costumbres y trajes nacionales. Los rancheros (1844)	81
Descripción 2ª. Costumbres y trajes nacionales. La jarochita (1844)	82
Descripción 3ª. Life in California (1846)	83
Descripción 4ª. Doña María de Jesús Moctezuma (1849)	84
Descripción 5ª. Fandango en zacatecas (1849)	85
Descripción 6ª. Costumbres mexicanas (1850)	85
Descripción 7ª. Escenas de la vida mexicana (1850)	86
Descripción 8ª. With the french in Mexico (1867)	88
Descripción 9ª. Revista de la semana anterior (1868)	88
Descripción 10ª. Una boda en Mérida (1869)	89
Descripción 11ª. Un baile de tarima en Jicaltepec, Nautla (1874)	89
Descripción 12ª. El jarabe de “El proceso del can-can” (1877 y 1882)	91
Descripción 13ª. Life of a Rancher (1877)	92
Descripción 14ª. El jarabe mexicano (1877)	93
Descripción 15ª. Un fandango en Veracruz (1886)	94
Descripción 16ª. Bailado en función de un prestidigitador (1892)	95
Descripción 17ª. Tamalada en Hacienda de la Soledad (1892)	96
Descripción 18ª. Cuentos de mi tierra (1904)	97
Descripción 19ª. Fiestas patronales en Martínez de la Torre (1904)	98
Descripción 20ª. Memoria de mis tiempos (1906)	99
Descripción 21ª. Bailes populares en Tuxtepec (1912)	100
Descripción 22ª. Un ingenio (1919)	100
Análisis de las descripciones del jarabe	103

El punto y el zapateo cubano en el siglo XIX	112
Primeras noticias del zapateo y del punto	114
El zapateo y el punto en entornos rurales	116
Caleseros cantando zapateos	116
Las compañías de legua y los músicos ambulantes	119
El zapateo y el punto interpretado por todos	120
El zapateo y el punto en entornos urbanos	123
El zapateo en la música de salón	124
El zapateo en los teatros cubanos	127
La guajira cubana	138
La décima en la tradición campesina cubana	140
El zapateo, el punto y la guajira cubana en México	144
El zapateo, el punto y la guajira cubana en España	151
Descripciones de guateques del siglo XIX	161
Las descripciones	161
Descripción 1ª. “Los guajiros de La Habana” (1834)	161
Descripción 2ª. “Un bailecito de campo” (1838)	165
Descripción 3ª. “Velar a un mondongo” (1838)	166
Descripción 4ª. Mi viaje a Tierradentro (1840)	168
Descripción 5ª. Fiestas en La Matilde (1844)	168
Descripción 6ª. “An Adventure in Cuba” (1844)	169
Descripción 7ª. “Los guajiros” (1844)	170
Descripción 8ª. “Recuerdos de un viage a la isla de Cuba” (1845)	170
Descripción 9ª. Cantares de Cuba (1854)	171
Descripción 10ª. “Yankee travels through the Island of Cuba” (1856)	171
Descripción 11ª. “Costumbres. Bailes” (1859)	172
Descripción 12ª. “Historia de un brivón dichoso” (1860)	173
Descripción 13ª. “Crónica en Don Junípero” (1863)	174
Descripción 14ª. “Cuba with pen and pencil” (1871)	174
Descripción 15ª. “Costumbres cubanas” (1874)	176
Descripción 16ª. “Cantares de Vuelta-abajo” (1875)	177
Análisis de las descripciones de guateques	177
Similitudes entre prácticas musicales en México y Cuba	181

CAPÍTULO 3. LAS GUAJIRAS EN ESPAÑA **189**

La guajira española	190
La guajira en la época de la flamencomanía	190
Las guajiras en las zarzuelas	195
Las guajiras de salón	199
Difusión geográfica por toda España	201
¿Cubanismo o anticubanismo tras el 98?	205
El baile de la guajira	210
Las guajiras españolas en México y Cuba	213

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS MUSICAL DE VARIACIONES INSTRUMENTALES **229**

Estructura armónico-rítmica	230
Análisis de alturas	232
Criterios analíticos	233
El jarabe loco	235
Corpus de análisis	235
Patrones predominantes sobre la dominante	237
Patrones predominantes sobre la tónica	242
El zapateado jarocho	246
Corpus de análisis	246
Patrones predominantes sobre la dominante	247
Patrones predominantes sobre la tónica	251
El punto cubano	254
Corpus de análisis	254
Patrones predominantes sobre la tónica	256
Patrones predominantes sobre la dominante	260
El zapateo cubano	263
Corpus de análisis	263
Patrones predominantes sobre la tónica	265
Patrones predominantes sobre la dominante	270
La guajira española	274
Corpus de análisis	274
Patrones predominantes sobre la dominante	277
Patrones predominantes sobre la tónica	281
Paradigmas compartidos	283
Análisis conjunto	284

Corpus de análisis	284
Patrones compartidos sobre la tónica	285
Patrones compartidos sobre la dominante	288
Análisis interválico de variaciones instrumentales	295
Intervalos ascendentes	295
Intervalos descendentes	296
Comparación con otras expresiones musicales	296
Análisis rítmico de variaciones instrumentales	298
El jarabe loco	299
El zapateado jarocho	300
El punto cubano	301
El zapateo cubano	302
La guajira española	303
CAPÍTULO 5. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS COPLAS	309
<hr/>	
Análisis de alturas de coplas	310
Criterios de análisis	312
Análisis 1°. Guajiras “Vida mía”	313
Corpus de análisis	317
Representación estructural de paradigmas	318
Descripción de los paradigmas	320
Resultados del análisis	324
Análisis 2°. Guajiras de “Los de Cuba”	325
Corpus de análisis	333
Distribución estructural de paradigmas	334
Descripción de los paradigmas	336
Resultados del análisis	345
Análisis 3°. Guajiras/Punto “Tengo una china en Matanzas”	348
Corpus de análisis	352
Distribución estructural de paradigmas	353
Descripción de los paradigmas	354
Resultados del análisis	358
Análisis 4°. Guajiras de “Pobre Cuba desdichada”	359
Corpus de análisis	360
Distribución estructural de los paradigmas	361
Descripción de los paradigmas	362
Resultados del análisis	368

Análisis 5°. Guajira “El arroyo que murmura”	369
Corpus de análisis	370
Resultados del análisis	371
Análisis 6°. Coplas del jarabe loco y el punto cubano	372
Corpus de análisis	373
Distribución estructural de los paradigmas	374
Descripción de los paradigmas	377
Resultados del análisis	380
CAPÍTULO 6. EL CONOCIMIENTO DE LAS MÚSICAS DEL PASADO	387
<hr/>	
En torno a los orígenes del jarabe	388
En torno a los orígenes del zapateo y del punto cubano	400
En torno a los orígenes de la guajira española	421
CONCLUSIONES	437
<hr/>	

BIBLIOGRAFÍA, ÍNDICES Y ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA	451
<hr/>	
Libros y artículos en revistas	451
Hemerografía	469
Partituras	473
Recursos electrónicos	475
Fonogramas	475
Emisiones radiofónicas y conferencias	477
ÍNDICES DE TABLAS E ILUSTRACIONES	479
<hr/>	
Tablas	479
Figuras	480
Ilustraciones	481

ANEXOS	483
<hr/>	
Anexo I. Centros documentales consultados	483
México	483
Cuba	483
Francia	484
España	484
Reino Unido	484
Estados Unidos	484
Anexo II. Catálogo de partituras	485
Jarabe	485
Punto cubano	487
Zapateo cubano	488
Guajira cubana	489
Guajiras	490

INTRODUCCIÓN

Durante más de tres siglos, España ejerció una dominación y control sobre la mayoría del continente americano. La invasión y el saqueo de estos territorios desde finales del siglo XV tuvieron devastadoras consecuencias para los pueblos que los habitaban y trajo consigo –entre otros desenlaces– un genocidio cultural no suficientemente medido por la historiografía oficial. El encuentro de diversos modelos epistémicos provocó la configuración de un espacio cultural –ahora llamado hispanoamericano– en ambas orillas del Atlántico. En este contexto, las músicas circularon durante siglos sin más obstáculo que las censuras y condenas que ejercía impíamente el poder eclesiástico. Sones y bailes viajaron, adquiriendo rasgos de cada uno de los territorios donde se asentaron, formando con el tiempo parte del repertorio considerado propio de cada lugar. Mucha de la música actual puede ser entendida a partir de estos procesos.

Esta tesis pretende, a través de ejemplos concretos, poner de relieve los estrechos lazos que durante siglos unieron a varias culturas musicales en el contexto hispanoamericano y analizar en profundidad algunas de las formas en las que se articularon. Para ello, de entre todos los microsistemas musicales que se fueron configurando en este espacio cultural –que replican de forma cuasi fractal otros sistemas de mayor abstracción–, planteo la existencia de uno que involucra, como

mínimo, a un conjunto de expresiones musicales presentes en tres países distintos, México, Cuba y España. Estas son: el jarabe loco y el zapateado jarocho, el punto y el zapateo cubano, y la guajira española. Abordo su estudio en un ámbito temporal que abarca desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad. Muestro que, a pesar de que se encuentran en tres países diferentes y que el periodo estudiado es bastante amplio, comparten características que permiten relacionarlas.

Una gran parte del corpus musical analizado se corresponde con música del siglo XIX que es bastante desconocida hoy día. Desafortunadamente dicho repertorio ha carecido de interés para ser estudiado por la musicología o la etnomusicología. Es posible que la delimitación a veces cerrada que se ha dado en estas disciplinas sea una de las razones por la que ambas hayan asumido que no les corresponde la tarea de emprender estudios profundos de los mismos. No obstante, en trabajos precedentes he mostrado que sí es posible un conocimiento de música del pasado denominada popular, contrastando los vestigios escritos con la música viva. Para ello, ha sido necesario el uso de un enfoque transdisciplinar, mismo que aplico en esta tesis.

Es así que, para mostrar la existencia de dicho sistema, desde una mirada etnomusicológica utilizo dos enfoques analíticos que se complementan. Por un lado, una exhaustiva búsqueda y análisis de documentos históricos que abarcan todo el espectro temporal en estudio y, por otro, el análisis musical paradigmático de un amplio corpus compuesto por partituras del siglo XIX y transcripciones tanto de grabaciones antiguas como de música viva. El resultado de ambos análisis nos proporciona claves para entender la pervivencia de analogías en territorios tan distantes.

Los resultados develados en esta tesis contradicen algunos de los postulados suscritos en la investigación sobre estas expresiones musicales. Dicho contraste me lleva a plantear una reflexión final sobre el modo en que se ha construido el conocimiento musicológico en México, Cuba y España, y la vigencia que en la investigación actual siguen teniendo estas fuentes.

ANTECEDENTES

Desde hace un par de décadas he dedicado mis trabajos de investigación al estudio de la música andaluza –más específicamente del flamenco– y su devenir a lo largo de los últimos siglos. En ese camino ha sido muy común encontrar escritos que hablan de la influencia “gitana”, “árabe” o “judía” en dicha música. La información sobre los aportes de otras culturas musicales –como las de África subsahariana o las de América– ha sido escasa, a pesar del evidente contacto cultural que existió por siglos entre estos continentes y España. En el transcurso de mis investigaciones, y especialmente en el desarrollo de mi tesis de maestría (2009) –en donde analicé la petenera española en el siglo XIX–, fui encontrando evidencias de algunas relaciones musicales entre Andalucía y territorios americanos. Una vez concluido dicho trabajo, pude comprender que la influencia que músicas de México tuvieron en la andaluza –y por ende en la española– era más importante de la que inicialmente podía intuir. Estas relaciones musicales que poco a poco se iban desentrañando, entraban en sintonía con el espacio cultural compartido descrito por Antonio García de León bajo la denominación de “Caribe afro-andaluz” en su obra *El mar de los deseos* (2002).

Esta realidad estimuló que la motivación principal a la hora de plantear esta tesis doctoral fuera el continuar con el análisis de algunos de estos lazos. Me enfrentaba a un mundo inexplorado –pues eran prácticamente nulos los trabajos dedicados a los vínculos entre música mexicana y andaluza–, por lo que en los estadios iniciales de esta investigación realicé un planteamiento amplio, aun siendo consciente de la imposibilidad de abarcar completamente los temas propuestos. Era necesario el establecimiento de un marco de referencia más general como punto de partida, de este modo, el título inicial de mi proyecto de tesis fue “La aportación de la música de México en la conformación del flamenco”. En el transcurso de la investigación fui concretando y acotando más el objeto de estudio, llegando al punto de centrarme únicamente en un par de expresiones musicales que forman o han formado parte del flamenco: el jarabe –hoy en desuso en el mismo– y la guajira flamenca y sus vínculos con algunas expresiones musicales

pertenecientes a la música jarocho de Veracruz, en concreto el jarabe loco y el zapateado.

Esta delimitación pronto fue insuficiente pues con los datos se hizo cada vez más presente la necesidad de incluir expresiones musicales de Cuba. Si bien, como he expuesto, las relaciones musicales entre México y Andalucía apenas han sido abordadas desde la musicología, no sucede lo mismo con las existentes entre la música cubana y la andaluza. La literatura musicológica cubana así como la flamencológica, han referido los vínculos entre las músicas de ambos territorios, como se verá en el siguiente apartado. De este modo, y debido a las notables similitudes estructurales que encontré entre dos expresiones musicales cubanas —el punto y el zapateo— y las arriba mencionadas, se hizo necesario ampliar el ámbito de mi investigación. Gracias a los apoyos recibidos por la Coordinación de Posgrado de la Facultad de Música de la UNAM en los años de doctorado, tuve la posibilidad de realizar dos estancias de investigación en Cuba, las cuales me permitieron acceder a diversos materiales, tanto musicales como documentales, que de otra forma me hubiera sido imposible conseguir. El ámbito de la tesis quedó finalmente delimitado en el estudio de estas cinco expresiones musicales: el jarabe y el zapateado jarocho, el punto y el zapateo cubano, y la guajira española¹.

A la par que iba desarrollando esta investigación pude realizar algunos trabajos relacionados con el análisis de otras expresiones musicales compartidas entre México y España, tales como el fandango (Camacho Díaz, Reyes Zúñiga, y otros 2016), o el sonecito del país denominado el churripampli (Hernández Jaramillo y Reyes Zúñiga 2017), en donde se profundiza en el entendimiento de dichos lazos desde una perspectiva similar a la de esta tesis. Ambas publicaciones me aportaron mucha más claridad sobre el modo en que diversos repertorios circularon y fueron apropiados en diferentes territorios. Todo ello me permitió ir refinando las herramientas y metodologías de estudio para este tipo de fenómenos.

¹ Al no disponer de suficiente documentación musical del jarabe en el ámbito flamenco, lo excluyo del corpus de análisis musical, aunque sí expongo la documentación histórica localizada sobre el mismo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, las preguntas fundamentales a las que trata de dar respuesta esta tesis son las siguientes: ¿Comparten las expresiones musicales en estudio rasgos o estructuras musicales de manera que se pueda considerar que forman un sistema musical de transformaciones? Y si es así, ¿de qué manera se puede explicar que éstas presenten similitudes a pesar de la distancia tanto geográfica como temporal? La hipótesis de trabajo planteada para tratar de satisfacer las preguntas de investigación se puede enunciar de la siguiente forma: El jarabe loco y el zapateado veracruzano, el punto y el zapateo cubano, y las guajiras, de México, Cuba y España, respectivamente, están relacionados formando un sistema musical de transformaciones fruto de los intercambios musicales y culturales que se produjeron entre los tres países durante siglos. Aunque cada expresión musical fue adquiriendo rasgos propios según el territorio donde se cultive, y pese a los cambios que han tenido a lo largo del tiempo, han seguido conservando algunas estructuras musicales compartidas.

La delimitación temporal de este estudio abarca desde los últimos años del siglo XVIII —donde se tienen ya noticias de alguna de estas expresiones musicales— hasta las primeras décadas del siglo XX, puesto que es el periodo en el que identifiqué más similitudes entre ellas —tanto musicales como performáticas—. A partir de ese momento, cada expresión musical tomará de forma más marcada un rumbo propio que las hará quedar definidas con sus fisonomías actuales. Aunque es un tema muy interesante, no es objeto de este trabajo realizar una descripción detallada de las manifestaciones y formas de estas expresiones musicales fuera de este espectro temporal.

JUSTIFICACIÓN

Habitualmente cuando se habla de repertorios compartidos entre distintos territorios de Hispanoamérica se hace de manera general, incluso en modo de listado, sin que se aporten datos concretos. La contribución de esta tesis a la investigación musical se da en, por lo menos, dos niveles de abstracción: en el primero, se muestra una gran cantidad de información sobre rasgos específicos –tanto musicales como historiográficos– de cada una de las expresiones musicales estudiadas. Este hecho no es menor si se toma en cuenta el número –cinco– y su proveniencia –tres países diferentes–. En un segundo, se aportan datos que permitirán un mejor entendimiento sobre los grandes sistemas musicales regionales en los que se enmarcan actualmente, esto es, el son jarocho, la denominada música campesina cubana y el flamenco. Por tanto, el interés que despierta es de carácter transnacional.

La metodología y los resultados obtenidos contribuyen a debates actuales concernientes al cuestionamiento de tajantes dicotomías que tradicionalmente oponen a las prácticas de la musicología y la etnomusicología y su consecuente trasfondo político: acercamiento histórico vs. enfoque etnográfico; la oralidad vs. la escritura; música “académica” vs. música “folclórica” o “tradicional”; análisis musical vs. análisis cultural, etc. También se contribuye a la discusión sobre el modo en que se ha construido y se construye conocimiento en la investigación musical, haciendo un cuestionamiento de ciertos postulados que hasta ahora perviven y que siguen siendo admitidos. A partir de ejemplos concretos, se muestra que rompiendo con prejuicios, y con cierta creatividad, es posible la combinación de estrategias metodológicas para un mejor entendimiento de la realidad.

Por último, este trabajo tiene también el ánimo de despertar el interés de los intérpretes hacia géneros como la zarzuela, o la música de salón del siglo XIX, de los cuales las expresiones musicales en estudio formaron parte y que, pese a ser muy populares en su época y de trascendental importancia para su difusión geográfica y la conformación de ciertos repertorios orales, en la actualidad sus representaciones son minoritarias en relación con otras manifestaciones de música llamada académica.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque se han realizado trabajos de investigación concernientes a las distintas expresiones musicales abordadas en esta tesis, encuentro que la mayoría de ellos no ha planteado un estudio riguroso y profundo de las mismas, y tampoco he hallado algún trabajo que haya descrito, de alguna u otra manera, los vínculos que pueden existir entre todas ellas. En este apartado presento de manera muy general cuáles han sido los principales planteamientos de los trabajos precedentes. Algunos de ellos son analizados con más detalle en el capítulo sexto, donde abordo la temática de la construcción del conocimiento musicológico o etnomusicológico desde el siglo pasado sobre música denominada popular y/o de tradición oral.

En términos generales, dentro de la investigación mexicana es aceptada la idea de que el jarabe ha sido una de las prácticas musicales relevantes de México, pues ha tenido una importante presencia en diversas culturas musicales en casi todo el país. Al hacer una revisión sobre estudios recientes² –de este siglo XXI– que hablan sobre el jarabe del siglo XVIII y XIX, ya sea como tema secundario o central, encuentro que en la mayoría de ellos hay un consenso en el relato que se ha escrito del mismo. Es así, que se habla de su “origen” o “procedencia” como un tema ya “sabido”. Dicha “historia” del jarabe fue construida a partir de trabajos de investigación realizados sobre todo en la primera mitad del siglo pasado, que aún son recurrentemente citados en textos actuales. Tan es así que hoy día son considerados fuentes obligadas para cualquier interesado en adentrarse en el estudio de la música mexicana.

El escrito que suele ser tomado como referencia en el estudio del jarabe es el titulado *El Jarabe. Baile popular mexicano* del investigador Gabriel Saldívar (1937). El aporte de Saldívar fue muy novedoso, pues fue una de las primeras investigaciones que sustentan sus hipótesis con documentos de los siglos XVIII y XIX, principalmente del Archivo General de la Nación, y con partituras del siglo XIX.

² Hago la aclaración que me interesa ceñir esta revisión a trabajos o ediciones recientes, pues esta “actualidad” aporta perspectiva al cuestionamiento sobre el modo de conocimiento que se está produciendo.

El uso de estas fuentes le proporcionó gran autoridad y casi todas sus afirmaciones han sido consideradas “demostradas” con estos documentos, sin hasta el momento ser cuestionadas. Además de éste, otros trabajos que son recurrentemente citados al hablar del jarabe son de Gabriel Saldívar (1934), Manuel M. Ponce (1937), Otto Mayer-Serra (1941) o Vicente T. Mendoza (1956), entre otros.

Uno de los temas más recurrentes en los trabajos que refieren al jarabe es la casi unánime atribución hispánica a su origen, que pone de manifiesto el consenso ya señalado. Es habitual encontrarlo descrito como un derivado de expresiones musicales que los autores consideran españolas como fandangos, seguidillas, tiranas, boleras, canarios, jotas o zambras. Entre los trabajos más recientes que sostienen este origen están (Vázquez Valle 2002; Sánchez Azuara 2003; Chamorro Escalante 2006; Pareyón 2007; González 2007; Paraíso 2010).

A pesar de que el jarabe es considerado una de las expresiones musicales mexicanas más importantes y longevas (González 2007, 340), es sorprendente que haya pocos estudios actuales centrados en el mismo. Uno de ellos bastante reciente y que dedica algunas páginas al jarabe del pasado, es la tesis doctoral de Gabriela Mendoza-García titulada *Bodily Renderings of the Jarabe Tapatío in Early Twentieth-Century Mexico and the Millennial United States: Race, Nation, Class, and Gender* (2013). Este trabajo aporta un amplio estado del arte que muestra cómo han sido las construcciones discursivas de la noción *jarabe* y *tapatío* a lo largo de la historia mexicana, tanto por autores de inicios del siglo XX como actuales (2013, 3-10). Muchos de los autores que refiere son los ya mencionados y ella también reconoce que han sido recurrentemente citados en los estudios sobre la música y el baile de México. Por otro lado, analiza el modo en que fue utilizada esta expresión músico-dancística a lo largo del siglo XIX. Dado que dicha revisión la realiza con el objetivo de mostrar cómo estos discursos están relacionados con narrativas políticas, no “toma partido” por ninguna de las historias construidas del jarabe que expone, es decir, se desmarca de estas narrativas. Esa sección constituye un buen material de referencia para todo el que quiera acercarse al jarabe, no obstante, dado que éste no aparece citado en otros trabajos actuales, entiendo que aún es bastante desconocido en la musicología mexicana. A excepción de Mendoza-García, ninguno de los

autores citados pone en duda los postulados sobre los orígenes del jarabe propuestos por Saldívar o Mendoza, a pesar de que éstos únicamente fueron enunciados, sin ser sustentados con algún tipo de análisis. A este respecto abundaré en el sexto capítulo.

En lo que concierne a la denominada música campesina cubana, a lo largo del siglo pasado y hasta nuestros días, diversos musicólogos –sobre todo cubanos–, han dedicado algunas de sus investigaciones a su estudio. En general, en todas encuentro conclusiones bastante similares. La primera es la concepción mayoritaria de que la música campesina tiene un origen hispánico (Iraizoz 1929; Grenet 1939; Merino 1945; Linares Savio ca. 1960; 1967; 1999; León ca. 1960; 1964, Moldes 1975; Fernández 1975; Pérez Sanjurjo 1986; Évora 1997; 2003; Linares Savio y Núñez Núñez 1998; Manuel 2004; Ledón Sánchez 2003; Sublette 2007; Ramos Venereo 2013; Carrió 2014; Stavans 2014; Rodríguez Ruidíaz 2015; entre otros). Esta afirmación es justificada mediante una serie de argumentos, entre los que destaco: a) el empleo de la décima como forma estrófica surgida en España, b) la presencia de instrumentos cordófonos también considerados oriundos de dicho país, c) el uso de estructuras armónicas modales supuestamente características de ciertas regiones hispanas o d) los flujos migratorios que llegaron a Cuba desde España.

Más allá de que la búsqueda de los orígenes de ciertas expresiones musicales me parezca una tarea infructuosa y casi imposible de abordar con rigor, me gustaría analizar la lógica argumentativa que estos trabajos utilizan para justificar las afirmaciones enumeradas. Si bien el último de estos argumentos puede ser, en cierta medida, razonable para reforzar la hipótesis de una procedencia española de esta música, los tres primeros no me parecen tan determinantes. Para refutar tal afirmación recurro al planteamiento de algunas preguntas: ¿Puede considerarse que, por el hecho de emplearse en Cuba en el siglo XIX instrumentos cordófonos como guitarras, tiples, arpas o violines supuestamente procedentes de España, la música interpretada con ellos en entornos campesinos también necesariamente haya llegado desde dicho país? ¿El hecho de que los campesinos de Cuba empleen la dé-

cima en sus cantos, necesariamente implica que esas canciones llegaran desde España por el único hecho de que supuestamente unos siglos antes Vicente Espinel había creado allí dicha estrofa? ¿Las estructuras armónicas modales son exclusivas de la música de España y más específicamente de la andaluza? o por el contrario ¿son estructuras ampliamente difundidas por toda Hispanoamérica y por otras regiones europeas, asiáticas o norteafricanas?

Este planteamiento hispanocéntrico está palpable además en otro hecho: para describir el origen del punto y del zapateo, solo se admite una circulación musical unidireccional, desde España hasta Cuba. Esta es una visión simplificada y reduccionista de los flujos culturales y musicales que durante siglos se produjeron dentro del contexto iberoamericano, y distorsiona una realidad bastante más compleja, según se vislumbra en trabajos de investigación recientes (García de León 2002; Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo 2013; Reyes Zúñiga 2015).

Aunque ésta es la tendencia predominante, también hay investigadores que han defendido que esta música es un producto meramente nacional sin que haya habido una intervención directa de músicas provenientes de España o bien, que su influencia no haya sido tan marcada. Por ejemplo, específicamente sobre el zapateo y el punto, Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) sostiene que: “es donde menos se nota tal influencia [hispanica]” (1923, 49) y, sobre la guajira afirma que: “pertenece al sector más puro de nuestra música autóctona, libre de toda influencia extranjera” (1937, 23). Otros han cuestionado estos postulados hispanocéntricos, aunque sin profundizar en la justificación de sus enunciados, o presentar algún tipo de análisis histórico o musical. El pianista e investigador cubano Cecilio Tiele Ferrer advierte en 1994 que la musicología cubana ha encasillado a las distintas expresiones de Cuba en dos grandes grupos: lo español y lo africano, de una manera genérica: “Cuando en la musicología cubana se definen los antecedentes culturales cubanos como *africano* y *español*, se hace una definición demasiado general y difusa.” (Tiele Ferrer 2007 [1994], 177). También realiza un cuestionamiento serio acerca de la unanimidad epistemológica que se había mantenido hasta el momento: que la música campesina cubana es de origen español, y que en ella no hubo participación de personas provenientes de África. Para ello formula estas dos cuestiones:

Se reconoce y establece, por los musicólogos cubanos, el origen hispánico de la música campesina cubana. [...] ¿Es, realmente, la música campesina música española pura llegada de la península, o un producto del quehacer musical *panhispánico*? En ambos casos, ¿es música exclusivamente de tipo europeo o, por el contrario, con alguna influencia africana? (Tieles Ferrer 2007 [1994], 116)

En cuanto a la investigación sobre la guajira española, ha existido unanimidad en la consideración de su origen cubano (Núñez Núñez 2002; López Ruiz 2007; Hurtado Torres y Hurtado Torres 2009; Hayes 2009; Bonilla Roquero 2012; Bernal Montesinos 2013; Castro Buendía 2014; entre otros)³, y más concretamente su procedencia del punto cubano. Uno de los estudios más recientes es la tesis doctoral de Guillermo Castro Buendía (2014). Este autor dedica una sección a la guajira y a sus vínculos con el punto y la guajira cubana. Realiza una revisión histórica de la guajira en España basada en noticias de prensa principalmente, y comenta diferentes partituras desde el siglo XIX, así como algunas grabaciones fonográficas. De cada una de ellas expone un breve análisis musical descriptivo. No incluye ningún análisis comparativo, más allá de comentar ciertas semejanzas entre algunas de ellas o con otras expresiones musicales. Bajo mi criterio, no son suficientes para demostrar el vínculo entre la guajira española con estas expresiones musicales cubanas, como justifico detalladamente en el capítulo sexto.

Un número escaso de autores ha realizado estudios monográficos sobre las músicas que circularon en lo que Antonio García de León denomina el *Caribe afroandaluz* (1992). De acuerdo con dicho autor, en esta región hay un cancionero compartido, fragmentado y conformado a partir de las relaciones comerciales y socio-culturales que se instauraron desde el siglo XVI con la invasión de los españoles. En su libro *El mar de los deseos* vincula específicamente las expresiones musicales que yo abordo en esta tesis, entre otros rasgos, por la presencia de la décima:

El comercio y la navegación explican igualmente la difusión de una planta musical propia, más específicamente caribeña, para la décima cantada que va a tener su principal soporte en alguno de los llamados *puntos de navegante* de origen claramente portugués, expandidos desde las islas de Madeira y Azores, y que se va a expresar en un canon

³ Cito en esta relación únicamente algunos de los trabajos más recientes.

musical marinero que aún se utiliza con ligeras variantes para la improvisación de la décima espinela en Cuba, Canarias y Nueva Orleans (el *punto guajiro*), Santo Domingo (el *galerón*), Andalucía (la *guajira*), Puerto Rico (el *punto*), en Venezuela oriental y los Llanos colombianos (el *galerón*), en Panamá (la *mejorana*) y en el cancionero *jarocho* de Veracruz (el *zapateado* y el *jarabe loco*). (2002, 193)

Sostiene que comparten un lenguaje entre ellas: “no cabe duda de que estamos ante un lenguaje compartido, o ante los restos de un género común dispersado, estallado en un inmenso continente cultural cuya coherencia suele pasar muchas veces desapercibida.” (2002, 9). Asimismo, Ricardo Pérez Monfort habla de estos vínculos musicales entre Andalucía y los países de este área (1993; 2007), apuntando también que se conformaron históricamente: “Sin embargo lo que hoy sucede en un tablado andaluz, es muy distinto a lo que acontece en una tarima veracruzana. Pero la distancia tal vez fuese menor en la medida en que nos alejáramos en el tiempo pasado.” (1993, 99). En el libro *Música latinoamericana y caribeña*, las musicólogas Victoria Eli y Zoila Gómez, con la finalidad de establecer aproximaciones y relaciones de prácticas musicales de dicha región, emplearon la categoría de “complejos genéricos”. Uno de ellos, el que denominaron “complejo del punto” incluyó al jarabe, el punto y el zapateo (1995)⁴. Otro autor que desde el siglo XIX ya había puesto de manifiesto las relaciones musicales en este territorio es José Quintín Suzarte (1881). No obstante estas obras, considero que se hace necesario analizar casos concretos que develen detalles sobre el modo en que se dieron estas relaciones. Uno de mis aportes con este trabajo es precisamente estudiar uno de estos casos, a partir del cual se podrán ir afinando las aseveraciones generalistas que se han realizado. Solo con análisis más detallados podremos conocer mejor cómo fueron estos procesos que tanta inquietud han despertado en la investigación musical.

⁴ Para la elaboración de su propuesta, las autoras toman como punto de partida otras investigaciones que ya planteaban la existencia de sistemas, relaciones, y transformaciones en la música latinoamericana. Algunas de éstas son (Vega 1944; Slonimski 1947; Ramón y Rivera 2007 [1977]; León 1974; entre otros). Me parece pertinente por lo menos enunciarlos en este lugar como antecedentes.

Se puede concluir, por tanto, que en la mayoría de las obras comentadas en este apartado, observo una serie de pautas recurrentes, entre las que destaca que han estado regidas por una constante y obstinada búsqueda de los orígenes de los géneros musicales. Este relato ocupa una parte considerable de estos trabajos de investigación, y los vínculos u orígenes propuestos suelen estar basados en interpretaciones etimológicas, en meras suposiciones o en prejuicios. De estos últimos destaca el de la concepción eurocéntrica –o hispanocéntrica para ser más precisos– en la mayoría de ellos, según la cual el origen de las expresiones musicales americanas es siempre español. Bajo mi punto de vista, hay una ausencia de rigor en la mayoría de trabajos de investigación, pues los argumentos aportados no son lo suficientemente sólidos para sostener las afirmaciones que realizan. Otros aspectos como la escasez de análisis musicales, la ausencia cuasi generalizada de una revisión crítica de los trabajos de investigación precedentes o, si se me permite el neologismo, el *refritismo* imperante en la mayoría de trabajos sobre esta temática, serán abordados con más profundidad en el capítulo sexto.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Uno de los planteamientos centrales de esta tesis es el concepto de sistema musical de transformaciones propuesto por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho. Dicho concepto permite entender las prácticas musicales de una cultura musical dada tomando en cuenta no solo los parámetros formales de la música, sino otras dimensiones sociales. Para comprender cómo éstas se insertan en una cultura musical, es vital conocer los códigos que operan en la organización de los géneros, dotaciones instrumentales y ocasiones performativas, tomando en cuenta el conjunto de procesos y relaciones que entran en juego en la producción de los hechos musicales. En palabras de Camacho:

Por sistema musical entendemos un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza

y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas* están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera un gran sistema comunicativo. (Camacho Díaz 2007, 169)

Al ser una categoría analítica, este concepto puede ser aplicado de una manera flexible y creativa dependiendo de la problemática que se quiera resolver. Por ejemplo, la etnomusicóloga Lizette Alegre (2005) investiga el modo y lugar que la expresión musical llamada *vinuete* ocupa en el sistema musical de la comunidad de Chilocuil en la Huasteca Potosina (México). En su estudio muestra que esta expresión musical se inserta únicamente en las ocasiones performáticas que están vinculadas al ciclo ceremonial de la comunidad, a diferencia de otras que se interpretan en otros ámbitos. A partir de lo anterior, Alegre no solo hace un análisis de las estructuras sonoras del *vinuete*, sino que dilucida las significaciones que se le atribuyen al formar parte de este ciclo. Por otro lado, la también etnomusicóloga Lénica Reyes en su tesis doctoral (2015), emplea una interpretación analítica de esta concepción de sistema para dar cuenta de una expresión musical, la *malagueña*, que presenta diversas variantes en diferentes culturas musicales que han pervivido en un ámbito temporal de algo más de un siglo. Para ello, analiza la lógica estructural que la constituye como una entidad, mostrando cómo estas variantes se insertaron a lo largo del siglo XIX en México y España, y cómo fue modificada e interpretada en distintos ámbitos sociales (2015, 17).

El concepto de sistema lo empleo en esta tesis para plantear que un conjunto de expresiones musicales comparten –o han compartido– una serie de semejanzas en estructuras sonoras y/o performáticas, aunque tienen denominaciones distintas. Éstas pertenecen a un área sociocultural histórica compartida que comprende al menos tres países. Por consiguiente, el foco principal se pone en la identificación de aquellos rasgos que son compartidos entre todas ellas desde una perspectiva sincrónica. Si bien el planteamiento de un estudio histórico es muy importante en esta tesis, no atiende tanto al análisis de las sucesivas transformaciones que cada

una de ellas individualmente ha experimentado a lo largo del tiempo hasta llegar a sus manifestaciones actuales, como en el caso de Reyes, sino a la identificación de rasgos compartidos en prácticas musicales, algunas de las cuales han desaparecido en la actualidad.

Dado que algunas de las expresiones musicales abordadas en esta tesis son conocidas desde finales del siglo XVIII, es necesario recurrir a fuentes históricas – tanto documentales como musicales– que nos aporten información sobre las mismas. Para el análisis de estas fuentes se hace necesario el empleo de herramientas propias de disciplinas como la microhistoria, los estudios de subalternidad o las recientes aproximaciones al conocimiento de lo sonoro en prácticas musicales del pasado. A continuación expongo los planteamientos de estas disciplinas que me sirven en algún momento para el desarrollo de esta tesis.

Comienzo con uno de los postulados que la etnomusicóloga Ana María Ochoa ofrece en su investigación sobre la escucha de la música popular del siglo XIX en Colombia (2014). Ochoa argumenta que los documentos históricos que hablan de la música de su tiempo son, en cierta forma, modos de inscripción tecnológica de lo sonoro que permiten aproximarnos a su entendimiento, a diferencia de otros planteamientos que niegan la posibilidad de acceder a esta dimensión en la música del pasado que no fue “grabada”. No obstante, dicha inscripción no está libre de subjetividad, puesto que la escucha de los autores que la producen está atravesada por su posición ideológica, política o religiosa y, en consecuencia, este hecho también condiciona el modo de inscripción reflejado en los documentos que producen. De esta manera, podemos encontrar distintas formas de inscripciones sonoras. Coincido con Ochoa en que las fuentes documentales dan cuenta de lo sonoro del pasado y por ese motivo concedo gran importancia a las descripciones documentales que aluden a las expresiones musicales en estudio. También comparto que es importante tener en cuenta el lugar de la enunciación desde donde se produce dicha inscripción a la hora de interpretar las referencias históricas. Por tanto, considero que disponer de un corpus documental amplio, conformado por una diversidad de autores que se adscriban a distintas épocas, lugares, posiciones ideológicas, políticas o sociales, nos dará la posibilidad de extraer de dichos textos

aquellos elementos que aparecen en una mayoría de ellos y que podríamos considerar paradigmáticos. Con todo ello, dispondremos de un abanico de escuchas más extenso del que podremos extraer información útil. Las facilidades que la tecnología nos ofrece desde hace algunos años en el acceso a las fuentes –digitalización de fondos, acceso remoto, herramientas de búsqueda y catalogación, etc.–, es fundamental para confeccionar corpus documentales mayores, y de esta forma sortear ciertas dificultades que los estudiosos de la música llamada “popular” del pasado tenemos.

Todas las expresiones musicales aquí estudiadas son en algún momento descritas como música “popular”, “campesina”, “del pueblo”, de “léperos”, de “gitanos”, entre otros; es decir, música interpretada por sectores subalternos de la sociedad⁵. Para hacer frente a la problemática de que ellos no sean quienes producen los textos o documentos históricos, es decir, que son representados a través de la mirada e ideología de personas normalmente provenientes de los estratos dominantes, coincido con Lénica Reyes cuando plantea que para el estudio de estos documentos puede ser útil acudir a propuestas que se han realizado en el campo de los estudios de la subalternidad y la microhistoria, entre otros (Reyes Zúñiga 2015, 361)⁶. Uno de los autores sugeridos es el historiador Ranahit Guha quien,

⁵ En esta tesis utilizo los términos hegemónico y subalterno entendiendo que hay grupos humanos que son poseedores del capital económico y otros que no lo tienen, con todo lo que esto implica en una relación de desigualdad en el consumo material y cultural. Parto de la premisa de que ambas categorías no definen grupos homogéneos, sabiendo incluso que ésto complejiza su uso. Tal y como entiendo con autores como Ginzburg, las relaciones entre lo hegemónico y subalterno no están basadas en términos de actividad/pasividad, al contrario, nos encontramos ante una dinámica circularidad cultural compleja. Soy consciente que hay un vivo debate que se hace desde diversos enfoques que cuestiona el uso de unas u otras categorías (Alegre González 2015), pero incluir dicha discusión rebasaría totalmente el tema central de esta tesis.

⁶ Estas propuestas coinciden con algunas planteadas por la musicóloga Natalia Bieletto, quien en su tesis doctoral (2015) y en un artículo posterior (2016), habla también del empleo de estudios de subalternidad y performance para un acercamiento interpretativo a las fuentes documentales de música popular del pasado. Es comprensible que haya ciertas coincidencias casi simultáneas en ambas autoras, puesto que éstas son corrientes que han estado en el centro de debate en la academia, tanto en Estados Unidos –lugar donde Bieletto desarrolló su tesis doctoral– como en México, aunado a que ellas, así como yo mismo, estamos lidiando con una misma problemática.

para su estudio de la insurgencia campesina en la India colonial, propone el tratamiento de los documentos históricos como si fueran textos narrativos, siendo así posible, por tanto, el análisis de las combinaciones de sus elementos discursivos: “[...] La crítica debe, por lo tanto, empezar no denunciando una tendencia sino examinando los componentes del discurso, vehículo de toda ideología, por la manera en que pudieran haberse combinado para describir cualquier figura particular del pasado” (2002, 53). Para su análisis, retoma los conceptos de *funciones* e *indicios* utilizados por Roland Barthes (1993) en el estudio de textos históricos:

Los componentes de ambos tipos de discurso y las variantes discutidas hasta ahora son lo que denominaremos segmentos. Confeccionados con el mismo material lingüístico, es decir, conjuntos de palabras, de extensión variable, son de dos clases que pueden designarse, según su función, como indicativos e interpretativos. Esta diferenciación implica asignarles, dentro de un texto, el papel respectivamente de informar y de explicar. [...] La diferencia entre ellas corresponde a la que existe entre los dos componentes básicos de cualquier discurso histórico, que utilizando la terminología de Roland Barthes, llamaremos *funciones* e *indicios*. Los primeros son los segmentos que ordenan la secuencia lineal de una narrativa. Contiguos, operan en una relación de solidaridad en el sentido de implicación mutua y reúnen conjuntos cada vez mayores que se combinan para elaborar la narración agregada. Los segundos se pueden considerar como la suma de microsecuencias a cada una de las cuales, al margen de su importancia, debiera ser posible asignar nombres mediante una operación metalingüística, usando términos que puedan o no pertenecer al texto estudiado. (Guha 2002, 53-54)

A partir de lo anterior, expone que las funciones corresponden con el eje sintagmático –o metonímico–, y los indicios al eje paradigmático –o metafórico– del discurso. En este sentido, explica que un texto puede ser predominantemente metonímico o metafórico dependiendo del número de componentes identificados en dichos ejes. En este análisis y haciendo una homología entre una oración y narración, el autor sugiere que dentro de las fuentes, los indicios están reflejados por adjetivos o epítetos, y las funciones por verbos (2002, 58). A partir de estos conceptos Guha ejemplifica su proceder analizando algunos documentos del siglo XIX. En el análisis de los documentos históricos que utilizo en esta tesis, presto atención a las funciones, es decir, a las acciones y hechos. De ellos extraigo, por ejemplo, aquellos elementos performativos que me ayuden a entender las prácticas

musicales en estudio y poder así relacionarlas entre sí. Las interpretaciones de los autores –que reflejan el locus de enunciación que Ochoa también enfatiza– es decir, los adjetivos, son leídos con mucha cautela, y más bien para lo que pretendo demostrar en esta tesis son ignorados en algunas ocasiones⁷.

Otro autor que ha sido de mucha utilidad y me ha inspirado para acercarme sin temor a las fuentes históricas en el estudio de la música, es el historiador Carlo Ginzburg (2010 [1976]; 2003). Interesado en el debate sobre la posibilidad de conocimiento de las culturas llamadas subalternas del pasado, en tanto que solo tenemos acceso a ellas a través de su representación en los documentos históricos, plantea que desarrollando estrategias analíticas sí es posible su estudio: “Hay que admitir que cuando se habla de filtros e intermediarios deformantes tampoco hay que exagerar. El hecho de que una fuente no sea «objetiva» (tampoco un inventario lo es) no significa que sea inutilizable.” (2010 [1976], 19). Motivado en parte por el trabajo de Mijail Bajtin (2003 [1965]), retoma el concepto de *circularidad cultural*: “[...] si aceptamos la hipótesis de circularidad, tenemos que admitir que ésta impone al historiador criterios de verificación distintos a los habituales. Esto se debe al hecho de que cultura dominante y culturas subalternas juegan una partida desigual [...]” (2010 [1976], 275). Para lograr este fin se ayuda de la noción de paradigma indiciario, proponiéndose escudriñar y:

[...] atrapar el elemento ‘dialógico’ subyacente en todos estos testimonios y discursos, y a través de este mismo elemento, y de otra serie de procedimientos oblicuos, indirectos, indiciarios y a contrapelo, acceder finalmente y de alguna manera a esa misma cultura de las clases subalternas, pero vista y reconstruida desde su *propio punto de vista* (Aguirre Rojas 2003, 46-47).

⁷ El lector debe recordar los objetivos centrales de mi estudio, si bien, parecería que podría estar dejando escapar información interesante sobre los actores sociales que producían y/o vivían esta música, mi prioridad es demostrar que las expresiones estudiadas están relacionadas entre sí. En este sentido, creo que el material que se ofrece aquí queda disponible para ser analizado desde diversas perspectivas. Estoy seguro que muchas de las fuentes mostradas son valiosas para el entendimiento de la vida musical en la sociedad decimonónica iberoamericana.

En el contexto de la investigación sobre música latinoamericana este fenómeno ha sido reconocido con anterioridad, por ejemplo por la musicóloga Victoria Eli, cuando argumenta que la música teatral sale de los escenarios para formar parte de la vida cotidiana:

El proceso de transculturación que se vivió en América provocó un gran intercambio de elementos estructurales en el lenguaje formal de la música y un verdadero muestrario en las maneras de cantar y bailar. Seguidillas, fandangos, polos, carambas, cuandos, tiranas, fines de fiesta y mojíngas, entre otros, junto a canciones, guarachas, contradanzas, jarabes, sones, yaravies y tonadas se difundieron por suelos de América generando un repertorio que adquirió una vida propia, ajeno al entorno teatral del que tomaron parte. (2010, 96)

Una de las aplicaciones que le he dado a dicha noción en otras publicaciones (Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo 2013; Hernández Jaramillo y Reyes Zúñiga 2017) ha sido poner la mirada tanto en las fuentes documentales, como en las partituras y transcripciones. Creo firmemente que dentro de la música escrita, al igual que en los documentos, también es posible encontrar dichas huellas, esos “elementos estructurales” que nos comenta Eli en la cita anterior. Para ello, tomo en cuenta tanto el análisis de las diferencias y semejanzas estructurales que revela el análisis musical, como otros elementos, entre ellos, el tipo de fuente tipográfica, la ocasión musical donde podía ser interpretada dicha partitura, anotaciones, sucesión de correcciones en manuscritos, información que aparece en las portadas, etc.

A lo largo de los años he ido desarrollando estrategias teórico-metodológicas junto con Lénica Reyes que permitieran resolver problemáticas de investigación sobre música llamada “popular” del pasado que no habían sido resueltas. Es posible decir que no ha habido investigaciones que hayan develado información tan detallada sobre las expresiones musicales estudiadas como la que nosotros hemos aportado con nuestro enfoque. La experiencia que he adquirido con dichos trabajos en estos años me permite proponer la idoneidad de este marco teórico-metodológico –que se ha nutrido de algunos autores anteriormente mencionados– para el estudio de la música que abordo en esta tesis.

Nuestro planteamiento parte de la integración de los resultados del análisis de fuentes documentales históricas, y del análisis de documentos musicales (escritos o grabados). Como vimos anteriormente, autores como Ochoa o Bieletto, aseguran la posibilidad de un acercamiento a diferentes dimensiones de la música del pasado a través de documentos históricos. Nosotros ampliamos dicha premisa aseverando que hay muchas obras⁸, piezas, canciones, sones, etc. llamadas “populares” que fueron escritas en notación musical y que el estudio de sus partituras nos permite conocer dicha música, por lo menos en su dimensión estructural. La experiencia que hemos tenido nos demuestra que de la música llamada “popular” que realmente fue popular en tiempos pasados –en el sentido que eran músicas de moda y por ende presente en diversas ocasiones musicales⁹–, es muy probable encontrar vestigios musicales escritos que nos ofrezcan información relevante acerca de cómo pudieron haber sonado. Con sorpresa hemos visto que muy pocos musicólogos o etnomusicólogos consideran de utilidad estas partituras –aun cuando su cantidad es muy elevada–, en el sentido de considerarlas como una inscripción sonora solvente de esta música. Quizás al pensarlas como música “popular”, con el prejuicio de concebir que esta música era “oral”, numerosos estudiosos opinan que estas partituras responden solo a “inspiraciones” o préstamos que los compositores hacen de “temas populares” (González Sánchez 2011; Castro Buendía 2014), cuando los resultados de nuestras investigaciones nos han mostrado que realmente son una minoría las obras cuyos compositores tuvieron estos planteamientos. Pareciera que el hecho de ser producidas desde la notación musical occidental ya es motivo para no tomarlas en cuenta.

Quizás el factor más decisivo a la hora de poder realizar estas afirmaciones ha sido el empleo de un análisis musical estructural: el análisis paradigmático. Si bien hoy día puede ser denostado por algunos investigadores por ser considerado caduco o pasado de moda, puedo aseverar que constituye una herramienta muy

⁸ Llevamos años recorriendo numerosos archivos de diversos países y hemos recolectado varios miles de partituras de este tipo de repertorio.

⁹ La circularidad de la que nos habla Ginzburg explica el hecho de que músicas supuestamente “orales” estén presentes en ocasiones musicales donde sí llegaron a escribirse en partituras.

útil y pertinente para el estudio de la música del pasado. En este punto incluyo el matiz de que no lo entiendo únicamente tal y como Ruwet lo formuló en la década de los sesenta, sino que ha sido necesario complementar el mismo con nuevas propuestas metodológicas que hemos realizado para adaptar esta herramienta a los requerimientos específicos del corpus estudiado. En este sentido hemos propuesto formas de segmentación, de agrupación de segmentos, adaptaciones para el análisis de diversos aspectos musicales y contextuales, así como nuevas propuestas de representación de resultados incluyendo una serie de indicadores estadísticos que nos hacen palpable información importante que a simple vista puede no ser percibida¹⁰. Aunado a esto, hemos diseñado y programado la herramienta informática *SAAP* (Software de Automatización del Análisis Paradigmático) que recoge todos los aportes que hemos hecho a la metodología, y que ha permitido el análisis de corpus compuestos por decenas de obras musicales (Hernández Jaramillo y Reyes Zúñiga 2012; Hernández Jaramillo 2015).

Las estructuras sonoras que podemos extraer del análisis paradigmático difícilmente darán cuenta de aspectos importantes de la producción sónica, como la dimensión tímbrica, las peculiaridades vocales o los modos de interpretación, pero siendo consciente de que es imposible obtener un conocimiento completo, sí al menos podemos lograr un acercamiento trascendental de otros aspectos característicos de estas músicas del pasado. Un método que nos ha servido para corroborar la “fiabilidad” de las partituras, ha sido la inclusión de la comparación de éstas con música oral que fue grabada y/o que sigue viva actualmente. La comparación de las estructuras contenidas en las viejas partituras con las que se encuentran en las músicas “vivas”, ofrece por lo general un alto grado de similitud¹¹. Al igual que comenté sobre el análisis de fuentes documentales, es un elemento trascendental el poder disponer un corpus de estudio amplio. Afortunadamente, como también he mencionado, hoy día es posible tenerlo al alcance, situación que hace poco más

¹⁰ A este análisis musical paradigmático y sus nuevas propuestas metodológicas dedico íntegramente mi tesis doctoral de la Universidad de Sevilla (2015).

¹¹ En algunos casos esta similitud es prácticamente íntegra.

de una década no era posible. Enfatizo este hecho, pues a mayor tamaño muestral, más contundencia ofrecen los resultados¹². En este sentido, no se puede caer en lo que lamentablemente es una práctica común en la investigación musicológica, que es formular generalizaciones sobre esta música basadas solamente en una obra o en un número muy reducido de ellas. Lo aprendido a lo largo de estos años no ha sido siguiendo “recetas”, sino que lo hemos ido adaptando a partir de las distintas problemáticas que surgían dependiendo de las particularidades de las expresiones musicales investigadas. De este modo, si bien en esta tesis tomo como punto de partida lo anterior, en el camino tuve que realizar ajustes en las estrategias o enfoques en momentos específicos.

En el caso concreto que aquí analizo me enfrento principalmente a dos problemáticas. En primer lugar la ausencia de bibliografía que aborde el estudio conjunto de estas expresiones musicales y, en segundo lugar, que éstas han quedado prácticamente restringidas en la actualidad al ámbito de la oralidad¹³. Al emprender la labor de realizar el análisis musical de estas expresiones musicales de tiempos pasados –incluso anteriores a las grabaciones fonográficas– hay que resolver un par de cuestiones: el problema de localizar partituras de las mismas, y el de determinar si éstas pueden ser “fiables”, es decir, representativas de lo que la gente cantaba o tocaba en la época en entornos orales, para poder de esta manera ser comparadas con los repertorios actuales. Las etapas o fases de las que consta mi proceder son las siguientes:

¹² Quiero aclarar que no estoy desdeñando la importancia del carácter cualitativo del análisis. Más bien considero que es enriquecedor tomar en cuenta ambos aspectos, el cualitativo y el cuantitativo.

¹³ Tanto el jarabe loco como el zapateado en Veracruz forman parte de los denominados sonos jarochos, el punto y el zapateo –este último prácticamente desaparecido en la actualidad– pertenecen a la tradición musical campesina cubana, y la guajira en España está circunscrita esencialmente al ámbito flamenco.

- 1^a. Recopilación de fondos documentales, musicales y audiovisuales relacionados con el objeto de estudio. Esta tarea se realiza en diversos archivos y bibliotecas¹⁴, tanto de manera presencial¹⁵ como mediante acceso online, y también en ocasiones por la adquisición de dichos fondos. Esta documentación se puede clasificar en cuatro categorías: a) Partituras desde el siglo XIX (unas ciento cuarenta partituras en total) para la configuración del corpus de análisis; b) publicaciones periódicas desde finales del siglo XVIII de diversos países como México, Cuba, España, Estados Unidos o Francia (más de mil cien referencias analizadas); c) documentación escrita proveniente de publicaciones como libros, novelas, crónicas de viajeros, recopilaciones de poesías, etc.; d) Material audiovisual compuesto por películas, documentales y grabaciones fonográficas necesarias para la definición del corpus de análisis musical.
- 2^a. Catalogación de toda la documentación recopilada. Dada la enorme cantidad de información es necesario emplear un sistema para su catalogación, localización y acceso. Para ello empleo tanto hojas de cálculo como una aplicación informática de autoría propia, específicamente diseñada para clasificar, relacionar, localizar, visualizar y manejar la documentación.
- 3^a. Análisis documental conforme al marco teórico definido. En esta fase se realiza un análisis de los elementos performáticos que encuentro en diversas descripciones de las prácticas musicales.
- 4^a. Análisis musical. Se emplea el análisis paradigmático con el software *SAAP* sobre diferentes elementos musicales como las alturas, los intervalos, o el ritmo.
- 5^a. Redacción del trabajo de investigación y sus conclusiones, conjuntando los resultados de los diferentes análisis realizados.

¹⁴ En el anexo I aparece la relación de los centros documentales consultados.

¹⁵ Las facilidades que nos proporciona el Posgrado de Música de la UNAM ha hecho posible la realización de prácticas de campo y la estancia en centros documentales de diversos países.

CONTENIDO DE LA TESIS

El contenido de esta tesis está organizado en tres secciones. La primera de ellas está dedicada al análisis de fuentes documentales históricas y consta a su vez de tres capítulos dedicados cada uno de ellos a los territorios involucrados en este trabajo: México, Cuba y España. Con este análisis se muestra el papel que cada una de las expresiones musicales ha tenido en el pasado en las ocasiones musicales, así como los actores sociales involucrados. También se muestra la circulación que estos repertorios tuvieron en los países citados. En la segunda sección expongo los distintos análisis musicales realizados. Por un lado los referidos a las variaciones instrumentales –en el cuarto capítulo– y, por otro a las coplas –en el quinto–. Para cada uno de los análisis se especifican los criterios analíticos que se han tomado, el corpus seleccionado así como los resultados obtenidos con diferentes niveles de detalle. La tercera sección consta de un capítulo donde se ponen en diálogo los resultados del análisis documental y musical. También se contrastan dichos resultados con lo que tradicionalmente se ha escrito en la literatura musical sobre las distintas expresiones musicales. Esta labor es imprescindible en un trabajo doctoral, para cuestionar hasta qué punto la investigación precedente se ha construido sobre argumentos sólidos, y si las teorías que han ido circulando a lo largo del siglo XX hasta nuestros días pueden seguir teniendo vigencia en esta época.

Por último, me gustaría señalar algunos criterios formales que he seguido en este trabajo. En las citas que incluyo he respetado tanto la ortografía original, aunque puede diferir de la aceptada como correcta en la actualidad, como las posibles erratas de imprenta y los estilos tipográficos originales. El estilo de citación que empleo es Chicago, incluyendo las referencias en el propio texto, excepto cuando la cita se refiere a una fuente hemerográfica de la que desconozco el autor. En ese caso, para facilitar la lectura y referencia de fuentes la incluyo a pie de página indicando el nombre de la publicación, la ciudad, la fecha completa y la página.

PRIMERA PARTE

ANÁLISIS DOCUMENTAL DE FUENTES
HISTÓRICAS



CAPÍTULO 1
EL JARABE Y EL ZAPATEADO EN MÉXICO

En este capítulo analizo las referencias documentales encontradas del jarabe y el zapateado veracruzano. El objetivo principal es dar cuenta del importante papel que tuvo el jarabe en México y en cierto momento también en España y Cuba. La diversidad de ocasiones musicales y de actores sociales que lo interpretaron habla de una dinámica circulación de los códigos performáticos subyacentes en él. Como se muestra, el jarabe es discursivamente asociado a un estamento social subalterno, sin embargo, en la práctica esto no ocurrió así, estando presente en diferentes estratos sociales. Sin pretender hacer una “historia” del jarabe –pues rebasaría los límites de esta tesis doctoral–, este capítulo demuestra con datos la intensa presencia que éste ha tenido en el siglo XIX y reúne una gran cantidad de información del pasado que puede ser de utilidad a los interesados en el tema. El uso de estas fuentes ayuda a obtener información trascendente que me permite vincular estas expresiones musicales mexicanas con otras de Cuba y España. Al final del capítulo se ofrece una sección donde se aportan descripciones de cómo era interpretado el jarabe y el zapateado, cuyo análisis nos permitirá posteriormente identificar elementos performáticos compartidos con otras prácticas musicales en estudio, como el punto o el zapateo cubano.

EL JARABE

En este apartado hago un breve repaso de algunas fuentes documentales que refieren al jarabe en México. Para ello comienzo analizando sus primeras menciones y su difusión geográfica por todo el país. También enfatizo el análisis de algunos temas como su inclusión en diversas obras escénicas como arquetipo de música netamente mexicana, sus formas métricas como un elemento característico del mismo, o alguna de sus variantes referidas durante el periodo analizado.

PRIMERAS NOTICIAS DEL JARABE

Las primeras referencias del jarabe en México hasta ahora encontradas lo sitúan en los escenarios en los últimos años del siglo XVIII. Una de las más antiguas la aporta la investigadora Maya Ramos, quien localiza una crítica al baile del *jarabe* interpretado en el Coliseo de México por la artista María Loreto Rendón. De acuerdo con Ramos, al reverso de un programa de teatro del 17 de mayo de 1787 custodiado en la Biblioteca Nacional de México¹⁶, se puede leer: “En este día bailó Loreto el *jarabe* con la cuchillada y otras posturas del mismo estilo, en términos más obscenos aún que en lo antiguo, y después bailó el *suán*, que es de igual carácter” (2013, 173). Años más tarde el jarabe se siguió presentando en el Coliseo en varias ocasiones de acuerdo con la información que nos aporta Enrique de Olavarría y Ferrari (1895a, 139-142). Menciona, por ejemplo, una función de maromeros o equilibristas en 1790, donde: “el payaso bailará el jarabe, vestido de mujer, en la misma maroma”¹⁷, o el anuncio, en verso, del baile y canto del jarabe como un “son del país”:

¹⁶ La autora indica la siguiente referencia: Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Asuntos de Teatro, vol. 1412, f. 263v.

¹⁷ Aunque, según Armando de María y Campos esta representación es del año 1791; en su libro *Los payasos, poetas del pueblo. El circo en México* muestra una reproducción del programa de teatro de esta función en (1939, 21). También Maya Ramos (2010, 173) afirma que es de 1791 y que corresponde con la función a beneficio de “La Romanita” (FRBN, Asuntos de Teatro, vol. 1402).

Las lanchas y Boleras tan graciosas,
y otros sones del país, ya conocidos,
Jarabe y Bergantines cantarán,
las que Acosta y Morales bailarán. (1895a, 140-141)

Asimismo, señala que el jarabe se presentó en funciones a beneficio de los miembros de la compañía del Coliseo en ese mismo año, por ejemplo, en la función a beneficio del “primer galán” Juan de Lagenheim: “bailó el Jarabe y una Tiranita Ana Maguei y Espíndola”; en el beneficio de Fernando Gavila: “Entre pieza y pieza se bailaron el Jarabe de la tierra, unas Boleras, un Solo a la inglesa y El fandanguillo de Cádiz.”; en el “beneficio de Juan Moreno, primer gracioso, Miguel de Ayala, segundo, y José Duque, tercer galán”, donde “Amenizaron la función los sainetes El Oso y La Venta y los bailables El esqueleto, El jarabe y El fandanguillo.”; en el beneficio de Gerónimo Marani “Las boleras y los bailes de la tierra Bergantines y Jarabe”; o bailado a dúo: “Machuca bailó La muerte de Arlequín y La Bamba, y Arízar y la Magueyito El Jarabe” (1895a, 142).

El 27 de agosto de 1792 también está presente en el beneficio de Ana Maguei y Espíndola¹⁸, donde “la misma interesada desempeñará los agradables bayle-citos nombrados *xarave, bergantín y fandango andaluz*.” (Ramos Smith 2013, 181). Por otro lado, en el reglamento del teatro de este mismo año se incluye en la lista de sones de baile prohibidos en los intermedios de las obras (Ramos Smith 2013, 181): “Con respecto a los bailes de los intermedios, en el reglamento interno se estipuló “que sin superior permiso no pueden vailarse los sones o tocatas de la tierra como *jarave, tama[mani]les, garbanzos, etcétera*”, lo cual, como era costumbre, no se acató” (FRBN, Asuntos de Teatro, vol. 1410, f. 26v)¹⁹.

Armando de María y Campos (1959, 192) y posteriormente Maya Ramos relatan la denuncia de un incidente acaecido en una función en el año de 1793 relacionado con el jarabe. En la descripción del suceso, Ramos destaca el entusiasmo que generaba su baile (2013, 189):

¹⁸ En ocasiones su primer apellido también aparece como Maguey.

¹⁹ En otra publicación de Ramos (2010, 103), aparece esta misma cita con una referencia diferente: (FRBN, Asuntos de Teatro, vol. 1410: 33-36 y 337r).

En los beneficios el repertorio incluía ballets y danzas de la corte, pero destacaban los bailes “del país” como el *jarabe*, que gozaba de gran popularidad entre casi todos los sectores del público. Queda un curioso ejemplo del entusiasmo que despertaba, no solo en los espectadores del mosquete y las cazuelas, sino hasta en las dos de clase acomodada que ocupaban las bancas de luneta. El 21 de septiembre de 1793, el juez de teatro Cosme de Mier y Trespalacios informó al virrey de que:

Al tiempo de baylar el *jarabe* en la comedia de ayer, dixo en voces altas y descompuestas don Juan Rueda: “mi alma, Dios te guarde”. Otra: por lo que dispuse inmediatamente arrestar su persona y asegurarla en la cárcel de corte juntamente con la de don José Barbieri, que incitaba a Rueda y en voz baxa le apuntaba lo que había de decir.

Este hecho fue público como que estaban sentados los dos en la primera banca: por lo mismo me pareció digno de alguna demostración, pues ya en algunas otras ocasiones he advertido algún exceso de esta clase que no he podido castigar por la incertidumbre del culpado.

Participo a Vuestra Excelencia todo lo ocurrido en este caso, para que se sirva disponer lo que sea de su superior agrado. [...] (AGN, Historia, vol. 478, exp. 6 ff. 3-4r.)

Parece ser que estos incidentes relacionados con la interpretación del jarabe no fueron aislados. La investigadora citada nos relata las medidas que la autoridad seguía proponiendo para controlar o incluso prohibir el “indecentísimo vaile del *jarave*” (2013, 281):

Para vigilar el orden se comisionó a los regidores del Ayuntamiento, que debían asistir por turno y rendir un informe al virrey. Uno de ellos comentó que:

advertí bastante exceso de voces obcenas en los intermedios del entremés y vaile particularmente en el último a que después de la propensión natural dio ocasión la desenvoltura con que se acostumbra el *jarave* y otras piezas del país que no me acuerdo determinadamente, y el poco cuidado de la tropa que estaba para conservar el orden...

Otro regidor, aún más severo, opinó que esas funciones debían prohibirse, pues las representaciones de tema religioso “se inventaron para el debido recuerdo y justo desago de la piedad cristiana en las familias regladas y principalmente en las comunidades religiosas, y de ninguna manera en los teatros o asientos públicos”, y sugirió que si se continuaren, porque no se puedan escusar, las autoridades deven impedir, como lo hize la

referida noche, que se mesclen con la representación del coloquio principalmente en sus intermedios, el indecentísimo vaile del *jarave* y otros por este estilo, ni entremeses ridículos, que quando menos disipan la moralidad de aquellos actos (*ibid.* [Archivo Histórico del Distrito Federal], exp. 34, s.fr.).

Por otro lado, Gabriel Saldívar proporciona una letra de un jarabe fechado en 1795 (1934, 273). Está compuesta por versos octosílabos y es publicada junto con otras coplas de boleras y seguidillas –expresiones musicales que estuvieron de moda en los teatros de la época–. Este hecho refuerza la idea de que ya gozaba del gusto generalizado del público. Estos versos son:

Adiós carita de cielo
por tiempo de noche buena,
pareces la luna llena
que alumbras mi desvelo.
No seas ingrata conmigo,
Mátame siempre mirando,
mátame de cuando en cuando.

De acuerdo con Georges Baudot y María Agueda Méndez (1997, 112), esta misma copla aparece en un expediente de la Inquisición de 1797. No puedo decir si se trata del mismo expediente consultado por Saldívar o no²⁰, pero hay dos elementos que llaman la atención: el primero y el más evidente, que la fecha es diferente. El segundo de ellos es que en la referencia de Baudot y Méndez aparecen como letras de jarabe otras coplas –a continuación de la arriba transcrita– que también están presentes en el texto de Saldívar. La diferencia es que él las pone con el título de “boleras”, y la fecha, al igual que el jarabe, en 1795. Corresponden con una estrofa de seguidilla seguida de una cuarteta imperfecta:

Con los ojos del alma

²⁰ Saldívar no indica la fuente exacta donde obtuvo esta copla. En la bibliografía final de su libro enlista una serie de documentos que consultó en el Archivo General de la Nación de México para el apartado del jarabe, pero no especifica cuál de los documentos corresponde con estos versos. Desafortunadamente es muy difícil inferir el expediente solo por el título de los documentos.

te miro siempre,
aunque con los del cuerpo
no pueda verte.
Ay zape, zape,
del poder de tus ojos
no hay quien se escape.
Muerta me tienes el alma,
y estoy con tan buena fe,
que aunque me mata el mirarte,
siempre te quisiera ver.

Ya entrando en el siglo XIX, encuentro al jarabe bailado en ocasiones musicales diferentes de las escénicas. En una fábula escrita en verso en *La Gazeta de México* de 1802, lo mencionan en la celebración de una boda junto al tango, la bamba o el fandango, como un baile zapateado:

Con tal respuesta al novio, cosa es clara,
saldrían los colores à la cara,
pero calló prudente,
por no desazonar à tanta gente,
y porque ya el festin con alegría
llenando de gustosa melodía,
suspendia los vientos.
Eran los instrumentos
una cierta figura de atabales
compuestos de canillas de animales:
zapatearon el tango,
la bamba, y el fandango,
sin faltar el jarave,
ni todo quanto cabe
en un festin alegre y sazonado:
pero la novia à todo muestra enfado,
afeando el sarao y concurrencia.²¹

Otra referencia del jarabe fuera del ámbito escénico, la aporta Mariana Masera, quien nos presenta un expediente inquisitorial que contiene una referencia al

²¹ *Gazeta de México*, 6 de diciembre de 1802: 34-35.

jarabe en un baile dentro de la iglesia en honor a San Gonzalo en el año 1816 (2013, 69):

Resultó igualmente que a las horas del Baile en la Yglesia se llenaba esta de mirones y curiosos, especialmente de soldados, que se ponían al coro, donde alguna vez acompañaba el órgano a los Saltarines: que bailaban el Jarave, la *Yndita* y *Los Negritos*, que en Megico me parece que llaman la *Tinga*, bailes todos profanos y provocativos (AGN, *Indiferente virreinal*, caja 2075, exp. 8, fo 1.27r.).

Maya Ramos refiere que en esa misma fiesta se bailó “el paso del jarabe” (1998, 392):

[23 de febrero de 1816, recibido en la Inquisición el 24]

Ilustrísimo Señor

Habiéndome dicho que en esta capital había una devoción nueva a San Gonzalo en el convento de Santo Domingo, que se bailaba al tiempo de rezarle, me pareció cosa muy extraña y aun supersticiosa y ridícula; quise por mí mismo desengañarme y con ocasión de estar manifiesto el Divinísimo Señor Sacramentado en dicha iglesia los días 15, 16, 17, 18, el último, estando yo haciendo oración, observé que frente, o delante de la capilla de San Vicente Ferrer, llegó una mujer (de la ínfima plebe) y se puso a bailar; después de ésta llegaron otras como seis y también bailaron todas a un mismo tiempo, con distintos movimientos, y una de ellas parecía que bailaba el paso de *jarabe*.²²

En el año de 1818, otro expediente de la Inquisición menciona a un son con el nombre de jarabe: *el dormido*. Esto es un indicador de que ya en estos años se comienza a utilizar la denominación jarabe de manera polisémica, denotando, además del son con dicho nombre, un compendio de sones²³.

Ilustrísimo señor, En las diligencias que practiqué contra el **Baile del Cristo pacífico**, de donde resultó el baile y contradanza del **Vals**, informé a vuestra señoría ilustrísima que tanto el dicho **Vals** como el **Jarabe dormido** son bastantemente malos e indecentes,

²² Los documentos que cita sobre este caso son del “*Boletín AGN XVI* N° 4 (145): 535-536 y 539-540 (527-585), sin fuente, como ‘legajo de documentos sueltos publicados en este boletín’” (Ramos Smith 1998, 393).

²³ Esta doble significación del término jarabe se mantiene hasta nuestros días.

pues en el dicho **Jarabe** se representa un enamorado de una mujer casada, y hacen acciones que indican lo bastante el pecado, con lo que abren los ojos a la indecencia. (Baudot y Méndez Herrera 1997, 65)

De estos años data la partitura de jarabe más antigua hasta ahora encontrada, el *jarave* del dúo “Contenga usted” de *Los dos gemelos* de Manuel Corral. El musicólogo Juan José Escorza lo data entre 1815 y 1816 y lanza la hipótesis de que este jarabe pudo ser una transcripción de los bailes que Corral pudo escuchar en la época (Escorza 1989, 68-70). Durante todo el siglo XIX serán numerosas las partituras del jarabe que se publicarán como veremos más adelante.

MÚSICA DE LOS INSURGENTES

En estos primeros años del siglo, el jarabe –junto a otros sonecitos del país– aparece como parte del repertorio adoptado por el movimiento insurgente. Saldívar aporta un documento sobre la Conspiración de Valladolid en 1813, donde se hace patente este hecho (1934, 278-279):

En los documentos de la averiguación que practicó la Inquisición sobre la Conspiración de Valladolid en 1813, se encuentran otros testimonios muy a propósito para nuestro objeto. En su declaración Joaquín Ponce de León, cantor de la Catedral de aquella ciudad dice, refiriéndose a un baile que celebraron varios insurgentes, que lo más del día lo ocuparon en juego y algunos ratos en baile y algo de canto, parte que estuvo a cargo de él, su mujer y un Camarena, acompañando Vergara con la vihuela, habiéndose ejecutado una marcha de Corral (a Morelos, musicada en colaboración con Elízaga), *las mañanitas*, unas boleras con letra indiferente, que las mañanitas es una composición insurgente; que en los bailes en casa del Prevendado García “se cantó en los mismos términos y además el jarabe cuya composición musical se dice ser insurgente, pero con letra indiferente, como la que dice:

Ausente por quien lloro,
la distancia considero, etc.”

No solo se interpretó en las calles y fiestas, el investigador Otto Mayer Serra aporta una cita del *Diario de México* del 24 de febrero de 1814, de un lector que se quejaba de la presencia del jarabe insurgente en los escenarios (1941, 106):

Cuando esté el espectador admirando cosas que al ver él merecía por sus crímenes (*sic*): ¿no le hara mayor impresión este horroroso espectáculo con el bello contraste que le hace el intermedio de un sonecito del país y más del que comunmente se les acomoda, cual es el *jarave* insurgente, baylado con la manifiesta torpeza y liviandad con que lo hacen los cómicos en aquellos provocativos movimientos del cuerpo, en el *ay* de su tonada, después del trage indecente con que acomodan la figura a lo que dice o intenta el placer nada moral que se recibe? ¿Dexarían los retóricos de fino gusto de extrañar esta impropiedad y poca proporción en el acomodar los intermedios, cuando se precia nuestro teatro de la delicadeza y gusto?.

Alguna de las letras de jarabe que posiblemente tenía que ver con este movimiento aparece reflejada en la prensa:

[...] los léperos entre varios versos que sobre esto compusieron para cantar su jarave favorito, cantaban este que ha podido conservar un amigo mio en la memoria:

Lorenzo, Francisco y Diego
sin salir del consulado,
han hecho mas insurgentes
que Allende y el cura Hidalgo.

Bien sabido es, que cuando se refieren los sucesos de un pueblo en las jácaras y romances, es por la profunda impresion que ha causado en sus moradores.²⁴

El *Manuscrito de Mariana Vasques*, encontrado por el musicólogo Jesús Herrera, contiene un par de jarabes datados, según él, entre 1820 y 1840 (2005, 9). Uno de ellos aparece con el título “Jarabe” y el otro como “Jarave Ynsurgente”, y ambos contienen una sección que corresponde al canto, aunque no se incluye la letra. Considero importante el hecho de que ya en esas fechas circulaban jarabes escritos para ser interpretados en los hogares. También se menciona en la siguiente narración de 1828: “Empezaron á tocar los músicos el jarave insurgente pero gritó Zurita, no, no, no quiero ese: tóqueme vd. maestro el chiquito: se los tocaron *la*

²⁴ “Impreso” *Águila Mejicana* (Ciudad de México), 19 de mayo de 1826: 2.

Carlota y la Diez reales, porque los músicos no lo sabían²⁵. Años más tarde, Guillermo Prieto (1818-1897) también lo refiere en un artículo titulado *Noche buena* (1871, 3):

Ven, por Dios...entre tu gente
No la pasarás tan mala,
Tía Pepa canta la Atala:
Baila el *jarabe* insurgente.

En la investigación musical mexicana encuentro un consenso a la hora de apuntar que los jarabes acompañaron a los insurgentes en sus luchas tanto contra los españoles como contra las sucesivas invasiones extranjeras que se dieron a lo largo del siglo XIX. Gabriel Saldívar lo expresa de esta manera:

El Jarabe era armonizado por el estrépito de la fusilería y los gritos de entusiasmo de las huestes insurgentes que conquistaron la libertad de nuestro suelo, y llegó a declarársele composición insurgente y por tanto condenable. Durante la Guerra del 47 el invasor yanqui, también los aires del Jarabe daban nuevos bríos renovaban las fuerzas de nuestros soldados. En la Intervención Francesa, eran las mismas melodías las que empujaban a los héroes a grandes proezas; y en la Revolución de 1910 eran los acentos populares los que levantaban el entusiasmo y enardecían los ánimos de los rebeldes combatientes. (1937, 3)

También Pablo Castellanos enfatiza este hecho (1969, 7):

Para expresar su patriotismo, durante las guerras de Independencia los compositores mexicanos recurrieron a los arreglos de Jarabes. En aquellos momentos de intensa agitación en contra de los españoles, atraía su atención la música del pueblo, que precisamente había sido tan hostilizada por las autoridades coloniales.

²⁵ *Diálogos Críticos-Alegóricos entre un cobetero y un tamborilero. Tomo 4* (México), 26 de marzo de 1828: 256.

EXPANSIÓN GEOGRÁFICA DEL JARABE

Desde las primeras décadas del XIX el jarabe tuvo una amplia difusión geográfica, y conforme el siglo avanzaba lo encuentro prácticamente por todo el territorio nacional, incluso en California que fue por años un estado mexicano (Robinson 1846, 51-54; Lugo 1950 [1877], 33-35; Field 1914, 79; Robinson 1959 40; entre otros). Como ejemplo de esta expansión, refiero el libro *México en 1827*, donde Henry George Ward menciona al jarabe interpretado en diferentes ubicaciones del país, como Sonora²⁶: “The favourite dances are the jarave, boleros, and the waltz, in which they introduce very fantastical figures, and pretty simple songs.” (1828a, 566); en la feria de San Agustín de las Cuevas del año 1826 –camino de Ciudad de México hacia Cuernavaca– en una pelea de gallos:

Here they exercise the usual privilege of the one-shilling gallery, by applauding most vociferously the performances of any lady, whose style of dancing happens to please them, and by calling occasionally for the Jarave, the Petinera, or other dances of the country, with an exhibition of which they are not unfrequently gratified (1828b, 300-301).

También señala que es bailado por soldados en una cena en la casa del general Guadalupe Victoria en Veracruz, el 14 de diciembre de 1823:

[...] In the mean time a constant communication was kept up between the Thetis and the town, by the Mocambo road; Mr. Hervey and General Victoria exchanged visits, and on the 14th the whole Commission dined at the General's house, which, in the evening, presented a curious scene; for although there was not a woman in Veracruz, we had the music of all the regiments playing in the Patio, while the soldiers danced the Jarave, and other national dances, until a very late hour. (1828a, 177)

Centrándonos en este estado de la República Mexicana, el jarabe es ya por esa época uno de los sones que aparecen habitualmente en los fandangos o fiestas.

²⁶ En el apéndice de su libro, Ward incluye el diario del coronel Simon Bourne *Notes on the State of Sonora and Cinaloa* escrito en 1825. De este relato es donde se extrae el fragmento del baile del jarabe en Sonora.

En 1844 Manuel Payno narra que es bailado en todos los fandangos por la china poblana: “No hay fandango donde no baile ese jarabe, ese palomo y esos sones cuyos autores jamas se conocen, tan alegres y tan bulliciosos.” (1844a, 166). En la misma obra también aparece el jarabe interpretado en un concierto en Jalapa por una orquesta compuesta por bajos, un arpa y jaranas de diferentes tamaños (1844b, 485):

[...] Hace algun tiempo que varios individuos alegres se reunieron y formaron una sociedad filarmónica, sociedad que estudiaba multitud de piezas y sonatas, y salía por las noches de luna á vagar, esparciendo por las calles de Jalapa torrentes de dulces sonidos y de sentidas armonías; otras veces se reunian en alguna casa y pasaban ratos tan alegres, como puedes figurarte. [...] La orquesta se compone simplemente de jaranitas, un par de bajos y cuando mas una harpa. Las jaranitas, que creo son cinco, van disminuyendo en tamaño hasta que el requinto es un juguete tan pequeño que parece imposible se pueda tocar en él.

El concierto comenzó por uno de esos lindos wals [...]. Multitud de composiciones modernas se tocaron; pero donde mas noté la dulzura de estos instrumentos fué en el jarabe: ¡qué alegría y qué voluptuosidad en las variaciones!²⁷

También en ese mismo año, en un poema de José María Esteva se hace referencia a que se baila el “tapatío” en un fandango jarocho (1850, 189 y 191). Como se verá más adelante en el apartado dedicado a las descripciones del jarabe, su presencia en los fandangos veracruzanos era habitual en esta época.

JARABE COMO SONECITO DEL PAÍS Y BAILE NACIONAL

Desde sus primeras menciones el jarabe es calificado como sonecito de la tierra o del país, y esta consideración perdurará durante las primeras décadas del siglo XIX. Diversas fuentes documentales constatan este hecho, por poner algunos ejemplos, cito un programa de teatro de 1807: “el roro, la jarana, el jarave y otros sonecitos de nuestro país”²⁸, o esta otra noticia de 1813: “el son de la tierra el

²⁷ Resulta interesante la alusión que se hace en esta cita a las variaciones instrumentales, pues está en correspondencia con las que aparecen en las partituras del jarabe de la época.

²⁸ “Bayle” *Diario de México*, 26 de julio de 1807: 345-348.

llamado el Jarabe” (Olavarría y Ferrari 1895a, 182). Posteriormente también será considerado como el baile nacional, como lo muestra esta cita: “En fin lo que divirtió muchísimo á los heroes de la fiesta, como á los demas, fueron las danzas nacionales llamadas petenera, gato y jarave. Verdad es que jamas no pudieron haberlo hecho mejor las bailarinas y aun bailarines.”²⁹, o en esta otra de 1842 firmada por Fidel, pseudónimo de Guillermo Prieto: “-¡Música! ¡Jarabe!!! Rasgan los bandolones el baile nacional.” (1842, 2-3). Este autor incluso llega al extremo de considerar al “alegrísimo jarabe” la única música propiamente mexicana: “¿Será su culpa, que en vez de la Marsellesa, de: Dios salve al rey, y de todos esos himnos que formulan el regocijo ó la plegaria solemne de un pueblo, no tengamos verdaderamente nuestro mas que el alegrísimo jarave?” (1845, 29).

Ya en el siglo XX, en una entrevista realizada a la bailarina mexicana Carolina Delgado “La Sitala” para el periódico *Buffalo Express* en 1901, se dice cómo el jarabe aún en esa fecha es considerado el baile nacional, y cómo se ha empleado con fines militares para enardecer a los soldados antes del combate. No pude dilucidar si es una entrevista falsa, satírica, o cierta, pero lo relevante en este caso es el lugar que se le da a esta expresión musical. Transcribo parte de la entrevista:

Reporter.— ¿Y cuál es el baile predilecto de usted?

Sitala.— Todos me agradan; pero el baile de mi predilección es el jarabe, por cuanto tiene de netamente mexicano, como lo indica el nombre, formado por las palabras jara y ave que significan flecha con plumas. En el estado de Toluca hay una hacienda que se llama del Jaral, y precisamente de allí es de donde se surtía de flechas el ejército mexicano.

Reporter.— ¿Y este baile se usa en todo México?

Sitala.— ¡Oh, ya lo creo! El jarabe es el verdadero canto nacional y el verdadero baile nacional. Cuando el General Manuel Sánchez Marmol, aquel que dijo el discurso en San Fernando y que murió hace apenas dos meses, quería enardecer á sus soldados, no hacía que mandar tocar al jarabe, dar un zapateo, y allá iban sus guerrilleros á coger franceses con sus lazos, porque es de advertir á usted que Sánchez Mármol era un valiente guerrillero y experto lazador.

En los tiempos modernos no se vive en México sin el jarabe; muchas personalidades le deben su popularidad, como Don Telesforo García, Don Victoriano Agüeros, D. Luis

²⁹ “Coliseo. Representación en obsequio de la legación inglesa” *Águila Mexicana* (Ciudad de México), 7 de enero de 1824: 4.

Curiel y el Padre Amado que ahora precisamente acaba de irse á España con una joven á aprender á bailar seguidillas.

Si el gobierno de Santa Anna cayó, fué por sus tendencias democráticas de sabor enteramente ruso. Y si el Plan de Ayutla tuvo un término tan desastroso, fué porque iniciaba una revolución en la que, por toda la plataforma se prometía acabar con el jarabe en toda la República.³⁰

En septiembre de 1910 encuentro al jarabe ocupando el rol de baile nacional en uno de los actos de celebración del centenario de la Independencia, en una fiesta en el Castillo de Chapultepec organizada por Carmen Romero Rubio, esposa del presidente Porfirio Díaz:

Mrs. Diaz, wife of the President, gave a beautiful garden party at Chapultepec castle, which was profusely decorated and illuminated for that occasion. A platform had been erected in one of the halls, where over fifty young ladies and young men of Mexico's elite gave a concert, the instruments used being mandolins, guitars, and harps. Then others danced dressed in Indian costumes of bright colors and rich materials the typical dances, as the "Jarabe," and also in Spanish costumes the "Jota" and "Sevillanas." Afterwards the military band played, and we all danced until a late hour and also had a very delicious supper. (Godoy 1919, 125-126)

A propósito de este evento, en la prensa mexicana se comenta que el jarabe tenía mucho tiempo sin ser bailado en las reuniones sociales "de gran distinción", y que a los asistentes extranjeros al evento les parecerá un baile muy "original":

El detalle de que, en el sarao que ofrecerá á la sociedad distinguida de la capital la señora Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, va á ser bailado un jarabe tapatío, [...], por típico, original, pues seguramente que desde las épocas de su Alteza Serenísima el General Santa Ana y de S. M. Doña Carlota Amalia, Emperatriz de México no se había vuelto á bailar un jarabe en una reunión social de gran distinción. Efectivamente, se dice que la infortunada esposa de Maximiliano quiso ver de cerca el baile tapatío, y en un sarao, una pareja en aristocrática zapateó un jarabe en presencia de la Emperatriz, para satisfacer su curioso deseo. En cuanto á su excelencia el Presidente Santa Ana, era muy afecto á las costumbres nacionales, y tuvo la idea en cierta ocasión, según se asegura, de que una pareja de tapatíos bailara en su presencia, jarabe, durante una reunión social selecta.

³⁰ "México en Buffalo: Reportazgo al estilo yankee" *Cómico* (Ciudad de México), 9 de junio de 1901: 4-5.

Por qué ahora no se ha de repetir la humorada de aquellas lejanas épocas, tanto más cuanto que al baile de Chapultepec asisirán, seguramente, los delegados extranjeros al Centenario y el Cuerpo diplomático, para cuyos miembros constituirá el zapateo una originalidad.

También bailarán una jota varias parejas. El jarabe lo bailará la señorita Ana Elena Algara y el señor Carlos Rincón Gallardo. La jota será bailada por dos parejas: señorita María Mendía y su compañero, Juanita Cuevas, y el suyo. [...]

Se ha formado una estudiantina que figurará en el sarao, como uno de los principales elementos. La constituyen señoras y señoritas distinguidas, [...]³¹.

Este carácter nacional hizo que compositores renombrados como lo incluyeran en varias de sus obras, como Julio Ituarte (ca. 1880), Ricardo Castro (1895), o Manuel M. Ponce (Barrón Corvera 2004, 60 y 71).

EL JARABE EN OBRAS ESCÉNICAS MEXICANAS

En la segunda mitad del siglo XIX, el jarabe no solo se presentó en los teatros como un número de baile independiente, sino que fue integrado dentro de numerosas obras escénicas representadas en México, la mayoría de ellas compuesta en dicho país. Según Maya Ramos “el *jarabe* mexicano alcanzó su auge en esos años: tomó parte en los ballets románticos como toque de ‘color local’ y en su ejecución se lucieron por igual las estrellas mexicanas y europeas.” (2013 [1995], 32-33). Además, cita algunas de las bailarinas nacionales y extranjeras que lo bailaron:

Los bailes mexicanos, por su parte, sobrevivieron sobre todo en los teatros populares y gozaron siempre de la aceptación del público, aunque algunos críticos se quejaron de que se estaban adulterando por su contacto con las modas europeas. A principios del siglo XX tuvieron gran auge y aceptación. Uno de estos bailes, el *jarabe* –vigente en el escenario desde la época virreinal– mantuvo una popularidad inalterable. En su ejecución se habían distinguido, durante la primera mitad del siglo, numerosas estrellas del ballet nacionales y extranjeras, entre quienes destacaron María de Jesús Moctezuma, Dorothea López, Celestina Thierry, Giovanna Ciocca, Rosa Espert y Annetta Galletti. A par-

³¹ “En el sarao que la señora Romero Rubio de Díaz dará en el Alcazar de Chapultepec, se bailará un jarabe tapatío” *El Tiempo* (Ciudad de México), 2 de septiembre de 1910: 3.

tir de la década de 1880 brilló particularmente con Felipa López, en espera de la consagración que, ya entrado el siglo XX, alcanzaría al formar parte del repertorio de Anna Pavlova. (Ramos Smith 2013 [1995], 44)

Menciono a continuación alguna de las obras en las que estuvo presente según los programas de teatro o las crónicas publicadas en la prensa de la época. En 1853 elailable *La viuda caprichosa, ó no hay nada peor que un rio manso* incluye en su sexto número un jarabe, que es bailado por la pareja formada por “la Sra. Martinez y el Sr. Maiquez”³². Con la temática de los paseos —que se realizaban en la época por algunos canales de la Ciudad de México y en los que era costumbre la presencia de músicos interpretando sones del país— aparece el jarabe bailado por dos parejas en la ópera *Un paseo a Santa Anita* de Antonio Barili, representada en el Gran Teatro Nacional de Ciudad de México en 1859. Tal y como aparece anunciado, éste y los otros bailes nacionales que también se incluyen en esta obra, se interpretan con “bandolones y jaranitas” bajo la dirección del músico mexicano Sabas Contla:

GRAN TEATRO NACIONAL
OPERA MEXICANA

Estraordinaria funcion para el juéves 17 de Noviembre de 1859

ORDEN DE LA FUNCION.

Por primera vez se pondrá en escena la ópera cómica de costumbres mexicanas, y en dos actos, original de los Sres. D. José Casanova y D. Víctor Landaluce, música del Sr. Don Antonio Barili, titulada:

UN PASEO A SANTA ANITA.

Cuando el argumento lo exija, habrá dos parejas para bailar el JARABE y otros bailes nacionales, los cuales serán acompañados por una música de bandolones y jaranitas colocadas en el foro, ensayados y arreglados escrupulosamente por el Sr. D. Sabás Contla. Para mayor efecto y propiedad, el distinguido artista mexicano Sr. Serrano ha pintado Una decoracion de Santa Anita,

Viéndose en último término EL PUENTE DE JAMAICA.³³

³² *El Universal* (Ciudad de México), 2 de febrero de 1853: 4.

³³ *La Sociedad* (Ciudad de México), 16 de noviembre de 1859: 4.

En el Teatro de Hidalgo de la Ciudad de México el 4 de enero de 1863³⁴ se representa la obra *Una boda en Ixtacalco o el casamiento de los indios*, donde se baila un jarabe “cuando la escena lo pida” acompañado de la música de los bandolones³⁵.

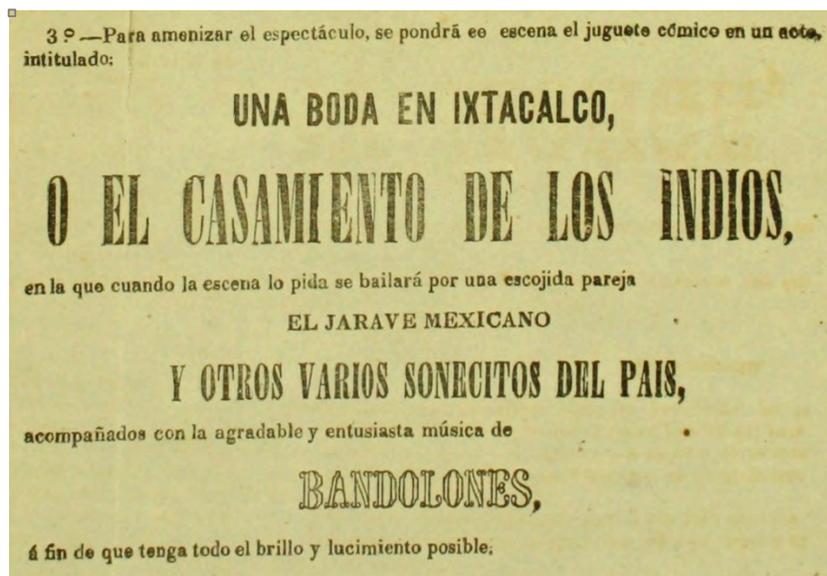


Ilustración 1. Cartel de la obra *Una boda en Ixtacalco* (Teatro de Hidalgo, 4 de enero de 1863)³⁶

En la obra *Lola la mexicana en la feria de San Juan* de José de Jesús Cordero aparece el jarabe y el palomo bailados en un fandango que se organiza con motivo de la boda de la protagonista, según nos describe una crónica de 1867³⁷. También se anuncia, un par de años más tarde, el jarabe dentro de la obra *Los plagiaros de la Malintzin*, donde es interpretado “cuando la comedia lo exige” por Tranquilino Herrera y Pepita Pérez de manera similar a como se anunciaba en *Un paseo a Santa Anita* (Ramos Smith 2013 [1995], 55):

³⁴ Según cartel teatral custodiado en el Centro de Estudios de Historia de México.

³⁵ Esta obra seguiría siendo representada años después según la información de un cartel del 27 de enero de 1889 del Gran Teatro de Guerrero.

³⁶ Cartel en el Centro de Estudios de Historia de México, http://www.archivo.cehmcars.com.mx/janium-bin/janium_zui_print.pl?i=/janium/JZD/LXI-1/5/714/1/LXI-1.5.714.1.0001.jpg (último acceso: 3 de noviembre de 2016).

³⁷ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 30 de diciembre de 1867: 3.

Por primera vez la interesante y preciosa comedia de costumbres populares, original y escrita en verso por un poeta mexicano, quien la dividió en dos actos y le puso por título: LOS PLAGIARIOS DE LA MALINTZIN.

En el segundo acto, cuando la comedia lo exige, se cantarán CANCIONES POPULARES MEXICANAS, y se bailará el aplaudido JARABE por la Srita. Perez y el Sr. Herrera.³⁸

A finales de siglo el jarabe continuaba formando parte de algunas obras escénicas. Otra obra que también se desarrolla en el paseo de Santa Anita es el “gracioso cuadro mexicano” titulado *Una fiesta en Santa Anita* estrenada en 1887 según nos relata Enrique de Olavarría:

En el beneficio de Isidoro Pastor, en la noche del 29, resucitó las viejamente aplaudidas zarzuelas *El Postillón de la rioja*, y *Los dos ciegos con su jota de El Ta y el Te*.... y se presentó por primera vez en las tablas y en el gracioso cuadro mexicano de Peza y Arca-raz, *Una fiesta en Santa Anita* la niña Felicidad Pastor, hija del beneficiado. Muy bella estaba aquella pobre criatura de catorce abriles apenas, con el lindísimo traje de las chinas mexicanas; fué colosalmente aplaudida al recitar unos hermosos versos escritos para ella por Juan de Dios Peza, y en el jarabe, que bailó con muchísima gracia. (Olavarría y Ferrari 1895b, 34)

En 1898 se baila en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí un “Jarabe zapateado” en la zarzuela *Los Chinacos* de los “Sres. Rodríguez Balauzarán y Zamora” (Justiciero [pseud.] 1898, 2-3), y en 1900 Virginia Fábregas y Francisco Cardona obtienen un gran éxito en el Teatro Arbeu bailando un jarabe dentro de la obra *La cuarta plana*: “En el jarabe final, el público pidió “bis” y premió con palmas á Virginia Fábregas y al señor Cardona”³⁹.

También formó parte de obras donde, de alguna forma, está presente la relación de México con Andalucía. En 1858 se representa en el Teatro de Oriente de la Ciudad de México el bailable *El andaluz y la mexicana* que se compone de los bailes el jarabe, la pasadita, el palomo y el majo.

³⁸ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 14 de marzo de 1869: 3. También aparece anunciado en *El Constitucional* (Ciudad de México), 13 de marzo de 1869: 3.

³⁹ “En Arbeu. El beneficio de anoche” *El Imparcial* (Ciudad de México), 15 de septiembre de 1900: 2.

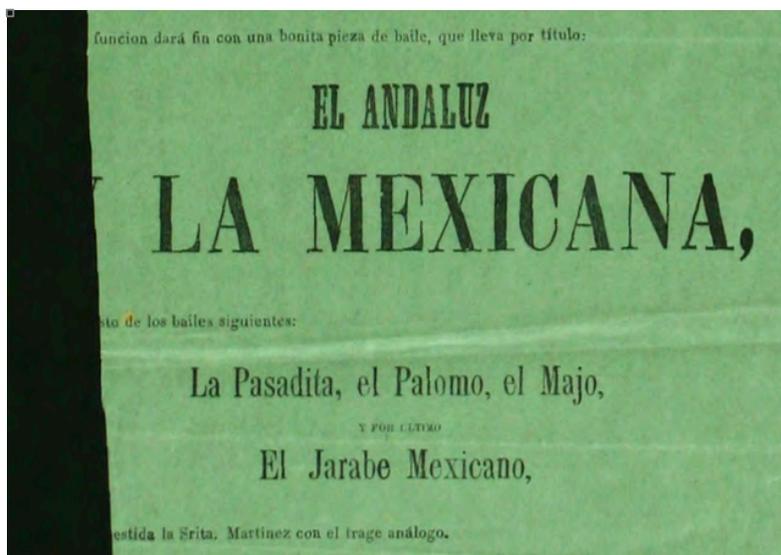


Ilustración 2. Cartel de *El andaluz y la Mexicana* (Teatro de Oriente, 21 de enero de 1858)⁴⁰

Esta obra también se anuncia en 1860 en el Gran Teatro Nacional de la Ciudad de México, incluyendo en esta ocasión también al jaleo andaluz⁴¹. Durante ese mismo año y el siguiente se representa en el Teatro Principal de la misma ciudad la obra *México y Andalucía*, que también incluye los sones del palomo y el jarabe, aunque desconozco si algún baile andaluz formaba parte de la misma: “El espectáculo terminará con la pieza de baile nominada: MEXICO Y ANDALUCIA La que será adornada con varios sonecitos del país, ejecutandose entre ellos el Jarabe y el Palomo”⁴². Hay noticias de la representación de esta obra también en 1861 y 1863, donde el jarabe obtiene un gran éxito⁴³. Como estamos viendo, el jarabe y el palomo fueron compañeros inseparables en multitud de funciones durante el siglo XIX.

⁴⁰ Cartel en el Centro de Estudios de Historia de México, http://www.archivo.cehmarcarso.com.mx/janium-bin/janium_zui_print.pl?i=/janium/JZD/LXI-1/2/233/1/LXI-1.2.233.1.0001.jpg (último acceso: 5 de noviembre del 2016).

⁴¹ *Diario Oficial del Supremo Gobierno* (Ciudad de México), 12 de febrero de 1860: 4. Se repite el 16 de febrero.

⁴² *Diario Oficial del Supremo Gobierno* (Ciudad de México), 15 de septiembre de 1860: 4.

⁴³ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 7 de febrero de 1863: 4.

En todas estas obras es habitual que el jarabe se interprete “cuando lo requiera la escena”, con una instrumentación compuesta por bandolones o jaranas. Este hecho puede explicar que no haya localizado partituras de los jarabes de estos bailables. Puede pensarse que los músicos interpretarían el jarabe sin necesidad de leer las partituras.

EL JARABE EN OBRAS ESCÉNICAS EXTRANJERAS

En México también encuentro noticias referentes a la inclusión del jarabe en obras extranjeras, principalmente españolas. Una de ellas es *La perla gaditana*, dirigida por José Gispert, donde es bailado “por el cuerpo de baile” (Díaz Meoqui 1856a, 4). A Gispert, también lo encuentro ejecutando con Rosa Espert el “jarabe mexicano” y el palomo en la Ciudad de México ese mismo año de 1856:

GRAN TEATRO NACIONAL

Gran función extraordinaria para el viernes 12 de Septiembre de 1856 á beneficio de Doña Rosa Espert.

[...]

Séptimo y último.— Se presentará la Srta. Espert acompañada del Sr. Gispert, y ejecutarán a instancias de muchas personas que lo han solicitado, los célebres bailes nacionales conocidos por los nombres de: EL JARABE MEXICANO y EL PALOMO. (Díaz Meoqui 1856b, 4)

Otra obra española que cuenta con un jarabe es la zarzuela *La venta del Puerto*, que se representa en el Gran Teatro Nacional de Ciudad de México en 1859 y, como se puede ver en el anuncio en prensa, se especifica que el jarabe bailado es el mexicano, junto al palomo nuevamente: “Cuando la escena lo pida, se cantará la JOTA y varios sonecitos del país, entre ellos el JARABE Y EL PALOMO.”⁴⁴.

⁴⁴ *Diario Oficial del Supremo Gobierno* (Ciudad de México), 18 de febrero de 1859: 4.

EL POLÉMICO JARABE DE “EL PROCESO DEL CAN-CAN”

Considero oportuno mencionar un curioso hecho acaecido en 1875, cuando la empresa del Teatro Arbeu decide introducir un jarabe mexicano en la obra española *El proceso del can-can*. En la primera función se bailó en sustitución de la jota original como deferencia al público mexicano y, en las sucesivas interpretaciones se añadió a la obra completa. Desde el estreno, esta decisión inició una polémica reflejada en la prensa, que aporta datos interesantes sobre la consideración del jarabe en esa época. Según la crónica periodística, el estreno fue todo un éxito y el jarabe tuvo que ser repetido:

La empresa del teatro Arbeu está de enhorabuena y nosotros se las enviamos doble [...]. La verdadera, la esperada, la gran novedad tuvo efecto en la función de la noche, con la representación de la zarzuela, revista de bailes, que tiene por título “El proceso del Can-can.” [...]

Figuran en la obra para completar la revista, comparsas de lanceros ingleses, de aragoneses que siguen á Rondalla y de andaluces que forman la escolta de Bolero y Seguidilla: un cuerpo de baile que ejecuta los diferentes que son objeto de la revista; cuatro negritos que bailan el tango habanero; y una pareja mexicana, que baila el jarabe del país, con el cual se ha sustituido por la empresa una jota del original. [...]

Justo es consignar que la conocida bailarina mexicana Pio Quinta, ejecutó con gracia y con limpieza admirables, los pasos del Jarabe, luciendo en rico calzado, un lindo modelo de los afamados diminutos piés de las tapatías. El público aplaudió con furor esta novedad introducida por la empresa y pidió la repetición del Jarabe.⁴⁵

La polémica se refleja cuando, días más tarde, Guillermo Prieto publica como “Fidel” en *El eco de ambos mundos* un artículo en verso vindicando al jarabe interpretado en esta obra (1875, 2). Según el autor la pieza interpretada es un “remedio grosero” del auténtico jarabe nacional y con este preámbulo: “con motivo de una falsificación de pulquería, del jarabe nacional, hecho en el teatro de Arbeu, en la pieza titulada «El Proceso del Can-can.»”, relata lo siguiente:

¿Eso es jarabe, blasfemos?.....
¿Y á ese insolente saltar,

⁴⁵ “Compañía de zarzuela” *La Colonia Española* (Ciudad de México), 14 de julio de 1875: 2-3.

y á esos destemplados gritos
que huelen á tinacal,
Y á ese remedo grosero
Del populacho, llamais
Flor de nuestra linda tierra
Y jarabe nacional?....
[...]
Pero el jarabe.... El jarabe,
En toda su mesmedá,
Es el baile de los hombres
Que saben lo que es amar;
Es el baile de las hembras
Que el alma y el cuerpo dán
Dempues de pedazos de alma
Por un indino regar.....
[...]
A ese estilo es el jarabe;
Déjenlo vdes. En paz.....
Si nó comprenden su injundia,
Ní lo saben respuntear;
Saquen á luz como puedan
El bolero y el can-can,
Y retocen en las tablas
Hasta que no puedan mas,
Sin que profanen inicuos
Al jarabe nacional.⁴⁶

Seis días después llega la respuesta a este artículo desde el periódico *La colonia española*, defendiendo las buenas intenciones de la compañía española y criticando el “patrioterismo” que a su juicio esgrime Fidel, incluyendo una reflexión sobre la mexicanidad del jarabe, al que incluso el autor lo vincula con el zapateado español.

Con una indignacion que no merece llamarse patriótica, sino patriotera, exclaman EL ECO DE AMBOS MUNDOS y otros diarios de esta capital que la compañía de zarzuela

⁴⁶ En este artículo aparecen inscripciones sonoras (Ochoa Gautier 2014) que tratan de representar la jerga de los estratos sociales que interpretan el jarabe.

ha calumniado los bailes nacionales de México, con otras expresiones duras y ofensivas, con que nuestros colegas, aparte de la justicia ó injusticia de la crítica, empiezan cometiéndolo una mala acción.

Se presenta en el país una compañía artística española: pone en escena una revista de bailes nacionales y extranjeros; y deseando hacerse agradable á los mexicanos, introduce entre los bailes el Jarabe. Busca para la ejecución á la pareja mexicana que la opinion le señala como más popular, y acompaña el baile con música popular mexicana y comparsas mexicanas. ¿Es noble contestar á ese rasgo de cortesía con ofensas y con dicerios? [...].

Y volviendo al baile, despues de saludar al poeta con la respetuosa simpatía á que una vez más lo hace acreedor nuestro el lindo romance sobre el Jarabe, ¿en dónde está la pregonada nacionalidad de éste? ¿Es oriundo del Anáhuac ó lo trajeron al país los españoles? ¿Qué otra cosa es en efecto el Jarabe, fuera de los aires de can-can, que se han introducido recientemente en todos los bailes populares del mundo, que el zapateado español, con todos sus incidentes del sombrero, el pañuelo, la gala que se da á la bailadora y las coplas con que se anima?⁴⁷

Un par de días después llegará la contrarréplica en *El eco de ambos mundos* refiriéndose, en tono irónico, a esta última comparación del jarabe con el zapateado español:

Quedamos convencidos de que en México no hay bailes nacionales, de que el jarabe porque nació del zapateado, no es baile mexicano, como no es española la lengua española porque deriva del árabe y de otras lenguas; que México de rodillas pidió, suplicó á la compañía del Sr. Villalonga que nos ilustrase en materia de arte y de bailes nacionales; que es una mala acción no gustar del «Proceso del can can» que el Sr. Villaseñor y su compañera de baile son los tipos mas populares de México, y que nuestro pueblo habla exactamente lo mismo que los andaluces, aragoneses, gallegos, navarros, madrileños, etc. etc., es decir, que es un políglota fenomenal.

Estamos convencidos de todo esto; primero porque lo dijo la «Colonia Española,» y segundo porque lo reprodujo el «Pájaro Verde.»⁴⁸

A lo que *La colonia española* responde al día siguiente:

⁴⁷ “Compañía de zarzuela” *La Colonia Española* (Ciudad de México), 23 de julio de 1875: 3.

⁴⁸ “Gacetilla” *El Eco de Ambos Mundos* (Ciudad de México), 25 de julio de 1875: 3.

El Eco abriga hace tiempo la pretension de querer nacionalizarlo todo, y no hay tarea más difícil que ésta, porque nada, absolutamente nada hacen los mexicanos para procurarse una literatura propia; y en cuanto á las costumbres, á los bailes y á otras cosas, nada podrán hacer durante muchos siglos.⁴⁹



Ilustración 3. El jarabe en *El proceso del can-can*. Programa de Teatro Arbeu, 1º de febrero de 1880⁵⁰.

Aparte de esta porfía, las crónicas periodísticas hablan del éxito del jarabe en esta zarzuela. En 1880 se vuelve a representar en Ciudad de México en el teatro Arbeu, y en 1882 en el Teatro Principal, incluyendo de nuevo el jarabe con mucho éxito: “Lo que más ha llamado la atención al público *realista* en el novísimo ‘Proceso del Can-can,’ es el jarabe” (Chavarrí 1882, 1). En 1892, es decir diez años después, este jarabe continúa representándose en dicha obra, bailado por Felipa López y Tranquilino Herrera:

Siempre es de ordenanza que el primer acto del “Proceso,” pase entre aplausos y gritos, pidiendo repetición; así ha sucedido en estas noches en el teatro Principal; Josefina Lluch ha hecho una elegante “Seguidilla,” y Felipa López ha bailado un *jarabe* de verdad rumboso; Felipa sabe respuntar el *palomo* y vestir el traje de *china* y repicar con los pies sobre

⁴⁹ “Gacetilla” *La Colonia Española* (Ciudad de México), 26 de julio de 1875: 3.

⁵⁰ Cartel en el Centro de Estudios de Historia de México, http://www.archivo.cehmcarsos.com.mx/janium-bin/janium_zui_print.pl?i=/janium/JZD/LXI-1/10/1311/1/LXI-1.10.1311.1.0001.jpg (último acceso: 3 de noviembre de 2016).

la escena que da calosfríos al público patriótico, y luego Tranquilino, el legendario Tranquilino, no olvida su afición á las *chinampas* y baila el *jarabe* como el más empedernido *valedor*.

Ah, entónces mis valedores y compatricios rujen de puritito entusiasmo, y piden ¡otro! y estarían *jarabeando* hasta el fin de la velada, si otros bailables no reclamaran el trámite. (Chavarri 1892, 1)

EL JARABE DE LA ÓPERA CARMEN

La ópera *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875) también contó con un jarabe al ser representada en la Ciudad de México en 1889. En este caso, el intérprete fue un caballo cuyo baile provocó grandes aplausos entre el público⁵¹:

En la desdichada *Carmen* de Bizet, quien se llevó los honores del mayor aplauso fué el profesor de equitación Sr. Falco, que montando un precioso alazán de carne y hueso, y vistiendo el legendario traje de alguacil, se presentaba en el último acto al frente de la cuadrilla, pedía la llave del toril y hacía á su jaco bailar el jarabe. (Olavarría y Ferrari 1895b, 103)

LAS PARTITURAS DEL JARABE EN EL SIGLO XIX

Durante todo el siglo XIX se componen en México diversos jarabes, y algunos de ellos nos han llegado hasta nuestros días en partituras manuscritas o editadas, constituyendo las mismas un elemento trascendental para su investigación. Aparte de los de Corral y los que aparecen en el *Manuscrito de Mariana Vasques* antes referidos, en este apartado comentaré brevemente algunos otros de los que se compusieron en este periodo. Gabriel Saldívar en sus libros *Historia de la música en México* (1934) y sobre todo en *El Jarabe. Baile popular mexicano* (1937) aporta diversos manuscritos y partituras editadas sobre el jarabe de la primera mitad del siglo XIX.

⁵¹ De este modo, la propuesta escénica que recientemente ha hecho el sevillano Salvador Távora al incluir el baile de un caballo jerezano en su versión de *Carmen*, tuvo su precedente mexicano un siglo antes.

El manuscrito titulado *Jarabe arreglado para piano por M. J.*, y que Saldívar califica como “Jarabe De un Ms. de principios del S. XIX” (1934, 279-281), únicamente contiene variaciones –al igual que sucediera con la partitura de Corral–, sin copla, aunque en él aparece la siguiente anotación: “fin para el verso y luego buelbe al principio”. Por tanto, si bien solo se codifican en notación musical las variaciones, no cabe duda de que este jarabe también contiene una copla, aunque el compositor no la escriba explícitamente. Esta circunstancia pudiera deberse a que la copla del jarabe era conocida y reconocible, en cuyo caso no sería necesario transcribirla, simplemente cantarla en el debido momento, quedando plasmado en la partitura únicamente las variaciones instrumentales fruto de la creatividad del compositor. Las variaciones de esta obra constan de dos compases con una estructura rítmica sesquiáltera, donde el primer compás está construido armónicamente sobre la dominante y el segundo sobre la tónica. Como veremos en el capítulo cuarto esta estructura armónico-rítmica corresponde con la del jarabe loco actual.

Un segundo manuscrito es el titulado *Jarabe puesto para piano-forte por el C. José de Jesús González Rubio y lo dedica a su amigo y compañero el C. José María López* (Saldívar 1934, 283-289). Al igual que el anterior, aunque no contiene letra, también incluye las siguientes anotaciones: “Lugar del verso”, “Lugar del 2º verso”, y al final de la obra: “Lugar del estribillo”, hecho que refuerza aún más la hipótesis planteada anteriormente.



Ilustración 4. Anotación al final del manuscrito del jarabe de José de Jesús González Rubio

Relacionado con esta obra, Saldívar incluye un tercer manuscrito que contiene los “Temas que sirvieron a González Rubio para el arreglo del Jarabe anterior. (Colección de la Sra. E.O.B. de Saldívar.)” (1937, s.p. [N. 3 de la sección de ilustraciones]). Este jarabe únicamente contiene variaciones instrumentales, muy similares a las de Rubio.

Otro de los *jaraves* de las primeras décadas del siglo XIX es el que se encuentra en el manuscrito titulado *Colección de piezas de musica escogidas a dos guitarras (SMMS M2)*, localizado por el investigador John Koegel en la Biblioteca Sutro en California (Koegel 1999). De acuerdo con el autor, esta obra puede ser posterior a la segunda o tercera década del XIX, y era un jarabe para ser tocado con guitarra séptima:

Significantly, the collection ends with a Mexican jarabe that includes precise tuning indications for the seven-string guitar. The music notation, however, is not as precise or complete for this jarabe; rather, it gives an initial melodic and rhythmic model followed by improvisational models. (1999, 596-598)

Otro jarabe de la primera mitad del siglo XIX se encuentra contenido en la *Colección de 24 Canciones y Jarabes Mexicanos arreglados para piano* por Johann Augusto Böhme en Hamburgo ([s.a.] ca. 1840). También de estos años es la obra *Variaciones sobre temas del jarabe mexicano* del músico José Antonio Gómez Olguín (1805-1876). Esta partitura sí contiene la melodía de copla con su letra compuesta por versos octosílabos. Tuvo una amplia difusión anunciándose en la prensa de la siguiente forma:

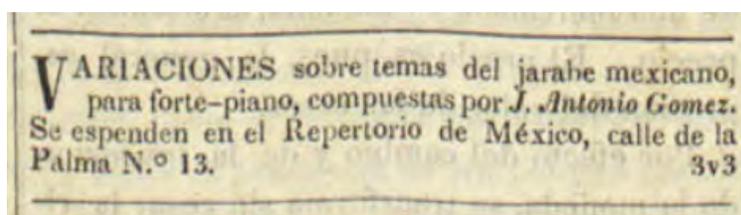


Ilustración 5. Anuncio del jarabe de José Antonio Gómez⁵²

⁵² *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (Ciudad de México), 10 de junio de 1841: 4. Este anuncio se publicó en otros periódicos y estuvo varios días circulando entre sus lectores.

Manuel Payno con el pseudónimo de “Yo”, menciona en un artículo de prensa la ejecución del *Jarabe con variaciones para piano* interpretado en 1849 por el pianista y compositor austriaco Henri Herz. El autor resalta su “atrevimiento” por incluir música mexicana entre repertorio europeo, iniciativa que desató el entusiasmo del público asistente:

TERCER CONCIERTO DEL SR. HENRI HERZ.

[...]

El Sr. Herz tocó después una fantasía sobre el precioso tema irlandés La última Rosa, y entre la música irlandesa y francesa é italiana introdujo la música mexicana mas sandunguera, mas bulliciosa, mas subversiva, el Jarabe.— ¡Un jarabe tocado por Herz! ¡Qué profanacion, qué atentado contra el buen gusto, contra la aristocracia!..... pues bien, que digan lo que quieran los hombres del buen tono, no hagais caso, íd, aunque os cueste una onza de oro, á escuchar el jarabe tocado por Herz. ¡Dios mio! ¡qué variaciones tan encantadoras, qué acentos de placer tan vivos! ¡qué alegría tan franca y tan ingénuo!— El efecto que produjo en la concurrencia, fué mágico. Al principio el público creyó que era Bellini y Rossini quienes hablaban en el piano, y guardó ese respetuoso silencio que indica que en todas partes del mundo se tributa al génio una veneracion religiosa; pero apenas fue reconocido el jarabe nacional cuando del cielo del teatro brotó un torrente de aplausos, una tempestad de alegría que comunicó su electricidad á los palcos y al patio. Los hombres sonaban las manos, las lindas jóvenes hacian todavía otra cosa mejor, reian, y sus ojos, su fisonomía toda, espresaban el contento y la sorpresa. ¿Herz tocando jarabe, el músico de Viena, el discípulo protegido de Napoleon, tocando un soncito de los Tapatíos y de los Poblanos? Este es un acontecimiento notable, digno de mencionarse. Los aplausos fueron tan repetidos y las instancias del público tan vivas, que el Sr. Herz tuvo que salir de nuevo á tocar. ¿Y qué tocaría?... Bah, para un músico, para un talento, esto es cosa de poca monta. Un momento de inspiracion y está el negocio concluido.

El Sr. Herz la tuvo. La Norma, los Puritanos, la Lucia, la Semiramis, todo lo mas difícil de la música italiana lo ejecutó, mezclando en estos fragmentos, el bullicioso jarabe; pero de una manera tan natural, que cualquiera, sin estar en los antecedentes, habria creido que el son que repicaba nuestras bandurrias en los bailecitos, formaba parte esencial de las composiciones de los maestros italianos. Como nosotros dimos al Sr. Herz el consejo de que introdujera en sus variaciones algunos aires nacionales, nos alegramos que hayan producido buen efecto, y lo felicitamos por su brillante triunfo. En el prócsimo concierto tocará algunas otras piezas de ese género, que serán sin duda acogidas con entusiasmo. ¿Qué, el Sr. Herz, que ya tiene idea de la música nacional, no hará alguna ó algunas composiciones que podamos llamar mexicanas? Esperemos que sí, y aun se lo aconsejamos, interesados en que aumente su gloria y el aprecio que justamente le tienen nuestros compatriotas. (Payno 1849, 231)

En las últimas décadas del siglo aparece el jarabe en algunas colecciones de sonecitos o aires nacionales mexicanos. Está incluido en *Al pueblo mexicano* de Miguel Ríos Toledano (ca. 1884)⁵³ y en *21 sonecitos del país* de autor desconocido ([s.a.] ca. 1900).

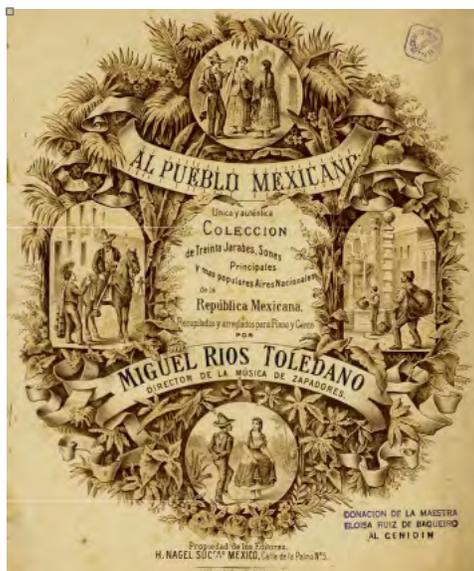


Ilustración 6. Portada de *Al pueblo Mexicano* (M. Ríos Toledano)⁵⁴



Ilustración 7. Portada de *21 sonecitos del país* (Autor desconocido)⁵⁵

MÉTRICA DEL JARABE

En ocasiones, las fórmulas métricas presentes en las expresiones musicales pueden ser un elemento que ayuden a su caracterización, permitiéndonos establecer un vínculo entre fuentes documentales y musicales. En el caso del jarabe encuentro información relevante. En 1807 se publican en la prensa mexicana unas

⁵³ En esta obra podemos encontrar cuatro jarabes. El “Nº 1. Jarabe. Favorito Mexicano general de toda la República” que contiene una copla de versos octosílabos, y otros tres “jarabes tapatíos”, los números 7, 8 y 9.

⁵⁴ Partitura en Biblioteca de las Artes, CENART, Sala de Fondos especiales (P12118).

⁵⁵ Partitura en Biblioteca de las Artes, CENART, Sala de Fondos especiales (P14135).

coplas para ser cantadas en el estribillo del jarabe con el título “Estrivillos para el jarave de los léperos” firmadas por “M. B. ó el Aplicado”⁵⁶. Estas coplas consisten en una sucesión de versos hexasílabos narrando una historia. Un par de días después se publica la continuación de estas coplas: “Sigue el estrivillo para jarave”⁵⁷. La publicación de estas coplas es un indicio de que el sonecito del jarabe debía tener un estribillo característico, y que probablemente su melodía debía ser conocida por los lectores. Resalta el hecho de que sus versos fueran hexasílabos, pues revisando las fórmulas estróficas que aparecen en otras referencias del jarabe unos años después, encuentro que se publican letras del jarabe en versos octosílabos⁵⁸. Del mismo modo, en la descripción de una fiesta en 1828 donde se baila el jarabe, se escriben las letras que se cantan, y también corresponden con versos octosílabos. Sin embargo, continuando el relato se menciona “oiga vd. el estrivillo que les cantaron despues de los versos” y se incluyen a continuación una serie de versos hexasílabos ([s.a.] 1828, 254-255)⁵⁹.

Estos hechos, unido a la anotación del manuscrito del jarabe de González Rubio que mostré en la ilustración 4, me permiten afirmar que el jarabe era una canción de versos octosílabos con un estribillo característico compuesto de versos hexasílabos y que, probablemente, su copla debería poseer una melodía específica bien conocida. Una serie de documentos de una época bastante posterior parece corroborar esta afirmación. Antonio García Cubas (1832-1912) también refiere que el jarabe tiene un estribillo en la descripción de un baile en Nautla, Veracruz en 1874 “Cántase el *estribillo*; concluido el cual, cambian de posición las parejas” (1874, 212). Otra fuente, en este caso de Guillermo Prieto, que describe un baile donde se canta el jarabe incluye una copla de versos octosílabos y un estribillo con versos hexasílabos (1906, 346). Y ya en 1919, en una novela de Cayetano Rodríguez Beltrán (1866-1939) titulada *Un ingenio*, se describe un fandango donde el estribillo

⁵⁶ *Diario de México* (Ciudad de México), 6 de noviembre de 1807: 295-296.

⁵⁷ *Diario de México* (Ciudad de México), 8 de noviembre de 1807: 303-304.

⁵⁸ *Águila Mejicana* (Ciudad de México), 19 de mayo de 1826: 1-3.

⁵⁹ Este escrito está firmado: “México, 26 de marzo de 1828”.

del jarabe es una parte reconocible, realizando las parejas que bailan una figura coreográfica específica:

En concluyendo la copla, siguió el estribillo de *El jarabe*, y las parejas iniciaron la “cadena”, cruzándose en gallardeos las mujeres con los hombres, para tomar la contraria, que al hacerlo, daban vuelta en redondo taconeando con repiques los pies en la sonora “tarima”; y allá se iba el canto quejumbroso y dulzón del obligado estribillo:

Escuchen señores.
Que les cuento a ustedes
una tramoyita
que hay en las mujeres:
como todas tienen
patio de gallinas,
riegan el maíz
entre la cocina;
cogen la gallina,
le meten el dedo,
y así es como saben
si ya tienen huevo.
De ahí se la llevan
a cualquier esquina,
y con la canasta tapan,
tapan la gallina.
Según pone el huevo
se lo van juntando,
y así de ese modo
se va “enculecando”,
y así que la ven
que ya está “culeca”,
la llevan a un rincón,
donde está mejor,
y la recomiendan
a San Salvador.
Piden diez pollitos
y un cantador,
y a las tres semanas
que se levantó.
La dueña le dice
a la otra vecina:
si supieras, mi alma,
sacó mi gallina
ocho o diez pollitas

¡qué cosa tan fina!
Siempre a una pollita,
que se me enfermó,
le cayó pepita;
mi hija la curó,
y un pollito giro
que se me extravió,
ayer en el patio
muerto apareció.
Y me he imaginado,
y supongo yo,
que fue el tacuazín
el que lo mató
porque la cabeza
na más le mascó. (*Vid.* García de León 2009 [2006], 197-198)

Este estribillo consiste en una larga sucesión de versos hexasílabos seguidos, de forma análoga a las publicadas en la prensa en 1807. Antonio García de León recopila algunos de los versos más populares de los que se cantan actualmente en el jarabe loco de Veracruz, incluyendo también estas “retahílas hexasílabas” (2009 [2006], 89), además de otras estrofas de versos octosílabos. En la actualidad, por tanto, se continúan empleando las dos estructuras métricas descritas en el jarabe del siglo XIX. Dos de las coplas más habituales en el jarabe loco son las siguientes (2009 [2006], 88-89):

Éste es el Jarabe loco
que a los muertos resucita,
salen de la sepultura
meneando la cabecita.
Éste es el primer jarabe
que compuso Lucifer,
el que se lleva las almas
al infierno a padecer.

...

Cogollo de lima,
ramo de laurel,
cómo quieres china
que te venga a ver,
si salgo de guardia
voy para el cuartel
mis calzones blancos
los voy a vender

...

Dicho autor explica la presencia de un estribillo “fijo” en el jarabe loco veracruzano como un “resto” de obras escénicas del siglo XVII:

Asimismo, y además de estos lechos, persisten en la estructuración compleja de la lírica campesina de toda la gran región, restos muy evidentes de fragmentos de viejos romances y partes extraídas de la literatura teatral, cuyos temas centrales todavía son posibles de rastrear en las colecciones del siglo XVII. Estos “restos escénicos” persisten en estribillos fijos, como los del *Jarabe Loco*, en donde se cantan, después de las coplas octosílabas, versos de seis y cinco sílabas (y que recuerdan los hexasílabos de algunas tonadillas del XVII, como la del *Baile de la maestra de niñas*: “Lo primero que hagan,/ niñas de esta era,/ es pedir a todos/ coches y meriendas...”), o como el estribillo de “Malhaya la vieja” atribuido a su antecesor, *El pan de manteca*, en los fandangos de Medellín y El Tejar en 1781. (2009 [2006], 48)

A esta explicación genérica añado algo más de concreción, en el sentido de que demuestro que los propios jarabes de inicios del XIX ya tenían ese característico estribillo hexasílabo.

Por otro lado, las coplas octosílabas y hexasílabas que García de León recopila se emplean en el son del jarabe loco al ser cantado. En la actualidad, la música del jarabe loco también se utiliza en Veracruz como música “de fondo” mientras los versadores improvisan y recitan sus décimas. En ninguna fuente documental del siglo XIX he encontrado el empleo de la décima como una forma estrófica del jarabe.

En cuanto a los versos característicos del jarabe loco que aporta García de León, encuentro indicios en el siglo XIX de que algo similar se cantaba en el jarabe. En 1869 Guillermo Prieto publica un poema donde menciona el verso “que a los muertos resucita” al referirse al jarabe (1869, 493). Este verso también aparece en la primera copla del jarabe loco actual que acabo de mostrar:

III
¡Ya es tiempo, maestríto!
No esperéis en esos grupos,
Que de entusiasmo palpitan,
El jarabe turbulento
Que a los muertos resucita,
Ni el currucú del palomo,

Ni del durazno la chispa,
Ni del lindo sombrero ancho
Las coplas provocativas:
No señor, bailan scotish,
Se pasean las cuadrillas
Y cuando mas, se rempujan,
Compases de las dancitas, [...].

También aparece este verso en 1877 en la lectura pública denominada *El jarabe mexicano* que ofrece el dramaturgo español José Zorrilla (1817-1893) en Madrid:

Y al romper en un jarabe
la zambra jaranita....
¡Santa Bárbara bendita!
¿Se arde Méjico? ¡Quién sabe!
el calor es tropical.

Y es el baile de la tierra,
y opinión es general,
de que ahuyenta toda cuita,
y que tal virtud encierra
que los muertos resucita....
¿y qué pueblo, pesiatal
no se agita y desepita
con su baile nacional? (1877, 88)

Precisamente en estos años aparece la primera mención al término *jarabe loco* que encuentro. Está contenida en una noticia periodística de 1870: “Simpático Monitor, no vayas á tomarla por encerrada, solo porque no está en el tema del Quelele ó en el del jarabe loco.”⁶⁰.

⁶⁰ *El Boquiflojo* (Ciudad de México), 2 de enero de 1870: 3.

EL ZAPATEADO

Encuentro noticias del zapateado como un son desde el año 1843 donde aparece citado por Frances Erskine Inglis (1804-1882), mejor conocida por Madame Calderón de la Barca. Deja un testimonio de su baile, junto con el jarabe y otros sones, en una fiesta celebrada en una hacienda cerca de la Ciudad de México: “Hay otro baile, llamado “El Toro”, cuya letra no es muy interesante, y el “Zapateado” que bailó con mucha gracia uno de los caballeros, acompañándose al mismo tiempo con la guitarra.” (1987 [1843], 117-118). En otro documento de 1872 se menciona cómo se baila el “zapateo” en Veracruz: “El jarocho de Tierra-caliente puntea su bandurria en serena noche de luna bajo el techo de hojas de palma, mientras bailan alegres el zapateo sus ardientes morenas, luciendo la belleza tropical.” (Prellezo 1872, 2). Años después, el crítico musical francés afincado en México, Alfredo Bابلot expone cómo el carácter de los pueblos y las ideas imperantes en cada periodo pueden influir en la producción musical de las diferentes naciones. Menciona que el “zapateado veracruzano” es diferente que el jarabe jalisciense o michoacano:

El carácter de los pueblos y sus instituciones políticas y sociales ejercen una influencia directa sobre las diversas formas que afecta el arte: las escuelas musicales se han engendrado con el contacto de las ideas dominantes en ciertas épocas progresistas, de las corrientes intelectuales y de las reacciones literarias. Hérold siguió el impulso que imprimió á su genio la transformación de la literatura que se produjo en los últimos años de la Restauración francesa.

La música ofrece un carácter peculiar, no solo en los pueblos que constituyen una misma entidad nacional, sino en las diversas localidades de un país: las jotas de Aragón son distintas de los fandangos andaluces en su ritmo y sus movimientos cadenciosos; entre nosotros, el zapateado veracruzano es diverso del jarabe michoacano ó jalisciense: las melopeas escocesas se diferencian esencialmente de las gigas de Irlanda [...]. (Bابلot 1881, 1)

En la crónica de una actuación circense en Orizaba (Veracruz) en 1884, aparece un caballo bailando el zapateado. Lo interesante de la nota –además de que

confirma la práctica de realizar bailes ejecutados por caballos como vimos anteriormente en el jarabe de *Carmen*— es la asociación que se hace de este zapateado con el que bailan los jarochos o los charros de tierra adentro:

Dice El Reproductor de Orizaba:

“El tiempo se está manifestando hostil á esta excelente compañía de circo. No ha conestado una sola noche buena. Esperamos que pronto levante el temporal que sufrimos, para que nuestras familias puedan disfrutar de esta diversion.

Además de Bell, que, inagotable, parece no gastarse jamás, la compañía cuenta con artistas excelentes, caballos y otros animales notables amaestrados y su coleccion de fieras. [...]

Pero sobre todo, el precioso caballo Africa, tanto en figura como en habilidad, merece cuantos elogios se le tributen. Eduardo Orrin debe contemplar con el gozo de un verdadero amateur la arrogante estampa, finas extremidades y la negra y aterciopelada piel de su caballo, debe tambien estar satisfecho de la docilidad y habilidad de su discípulo, sobre todo, cuando baila ese zapateado de tal modo que pudiera avergonzar al charro mejor de tierra adentro ó al jarocho de costa.⁶¹

En 1896 encuentro otra curiosa noticia donde el baile del zapateado y el jarabe nacional es empleado para probar la solidez del suelo del salón de baile del Palacio de Minería. Una semana antes de un baile que se celebrará en dicho salón “en obsequio al señor presidente de la República”, se realiza una prueba que consiste en traer un batallón del ejército y hacerlo desfilar por el mismo “á paso veloz” y seguidamente se les hace ejecutar algunos bailes:

Como sabrán nuestros lectores, habían circulado en el público diversos rumores relativos á la inseguridad del piso del gran salon en que ha de verificarse el baile que el 16 del actual se dará en el espléndido palacio de Minería, en obsequio del señor presidente de la República [...].

El batallon, como hemos dicho, practicó diversas evoluciones, á paso veloz, despues de las cuales, rompió filas, y ejecutó varias piezas de baile, y entre otras el zapateado y el jarabe nacional.⁶²

⁶¹ “Gacetilla. El Circo Orrin” *El Nacional* (Ciudad de México), 13 de noviembre de 1884: 2.

⁶² “Gacetilla. La prueba oficial del salon del baile en Minería” *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 10 de septiembre de 1886: 2

También relacionado con el zapateado encuentro otras curiosas noticias en la prensa. La primera es de 1891 y los protagonistas son unos monjes misioneros de Tula (Hidalgo) quienes, además de officiar misas y realizar algunos exorcismos, organizaron una fiesta en la que tiene presencia el zapateado:

Tres misioneros apostólicos estuvieron últimamente en la religiosa hacienda del Salto, cerca de Tula Hidalgo, para decir misas y arrojar algunos diablos de algunos cuerpos de pecadores. De la primera sacaron algunos pesos y de los segundo otro tanto en plata contante, pues vendieron cruces á los infelices sirvientes á razón de cuatro reales cada una.

En la tardecita del último día de misión, tuvieron los reverendos un baile á cielo abierto y en plena calle de la hacienda, en que el zapateado fué la pieza preferida. Y después?.....⁶³

La segunda de ellas es la propuesta de que el zapateado –junto al jarabe– esté presentes en la Exposición de París como bailes “típicos” de México:

París, Mayo 11 de 1897. [...]

Como la Exposición estará abierta de noche, los directores de los teatros se están preocupando ya de lo que harán para no perder la concurrencia. Los Sres. Bertrand y Gaihlard han tenido la idea de hacer que se forme en ella una calle, en donde se establezcan toda clase de espectáculos.

Se reconcentrarán allí todos los placeres artísticos, y ojalá que esta vez venga á París, una banda de música militar mexicana, lo mismo que unas lindas chinas y una orquesta típica para los bailes mexicanos: el zapateado, el jarabe, etc., esto tendrá éxito si se arregla de un modo perfecto.⁶⁴

Por último, la noticia de un equilibrista en una función de circo que baila el zapateado en la cuerda floja:

Gran éxito está alcanzando la [...] compañía de circo que dirige el chispeante clown Pedro López, «Pepino,» y que tiene su carpa levantada frente al Circo Teatro Orrin.

⁶³ “Noticias. Los frailes se divierten” *La Patria* (Ciudad de México), 22 de septiembre de 1891: 3.

⁶⁴ “La Exposición de 1900” *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 3 de junio de 1897: 2.

Entre los artistas figura ventajosamente Miguel Robladillo, que baila el zapateado en la cuerda floja y hace otras muchas suertes de gran mérito.⁶⁵

Aparte de estas noticias aparecen algunas ya del siglo XX donde el zapateado es referido claramente como un son jarocho más: “las jarochas lucen su donaire en la Media Bamba, el Zapateado, el Lascabel, el Curripití, el Canelo, el Zacamandú, etc.”⁶⁶; “desplegaron toda su acostumbrada habilidad en la ejecución de La Bamba, El Zapateado, El Fandanguito, El Toro y otros varios sones que llaman mucho la atención de los espectadores”⁶⁷. En esta época también se menciona que el zapateado es un baile “genuino” de Campeche:

Campeche, Julio 27 de 1898 –Sr. Don Francisco Montes de Oca, Director de EL POPULAR.– México.

El baile popular de anoche, del cual hablé á vd. en mi telegrama pasado, resultó muy concurrido y correcto. La gente del pueblo se manifestó contentísima y se bailó el zapateo y el jarabe, los bailes genuinos de por estos rumbos.⁶⁸

Respecto a la estructura métrica del zapateado, se suelen emplear décimas. Vicente Ruiz Maza comenta en 1954: “A este son pertenece el canto de cualquier décima lo que hace suponer que en la antigüedad esta música y baile sustituía al romance” (*Vid.* García de León 2009 [2006], 231). En los documentos históricos analizados únicamente he localizado una copla del zapateado veracruzano con una décima, correspondiente a la descripción de un fandango en la novela *Un ingenio* de Rodríguez Beltrán antes citada, y referida también por García de León (2009 [2006], 202-203). En el zapateado jarocho actual se siguen cantando décimas.

⁶⁵ “El Circo Metropolitano” *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 11 de diciembre de 1904: 3.

⁶⁶ “Puebla” *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 7 de junio de 1904: 2.

⁶⁷ “Alumbrado eléctrico en Tuxtepec” *El Diario* (Ciudad de México), 9 de mayo de 1912: 6.

⁶⁸ “El Sr. Baranda en Campeche” *El Popular* (Ciudad de México), 30 de julio de 1898: 1.

EL JARABE Y OTROS SONECITOS MEXICANOS EN CUBA

Durante todo el siglo XIX encuentro diversas referencias que hablan de la presencia del jarabe y otros sones considerados mexicanos en Cuba. No es de extrañar que el intercambio cultural y musical entre ambos países fuera intenso, dada la cercanía geográfica. Factores como la masiva emigración –voluntaria o forzada– de mexicanos a la isla, o la continua movilidad de artistas desde la segunda mitad del siglo XVIII, propiciaron estos procesos de intercambio. Se tiene constancia que artistas mexicanos como Luz Vallecillo llevaron repertorio considerado popular mexicano a los teatros cubanos, por ejemplo el son de *la morena*, anunciado de esta manera: “Bayle, gracioso, mexicano, La morena.”⁶⁹, o bien “Bayle del Reyno La morenita”⁷⁰.

La noticia más antigua hasta ahora encontrada del jarabe en Cuba la proporciona el investigador Rine Leal, ubicándolo en el año 1801 como parte del repertorio de los artistas de la maroma o también llamados volantines, indicando que era una de las canciones de moda de la época. Los datos que utiliza Leal son las crónicas que recoge del periódico *El Regañón de la Habana* de ese mismo año: “Esta tradición, que llena páginas del entretenimiento ligado al Circo, va a mantenerse casi sin variaciones hasta nuestros días, mezclándose con payasos y canciones populares de moda, como *La cucaracha*, *El jarabe* o *El melón*, anotados por el cronista de 1801.” (Leal 1975, 207)⁷¹.

La presencia de los sones mexicanos en Cuba trasciende el ámbito escénico y también son escuchados en otros espacios. En 1839 un relato recoge las quejas de un cubano por la cantidad de música que le rodea y que le interrumpe el sueño desde primeras horas de la mañana. Entre estas canciones, además de las propiamente cubanas menciona el *pan de jarabe*, que es un son presente en México desde algunas décadas antes.

⁶⁹ *El aviso* (La Habana), 15 de enero de 1807 (Vid. Ortiz Nuevo 2012, 23).

⁷⁰ *El aviso* (La Habana), 8 y 10 de febrero de 1807 (Vid. Ortiz Nuevo 2012, 24).

⁷¹ Cita a *El regañón* (La Habana), 29 de diciembre de 1801.

„Apenas el aurora reluciente
Baña en luz las tinieblas del oriente,

es decir, á eso de las seis de la mañana, cuando estoy en lo mejor de mi sueño, después de haber velado hasta las horas mas avanzadas de la noche, no por mi gusto sino por una imperiosa y cruel necesidad, empieza mi vecina de la derecha, que como toca de memoria y sin escuela, es la mas intrépida é incansable, á repetir por la milésima vez las danzas cubanas y las piecitas del país, interpoladas con la cachucha, el pan de jarabe y que se yo cuantas otras novedades, ejercicio que suele durar dos horitas largas; mis hijos se despiertan sobresaltados y llorando, y arman con el desentonado y estrepitoso piano el concierto mas infernal que puede V. figurarse, cosa que mal de mi grado me obliga á dejar la cama á toda prisa. ([s.a.] 1839a, 48-49)

También hubo presencia en Cuba de un son llamado *el buscapíés*, que tiene la misma denominación que otro existente en Veracruz. En Cuba se vincula a los entornos rurales y también es conocido como *zapateado buscapíés*. En el capítulo siguiente profundizo más sobre este *buscapíés* o *buscapíé cubano*. Específicamente referente al jarabe, hay constancia de su representación teatral en el Teatro Principal de La Habana según una referencia de Serafín Ramírez de 1887. Aunque no menciona fechas específicas, por los datos que aporta sobre los integrantes de la compañía, así como por el repertorio enumerado, se puede inferir que el periodo referido estaría entre 1810 y 1834:

Estas funciones terminaban siempre con un sainete como «El marido desengañado ó la horchata», «Los maridos engañados y desengañados», «El soldado traga-balas», los «Guatimbas y Musimarenas», «El peon de tierra adentro», las «Preciosas ridículas», «Herir por los mismos filos», y alguna tonadilla como la de «D. Celedonio y D^a Toribia», «El chasco de la Burra», «El trípili trápala», «El caramelo», «Los panaderos», y un baile como el «Fandango», el «Minuet», el «Jarabe», la «Cachucha», el «Caballito jaleado», &c. (Ramírez 1887, 74)

También encuentro un texto de 1855 donde se afirma que el jarabe mexicano, entre otras expresiones musicales de aquel país, fue introducido en Cuba desde México por presidiarios:

En épocas mas recientes se mejoró el estado de la moral pública estrechándose cada vez mas el círculo en que aun campeaba la indecencia de las canciones unidas al baile, unas

veces creacion de la gente mestiza del país; otras importada por los presidiarios de Méjico, como el jarabe y algunas en que solo descollaba la lubricidad en la letra ó en el equívoco, y eran las mas. (Bachiller y Morales 1855, 81)⁷²

EL JARABE EN ESPAÑA

Desde mediados del siglo XIX tenemos constancia de la presencia del jarabe en diversas ocasiones musicales en España, sobre todo en el entorno escénico. Se ha presentado con diferentes denominaciones, e incluso aparecieron versiones del jarabe llamadas españolas como veremos a continuación. Su popularidad no es de extrañar si nos atenemos al gusto que existió en España por las canciones provenientes de América durante toda la primera mitad del siglo XIX. Su aparición escénica se sitúa en el marco de lo que Lénica Reyes denomina *Época de los bailables* (2015, 165-173), debido a que el baile se convierte en el protagonista absoluto de la escena española a partir de la cuarta década del siglo.

EL JARABE AMERICANO O VERACRUZANO EN ESPAÑA

En las primeras menciones del jarabe en España suele denominarse *jarabe americano* o *jarabe veracruzano*. La primera referencia que he encontrado hasta el momento que hable de éste en los escenarios españoles es del año 1838. Se interpreta en una función de teatro en Santa Cruz de Tenerife:

Hoy domingo 5 del corriente, se celebrará à beneficio de la música de esta capital una escogida funcion dispuesta en los términos siguientes:

[...]

⁷² Esta idea es retomada dos años después por José de la Torre en el libro *Lo que fuimos y lo que somos o La Habana Antigua y Moderna* (1857, 115).

En los intermedios se tocarán varias piezas de música; se cantará por el Sr. Navarro, como aficionado, una aria, a petición de varios filarmónicos; se bailará el jarabe americano y se dará fin con la graciosísima pieza.

QUIERO SER CÓMICO. [...].⁷³

En dicha ciudad también aparece otra de las referencias más antiguas del *jarabe americano*. Esta cita de 1847 es importante pues en ella se dan detalles sobre su interpretación, se describe como una danza con movimientos seductores:

Otra muger, cuya hechicera gracia se lleva siempre tras sí los multiplicados aplausos de los espectadores, la Sra. Castejon, en el *jarabe americano*, danza de flexibles, mórbidos y seductores movimientos, entusiasmó hasta tal grado al público, que varios jóvenes se dirigieron al palco de la Presidencia pidiendo el *Ole* bailado por ella el próximo domingo, á lo que se accedió inmediatamente. Palmadas estrepitosas la obligaron á salir de nuevo y repitió una copla de su baile encantador, retirándose coronada de *bravos* y de aplausos.⁷⁴

Como veremos más adelante, esta descripción de cómo se baila el jarabe contrasta con las que se realizan en la misma época en México. Mientras que aquí aparece como una “danza” con movimientos “flexibles, mórbidos y seductores”, en México se describe como un baile que destaca por el ágil movimiento de pies, a la vez que el resto del cuerpo permanece rígido. En 1850 se programa durante varias semanas en el Teatro de la Comedia de Madrid la obra *Un día de toros en El Puerto* o también denominado *Los toros del Puerto* con coreografía de Manuel Guerrero: “Bailables de que se compone. [...] 4º y último. El Jarabe Americano, por la señorita Vargas y cuerpo de baile”⁷⁵. Al año siguiente encuentro esta pieza anunciada en el Teatro Principal de Barcelona en los siguientes términos: “Baile.— Los toros del puerto y el Jarabe veracruzano, dirigido por el Sr. Pavia.”⁷⁶. Como se observa, el calificativo de “americano” se ha cambiado por “veracruzano”, además

⁷³ “Teatro” *El Atlante* (Santa Cruz de Tenerife), 5 de agosto de 1838: 4.

⁷⁴ “Revista Teatral” *La Aurora* (Santa Cruz de Tenerife), 26 de junio de 1847: 32.

⁷⁵ *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), 24 de septiembre de 1850: 4.

⁷⁶ *El Sol* (Barcelona), 14 de octubre de 1850: 3. Al año siguiente sigue representándose esa obra con el jarabe veracruzano (“Crónica teatral” *El Sol* (Barcelona), 6 de julio de 1851: 3).

se destaca uno de sus números, precisamente el jarabe. Quizás este es un indicador de que era popular y por ello era empleado como reclamo publicitario. El nombre del director citado en la primera referencia puede darnos un indicio sobre la circulación del repertorio, pues se sabe que la familia de artistas Pavía estuvo en México dando funciones ya en el año 1843 (Ramos Smith 1991, 328-329), incluso, abrieron una escuela de baile en dicho país (Olavarría y Ferrari 1961a [1895], 70)⁷⁷. De vuelta en México, en 1855 los Pavía ponen en escena esta misma obra, pero con un cambio, el jarabe que interpretan ya no es el “veracruzano”: “En vez de la Sra. Montoro, que se enfermó, bailó una de las Pavías los Toros del Puerto y el Jarabe, arrancando algunos aplausos. Su Jarabe no es el de la tapatía, ni el de la poblana, sino que tiene carta de naturaleza andaluza. Así agradó bastante.”⁷⁸. Curiosamente, la misma obra que en España es anunciada indistintamente como jarabe americano o veracruzano, al interpretarse en México cinco años más tarde, el periodista deja claro que este jarabe no es como los mexicanos sino que más bien es algo propio de Andalucía. Por lo que se infiere que, al ser llevado a los escenarios por artistas españoles, al menos en el baile ya está operando una serie de transformaciones que lo hacen distinguible del que se realiza en México.

También está presente en una “comedia en un acto de género andaluz” titulada *La cigarrera de Cádiz*, representado durante los meses de octubre y noviembre de 1850 en el Teatro de la Comedia de Madrid. En este caso es acompañado con guitarra según se anuncia: “LA CIGARRERA DE CADIZ, Cuya protagonista desempeñará la señorita Vargas, que bailará el Zapateado de Cádiz y el Jarabe Americano, cantada por el señor Pardo con acompañamiento de guitarra.”⁷⁹.

⁷⁷ Gracias a la labor de búsqueda hemerográfica de José Luis Ortíz Nuevo en la prensa cubana de la primera mitad del siglo XIX sabemos que también estuvieron presentes en los teatros cubanos en 1837, 1838, 1842, 1843, 1846 y 1847 (Ortiz Nuevo 2012).

⁷⁸ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 23 de mayo de 1855: 4.

⁷⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), 5 de octubre de 1850: 4.

En la ciudad de Valencia, en 1854, el jarabe es interpretado en el Teatro Principal, denominándose “Jarabe Veracruzano”⁸⁰ o “Jarave de Veracruz”⁸¹. El jarabe también está incluido en otra obra inspirada en Cádiz, titulado *De Cádiz al Puerto*. Como vemos, este bailable no fue el único de ambientación gaditana en la que se incluye el jarabe. Este hecho nos reitera la importancia que tuvo Cádiz en esta época como huésped de repertorio procedente del continente americano, y particularmente de México.

EL JARABE ESPAÑOL O ANDALUZ

Conforme pasan los años, las denominaciones del jarabe de “americano” o “veracruzano” en España se irán diluyendo y transformando poco a poco a las de “español” o “andaluz”. Parece ser que la popularidad que obtiene el jarabe en estos años anima a los compositores a incluirlo en sus obras, donde aparece con estos nuevos calificativos. Sin denominación de “origen” lo encuentro, por ejemplo, en Madrid dentro del juguete cómico bailable *Los Boleros en Londres*⁸², en donde se incluye un jarabe –junto a otras piezas (Bedoya 1854, 5). Esta obra se presenta en otras ciudades de España, como en Murcia⁸³. En este año de 1851 aparece también en la zarzuela *Por seguir a una mujer* de Joaquín Gaztambide (1822-1870) con el nombre de la “Canción del Jarave”. De igual modo, es incluido en la obra *Un día de fiesta en Sevilla* representada en el Teatro del Príncipe en Madrid durante la navidad de ese mismo año⁸⁴. Manuel Guerrero realiza la coreografía de la obra *Los ventorrillos de la Puerta de Tierra de Cádiz*, compuesta por Joaquín Gaztambide en

⁸⁰ Función del 4 de enero. Visto en la *Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX, Parnaseo*, Universidad de Valencia: <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel2.asp?id=0662.jpg> (último acceso: 8 de febrero de 2016).

⁸¹ Función del 22 de abril. Visto en *Ibidem*, <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel2.asp?id=0519.jpg> (último acceso: 8 de febrero de 2016).

⁸² *El Clamor Público* (Madrid), 3 de septiembre de 1851: 3. Núm 2196

⁸³ *La Paz de Murcia* (Murcia), 31 de enero de 1866: 1.

⁸⁴ “Diversiones publicas” *Diario Oficial de Avisos de Madrid (Madrid)*, 23 de diciembre de 1851: 4.

1852, que finaliza con el “Jarabe del Café, bailable final por la señorita Quintero, el señor Guerrero y todo el cuerpo de baile.”⁸⁵.

También en 1852 aparece en Valencia formando parte de una composición de Carlos Atané titulada *La Flor de la Canela*. En el cartel de una de las funciones donde se representa esta obra se especifica que es un “paso español” cantado por el coro del teatro: “El Jarabe; primer paso español que baila la primera bailarina doña María Edo, acompañada del director, y será cantado por el cuerpo de coros”⁸⁶. Según las crónicas, tuvo mucho éxito el jarabe de esta obra:

La señorita Edo, que tanto ha llamado la atención de este público por la gracia y precisión con que ejecuta los pasos mas difíciles del baile francés, y que tanta copia de aplausos ha recogido desde su aparición en este teatro, ha conseguido una verdadera ovación en la noche del sábado, en el baile andaluz, titulado: La Flor de la Canela. En honor de la simpática bailarina, debemos decir que con la misma gracia ejecuta los voluptuosos movimientos del baile español, como los rápidos, difíciles y elegantes pasos de la escuela francesa. La señorita Edo salió á la escena con tanto desenfado y soltura como pudieran hacerlo la Petra Cámara y la Nena. Bailó El Jarabe, con suma gracia, y el público prorumpió en estrepitosos aplausos, pidiendo la repetición. La señorita Edo puede lisonjearse de haber conseguido en Valencia un triunfo tan espontáneo como merecido.⁸⁷

En 1851 se interpreta el jarabe en Barcelona, presentado como novedad: “GRAN TEATRO DE LICEO.– [...] Seguirá el baile nuevo El jarabe, por la Sra. Alegría Constantí y el Sr. Gispert, acompañados por el cuerpo de baile.”⁸⁸, y una semana después, los mismos artistas lo ejecutan –presentado como “baile español nuevo”– en el Teatro Nuevo de la población cercana de Gracia: “Y terminará la función con el baile español nuevo, llamado El jarabe, por la señora Alegría Constantí del Gran Teatro del Liceo, y el espresado señor Gispert, acompañándoles el cuerpo de baile de dicho Teatro del Liceo.”⁸⁹. A propósito de las representaciones

⁸⁵ “Diversiones publicas” *Diario Oficial de Avisos de Madrid (Madrid)*, 14 de marzo de 1852: 4.

⁸⁶ Ver la *Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX, Parnaseo*, Universidad de Valencia: <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel2.asp?id=2435.jpg> (último acceso: 8 de febrero de 2016).

⁸⁷ “La Edo en el Baile Nacional” *Correo de Teatros (Madrid)*, 30 de septiembre de 1852: 2-3.

⁸⁸ *El Ancora (Barcelona)*, 7 de julio de 1851: 112.

⁸⁹ “Espectáculos” *El Ancora (Barcelona)*, 15 de julio de 1851: 240.

del jarabe en el Teatro del Liceo, transcribo una crónica en la que se relata la suspensión de una de las funciones por el alboroto generado en el público, al solicitar éste la repetición de la interpretación del jarabe. La presidencia del espectáculo no accedió a dicha petición de acuerdo a una norma que regía el teatro y que no permitía la repetición de obras. Sin duda el jarabe tuvo que gustar mucho al público barcelonés, aunque el periodista que escribe la crónica no fuera de tal opinión:

Hemos oído referir que anteayer noche en el teatro del Liceo el señor Concejal que presidía, mandó suspender la función sin concluirse el programa de la misma. Parece que después de haberse ejecutado el baile titulado el Jarabe, pidió el público, como de costumbre, su repetición. La presidencia no tuvo por conveniente acceder á los deseos del público, pero sin manifestarlo por los medios acostumbrados; este porfió; entonces el señor presidente puesto de pié en su palco dirige la palabra al público diciendo: «Silencio! silencio! no han de venir aquí cuatro díscolos á incomodar á todo un público; y sino callan mando suspender la función.» En vano se trató de proseguir, el público silbaba, tosia, etc. Por remate de fiesta el presidente cumplió su amenaza, mandando bajar el telón y despidiendo al público; y al cruzar el pórtico hubo alguna manifestación de desagrado, y todo concluyó en paz.

Puesto que por los bandos vigentes sobre teatros se previene que no se permitirá la repetición de ninguna pieza, reprobamos nosotros que nunca, nunca, bajo ningún pretexto ni motivo se permita hacer lo que está espresamente prohibido.

Además el baile dicho del Jarabe es de aquellos que no su repetición, sino ni aun ponerse en escena se debió permitir.⁹⁰

En este mismo año de 1851 el jarabe aparece anunciado en Mallorca ya como un baile andaluz por la misma pareja Alegría-Gispert⁹¹. En 1859, en la representación de *La hija del Guadalquivir* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, es anunciado como “un baile nuevo”:

Función dramática ordinaria num. 182 de abono, para hoy sábado 19 de marzo.

[...] En el intermedio del 3º al 4º acto se ejecutará el baile nuevo en un acto compuesto espresamente para la célebre bailarina española doña Manuela Perea (Nena), por el primer bailarín y director D. Ricardo Moragas, puesto en música por el profesor señor

⁹⁰ *El Áncora* (Barcelona), 31 de julio de 1851: 484.

⁹¹ *Diario Constitucional de Palma* (Palma de Mallorca), 13 de septiembre de 1851: 4.

Pujadas, con el título «La hija del Guadalquivir.» Contiene los siguientes bailables :—1.º Jarabe por las señoras Corriols, Rosales, Catalá y Martínez, y los señores Mauri, Casaban, Portas y Prous [...].⁹²

Aunque esta obra estaba compuesta expresamente para Manuela Perea “La Nena”, no está ella entre las siete personas que bailan el jarabe. Sí estará presente tres años más tarde en otra obra, *Celos y calía* de Ricardo Moragas: “Dio un concierto la simpática pianista Eloísa D' Hervil, y se presentó la tan renombrada bailarina Manuela Perea, haciendo el baile nuevo titulado Celos y calía, compuesto y dirigido por Ricardo Moragas.” (Cambronero 1896, 309). Según una crónica de una representación de esta obra en Palma de Mallorca de 1867, sabemos que incluía un jarabe, en este caso interpretado por la “Sra. Martínez”:

Del «Diario de Palma» del 29 de octubre, tomamos lo siguiente:

«El baile nuevo, del género andaluz, puesto ayer noche en escena en este teatro y en que hizo su estreno la primera pareja Montero-Moragas, obtuvo el éxito que era de esperar, atendidos los especiales conocimientos que en esta materia posee el compositor y director del cuerpo coreográfico, D. Ricardo Moragas. Efectivamente, en todos los bailables de que se compone Celos y calía se vé el espíritu que anima á su autor de presentar en escena una variada suerte de pasos á cual mas difíciles, ejecutados ya por parejas solas, ya en conjunto, que no pueden menos de llamar la atención del espectador. Todos indistintamente fueron aplaudidos, mereciendo particular mención la señora Montero en el Ole de la Zarabanda, y la Sra. Martínez en el Jarabe, y sobre todo el Sr. Moragas quien, repetimos, nos ha dado una primera muestra en el día de ayer de lo mucho que conoce el difícil arte del baile.

La concurrencia llamó á las tablas á dicho señor justamente con el demás personal de que se compone el cuerpo coreográfico.»⁹³

También encuentro una referencia al *jarabe sevillano* en una representación en el Teatro Iturbide de la Ciudad de México en 1857, incluido en otra obra de ambientación andaluza⁹⁴: “El Sr. D. Luis Pavía, director del ramo de baile ha dispuesto

⁹² *La Corona* (Barcelona), 19 de marzo de 1859: 4.

⁹³ *La España Musical* (Barcelona), 7 de noviembre de 1867: 3.

⁹⁴ Aunque esta obra se representa en México, la cito en este apartado pues el jarabe bailado se considera español.

para esta función el PRECIOSO RECREO NUEVO DE COSTUMBRES SEVILLANAS, compuesto de las piezas siguientes: [...] CUARTO - JARABE SEVILLANO [...]”⁹⁵. Un año más tarde se interpreta en Ciudad de México la obra titulada *La feria de Sevilla*, según se anuncia en la prensa mexicana: “en cuyo final se bailará el Jarabe español”⁹⁶.



Ilustración 8. Cartel de *La Feria de Sevilla* (Gran Teatro Nacional de Ciudad de México, 30 de mayo de 1858)⁹⁷

En la década de los setenta continúa su presencia en los teatros españoles, en este caso formando parte de *El torero y la maja* tanto en Murcia⁹⁸, como en Madrid⁹⁹. En 1897 se publica en *La Unión Mercantil* de Málaga el anuncio de una academia de bailes andaluces y flamencos donde aún en esa época se enseña el jarabe (Pérez-Muñoz Sanz 2009, 120)¹⁰⁰.

⁹⁵ *Diario de Avisos* (Ciudad de México), 27 de enero de 1857: 3.

⁹⁶ *Diario Oficial del Supremo Gobierno* (Ciudad de México), 26 de mayo de 1858: 4.

⁹⁷ Cartel en Centro de Estudios de Historia de México, http://www.archivo.cehmcars.com.mx/janium-bin/janium_zui_print.pl?i=/janium/JZD/LXI-1/3/299/1/LXI-1.3.299.1.0001.jpg (último acceso: 6 de noviembre del 2016).

⁹⁸ *La Paz de Murcia* (Murcia), 17 de Noviembre de 1871: 4. José Gerardo Navarro (2003, 80) cita este mismo programa en su libro, pero lo referencia en otra fecha, el 28 de mayo de 1871: 4. No obstante, en dicho periódico no aparece este programa.

⁹⁹ *Diario Oficial de Madrid* (Madrid), 31 de enero de 1874: 4. También se repite el 1 de febrero.

¹⁰⁰ A propósito de esta referencia, Guillermo Castro Buendía en su tesis doctoral ofrece una datación errónea indicando que es de 1907. La citación de la referencia también es incorrecta

En calle Tomás de Cózar./ (del número no me acuerdo;/ en la casa situada/ frente a un colegio)/ Hay Academia de bailes/ andaluces y es lo cierto/ que sin saber dar un paso/ quisiera ser académico./ Allí enseña Ana Martín/ sevillanas y boleros,/ soleares, peteneras, jarabe, jota, jaleo,/ madrileña con mantilla/ y muchos bailes flamencos [...]

Ya en el siglo XX, en 1902, se sigue bailando el “jarabe andaluz” de acuerdo con un diario de Palma de Mallorca: “Després d’es lunch na Carmeta sa modista, exdeixeble de n’Agostinet ballá es *Jarabe Andaluz* amb tots els aires de catalinera.”¹⁰¹

LAS BOLERAS DEL JARABE

Además de estas referencias, también aparecen en España las *boleras del jarabe*. En las primeras décadas del siglo XIX era habitual realizar creaciones basadas en las boleras a las que se le intercalan fragmentos de alguna otra expresión musical que estuviera de moda. Así, por ejemplo, también tenemos las *boleras de la bola*, las *boleras de las habas verdes* o las *boleras del zorongó*, entre otras¹⁰². En este caso no he localizado documentación musical de las boleras del jarabe, pero puedo imaginar que debía contener algún pasaje característico de éste. Dicha obra aparece anunciada en el año 1849 en el Teatro de Variedades de Madrid¹⁰³, y en ocasiones se la refiere también como *boleras del jarabe americano*¹⁰⁴. El hecho de que aparezcan estas boleras del jarabe, es un indicio que me hace pensar que el jarabe en España debía tener una melodía característica.

pues únicamente refiere el nombre del libro donde se incluye el ensayo sin mencionar ni el título del mismo ni el nombre de su autora (2014, 373-374).

¹⁰¹ *La Roqueta* (Palma de Mallorca), 15 de septiembre de 1902: 14.

¹⁰² Benito Mas y Prat menciona varias boleras que contienen otras expresiones musicales –entre ellas la del jarabe americano– en su “antigua lista de los intermedios de baile” (1882, 58).

¹⁰³ *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), 7 de mayo de 1849: 4.

¹⁰⁴ *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), 21 de junio de 1849: 4.

EL JARABE DE CÁDIZ

Otra variante del jarabe aparecida en España se denomina *jarabe de Cádiz*. En 1846 es anunciada la venta de su partitura en la prensa madrileña, y es presentado como una novedad: “El bonito jarabe Gaditano, jaleo andaluz nunca oído en esta córte, y sevillanas”¹⁰⁵. Diversas fuentes documentales nos indican que esta obra tuvo que ser popular en España, interpretada en muchos teatros del país, desde el año 1849, donde se presenta como un baile nuevo¹⁰⁶. En esas mismas fechas también se representa el jarabe gaditano en los teatros de la Ciudad de México. Por ejemplo, en una función en el Teatro Principal en 1859: “será terminado el espectáculo con el baile andaluz titulado: Los toros del puerto y Jarabe gaditano.”¹⁰⁷.

El jarabe de Cádiz continuó interpretándose en teatros españoles por un tiempo considerable. En 1860 es cantado en Granada por el “cantor andaluz” Antonio Giménez¹⁰⁸, y en 1881 es bailado en una Plaza de Toros de Palma de Mallorca¹⁰⁹. El año siguiente se interpreta en Alicante y Alcoy el *Jarabe de Cádiz* de Tomás Damas (1825-1890) a dos guitarras por el “terceto Boix”¹¹⁰, una agrupación de guitarra, bandurria y laúd que había obtenido muchos éxitos en España¹¹¹, y en 1883 repiten su concierto en Salamanca¹¹².

Afortunadamente sí hay disponibles partituras de esta expresión musical: el *Jarabe de Cádiz* de Tomás Damas y el *Jarabe Gaditano* de Manuel Fernández Grajal incluido en el *Álbum de aires populares de España* en 1866. Con ellas podemos conocer su música, pues estas partituras comparten las mismas estructuras melódicas que

¹⁰⁵ *Diario de Madrid* (Madrid), 18 de septiembre de 1846: 3.

¹⁰⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), 24 de diciembre de 1849: 4.

¹⁰⁷ *La Sociedad* (Ciudad de México), 23 de junio de 1859: 3.

¹⁰⁸ *La Alhambra* (Granada), 12 de diciembre de 1860: 4. También se menciona en (Rioja 2008, 1-2).

¹⁰⁹ *La Opinión* (Palma de Mallorca), 30 de abril de 1881: 4.

¹¹⁰ *El Graduador* (Alicante), 19 de septiembre de 1882: 3 y en *El Serpis* (Alcoy), 8 de octubre de 1882: 2.

¹¹¹ *El Eco de la Provincia* (Alicante), 21 de septiembre de 1882: 3.

¹¹² *El Fomento* (Salamanca), 22 de enero de 1883: 3.

hacen al jarabe de Cádiz reconocible respecto a otros jarabes españoles, como el *Jarabe* de Joaquín Gaztambide (1851) o el de Isidoro Hernández (1883).

EL JARABE COMO CANTE FLAMENCO

Las referencias al jarabe en España que hemos visto hasta este momento están circunscritas a un entorno teatral, sin embargo, también nos han llegado documentos que indican que el jarabe fue considerado un cante flamenco más en un determinado periodo del siglo XIX. José Velázquez y Sánchez¹¹³ menciona al jarabe en 1849 como integrante del repertorio de los cantaores andaluces en Sevilla. En este texto describe la alegría que un *cantaor* provoca en los oyentes al cantar el jarabe:

[...] cuando entona la caña, sus melancólicas cadencias vibran en el alma de todos los espectadores, y la dan esa languidez suave, que tanto favorece al amor: cuando las plateras; un sentimiento melancólico se apodera de todos los corazones: cuando los polos, y jarabes, una alegría bulliciosa sigue á cada equívoco á cada final de la frasecilla algo truanesca y maliciosa en que siempre se descubre un rasgo feliz de esa fértil y privilegiada imaginación de este pueblo encantador que mora en el mediodía de nuestra hermosa España. (Adame y Muñoz 1849, 27)

En la tesis doctoral de Antonio Bonilla aparece la siguiente cita: “Ya en 1849 Estébanez Calderón nombra a los jarabillos zapateados como baile español de origen americano.” (2012, 44). Incomprensiblemente al tratarse de una tesis doctoral, Bonilla no menciona la fuente de donde toma esta afirmación. No he podido localizar hasta el momento en qué obra de Estébanez Calderón aparece. Sí encontré que Benito Mas y Prats en su artículo sobre bailes de palillos, menciona los jarabillos¹¹⁴. Más rotunda es la siguiente referencia donde se describe una reunión de

¹¹³ Aunque el libro está firmado por Serafín Adame Muñoz, en la contraportada de la obra se especifica que José Velázquez y Sánchez comenzó esta obra, y por enfermedad tuvo que continuarla Serafín Adame, a partir de la página 33. La referencia está en la página 27, por tanto es atribuible al primer autor.

¹¹⁴ *La Ilustración Española y Americana* (Madrid). 30 de julio de 1882: 59.

artistas flamencos en Madrid en 1853, donde se menciona al jarabe como uno de los cantes que interpretaron junto a cañas, rondeñas, etc.:

Música flamenca. No se trata de la escuela de ningún compositor de la escuela de los Tíncor y Josquín Desprez: la *música flamenca* que motiva esta gacetilla, es la que en la tierra de María Zantísima se conoce con este nombre Sin perjuicio de hablar mas detenidamente en nuestra próxima *Revista musical*, queremos decir hoy cuatro palabras acerca de la fiesta puramente nacional que se verificó antes de anoche en los salones de Venzano, calle del Baño.

Los protagonistas fueron lo más escogido entre los *flamencos* que se hallan actualmente en Madrid; así es que los aficionados pudieron admirar *tres escuelas* diferentes á la vez. Ejecutaron con el más admirable y característico primor, todo el repertorio andaluz de playeras, cañas, jarabes, rondeñas, seguidillas afandangadas, etc., etc. [...]

La reunión se componía de más de cien personas de todas clases y condiciones; diputados, gobernadores de provincia, literatos, capitalista, y hombres de ciencia. Sentados alrededor de una gran mesa, estaban los artistas de sombrero calañés, cantando y tocando la guitarra, con grande aplauso del entusiasmado concurso.

No faltó el ambigú nacional, profusamente servido con los manjares de la tierra (y pescados de la costa) y regado con el popular manzanilla.

El sarao duró desde las nueve de la noche hasta las tres de la madrugada. (Velaz de Medrano 1853a, 4)

Al día siguiente el autor publica una crónica más extensa de esta fiesta flamenca en la que nos da más detalles de la misma, por ejemplo que “Todos los artistas eran oriundos de las Andalucías: Santa Maria, Villegas, Juan de Dios, Farfan y Luis Alonso” o que el jarabe se canta ya avanzada la fiesta: “Asi es que, á hora muy avanzada de la noche, las playeras, cañas, jarabes, rondeñas, tangos y seguidillas afandangadas llegaban á su apogeo, y el bailoteo se sostenia cada vez mas animado.” (Velaz de Medrano 1853b, 2). Hay noticias que estos artistas ofrecieron más funciones en Madrid en esas fechas.

Por tanto, el jarabe ya es cantado por cantaores flamencos solo unos años después de las primeras referencias de su presencia en España. En 1867, se representa en Cádiz la obra *Palmas y luces o Una boda de flamencos*, donde se le incluye junto a otros bailes flamencos:

Teatro del Balón. 1867

Variada y divertida función para el LUNES 17 de junio de 1867 [...]

3º El nuevo juguete cómico del género andaluz, titulado:

PALMAS Y LUCES O UNA BODA DE FLAMENCOS.

En el que se bailará por todo el cuerpo coreográfico, el jarabe, el zapateado y la soledad cantándose por Teodoro Guerrero, conocido por El Quiqui, acompañado á la guitarra por el maestro Juan Trujillo, cantares alusivos al género del juguete. (Barberán 2013)

Años después, en un diálogo de la zarzuela *El Pañuelo de Manila*, de 1884, uno de los personajes muestra su entusiasmo por el flamenco –género de moda en esos años en España– resaltando que el cante que más le gusta es el jarabe (Cuartero 1884, 12):

ROB. El canto flamenco es un canto muy hondo que no pueden comprenderlo más que los verdaderos artistas; por eso no pueden cantarlo los del Teatro Real; porque esos, como todo lo dicen en latin, no tienen gracia para interpretar el divino cante, creado por la naturaleza sin necesidad de ningún maestro de música! Por eso yo me entusiasmo al oír las sevillanas. Aplaudo si cantan malagueñas ¡Pateo si oigo peteneras! Y me quito la ropa cuando cantan, (Cantando, bailando y quitándose la chaqueta.)

Abreme la puerta,
qué puerta tan dura...

MAN. Bé! Esto es arte, sobrino, lo demás son pamplinas.

ROB. TÍO, que se está usted desnudando.

MAN. Pero lo que más me gusta es el jarabe.

ROB. Pues precisamente hay una botica cerca y se lo traeré á usted del mejor.

MAN. Si el jarabe que á mí me gusta es un canto andaluz.

ROB. Ya!

MAN. Tú verás cuando te lleve á Sevilla cómo te entusiasmas al oír el cante.

ROB. Pero tío...

MAN. No hay tío pásme usted el río; tú te vienes a Sevilla conmigo, y allí te has de casar con una flamenca.

En el siglo XX, el musicólogo Manuel García Matos considera al jarabe como una “especie flamenca”, vinculada a expresiones musicales americanas:

Hubiese intentado en vano hacer, para traerlo aquí, un estudio que *por extenso* abarcara las influencias del folklore americano sobre el arte flamenco. Insuficientes todavía los conocimientos que poseo respecto a varios extremos relacionados con tal cuestión. Temeridad indisculpable hubiera sido el atreverme siquiera a iniciar dicho intento. La problemática de trabajo que plantea tal estudio se percibe con solo evocar los nombres de las especies flamencas que paralelamente encontramos en América designando otros tantos cantos o músicas allí existentes:

El *polo*.

El *medio polo* (de existencia dudosa).

La *caña*.

La *media caña* y la *policaña* (también de existencia oscura).

Los *tangos*.

El *zapateado*.

La *guajira*.

El *corrido*.

El *jarabe*.

La *milonga*.

La *vidalita*.

La *colombiana*.

La *rumba*.

y otros que, por su menor relieve y trascendencia, como cantes, no cito. (1984, 98).

El análisis documental devela que el jarabe fue durante algunos años parte integrante del flamenco, no obstante, hoy día –como mencioné en la introducción– está en desuso.

DESCRIPCIONES DEL JARABE Y EL ZAPATEADO EN MÉXICO

En este apartado expongo una relación de fuentes documentales que dan información sobre la práctica del jarabe y el zapateado en diversas ocasiones musicales. Soy consciente que estas descripciones están mediadas por la mirada costumbrista de escritores que pertenecen a estratos hegemónicos, quienes tratan de presentar las prácticas artísticas como un producto fijo (Ochoa Gautier 2014, 111). No obstante, considero que es posible obtener información valiosa de estos elementos estereotipados, que nos dan cuenta de rasgos performáticos presentes en su performance, una vez filtrados de aquellos que reflejan valoraciones subjetivas o juicios de valor de los autores, tal y como Guha sugiere (2002). Presento dichos textos de manera cronológica, mostrando no solo los elementos performáticos o inscripciones sonoras más relevantes contenidos en ellas, sino todos aquellos otros extra musicales que proporcionan información sobre las condiciones, el ambiente y las dinámicas sociales presentes en su ejecución. Estos elementos performáticos son analizados tras presentar las veintidós descripciones seleccionadas.

LAS DESCRIPCIONES

DESCRIPCIÓN 1ª. COSTUMBRES Y TRAJES NACIONALES. LOS RANCHEROS (1844)

Sin dar una localización exacta, en 1844 se describe la celebración de la boda de un rancho en la que se interpretan diferentes sonos, entre ellos el jarabe, tocados por jaranas. Se mencionan las técnicas instrumentales que se emplean en la interpretación de dichos sonos: el “rasgado” y el “pespunteado”.

Terminada la mesa, el hijo del juez de paz ó el notario, que regularmente hacen las veces de bastoneros, disponen el baile, que lo rompen los novios, y después pasan á colocarse en el tálamo que se les pone. En el discurso de aquel se cantan y bailan el palomo, artillero, tapatio, aforrado, el caballo, el adiós, y los jarabes tocados con las jaranitas y con el nombre de rasgado y pespunteado. La poesía campestre tiene en donde ejercitarse, y el ingenio de músicos y concurrentes hace esfuerzos inauditos para lucir. (Revilla 1844, 556)

DESCRIPCIÓN 2ª. COSTUMBRES Y TRAJES NACIONALES. LA JAROCHITA (1844)

En este relato se describe cómo se desarrollan los fandangos en Medellín (Veracruz) y se nombran algunos de los sones jarochos, entre ellos al tapatío. Aunque no se especifica la palabra jarabe, hay dos elementos que me permiten tomar en cuenta esta descripción: en primer lugar, el jarabe en México es asociado a lo tapatío, así que podría ser factible pensar que está hablando de un “tipo” de jarabe. El segundo factor es que se relata la costumbre de *la gala* –se especifica en el texto cuando se dice “dando una galita”–, una práctica que está muy asociada al baile del jarabe y también al zapateo –como veremos en el siguiente capítulo–.

Los *sones* que se bailan entre los jarochos, son unos compuestos por ellos mismos, y otros españoles ó del interior de la república, descompuestos á su antojo y arreglados para sí; de manera que bailan el *canelo*, la *tusa*, la *guanábana* &c., lo mismo que la *manola*, el *agualulco*, y el *tapatío*. Las jarochitas bailan casi todo del mismo modo, pero con mucha gracia, y algunas veces que en ciertos *sones* como la *bamba*, admira agilidad con que taconean y hacen mil movimientos, llevando un vaso lleno de agua en la cabeza sin que se derrame una sola gota, ó formando de una banda que tienen en el suelo, unos grillos que ajustan á sus piés y que desatan luego sin hacer uso ninguno de sus manos.

Comunmente cuando empieza la música á tocar un son, se levantan de sus asientos ocho ó diez bailadoras; se ponen de pié sobre un tablado elevado á algunas pulgadas del suelo, dan una vuelta y comienzan á bailar. Una de ellas (y muchas veces todas, según lo requiere el soncito) canta, contestando á los versos de alguno de los músicos, y estos diálogos son las mas veces graciosísimos. [...]

Segun se ve, se dan de este modo sus celos, sus citas y hasta se declaran sus amores. Cuando las jarochitas bailan, suelen los jarochos ponerles sus sombreros, galantería que tienen ellas en mucha estima, y á algunas he visto yo bailar el machete y la chamarra del que las pretende. Mientras la jarochita tiene un solo sombrero, baila con él poniéndoselo en la cabeza; pero si le dan otro ú otros, entonces los tiene todos en la mano. Después que se acaba el son los recogen sus respectivos dueños, dando una galita á la bailadora. En la temporada de Medellín los hombres decentes son los que se posesionan de los bailes de las jarochitas, las aplauden, les tercián sus bandas, les ponen sus sombreros á las mas bonitas, y les dan sus galas; habiendo algunos tan generosos, que sin sacar provecho alguno de su prodigalidad, llenan de oro la mano de la bailadora. (Esteva 1844, 234-235).

DESCRIPCIÓN 3ª. *LIFE IN CALIFORNIA (1846)*

En 1846, Alfred Robinson en el libro *Life in California: During a residence of several years in that territory* realiza una descripción detallada del baile del jarabe en un fandango celebrado en California. Se relata el modo de bailarlo, por ejemplo, describe los sonidos percusivos que se producen al zapatear como “armoniosos” y ejecutados con destreza. También menciona los instrumentos utilizados, la gestualidad de los bailarores y menciona, de nuevo, la práctica de la gala.

Senor Bandini had his house benediced, or blessed, during our stay here, and G. and myself were invited to attend. The General, his officers, with many friends and their families, were present. The ceremony took place at noon, when the chaplain proceeded through the different apartments, sprinkling holy water upon the walls, and uttering verses in Latin. This concluded, we sat down to an excellent dinner, consisting of all the luxuries the place afforded, provided in Don Juan's best style. As soon as the cloth was removed, the guitar and violin were put in requisition, and a dance began. It lasted, however, but a little while, for it was necessary for them to spare their exertions for the evening fandango. So poco a poco, all gradually retired to their homes.

At an early hour the different passages leading to the house were enlivened with men, women, and children, hurrying to the dance; for on such occasions it was customary for every body to attend without waiting for the formality of an invitation. A crowd of lepers was collected about the door when we arrived, now and then giving its shouts of approbation to the performances within, and it was with some difficulty we forced our entrance. Two persons were upon the floor dancing “el jarabe.” They kept time to the music, by drumming with their feet, on the heel and toe system, with such precision, that the sound struck harmoniously upon the ear, and the admirable execution would not have done injustice to a pair of drumsticks in the hands of an able professor. The attitude of the female dancer was erect, with her head a little inclined to the right shoulder, as she modestly cast her eyes to the floor, whilst her hands gracefully held the skirts of her dress, suspending it above the ankle so as to expose to the company the execution of her feet. Her partner, who might have been one of the interlopers at the door, was under full speed of locomotion, and rattled away with his feet with wonderful dexterity. His arms were thrown carelessly behind his back, and secured, as they crossed, the points of his serape, that still held its place upon his shoulders. Neither had he doffed his “sombbrero,” but just as he stood when gazing from the crowd, he had placed himself upon the floor.

The conclusion of this performance gave us an opportunity to edge our way along towards the extremity of the room, where a door communicated with an inner apartment. Here we placed ourselves, to witness in a more favorable position the amusements of

the evening. The room was about fifty feet in length, and twenty wide, modestly furnished, and its sides crowded with smiling faces. Upon the floor were accommodated the children and Indian girls, who, close under the vigilance of their parents and mistresses, took part in the scene. The musicians again commencing a lively tune, one of the managers approached the nearest female, and, clapping his hands in accompaniment to the music, succeeded in bringing her into the centre of the room. Here she remained a while, gently tapping with her feet upon the floor, and then giving two or three whirls, skipped away to her seat. Another was clapped out, and another, till the manager had passed the compliment throughout the room. This is called a son and there is a custom among the men, when a dancer proves particularly attractive to any one, to place his hat upon her head, while she stands thus in the middle of the room, which she retains until redeemed by its owner, with some trifling present. During the performance of the dances, three or four male voices occasionally take part in the music, and towards the end of the evening, from repeated applications of aguardiente they become quite boisterous and discordant.

[...] These fandangos usually hold out till daylight, and at intervals the people at the door are permitted to introduced their jarabes and jotas. (Robinson 1846, 51-54)

DESCRIPCIÓN 4ª. DOÑA MARÍA DE JESÚS MOCTEZUMA (1849)

La siguiente narración, de 1849, se desarrolla después de que el autor deja claro al lector que el jarabe es uno de los sones más notables de México. Menciona que es bailado por una china y un rancharo y describe con detalle la vestimenta de ambos. Habla específicamente de la interpretación del baile, fragmento que expongo a continuación:

Muger y hombre, en cuanto oyen los acentos de la guitarra, comienzan á mover rápidamente los pies al compás de la música; se acercan, se retiran, se engañan, se entusiasman, baten con los pies el pavimento con rapidez, y por último, su entusiasmo y fatiga cesa con los últimos acentos de los picarescos versos, y con los estrepitosos aplausos de los circunstantes. (RR [pseud.] 1849, 3).

DESCRIPCIÓN 5ª. FANDANGO EN ZACATECAS (1849)

El siguiente texto describe a una china bailando jarabes “subversivos” en un fandango en Zacatecas y, de nuevo, aparece la práctica de la gala. Tal y como se describe, los hombres solicitan que las bailadoras le bailen a su sombrero, provocando gran excitación en los asistentes.

Los fandangos de las chinas son para desmorecerse de placer: ármanse en el mentado barrio del Rebote, en el Tanque de los Patos, por los alrededores de la casa del Cobre, por donde se proporciona.

El colonche de color de púpura rebosa en los vasos y jícaras. El Pescadito, músico afamado, hace reír con sus jarabes subversivos, y los gravesos mineros, fumando luengos puros, se estasian con las mudanzas y el zapateo de las bailadoras.

Alguna vez en insurgente círculo hay un barretero arriscado que arroja su sombrero en medio de la pieza, y escita á alguna, bailadora á que le dance á su sombrero.

La china va y viene al rededor del sombrero, describiendo círculos lascivos, arrullándolo, camelándolo como si fuera cristiano como nosotros. El indolente barretero de vez en cuando hace saltar un chorro de pesos á los pies de la bailarina, que le devuelve el filtro, y el infrascrito se queda muy satisfecho y sin un centavo en el bolsillo. Esta costumbre escita de vez en cuando competencias, que acaban por etiquetar á los circunstantes. (RR [pseud.] 1849, 452).

DESCRIPCIÓN 6ª. COSTUMBRES MEXICANAS (1850)

El siguiente relato describe un fandango realizado con motivo de un velorio en Orizaba (Veracruz). Este texto aporta información performática, tanto de la música como del baile del jarabe.

El *jarabe* sobre todo es una escena de lo mas original: la música se compone de dos partes, una de las cuales es cantada y la otra ejecutada por los instrumentos; mientras se canta la estrofa, el compas de la música es mas lento y el sonido mas piano; entretanto los bailarines uno enfrente de otro, van de derecha á izquierda, y viceversa, sacudiendo contra el suelo ligeramente con las puntas de los piés; la danza es mimica y va de acuerdo con las palabras de la estrofa. En el momento que esta ha sido cantada, las guitarras aligeran el compas y aumentan el sonido; los dos bailarines se acercan mas y ejecutan el *zapateado*. Este zapateado consiste en un redoble vivísimo de las puntas y talones de los piés contra el suelo, dejando al mismo tiempo ir y venir el medio del cuerpo hácia atras y adelante, cuyos movimientos ofenden al pudor. Algunas veces este *jarabe* se baila entre cuatro. Las

coplas tienen su sentido disfrazado, sus retruécanos significativos, y muchas de ellas manifiestan la agudeza é inteligencia natural de estas gentes.¹¹⁵

DESCRIPCIÓN 7ª. ESCENAS DE LA VIDA MEXICANA (1850)

La siguiente descripción se encuentra en el libro *La Tierra Caliente*¹¹⁶. *Escenas de la vida mejicana* de Lucien Biart (1829-1897), y narra el baile del jarabe en dos fandangos en Alvarado (Veracruz). En el primero se habla sobre la instrumentación, recursos performáticos del canto y baile y la práctica de la gala:

A las nueve de la noche marchamos al baile. La orquesta, compuesta de dos *jaranas* (bandolines), tocaba la monótona y lúgubre sonata que tararean todas las bocas de Tierras calientes. Sobre un tablado de pocos piés de extension, levantado delante de la casa designada, dos ó tres bailarinas ejecutaban la danza nacional que se conoce con el nombre de *jarabe*. Sin cambiar de sitio, recto el cuerpo, giraban sin ondulaciones de un lado para otro, miéntras marcaban el compas á golpes precipitados con los piés. Aquella danza, que nada tenía de expresiva ni agradable, duró lo ménos un cuarto de hora. En el interior de la casa corría con profusion el aguardiente de caña, único refresco que se ofrecía á los convidados. Por lo demas, actrices y espectadores conservaban extraña seriedad. A no saberlo, era fácil tomar por ceremonia fúnebre la diversion favorita de las Tierras calientes. Aquel baile en medio de la calle, iluminado por un farol de papel colgado en un poste; aquellos rostros negros ó curtidos; aquellos abigarrados trajes; aquellas mujeres de torso inmóvil, agitando los desnudos piés de modo que resonasen en el tablado; todo esto formaba un cuadro extraño, cuyos fantásticos efectos no puede reproducir la pluma. Al fin se levantó gravemente uno de los espectadores, colocó su ancho sombrero en la cabeza de una bailarina y volvió á sentarse; otro, y en seguida otro, hicieron lo mismo. A los pocos momentos, la elegida se encontró con cinco ó seis sombreros que sostenía en equilibrio sin moderar el movimiento de los piés. Pronto la colocaron otros sombreros debajo de los brazos, en las manos, entre los dientes, en todas partes donde podía sostenerlos; y durante esta pantomima, todo el mundo conservó imperturbable seriedad. Cargada así la bailarina, ejecutó un paso difícil que coronó su triunfo, y los músicos callaron. Cada cual recogió entónces su sombrero, dando á la jóven una moneda, no como paga, sino como muestra de aprobacion: como se ve, en Tierra caliente los aplausos tienen más valor intrínseco que entre nosotros. Exceptuando la animacion gradual

¹¹⁵ “Variedades. Costumbres mexicanas” *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 24 de marzo de 1850: 331.

¹¹⁶ Una de estas descripciones está en el libro *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos* de Antonio García de León (2009 [2006], 160-162) y él fecha este evento en 1850.

producida por el aguardiente, aquellas escenas debían repetirse sin variar hasta la mañana. (1862, 24-25)

En el segundo relato enfatiza la gestualidad rígida del cuerpo de la bailarina y la seriedad en sus gestos. Describe la coreografía “del nudo” con la música del jarabe, que consiste en elaborar con los pies un nudo con una cinta. Esta práctica sigue viva hoy día, sobre todo en el son de la bamba.

La noche era oscura; insectos fosforescentes (*pyrophorus angustipennis*), llama dos en Tierra caliente *cucullos*, sembraban el aire de brillantes estrellas ó se agrupaban en los árboles inmediatos, pareciendo flores de fuego agitadas por la brisa. Después de algunos acordes preliminares, la guitarra dejó oír al fin el Jarabe; en seguida salieron las jóvenes vestidas con el traje de Alvarado, falda con volantes, peineta *cachirulo* y camisa de lienzo fino escotada; los insectos fosforescentes, diamantes animados con que habían adornado su cabellera, despedían extrañas luces sobre sus espresivos y cobrizos rostros. El tío Díaz fijó en el tabique de bambú dos velas, cuya vacilante luz era toda la iluminación de aquel baile en las sabanas. Las gentes de la granja, una docena de personas próximamente, se agruparon alrededor del tablado, envueltas hasta la barba en sus mantas de lana, cubiertas con sus anchos sombreros y el machete al costado. La lumbre de sus cigarros iluminaba por momentos sus rudas fisonomías con grandes ojos brillantes y semi-salvajes; en seguida quedaba todo en sombra. [...]

Pidieron á la jóven la danza del nudo. Mucho había oído hablar de este prodigio coreográfico, pero nunca lo había visto ejecutar; insistí como los otros, y Pepa inclinó la cabeza en señal de asentimiento.

Una hoguera de leña resinosa, encendida á corta distancia, iluminó vivamente la escena; casi deploré aquella invocación que destruía el efecto fantástico producido por los insectos luminosos. Una jóven desarrolló la faja de crespon de la China que reemplaza en aquellas gallardas cinturas los lazos y cordones, la extendió sobre el tablado y preludió la guitarra. Ya he dicho que el Jarabe es un baile poco expresivo, en el que ni el movimiento, ni la apostura, ni las miradas recuerdan la provocación de las bailarinas españolas. En vez de repicar las castañuelas, desconocidas en Tierra caliente, quedan pegados al cuerpo los inmóviles brazos; apenas si se digna sonreír la bailarina. Pepa, siguiendo el compás, parecía que se limitaba á pisar la faja, y de pronto, sin bajarse, sin mirarla, la rechazó. La faja pasó de mano en mano. Los ágiles piés de la bailarina habían hecho un nudo en el centro. Los espectadores manifestaron su aprobación golpeando sobre el primer objeto que encontraron á su alcance, y en seguida volvieron á colocar la faja sobre el tablado. Tratábase de deshacer el nudo tan hábilmente tejido. El sudor corría por la frente de la jóven, cuya fina camisa, pegada al cuerpo, dibujaba sus bellas formas; pero realizó con

igual éxito la segunda parte de su trabajo. Volvieron á resonar los aplausos, y se presentaron otras bailarinas. ([18--][1862], 61-63)

DESCRIPCIÓN 8ª. WITH THE FRENCH IN MEXICO (1867)

Esta breve narración de 1867 describe el baile del jarabe en una fonda de Veracruz.

In the evening we strolled down to one of the fondas in the town [Paso del Macho, Veracruz] to see the Indian population dance the “Jarabe,” and where much amused. It is a dance peculiar to the Terre Chaude, far from ungraveful, and resembling a slow sort of Sir Roger de Coverley; however, the heat was so stifling, and the place so crowded, that we did not remain many minutes. (Elton 1867, 13-14)

DESCRIPCIÓN 9ª. REVISTA DE LA SEMANA ANTERIOR (1868)

El siguiente texto corresponde con la descripción de un fandango donde se canta el jarabe acompañado por la guitarra.

Asistimos hace poco á un fandanguito, en que no faltaron sus *envueltos* ni su pulque de fresa, sus *chiles polkos* ni sus frijoles custodiados por un rábano hecho hombre el mas cuco y perfecto, y una lechuga inversa, convertida en polluela coquetísima.

Hubo sus *bombas* de sobremesa y sus bromas, entre las cuales á un pollon amarillo de tez y escasas carnes, barba rala y ojos hundidos, sumido de pecho y delgados brazos terminando en dedos largos puntiagudos, dijeron: “Cante vd. costumbres”

—¡Costumbres! gritaron en coro

Trajeron la guitarra, templó el jóven, ensayó su acompañamiento, y comenzó como á declamar con la voz natural, siempre acompañado de los sonos de la guitarra. [...]

Cantó de la misma manera *el Paseo de la Viga* y eran los cantos y el *retimbaleo* del jarabe en la canoa, los tuidos de los carruajes y el proclamar de las vendimias.— ¡Al buen coco! ¡fresco!

Cantando.— Si porque me viste probe

Me tratas de despreciar

Hemos visto ilesias

Mas altas que Catredá. (Prieto 1868, 201-202)

DESCRIPCIÓN 10ª. UNA BODA EN MÉRIDA (1869)

La siguiente descripción relata una boda campestre en Mérida donde se baila el jarabe. En esta cita se habla con detalle de la gestualidad y la técnica de los bailarines, y de la serie de códigos que conocen los actores sociales en su interpretación.

Después de su acostumbrada introducción de un waltz ó contradanza, sin baile, los músicos tocaron el Jarabe, baile nuestro, antiguo y popular que se compone de zapateo alternado con otro paso ó movimiento ménos vivo que dá al jarabe cierto tono de desmayo y melancolía. Un apuesto mozo se acercó invitando con una cortesía á una mestiza, la cual descolgándose la toca de que se encargó una compañera suya, salió á lucir, sobre todo, un lindo pié con zapatito azul celeste y una trenza del mas lustroso y negro azabache.

El jarabe, como todos los bailes aquí propiamente populares, se ejecuta manteniéndose la mujer siempre á regular distancia frente al hombre, y cambiando de lugar alternadamente de un extremo á otro, á paso medido y acorde con la música. La mujer conserva en el baile una inalterable seriedad y cuando le parece, hace una cortesía al bailador y vuelve á su asiento sin que nadie pueda obligarla á mas, por entonces; pero el bailador que en ese caso, tiene qué invitar á otra, puede ser relevado mediante una simple cortesía que un nuevo bailador le haga para continuar éste con la misma bailadora, si permanece en el puesto.

Después de la primera pareja en el jarabe, se siguieron otras, distinguiéndose los bailarines entre sí por su mayor ó menor agilidad en los variados y acordes movimientos de este acompasado ejercicio de las piernas en que yo, ni de chico ni de grande, acerté á dar palotada. Al jarabe siguió el Colonté que mucho se le parece, aunque tiene éste la añadidura de levantar las manos y sonar los dedos á modo de castañuelas. En seguida tocaron los Aires, cuyo baile, que tengo por el mas antiguo del pueblo, me parece uno de los ménos variados en su paso, aunque de los mas alegres del país, tanto que siempre lo recuerda, principalmente en las humildes fiestas de las gentes del campo. (Carrillo 1869, 261-262).

DESCRIPCIÓN 11ª. UN BAILE DE TARIMA EN JICALTEPEC, NAUTLA (1874)

Este texto es un testimonio de Antonio García Cubas, quien asistió a un fandango en Jicaltepec, Veracruz (1874). Algunos de los elementos que se relatan coinciden con otras descripciones que hemos visto anteriormente, como la práctica

de la gala. También se mencionan prácticas performáticas del jarabe y la dotación instrumental:

Una arpa, un bandolón y una *jarana* eran los instrumentos á cuyos primeros acordes se disponían al baile las parejas, subiéndose á la tarima. Ejecutaba la música alegres sonos, muchos de ellos pertenecientes á bailes pantomímicos; pero los más arrebatadores y bulliciosos como el *jarabe*. La gracia y la destreza de los que bailan, consiste en no perder el compás, y en imitar con la planta de los piés el ritmo musical. Cántase el *estribillo*; concluido el cual, cambian de posición las parejas. El ingenio, la sátira y un fin cáustico se revelan en las estrofas, cuya gracia y mordacidad aumentan los cantantes con su picaresco modo de decir.

Muchos de aquellos versos pude coger al vuelo, como se dice vulgarmente, y retener en la memoria; pero no todos son para escritos, pues para ello seria preciso mojar la pluma en *tinta colorada*: sin embargo, muchos hay que pueden trasladarse al papel, tales como los siguientes, que revelan el carácter de un pueblo muy semejante, bajo muchos aspectos, al andaluz: [...]

Según ántes he manifestado, los cantores con su ademán picaresco é intencional hipocresía provocan la hilaridad de los oyentes. Al entonar las estrofas revelan o fingen la mayor serenidad, y con una indiferencia, verdaderamente estóica, lanzan el verso más picante y mordaz, cerrando humildemente los ojos cual si se viesan agobiados por el sueño. Propónense muchas veces, y por largo tiempo, una competencia de improvisación, frecuentemente de pié forzado, y entonces los mayores desatinos se adunan á una chispeante gracia.

Uno de los bailes más notables es el que se conoce con el nombre de *la banda*. Extienden sobre la tarima una banda de seda en toda su longitud, y á poco, los que bailan, sin perder el compás y el ritmo musical, la enredan con los piés, tejiendo tres lazos simétricos, de los cuales el del centro es de mayor amplitud. Tejida ya la banda en forma de guirnalda, la colocan en la cabeza de la *jarocha* que con ellos toma parte en el susodicho baile.

Otras veces, entusiasmado alguno de los asistentes por el atractivo de los ojos picarescos de la *jarocha* ó por su destreza en el baile, se aproxima á ella y le coloca su ancho sombrero en la cabeza. Si solo es uno el que hace uso de esta galantería, la *jarochita* continúa bailando con el sombrero puesto; mas si hubiere varios imitadores, aquella no permite, para no inferir ofensas, que uno ó mas sombreros se sobrepongan al primero; y en tal caso, prosigue bailando con un solo sombrero puesto, y los otros en las manos.

Concluido el baile, la que ha sido objeto de aquellas atenciones, toma asiento en el estrado, conservando los sombreros y esperando, á que sus dueños lo demanden. Cada cual pide el suyo, entregando á la que los ha honrado, una ó varias monedas de plata á

guisa de gala, con lo cual llega aquella á reunir muy buenas propinas. (García Cubas 1874, 212-217)¹¹⁷

DESCRIPCIÓN 12ª. EL JARABE DE “EL PROCESO DEL CAN-CAN” (1877 Y 1882)

He hablado anteriormente del estreno en México de la “revista fantástica de bailes” titulada *El proceso del can-can*, y de la polémica desatada por la inserción del jarabe en la misma. En las notas de prensa concernientes a este hecho se hacen algunas descripciones del baile y ciertos señalamientos que considero interesantes rescatar aquí. En primer lugar, la prensa favorable a esta adhesión se encarga de transmitir a los lectores la idea de que el baile del jarabe es una recreación del modo en que se baila en ambientes populares¹¹⁸. Aunque estamos ante una propuesta escénica que contiene probablemente una buena dosis de estereotipos, considero que estos elementos puestos en diálogo con otras descripciones podrán darnos información sobre aquellos que eran característicos en su performance. En el primero de los fragmentos que selecciono se mencionan algunos de estos elementos, como el empleo del sombrero, del pañuelo o la práctica de la gala:

¿Qué otra cosa es en efecto el Jarabe, fuera de los aires de can-can, que se han introducido recientemente en todos los bailes populares del mundo, que el zapateado español, con todos sus incidentes del sombrero, el pañuelo, la gala que se da á la bailadora y las coplas con que se anima?¹¹⁹

Otra de las notas corresponde con una representación de esta zarzuela siete años más tarde de su estreno en México. En esta crónica periodística se describen con detalle los recursos coreográficos empleados en el jarabe:

Lo que más ha llamado la atención al público *realista* en el novísimo “Proceso del Can-can,” es el jarabe. Preséntase una pareja moreliana legítima, el charro con su puro en la

¹¹⁷ Antonio García de León rescata este texto en su libro *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (2009 [2006], 180-181)

¹¹⁸ Recuérdese que en la página 49 de esta tesis se incluye una nota de *La Colonia Española* (Ciudad de México) del 23 de julio de 1875, en donde se explica que se buscó una pareja mexicana “y acompaña el baile con música popular mexicana y comparsas mexicanas”.

¹¹⁹ “Compañía de zarzuela” *La Colonia Española* (Ciudad de México), 23 de julio de 1875: 3.

boca y su indispensable zarape, la china con su castor de cortes amarillos y su rebozo de bolita. Suenan los primeros acordes del jarabe y el público se [no se entiende], comienza el pespunteo, la china se sube sobre las puntas de los piés y baila los nacionales brincos con mil figuras diversas; el charro echa sus brazos atrás y comienza á entretejer sus piés, á zapatear, á torcerse, á dar de punta y talon y el público grita entusiasmado, creyendo que va á bordo de la canoa en los paseos de Santa Anita; sigue el arpa produciendo los plañideros sonidos del jarabe; el charro tira el sombrero á los piés de la *ampona* china y entónces, *resuena* otro grito extentóreo del público; cada espectador aplaude, vocifera, goza, figurándose que asiste á uno de esos fandangos que en la ciudad de las chinampas, hacen estallar los vasos de pulque y terminan saliendo á relucir el afilado puñal, el curvo tranchete y la temible chaveta; más todavía el charro no ha terminado sus proezas, de improviso se arrodilla, y en esa difícil posicion continúa el baile, llevando perfectamente el compás y haciendo resonar el escenario con el golpe de sus durísimas rodillas; entónces el entusiasmo del público no reconoce límites, un grito general se escucha, que hace temblar el teatro y entre las aclamaciones y los roncós gritos, apénas se perciben los sonidos del arpa que llora las últimas notas del jarabe. (Chavarri 1882, 1)

DESCRIPCIÓN 13ª. *LIFE OF A RANCHER (1877)*

La siguiente descripción tiene lugar en Los Ángeles (California) a finales del siglo XIX y es realizada por José del Carmen Lugo, quien pasó casi toda su vida en su rancho de San Bernardino. En su testimonio detalla que en el baile del jarabe se hacía la práctica de la gala.

There were different types of dances, for instance:

El Jarabe, which was danced by a man and a woman. After dancing for a short time the woman would retire and another would step forth, and another and another, until the man would give place to another male dancer. [...]

I forgot to say that when a lady was prominent for her skill and grace in El Son or El Jarabe, the men placed their hats on her head, one on top of the other; and when she could carry no more on her head she took them in her hands; and when she could take no more they threw them at her feet. Then they threw their mangas, or wraps, on the floor for her to honor them by dancing on them.

When she retired to her seat, each man had to ransom his hat or other property with money, giving the lady what he could afford or wished to give. Here enter pride and the desire to shine; and as a result no one gave her less than a peso, and some gave as much as ten, fifteen, or twenty pesos. (Lugo 1950 [1877], 33 y 35)

DESCRIPCIÓN 14ª. EL JARABE MEXICANO (1877)

El escritor español José Zorrilla habla de las características del jarabe en un poema llamado “El Jarabe Mexicano”. A lo largo de sus versos describe su ejecución, la instrumentación que lo acompaña, e incluso se menciona su “origen”.

EL JARABE MEJICANO
 Cuando al fin de primer día
 de la mejicana fiesta
 entré en la sala, la orquesta
 en un jarabe rompía.

Dirá aquí alguno: ¿que es esto
 de romper en un jarabe?
 ¿y qué orquesta es ésta, puesto
 que por lo escrito se sabe
 que esta es una fiesta rústica
 fuera de la capital?

Aunque sencilla y bien puesta
 aquí tal cuestión, no quita
 que sea una cuestión esta
 de esplicacion muy espuesta
 á ser poquísimo explícita,
 si ha de ser breve y cabal;
 porque componen la orquesta:
 un bandolón, una arpita,
 una guitarra dispuesta
 para cuerdas de metal,
 una alegre jaranita,
 flauta y cornetin. ¿Qué tal?

¿Y el jarabe? Ser no debe
 ningún jarope cordial,
 pues se baila y no se bebe
 y lo toca orquesta tal,
 y en sus pasos y en su música
 no hay azúcar, sino sal.

Su tañido y su bailado
son los dos tal para cual;
repicado y no rasgueado,
bien batido y taconeado
con rapidez sin igual,
aunque hijo de zapateado,
no es procaz, ni desgarrado,
y es un baile original.

Por los pies es muy movido;
pero de brazos cruzado
y en el gesto comedido,
ni cernido, ni jaleado,
no anda en él menospreciado
el decoro personal.
Pero largo, sostenido,
de mudanzas complicado
cual de notas bien nutrido,
mueve, atrae, encanta, incita
y marea, exalta, escita,
y electriza y arrebatá;
y se sube á la cabeza,
aunque por los pies empieza;
y caldea, aunque no irrita:
y es veneno, aunque no mata:
y aunque pica, no hace mal. (Zorrilla 1877, 86-88)

DESCRIPCIÓN 15ª. UN FANDANGO EN VERACRUZ (1886)

El siguiente texto habla sobre un huapango o fandango en Veracruz celebrado en el año de 1886. Pongo el énfasis en el lugar donde acontece: una tarima puesta en el suelo con los músicos y bailadoras alrededor, alumbrados por varias lámparas de gas en la noche veracruzana.

Veracruz, Febrero 15 de 1886. Sr. D. Filomeno Mata.— México.

Apreciable Director: [...]

Dadas las ocho de la noche, Florinda y yo por delante, seguidos siempre por el Sr. Bellot y Alfonso, y esta vez por nuestro viejo canoero tío Deborán, nos encaminábamos por

aquella calle que en otra vez describí, sembrada de césped, con dirección al baile ó guapango.

A poca distancia de la casa en que iba á tener lugar esa diversion, se veían en la calle unos seis postes que sostenían un techo de ramas verdes, del cual pendían dos hermosos faroles con sus lámparas de gas. El suelo estaba cubierto por una gran tarima y en contorno de ésta los asistentes ocupados ya por las bailarinas y músicos; se veían grupos de gente formando las paredes de aquel salon, se puede decir; por lo que Alfonso, al notar esa masa tan compacta, hizo ver al respetable Sr. Bellot, las dificultades que habíamos de tener para penetrar en aquella fiesta, supuesto que se veía mucha concurrencia en la puerta y que además haría mucho calor. [...]

Inmediatamente dispararon algunas armas de fuego en señal de que principiaba el guapango y rompió la música anunciando el alegre zapateado.

Francisca, mujer de Abundio el canoero del paso, se presentó en la tarima con otra jóven á lucir su gracia y habilidad. Era aquella una mujer como de veinte años, alta y esbelta como una palma real; su traje blanco con adornos rojos, hacía resaltar su tez tostada, negra y reluciente como un charol inglés.

—Hé aquí—exclamó Alfonso— una Vénus negra! Esa simpática jóven reúne todas las cualidades que exigen los poetas deseosos de encontrar una belleza perfecta, exepтуando el color de su piel.¹²⁰

DESCRIPCIÓN 16ª. BAILADO EN FUNCIÓN DE UN PRESTIDIGITADOR (1892)

El baile del siguiente jarabe es interpretado por una artista que causa furor en la función de un prestidigitador en Ciudad de México¹²¹. El cronista describe varios aspectos relacionados a lo performático: el vestuario, la gestualidad y la técnica —bailado en puntas—, y también habla de las ausencias que, a su juicio, faltaron para lograr una excelente ejecución del jarabe: “falta la jarana y la vihuela y el verso y la tonada”.

Bosco, el conocido prestidigitador ha vuelto á México despues de muchos años de ausencia y se presentó el miércoles último en el teatro Principal. [...]

Despues de las suertes entre las que fué estrepitosamente celebrada la desaparicion de una mujer dentro de un saco, los espectadores pudieron gozar de una sorpresa de lo mejor que ha traído el faquir del teatro Principal.

¹²⁰ “Carta de María” *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 3 de marzo de 1886: 2.

¹²¹ Maya Ramos plantea la hipótesis de que puede ser Felipa López. Ella también habla del gran furor que provocó esta bailarina en las funciones del Bosco (2013 [1995], 222).

Es una chica alta, esbelta, garbosa, que baila el jarabe como no habíamos visto jamás, ni en las chinampas, ni á bordo de las canoas, ni en los fandangos de mayor rumbo, ni entre los valedores mas *templados* de nuestros populosos barrios.

Vestida con rojo castor de cortes verdes, con rebozo de bolita y camisa de cambrey, sembrada de randas y relindos, sale á la escena. ¡Válgame Dios! Terciando su rebozo, levantando la falda y dejando asomar una enagua llena de finos embutidos y un pié de mexicana, calzado de seda azul con la indispensable cáliga y adornado de brillantes lentejuelas.

Y el jarabe principia y la china aquella, zapatea moviéndose como una anguila, alzando el castor y sobre las puntas de los piés; parece bordar sobre el suelo el baile nacional. Aquellos piés que lanzan chispas, heridas las lentejuelas por la luz, se mueven con rapidez vertiginosa, se entrelazan, se confunden, se pierden entre los encajes.

El público aplaude loco de entusiasmo, la bailadora, con sus movimientos serpentinos, se acerca á su pareja, se planta el jarano, y estirando el cuello y dando vueltas en torno del charro, como quien pide un beso, y más respuntea, y más salta, y el foro, herido por el pequeño pié, responde al eco de esa armonía que hace cosquillas, que hace latir el corazón de todo mexicano.

¡Qué guapas son las chinas de mi tierra. Nunca habíamos visto bailar así un jarabe, pero hace falta la jarana y la vihuela y el verso y la tonada.

¡Bravo! ¡bravo! hemos repetido con el público, así, así se respuntea, así brincan las de la trenza larga, por eso el *valedor* arroja su sombrero como un homenaje á la sal y al garbo de las chicas mexicanas. (Chavarri 1887, 1)

DESCRIPCIÓN 17ª. TAMALADA EN HACIENDA DE LA SOLEDAD (1892)

La siguiente narración describe una fiesta en una hacienda celebrada por miembros de la clase hegemónica. El baile del jarabe y un zapateado es ofrecido como espectáculo a unos estadounidenses. Los personajes que lo bailan son un charro y una china, ambos “bien vestidos”.

El miércoles último, el Sr. Jorge Carmona ofreció una tamalada en su Hacienda de la Soledad, á las familias de los higienistas americanos.

A las tres y media de la tarde llegaron los invitados á aquella finca, en cuya puerta los esperaba el propietario de ella.

En un extremo del patio, seis monteros, elegantemente vestidos, de bota fuerte, pantalón blanco, casacas rojas los unos y verdes los otros, y con lujosos espadines pendientes de cintos de galon de oro, tocaban la “cita de cazadores.”

La casa estaba profusamente adornada con banderas de todas las naciones, objetos de arte, plantas, flores, etc.

Varios salones fueron convertidos en comedores, y había allí lugar para ciento cincuenta personas.

El baile comenzó á las cuatro y media de la tarde y á las cinco pasaron los invitados á los comedores, en donde de les sirvieron tamales, atoles, dulces, frutas, pasteles, pulque curado y champagne.

A las seis terminó el baile, y entónces un charro y una china bien vestidos, bailaron un jarabe y un zapateado que entusiasmó á los americanos.

A las seis y cuarto abandonaron los invitados la Hacienda, para regresar á esta capital.¹²²

DESCRIPCIÓN 18ª. CUENTOS DE MI TIERRA (1904)

El relato siguiente se desarrolla en un fandango en Veracruz. En esta descripción se mencionan elementos de diversa índole que intervienen en la performance del fandango, desde el lugar donde se realiza, la instrumentación, la indumentaria de los asistentes, los sones que se mencionan. En este caso particular, destaco el baile de un zapateado jarocho¹²³.

En la noche, el aire se embalsama con el perfume desprendido de los jazmines y de las rosas, de los súcailes y de los nardos; la población entona lánguidas canciones, y no pocas veces llega en alas del terral, el juguetón rasgueo del arpa ó de la jarana que respuntean algun sonecito costeño. [...]

Salgamos de la población, dejemos á los habitantes adormecidos perezosamente en las hamacas que cuelgan de los corredores, ó que formen estrados en las casas; dirijámonos al campo y atendamos á si llega el rumor de algun fandango...

Sí, allá donde se oyen tantas voces, donde ladran los perros, es seguro que se baila. Vamos.

II

Alrededor de un entarimado se hallan dispuestas unas bancas, en las que descansan de sus fatigas las bailadoras.

En los cuatro ángulos del entarimado se alzan los postes, sostenes al mismo tiempo del techo y de cuatro faroles, luces más que suficientes para alumbrar la escena.

La concurrencia es numerosa: las jaroalitas lucen sus enaguas limpísimas de percal, sus pañoletas de punto con que velan su seno, hermoso siempre; dejan ver los redondos brazos más ó menos tostados por el sol; y adornadas con valiosos cachirulos que arrojan

¹²² "Tamalada" *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 3 de diciembre de 1892: 3.

¹²³ Esta descripción se repite en *La Opinión* (Veracruz), 18 de septiembre de 1904: 2.

mil rayos de diversos colores, son las reinas del baile, lo que pudiéramos llamar el primer término.

En segundo lugar, los jarochos, caballeros en sus andantes unos, á pie otros, pero decidores y con chistes oportunos.

La orquesta formada por una harpa y una jarana, ha enmudecido porque las opiniones son de lo más contrario que se pueda imaginar. Quién pide butaquito, quién siriqui, aquel bamba, el de más allá tusa, y todo es barullo y algazara.

Quizá no hubiera tenido buen fin la fiesta, si ña Rosaliana, la más vieja de aquellos conornos; no hubiese gritado dominando todas las voces:

–Zapateo, y no hay jijo de un rejego que hable máj.

–Bien, doña, dijo ñor Criipin, el harpista, y el zapateado dejó oír sus notas armoniosas.

Las jarochitas abandonaron sus asientos ocuparon el centro del tablado, y entre aplausos continuó el baile. Con la cabeza erguida, garboso el cuerpo, avanzaban, retrocedían y daban vuelta llevando siempre el compás con un taconeo particular que hacía vibrar intensamente la madera. Los jarochos entusiasmados, colocaban sus lujosos sombreros galoneados en las cabezas de las bailadoras, y las coplas se sucedían unas á otras. (Rivera 1893, 2)

DESCRIPCIÓN 19ª. FIESTAS PATRONALES EN MARTÍNEZ DE LA TORRE (1904)

Esta referencia más que una descripción, es un anuncio de las fiestas patronales de Martínez de la Torre, en Veracruz. Se interpretan diversos sonos jarochos: zapateado, cascabel, curripití, zacamandú, canelo, o la media bamba.

Desde el 24 del mes actual hasta el 1º de Julio próximo, tendrán lugar en Martínez de la Torre, (Veracruz), solemnes fiestas religiosas y civiles en honor del patrón del puerto San Juan Bautista.

Según me informaron, habrá tapadas de gallos, carreras de caballos, en burro, y de gatos, regatas en el anchuroso río del Palmar, y lo que constituye el principal encanto de los forasteros: esos famosos bailes de tarima, en que las jarochas lucen su donaire en la Media Bamba, el Zapateado, el Lascabel, el Curripití, el Canelo, el Zacamandú, etc., al son de aires populares de intención picaresca, que entona un coro de cantadores y cantadoras, y de las notas alegres de bien respunteadas jaranas.¹²⁴

¹²⁴ “Puebla” *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 17 de junio de 1904: 2.

DESCRIPCIÓN 20ª. MEMORIA DE MIS TIEMPOS (1906)

En sus memorias, Guillermo Prieto aporta una descripción detallada de la gestualidad de los bailadores del jarabe, explica los elementos que caracterizan a un buen ejecutante y habla de ciertas coreografías que se dan en su baile.

El jarabe, al que muchos eruditos asignan genealogía morisca, por poco que se observe, tiene que traducirse en ese albor de amor, flor de la Primavera, del corazón inmortal en su esencia, seductor y tierno hasta no más.

Es la invitación y el requiebro, el canto del ave y el piafar y el caracoleo del caballo salvaje. Vedlos: se reconocen, se espían, se acercan y suena la copla:

Oigasté, güerita santa,
La de la mascada negra:
Dígale usted á su mamá
Que si quiere ser mi suegra.

Mientras dura el canto accionan los bailadores y se establece una corriente inmaterial de miradas, de caricias y de besos capaz de incendiar un poste de cantería.

Durante el verso se subentiende la correspondencia y sigue el zapateo, que es como el acuerdo, la rabia y la convulsión del placer; se repican los pies, se descoyunta el cuerpo; el retambaleo es como la desarticulación del individuo que al fin, rendido, descansa en el éxtasis al murmurio de una música apagada y discreta.

El drama de amor termina con un estribillo espigramático y cancanesco que sirve como de caricatura al himno erótico:

Estaba una vieja
En su balconcito
Gritándole al gato:
Bichito, bichito...

para que hiciera aplicaciones y comentarios la malicia de los concurrentes.

La gran prueba de los buenos bailadores de jarabe, es que la parte superior se conserve rígida, agarrotada y sin inflexión, mientras los pies se desmorecen y desporrondingan en posturas increíbles, en respuntes y rasgueos, en el escobeteo y la cuchillada. Y para hacer visibles las condiciones mencionadas, había bailadores que llevaban un vaso de agua en la cabeza que sostenían sin derramar una gota, teniendo atados á los pies puñales y cuchillos que esgrimían con rara habilidad. (Prieto 1906, 345-347)

DESCRIPCIÓN 21ª. BAILES POPULARES EN TUXTEPEC (1912)

Esta es una pequeña noticia encontrada en la prensa que informa sobre la celebración de fandangos en la localidad oaxaqueña de Tuxtepec. Se mencionan los sones jarochos bailados, entre ellos el zapateado, así como los instrumentos musicales utilizados.

BAILES POPULARES

Los bailes de tarima habidos anoche en las avenidas de 5 de Mayo é Independencia resultaron concurridos por multitud de jarochitas que al son del retintín del requinto y del punteo de la guitarra desplegaron toda su acostumbrada habilidad en la ejecución de La Bamba, El Zapateado, El Fandanguito, El Toro y otros varios sones que llaman mucho la atención de los espectadores, habiéndose además, conservado inalterable el orden durante toda la noche.¹²⁵

DESCRIPCIÓN 22ª. UN INGENIO (1919)

En el libro *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Antonio García de León reproduce un fragmento de la novela de Cayetano Rodríguez Beltrán titulada *Un ingenio*, en donde se habla del jarabe y el zapateado en dos momentos. En el primero, se mencionan ambas expresiones en un diálogo donde se habla de una bailadora:

—¿Charo?... ya re ejo: esa relamía que porque baila el “jarabe” con cáa patáa que rompe la tarima, se codea con los bailaores en la cadena y le hace ñudo a la banda en el “són” de la “bamba”, la mientan en el estribillo, le jechan “galas” a carretáas, baila el “zapateáo” con un vaso de agua en la cabeza, ya se va criando una señorona de alto copete... (García de León 2009 [2006], 187)

El segundo es más extenso y tiene muchos detalles sobre la performance de un fandango y aspectos performáticos del jarabe:

¹²⁵ “Alumbrado eléctrico en Tuxtepec” *El Diario* (Ciudad de México), 9 de mayo de 1912: 6.

Poco a poco y a prima noche iban llegando los invitados y concurrentes; los que tomaron la delantera fueron los “vendedores” de aguardiente, licores, refrescos y golosinas, quienes en mesas traídas para el efecto, colocaban la vendeja a campo raso; después comenzaron a llegar los bailaradores y sus compañeras, [...]; los músicos, como de costumbre, llegaron los últimos; primero se presentó el del violín, un viejo enteco, ennegrecido, y pintojo del rostro aguileño y de las manos huesudas por fuerza de la pigmentación anormal que le salpicaba la piel con manchas blancas lechosas; pisándole los talones al “pinto”, apareció el de la “jarana”, mozo avisado y metido en carnes, de rostro redondo, con parte de los dientes superiores al aire por tener labio leporino que le obligaba a hablar gangoso y en falsete; tras de este filarmónico se allegó al grupo el de la guitarra, panzón, regordete y rojo por las frecuentes libaciones de aguardiente con su punta de alumbre, cojo de un pie a causa de las niguas que le comieron a cercén casi todos los dedos, y tuerto del izquierdo por unos perdigones que en él se le metieron al disparo de su carabina cargada más de la medida cabal; el del “requinto” y el del arpa concurren juntos por vivir en el mismo “rancho”; el del “requinto” era alto como una chimenea y erguido como una “yagua”, por lo que el instrumento de cuerda, hecho con el caparazón de un armadillo, resultaba juguete de poca monta en sus hábiles manos de tañedor incansable [...].

Cuando estuvieron juntos todos los músicos, que alcanzaron a cinco, se acomodaron en un ángulo de la fila de asientos, lugar destinado para la “orquesta”: el del violín fue rasgando las cuerdas con el arco repetidas veces sin sacar ninguna consonancia; el de la “jarana” probó algunos registros; el de la guitarra echó no pocos tientos; el del “requinto” respunteó menudo y el del arpa tintineó no y bordoneó hondo; con ese preludio, las bailadoras tomaron sitio unas después de otras en toda la extensión de los “tablones”, los cantadores se encuillaron haciendo rueda a los músicos, con los sombreros echados sobre los ojos y las manos prestas para ponerlas a guisa de bocina a ambos lados de los mofletes y aventar coplas y chillar estribillos; los concurrentes se instalaron donde hubo espacio para ellos; pero fuera de la “tarima” para dejarla libre a la hora del “jaleo”, acodándose en los asientos cerca de las bailadoras. [...]

Concluidos los registros, templados los instrumentos, el “jarabe” hizo oír sus acordes con acompasados tonos, y después de los primeros sonos, se oyeron voces atipladas y aguardentosas que cantaban el prólogo de la esta:

Comienza con diplomacia
mi amor a desvanecer,
como en ti reina la gracia,
encantadora mujer,
pareces árbol de acacia
cuando empieza a orecer.

Dos garridas mozas, con sus respectivas parejas, ocuparon el centro de la “tarima”, y puestas en fila y cada una enfrente de su compañero, podían verse en todo su esplendor las gallardías y gentilezas de sus cuerpos campesinos [...]; pero el taconeo repetido y sonoro obligaba a dejar la contemplación de esos graciosos detalles para concentrarla en los pies, calzados con zapatos bajos de no muy alto tacón, término y asiento de la modelada pierna...

Los mancebos vestían pantalón y camisa, blancos como armiño, banda de burato y zapatos con rechino; bailaban con el sombrero puesto y con las manos cruzadas por la espalda a lo alto de la cintura.

En concluyendo la copla, siguió el estribillo de *El jarabe*, y las parejas iniciaron la “cadena”, cruzándose en gallardeos las mujeres con los hombres, para tomar la fila contraria, que al hacerlo, daban vuelta en redondo taconeando con repiques los pies en la sonora “tarima”; y allá se iba el canto quejumbroso y dulzón del obligado estribillo: [...]

Mencho, que andaba metido hasta los codos en el “fandango”, gritó, al concluir el último verso del jarabe: “¡Bomba!”... Entonces los músicos enmudecieron y las parejas tomaron asiento, para después de corto reposo, ser relevadas por otras guapas bailadoras.

En el intervalo, se hace el gasto de copas de aguardiente por los músicos, bailadores y cantadores; las mujeres entran en murmuraciones y en paliques, y ya que todos han bebido de lo fuerte, vuelven a la “tarima”, discurren por ella cortejando a las mozas del cotarro, ofreciendo bailar con unas, prometiendo “galas” y prodigando “flores” a otras, hasta que los músicos, al cabo de nuevo y fastidioso templar, se arrancan con *El pájaro Cú...* (García de León 2009 [2006], 195-198)

También se continúa hablando del zapateado en este fandango, y se transcribe una de sus letras, que corresponde con una décima si cambiamos de orden los dos últimos versos:

Cuando le llegó su vez al *Zapateado*, por riguroso orden de reglamento para estos bureos, [...].

Salió Quico a la “tarima” para hacerle cumplida pareja a “Charo”, y ahí de los dos bailarines agotando toda la inimitable destreza de sus piernas, todo el ruidoso taconeo de sus pies y todos los gentiles tornos de sus cuerpos cimbradores y gallardos. Quico con los brazos y las manos cruzados a la espalda, el busto echado fuera y el sombrero hacia la nuca, brincaba y zapateaba nutrido, cantando alto y sonriendo alegre ante “Charo”, que repetía los cambios y los zapateos al compás de la música y el verso:

Espero que se acredite
por la josticia mi fallo,

con respeto a los caballos
de Camalote y Cocuite,
don José y don Juan Enríquez,
hombres caracterizáos,
a obligarse han obligáo
con requisitos de ley,
cumpliendo lo contratáo
en marzo día veintiséis...

Y así se iba la décima lánguida y bien timbrada. (*Vid.* 2009 [2006], 202-203)

ANÁLISIS DE LAS DESCRIPCIONES DEL JARABE

Como el lector habrá percibido, estas descripciones incluyen copiosa información sobre ocasiones musicales donde intervienen el jarabe y el zapateado. Con el objeto de poder comparar estas prácticas musicales con las de Cuba —que muestro en el capítulo siguiente—, la selección de rasgos performáticos que realizo de las mismas se debe restringir a aquellos elementos paradigmáticos contenidos en varias de estas narraciones. Para facilitar la referencia a cada una de las descripciones, las cito con su número entre llaves.

Entre los instrumentos más habituales en la interpretación de jarabes y zapateados están la jarana, el arpa y la guitarra, aunque en ocasiones también aparece el bandolón, el violín, la flauta o el cornetín. Estos instrumentos realizan dos tipos de técnicas distintas, por un lado el rasgueado, y por otro el punteado, que en las descripciones aparecen con las denominaciones “pespunteado” {1; 18; 19}, “repicado” {14} o “punteo” {20}. Estas dos técnicas se complementan: mientras que el rasgueo soporta la línea armónico-rítmica, el pespunteado o punteo se encarga de las variaciones instrumentales y quizás también de seguir la melodía del canto, de acuerdo con las descripciones. En la correspondiente al fandango en un velorio en Orizaba, Veracruz {6}, se ofrecen más detalles del papel de los instrumentos en el jarabe, explicando que los músicos tocan de dos maneras diferentes dependiendo si se está cantando o no. En la parte cantada, los instrumentos reducen el volumen y la música es más lenta; y una vez finalizada la copla comienza la parte

instrumental, donde se acelera el ritmo, se aumenta el sonido y los bailarines zapatean con viveza. Este rasgo coincide con las prácticas que actualmente se realizan en los fandangos jarochos.

Normalmente las descripciones se sitúan en fandangos o fiestas campestres en las que no falta la comida y la bebida, como el pulque o aguardiente. Los recintos que se describen suelen ser cubiertos, como estancias {3} o fondas {8} iluminadas con faroles {18} o lámparas de gas {15}. La presencia de la tarima es habitual en estas descripciones, situándose los cantadores y bailarines alrededor de ella {15; 18}. Se menciona que los locales están abarrotados de gente y que suele hacer un intenso calor {8; 15}. En cuanto a los horarios que se mencionan, son o bien por la tarde {3; 15; 17} o por la noche {18; 20} y pueden alargarse hasta el amanecer {3; 7; 20}. Para comenzar la fiesta se disparan armas {15}.

El baile siempre se describe como un baile de pareja, aunque en una ocasión se menciona que lo pueden bailar cuatro {6}. En cuanto al carácter del baile, un par de descripciones coinciden en apuntar que éste es un baile “comedido” {14}, que “es una danza poco expresiva, sin movimientos de cadera, sin posturas lascivas” {7}, contrastando con el carácter del canto que en algunos fandangos se describe como picaresco {11; 19} o con coplas de doble sentido {6}. En una ocasión se describe que el jarabe tiene un sonido plañidero {12}.

Los bailarines bailan con las manos cruzadas atrás {3; 12; 14; 22} y en el fandango en Alvarado se menciona que la bailadora tiene “los brazos inmóviles se pegan a lo largo del cuerpo” {7}, y que “apenas si la bailarina se digna sonreír” {7}. En otra descripción se expone como cualidad de los buenos bailarines “que la parte superior se conserve rígida, agarrotada y sin inflexión, mientras los pies se desmorecen y desporrondingan en posturas increíbles, en respuntes y rasgueos, en el escobeteo y la cuchillada” {20}. Esta cualidad era mostrada en ocasiones portando un vaso lleno de agua en la cabeza sin que se derramara {20; 22} como muestra del dominio de esa rigidez corporal.

En el velorio de Orizaba se describe cómo se bailan cada una de las partes musicales. Mientras se está cantando se realizan movimientos mímicos de acuerdo a la letra cantada, y cuando termina el canto llega el zapateado con un “redoble

vivísimo de las puntas y talones de los pies contra el suelo, dejando al mismo tiempo ir y venir el medio del cuerpo hácia atrás y adelante” {6}. Otras descripciones mencionan algo similar :“En el zapateo: se repican los pies, se descoyunta el cuerpo” {20}; “se acercan, se retiran, se engañan, se entusiasman, baten con los pies el pavimento con rapidez” {4}; “avanzaban, retrocedían y daban vuelta llevando siempre el compás con un taconeo” {18}, o la “mujer siempre á regular distancia frente al hombre, y cambiando de lugar alternadamente de un extremo á otro, á paso medido y acorde con la música” {10}. Los bailadores se relevan conforme se van cansando {13}, y en un par de ocasiones se menciona que este relevo se realiza al terminar el estribillo {11; 22}, especificando en esta última que al grito de “¡Bomba!” la música cesa, se bebe, se hacen comentarios y se cambian las parejas {9; 22}.

Aparte de estas descripciones coreográficas, también se describe el empleo de ciertos elementos de la indumentaria en el baile del jarabe. Uno de ellos es el uso del sombrero del bailarador, que, o bien coloca encima de la bailadora, a la que se le van acumulando sombreros uno encima del otro {2; 3; 12; 13; 18}, o bien le arroja el sombrero al suelo para que ella le baile {5; 12; 16}. Ella o bien los tira al suelo {13} o los devuelve a los bailaradores {2}. El hombre rescata su sombrero dándole –o arrojándole al suelo– la llamada gala, consistente en dinero, regalos, incluso oro {2; 5; 12; 13; 22}. También se menciona que ella puede extender en el suelo su chal o sarape para bailar sobre él {7; 13}. Se describe la coreografía del nudo, que consiste en hacer y deshacer un nudo con su faja o chal {7; 11}.

En las descripciones correspondientes a entornos escénicos aparecen elementos similares como el empleo del sombrero, el pañuelo o la gala {12}, pero también algunos elementos coreográficos que no aparecen en los fandangos y fiestas populares. Por ejemplo, en *El proceso del can-can* {12} se menciona que ella “baila con puntas” o que él se pone de rodillas y zapatea con las mismas, o en la función de prestidigitador se dice que ella “más respuntea, y más salta” {16}. En estos entornos es habitual encontrar que los bailaradores van vestidos de china y de charro {16; 17}.



En este capítulo he realizado el análisis documental de un gran número de fuentes que refieren al jarabe y al zapateado principalmente en el siglo XIX, que me ha permitido obtener las conclusiones que expongo a continuación. Por un lado, he podido corroborar una parte del relato que se ha descrito del jarabe en investigaciones precedentes. El jarabe aparece en México a finales del siglo XVIII con denominaciones como “jarave” o “xarave”, reconocido como un soncito del país y bailado tanto en ámbitos escénicos como en ocasiones musicales festivas. Posteriormente, en el siglo XIX el jarabe se convierte en uno de los bailes favoritos en diversas ocasiones musicales en México, siendo prácticamente unánime la consideración de que es una producción mexicana. Fue moneda de cambio en diferentes conflictos bélicos que sufrió México durante el siglo XIX: fue adoptado por insurgentes, por conservadores, por revolucionarios, por emperadores, o por personas de diferente afiliación política, económica o religiosa, sin embargo nunca se puso en cuestión su consideración de música del pueblo, música de todos. Las fuentes evidencian la relevancia que tuvo en diferentes ámbitos de la vida social y cultural mexicana en prácticamente todos los estamentos sociales, pero siempre asociado a una producción del “pueblo” e incluso a “lo mexicano”. De hecho, como se mostró en las descripciones de representaciones escénicas, se trata de reproducir escenas de “baile popular”, basadas principalmente en estereotipos.

Por otro lado, identifiqué otros muchos aspectos que no he encontrado referidos en ningún trabajo de investigación musical precedente, por tanto son aportes de este trabajo, los cuales expongo a continuación. Si bien no es posible establecer una procedencia social del jarabe, pues las fuentes nos remiten simultáneamente a ámbitos diversos que hacen muy difícil, casi inútil, la tarea de asignar este origen, la atribución consensuada que apunta a estratos subalternos podría ser leída como un indicador de la importancia que tuvieron las prácticas musicales de dichos colectivos en la vida social del México decimonónico. En este sentido, la relevancia

de tomar en cuenta la circularidad cultural (Ginzburg 2003) no es solamente para nombrar presencias sónicas –circularidad ente lo oral y lo escrito–, sino para romper con la idea aun generalizada en los estudios musicales de que las producciones culturales de dichos estratos no entran en lo que se suele denominar “arte” o “música culta”. He mostrado que compositores académicos reconocidos –como Manuel M. Ponce– incluyeron al jarabe en algunas de sus obras. Es ahí donde cabe preguntarse ¿qué sentido adquiere la denominación “pueblo” o “lo mexicano” en cada ocasión musical, incluyendo los salones burgueses, salas de concierto o teatros? Aunque esta pregunta no puede ser aquí respondida, creo pertinente enunciarla dadas las incongruencias que afloran al contrastar los discursos oficialistas de las “historias de la música” con los datos obtenidos en las fuentes documentales.

La presencia del jarabe en los teatros de la República es intensa y duradera. Lo encontramos bailado en numerosas obras habitualmente por una pareja vestida de china y de charro y acompañados instrumentalmente por jaranas o bandolones. Este hecho unido a que se baila “cuando la escena lo pida” me hace pensar que la música de estos jarabes no estaba escrita. Las únicas partituras del jarabe que he encontrado en México corresponden con obras de concierto o arreglos para piano que en ocasiones no incluyen la melodía de la copla o del estribillo, por lo que considero que éstas eran suficientemente conocidas, no siendo necesaria su codificación.

Otro fenómeno importante que devela el análisis documental es la constatación de que, a diferencia de lo que podría pensarse, la representación de algunas óperas o zarzuelas no necesariamente seguía estrictamente la partitura del compositor, sino que era posible la incorporación y supresión de números o partes para tratar de adaptarse a los gustos del público. Esta dinamicidad la he mostrado con los ejemplos de los jarabes insertados en *El proceso del can-can* o en *Carmen*. En esta última obra, Lénica Reyes también encontró que en su momento se le agregaron malagueñas (2015, 186).

Asimismo, con las fuentes históricas ha sido posible obtener diferentes inscripciones sonoras (Ochoa Gautier 2014) que facilitan la realización de un análisis métrico de las coplas del jarabe. A partir de dicho análisis, he podido establecer

una relación directa entre jarabes del siglo XIX con el jarabe loco que actualmente se conserva en la tradición oral viva en Veracruz, pues ambas emplean las mismas dos formas métricas: coplas con versos octosílabos y estribillo, en forma de re-tahíla, con versos hexasílabos. A su vez, no he encontrado referencias que indiquen que el jarabe se cante con décimas en el siglo XIX. Esta estrofa sí era habitual en el zapateado, son que a finales del siglo ya estaba constituido como un son jarocho. La exhaustiva búsqueda documental también me ha permitido matizar la datación de algunas referencias del jarabe, o conocer que el término “jarabe loco” ya era empleado desde hace casi siglo y medio al igual que uno de los versos más característicos del mismo: “que a los muerto resucita”.

Me ha sido posible identificar algunos ejemplos específicos de movilidad artística entre México, España y Cuba, hecho que propició la difusión de sones considerados mexicanos en estos países, entre ellos el jarabe. La documentación localizada constata la presencia de éste en Cuba desde principios del siglo XIX, y en territorio español al menos desde la década de los treinta, ejecutado en entornos escénicos como un número de baile —excepto en una ocasión que aparece cantado a guitarra—, y según las crónicas fue del gusto del público español. Si bien en los primeros momentos el jarabe es presentado en España como una expresión musical proveniente de América y más concretamente de Veracruz, se observa que desde los primeros momentos estuvo vinculado a obras de temática andaluza, interpretado junto a otros bailes de esa región. He podido demostrar que un gran número de bailables y zarzuelas de mediados de siglo incluyeron al jarabe, las cuales fueron representadas por todo el territorio nacional, y también tuvieron presencia en teatros mexicanos. Los documentos nos ofrecen indicios para pensar que los artistas españoles, al coreografiar el nuevo baile, necesariamente introdujeron transformaciones. De este modo, una pieza que en España se anuncia como jarabe americano, al ser representada en México por los mismos artistas, no es identificada por los cronistas como un baile mexicano, sino como andaluz. El jarabe perduró en España hasta los primeros años del siglo XX, y durante este periodo, fueron apareciendo algunas variantes consideradas plenamente andaluzas, como el jarabe de Cádiz o el jarabe sevillano. Otro de los aportes que presento en este trabajo

es que el jarabe formó parte del flamenco durante algunas décadas en esta época. Este hecho es prácticamente ignorado por los aficionados al flamenco y la flamenología. Actualmente no se conserva con tal nombre en el flamenco, ni tampoco tengo constancia de que se interprete aún en alguna región de España.

Por último, el análisis de algunas descripciones de las ocasiones musicales del jarabe y del zapateado en México, revela una serie de rasgos paradigmáticos que ayudan tanto a su caracterización, como a su comparación con elementos presentes en prácticas musicales de otros territorios como Cuba. De esta forma es posible identificar los componentes compartidos dentro del sistema, como veremos en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO 2

EL PUNTO Y EL ZAPATEO CUBANO

En este capítulo expongo el resultado del análisis realizado a más de dos centenares de publicaciones periódicas y otros documentos del siglo XIX que hablan sobre el punto y el zapateo cubano. Uno de los objetivos es mostrar que estas expresiones musicales tuvieron una importante presencia en diferentes ámbitos sociales cubanos, al grado de ser consideradas símbolos nacionales. Al igual que sucediera con el capítulo anterior, mi intención no es presentar una “historia” del punto y el zapateo cubano, no obstante, considero que la documentación reunida aquí constituye un aporte para los interesados en la música cubana del pasado, pues en la bibliografía existente apenas aparecen referencias de estas expresiones musicales en el siglo XIX. Los documentos analizados muestran cómo desde las referencias más antiguas el zapateo y el punto estuvieron vinculados con prácticas musicales de los campesinos cubanos, aunque también los encuentro en entornos escénicos y otros ámbitos de la sociedad cubana decimonónica. Por otro lado, del mismo modo que en el capítulo anterior, analizo las prácticas musicales descritas en las fiestas donde se desarrollaron estas expresiones musicales, así como su difusión internacional en las últimas décadas del siglo, centrando mi atención a su presencia en México y España.

EL PUNTO Y EL ZAPATEO CUBANO EN EL SIGLO XIX

El zapateo y el punto han tenido diferentes denominaciones y significaciones a lo largo del tiempo, y desde sus primeras referencias encuentro definiciones que hablan sobre sus rasgos característicos. En las distintas ediciones del *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* de Esteban Pichardo Tapia (1799-1879) que se publicaron durante el siglo XIX, se fueron describiendo cuáles han sido los apelativos predominantes de estas expresiones musicales en cada periodo. En la primera edición de 1836 aparecen tres nombres para la misma práctica musical: se designa *zapateo* al baile, *punto* al acompañamiento musical y *ay* o *ey* al canto. Asimismo, se especifica que si se realiza de una forma particular, el baile se denomina *atajaprimo*¹²⁶:

AY. N. s. m. Canto vulgar y muy comun, cuyas letrillas principian regularmente con esta interjeccion, y en que los trovadores campesinos compiten entusiasmados y á gritos. El acompañamiento músico instrumental, que frecuentemente es de guitarra, harpa ó tiple, se llama PUNTO ú PUNTO DE HARPA, así como la parte vocal el AY Ó EY. La del báile es conocida con el nombre de ZAPATEO, que, aunque rústico, está muy generalizado; cuando en él se imita al guagiro con sombrero de guano, machete al cinto y gesto amenazante y azorado por los silbos de los espectadores, entonces el báile se llama ATAJAPRIMO. (Pichardo 1836, 22)

En la tercera edición de esta obra, “notablemente aumentada y corregida”, de 1862, se aporta más detalles en la definición del *ay*. En ella se incluye otra denominación para el canto: *el llanto*; por otro lado, se especifica que la denominación *punto de harpa* hace referencia a las variaciones instrumentales que se realizan. También se mencionan algunas de las técnicas que son empleadas en el baile del zapateo, sus rasgos musicales, y una ligera descripción de su coreografía:

Ay-El Ay.— N.s.m. Canto vulgar mui común y favorito de los campesinos, cuyas letrillas [décimas regularmente] [corchetes en el original] principian las más de las veces con esta interjeccion, y en que compiten los trovadores entusiasmados y a gritos, acompañados

¹²⁶ Denominación muy similar al término *afloja primo* que también aparecerá más adelante en este capítulo.

del Tiple, guitarra o harpa. Dícnle otros el Ey o el Llanto. No deja de ser sentimental, en el modo mayor y compás de dos por cuatro o compasillo. Llámase Punto de harpa una variación del mismo con poca diferencia: el Zapateo es la parte del baile, que se acomoda a los sones esplicados y a otro particular idéntico, distinguiéndose el punteado, escobillado, &c...el cual, aunque rústico, está mui generalizado: nada de figuras, si se exeptúa alguna vuelta de cuerpo para presentarse inmediatamente a su pareja de frente a continuar el ejercicio incansable de los piés, cuyo sonsonete, por más variaciones que ejecuten, no han de perder jamás el compás, hasta que aparece un nuevo Zapateador a relevarle, bastando un saludo o inclinación de cabeza para ser obligado a retirarse. Cuando en este báile se imita al Guajiro con sombrero de guano, machete al cinto y gesto amenazante y azoado por los silbos de los espectadores; entónces se titula *Atajaprimo*. (Pichardo 1862 [1836], 18)

Esta descripción se mantiene en la cuarta edición “corregida y mui aumentada” de 1875, en la que también se matiza su estructura musical: “en el modo mayor y compás de 3/8” (Pichardo 1875 [1836], 55-56). Como se puede ver, dista mucho de la descripción anterior, donde se hablaba de un compás binario. En la definición del *Atajaprimo* se indica “Véase Zapateo” (1875 [1836], 25). Una obra de Francisco Puig y de la Puente (1839-1917), a través de su seudónimo Julio Rosas, recoge referencias similares a las que expone Pichardo en su diccionario:

En casi todas las casas se oían los sonidos de las cuerdas del melancólico tiple acompañando á los que punteaban ó escobilleaban el vivaz zapateo y á los que cantaban las décimas de los montunos ó guajiros, canto favorito de nuestros campesinos, y conocido en todos los pueblos de Cuba por el llanto y por el ay ¡por ser esta interjección con la que casi siempre se empiezan las coplas! (1873, 96-97)

La denominación de *Ay* perduró en las fuentes documentales al menos hasta finales de siglo según el siguiente fragmento de Serafín Ramírez:

En cuanto á las canciones criollas, así como al ¡Ay! y Zapateo de nuestros güajiros, muy por el contrario, se han conservado, hasta nuestros días al menos, sin sufrir la más pequeña alteración ni en su estructura ni en el corte y proporciones de sus melodías. (Ramírez 1891, 120)

PRIMERAS NOTICIAS DEL ZAPATEO Y DEL PUNTO

Las primeras referencias del zapateo que he localizado aparecen en la prensa y en diversas publicaciones de la isla a partir de 1834. En ese año se publica en el *Diario de La Habana* un romance titulado “Los guajiros de La Habana. 2ª parte”¹²⁷, donde se narra con detalle el desarrollo de una fiesta en la que se baila el zapateo al compás del tiple y el calabazo¹²⁸. Un año más tarde, en un texto que narra la emigración de los campesinos a las ciudades, se mencionan los bailes propios del campo, como el zapateo, el buscapíes –al que me referiré más adelante– o el afloja primo.

BAILES DEL CAMPO.— En los bailes del campo es dónde tiene el hombre que confesar que si lo bueno agrada al inteligente, lo ridículo divierte a todo el mundo. Tiempo hubo en que el guajiro conociendo que sus robustos miembros y la constitución de su estatura no era lo más apto para presentarse a los elegantes movimientos de la voluptuosa danza, se limitaban al inocente “zapateo”, al ligero “buscapíes” y el rústico “afloja primo”. El siglo XIX que había de ilustrar una de las ciencias del catálogo de los conocimientos humanos con grandes adelantos, les separó de aquellos divertimentos para fijar sus ávidos ojos en los placeres de las ciudades. Los campesinos no quieren el “zapateo” por las mismísimas razones que despreciará nuestra juventud al venerable “minuet”, todo es industria [...].¹²⁹

Como ya he comentado, en las primeras referencias documentales encuentro el término *punto* o *punto de harpa* aplicado al acto de realizar el preludio instrumental o variaciones melódicas empleando la técnica del punteado. Sin embargo, desde 1840 también aparece esta acepción referida al canto con que se acompañaba el baile zapateo, por ejemplo en el “romance cubano” de Ramón Vélez y Herrera (1808-1886) titulado *Ehira de Oquendo o los Amores de una Guajira* (1840, 32):

¹²⁷ *Diario de La Habana* (La Habana), 27 de abril de 1834: 1-2.

¹²⁸ En el apartado del análisis de las descripciones del zapateo y el punto aparece transcrito parte de este romance.

¹²⁹ *Diario de La Habana* (La Habana), 28 de agosto de 1835. (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 435).

El alegre zapateo,
Mientras que al son de las arpas
Y del patético tiple
El hermoso punto cantan.

En años sucesivos encuentro otros ejemplos: “se reúnen en cuadrilla á cantar el punto al son del tiple y de la guitarra” (Salantis [pseud.] 1852, 51); “Cuidar de su familia, cantar el zapateo ó el punto, y atender á las faenas de su casa constituían sus únicas distracciones” (Molina 1856, 19).

Los documentos nos muestran cómo el punto y el zapateo van adquiriendo cada vez más relevancia en el panorama musical de la Isla. En 1844 se menciona que todo el mundo en Cuba baila el zapateo: “Everybody in Cuba,” said he, –“that is, every body who is any body –plays on the guitar, as a matter of course, and dances the zapateo.” (Sargent 1843, 225), y en 1854, Ramón de Palma (1812-1860) considera que el punto, junto con la contradanza y otros cantares relacionados con los “bailes africanos”, son las músicas “propias de Cuba”:

Dos especies de cantares hay propios de Cuba, el uno con el nombre genérico del punto, al cual se ajustan las décimas y bailes de los guajiros, y el otro que sigue el aire y compás de la contradanza mas culto y variado, como que es el de uso en las ciudades. Podria agregarse una tercera especie, mezcla tal vez de estos mismos aires, y los lúbricos bailes africanos, pero esta pertenece á una clase demasiado baja y limitada. Las otras melodías que se conocen con el nombre de canciones, aunque con algún colorido local, siguen el mismo estilo en su composición que las de Italia, en cuyo pais nacieron, extendiéndose después á toda Europa. (Palma 1854a, 246)

Una idea similar expresa José María de la Torre (ca. 1815-1873) unos años más tarde de la siguiente forma “Se sabe que la música y el baile provinciales del día son el zapateo y la contradanza: fuera de algunas canciones de no poco mérito.” (1857, 113).

EL ZAPATEO Y EL PUNTO EN ENTORNOS RURALES

Tal y como se ha podido ver en todas las citas anteriores, el zapateo y el punto son prácticas musicales asociadas a los entornos rurales. De acuerdo con las descripciones, no podían faltar en las fiestas, y su canto acompañaba a los campesinos en sus labores diarias. Durante el siglo XIX –y aún en la actualidad– se denominan guateques, changüís o fandangos a las fiestas organizadas en pueblos o en el campo, donde la gente se divertía, se relacionaba, acompañados de comida y bebida y donde el canto, y sobre todo el baile, no podía faltar. En estas fiestas el zapateo tuvo un papel protagonista como maestro en el apartado de descripciones de los guateques más adelante en este capítulo, donde analizo una serie de fuentes documentales del siglo XIX que dan cuenta de estas ocasiones musicales.

CALESEROS CANTANDO ZAPATEOS

El trabajo de los caleseros y arrieros los llevaba a un constante transitar entre las ciudades y los campos, y tenían fama en esta época de ser buenos intérpretes de tiple, con el que amenizaban los largos periodos de espera que conllevaba su oficio. Del mismo modo, el canto del punto y el zapateo fueron estrechamente asociados a ellos: “El calesero tenía también que saber tocar el tiple y bailar el zapateo, y sobre todo chiflar. ¿Cómo podía concebirse un calesero sin estas habilidades, cuando eran ellas las que le recomendaban con las negritas de la casa?” (Estrada y Zenea 1880, 29). El escritor español José E. Triay en su descripción “El calesero”, comenta que: “El *calesero* es, casi siempre, negro, y se llama José” (1881, 108), y en ella enfatiza su carácter sociable, sus conquistas amorosas y su afición a esta música:

José no aprendió a leer, porque le estorbaba lo negro; pero sabía tocar *el punto* en la guitarra, y acompañaba con ella el zapateo, cuando bailaba, en el campo. También cantaba unas décimas muy sabrosas que le enseñaron en el ingenio; y en la cocina y en el zaguan, contaba sus cuentos, que tenían el privilegio, con gracia ó sin ella, de hacer reír. (1881, 110)



Ilustración 9. El quitrín (Grabado de Francisco Mialhe)¹³⁰

Otro ejemplo lo encuentro en la siguiente cita, donde el escritor se queja de la cantidad de música que hay en las casas de sus vecinos y en las calles, entre ella la que realizan caleseros tocando tiples:

[...] hay además en la susodicha cuadra un aficionado al violín, que ya ha hecho, según dicen, considerables progresos; un profesor de flauta, y un negro cocinero que en sus ratos ociosos aprende á tocar el clarinete. Omito por no ser difusa, en este inventario de las riquezas musicales de mi vecindad, los caleseros tañedores de tiples y los negritos bozales que tocan la trompa. ([s.a.] 1839a, 48)

En algunas descripciones se menciona que en el cajón del coche o quitrín, además de aperos y herramientas para el mantenimiento y manejo del mismo, no

¹³⁰ Grabado en *Viaje pintoresco alrededor de la isla de Cuba* (Mialhe ca. 1838).

debía faltar el tiple, que quizás su pequeño tamaño lo hacía idóneo para ser portado allí:

Perdióse el amo entre la concurrencia, y el calesero se dirigió á un café á cuya puerta estaba su quitrín: entró en él, tomó un vaso de aguardiente, encendió su tabaco, sacó del cajon del carruaje un tiple pequeño adornada con una moña de cintas, y se pasó á tocar el zapateo y el ¡ay! como para entretener el tiempo. (El observador parlante [pseud] 1838, 43)

En esta otra referencia de 1880 también se constata este hecho:

En el cajon de quitrín llevaba siempre el calesero, sogas para amarrar el caballo, y presintas de cuero, clavos y puntillas por si se rompía alguna barra. Tambien llevaba el melancólico tiple en que tocaba el zapateo y el punto cubano y á cuyo son bailaban los demas caleseros en una misma cuadra, mientras sus amos permanecían de visita. (Estrada y Zenea 1880, 32)

Parece ser que los zapateos y puntos no era la única música que los caleseros tocaban con el tiple según se muestra en esta descripción de 1859, donde se toca un vals con este instrumento:

We undertook a ball in the evening, but neither the boys nor I were good musicians, and the young ladies had no piano to play. There was also too small a number of men to form a regular dance; but though the obstacles were great, “omnia vincit amor,” and the driver of the carriage (calesero) was called in, and with a small guitar, called tiple, played a waltz very skilfully. (Philaethes 1856, 171)

Por tanto, estos profesionales jugaron un papel muy importante en la difusión de los repertorios por la geografía cubana en tiempos donde el ferrocarril era aún un medio de transporte escaso y limitado. Sus desplazamientos entre ciudades necesariamente implicaron la movilidad de la música que portaban, que probablemente consistiría en los temas de moda, entre ellos el zapateo.

LAS COMPAÑÍAS DE LEGUA Y LOS MÚSICOS AMBULANTES

El zapateo habitualmente formaba parte del repertorio de las denominadas *compañías de la legua*. Consistían en compañías artísticas ambulantes que iban realizando pequeñas representaciones teatrales, circenses o musicales de una población a otra, en ocasiones en improvisados auditorios. Durante todo el siglo XIX es frecuente encontrar estas compañías no solo en Cuba, sino también en México, España y otros países de América (Ramos Smith 2010). Estos artistas propiciaron que las obras que triunfaban en los teatros de las capitales llegaran a un público rural, el cual, de otra manera, no hubiera tenido acceso a estas representaciones. En este sentido, constituyeron un factor fundamental en la propagación geográfica de los repertorios musicales y teatrales. Su actividad nos ayuda a entender el hecho de que unos meses después del estreno exitoso de alguna obra, ésta fuera conocida dentro de una amplia área geográfica. En la siguiente descripción de una de estas representaciones se refleja la precariedad con la que solían realizarse.

Así vestido, se regocijaba mi hombre con la idea de que las muchachas del pueblo no se desdeñarían de bailar con él un zapateo. Monté en mi potro y partimos ambos á galope: al cabo de media hora nos pusimos en el pueblo: dejamos nuestros caballos en una posada y nos encaminamos hácia el teatro.

“Era este una hermosa valla de gallos, en la que aquella noche se representaba una comedia por cómicos de la legua. Casi todo el edificio estaba lleno de espectadores, menos una parte del fondo en la que empezaba á levantarse un tablado pequeño con cuatro bastidores, y un telon en el cual se veían pintadas varias figuras tan emblemáticas, que hubiera sido empresa difícil querer interpretarlas. [...] Ocho velas de sebo en sus candeleros de cobre enclavados en otro tubo del mismo metal que pendía del techo, y formando en junto una especie de araña que el viento tenía en continuo movimiento eran todo el alumbrado, sin que me olvide de las candilejas de aceite, que había sobre el tablado frente á los dos músicos y entre los bastidores. (Arcadio [pseud.] 1839, 70-71)

Estas funciones también eran conocidas como *maromas* cuando en ellas actuaban maromeros o equilibristas. En la siguiente referencia de 1866 se menciona al zapateo bailado en una de estas representaciones:

Felizmente pasó la borrasca y ya casi de noche se volvieron á la posada por si habia novedad, y tomar chicha preparándose para ir á la *Maroma*. Ya Ia *Chata*, mui compuesta,

se había marchado y á poco de haberse encendido las luminarias, los cuatro se encaminaron al punto de reunión. El aparejo de la *Maroma* estaba en un patio grande, y al frente principal una especie de palco bajo pequeño para el Capitán con un farolón de papel blanco y colorado. Los *Maromeros* eran tres, un muchacho que andaba sobre la cuerda tensa con la balanza sugetada por dos ayudantes, un payaso de *color*, regordete, jaspeada la cara de cascarilla, pujando gracias y dichos de plomo, tan tontos como él, y el protagonista ó principal, llamado Ciriaco, que nunca pudo dar siquiera un salto de dama sin caer [en la arena por fortuna.] [corchetes en el original] La orquesta, traída por los mismos, se componía de un *tiple*, una guitarra y un calabazo. Por preámbulo instaron á la *Chata* que bailara el *Zapateo* y después la *Jurga*; porque lo hacía mui bien: este baile inmigrado recientemente de Costa-Firma, le ejecutaba la *Chata* con alguna coquetería, á tiempo de entrar los cuatro, pagando Andrés el real de cada uno. (Pichardo 1866, 316-318)

EL ZAPATEO Y EL PUNTO INTERPRETADO POR TODOS

Es habitual encontrar en la investigación musicológica referencias a que el zapateo y el punto son expresiones musicales practicadas por campesinos blancos (Galán 1997 [1983], Manuel, 'The "Guajira" between Cuba and Spain: A study in continuity and change 2004, López Ruiz 2007, Bernal Montesinos 2013). De hecho, algunas de las fuentes de la época también hacen alusión a esta distinción. Por ejemplo, en el artículo titulado *Costumbres cubanas* de Pascual de Riesgo (1874) se habla, entre otras cosas, de la celebración de un guateque en el campo. Dicho artículo viene acompañado por un grabado¹³¹, que muestro en la ilustración 10, donde se especifica en el pie: “El guateque. Baile de campesinos blancos” (1874, 45), y en la descripción que lo acompaña, se dice: “[...] se forma una idea exacta de la más que modestia del local en que *los blancos* celebran su *Guateque* en el campo [...]” (1874, 42). Sin embargo, en el texto también se menciona la presencia de un negro tocando la marimba: “En el *salon* de baile, en un rincón, se vé *la orquesta*, compuesta de tres jóvenes, dos de ellos blancos y el otro negro, ocupando tres sillas de madera, y tocando uno un tiple, otro una bandurria y el negrillo una *marimba*, de la que saca tan gran partido.” (1874, 42).

¹³¹ Copiado directamente de una fotografía, según se comenta en la publicación.

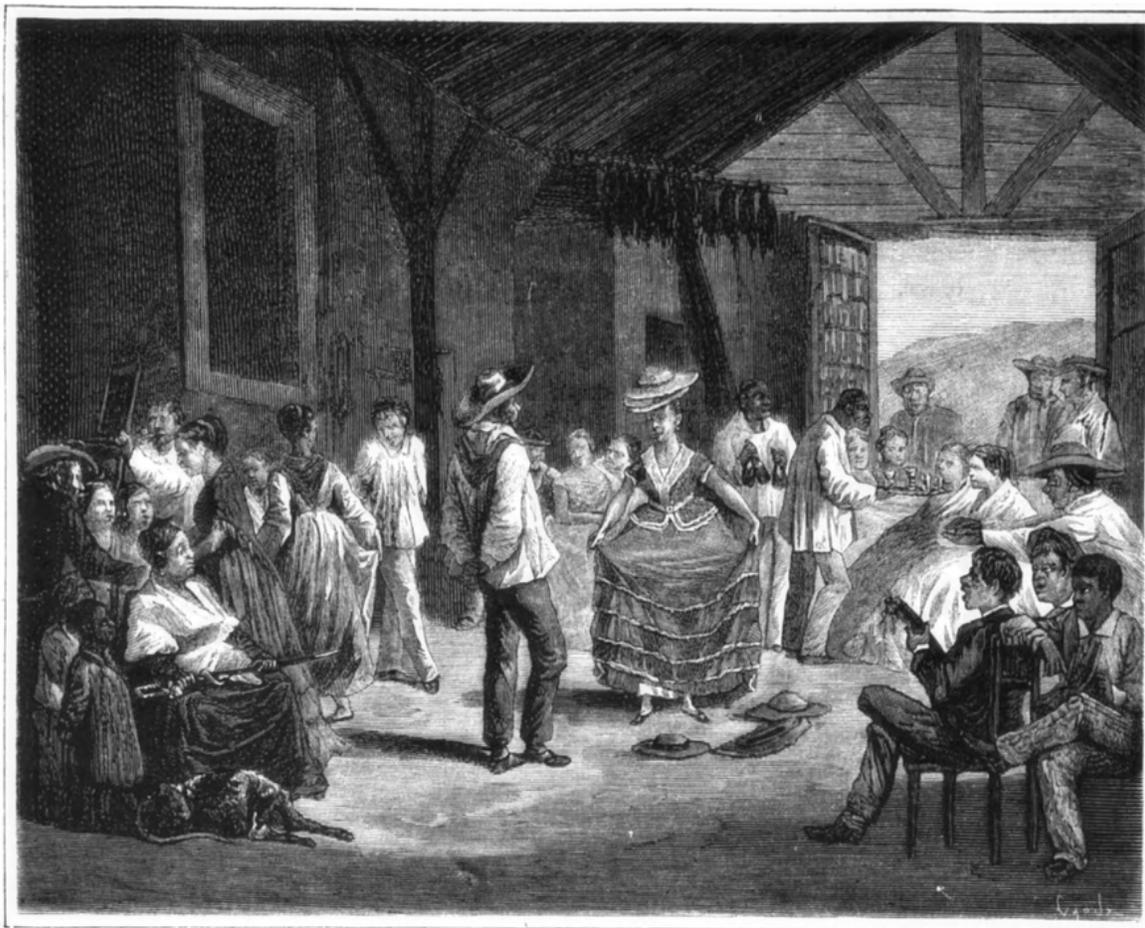


Ilustración 10. “El guateque, baile de campesinos blancos”¹³²

Si tomo al pie de la letra lo que fuentes como esta nos dicen, podría pensar que, en efecto, estas prácticas campesinas son exclusivamente de blancos o mestizos. No obstante, el tomar en cuenta el locus de enunciación de estas fuentes –las cuales, como ya se ha dicho, en su mayoría son producciones de corte costumbrista–, ayuda a tener una mayor perspectiva de la realidad. Es evidente que en esta descripción se pretende crear una imagen estereotipada de esta práctica en la que se quieren fijar roles, encasillando al negro en un papel secundario –músico–, frente al blanco –centro de las miradas en el baile–. Un dato que nos corrobora esta afir-

¹³² *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 22 de enero de 1874: 45.

mación es el hecho que esta publicación es pro-esclavista, pues en el mismo artículo se alega irónicamente que: “Nos detenemos en estos pormenores para hacer comprender cuánto es *lo que sufren esos pobres negros* en Cuba, tan compadecidos por los que ni los conocen, ni conocen su vida, sus costumbres, *su modo de ser*, la manera con que se desliza su existencia en aquella hermosa tierra [...]” (1874, 42).

Ya comenté en la introducción de la tesis que una de mis estrategias para filtrar qué elementos pueden ser subjetivos o interesados en las fuentes históricas es contar con un corpus lo más amplio posible donde se contrasten diferentes miradas, tendencias ideológicas, etc. En efecto, analizando otras fuentes de la época se nos devela una realidad muy distinta, pues en ellas aparecen todo tipo de personas interpretando estas músicas. He mostrado anteriormente cómo los caleseros solían ser esclavos negros, y en otros documentos de esta época también se relata cómo negros o mulatos interpretan el zapateo. En 1839, por ejemplo, se mencionan tocando el tiple y arpas en una fiesta en un pueblo “Y aun se alegraba, porque en fin en Madruga solia bailarse con mejor ó peor música, según estaba mas ó menos ronco el tiplecillo del negro Alejo ó las graves harpas de dos mulatos filarmónicos que por lo comun acompañaban todas las fiestas del lugar.” ([s.a.] 1839b, 233). En un libro de viajes de 1845 aparecen negros cantando el zapateo: “Les nègres de l’avant-garde se mirent à chanter gaîment un zapateo” (Jonnès 1845, 311). En 1861 aparece publicada en España la explicación de la “palabra americana” güiro de la siguiente forma: “Güiro, especie de calabaza que rajada, y corriendo un palillo sobre sus rajas, produce un sonido monótono á cuyo compás bailan el zapateo los negros y campesinos de las Antillas.” (Clavé 1861, 168). Con éstas y algunas otras descripciones que muestro más adelante en este capítulo, se evidencia que el negro no ocupa un papel secundario o nulo en la ocasión musical del zapateo como comenta Riesgo, sino que también puede ser protagonista del mismo. En definitiva, el zapateo no fue una práctica exclusiva de campesinos blancos o mestizos.

EL ZAPATEO Y EL PUNTO EN ENTORNOS URBANOS

Durante el siglo XIX también encuentro documentos que constatan la presencia del zapateo y el punto en las ciudades. Anteriormente he expuesto una cita donde se hacía patente la presencia de los caleseros en las calles, molestando a un vecino con el tañer de sus tiples, y en esta otra noticia aparecida en una publicación periódica de 1870, el autor también se queja de lo molesto que pueden ser, no los caleseros sino los organilleros en las calles de La Habana. Menciona al zapateo, entre otras músicas de moda, formando parte del repertorio interpretado por un organillo:

¿Pues no ha de tener? exclamo yo, que estoy echando los bofes contra los organillos y los organilleros. Acaso, ¿no envuelve perjuicio de tercero el tocar el organillo por las calles á todas horas del día y á muchas de la noche, y el derecho de tocarlo no anula ó deroga otros muchos derechos que creíamos tener los ciudadanos tranquilos?

Por de pronto, no me negará nadie que dos amigos que se encuentran en la calle, tienen el derecho de detenerse, no interrumpiendo el tránsito, y enterarse mutuamente de la salud de las familias respectivas, ó tratar de sus negocios. Pero, cuando llegan á lo mas interesante de la conversación, ¡zas! se paran un organillero y sus acompañantes, y el uno haciendo brotar del instrumento atronadoras armonías, y los otros ayudando al efecto musical con redobles y castañeteos producidos de mil maneras diferentes, obligan á los que querian hablar á irse á otra parte con la conversación, siendo los filarmónicos impertinentes, los que debieran irse con la música á otra parte.

Luego, aunque uno sea también partidario de Euterpe, y quiera hacer uso de su derecho en su casa, no incomodando á los demás, ¿es dueño de conseguirlo? ¡Qué disparate! ¡Siéntense ustedes al piano, si lo saben tocar, ya para recrearse con una buena composición de Gottschalck ó de Chopin, ya para cantar una tierna melodía de cualquier autor, si son cantores, y verán como, á lo mejor del recreo ó del estudio, tienen que renunciar á su derecho, por habersele antojado á un desalmado organillero detenerse en la calle y decir: ¡aquí estoy yo, dispuesto á no consentir en todo el barrio mas música que la mía! En efecto, el hombre suelta un vals, luego una danza, despues un zapateo, mas tarde una galop, y vuelta á empezar, todo con bien ruidoso acompañamiento, y ustedes se ven en la precision de abandonar su piano ó su canticio, todo porque un organillero crée ejercer un derecho al anular el que tiene todo el mundo de hacer en su casa lo que le convenga ó acomode. (Martínez Villergas 1870, 442)

Ya en el siglo XX en una memoria titulada *La prostitución en Cuba y especialmente en La Habana* aparece una alusión a las prácticas musicales de las prostitutas de La Habana. Se menciona que cantan el punto, y además, en estos primeros años de la independencia, se realiza una distinción bastante clara de los géneros españoles y los cubanos como el punto:

FISONOMÍA INTERIOR DE LA PROSTITUCION

[...] Indiferente á la curiosidad que despierta, la mujer canta, bosteza, habla con su vecina ó compañera, atisba á su lenón que la acecha en el Café de la esquina próxima y muchas veces se queda dormida en su poltrona. Sus actos todos revelan el hastío ó el interés. Hasta hace un lustro sus apodos favoritos eran provinciales españoles, sus cantos también. La jota, la petenera, la malagueña, los aires típicos de allende el mar, rasgaban el espacio en las calles en que vivían; de cierto tiempo acá sus canciones preferentes son las del país, la rumba criolla, el punto guajiro se entonan por doquier, pero con monótono y africanado estribillo que hace pierdan su fisonomía local al vibrar en ese ambiente. Diríase de una anacreóntica de Virgilio al ser vertida á través de la boca trágica de Medusa. (Alfonso 1902, 59)

EL ZAPATEO EN LA MÚSICA DE SALÓN

El zapateo cubano formó parte del repertorio interpretado en los salones cubanos. La musicóloga María Teresa Linares ya advirtió de esta circunstancia cuando comenta que: “Todos los libros hablan de este baile como un baile de mucha gracia, pues salían distintas parejas al centro del salón y cada una de estas parejas representaba figuras diferentes” (1967, 28). Diversas fuentes documentales constatan este hecho, por ejemplo la composición de obras, sobre todo para piano, que incluyen el zapateo. En 1854 el pianista Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) visita Cuba ofreciendo diversos conciertos. En uno de ellos estrena la obra *Adiós a Cuba* que según Francisco Echeverría contiene motivos del zapateo cubano (1989, 27). También hay noticias que compuso otro zapateo titulado *Recuerdos de la Vuelta Abajo* (Starr 1995, 181) tras una visita a las plantaciones de tabaco de la Vuelta Abajo. No he podido localizar ninguna de estas dos partituras.



Ilustración 11. Grabado de José White¹³³

También aparece en el *Potpourri cubano* para violín y piano del año 1859¹³⁴ del compositor José White (1836-1918) y en el popurrí titulado *Una tarde de mamarrachos* de Lino A. Boza Vázquez (1836-1899) de 1860. La musicóloga Franchesca Perdigón explica que los temas incluidos en esta última obra correspondían con piezas populares del momento:

Un parte requiere *Una tarde de mamarrachos* (1860) del propio Boza por tratarse de un popurrí. Este género, junto a los *divertissements*, predominaron en el repertorio que era interpretado en el salón, teatro y retretas. La composición es interesante pues enlaza una serie de cantos y danzas como *La Bayamesa*, el *Cocoyé*, el *Zapateo cubano*, entre otros, que fueron populares en su momento. El título sugiere, además, que las músicas que integran la composición eran lo que podía escucharse simultáneamente en los carnavales o mamarrachos que tenían lugar en la ciudad de Santiago de Cuba en la segunda mitad del siglo XIX. (Perdigón 2015, 23-24)

¹³³ Ilustración titulada *Joseph White, 1er Prix de violon au Conservatoire de Paris (1856)*. Né à Mataranzas, île de Cuba, en gallica.BnF.fr / Bibliothèque Nationale de France. Visto en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84259090/> (último acceso: 11 de enero de 2017).

¹³⁴ Cecilio Tieves propone esta datación basándose en que es interpretada en algunos conciertos en ese año (2007 [1994], 311-312).

Otra partitura de zapateo que fue interpretada en los hogares de sociedad fue el *Zapateo Cubano* de José Lino F. de Coca (1830-¿?) incluido en la obra *Primera colección de legítimos bailes y danzas americanas para piano*¹³⁵ (ca. 1880). Además de ser editada, esta obra también circuló en copias manuscritas, tal y como lo demuestra la siguiente cita:

En la biblioteca de Lydia Cabrera se guarda una colección encuadrada de piezas musicales que en su portada, hecha a pluma, expresa: “A la señorita Doña Julia Pereira. Recuerdo que le dedica su hermano Arturo en el día de su Santo y como prueba del mucho cariño que le profesa. Isla de Cuba, Ciego de Avila 16 de febrero de 1884.” Se trata del regalo de un hombre blanco con dotes de fortuna a una niña “bien” a fines de la era colonial. Y ¿qué contiene el cuaderno? Piezas musicales de muy variados géneros. *Las Tres Gracias*, polka para piano de Tomás Ruiz. *El laberinto*, danza por Enrique Plumas. *Despacito*, otra danza de Carlos Anckermann. *Zapateo Cubano*, arreglo para piano de J. L. F. de Coca. *Recuerdos de Cuba*, lanceros, cuya quinta parte se titula “El negro Rafael”, a lo que sigue “La Caringa”, para terminar con “El negro bueno”. *Amar es Vivir*, dos danzones de Raimundo Valenzuela. Otro danzón de Valenzuela titulado nada menos que *Arará*. Un “danzón coreado” de Enrique Guerrero con el título de *Otro golpe de Fambá* [...]. (Castellanos y Castellanos 1994, 400)

Además de éstas, otras partituras del zapateo circularon por los salones cubanos en el siglo XIX, algunas de las cuales forman parte del corpus de análisis y en la sección correspondiente hablaré con más detalle de ellas. Todos estos datos contrastan con lo que aparece en el libro *Escritos sobre música cubana*, pues en el apartado “La música de salón del siglo XIX en Cuba: Un panorama” (Casanova Oliva 2015, 79-105) no se menciona al zapateo ni a ninguna otra expresión musical “popular”, sin embargo, como se ha mostrado, sí estuvo muy presente en los salones cubanos.

¹³⁵ Esta obra forma parte del corpus de análisis y será comentada en el capítulo correspondiente.

EL ZAPATEO EN LOS TEATROS CUBANOS

Aunque desde principios del siglo XIX se constata la presencia del zapateado andaluz o español en los teatros habaneros¹³⁶, no sería hasta la década de los cuarenta cuando un zapateado considerado propiamente cubano formaría parte de los programas teatrales, el *zapateado buscapiés*. Como ya comenté, el baile del *buscapié*, *buscapiés* o *zapateado buscapiés* fue muy popular en Cuba¹³⁷, según las fuentes documentales, al menos desde la década de los cuarenta del siglo XIX¹³⁸. La bailarina Fanny Elssler (1810-1884) lo interpretó en la función de despedida del público cubano en 1842. Según nos narra una crónica, lo había aprendido expresamente como deferencia y agradecimiento al público cubano.

El último adiós.— Con este título hemos visto anunciado en el diario de ayer la última función de la sublime hija del Rhin, que se verificará el domingo próximo. En ella bailará la hechicera Hada, el Zapateado Buscapié cubano que ha aprendido en esta semana para dar una prueba al público habanero del aprecio que hace de los favores que le ha prodigado como a ninguna otra artista.¹³⁹

¹³⁶ En (Ortiz Nuevo 2012) podemos encontrar numerosos anuncios de funciones teatrales donde está presente este zapateado en los teatros cubanos.

¹³⁷ En Veracruz, México, también existe un son denominado del mismo modo, el *buscapiés*.

¹³⁸ No obstante, Antonio Bachiller y Morales (1812-1889) escribe que en 1803 ya era popular en la sociedad cubana: “Los bailes de esa época no se parecían a los actuales: ni el africano *danzón*, ni las *obleas*, ni el *dormido* fueron conocidos: principiábase por un *minuet*, que en el de noviembre de 1803 tuvo que ser de Corte. Seguíanle las *gavotas* y contradanzas *ensayadas* con muy complicadas figuras: formando las parejas los *bastoneros* de damas y caballeros. El *vals* y la *galop* terminaban los saraos. En los bailes de temporada y familiares, solían resucitar alguna *alemanda* y aun escabullirse un vergonzante *buscapié*; pero se bailaba con preciso *aprendizaje*: no era un caos de seres que se movían a compás, aun tan muelle y tenuemente que hoy parece que los mueven alambres contra la voluntad de los desdeñosos danzantes.” (1881, 149-150). Aun así, es necesario decir que no he encontrado alguna fuente de la época que corrobore este dato.

¹³⁹ *Diario de La Habana* (La Habana), 22 de mayo de 1842 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 315). Tengo motivos para cuestionar la datación que ofrece Ortiz Nuevo de esta publicación, aunque el autor ofrece las mismas fechas en un trabajo anterior (2002, 140). De acuerdo con las fuentes que he consultado, se informa que esta función fue en el mes de abril en lugar de mayo, por ejemplo, en la siguiente crónica de teatro del periódico *Baton-Rouge gazette* de Louisiana del 23 de abril de ese año, se informa de su salida de La Habana hacia Nueva Orleans a finales de

Una segunda crónica de esta misma función certifica el agrado que despertó la Elssler al incluir este baile y, al igual que la anterior, enfatiza que el buscapíes era considerado como un baile cubano:

Última función de Mademoiselle Elssler [...]

Mas lo que ansiaba el público esa noche era ver bailar a Fanny El Zapateado y Fanny lo bailó sin música, porque ésta no se oía, no pudiendo contenerse el público, y al compás de los gritos y de los aplausos fue como imitó de un modo sorprendente, inesperado, algunos pasos y posiciones del Buscapíes cubano.¹⁴⁰

La noticia de dicha función traspasó las fronteras y en una de las crónicas de un diario de Nueva York resaltan la presencia del baile del zapateado como el baile popular de Cuba, enfatizando el furor que causó en el público. Es interesante la descripción que hacen del baile y el tratamiento exótico que le dan:

Havana, April 30th, 1842.

[...] Fanny Elssler has taken her last adieu. [...] Fanny danced on this occasion the popular dance of the country, the “Zaveteodo,” which is the most curious and original thing she has ever done, –Just think of her dancing with her toes turned inward, Indian like. This dance wil throw Paris into a ferment of curiosity and delight. Se acquired this *pas*, renowed for its unequalled difficulties, in three lessons, and did it only out of compliment to the country. The enthusiasm it excited exceeded all bounds. At its close a signal was given, and without Fanny’s dreaming of it, the stage was converted into “Olympus” and a kind of Apotheosis began¹⁴¹.

El investigador Francisco Rey identifica este zapateado buscapíe con el zapateo cubano, y proporciona el fragmento de una partitura editada del zapateado buscapíe que supuestamente bailó Fanny Elssler.

[...] Esa influencia se advierte, desde luego, en la danza, proceso que tuvo como apoyatura básica el gusto por el «color local» y lo exótico aupado por el Romanticismo. Lo primero dio paso a lo que podría denominarse «la vertiente campesina», gracias a la cual

dicho mes: “VARIETIES.– [...] Fanny Elssler will leave Havana about the last of this month for New Orleans” (p. 2).

¹⁴⁰ *La Prensa* (La Habana), 27 de abril de 1842 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 318).

¹⁴¹ *The New York Herald* (Nueva York), 17 de mayo de 1842: 2. Esta cita confirma que la última función que ofrece Elssler en Cuba no puede ser en el mes de mayo.

se produjo la incorporación del zapateo —también llamado entonces *zapateado o buscapié cubano*— al repertorio circunstancial de algunos bailarines foráneos (mujeres y hombres) que actuaron en la isla. (2004 [2002], 48)

Sin embargo, comparando esta partitura con otras del zapateo cubano del siglo XIX, se advierte que no existen similitudes estructurales, por lo que considero que el buscapíes no puede ser considerado un zapateo cubano.

Unos años más tarde, en 1848, aparece de nuevo en la prensa el buscapíe en la escena cubana, en este caso junto al zapateo. Se trata de las descripciones de los conciertos que Rita Leonarda Valente, archiduquesa de Macurijes, ofrece en La Habana. En dichos anuncios y crónicas se especifica que en cada parte del espectáculo la artista recrea un ambiente distinto con sus atuendos y bailes característicos, desde los salones de París hasta las fiestas campestres:

Sociedad Habanera.— [...] cantaré y bailaré al estilo y con los trajes adecuados que de tiempo inmemorial se acostumbra en aquellos pueblos de mi tránsito, donde las vicisitudes humanas me concedieron el soberano título que me condecora. Me acompañará un joven enamorado que pretende mi mano, el cual si me gana en cuerpo no me excede en edad, pero antes de concedérsela le he exigido esa prueba de su cariño [...].

Programa:

1°.— Apareceré vestida de hombre en traje de elegante con cetro de paño negro y tendré un diálogo interesante con mi esposo futuro y concluiré con el vals al compás de la música del Progreso.

2°.— Con adornos y traje de aldeana tendré otro diálogo con el mismo joven. Bailaré el Zapateo con tiple y después cantaré unas décimas en competencia con mi querido amante.

3°.— Por último apareceré en traje de guajiro con un famoso gallo que recibirá pelea y cuantas apuestas quieran cazarle, cerrando la función con el gracioso baile de el Papalote.¹⁴²

Como vemos, en la segunda escena, baila el zapateo con el tiple acompañado del recitado de décimas empleando un “traje de aldeana”, sin embargo en la tercera,

¹⁴² *Diario de la Marina* (La Habana), 8 de junio de 1848. (Vid. Ortiz Nuevo 2012, 391-392).

que también se desarrolla en ámbitos rurales, baila el *papalote* con “traje de guajiro”¹⁴³. En una de las crónicas de las actuaciones de Rita publicada en la *Sociedad Habanera* se dan más detalles de cómo baila el zapateo, al que denominan “zapateado”, pero aquí se especifica que lo baila con traje de “guajiro”:

La Enanita.— [...] cuando bailó el zapateado (en los salones de la Sociedad Habanera) vestida de guajiro, con sus bracitos a la espalda, los bravos y las palmadas sinceros, leales, sonaron de nuevo, pero su triunfo completo fue en el papalote, cuando el público la vio bailar y accionar con tanta gracia, y saltar luego y agitarse al compás de las palmadas y al ruido delicioso de las pesetas que caían a sus pies, especie de fuego graneado con que la obsequiaban los concurrentes, admirándola y haciendo al mismo tiempo una obra de caridad. Ritilla Leonarda hoy es pobre, antes de un año tendrá un buen capital.¹⁴⁴

Aunque en la noticia de la función de Rita que he expuesto anteriormente no aparece el buscapié, si lo hará en sucesivas funciones, como en la siguiente, que se desarrolla un mes más tarde en un pueblo. Es interesante el énfasis que se hace al recordar que la representación tendrá la misma “galantería” que las que hace en la capital. El buscapié aparece en una escena de guajiros en la valla de gallos tratando de ser recreado como baile propio de los ámbitos rurales.

Regla – Teatro del Paraíso.— Rita Leonarda, archiduquesa de Macurijes inaugurará el sábado 22 el nuevo teatro de este pueblo con la primera función que la microscópica y complaciente Ritilla se ha propuesto dar a sus amigos reglanos que no se portarán menos galantes que los de la capital...

El programa es el siguiente: Primera Parte.— Diálogo en traje elegante parisiense que terminará con un vals y varias suertes gimnásticas. Segunda Parte.— En traje de aldeana varios diálogos, concluyendo con un zapateo al uso del campo. Tercera Parte.— La escena del guajiro y la valla de gallos, terminando con el parloteo y buscapié.¹⁴⁵

¹⁴³ Como dato relevante, en la búsqueda documental realizada sobre el jarabe, encuentro una referencia que lo vincula con el papalote: “El obispo Espada, de la Habana, no toleró á un fraile de San Agustín que se valiera de la pantomima para condenar al baile titulado «Papalote» del género del jarabe” (B. [pseud.] 1875, 2).

¹⁴⁴ *La Prensa* (La Habana), 13 de junio de 1848 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 393-394).

¹⁴⁵ *Gaceta de La Habana* (La Habana), 21 de julio de 1848 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 393).

Unas semanas más tarde llegan a Madrid los ecos de la actuación de Rita. En el diario *La España* se habla del éxito que la artista goza en La Habana y reproduce el contenido del cartel de la función que dio el 13 de julio. El programa presentado es muy similar al anterior, salvo que añade una parte en la que también recrea una escena andaluza donde canta *La Colasa*.

–HABILIDADES DE UNA ENANITA. Como saben ya nuestros lectores, está entreteniéndose actualmente á los habitantes de la Habana una enanita de aquel pais llamada Rita Valiente, cuyas diminutas proporciones, al mismo tiempo que la perfecta configuración de su persona, admira á cuantos la ven. Parécenos curioso el cartel en que anuncian sus funciones, y le transcribimos á continuación:

«La archiduquesa de Marcuirges Rita de Leonarda Valente.– Al público de la Habana. El jueves 13 del corriente, ¡ilustrado y generoso público! daré otra función en los hermosos salones de la Sociedad Habanera, llevando de ella en mi corazón grabados gratos recuerdos á otros puntos donde sus habitantes quieren tambien verme, contemplarme y favorecerme. En esa esposicion me esforzaré en demostrar mis nuevas habilidades, y haré ver con ellas que para Rita Leonarda nada hay difícil mas que el arte de agradar, aunque la naturaleza le negó sus dones y el atractivo de su rival el general inglés, y aunque tenia anunciada esta función para el sábado 8, motivos poderosos y el deseo de ver por primera vez llenos los salones, me han hecho trasferirla para el jueves 13. El programa de ella es el siguiente:

Primera parte. Diálogo en traje de elegante parisiense, que terminará en un wals y varias suertes gimnásticas.

Segunda parte. En traje de aldeana tendré otro diálogo divertido que concluirá con un gracioso zapateo cantando al uso del campo.

Tercera parte. A petición de muchas personas repetiré la escena del guagiro en la valla de gallos, y terminaré con el paiteo [esta palabra no se entiende bien en el original] y buscapié.

Cuarto y último. Pa la gente é Dios y para la de tierra la gente crua dedico esta última parte. Un diálogo andaluz en traje de maja y con mi rica moña y peineta terciá, y con toito el zalero de una verdadera andaluza cantaré la graciosa canción de la Colasa, y si se presentase algun ga[no se entiende] á jalearme, tenga entendido, que sí no es mi gusto sabré pintarle un jabeque y limpiarle los pelos á la vara, pues para todo voy dispuesta.»¹⁴⁶

Analizando los programas de las funciones de Valiente, se pone de manifiesto que existe una distinción entre el buscapié y el zapateo. Este hecho unido a

¹⁴⁶ *La España* (Madrid), 27 de agosto de 1848: 2.

la ausencia de similitudes estructurales en su música me lleva a afirmar que la identificación de ambas expresiones como lo hace Rey, no es del todo precisa. Como vemos, además del buscapié, también el zapateo forma parte de las representaciones escénicas en esta época, no solo en pequeños escenarios sino también en los principales teatros. Constancia de esto nos la da esta referencia del año 1844 —solo unos años después de las primeras descripciones del zapateo en entornos rurales—, donde aparece anunciado como un baile en el Teatro del Tacón en La Habana, incluido dentro de la obra *La Guajira o una noche en un ingenio*:

Teatro.— La pieza cómica del Sr. Millán *La Guajira o una noche en un ingenio* de que ya hemos hablado se pondrá por fin en escena en la función que tiene dispuesta para su beneficio Don Antonio Rosal. Se nos ha dicho que saldrán en dicha pieza los dos primeros graciosos de la compañía, Don Francisco Covarrubias y Don Vicente González, circunstancia que llevará a muchos al teatro. También D^a María Arroyo en la segunda escena bailará el Zapateado Cubano acompañada con arpa, tiples, guitarras y güiros, según se acostumbra en nuestros campos, lo que no dejará de llamar mucho la atención [...].¹⁴⁷

Unos días más tarde, la misma artista lo sigue bailando: “Se presentará D^a María Arroyo, con la disposición que le es natural, bailará el verdadero ZAPATEADO CUBANO llamado de María Belén, que le acompañarán con arpa, tiple, guitarra y güiro”¹⁴⁸. Todos estos zapateos escénicos tratan de recrear o imitan explícitamente los bailes campestres, empleando la misma instrumentación que aparecen en los guateques, como también señala Francisco Rey: “Para interpretar dicha danza, los artistas vestían por lo general el traje típico de la guajira o el guajiro cubanos, o una aproximación más o menos fiel al mismo.” (2004 [2002], 48-50). Otra muestra de este hecho es la siguiente descripción:

¹⁴⁷ *Faro industrial de La Habana* (La Habana), 28 de julio de 1844 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 421).

¹⁴⁸ *Diario de La Habana* (La Habana), 4 de agosto de 1844 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 420). En relación a esta denominación de María Belén, la partitura del zapateo cubano incluida en la obra *Album regio* que comentaré más adelante, finaliza con una sección con la anotación “María Belén” y que presenta una estructura armónica diferente a la característica del zapateo. Quizás corresponda con una variante del zapateo de moda en esa época.

Gran Teatro de Tacón.— Compónese la segunda parte de una pieceta del Sr. [Francisco Javier] Blanchié tan jocosa y salada que proporciona momentos deliciosos, en ella se verá perfectamente imitada una de las costumbres de nuestros campos, bailando y cantando dos guajiros al compás del güiro y del tiple el zapateo y otros bailes [...].¹⁴⁹

Francisco Rey resalta que estas representaciones del zapateo en los teatros solía proporcionarle mucho éxito a sus intérpretes: “Resulta interesante comprobar cómo la interpretación del zapateo, cualquiera fuera el bailarín que lo ejecutara, por lo general provocaba en los criollos un gran entusiasmo, hasta el punto de solicitarse su repetición” (2004 [2002], 48-50). De acuerdo con dicho autor, de los artistas extranjeros que lo interpretaron en Cuba en el siglo XIX, están Rosa Espert y José Gispert, pareja que ya mencioné bailando el jarabe mexicano en México ese mismo año de 1856, y el jarabe llamado español en España en 1851:

Otros bailarines extranjeros [además de Fanny Elssler] que interpretaron el zapateo en nuestros teatros fueron el francés Gabriel Ravel, la española Rosa Espert junto al cubano Manuel Betancourt—este último un bailarín— (1856), de nuevo Rosa Espert acompañada por el español José Gispert (1856 y 1857), los españoles Isabel Osorio y Carlos Atané—junto a un cuerpo de baile— (1860). La francesa *mlle.* Desirée y el español Eduardo Velarde (1864), entre otros. (Rey Alfonso 2004 [2002], 75)

En estos primeros años de presencia del zapateo en los teatros, en ocasiones se le refiere como el *zapateado criollo*, quizás para diferenciarlo del zapateado andaluz o el zapateado de Cádiz que también estaba muy presente en esa época en los mismos escenarios: “Guanabacoa Baile Salón de las Ilusiones.— [...] se bailará por una máscara un zapateado criollo que tocarán otros dos en sus guitarras y luego variaciones.”¹⁵⁰ De todas formas, según la siguiente crónica, ambas expresiones estaban bien delimitadas teniendo cada una de ellas una forma diferente de bailarlo como se indica en la siguiente cita:

¹⁴⁹ *Diario de La Habana* (La Habana), 9 de octubre de 1846 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 423).

¹⁵⁰ *La Prensa* (La Habana), 5 de marzo de 1848. (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 452).

Resollar por la herida.— [...] *Zapateado*, dijimos, es impropio, y lo es, porque siendo el baile *provincial* debe aplicársele el nombre *provincial*; nuestro *zapateo* se diferencia del *Zapateado* de Cádiz en el modo de bailarlo como las dos palabras se diferencian en su terminación. El *zapateo* es un baile, el *zapateado* es otro; nosotros no conocemos el *zapateado*, como los andaluces no conocen el *zapateo*. [...] La civilización no destruye nunca los rasgos característicos de las costumbres nacionales; nunca se bailará el zapateo como rigodón, aunque quieran vestir con blusa á todos los guajiros.¹⁵¹

En la temporada de 1853 en el teatro del Tacón se estrenó la zarzuela *Apuros de un bautismo*, de Rafael Otero (1827-1876), y de acuerdo con las musicólogas Victoria Eli y Consuelo Carredano dicha obra contiene un zapateo (2010, 204-205). Otra obra que lo incluye, siguiendo a Rine Leal, es *Don Canuto Ceibamocha* o *El guajiro generoso* de Antonio Medina y música de Antonio Figueroa, de 1864, “donde a los negros bozales se unen guajiros del Wajay, décimas, zapateo, y como es de esperar una historia sentimental de amores contrariados que se resuelve en plena melopea” (Leal 1975, 255)¹⁵². Según los investigadores Jorge e Isabel Castellanos, en 1863 se estrena una obra de José Socorro León (1831-1869) llamada *Garrotazo y tente tieso* “donde se mezclan los campesinos blancos con esclavos de nación, negros criollos, chinos ‘de Manila’, españoles y hasta norteamericanos y donde todos bailan al compás del zapateo.” (1994, 223). Otra puesta en escena que tuvo mucho éxito fue *La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura* de Bartolomé Crespo Borbón (1811-1871). Fue publicada por primera vez en 1847 y llevada a escena en 1848. Años más tarde, en el año 1867 fue representada de nuevo con gran éxito y siguiendo a dichos autores, en la prensa se habla de algunos de los números que gustaron mucho, entre ellos, el zapateo y el punto: “Causó verdadero furor en la concurrencia el zapateo, el congo y el punto criollo. La Banda de Bomberos se lució tocando un *potpourri* de *minstrels*. Fue una función enteramente tropical” (1994, 223)¹⁵³. En el *Diario de la Marina* podemos ver el anuncio de dicha obra:

¹⁵¹ *Diario de la Marina* (La Habana), 31 de mayo de 1849: 3.

¹⁵² También las musicólogas Victoria Eli y Consuelo Carredano citan esta obra (2010, 206).

¹⁵³ Los autores incluyen en la nota al pie que esta noticia aparece en *El Siglo*, 12 de septiembre de 1867.

Teatro de Villanueva.

Función para hoy martes 10.–

[...]

LA BODA DE PANCHA JUTIA CON CANUTO RASPADURA.

Además habrá su parte de

BAILE CONGO Y ZAPATEO CUBANO.

Precios y horas: los de costumbre.¹⁵⁴



Ilustración 12. Ilustración de Pancha Jutía y Canuto Raspaura en una marquilla cigarrera¹⁵⁵

Dado que no he tenido acceso a esta obra, no puedo afirmar que desde 1847 ya se interpretaba con estos números musicales, pues añadir o modificar números de baile y música de moda a las obras para tener más éxito fue una práctica común en el siglo XIX y principios del XX como mostré en el capítulo anterior. Podría pensarse que sí estaban a partir de la descripción de dos fuentes. En primer lugar, los autores Castellanos mencionan: “Recuérdese, además, que en esta obra, por primera vez en la historia de la escena cubana, campesinos blancos le hacen coro

¹⁵⁴ Imagen en *Hemispheric Institute E-Misféric*, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-52/martiatuterry> (último acceso: 15 de abril del 2017).

¹⁵⁵ Imagen consultada en *EnCaribe. Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe*, <http://www.en-caribe.org/es/article/bartolome-crespo-borbon/252> (último acceso: 15 de abril del 2017).

a la música de los negros de nación. [...] Entonces todos los presentes, negros y blancos, se mueven al mismo son” (1994, 222). La segunda referencia la aporta Rine Leal, quien dice al respecto de esta obra: “Con este gallego azucarado la música es también importante del teatro y los guajiros (que hablan como tales) rascan sus bandurrias o tiples y cantan sus décimas” (1975, 273). Queda abierta cualquiera de las dos posibilidades. Lo que sí es evidente es que estas expresiones musicales eran muy gustadas por el público asiduo a los grandes teatros.

Leal afirma que fueron, en mayor medida, los sainetes escritos en el periodo de 1838 a 1868 los que insertaron en los teatros cubanos a personajes característicos, músicas, bailes y habla “popular” cubanas de la época. En este sentido, es muy probable que el zapateo y punto hayan estado presentes en varias de estas obras:

[...] retrataron su momento y lo llevaron a la escena junto a la atmósfera, el ritmo, el idioma cubano, y de esta manera juegan un papel decisivo en el teatro cubano. [...]

Con ellos entran en escena el negro y el campesino, el desclasado, el inmigrante español y hasta el francés, el chino, el alemán o el irlandés, el cazafortunas, el comerciante y el capitalista, el acreedor y la heredera y, desde luego, la actualidad nacional vista en forma jocosa. Y como corona, el choteo criollo, la música y los bailes y, sobre todo, el habla popular. (1975, 258)

El proceso del oso, de Ramón Morales Álvarez con música de Enrique Guerrero (1818-1887), es un “ajiaco-bufo-lírico-bailable” estrenado en el teatro Torrecillas el 28 de enero 1882 (Morales Álvarez 1882). Jorge e Isabel Castellanos resumen la obra de este modo:

[...] Terpsícore convoca a todos los bailes cubanos del momento para enjuiciar al danzón “El Oso”. Hay un largo desfile de ritmos europeos, criollos, afrocubanos: el lancero, el minué, el can-cán, el zapateo, la danza, el danzón. Y también de acentos lingüísticos variadísimos. (1994, 230).

Al inicio de la obra podemos leer que se convoca a los bailes de las provincias de Cuba y extranjeros que están “aplatanados” en la isla. (Morales Álvarez 1882, 4). El personaje del Zapateo es el primero en llegar junto con un personaje

llamado María Belén¹⁵⁶ cantando el punto con acompañamiento de tiple y güiro. En el libreto se pueden leer las décimas que interpreta el Zapateo, haciéndose evidente que él es un guajiro que trabaja en los campos:

(Los anunciados aparecen de brazo, seguidos de guajiros con tiple y güiro vienen cantando Punto. Los personajes ejecutan los bailes de su nombre.)

MUSICA

(Terminado el baile, D^a Maria Belén se coloca junto á las bailarinas, y Zapateo al concluir su parlamento se sitúa junto á los abogados [...].)

ZAPATEO. Nuestras cunas se mecieron
 en la campiña dichosa
 de la tierra más hermosa
 que jamás los ojos vieron
 Los vicios no se atrevieron
 á turbar nuestro retiro,
 y al son del tiple y el güiro
 la vida alegre pasamos
 y la delicia formamos
 del inocente guajiro (Morales Álvarez 1882, 6-8).

Argeliers León indica que esta presencia escénica continúa hasta los primeros años del siglo XX, donde diversos grupos musicales de La Habana cultivan los cantos de los campesinos, tratando de imitar su atuendo:

Hasta grupos de la capital, de negros inclusive, imitaron estos cantos del campesinado, tomaron la guitarra y el *laúd*, se vistieron de *guayabera*, sombrero de *yarey*, o un *jipi*, un machete, que no formaba callos en las manos, colgando decorativamente del cinto, y unas botas y espuelas que no se irían a clavar en caballo alguno, y en estos grupos cantaban sus décimas, y se nombraron con los nombres de maderas cubanas; «La Yaya», «El Jiquí», «El Tibisí». (León 1964, 52)

¹⁵⁶ Recuérdese la cita del *Diario de La Habana* del 4 de agosto de 1844, donde se anuncia que se pondrá en escena el zapateo cubano “llamado de María Belén”. Con este dato es factible pensar que la presencia de este personaje aluda al zapateo con ese nombre.

Todos los documentos expuestos en este apartado muestran con claridad la circularidad musical de la que nos habla Ginzburg. Aunque se ha descrito el zapateo o el buscapieés como un baile de los campesinos, al mismo tiempo que se interpreta en los campos también está presente en salones y teatros tanto cubanos como extranjeros. Gracias a ello, ha podido llegar hasta nuestros días valioso material en forma de partituras y documentos, que nos permiten obtener información sobre sus prácticas musicales.

LA GUAJIRA CUBANA

En los últimos años del siglo XIX surge en Cuba una nueva expresión musical denominada *guajira* o *guajira cubana*. Según Olavo Alón “las guajiras y las criollas representan por lo general versiones urbanas de los cantos del campesinado de Cuba o dedicados a él” (ca. 1986, 6). Por su parte, Eduardo Sánchez de Fuentes comenta en el siguiente texto que las guajiras cubanas vienen del punto y del zapateo, así como alguna de las diferencias que tiene con éstos:

Tenemos nuestra *Guajira* similar de la española ya mencionada y nacida de nuestro *Zapateo* y *Punto*. Diferenciase de éstos, en que su ritmo, dentro del compás de “seis por ocho” y a veces con alguna combinación del de “tres por cuatro”, como la española, es más lento, conservando siempre su melodía el sello netamente cubano, sin los adornos ni *cadencias* que caracterizan a las de la hermosa Andalucía.

Así como el *Zapateo* y *Punto cubano* se escriben siempre en *modo mayor*, en la *guajira* se observa que su primera parte, generalmente, se escribe en *menor* y su segunda en *mayor*, siendo de este corte las más conocidas en nuestro país. (1923, 56)

Las primeras obras que encuentro con este nombre provienen de la pluma de José Marín Varona (1859-1912), quien las incluye en varias de sus zarzuelas y obras para piano. Dichas obras se enlistan en un catálogo de partituras de guajiras

(Marín Varona ca. 1899b) y son las siguientes¹⁵⁷: *El brujo*, *La ganzúa de Juan José*, *La víspera de San Juan*, *El hijo de Camagüey*, *Luz y sombra*, *Punto de Vuelta abajo*, *Décimas del 10 de octubre*, o *Mi bandera*. Las dos primeras están datadas en el año 1896 y sobre todo la guajira de *El brujo* tuvo una gran popularidad tanto en Cuba como fuera de sus fronteras, como nuestro más adelante.

Una guajira muy popular de estos años es la titulada *Un arroyo que murmura* incluida en la obra *Toros y gallos* de Jorge Ánckermann Rafart (1875-1941) estrenada en 1899. Algunos autores consideran a Ánckermann el creador de la guajira cubana con esta obra (Hernández 1986, 189; Díaz Ayala 2002, 84; Ledón Sánchez 2003, 19; Fernández-Larrea 2007, 97; Manuel 2004; Iturria Savón 2014, 17; Stavans 2014, 304-305); entre otros, sin embargo, si atendemos a las fechas, Marín Varona ya había compuesto guajiras cubanas algunos años antes.

Si bien esta expresión musical se denomina del mismo modo que la guajira española, las estructuras musicales de algunas de las guajiras de Marín Varona y otras posteriores siguen los patrones del punto o del zapateo cubano y no los de la guajira española –tal y como mencionaba Sánchez de Fuentes–, como veremos en la sección de análisis musical. De hecho, algunas de estas primeras guajiras finalizan con un zapateo cubano, por ejemplo *El arroyo que murmura* de Ánckermann o *La ley del hambre* de Gaspar Agüero (1873-1951). También es significativo que en la partitura de la guajira *Luz y sombra*, Marín Varona incluye al inicio la siguiente anotación de tempo: “Tiempo de zapateo cubano” (ca. 1899a, 2).

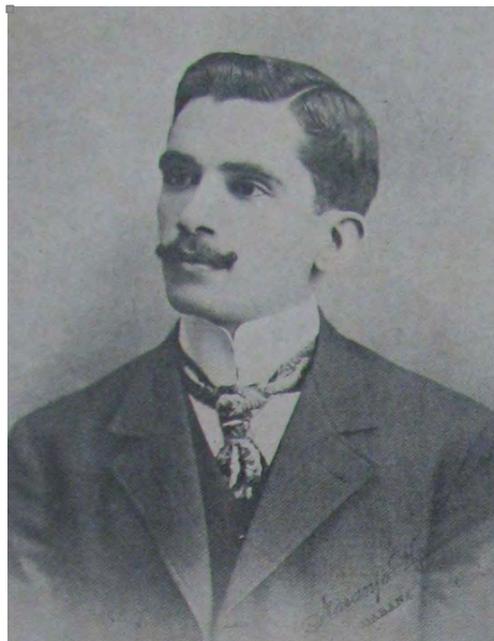


Ilustración 13. Fotografía de Marín Varona en partitura de *Pot-pourri de aires cubanos* (Luis Salas Romero, 1908)

¹⁵⁷ Algunas de éstas pude localizarlas y son analizadas en el capítulo correspondiente.



Ilustración 14. Inicio de la guajira "Luz y sombra" (J. Marín Varona)

La guajira cubana en el siglo XX tuvo un camino musical muy diferente al de sus inicios, incluso apareciendo versiones en compás binario, por ello, y por la delimitación temporal impuesta en esta tesis, ésta queda excluida del análisis, sin embargo, dado que al menos las de los primeros años están relacionadas musicalmente con el zapateo considero necesario al menos incluir esta pequeña reseña de sus primeras referencias.

LA DÉCIMA EN LA TRADICIÓN CAMPESINA CUBANA

Dado que la décima es un elemento sustancial en el punto y el zapateo, me parece pertinente abrir un breve apartado exponiendo algunos de los documentos que hablan de su presencia desde el XIX en las prácticas musicales cubanas denominadas campesinas¹⁵⁸. Desde los primeros años del siglo XIX en Cuba aparecen referencias en la prensa que ponen de manifiesto la costumbre de cantar décimas acompañadas de guitarras y clave, como por ejemplo el siguiente anuncio de 1812:

D. Manuel Marcurbeano, y D. Mariano del Rey Aguirre, baylaràn muy bien la Perinola según indica el Reparon nùm. 6; el primero, irà cargado de un par de Perniles y cinco ó seis lonjas de jamón, y el segundo de un clave y una guitarra para cantar las famosas

¹⁵⁸ Esto no implica que no haya existido antes dicha práctica. El objetivo de este breve apartado es destacar lo que las fuentes primarias de esta época dicen al respecto de la décima en ámbitos campesinos.

décimas que compuso en bien del alma. El concurso será inmenso y grandes las carcajadas cuando el buen D. Mariano rompa el bayle con su coleta tiesa. (El amigo del Pernil [pseud.] 1812)

La afición por cantar décimas tuvo que estar muy extendida en Cuba en aquellos primeros años del siglo. Uno de los indicadores de dicha popularidad lo encuentro en las referencias sobre la publicación y venta de pliegos de cordel u hojas volantes que incluían décimas. Estos documentos contenían una serie de poesías o letras de canciones populares y eran vendidos habitualmente de forma ambulante, lo que los hacía muy populares. En el relato *Excursión a la Vuelta Arriba* publicada en 1838 se habla de un arriero que canta décimas aprendidas de un pliego de cordel:

[...] y como centinela de todo el arriero que sentado sobre un aparejo en la orilla del camino fumaba cantando con soñolienta voz las trovas ó décimas que se venden en la puerta de la Muralla y que fabrica Polanco, interrumpiendo el silencio religioso é inspirador de la noche de los trópicos. (Vivanco 1838, 182)

Además de estas hojas, también se publicaron libros que contenían recopilaciones de décimas. En 1845 aparece en la prensa un anuncio de uno de ellos y, como se intuye por los títulos, sus décimas tenían una temática campesina:

EL GUAJIRO ENAMORADO.— Se está concluyendo la impresión en la imprenta de Torres de un cuadernito de décimas glosadas con aquel título, para el uso de los campesinos de Cuba. Las glosas llevan títulos adecuados a la obrita tales como El tiple, El gallo, El caballo, Los bandos azul y punzó, El Zapateo y la Danza, La valla de los gallos, La correspondencia, La ausencia, etc. Su precio será un real sencillo.¹⁵⁹

No es de extrañar que se publiquen libros con ese tópico, pues desde las primeras décadas del siglo ya se habla del canto de los campesinos cubanos en sus jornadas de trabajo en las haciendas tabacaleras¹⁶⁰. Diversas descripciones refieren

¹⁵⁹ *La Prensa* (La Habana), 9 de noviembre de 1845 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 443).

¹⁶⁰ *Memorias de la Real Sociedad Económica de La Habana* (La Habana), 28 de febrero de 1818: 44.

que el cantar décimas es una práctica propia de ellos y que las cultivan en “todas sus tareas cotidianas” para expresar todo un abanico de sentimientos:

¡Cuan hermoso es el tipo del verdadero guajiro! En la Habana suele confundírsele con el isleño de las cercanías, que como él labra la tierra; es verdad que algo se le parece, pero este no es el guajiro verdadero, este no es el que conviene a vuestro cuadro. Nuestros guajiros son los naturales de Cuba, los que han visto la luz en sus campos siempre verdes, que bailan con notable gracia el zapateo, que tocan el tiple, que hacen versos, malos ó buenos, ó los aprenden apenas saben hablar, para cantarlos en sus reuniones, en la soledad de los montes, en todas sus tareas cotidianas. El metro de Espinel, que se presta cual ninguno al canto, es su metro único, i el sentido de sus décimas revela el estado de sus amores: las hai de celos, de esperanzas, de desprecio, de quejas, de enojos, de reconvenções, de ausencia; las hai para pedir el dulce sí i tambien para otorgarlo ó negarlo. Oh! cuantos rasgos de una belleza admirable se hallan esparcidos en ese conjunto de producciones espontáneas, sin lima, sin mas arte que el gusto adquirido por la recitacion, regularmente de pésimos modelos; nadie ha recojido ni se ha ocupado de esos cantos populares, de esas obras nacidas en la oscuridad i condenadas al olvido. (Balmaseda 1874, 374)

Es conocida y admirada la capacidad de improvisación y memoria que tienen los campesinos, y así lo constatan diversos escritos del siglo XIX, como por ejemplo el siguiente: “Su memoria es tan prodigiosa que, además de los versos que él mismo compone, sabe tantas coplas y tantas décimas, que si se pusiese á entonarlas una tras otra, se estaría cantando cien años seguidos.” (Santacruz y Montalvo 1844), o este otro: “Los amores rústicos se inician casi siempre con el canto del ay, teniendo el guajiro en la memoria mas décimas que las que caben en este volumen.” (García de Arboleya 1859, 274-275) . En 1854, el escritor y periodista Ramón de Palma (1812-1860) en su obra *Cantares de Cuba* dedica unos párrafos a la poesía popular, destacando también la facilidad que tienen los campesinos cubanos para crear y memorizar décimas:

No todos [los guajiros] han recibido tal vez del cielo el don de la inspiración para improvisar, pero sí muy buen oído, así para la música como para la poesía, aprendiendo á cantar y á bailar desde que nacen. Desde su mas tierna infancia hacen acopios de décimas para todos los casos y sentimientos, y nada hay tan común como verlos en reunión provocarse á la competencia, apurando conceptos y sutilezas, á la manera de los ergotistas

personajes de Calderón y Tirso, ó de los vates y bardos en sus líricos certámenes. (Palma 1854a, 246)

Asimismo, en la cuarta sección de su escrito expresa su sorpresa al advertir que pocos eruditos habían tenido la inquietud por recopilar las coplas improvisadas en la “rica mina de poesía” que suponen los campos cubanos.

No sabemos si las décimas citadas habrán sido compuestas así desde su origen, ó trastornadas después por los cantores y copistas; de esta manera las hemos oído cantar, y muchas á ellas semejantes se oyen á cada paso en boca de nuestros improvisadores. De admirar es que tan rica mina de poesía como la que ofrece la gente de nuestros campos, permaneciese sin explotar tan largo tiempo. En efecto, no sabemos de ningún otro que antes de nuestro distinguido é ilustrado amigo D. Domingo Delmonte, hubiese fijado la consideración en la parte poética y pintoresca, así del carácter, como de las costumbres de nuestros guajiros. A él debemos el primer acorde de poesía verdaderamente local que ha producido la lira cubana, y siempre que se toque esta materia, será menester rendir á su delicado ingenio el elogio y respeto que merece. (Palma 1854c, 279)

De hecho, Ramón de Palma no deja de manifestar su asombro al recalcar que estas coplas son creadas por personas que han tenido poca instrucción académica:

¿No es de admirar, que hombres destituidos de todos conocimientos, pues ni leer saben las tres cuartas partes de ellas por lo ménos, se expresen de una manera tan culta, poética y razonada? En nuestras mismas ciudades se oyen canciones groseras y desaliñadas, ejendros de la lubricidad y la ignorancia, cuya letra adultera la sentida aunque muelle expresión de la música á que se acomodan; pero en los campos muy rara vez se vé descender la poesía á tan bajo empleo; los puntos son así mismo de composición delicada y melancólica, y los bailes carecen de todo movimiento descompuesto, considerándose mas bien como muestra de agilidad y buen oído. (Palma 1854c, 278)

A pesar de estas consideraciones, al parecer la décima campesina fue despreciada por las élites urbanas, no obstante, años más tarde algunos escritores como Anselmo Suárez y Romero (1818-1878) también se percataron de la calidad literaria que poseían:

Y no solo los guajiros, amigo mio; gentes más cultas que ellos hacen tambien lo mismo. Ahora días me dió la gana de empezar á recoger décimas. Encargué á mis conocidos que me diesen cuantas les vinieran á las manos, porque pensaba hacer una coleccion y hasta imprimirlas ¡pues cómo se burlaron de mí! “Mire usted, recoger décimas del monte, décimas de guajiros para que se rian por ahí.” No me zumbaba otra cosa en los oidos. Unos me las copiaban tan mal que ni ellos mismos las entendian; otros me las prometian y luego se olvidaban; otros se negaban abiertamente desde el principio. (Suárez y Romero 1859, 190)

EL ZAPATEO, EL PUNTO Y LA GUAJIRA CUBANA EN MÉXICO

Las fuentes documentales nos indican, que el punto, el zapateo y la guajira cubana estuvieron presentes en México, sobre todo interpretados en escenarios, aunque también los encuentro en otros ámbitos. Formaron parte, por ejemplo, del repertorio de la compañía de *los bufos habaneros* en sus frecuentes actuaciones en dicho país. Según Alejo Carpentier, el teatro bufo cubano fue muy importante para la música cubana al incorporar en sus representaciones algunas expresiones musicales campesinas:

Lo importante de esta evolución del teatro bufo cubano, es la cabida cada vez mayor que de a los géneros musicales de la Isla. [...] Se rascan güiros. Siempre aparece un personaje tocando el tiple. La seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca, han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, a la décima campesina, a la canción cubana [...]. (1988 [1946], 156)

Gracias a este movimiento, resalta dicho autor, estos “bailes campesinos” fueron “sacados a la luz, difundidos y mezclados” (1988 [1946], 170). En este punto no concuerdo completamente con Carpentier, pues como mostré anteriormente, al menos desde la década de los cuarenta, el zapateo ya formaba parte de representaciones escénicas y tuvo cierta difusión incluso internacional¹⁶¹. Los bufos habaneros llevaron esta música campesina a los escenarios mexicanos en sus

¹⁶¹ Por ejemplo, según Francisco Rey, Fanny Elssler lo bailó en Nueva York en 1842 (2004 [2002], 50).

sucesivas giras por este país. Aunque hay constancias de que desde 1868 actuaron en tierras mexicanas (Eli Rodríguez 2010, 120), no es hasta mayo de 1898 cuando los encuentro cantando el punto en algunas de las funciones que ofrecieron en Veracruz: “El sábado beneficio del distinguido actor Sr. Gonzalo Hernández, con el estreno ‘De cuba al Paraíso’ y ‘Caneca’, bailes, guarachas, puntos y canciones.”¹⁶², y un mes más tarde actúan interpretando la guajira en el Circo Orrín de la Ciudad de México, donde permanecieron en cartelera más de dos meses con un rotundo éxito:

La aparición de los Bufos Cubanos en Orrin. ¡Que diablo! No todo ha de ser música di camera ni aticismos impecables. Hay que dejar que el banjo castañete en el alma el cascabeleo jacarandoso de la guajira, el ritornelo enamorado de la guaracha y el voluptuoso cadereo de la habanera!¹⁶³

No deja de llamar la atención que se atribuía un carácter erótico a estas representaciones, incluso, podemos ver cómo algunos cronistas de la época no ocultaban su fascinación por las bailarinas que actuaban con la compañía. En la siguiente cita se habla de una de ellas:

En Orrin los Bufos Cubanos siguen encandilando á la gente del bronce, amante de regodeos pecaminosos.

El redoble regocijado de los timbales, los aires vivaces y ligeros, el sonoro vibrar de los cornetines, los ritornelos constantes de las guajiras y las guarachas, cosquillean el corazón; y el balanceo de caderas de cierta cubanita ojinegra y pequeña, de anca redonda y ojo de venado, trae mareados á mas de cinco.

Si los Bufos Cubanos nos dieran más baile y menos recitados, más música típicamente cubana y menos canciones mexicanas, se captarían muchas simpatías.

Baile, mucho baile es lo que hace falta!¹⁶⁴

Parece que Enrique Olavarría también refiere el zapateo cubano bailado por esta bailarina a la que pone nombre, Rosa Bea:

¹⁶² “Agencia Teatral de Manuel Castro y Comp.” *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 6 de mayo de 1898: 3.

¹⁶³ “Causerie” *La Patria* (Ciudad de México), 5 de junio de 1898: 1.

¹⁶⁴ “Causerie” *La Patria* (Ciudad de México), 26 de junio de 1898: 1.

Entre los actores se distinguían Gonzalo Guerrero, Arozamena, la Novoa y Rosa Bea; era ésta una muy hermosa y escultural mulata, que arrebatava en el *zapateo cubano*, por su belleza, su gracia y la *furibunda* intención provocativa de sus movimientos y actitudes; el público especialísimo y de *hombres solos* que asistía a las funciones de los susodichos Bufos, se enloquecía de deleite con Rosita Bea, y pedía y volvía a pedir repeticiones del *zapateo*, en el cual la actriz lucía unos lindísimos pies, lindísimamente calzados, y unos tobillos, y aún algo más, de unas piernas torneadas, y bien hechas y movidas, tanto como bien hechos y movidos eran sus brazos, sus muslos, sus pechos, su cabeza, sus labios, sus ojos, todo su ser y toda su figura dignas de Salomé que cortó la cabeza al Bautista. (Olavarría y Ferrari 1961b [1895], 1862-1863)

En la prensa de la época encuentro que, en su estancia en el Orrín, el zapateo también es bailado por esta compañía junto con la guajira, en este caso la que forma parte de la zarzuela *El brujo* de José Marín Varona:

EN EL CIRCO ORRIN.

Dos bonitas funciones dieron el domingo los Bufos Habaneros. La representación de en la noche á que concurrimos agradó mucho, en lo general. La orquesta es muy aplaudida onda vez que toca sus rumbosos *danzones*; el zapateo cubano bailado por la Sra. Lema y el Sr. Guerrero mereció los honores de repetición; el *dusttino* algo vulgarcito de “El Brujo”, cantado por la Sra. Novoa y el Sr. Colombo también fué repetido, y atronadores fueron los aplausos que este último recibió cuanto cantó sus bonitas *guajiras*. Se vió obligado á repetirlas muchas veces.

La concurrencia salió bastante complacida.¹⁶⁵

Tal fue el éxito que tres meses después de su despedida de la Ciudad de México, aparecen a la venta las partituras de algunos de los temas con los que quizás fueron favoritos del público: “Entre las novedades de mayor mérito [...] Danzones, Guarachas y Guajiras, de los Bufos Habaneros, para piano solo ó piano y canto.”¹⁶⁶. Incluso cuatro años después siguen resonando los ecos de estas actuaciones en el Orrín, según se desprende de la siguiente crónica de un diario de la Ciudad de México en la que se habla de sus representaciones en el teatro Payret de

¹⁶⁵ *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 12 de julio de 1898: 3.

¹⁶⁶ *El Popular* (Ciudad de México), 18 de octubre de 1898: 2. Estas guajiras cubanas también son anteriores a *El arroyo que murmura*.

La Habana en 1902. En ella, la prensa se hace eco de su interpretación en la guajira de *El brujo* incluyéndose una copla de la misma:

Payret el teatro rojo está hoy ocupado por una compañía de Bufos Cubanos, como aquella que vimos no ha muchos años en Orrin. Blanquita Vázquez, aquella linda cubana de la referida compañía que vimos en México, es hoy la primera figura de la de aquí. Blanquita es hermosa, y aunque no es una gran cantante, pues en los Bufos no hace falta la voz, tiene una corte de admiradores que la aplauden á rabiarse.

Payret se está haciendo de moda en la sociedad habanera y ya las damas de la aristocracia no se desdeñan de ir á oír las gajiras de “El Brujo,” aquellas guajiras que tanto aplaudíamos:

“Como quieres que te abra
la puerta de mi bohío,
si aquí espero á la mulata
dueña del corazón mío....”¹⁶⁷

En 1917 actuarán de nuevo los bufos en el Teatro Lírico de la Ciudad de México, anunciando en su repertorio zapateos y guajiras: “Sensacional debut del Cuadro de BUFOS CUBANOS [...] RUMBAS, DANZONES, ZAPATEOS, GUAJIRAS”¹⁶⁸. Por la siguiente crónica del concierto de despedida sabemos que actuaron en dicho teatro durante más de medio año gozando de gran éxito. Asimismo, nos informa que, además de la guajira, interpretaron el punto:

Los Bufos Cubanos se Despidieron en el Lírico
Con lucida velada, muy bien concurrida por la colonia veracruzana, a la que, bajo su patrocinio efectuó su beneficio el maestro Mario Sánchez, se celebró anoche en el Teatro Lírico la función de despedida de la compañía de “Bufos Cubanos” que, por más de seis meses actuaron con éxito satisfactorio en el mencionado coliseo. [...]

¹⁶⁷ *El Imparcial* (Ciudad de México), 16 de julio de 1902: 2. No he podido localizar la partitura original de esta zarzuela, pero sí la guajira que Varona incluye dentro de su obra *Pot-pourri Cubano* en la que aparece únicamente escrito el primer verso con una letra muy similar a la que aparece en la noticia anterior: “Ay! no esperes, no que yo abra” (Marín Varona ca. 1910, 6). Esta similitud podría sugerirnos que corresponde con la misma guajira.

¹⁶⁸ “Teatros” *El Pueblo* (Ciudad de México), 17 de mayo de 1917: 8.

La sala del “Lírico” por algún tiempo, quedará saturada de las dolientes o alegres melodías de ese género musical tan típico, con que rién o lloran los isleños, igual a los cadenciosos acordes de voluptuoso “danzón” que de sentimental “guajira” o regocijado “punto.”.¹⁶⁹

Además de los bufos habaneros, otros artistas cantaron guajiras cubanas en México ya entrado el siglo XX. Por ejemplo, en 1911 se interpretan guajiras y jarabes en una fiesta en Tacubaya, a la cual, según el autor de esta crónica, acudieron personas de diversos estratos sociales. Da la impresión de que estas guajiras son las cubanas y no las españolas, pues se mencionan junto a “huarachas cubanas” y rumbas.

Bajo la Luz Espléndida de Una Tarde Azul se
Efectuó la Kermesse Obrera en Tacubaya.

Como si la Fiesta Fuera un Pacto de Amistad, se Reunieron en la Alameda las
Clases Ricas y el Simpático Gremio Obrero

[...] Como práctico de puerto, le conduje á donde una orquesta punteaba huarachas cubanas, rumbas y guajiras, entre valeses y jarabes, que menudas parejas de fluz azul y rebozo cruzado, bailaban á sus anchas.¹⁷⁰

En las dos primeras décadas del siglo XX se hará muy popular en México el barítono Felipe Llera (1877-1942) cantando las guajiras cubanas. En 1907 canta guajiras y malagueñas en una tertulia:

ANIMADA TERTULIA

El viernes por la tarde, con motivo de haber sido el día de días del señor ingeniero Don Mateo Plowes, se reunión en la magnífica quinta que en San Angel posee dicho caballero, un selecto y escogido grupo de sus amistades. [...]

Se hizo buena música por la señorita Artemisa Elizondo, celebrada pianista, quien ejecutó algo de su muy selecto repertorio. El conocido barítono mexicano Don Felipe

¹⁶⁹ *El Pueblo* (Ciudad de México), 20 de octubre de 1917: 4.

¹⁷⁰ *El Imparcial* (Ciudad de México), 24 de julio de 1911: 1.

Llera, hizo las delicias de los concurrentes, cantando, con el talento y gracia por él acostumbrados, una infinidad de piezas, como solos de ópera, danzas, guajiras, malagueñas, etc.¹⁷¹

En una crónica de teatro de un diario de 1911 se anuncia a dicho artista cantando guajiras en el Teatro Alcázar de la Ciudad de México. Resalta el hecho de que el autor de esta noticia hace una distinción del tipo de música que interpreta Llera, por un lado lo que llama “música seria” y, por otro, las danzas y guajiras:

Además, para amenizar el espectáculo, el conocido cantante señor Felipe Llera, que goza de cierta reputación entre nuestras principales familias, cantará no solamente música seria, sino sus bien interpretadas danzas y graciosas guajiras que se amoldan á todos los gustos.¹⁷²

En 1913 canta de nuevo en México tras regresar de Cuba. El anuncio enfatiza que trae nuevas guajiras de la isla: “Reaparecerá el gran barítono y canzonetista mexicano, señor Felipe Llera, quien acaba de llegar procedente de la Perla de las Antillas, trayendo un nuevo repertorio de hermosas guajiras y cantos populares.”¹⁷³. Esta referencia es una muestra más de la incesante circulación de repertorios musicales, en este caso entre Cuba y México. En el mes siguiente se siguen destacando sus guajiras: “El señor Llera con sus hermosas guajiras y alegres colombianas, contribuirá al mejor éxito de este concierto, tan variado como selecto.”¹⁷⁴.

Además de las noticias referentes a representaciones escénicas, encuentro que estas expresiones musicales cubanas también estuvieron presentes en entornos domésticos mexicanos. Además de la venta de partituras que he mencionado, se escucharon en los fonógrafos de la Ciudad de México, como lo constata un artículo publicado en el mismo año de 1911. En dicho escrito el autor se queja de que su

¹⁷¹ “De sociedad” *El Tiempo* (Ciudad de México), 7 de abril de 1907: 2.

¹⁷² *El Diario* (Ciudad de México), 23 de octubre de 1911: 5.

¹⁷³ *El Imparcial* (Ciudad de México), 2 de febrero de 1913: 12.

¹⁷⁴ *El Diario. Suplemento dominical* (Ciudad de México), 9 de marzo de 1913: 8.

vecina cubana compra discos de música de su país, entre las que están las guajiras, para reproducirlos diariamente:

Una de las mayores plagas que nos ha traído la civilización, es el fonógrafo, y que me perdonen los que impresionan discos, los que los venden, y los que los compran. Tengo una vecina cubana, que todos los días compra un nuevo disco, cubano por supuesto, y cuando dá rienda suelta á su amor patrio, ó hay que irse del hotel, ó marcarse una rumba.

En cuanto siente un ataque agudo de añoranza, ya se sabe, fonógrafo que te tienes y guajiras que te oyes. (Capella 1911, 1)

Asimismo, también encuentro que en la prensa mexicana se publican algunas coplas de guajiras cubanas o décimas que evocan o aluden a ambientes guajiros, por ejemplo en (Domínguez 1874, 3; Farrés 1901, 1; 1904, 15).

Es interesante mencionar que el factor racial también estuvo presente en las crónicas que hablan de estas expresiones musicales cubanas en México. Por ejemplo, la guajira cubana es referida en algunos documentos que he hallado como un canto propio de cubanos afrodescendientes.

En México el negro no es el hijo maldito de una raza de párias
ES EL REDIMIDO DE LA CIVILIZACIÓN

Es una enseñanza real, efectiva, consoladora, la que entraña el último jurado, en que el asesino Samuel Hampton, el victimario de un pobre negro, salió condenado á la pena capital. Sí. Es una muestra real de nuestro progreso. [...]

¡Cuántas veces un rostro bronceado oculta sentimientos, más notables que un blanco rostro; cuántas veces de esos labios deformes salen pensamientos mejores y más altos, expresados en palabras más dulces, y cuántas veces esas mismas bocas que cantan melancólicamente la guajira, que repiten de manera inconsciente un son salvaje, son más sinceras, y resultan más notables que las afeitadas bocas de muchos reyes del Dollar. ¡Cuántos blancos quisieran tener el corazón de un negro!¹⁷⁵

En la siguiente entrevista publicada en México a un novillero cubano, le preguntan si canta guajiras, a lo que responde que aunque es “negrito de La Habana”, a él no le gusta eso:

¹⁷⁵ *El Popular* (Ciudad de México), 22 de noviembre de 1907: 1.

La tarde del lunes visitó nuestra redacción el matador de novillos Pedro Pérez “Facultades”, en compañía del diestro retirado “Frascuellillo”.

Durante la conversación que con él tuvimos, nos refirió que es originario de la Isla de Cuba, y que, la afición á los toros, lo llevó á España, donde ha toreado como novillero en casi todas las plazas de la península ibérica. [...]

Cuando le preguntamos si cantaba rumbas, guajiras y guarachas, nos contestó: “Cá, no señor; aunque soy negrito de la Habana, á mó no me gusta eso; lo que encanta son los toros, y por eso los brillantes y la cadena de oro que gasto los he ganado frente á los toros, cosa que no hubiera podido hacer cantando guajiras”.¹⁷⁶

EL ZAPATEO, EL PUNTO Y LA GUAJIRA CUBANA EN ESPAÑA

El zapateo, el punto y las guajiras cubanas también estuvieron presentes en España en el siglo XIX. Prueba de ello son, tanto la publicación de diversas partituras, sobre todo de zapateos en la segunda mitad del siglo XIX como la constante presencia de cubanos en territorio hispano o de españoles —artistas, militares, repatriados, entre otros— que han regresado tras una estancia en la isla. Respecto a las partituras, la más antigua de un zapateo cubano que he localizado se encuentra dentro de la obra *Álbum regio* (Díaz y de Comas ca. 1855), editado al parecer en La Habana pero enviado a España a la reina Isabel II, a quien está dedicada esta obra: “El Album Regio que el exponente con la mayor veneracion tiene el alto honor de elevar hasta la Real Persona de V.M., contiene: setenta y cinco escudos que con sus respectivos colores, [...] y diversas piezas de Música de su humilde composicion.” (ca. 1855, [s.p.]).

¹⁷⁶ “El matador de novillos ‘facultades’ en nuestra redacción” *El Diario* (Ciudad de México), 2 de enero de 1913: 8.



Ilustración 15. Zapateo cubano en el *Álbum regio*¹⁷⁷

José Inzenga (1828-1891) también lo incluye en su obra *Ecos de España*, en una recopilación de partituras de músicas características de las regiones españolas, incluidas las de la isla de Cuba (1874, 77-80). Titula la pieza *Zapateo del monte (Baile de guajiros)* y, como muestro en la sección de análisis musical, es similar a los demás zapateos cubanos de la época. Años más tarde, en 1898, se publica un artículo sobre el zapateo cubano en la revista madrileña *Blanco y negro*, en el que se incluye una partitura anónima del mismo (Monteverde 1898, [s.p.]).

Posteriormente, se editan otras partituras de zapateos cubanos en España, como la obra *Guajira (Zapateo cubano)* (ca. 1910) del guitarrista andaluz Luis Soria

¹⁷⁷ Partitura en Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=398061> (último acceso 4 de enero 2017).

(1851-1935) que contiene tanto las variaciones como la copla característica del zapateo cubano, o el *Zapateo cubano (aires populares)* (1905) de Anselmo González del Valle (1852-1911). En 1914 encuentro noticias de otro zapateo cubano en tierras españolas titulado *Un guateque en Sibanicú* del compositor Román de San José (1877-¿?), que es interpretado por la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife en un “Concierto público”¹⁷⁸. También el punto cubano se incluye en un juguete lírico estrenado en 1888 titulado *Los de Cuba* (Falcón y Liern 1894, 3), compuesto por Ángel Rubio (1846-1906) y Enrique López-Marín de Insausti (1868-1919).



Ilustración 16. *Zapateo cubano*
(A. G. del Valle)¹⁷⁹

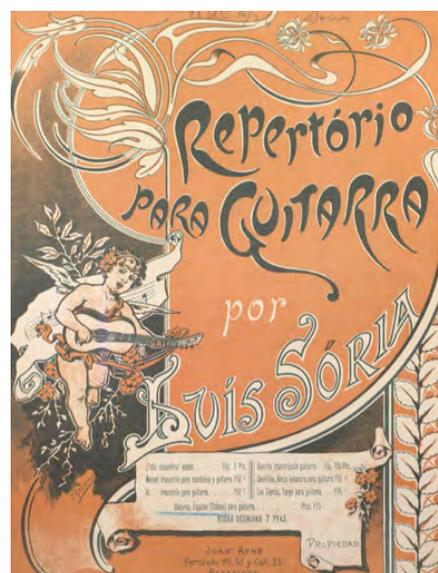


Ilustración 17. *Gujira. Zapateo cubano*
(L. Soria)¹⁸⁰

Además de estas partituras de zapateos y puntos presentes en España, aparece una noticia en Madrid en el año 1873 de un “baile guajiro” ejecutado en una

¹⁷⁸ *La Gaceta de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife), 16 de julio de 1914: 2. Esta obra se programa en conciertos de la misma banda en diversas ocasiones hasta abril de 1915, según anuncios publicados en *La gaceta de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife) y *La Opinión* (Santa Cruz de Tenerife).

¹⁷⁹ Partitura en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, Fondos de Música (c786.10).

¹⁸⁰ Partitura en la Biblioteca Nacional de Catalunya (78-Fol-C 36/36).

variada función: “JARDINES DE LA ALHAMBRA.— A las nueve.— Gran función, compuesta de zarzuela, cante flamenco, ejercicios gimnásticos, concierto de guitarras, baile francés, baile guajiro, etc., etc.”¹⁸¹.

También localizo bastantes noticias de personas procedentes de Cuba, tanto cubanos como repatriados, que cantan guajiras. Considero que éstas son un buen indicador tanto de la popularidad y presencia de la guajira en la sociedad española de la época, como del vínculo sentimental que esta expresión musical representaba con la tierra hermana cubana. Comienzo con un artículo publicado en 1896 en Santiago de Compostela, titulado *Mi vecina*, donde el autor —al igual que sucedía en otro relato mostrado en el apartado anterior— se queja de los bailes que su vecina hace por las noches, y en los que interviene una persona que ha llegado de Cuba y baila el “pateado”, que imagino se refiere al *zapateo*, y canta guajiras del General Maceo.

Casi, casi me parecía imposible encontrar una casa donde vivir á mi gusto libre de las impertinencias de los huéspedes ó inquilinos.

Y ni que fuera cosa del Diablo, mi mala sombra siempre me había de llevar allí donde hubiese estudiantes ó gente de más ó menor humor.

En el término de tres meses me vi precisado á mudas otras tantas veces de domicilio, debido al bullicioso carácter de los inquilinos que honraban aquellas casas que mi mala suerte me deparaba.

Lo peor de la danza era á las noches precisamente cuando yo me entretenía en escribir unas cuartillas para el periódico en que colaboraba entonces. Después de la cena el comedor se convertía en salón de baile, en el que solía tomar parte activa una fregona que hacia poco tiempo regresara de Cuba y sabía bailar el pateado —como ella decía— y arrancaba de aquellos, por unas guajiras alusivas á Maceo, multitud de aplausos en medio del mayor reogocijo y entusiasmo. Así es que con tanto ruido se me hacía completamente imposible coordinar bien las ideas, y más de una vez tuve que suspender mi comenzada labor y meterme en cama á disgusto. (Fernández González 1896, 1)

¹⁸¹ *La Independencia Española* (Madrid), 2 de junio de 1873: 3. También se anuncia en la edición del día 4.

En este mismo año, en una noticia publicada en la prensa se habla de la gran cantidad de cubanos confinados en la prisión de Ceuta y se hace mención de que cantan “décimas guajiras” a todas horas:

Desde Ceuta,

Sr. Director de LA LEALTAD NAVARRA.

Una misma cosa son.

Entre cubanitos sentenciados por delitos comunes, prisioneros de guerra y deportados, tenemos en Ceuta al pié de seis centenas.[...]

Los cantares cubanos hieren á todas horas nuestros oídos... Las décimas guajiras son hoy la característica de Ceuta... Hasta los pizpiernos las cantan por la calle. [...]

Y luego diremos que no tienen razón los cubanitos cuando dicen que, en punto á cultura, están muy por encima de los peninsulares.

Por eso se sienten zaheridos, escarnecidos y vilipendiados cuando se les dice que son españoles.

[...] El Corresponsal.

Ceuta 7 de septiembre de 1866.¹⁸²

La siguiente noticia habla de la emoción que produce el canto de guajiras y tangos de dos mujeres cubanas, quienes visitan el Balneario de Alzola en Guipúzcoa en la temporada estival:

No quiero dar á ustedes lista de concurrentes a este Balneario por que la mayor parte serían desconocidos de los lectores de EL CASTELLANO y nunca le veo gracia a estas exhibiciones. Hay muchas personas, algunos personajes, y no pocas personillas de inmenso atractivo y garbo, entre ellas dos jóvenes cubanas, Mercedes y Tita Arechavala, que cantando guajiras y tangos hacen conmovier los corazones.¹⁸³

Además de los cubanos, también encuentro a otros colectivos procedentes de Cuba que cantan guajiras, como artistas o repatriados llegados tras la derrota en la guerra en 1898. Por ejemplo, en 1899 se publica el anuncio del arribo a Madrid de unos artistas que tuvieron bastante éxito en Cuba, quienes traen consigo obras

¹⁸² *La Lealtad Navarra* (Pamplona), 13 de septiembre de 1896: 2. Parece que la fecha de 1866 en la que aparece datada la noticia es una errata de la edición, debiendo ser el año correcto 1896.

¹⁸³ *El Castellano* (Salamanca), 7 de agosto de 1904: 2.

cubanas desconocidas en España. Este anuncio también da cuenta, explícitamente, de la circulación de repertorios por el espacio atlántico.

Desde hace días se encuentran en Madrid los artistas Josefa Naranjo, José López (Pirolo), un hermano de éste y la tiple conocida en la Habana por el nombre de Carmencita, y también conocida en Madrid por haber trabajado años anteriores en el teatro Eslava. Todos estos artistas gozaban en la isla de Cuba, y especialmente en la Habana, de gran popularidad.

Todos ellos se dedicaban á hacer el repertorio de obras de negros catedráticos y de otras puramente cubanas, en las que abundaban el danzón, el bilongo, guarachas y otros números musicales propios de la isla de Cuba.

El repertorio de obras es desconocido en Madrid, tales como El velorio de la Merced, El fonógrafo y otras, algunas chistosísimas.¹⁸⁴

En ese mismo año de 1899 se organiza en Cádiz una función benéfica a favor de la Cruz Roja para obtener fondos necesarios para la repatriación de españoles en Cuba. Tras la guerra, algunos colectivos españoles quedaron en la isla en condiciones precarias, por lo que se organizaron eventos de este tipo para poder socorrerlos. En esta función se cantan guajiras:

Hace meses que están en Cádiz varias familias de estas islas, que al ser repatriadas de las perdidas Antillas españolas, se encontraron allí sin tener recursos para regresar á su patria.

La Cruz Roja, toma á su cargo la humanitaria obra de repatriar á aquellos paisanos, sacándolos al mismo tiempo de la miseria en que están, y organizó primero la estudian-tina que recorrió las calles el domingo anterior, y después, para anoche, un velada en el teatro, con el concurso de los artistas de la Compañía de zarzuela y de los Sres. D. Francisco Miranda, D. Juan Buenafuente y D. Agrícola E. García, y como era de esperar el público correspondió á tan noble llamamiento, viéndose ocupadas casi todas las localidades del coliseo. [...].

La Sra. Alonso, que gustosa se prestó á contribuir á esta parte de concierto, cantó la preciosa romanza de la zarzuela *El cabo primero*, valiéndole la esmerada interpretación que hizo de ella una nutrida salva de aplausos, y los honores de la repetición; pero el público

¹⁸⁴ “Artistas de La Habana” *La Correspondencia de España* (Madrid), 8 de julio de 1899: 2.

gratamente impresionado continuaba aplaudiendo y ella, correspondiéndole, cantó unas guajiras cubanas, que le valieron nuevas ovaciones.¹⁸⁵

No podía faltar en esta tesis la clásica noticia de un altercado entre dos personas por ver quien canta mejor, en este caso es la guajira la que está en el centro de tal trifulca. Lo protagonizan en Salamanca dos repatriados de Cuba que terminaron con algo más que palabras:

Ayer tarde al obscurecer, después de haberse entregado á continuadas libaciones en varios establecimientos de vinos del Arrabal del Puente, Antonio Panadero y Bernabé Ramos, con domicilio en las Peñuelas de San Blas, empezaron á disputar, por cuál de los dos cantaba mejor guajiras.

A los pocos momentos de tramarse de palabras pasaron á vías de hecho, resultando los dos con heridas de arma blanca: el Antonio con nada menos que ocho en la cabeza y cara y Bernabé una en la cara y varias erosiones en diferentes partes del cuerpo. [...]

Los dos son repatriados de Cuba.¹⁸⁶

La siguiente noticia, de 1900, menciona cómo en Mahón (Menorca, Islas Baleares), con motivo del carnaval, se forma una “comparsa de negros” que trata de recrear el ambiente campesino cubano. Es relevante que varios de los integrantes de dicha comparsa son soldados repatriados. Al final de la noticia encuentro un dato importante: las letras de guajiras y “punto de La Habana” que cantan son repartidas a la gente en la calle, casinos y teatros del lugar.

EL CARNAVAL

Momo manda y Terpsícore domina. Estamos en el período álgido del carnaval; en plena época de saltos y locura; en la plenitud de la broma; en la dictadura del placer: ni mas ni menos.

[...]; si bien lo más saliente al público, hasta hoy, fué la comparsa de negros organizada por la «Estudiantina Mahonesa», que dirige el músico del Regimiento de Baleares, D. José Martínez; en la que figuran varios soldados repatriados de la gran antilla, y paisanos de buen humor; representando á los trabajadores de un ingenio de Cuba, con el dueño y el mayoral de la Hacienda al frente; vistiendo el traje muy típico, de sombrero de jípijapa, calzón, machete, zapato guajiro, brazaletes, y al son de guitarras y güiros coreaban, con

¹⁸⁵ *Diario de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife), 9 de marzo de 1900: 2.

¹⁸⁶ *Noticiero Salmantino* (Salamanca), 10 de abril de 1899: 2.

la armonía y ritmo vago que se requiere, unas preciosas guajiras y un tango, bailado por unos *criollitos* con bastante desenvoltura, movimiento significativo de caderas y miradas expresivas; lo mismo que vimos en algunos ranchos de las asoladas haciendas que, hasta poco después del principio de la última guerra, habían cultivado y elaborado, con gran exceso, la caña, el azúcar, el tabaco y el yarey.

La letra impresa de las referidas guajiras y del punto de la Habana, era repartida al público en las calles, en los casinos y en los teatros.¹⁸⁷

En la prensa es común encontrar referencias de repatriados que cantan lo aprendido en su estancia en Cuba: “era el asombro de Benimeli por su maestría en cantar guajiras y tangos y todas las canciones aprendidas de los mambises que había espachurrado á centenares”¹⁸⁸. En el siguiente relato, un soldado de Cuba le lleva serenata a su amada cantándole las guajiras que aprendió en la Isla:

Joselillo, acompañado de algunos amigos cantaba al pié de la reja de su novia; Joselillo estuvo en Cuba, luchó en la manigua y se repatrió cuando perdimos aquella palma de tierra sobre la que ondeó nuestro pabellón y murieron nuestros hermanos. Allí, arrullado por aquel murmullo del mar acariciado por aquellas brisas, aprendió las Guajiras dulces que adormecen el espíritu y nos saturan de nostalgia. Vino á España, cumplidos los años de servicio, le licenciaron, y cuando llegó á su pueblo pudo cantar al pié de la reja de su novia aquellas Guajiras que aprendió en la tierra cubana.¹⁸⁹

Si ya era popular la guajira, puede pensarse que tras el año 98 y la vuelta de repatriados y contingentes militares desplazados a la Isla, ésta se populariza aún más, si cabe. En 1908 se habla directamente de este hecho en un artículo referente a la recopilación de cantos de la región de Murcia, recién publicada por José Verdú. En éste, el periodista alaba dicha labor por el temor que se tiene de que desaparezca la música local ante la popularidad que están adquiriendo músicas foráneas, como las guajiras traídas desde Cuba por los soldados españoles¹⁹⁰:

¹⁸⁷ *El Bien Público* (Mahón), 26 de febrero de 1900: 1-2.

¹⁸⁸ *La Voz de Alicante* (Alicante), 16 de noviembre de 1904: 2.

¹⁸⁹ *Diario de Tortosa* (Tortosa), 8 de junio de 1904: 1.

¹⁹⁰ Puede que la presencia de la guajira en tierras murcianas permanezca hoy día en el denominado *trovo* de la región de Cartagena. Esta práctica consiste en la improvisación popular de

La importante casa editorial de los señores Vidal, Llimona y Boceta –editores artistas que por su pujanza y desinterés patriótico honran á España– acaba de dar á luz, primorosamente editada, una colección de Cantos populares de Murcia y su huerta, recopilados y transcritos por el maestro Verdú. [...].

Era, pues de la mayor urgencia, recojer y coleccionar con mano hábil esta riqueza local, ya que la mayor parte de todos estos cantos, tonadillas y bailes ha pasado á la historia y los pocos que el pueblo recordaba todavía están siendo sustituidos desde hace algunos años por las habaneras y guajiras importadas de Cuba por nuestros soldados, por los tangos andaluces y sobre todo por los anodinos *couplets* á la francesa: ¡*le dernier cri* de la civilización; cantados bailados y *sicalípticalizados!* (Martí 1908, 1)

En ese mismo año se presenta en Alicante el solista de armónica cubano Rafael Vega que triunfa interpretando las guajiras con dicho instrumento: “Anoche debutó el negro Vega, notabilísimo en su trabajo. [...] Las guajiras que interpretó fue lo que más complació al selecto auditorio.”¹⁹¹. Al día siguiente aparece una crónica de sus actuaciones donde de nuevo se destacan las guajiras que “nos importa” desde Cuba:

El repertorio de Vega es extenso, copioso, y abarca los aires populares y las altas creaciones clásicas de su tierra cubana; nos importa Rafael Vega unas emocionantes guajiras, exquisito manjar que el público saborea poniendo una religiosa atención cuando el artista nos la sirve. La ovación que Vega escucha á la conclusión es tan ruidosa como merecida.¹⁹²

Unos días más tarde continúan los elogios a las guajiras de Vega: “El mulato Vega, concertista de armónica, consigue arrancar grandes aplausos con sus bonitas guajiras.”¹⁹³. Por otra parte, en 1911 se tocan zapateos y guajiras cubanas interpretadas en una fiesta organizada en la embajada de Cuba en Madrid. En esta reunión Margarita Rayneri –esposa del embajador– interpreta al piano un zapateo y canta unas guajiras:

coplas con diferentes fórmulas estróficas, entre las que está la décima. Cuando el trovero la emplea, se suele acompañar con la música de la denominada *guajira trovera*, muy similar a la guajira flamenca actual.

¹⁹¹ *Diario de Alicante* (Alicante), 1 de octubre de 1908: 1.

¹⁹² *Diario de Alicante* (Alicante), 2 de octubre de 1908: 1.

¹⁹³ *Heraldo de Alicante* (Alicante), 9 de octubre de 1908: 3.

El noveno aniversario de nuestra Independencia fue hermosamente celebrado en la capital de la antigua metrópoli, por los elementos representativos de la colonia cubana allí residente.

El señor Justo García Vélez, Ministro de Cuba en España, y su interesantísima esposa, la señora Margarita Rayneri de García Vélez, gala de la mejor sociedad madrileña, invitaron cariñosamente a dicha representación a un almuerzo de carácter íntimo, que resultó más tarde, con el concurso de otras familias cubanas, una simpática fiesta. [...]

Después, en unión de un pequeño grupo de familias cubanas de las que asistieron a cumplimentar á nuestro Ministro, pasaron los que habían asistido al banquete á los elegantes salones de nuestra Legación, donde la señora Rayneri de García Vélez dejó oír, ejecutados magistralmente al piano, algunos trozos escogidos de música.

Nuestro típico zapateo criollo fué escuchado con intensa emoción, mezcla de tristeza y alegría, y algunas «guajiras», que cantó la señora Rayneri, fueron escuchadas con intensa delectación y aplaudidas con entusiasmo. Así, en deliciosa intimidad, transcurrió para los cubanos nuestra fiesta nacional en la capital de España.¹⁹⁴



Ilustración 18. Foto de Margarita Rayneri de García Vélez¹⁹⁵

¹⁹⁴ “Vida Cubana. Cuba en Madrid” *Cuba en Europa* (Barcelona), 15 de junio de 1911: 14.

¹⁹⁵ En *Cuba en Europa* (Barcelona), 15 de Junio de 1911: 2.

DESCRIPCIONES DE GUATEQUES DEL SIGLO XIX

Al igual que en el capítulo anterior, en este apartado presento una selección de textos que describen cómo se desarrollaban los guateques en el siglo XIX, una de las ocasiones donde se practicaron las expresiones musicales en estudio, y posteriormente expongo un análisis donde se extraen los elementos que podrían considerarse paradigmáticos.

LAS DESCRIPCIONES

DESCRIPCIÓN 1ª. “LOS GUAJIROS DE LA HABANA” (1834)

Los guajiros de La Habana es el título de un romance de Gil Martínez Verde publicado en el *Diario de La Habana* en 1834. Describe una fiesta que se desarrolla en casa de un guajiro llamado Frasquito¹⁹⁶ donde aparecen muchos elementos relevantes. Por ejemplo, se menciona el cante del *Ay* por décimas acompañado por guitarras, tiple y calabazo –los aficionados cantan por décimas en honor a la reina regente de España María Cristina y su hija, la reina Isabel II–. También se menciona la práctica de la gala, momento en que a la persona que canta le dan regalos como tabaco, vino o flores. Transcribo únicamente la segunda parte del romance publicada el 27 de abril, pues no pude localizar la primera en números anteriores de dicho diario.

Volvió del pueblo Frasquito
con algunos camaradas,
cuyos briosos caballos
compiten en paso y marcha
Cada uno trae delante
á su novia o á su hermana,

¹⁹⁶ Quizás en la primera parte del romance se describa dicha estancia. Este romance pudo ser localizado en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana gracias a la referencia que José Luis Ortiz Nuevo hace del mismo en su trabajo *Tremendo asombro* (2012, 434).

que á bailar un zapateo
no hay quien las saque ventaja.
Ellas vienen por supuesto,
á cual mejor ataviadas,
con los adornos guardados
para los días de gala.
Túnicos de olan batiste,
ò muselina arregada,
zapato y medias de seda,
collar, peineta ó guirnalda.
Los aretes de oro fino
llevan, y de seda mantas,
que en el campo hay siempre fresco,
cuando se aprocsima el alba.
Camisa y calzón los hombres,
de lienzo blanco, ó de arabia
visten, y machete en cinta,
con la guarnición de plata.
Del mismo metal la espuela,
sombbrero fino de paja,
pañuelo al cuello, y zapatos
de blanco becerro calzan.
No se olvidan las vejiga,
con vainillas perfumadas,
de grande y rico tabaco
provistas, que no haga falta.
Cantando llegan el ¡ay!
el ¡ay! que penetra el alma,
cuando de la boca sale
de alguna linda zagala.
Desmóntanse á cual primero,
ilumínase la sala,
uno coge el tiple, y otros
el calabazo y la guitarra.
Viva ISABEL Y CRISTINA
todos á una voz esclaman,
y el que lo contrario sienta,
que dé, si es guapo, la cara.
Que rompa el baile Frasquito,
que es el dueño de la casa,

con la preciosa Juanita:
 que salga al punto, que salga.
 Esto dicen y en el puesto
 por un brazo me lo plantan,
 Frasquito se regocija
 y de rogar se hace Juana.
 Oyese los instrumentos,
 resuena el ¡ay! en la sala,
 y una décima amorosa
 los aficionados cantan.
 Juanita con mucho garbo,
 aunque parece cortada,
 empieza ya á escobillar
 al compás de la guitarra.
 Frasquito, como quien quiere
 agradar á su adorada,
 zapatea, escobillea,
 y echa el resto de las mudanzas.
 El *chiqui chiqui* agudo
 del calabazo acompaña
 al de los pies, que ligeros
 se mueven y no descansan.
 Mas y mas los bailadores
 se enardecen y entusiasman
 y cuando el mozo se acerca,
 se le aleja la muchacha.
 Pero en cambio cuando el mozo
 retrocede y se separa,
 ella le busca y persigue,
 hasta que por fin se ablanda.
 Unos les ponen sombreros,
 otros pañuelos y mantas,
 y al devolverlos reciben
 de cada dueño su gala.
 A Juanita la releva
 otra graciosa muchacha,
 y al instante á mi Frasquito
 lo reemplaza el que la ama.
 Y así sucesivamente
 van ocupando la plaza,

entrando uno cuando sale
á bailar quien mas le agrada.
Todo es placer y alegría,
y después de todas bailan,
que se cante, dice unos,
mientras el lechon se asa.
Que se cante, dicen otros,
pero que no sean bobadas,
sino cosas que merezcan
ser oídas y alabadas.
Este Perico que sabe
producir, y que bien canta,
que unas décimas produzca
sobre lo que ahora pasa.
Y como elogio á las Reinas
que gobiernan las Españas,
como lo merecen ellas,
le daremos una gala.
Si, que cante, si, que cante,
dice Rosita su amada,
pero, *laitica*, cuidado,
que la cosa es delicada.
Perico, sin replicar,
toma al punto la guitarra,
la temple, y pensando un poco,
suelta la voz, y así canta:
„La esperanza ya perdida
„hemos vuelto á recobrar:
„la justicia ha de triunfar,
„la ley será obedecida.”
[...]
Bravo! ¡Bravo! Dicen todos,
cumplamos nuestra palabra:
vamos dándole al cantor
la bien merecida gala.
Este un tabaco le dá,
otro con amor le abraza,
aquella le da una rosa
otra un clavel le regala:
Frasquito un vaso de vino,

del que llevó de La Habana,
 y Rosita una aceituna
 le brindan con mucha gracia.
 Algunos hay que en el hombro
 dándole recias palmadas,
 con entusiasmo le dicen:
 ¡Que bueno está, camarada!
 Que se metan y verán
 por donde les dará el agua,
 porque *Isabel* y *Cristina*
 daremos la colorada.
 Pues vamos al lechon,
 que ya tengo buenas ganas,
 y en nuestro suelo no deben
 tener lugar las bravatas;
 Porque *Isabel* y *Cristina*
 nuestras Reinas adoradas,
 no tienen aquí contrarios,
 que á dar se atrevan la cara.
 Pues el que mas y el que ménos
 conoce las estruchadas,
 sabe lo que le conviene,
 y los dedos no se mama.

DESCRIPCIÓN 2ª. “UN BAILECITO DE CAMPO” (1838)

En 1838 se publica un relato titulado *Un bailecito de campo* donde se describe una fiesta en la población de Guanabo acaecida un par de años antes. En ella se baila el zapateo en diversos momentos intercalados por valeses o por el “fandango español”. Se describe la dotación instrumental, así como aquellos códigos imprescindibles que los bailarines conocen para su ejecución, e incluso se menciona la práctica de la gala.

He dicho que nos sorprendió en nuestras meditaciones por que gritó con su voz descomunal *sala, sala*, é incontinenti comenzaron á moverse todos para el *zapateo*. La música hasta entonces invisible, comenzó á tocar; y como mi compañero estaba desprevenido, hizo la mueca mas graciosa que he visto en mis días. Como era un baile ordinario, se reducía toda ella á una guitarra y un tiple que por fortuna estaba bien punteado.— ¿Pero

esto no se oirá al comenzar la danza? me dijo á media voz el habanero. Iba á responderle, cuando el baile campestre principió.

Daba gusto ver la agilidad y soltura de nuestros guajiros buscando en sus diversas posiciones y movimientos el aplauso general, con figuras tan originales y bien acordadas que honrarían al mejor maestro de baile. Los *zapateadores* son incansables, y tienen en sus reglas de política que rigurosamente observan. Nadie puede quitar del puesto á ninguno de los bailadores sin que la mujer halla *dado la vuelta*, que consiste en cambiar de puesto: dió la maldita casualidad de que se descalzara el zapato á la bailadora, y nuestro poeta con la mayor galantería le cubrió el pié con el sombrero que conservaba puesto mientras bailaba, hincando una rodilla delante de ella para que á la vez que se cubría tuviera que apoyarse. Apenas iba á continuar el baile, un apasionado de dicha jóven puso en su hombro un pañuelo, señal de su complacencia porque lo hacía bien, y cuando aquel concluyó, se dirigió ella hacia donde él estaba sentado, y con la mayor gracia y *zandunga*, bailó un instante para devolverle su prenda y recibir la gala. ¡Bravo, divino! exclamó mi compañero. Nuestro poeta después que se sentó la dama le ofreció un refresco que aceptó gustosa, y consistía en un *vasito de vino blanco, panetela y agua*.

Así que los *zapateadores* nos dejaron claro, empezamos los *paganos* y corrimos á citar las muchachas del pueblo para la danza y el vals, antes de que volvieran á quitarnos la oportunidad. Comenzó pues la música, y bien se deja conocer que luego que empezó el *embullo* de la danza no era posible oirla: así bailamos, cuando menos una ó dos horitas, con el mayor contento y regocijo; pues apenas los vivificantes sonos de la guitarra hirieron los oídos de la concurrencia punteando la bien ponderada danza *Con qué te lavas la cara*, volaron los mozos *vestidos de corto*, requisito *sine qua* no se les permite bailar, á colocar sus compañeras en sus puestos, en seguida se principió con el consabido *ajiaco*, y una que otra figura que algunos mal intencionados apellidan *diarios viejos*.

Concluida la danza, entró un vals; y habiendo pedido un *fandanguito de España* que bailaron las jóvenes primorosamente; volvió el *zapateo* que nunca estuvo mas divertido. Reuniéronse alrededor del *tocador* los mozos *cantadores*, y acompañándose con algunos golpecitos en la guitarra, llevaron perfectamente el compás. ([s.a.] 1838b, 251-252)

DESCRIPCIÓN 3ª. “VELAR A UN MONDONGO” (1838)

Del mismo año que la descripción anterior, ésta se desarrolla durante una reunión campestre en la que se hace la matanza de un lechón y de una ternera y la posterior preparación del mondongo. En el transcurso de su elaboración se hace presente la música y el baile del zapateo. Además del tiple, también aparece el güiro como instrumento acompañante, y en esta narración se detallan, asimismo, algunos elementos de su performance:

Por su turno van llegando algunos rezagados, y á lo lejos se oye una voz que desentonadamente canta una décima: —Ahí viene ño Pepe el mocho; dice una guajirita que no ha visto parir mas que seis ocasiones el coco que su padre sembró el día de su nacimiento.— *Giënas* noches, caballeros; dice este llegando, y que bien *jiëe* el mondongo.— Muy *giëñas* noches, ño Pepe, responden veinte voces á la vez; ¿y el güiro? le preguntan.— Aquí *lo* traigo, yo nunca ando *desprevenío*.

Es de advertir que este lo Pepe es un guajiro con mas cuartos que la casa de Correos, con mas levas que el buey Limon, campesino trovador, que arrea maloja dos ó tres días en el año, y lo restante de él se anda de estancia en estancia cantando y tocando el *güiro*; sin embargo, todos le quieren y le buscan porqué sabe décimas para dar zelos, para despreciar, para enamorar, &c., [...]. Pero volvamos al trovador aparecido que está preguntando: ¿Quién toca el tiple? — Yo *lo* puntearé, contesta ño Silvestre, álias Cangrina, feo como el rostro del pobre y desabrido como el “perdone por Dios, hermano” del poderoso. Se levanta, toma el tiple y se ponen á tocar y cantar que aquello es cosa de oirse: tocan y cantan hasta que se concluye la limpia del mondongo y se entrega á la cocinera para que le aderece. [...].

Luego que concluyen la limpia del mondongo, se trasladan á la sala que adornan como veinte taburetes forrados de cuero, unos se sientan, otros se ponen en cuclillas y principia el *zapateo*, baile lleno de animacion, honesto á veces, picante otras, pero siempre divertido. Se ve á un diestro zapateador hurtar la vuelta al que baila, y sucederle escobillando para atrás y para adelante con admirable presteza, obteniendo en premio que alguna de las presentes le arroje un pañuelo cifrado con sus iniciales y varios bordados alegóricos; mientras la compañera, de ojos negros y graciosas formas, de suelto y garboso talle, viva, ligera, recogiendo airosamente con la punta de los dedos su *túnico* de muselina, á veces persiguiendo al hombre, (que así llaman al bailador), otras huyéndole, escapándose después para cruzar por sus espaldas y esperarle á la vuelta de frente, se asemeja á un pez que meneando la cola parece volar entre dos aguas sin que la vista pueda seguir sus movimientos, y que torna con igual rapidez al punto de donde partió. A esta bailadora le reemplaza en seguida alguna guajira desmadejada, que se mueve por resorte, con los brazos caídos y la cabeza baja, formando su deagaire un contraste divertido con las frenéticas zapatetas de su turbulento compañero, quien con la mayor destreza se enlaza y desenlaza los piés con un pañuelo atado por sus puntas que le arrojó algun tunante; y así pasan la noche con algunos intervalos para tomar café. ([s.a.] 1838a, 366-367)

DESCRIPCIÓN 4ª. MI VIAJE A TIERRADENTRO (1840)

Esta breve descripción es narrada por un habanero que se ve inmerso en un baile campestre celebrado en la casa del cura de un pueblo. Se menciona la dotación instrumental, en la que además de guitarras y tiples aparecen otros instrumentos como violines o flautas:

No hay en el mundo cosa tan agradable, como un baile campestre. Esto no lo comprenderán mis jóvenes paisanos que no han salido nunca de la Habana. [...]

De repente se gritó, *al zapateo, al zapateo!* y como por encanto dos guitarras, una flauta, un violín y tres tiples, comenzaron a tocar el baile que se pedía, con tanta viveza, animación y compás que no pude contener mi alegría cuando el cura que por su carácter no bailaba y a quien le correspondía de ley abrir el baile, me prefirió como huésped para que le sustituyera, dándome de compañera la mas linda y graciosa monterita que verán mis ojos. ([s.a.] 1840, 235-236)

DESCRIPCIÓN 5ª. FIESTAS EN LA MATILDE (1844)

En 1844 se publica una descripción de las fiestas campestres que se realizan en un cafetal llamado *La Matilde*. Nos habla sobre la austeridad del lugar donde se realizaban los bailes y su deficiente iluminación. Asimismo, menciona la dotación instrumental y la ubicación de los músicos.

La Matilde es un pintoresco cafetal situado en el partido de San Marcos [...]

Los bailes seguían a este interesante espectáculo, los había para todas las clases, pero confieso en verdad que lo más deleitoso para el alma era asistir al baile de los campesinos. Figúrese el lector una sala cuadrada sin adorno, una docena de bancos rotos, colocados simétricamente para recibir a los concurrentes, pendiente de la llave principal un candil con cuatro mechas y pegadas a la pared diez o doce velas amarillas de cera, y tendrá una idea casi exacta del estrado. En una esquina dos taburetes de cuero y en ellos sentados el que toca el tiple y el que acompaña con el güiro. A una voz rompen el zapateo y en montón hombres y mujeres se abalanzan a los bancos, y para el murmullo y una pareja sale al frente para romper el baile. [...].¹⁹⁷

¹⁹⁷ *Diario de Avisos* (La Habana), 13 de mayo de 1844 (*Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 440).

DESCRIPCIÓN 6ª. “AN ADVENTURE IN CUBA” (1844)

En este relato, hecho por un estadounidense, se comenta –quizás de manera exagerada– que todo el mundo en Cuba toca la guitarra y baila el zapateo. Se describe cómo se desarrolla el baile del zapateo, la práctica de la gala, es decir, los regalos que los hombres dan a las mujeres que a su parecer bailan bien, y también la forma en la que se hace burla de los bailadores que no lo hacen tan bien.

“Everybody in Cuba,” said he, –“that is, every body who is any body–plays on the guitar, as a matter of course, and dances the zapateo.”

“But what is the zapateo?”

“It is simply a sort of backward and forward shuffle, dance to a quick and spirited measure, and in which two at a time only engage, keeping it up until one or the other is tired, when his or her place is taken by some one of the Company. At first sight one would think it was an easy matter to catch the step, but in reality it requires long study and frequent practice to accomplish it with even tolerable grace. The feet follow the music so nicely that as they strike the floor you could catch the tune from the shuffle alone; and the best dancers introduce varieties, which, like the shakes and flourishes in singing, so disguise the original movement with ornamental additions that you would hardly recognize to what family it belonged. Well, to this dance the Creoles seem devoted body and soul. No entertainment is complete without it. For whole nights and days they will dance it without any apparent relaxation of enthusiasm, without any sign of fatigue. To surpass all competitors in dancing the zapateo is glory enough for any Creole lady or gentleman. Nor is excellence of this kind wholly without its reward, It is customary for a looker-on, if he be peculiarly charmed with the dancing of a lady, to put his Straw hat upon her head, or throw his handkerchief over her arm, afterward redeeming it with a present of some kind, which, according to his generosity, may be a silver rial, or a gold ounce. I have seen a lady almost cover with hats and handkerchiefs in the course of a dance. As soon as it is ended, she holds up the article for the owner to claim. He, perhaps, says, “*da una vuelta*” –she whirls round him, going once more through the familiar steps, then stops and receives the gift of her admirer. Many a time have I known a beautiful Young Creole carry from a ball a hundred dollars in gold, tied up in the corner of her handkerchief, the guerdon of her superior dancing. To refuse a gift on such an occasion would be an affront to the gentleman who made it.”

“But is there no reward for the gentleman who excel, as well as for the ladies?”

“Occasionally the ladies amuse themselves by presenting a sugar-plum or an orange, but it is rare that the male dancers receive gold or silver. Sometimes when a man dances extremely awkwardly, hats and handkerchiefs are showered upon him in mockery. He is obliged to receive them and offer them for redemption, and then his gifts are found to

consist of half-smoked cigars, bits of orange peel, nut-shells, and all the worthless and despised things that can be found.”. (Sargent 1843, 225)

DESCRIPCIÓN 7ª. “LOS GUAJIROS” (1844)

En la obra *Viaje a la Habana* de María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Cárdenas Montalvo y O’Farrill (1789-1852), quien utilizó el seudónimo de Condesa de Merlín, se dedica un capítulo a los guajiros, donde la autora ofrece una descripción detallada de su baile y su música:

El baile de los guajiros es sencillo y ardiente como su vida. Dos personas, hombre y mujer, principian este baile, que consiste en un paso sencillo marcado enérgicamente de tiempo en tiempo por patadas en el suelo que llevan el compás de la música, que es también muy sencilla, y que carece del acorde mayor y del acorde relativo. Pero cuánta pasión en los ojos y en las actitudes del guajiro! cuán agradable sencillez en la postura de la guajira! Sus manos sostienen ligeramente por ambos lados los pliegues de su vestido echándolo hacia adelante á la manera de flores tímidas que cierran sus pétalos al calor del sol. El guajiro con los dos brazos atrás, con la muñeca izquierda agarrada con los dedos de la mano derecha, con los ojos vivos y la actitud fiera, se adelanta hacia la mujer, que se vá retirando al mismo tiempo, hasta que al fin la alcanza; entonces finge retirarse, y es perseguido á su vez por su compañera, hasta que al fin se juntan, y el baile toma un carácter delirante que dura hasta su conclusión. Los bailarines no se detienen nunca hasta que los espectadores observan sus cansancio, y son reemplazados por otros; pero los primeros no dejan de bailar sino uno después de otro á compás, y sin que la música cese. Por lo general el hombre es reemplazado muchas veces antes que la mujer. (Santacruz y Montalvo 1844, 39)

DESCRIPCIÓN 8ª. “RECUERDOS DE UN VIAGE A LA ISLA DE CUBA” (1845)

Antonio Ferrer del Río (1814-1872) fue un escritor español que narra una expedición a los ingenios del interior de la isla en época de la elaboración del azúcar. Realiza una descripción de los gustos y atuendo de los guajiros que asisten a un baile en Guanajay, en la provincia de Artemisa, donde se baila el zapateo cantado con décimas. En su intento de buscar alguna referencia que sirva para lograr un entendimiento de sus lectores, asocia el baile del zapateo con un paso específico del baile de rigodones:

En Guanajay asistí á un baile de *guajiros* ú hombres de campo: éstos no salen de su *zapateo*, baile originalísimo, y que si con algo tiene remota semejanza, es con el *adelante dos* de los rigodones en sus figuras, y con el *zapateado* en sus pasos. Al compás de la música con que bailan, entonan estrañas décimas á las reinas de sus corazones. Toda la felicidad de un *guajiro* consiste en tener un caballo veloz en la carrera, espuela de plata, y machete con puño de lo mismo: unid á esto pantalón y camisa de lista, faja blanca, sombrero de paja de ala ancha y zapatos de becerro blanco con cintas de colores, y habréis formado cabal idea de su traje. (Ferrer del Río 1845, 228)¹⁹⁸

DESCRIPCIÓN 9ª. CANTARES DE CUBA (1854)

La obra *Cantares de Cuba* dedica una amplia descripción de la vida de los guajiros, y en la siguiente cita se presenta una síntesis del escenario ideal de la ocasión musical del zapateo, nombrando así la dotación instrumental –tiple, arpa, calabazo–, el baile, los improvisadores, etc.

En ninguna parte está tan en su centro como en el baile: allí, donde posee un auditorio que lo escucha, y donde los ojos de las bellas están pendientes de él para lisonjear su vanidad. El arpa ó el tiple puntean el cubano zapateo, y el *calabazo* acompaña los compases. Mientras alguna bella y diestra bailarina ocupa el centro de la sala, los improvisadores de mas fama, los cantores acreditados rodean al que toca el instrumento, y se entabla la lírica contienda. Allí son las flores, las pruebas de voz, resistencia y fecundidad, las sutilezas y los *improntu* de ingenio. (Palma 1854b, 262-263)

DESCRIPCIÓN 10ª. “YANKEE TRAVELS THROUGH THE ISLAND OF CUBA” (1856)

En esta narración el autor intenta hacer una descripción del baile de un zapateo del que fue testigo en una fiesta de campo. Habla de la gestualidad y coreografía de los bailadores, así como de la dotación instrumental. Asimismo, se plantea los orígenes del zapateo asociando sus rápidos movimientos a danzas de África.

On the evening of the same day, I compensated myself for the disgust experienced in the morning, by asserting at a ball of simply country people (*monteros*), and could I transmit my impression to you faithfully, you would greatly enjoy the novelty of the party. I do not know whether the origin of the *zapateo* could be traced or not. The movements

¹⁹⁸ Esta cita se repite en *La América* (Madrid), 27 de octubre de 1864: 13.

are too quick for Spanish gravity, but bear a strong resemblances to the dances of the Africans. This dance is performed by dragging the feet along the ground, and now and then striking it heavily with the heels, jumping forward and backward, and assuming difficult attitudes, and strange postures at the regular sound of music, produced by a guitar and an instrument made of the hard skin of a fruit called *calabazo*. The women sometimes turned her back to the man, who would then take off his hat and throw it at her feet, and even kneel down and implore her favors in a beseeching attitude. Several couples performed in succession, and each tried to excel the preceding ones in the violence of their attitudes, the quickness of their movements, and the intensity if the noise produced by their heees in striking them against the floor. (Philaethes 1856, 177-178)

DESCRIPCIÓN 11ª. “COSTUMBRES. BAILES” (1859)

En la obra *Manual de la isla de Cuba. Compendio de su historia, geografía, estadística y administración*, su autor José García de Alboleya (¿?-1871) dedica un apartado a las costumbres de la isla y sus bailes. Indica que en el campo hay dos tipos de bailes, los “de música” donde se bailan contradanzas y valeses, y los guateques donde exclusivamente se baila el zapateo. Ofrece una descripción bastante precisa y resumida del zapateo y de su canto.

Costumbres

[...]

Bailes.— Llámense *bailes de música* en el campo los públicos de convite ó de pension donde hay orquesta y se bailan contradanzas y valeses, para distinguirlos de los *changüis* ó *guateques*, reuniones con carácter de familiares en que solo se baila el zapateo al son del tiple, la guitarra ó el arpa, y del canto de los guajiros. El *zapateo* es un baile peculiar á la Isla aunque algo parecido al zapateado de la Península: hay zapateo *punteado* y *escobillado*, y también de *ataja primo*, todos sin figuras, á excepcion de alguna vuelta de cuerpo para dar de nuevo frente á la pareja. Cuando la mujer quiere que descanse su compañero hácele un saludo y en el momento es reemplazado aquel por otro guajiro.

El acompañamiento músico del zapateo se llama *punto de harpa* ó simplemente *punto*; y el canto, generalizadísimo en toda la Isla, se conoce por el *llanto* y por el *ay*, interjeccion que precedía á todas las coplas. Estas consisten en décimas compuestas á veces por los mismos guajiros sobre temas de galanteos amorosos y á ocasiones de sátira y de celos. El tema se expresa en una redondilla no cantable sino en la copla que se hace de ella en las décimas cuyo último verso es precisamente uno de los del tema.

En estas reuniones cantan indistintamente, pero uno á uno, todos los que quieren hacerlo como en las *Rondeñas* de Andalucía, prorumpiendo los oyentes en gritos de entusiasmo para celebrar y jalear al cantante y á la bailadora. Los guajiros son incansables en el canto del ay: la mujer acompaña con él sus quehaceres domésticos, y el hombre le hace resonar por los caminos, vaya á caballo ó en carreta, tanto de día como en el silencio de la noche. (García de Arboleya 1859, 274-275)

DESCRIPCIÓN 12ª. “HISTORIA DE UN BRIVÓN DICHOSO” (1860)

La escena que se narra en el siguiente texto transcurre durante la celebración de un bautizo. Describe el comienzo del baile del zapateo, el carácter del canto que lo acompaña, proporcionando unas coplas del mismo, así como la dotación instrumental.

Repartido que fue el resto de la moneda entre los demás concurrentes, y despues de haber tomado los unos cerveza y los otros distintos refrescos, sacó un tiple D. Toribio que era acreditado músico en el instrumento, y comenzó á rascarlo dando al aire un *zapateo*, que llevó el contento á todos los que allí se encontraban. No bien lo oyó otro de los concurrentes, que por nombre llevaba el de Simon, cuando acudió á toda prisa con un *calabazo*, del cual comenzó á sacar un son acomodado al del tiple; y soltando en seguida Toribio una voz no desgraciada, en aquel aire lastimero que consigo llevan los cantares del campo de Cuba, fijando al mismo tiempo una tierna mirada en una doncella de diez y ocho abriles y de muy buena traza que al frente tenia, cantó la siguiente décima, que, sin duda por tener puntas de poeta, habia compuesto él mismo, la cual decia:

Si mi canto lastimero,
 Ingrata, no te conmueve,
 En blanco pecho de nieve
 Llevas coraza de acero
 Si de amor ausente muero,
 Ya que fortuna decida
 Que por ti correspondida
 Esta pasion nunca sea,
 Permite al menos te vea
 Para sustentar la vida.

Mil palmadas recompensaron al de las trovas su trabajo; y continuando el son de los instrumentos que las acompañaban, salió al medio de la sala un moceton, despues de haberse despojado del machete que llevaba al cinto; sacó un pañuelo del bolsillo, arrojólo

en la falda de la misma cuyas ausencias lamentaba Toribio, y sabiendo esta todo el compromiso que la acción del pañuelo la ponía, se puso en pie y comenzó á ejecutar con el mancebo el baile á que la invitaba, con tanta gracia y desembarazo, que dejaba muy atrás todas esas figuras y posiciones estudiadas que en bailes de más cultura tienen cabida. Siguió D. Toribio entonando otras décimas improvisadas, que demostraban su pasión por aquella que parecía entusiasmarle y sacarle más y más de quicio, á medida que con más fuego apuraba el rústico *zapateo*, y todos estaban colgados del baile, sin que se oyese en la sala otra cosa que algunos ligeros rumores de aprobación que se sucedían de vez en cuando (Piña 1860, 38-40).

DESCRIPCIÓN 13ª. “CRÓNICA EN DON JUNÍPERO” (1863)

En esta narración el autor describe el espacio escénico de un pueblo construido en una carpintería. En esta modesta estancia, se representa una función en la que se incluyen obras que estaban en boga en la época, la cual finaliza con el baile del zapateo.

He vivido algunos meses en los alrededores de un pueblo que tenía un edificio con más aplicaciones, que conocimientos reunía el barón de Humboldt.

El destino primitivo de la tal casa era una carpintería; pero de noche, gracias á algunas lámparas de aceite y á que despejaban el local arrimando á un lado las ruedas y camones de carretas, quedaba trasformada la carpintería en un Liceo, cuyo presidente nato era el teniente pedáneo. Este Liceo tenía, como es natural, un escenario muy cuco, con telón de platilla pintada de almagra y en el centro un adorno de papel plateado, desprendido acaso y sin acaso de alguna pieza de género de «cuarenta varas garantizadas.»

Comenzaba la función con «el Puñal del Godo,» seguía con un acto del «Rey Monge», continuaba con una escena del Trovador, luego medio acto de D. Juan Tenorio y terminaba lo del escenario con un zapateo cubano bailado por D^a Inés y D. Juan. Concluida la representación, comenzaba la danza del público al son de la orquesta, cuyo personal era el siguiente: Director, el talabartero, primer violín, el sacristán, cornetín, el maestro de escuela, timbalero, el boticario y san se acabó. (Bachiller Linaza [pseud.] 1863, 311)

DESCRIPCIÓN 14ª. “CUBA WITH PEN AND PENCIL” (1871)

En esta obra, Samuel Hazard dedica unas líneas a los bailes campestres y describe a grandes rasgos en qué consisten los guateques. Menciona la dotación instrumental, así como alguno de los códigos que emplean las mujeres durante el

baile del zapateo. Esta descripción incluye una ilustración (1871, 541) que incluyo a continuación del texto.

The country dances, however, are something especially peculiar, many old-fashioned customs and figures being retained, although the usual waltzes and contra-dances are danced, too, under the name of *bailes de música*, while the former are known as *changüis* or *guateques*, and are less formal, being the social meetings of intimate friends or neighbors. The special dance is the one known as the *zapateo*, and is peculiar to this island. It is danced to the music of the harp, the guitar, or the songs of the *guajiros*, by both women and men, and has a good many peculiar figures, the principal object appearing to me, to be for the women to see how many men they can tire out, as they give every now and then a signal to their *vis à vis* “to leave”, when he is replaced by another. A low humming or singing is kept up by those present, broken every now and then by the loud plaudits of the spectators at he succes of some dancer. (Hazard 1871, 540-541)¹⁹⁹



Ilustración 19. “El zapateo” en Cuba with pen and pencil de Samuel Hazard

¹⁹⁹ Esta nota se repite en 1896, en (Quesada y Northrop 1896, 596).

DESCRIPCIÓN 15ª. “COSTUMBRES CUBANAS” (1874)

Algunos fragmentos de esta narración de Pascual de Riesgo ya han sido referidos en el apartado que denominé “El zapateo y el punto interpretado por todos”. Viene acompañada del grabado que mostré en la ilustración 10, donde aparecen reflejados muchos de los elementos que menciona. Describe un guateque al que acuden campesinos de fincas cercanas, y se comenta que estas reuniones eran ocasiones propicias para las galanterías y las miradas de los jóvenes. Se describe la dotación instrumental utilizada y algunos elementos performáticos del baile.

Delante de la taberna donde se celebra el *Guateque*, por la parte exterior, se vé un mundo de negras y negros viejos ó niños, mulatos y mulatas, y algunos chinos vendiendo dulces, refrescos y chucherías, entre una algazara infernal, cantos, risotadas, dichos alegres y bailoteos, entre los caballos, carros, carretas, *quitrines* y volantes de los asistentes al *Guateque*, que van penetrando ó han penetrado, á la taberna y *salon* de baile.

En el *salon* de baile, en un rincón, se vé *la orquesta*, compuesta de tres jóvenes, dos de ellos blancos y el otro negro, ocupando tres sillas de madera, y tocando uno un tiple, otro una bandurria y el negrillo *una marimba*, de la que saca tan gran partido, que *¡basta ay, camarúa!*— Las guajiras, jóvenes de edad, luciendo sus modestas galas, ocupan todos los bancos, las mamás fumando sendos *tabacos* de la Vuelta-Abajo, y las jóvenes desgranando *maní tostado* y comiéndoselo, obsequio de los galantes jóvenes *guajiros*, á los cuales se vé amontonados en un extremo del *salon*, mirando á *las muchachas*, sonriendo y cuchicheando entre sí, pero sin acercarse a ellas, como si las tuvieran miedo.

Un negro viejo, esclavo del dueño de la taberna, sirve refrescos y café á las *niñas* que asisten al *Guateque*, hasta que, al fin, descíñense los machetes, que se depositan en manos de cualquiera de los concurrentes *de cierta edad*, se acerca un guajiro á una donosa *guajirita*, la saluda, haciéndola una reverencia y quitándose el *jipijapeño* sombrero, que inmediatamente se vuelve á poner, y tornándola la espalda, sin más ceremonia, se coloca en el centro de la *sala*, á donde le ha seguido la *guajirita* saludada, y comienza el *zapateo*, el baile predilecto del campesino de Cuba, entre la atención general del auditorio.

¡Qué gravedad y qué ligereza á la vez! ¡Qué avanzar, qué retroceder, qué *escobillar*, qué zapatear, cuánta gracia y cuánta sencillez! ¡Con qué inocente coquetería coge y levanta ligeramente su vestido la donosa *guajirita*, para que todos vean y admiren sus diminutos y bien calzados piecillos cubanos! ¡Cómo sigue el rumbo que la traza su compañero de *zapateo*, siempre los ojos fijos en el suelo, siempre coloreada por el rubor! ¡Qué entusiasmo el de los jóvenes guajiros! ¡Que ponerla sus sombreros de jipijapa ó de yarei sobre la cabeza, y tirárselos á sus piés, en señal de aplauso!

Los bailarores *dan la vuelta*, al fin, en señal de conclusion, se saludan mutuamente, y se separan en el centro del mismo *salon*, y el *zapateo* ha concluido, empezándole otras parejas del mismo modo, hasta las dos de la mañana, que todos ván á cenar al *salon del ambigú*, del que salen luego las familias para tomar sus caballerías ó vehículos respectivos, regresando á sus fincas á las tres ó las cuatro, con la fresquita de la mañana, un tanto soñolientos y cansados, pero satisfechos siempre de las horas que con tal alegría acaban de transcurrir para ellos. (Riesgo 1874, 42)

DESCRIPCIÓN 16ª. “CANTARES DE VUELTA-ABAJO” (1875)

La última descripción que incluyo en este apartado forma parte del libro *Cantares de Vuelta-abajo recopilados por un guajiro*, de autor anónimo, donde se recoge una serie de poesías y cantares campesinos. En el prólogo se habla del guajiro, sus cantos por décimas, los instrumentos musicales que lo acompañan y destaca el sentimiento con que cantan sus coplas.

El guajiro, ese tipo de nuestros campos, que aún se conserva en toda su pureza en la Vuelta-Abajo, vá desapareciendo de los departamentos Central y Oriental y del territorio de las Villas, donde existía; el guajiro es la representación genuina del pueblo de Cuba en sus campos, y las décimas, que acompañado del tiple y del güiro, entona, son asimismo los cantos populares del país. El sentimiento, que es el alma de la poesía, lo posee en alto grado el guajiro, y se revela en esos cantares que expresan sus impresiones, sus amores, su constancia, sus celos, su afán, el deseo que le anima y la esperanza risueña con que se hace superior á las contrariedades. ([s.a.] 1875 [1871], 3)

ANÁLISIS DE LAS DESCRIPCIONES DE GUATEQUES

Una vez mostrada la selección de descripciones donde el zapateo es protagonista, resumo en las siguientes líneas –del mismo modo que realicé en el capítulo anterior– los principales rasgos performáticos que pueden ser de utilidad para mi análisis. En ocasiones también hago mención de aspectos puntuales que no necesariamente aparecen en estas descripciones sino en otros documentos que he ido exponiendo a lo largo de este capítulo y que contribuyen al análisis. Cabe recordar que dichas descripciones suelen provenir de personas pertenecientes a entornos sociales hegemónicos: escritores, viajeros o periodistas narran con todo detalle un

mundo para ellos pintoresco, que —con la debida cautela sobre su veracidad histórica— ofrecen a los investigadores una fuente muy valiosa para la comprensión de estas prácticas musicales del pasado.

Las descripciones que aparecen en los documentos analizados nos refieren que en el entorno rural cubano había principalmente dos tipos de reuniones musicales, los “bailes de música” donde se interpretaban vales y contradanzas, y los guateques o changüís donde exclusivamente se baila el zapateo {11; 14}. Los guateques, eran fiestas organizadas en estos ámbitos que solían realizarse de noche, y se ofrecían bebidas como café y refrescos a los asistentes {2; 12; 15}, que se congregaban en precarios recintos habilitados para tal fin, que consistían en salas llenas de sillas {3} y con un espacio para el baile, iluminadas con candiles o lámparas de aceite {5; 13}. Los músicos suelen tener una zona reservada, colocándose los cantadores alrededor de ellos, y van cantando de manera solista uno tras otro {2; 9; 11}. Las descripciones de la indumentaria corresponden con las representaciones iconográficas de la época, en el caso de los guajiros se puede resumir de esta forma: “pantalón y camisa de lista, faja blanca, sombrero de paja de ala ancha y zapatos de becerro blanco con cintas de colores” {8}. Otro elemento del vestuario típico del campesino que aparece es el machete {1; 8; 12; 15}, siempre cargado para las labores agrícolas, el hombre se suele despojar de él para comenzar el baile {12; 15}. En la iconografía de la época efectivamente aparece habitualmente el guajiro con el machete. Esta descripción coincide con la que Pichardo indica en su diccionario. Respecto a las mujeres hay menos descripciones de su vestimenta {1}, resaltando el vestido como un elemento empleado en el baile {7; 15}.

Los instrumentos que aparecen en estas descripciones suelen ser principalmente el tiple {1; 2; 4; 8; 11; 14; 15}, el arpa {8; 13}, la guitarra {1; 3; 9; 13}, y el güiro o calabazo {4; 8; 9; 11; 15}, aunque también aparecen puntualmente otros instrumentos como la bandurria {14}, el violín {3; 12}, la flauta {3}, el cornetín {12}, el timbal {12} o la marimba {14}. Los dos primeros solían ejercer la función de instrumentos punteadores de las variaciones instrumentales. En las primeras referencias a la música del zapateo se denominó punto de arpa —o punto de “harpa”— al acto de puntear la melodía, aunque lo realice un instrumento diferente

al arpa, como por ejemplo el tiple {2; 3; 9}. También la bandurria fue empleada años más tarde para realizar esta labor melódica en el acompañamiento del zapateo según indican diversas fuentes documentales, como la siguiente: “Que traigan la bandurria para que Lola cante una *tonada* de la *Vuelta-arriba*” (Victoriano Betancourt 1867, 39), o esta otra: “¿por qué no se dedica á la bandurria, que todavía es tiempo, aprendiendo en pocos días el fácil y acompasado zapateo criollo?” (Almanzor [pseud.] 1876, 298).

En estas descripciones apenas se menciona cómo era la música –aparte de las alusiones a su carácter punteado–. En una ocasión se comenta que se produce un “regular sound of music” {10}, y en otra que es “muy sencilla, y que carece del acorde mayor y del acorde relativo.” {7}. Respecto al canto, se le describe con calificativos como “lastimero” {12} o “con sentimiento” {16}.

Parece unánime el hecho de que el baile es ejecutado siempre en pareja de hombre y mujer {5; 7; 10; 14}, en el que los bailarores se van relevando de forma sucesiva. Normalmente es la mujer la que decide los relevos de los hombres, mediante una serie de señales que pueden ser el realizar ella una vuelta {2}, o hacer un saludo al hombre {11}. En general los relevos se realizan cuando alguno se ve cansado {7}, incluso en ocasiones se describe que el ánimo de la bailadora es intentar ver cuántos hombres puede cansar {14}. Durante el baile la guajira sostiene el vestido con sus manos y lo va echando para adelante {7} o lo levanta ligeramente {15}, mientras que el hombre baila con las manos atrás {7}. Estos movimientos y posturas también coinciden con las fuentes iconográficas. En uno de los textos aparece una curiosa descripción de una de las mudanzas que realizan: “se adelanta hacia la mujer, que se vá retirando al mismo tiempo, hasta que al fin la alcanza; entonces finge retirarse, y es perseguido á su vez por su compañera, hasta que al fin se juntan, y el baile toma un carácter delirante que dura hasta su conclusión” {7}. En cuanto a las técnicas coreográficas que se describen en el zapateo son básicamente dos: el escobillado y el taconeo o zapateo {1; 3; 11; 15}.

Respecto al carácter del baile del zapateo, por lo general es descrito como “lleno de animacion, honesto á veces, picante otras, pero siempre divertido” {3},

que es bailado con “agilidad y soltura en el baile” {2} y “con tanta gracia y desembarazo, que dejaba muy atrás todas esas figuras y posiciones estudiadas que en bailes de más cultura tienen cabida” {12}. Por el contrario, en alguna crónica se describe como un baile “sin figuras, á excepcion de alguna vuelta de cuerpo para dar de nuevo frente á la pareja” {11}. Esta última descripción parece no haber sido resultado de la observación del autor, sino que probablemente fue tomada del diccionario de Pichardo de 1836, que menciona algo muy similar: “nada de figuras, si se exepúa alguna vuelta de cuerpo para presentarse inmediatamente a su pareja de frente” (1862 [1836], 18).

Ciertos elementos de la indumentaria de los guajiros, como los pañuelos o sombreros, servían para realizar una serie de señales conocidas por todos. En ocasiones se relata que el pañuelo se emplea para hacer la invitación al baile, arrojando el hombre el pañuelo a la dama con quien desea bailar {12}, en otras, es puesto en el hombro o el brazo de la mujer por el hombre como señal de que es buena bailadora, gesto que ella devuelve tras bailarle un rato {2; 6}. En otras más es arrojado por la mujer al bailar como señal de premio {3}, incluso también se describe un significado opuesto, siendo arrojados pañuelos y sombreros en señal de burla cuando el bailar lo hace mal {6}. El sombrero es también un elemento que juega un papel importante en la performance. El hombre le pone el sombrero en la cabeza a la dama para invitarla al baile {15} o bien si le gusta cómo está bailando ella {6}. A veces la invitación al baile se realiza arrojándole a ella el sombrero en lugar de colocárselo en la cabeza {10; 15}.

Los hombres suelen dar la gala a las bailadoras por su buena labor, ofreciéndole una serie de regalos que van desde maní tostado {15} hasta oro y plata {6}. En una ocasión se menciona que es el que canta el que recibe la gala de los asistentes {1}.

SIMILITUDES ENTRE PRÁCTICAS MUSICALES EN MÉXICO Y CUBA

Una vez realizado el análisis de documentos tanto en México como en Cuba, es palpable que existen numerosas similitudes entre las prácticas musicales de estos dos países. Quizás un primer paralelismo que destaco es el hecho de que, tanto el jarabe como el zapateo cubano han servido a los discursos nacionalistas que se construyeron a lo largo del siglo XIX como un recurso más para la exaltación de identidad y pertenencia a un territorio, y tal vez por eso sus elementos performáticos hayan sido fijados cada vez más hasta convertirse en estereotipos que hoy día no pueden disociarse de estas músicas. Dichos rasgos actúan, junto con los discursos que se construyeron sobre éstas expresiones musicales, como elementos paradigmáticos de lo mexicano y lo cubano.

En cuanto a elementos performáticos presentes en ambos países, observo una serie de analogías, que se pueden resumir en las siguientes:

- 1^a. El baile se realiza en parejas, las cuales se van relevando durante el transcurrir de la fiesta.
- 2^a. Si bien los movimientos de pies se describen como ágiles y enérgicos, la parte superior del cuerpo se mantiene rígida.
- 3^a. En la posición de los brazos también hay coincidencias, mientras ellos las tienen en la espalda sujetas unas a otras, ellas las emplean para agarrar la falda.
- 4^a. Los instrumentos empleados también son similares, arpas, guitarras y cordófonos pequeños como jaranas o tiples.
- 5^a. Las técnicas instrumentales son las mismas, pues algunos instrumentos tienen la función de puntear variaciones y otros de rasguear.
- 6^a. En el baile también se realizan técnicas semejantes, pues en ambos se zapatea y escobillea.

- 7^a. En ambos emplean algunos elementos de la vestimenta en el momento del baile, como el sombrero o el pañuelo.
- 8^a. El bailador o los asistentes premian a la bailadora con la gala.
- 9^a. El baile es un momento donde la mujer demuestra su destreza o sus habilidades.
- 10^a. En ocasiones, las coplas tienen un carácter picaresco.
- 11^a. Los guateques y fandangos²⁰⁰ suelen ser reuniones o fiestas campestres donde además de música y baile, hay comida y bebida. La gente participa jaleando y animando a los bailadores y músicos.
- 12^a. En ambos se lanzan bombas, donde se improvisan versos.

La iconografía de estos festejos también nos ayuda a visualizar las evidentes analogías entre ellos. A continuación muestro dos grabados del zapateo y del jarabe donde se aprecian algunas de estas similitudes.

²⁰⁰ En Cuba también se empleó el término “fandango” para referirse a estas fiestas musicales. En diversas fuentes documentales se constata este hecho, por ejemplo en la siguiente que corresponde con un poema de 1850 “Esta noche en Maney Duro Camaradas, hay fandango” (Oliete 1850, *Vid.* Ortiz Nuevo 2012, 283). En 1861, otro poema menciona al fandango como una fiesta de guajiros donde se baila el zapateo: “En el fandango de anoche / Quedóse hechizado viendo / Bailar á una guajirita / El criollo zapateo.” (Palma 1861, 77-78). También en la obra *Cantares de Vuelta-abajo recopilados por un guajiro* aparece el término fandango como sinónimo a guateque en varias décimas de las recopiladas, entre ellas: “y al fandango nos iremos, / y con gusto bailaremos / al son del tiple y el güiro.” (1875 [1871], 39), entre otras.



Ilustración 20. El zapateo (Francisco Mailhe)²⁰¹



Ilustración 21. El jarabé²⁰²

²⁰¹ Grabado en *Viaje pintoresco alrededor de la isla de Cuba* (Mailhe ca. 1838).

²⁰² Grabado en (Zamacois 1861, s.p.).

José Quintín Suzarte (1819-1881) vincula ya en el siglo XIX diversos bailes campesinos americanos, entre ellos el jarabe jarocho, el zapateo cubano y el punto: “En toda la América española existe el mismo baile popular campesino, alternando con el canto, y el mismo tipo guajiro con más o menos variantes. El jarocho mexicano llama jarabe a su zapateo y son al punto de nuestros montunos.” (1881, 61). No es de extrañar que haya realizado tal afirmación dada las evidentes analogías encontradas en ambos países. A su vez, Ricardo Pérez Monfort también apunta ciertas analogías en prácticas musicales festivas del siglo XIX en diversos países americanos:

Sin embargo ciertas reglas o figuras en la coreografía, como las “galas”, o la elaboración de moños con los pies durante el zapateo, o la irrupción del baile y la música para dar lugar a las llamadas “bombas”, comunes tanto en fiestas cubanas como portorriqueñas, venezolanas, veracruzanas y yucatecas del siglo XIX, nos hablan de otro tipo de parentesco –propio quizá de la región caribeña. (Pérez Monfort 1993, 103).

Como ya dije en el capítulo introductorio, solo con la identificación de rasgos paradigmáticos específicos en las ocasiones musicales en estudio –trascendiendo ciertas generalidades que otros autores han expresado–, me es posible enunciar con más precisión qué rasgos son específicos de un territorio y cuáles son compartidos en la región del Caribe afroandaluz. Esta información es complementada más adelante con los resultados obtenidos mediante el análisis paradigmático musical, para determinar cómo se articulan estos elementos dentro del sistema musical propuesto.



Al igual que sucediera en el capítulo anterior, tanto la localización de una gran cantidad de fuentes documentales del siglo XIX referidas al zapateo cubano, como su posterior análisis, me ha permitido tener un panorama de sus prácticas musicales en este periodo mucho más amplio, completo y preciso que el descrito en trabajos de investigación precedentes. En éstos aparecen referencias sobre todo a su presencia en entornos escénicos y urbanos. En esta tesis realizo un análisis integral de todos los ámbitos donde estuvieron presentes el zapateo y el punto, tanto nacionales como internacionales, y los mecanismos en los que se articularon sus prácticas en cada uno de ellos. Todo ello me ha permitido obtener las conclusiones que expongo a continuación y que en su mayoría son aportaciones de esta tesis.

He mostrado que desde sus primeras referencias, en la década de los treinta del siglo XIX, el zapateo y el punto presentan una serie de rasgos característicos que los distinguían de otras expresiones musicales cubanas. Es así que fueron llamados por el modo en que comenzaba el canto –el ay–, el modo de bailarlo –el zapateo– y sus variantes –como el atajaprimo–, o el modo de interpretarlo instrumentalmente –punto o punto de harpa–. De este modo, el punto y el zapateo cubano aparecen como expresiones que combinan la poesía, la música y el baile. Sus coplas son a veces improvisadas –empleando la décima como forma estrófica predilecta–. La dotación instrumental que se utiliza es bastante estable el tiple casi siempre aparece–, y su baile posee una serie de reglas bien establecidas y reconocidas por la sociedad de la época.

Tenemos noticias del zapateo cubano desde 1834, sin embargo en el capítulo anterior mostré que el jarabe está presente en Cuba desde al menos tres décadas antes de esta fecha. Con toda la cautela que hay que tener con las dataciones, hasta el momento puedo enfatizar que en Cuba estaban presente ciertas estructuras sónicas muy similares al zapateo desde antes de que tengamos noticias del mismo como tal.

Si bien fueron, y en cierto modo siguen siendo hoy día, encasillados al estereotipo del campesino cubano— el guajiro y su pareja, la guajira— lo cierto es que no solo se interpretaban en los ámbitos rurales, pues los documentos demuestran que tuvo presencia en las ciudades y en los teatros nacionales y extranjeros de forma casi simultánea. En este sentido, en las ciudades no solo fueron practicados por los caleseros, como los relatos costumbristas reflejan, sino también por artistas y aficionados en tertulias y reuniones de sociedad. Constancia de esto nos la da su presencia en partituras de consumo cotidiano para la conocida como música de salón. El punto y el zapateo también estuvieron presentes en los escenarios mexicanos y españoles, incluso en este último país se publicaron algunas partituras. Sin ánimo de simplificar los complejos procesos de circularidad musical, creo legítimo decir que fueron los artistas de la legua, las compañías teatrales urbanas, los arrieros y caleseros, y los relatos costumbristas los que en mayor medida contribuyeron ampliamente a su difusión en diferentes ámbitos sociales y ocasiones musicales de Cuba. Las fuentes documentales y su análisis me han permitido identificar y describir en este capítulo algunos de estos procesos.

Al igual que ocurrió con el jarabe, esta presencia transversal habla de la gran dinamicidad que tuvieron dichas prácticas para instalarse casi en un mismo tiempo en diversos estamentos sociales cubanos. Como hemos visto, el hecho de que en lo discursivo el zapateo y el punto sean asociados a entornos campesinos, en la práctica no se cumple del todo, de manera que lo que se denomina “campesino” puede tener diferentes significaciones dependiendo de los lugares donde se interpreten. Así pues, si bien no es objeto de esta tesis estudiar dichas significaciones, reconocer esta polisemia permite cuestionar la arraigada tendencia que existe en la investigación musical a encasillar, a priori, expresiones musicales del pasado a determinadas clases sociales. De este modo, considero más preciso definir al zapateo y al punto cubano como una música y baile de temática campesina que estuvieron presentes en diversos estratos sociales decimonónicos cubanos. No obstante, al igual que sucede con el jarabe, el hecho de que las descripciones aludan recurrentemente a la figura del campesino, es un indicio de que las producciones musicales

de los estratos subalternos tuvieron un papel relevante en la conformación de la cultura cubana.

El análisis de las descripciones de los guateques o changüís me ofrece elementos para poder realizar una comparación con prácticas que tuvieron un camino paralelo en México. Si bien solo es posible acceder a ellas a través de miradas hegemónicas, examinar el énfasis que se hace en diversos textos sobre determinados rasgos y acciones (Guha 2002), permite hacer una caracterización sobre los elementos paradigmáticos que las constituyeron, como ciertas reglas de comunicación que tienen los bailadores, la dotación instrumental, el tipo de baile o algunas prácticas como la de la gala.

Respecto a la dicotomía zapateo–punto, otro de los aportes de este trabajo es la constatación de que durante el siglo XIX fue el zapateo el verdadero protagonista, quedando el punto prácticamente relegado al papel de ser el canto del zapateo, como nos muestran los documentos analizados en este capítulo. También los repertorios escénicos de estas expresiones musicales y las partituras localizadas avalan este hecho. Sin embargo, entrando en el nuevo siglo esta tendencia se invierte, el zapateo va perdiendo vigencia y en los ámbitos escénicos la guajira cubana y posteriormente otras expresiones musicales como la *criolla* o la *clave* van ocupando su lugar, mientras que el punto va también adquiriendo cada vez más popularidad, quizás ayudado por la aparición de artistas que lo ponen de moda, e incluso lo comienzan a grabar. No obstante, parece que en la memoria colectiva de los cultivadores del punto, al menos hasta hace pocas décadas, perduró la idea de que el zapateo fue el protagonista en tiempos pasados. Así se desprende del testimonio de algunos intérpretes de dicha música, por ejemplo, en una entrevista que realiza Rhyna Moldes a músicos de la población de Alquizar, provincia de La Habana, se comenta que “Del zapateo sale toda la música guajira”, dice Ramón Milán, el guitarrista, otro de estos ‘exponentes auténticos’, de Victoria de las Tunas, Oriente.” (1975, 15). También el repentista Alexis Díaz-Pimienta afirma que el punto es una derivación del zapateo (2001, 119).

Otros de los aportes que he expuesto en este capítulo son, entre otros: el proporcionar una extensa base documental que puede ser empleada en el futuro

por otros investigadores; el demostrar que el zapateo y el punto no eran exclusivamente música de campesinos blancos o mestizos; el señalar que el zapateado buscapíes no es un tipo de zapateo cubano; el mostrar la tremenda influencia que el zapateo cubano tuvo en la gestación de la guajira cubana –hecho no suficientemente reconocido en la musicología–; el caracterizar de manera muy detallada elementos coreográficos y performáticos de las prácticas del zapateo y el punto en los guateques del campo; o identificar un sorprendente número de éstos elementos performáticos coincidentes con las prácticas del jarabe que se realizaban en los fandangos en México en la misma época.



CAPÍTULO 3

LAS GUAJIRAS EN ESPAÑA

A diferencia de las expresiones musicales de México y Cuba analizadas en los capítulos anteriores, las cuales estaban asociadas principalmente a ambientes rurales, las guajiras en España estuvieron identificadas como un fenómeno eminentemente escénico, aunque también la podemos encontrar en otros ámbitos performativos. Si bien siempre en España se asignó una connotación cubana a la guajira, desde las primeras referencias aparece como un canto y baile flamenco, “típicamente” andaluz. No obstante, la temática de sus letras habitualmente hacía referencia a la recreación de ambientes o escenas cubanas, con una mezcla de admiración y añoranza hacia un mundo descrito como bucólico e idílico. Las guajiras españolas fueron incluidas en zarzuelas, se editaron numerosas partituras y fueron protagonistas de las primeras grabaciones fonográficas. Siguió, con mayor o menor popularidad, cultivándose durante todo el siglo XX y goza de buena salud dentro del flamenco más contemporáneo, siendo un recurso propicio donde plasmar nuevas inquietudes expresivas de este arte. Dado que no he podido localizar descripciones que den cuenta de elementos performativos paradigmáticos que sean susceptibles de ser comparados con los de las demás expresiones musicales que abordo en esta tesis, en este capítulo no incluiré la sección de análisis de descripciones como en los dos anteriores.

LA GUAJIRA ESPAÑOLA

En este apartado nuestro brevemente lo que las fuentes documentales nos cuentan sobre la guajira española, durante el último cuarto del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Expongo las distintas ocasiones musicales donde participa, así como su popularización y difusión por todo el territorio nacional. Según los documentos analizados, en estos años el relato que se construye sobre la guajira nos narra que tiene su procedencia en Cuba. De ser así, me pregunto por qué no adquirió la denominación del zapateo o el punto, pues, como he mostrado, el término guajira no se empleará en Cuba para designar a una expresión musical hasta casi dos décadas después que en España. Siguiendo esta lógica, surge la interrogante sobre por qué en España se la nombra con este término. No he podido dar respuesta a la misma, por tanto, este asunto quedará pendiente para futuras investigaciones.

LA GUAJIRA EN LA ÉPOCA DE LA FLAMENCOMANÍA

La primera mención en España al término “guajira” referido a obras musicales corresponde con la pieza *La Guajira. Americana coreada* (1861, 168) de José Anselmo Clavé (1824-1874), en la que se incluye la siguiente copla alusiva al zapateo cubano:

Si á tu conuco vas,
Niña, por caridad,
Un zapateo báilame
De mi güiro al compás.

Esta pieza está escrita en compás binario, y en general no tiene las estructuras sonoras características de la guajira española que comparten numerosas músicas que tienen dicha nominación. Si bien en la sección de análisis musical nuestro dichas estructuras, por ahora es pertinente decir que una de sus características es estar escrita en compás sesquiáltero. Otra obra con este nombre la encuentro en uno de los números de la zarzuela *El viaje de Europa* de Tomás Bretón (1850-1923)

en 1874. Esta pieza también es binaria, por tanto, pese a su nombre, no la considero como guajira. Lo mismo sucederá con el número denominado “guajira” de la zarzuela *Artistas en miniatura* (1879) de Isidoro Hernández (1847-1888), también binaria. Estas tres obras son un buen ejemplo que nos recuerda que hay que tener cautela con los nombres de las expresiones musicales del pasado, pues no necesariamente están asignados para definir una estructura musical específica²⁰³. En este sentido, defiendo que es trascendental el conocimiento del repertorio de música del pasado denominada “popular” al hablar de él, práctica que es poco frecuente en la investigación musical, pues este desconocimiento puede fácilmente ocasionar diversas confusiones o simplificaciones de procesos musicales. Por un lado, no tengo elementos para explicar las razones que tuvo Bretón para llamarla de ese modo, pues la letra incluida en la partitura no aporta elementos suficientes para comprender su denominación. Dado que no he podido localizar el libreto, queda como línea abierta el conocer si éste hace alusión a Cuba. Por otro, la letra incluida en la pieza de Hernández sí nos da elementos para pensar que el nombre de este número alude a la guajira como una mujer campesina cubana. Su letra dice así:

Yo soy guajirita
 venida de allá
 y aquí echo de menos
 mi cafetal (1879, 1)

Aparte de estas obras, en 1878 comienzan a aparecer en la prensa y otros documentos referencias de la guajira en España. En estas primeras noticias, ya es considerada una expresión musical más del flamenco, como muestra este anuncio de venta de partituras para piano en Córdoba:

En la calle Bataneros núm. 9, frente á Santa Clara, se pasa á domicilio á dar lecciones de solfeo, piano y órgano; también se afinan pianos por mensualidades anticipadas; también hay arreglado para piano todo lo concerniente al género andaluz, ó cómo vulgarmente

²⁰³ Ya otras investigaciones ponen de manifiesto esta problemática, por ejemplo (Reyes Zúñiga 2015, 291-294).

se dice flamenco, como son soleares, guajiras, perteneras, malagueñas y seguirillas, sevillanas, todo bastante arreglado y con puntualidad.²⁰⁴

De acuerdo con los documentos, también en la zona de Córdoba, el primer cantaor flamenco que encuentro interpretando guajiras en su repertorio fue “El guagiro”. No he podido encontrar datos bibliográficos suyos que nos den información sobre si su apelativo tiene alguna relación con el cante de las guajiras o con Cuba:

–El Guagiro.– El aplaudido cantador llamado así, que últimamente agradó mucho en el Café del Recreo, se dijo hace días que había muerto en Montilla, y se ha sabido después que marchó sano y salvo de aquella ciudad y que se encuentra en Sevilla con mucho gusto de sus amigos y de los aficionados, que aplauden esto más que sus «guajiras».²⁰⁵

En ese mismo año de 1878 aparece otro relato en la que la guajira es cantada por cantaores flamencos:

–¡Aquí los cantaores,–
dice con gracia,
–que tengo entre mis manos
una guitarra.
¡Arza, Manolo!
con lagrimitas vivas
cántame un polo.
[...]
Afuera penas,
y allá va una guajira
que es de las buenas.²⁰⁶

En los primeros años de la década de 1880, también en Córdoba, las guajiras siguen apareciendo citadas junto a otros cantes flamencos como malagueñas, polos o la soleá, todas ellas cantadas en la celebración de una boda:

²⁰⁴ *Diario de Córdoba* (Córdoba), 8 de noviembre de 1878: 4.

²⁰⁵ *Diario de Córdoba* (Córdoba), 18 de agosto de 1878: 2.

²⁰⁶ “Variedades” *La Patria* (Ciudad de México), 10 de noviembre de 1878: 2.

– Brindo, dice un mozo *crío*, –por los novios que *convian*, –y por Córdoba, y por *toa* – la gente, y por la familia.- Y todos son agasajos –á los novios, que allí privan, –y sigue el baile y la fiesta, –y el rumor y la alegría; y se cantan malagueñas, – *soleás*, *polos*, *guajiras*, – los tocadores no cesan, y los *cantaores* gritan, –los mozos enamoran, –y las mozuelas cautivan.²⁰⁷

Asimismo, en 1882 en un diario de Alicante se publica lo siguiente: “Para varias familias *flamencas* no hay más canciones patrióticas que las *peteneras*, las *malagueñas* y las *guajiras*.”²⁰⁸, siendo esta cita otro indicio que ratifica la idea de que la guajira ya es una de las expresiones musicales o *palos* reconocidos como característicos del flamenco en la época no solo en la región de Andalucía. Otro ejemplo lo encuentro en esa misma ciudad, cuando son anunciadas unos años más tarde en una función flamenca:

Lo flamenco.

En la horchatería «Alicantina» de la plaza de la Constitución, habrá esta tarde y esta noche grandes conciertos de baile y canto flamenco.

La flamencomanía se ha apoderado de ciertas gentes, y quieras que no, los vecinos de la Plaza de la Constitución tendrán que oír soleares, peteneras, guajiras y tangos, con su correspondiente zapateo y sevillanas.

Para fin de fiesta se representará la escena bufa «El Alcalde» que será lo mejor de la noche.

¡Viva el rumbo!²⁰⁹

Las guajiras también fueron protagonistas de las primeras grabaciones fonográficas. En 1896 aparecen noticias en la prensa de algunas de estas grabaciones: “guajiras cantadas por Antonio Revuelta”²¹⁰, o las “Guajiras grabadas por Eusebio Cacho”²¹¹. En la sección de análisis musical analizo en profundidad algunas de estas grabaciones. Su popularidad en el flamenco se extiende al menos hasta las

²⁰⁷ *Diario de Córdoba* (Córdoba), 26 de octubre de 1883: 2.

²⁰⁸ *El Constitucional* (Alicante), 5 de octubre de 1882: 1.

²⁰⁹ *La Unión Democrática*, 13 de junio de 1886: 3.

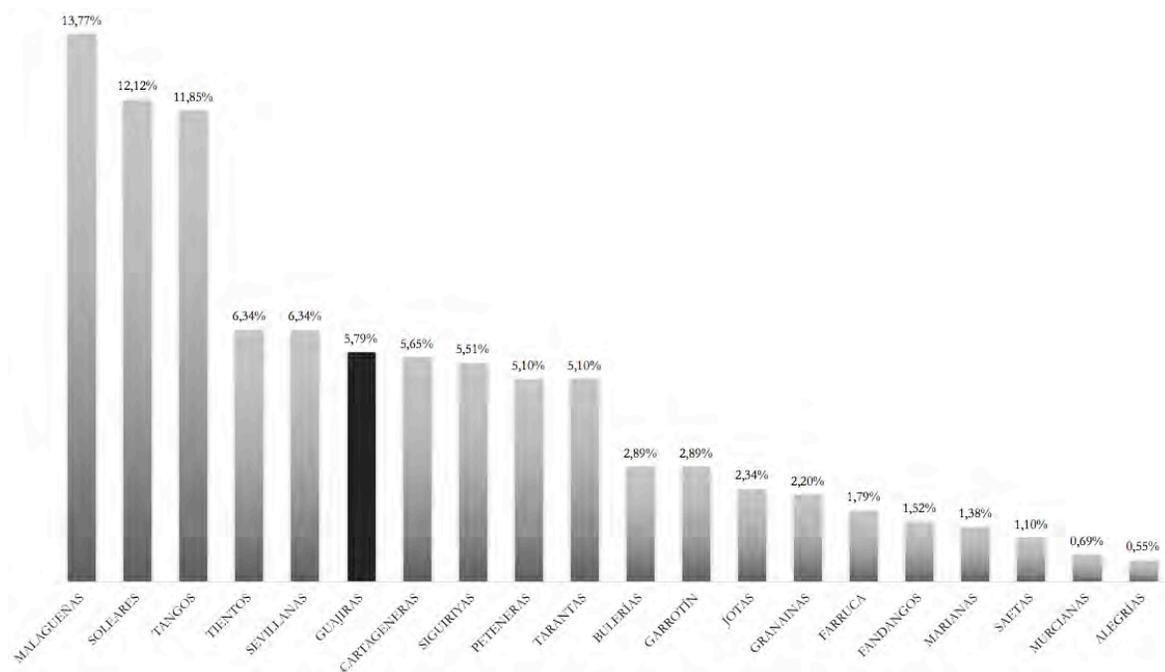
²¹⁰ “Gacetilla” *El bien público* (Mahón), 7 de octubre de 1896: 3.

²¹¹ *El Noticiero de Soria* (Soria), 5 de diciembre de 1896: 2.

primeras décadas del siglo XX, siendo un cante habitual en las funciones en los cafés cantantes:

Tratábase de una nueva cantaora que se traía una serie de guajiras, guarachas, tangos y cantes americanos, que volvía locos á los habituales al café. Cuando otra cantaora quiso proseguir la fiesta, fué acogida con un tumulto de gritos y silbidos que la obligó á retirarse de mal talante, y no hubo más remedio que acceder á lo que la concurrencia solicitaba con tal imperio y con tan malas formas.²¹²

Basándome en la información contenida en la base de datos de grabaciones de flamenco del Centro Andaluz de Documentación de Flamenco, realizo un análisis cuantitativo de la música contenida en dichas grabaciones. En la siguiente gráfica muestro los palos flamencos más grabados entre los años 1897 y 1915. Se observa que la guajira ocupa el sexto lugar, sin duda fruto de su popularidad en el flamenco de este periodo.



Gráfica 1. Porcentaje de grabaciones de cada palo entre 1897-1915

²¹² *La Ilustración Artística*, 15 de enero de 1900: 46.

Importantes artistas flamencos la tuvieron entre sus palos favoritos, por ejemplo Rosario Monje “La Mejorana” (1862-1922) como indica esta cita: “Es ésta antigua bailaora, y en sus buenos tiempo se llamó *La Mejorana*. Su hermano Víctor, un guitarrista formidable, rasgueaba en el instrumento aquellas guajiras que *La Mejorana* supo cantar á maravilla.”²¹³, o también el cantaor José María Rodríguez de la Rosa “El Niño Medina” (1875-1939), como él mismo expresa en una entrevista publicada en 1913:

¿Cuales son tus canciones más predilectas?

—*Las Malagueñas*, toda vez que como antes te he dicho soy entusiasta de señor Chacón y este es el único que las canta admirablemente; de el he copiado parte de sus estilos. También me gustan las Seguidillas sintiendo delirios por las *Guajiras*, que a fuer de verdad han sido as que mas renombre me han dado elevándome al puesto que ocupo. *Las Guajiras*, son mis más predilectas canciones y por consiguiente, sin jactancia de ninguna clase, puedo asegurarte que con ellas pueden competir con Chacón, Manolito Torres y con todos los mejores cantadores de aires andaluces.²¹⁴

LAS GUAJIRAS EN LAS ZARZUELAS

Además de su protagonismo en el ámbito flamenco, la guajira formó parte de numerosas zarzuelas y obras escénicas desde los primeros años de presencia en España. En el año 1878, el tenor cómico alicantino Emilio Carratalá, quien había permanecido largas estancias tanto en México como en Cuba con la compañía de Joaquín Gaztambide²¹⁵, regresa a España desde La Habana según aparece en la prensa en mayo de ese año²¹⁶. Al poco tiempo de llegar es contratado para la campaña veraniega del Teatro de los Jardines del Buen Retiro, protagonizando la obra

²¹³ *La Correspondencia de España* (Madrid), 11 de febrero de 1911: 4.

²¹⁴ *La Información* (Almería), 24 de diciembre de 1913: 4.

²¹⁵ Serafín Ramírez en su libro *La Habana Artística* (1891, pág. 264), detalla que de 1868 a 1869 estuvo en Cuba la compañía de Gaztambide, y Carratalá aparece en la lista de artistas de la compañía.

²¹⁶ Así se menciona, por ejemplo, en *El Globo* (Madrid), 3 de mayo de 1878: 4, o en *La Época* (Madrid), 12 de mayo de 1878: 3.

Panchita o la negra raspaura donde “desempeñará el papel de la negrita”²¹⁷. Según el diario *El Globo*, el 28 de agosto se estrena en este teatro el pasillo cómico-lírico titulado *Panchita en el muelle de la Habana* de Federico Chueca y Joaquín Valverde, obra que al parecer fue escrita expresamente para Carratalá²¹⁸ en la que también interpreta un papel de mujer. Tanto el nombre como la cercanía de fechas podrían indicar que ambas obras están relacionadas. En esta última se especifica que él canta un par de guajiras:

JARDIN DEL BUEN RETIRO.— El juguete cómico-lírico bailable en un acto y en verso, titulado *Panchita en el muelle de la Habana*, estrenado anoche, es solamente un pretexto para que el señor Carratalá cante dos *guajiras* vestido de mujer, negra por añadidura.²¹⁹

Al parecer tuvo éxito con dicha interpretación pues unos días más tarde se menciona que “fué muy aplaudido en diferentes escenas por lo bien que interpretó el tipo de negra.”²²⁰. Dado que en este verano del 78 es cuando aparecen las primeras menciones del éxito del cante de las guajiras en España, tanto en los escenarios madrileños por parte de Carratalá, como en el flamenco como mostré anteriormente, unido al hecho de que dicho tenor había actuado numerosas veces en Cuba, no sería descabellado presentar a este artista como una figura trascendente en la difusión de esta expresión musical en España. Si bien este tipo de afirmaciones difícilmente pueden ser demostradas, enunciarlas sirve para enmarcar los procesos que las fuentes documentales van bosquejando.

En la época de esplendor del denominado género chico también encuentro diversas zarzuelas que incluyen guajiras y, de acuerdo con la información, hay dos

²¹⁷ *La Época* (Madrid) 5 de julio de 1878: 4. También se representa esta obra en el mismo escenario a finales de agosto según aparece en *La Correspondencia de España* (Madrid), 29 de agosto de 1878: 3. A tenor del título de esta obra, ¿será esta obra una secuela de la titulada *La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura* citada anteriormente y que tanto éxito tuvo en Cuba? Sobre este aspecto y sobre si esta obra estuvo presente también en Cuba se podría profundizar más en el futuro.

²¹⁸ *La Época* (Madrid). 29 de agosto de 1878: 4.

²¹⁹ *El Globo* (Madrid). 29 de agosto de 1878: 4.

²²⁰ *Revista europea* (Madrid), 1 de septiembre de 1878: 288.

variantes: 1) guajiras que formaban parte de la obra y eran escritas por el compositor y, 2) guajiras añadidas a la obra original, que eran cantadas por intérpretes flamencos. Para entender la segunda variante, hay que tomar en cuenta que era un hecho habitual que artistas flamencos formaran parte de las representaciones del género chico. Dicha presencia puede ser la explicación de que en ocasiones las crónicas mencionan el éxito de una guajira u otra expresión musical considerada flamenca cantada en una zarzuela, sin que aparezca esa pieza en la edición de su partitura. Este hecho ocurre, por ejemplo, en *Flamencomanía*:

En las representaciones de la zarzuela *Flamencomanía* que se está poniendo estas noches en el teatro de Recoletos, llama la atención el *cantaor* flamenco, conocido por El *segundo Gayarre*, que es muy aplaudido, teniendo que repetir cartageneras, guajiras y malagueñas.²²¹

Como se ve, en la anterior noticia están mencionadas las guajiras dentro de esta zarzuela, pero en su partitura no aparecen (Rubio Laínez 1883). En el siguiente relato de Eduardo de Palacio, se explica que a algunos cantaores flamencos en ocasiones se les solicitaba que cantaran “guajiras de género chico”, o sea, aquellas popularizadas en zarzuelas:

¿Quién no conocía en el pueblo la gracia del compadre Dieguiyo, que imitaba lo mismo el canto del ruiseñor y del canario y de otras aves parleras y «canónicas», ó canoras, que las *fermatas* del pollino, y las murmuraciones de la rana como las romanzas del perro y los *jipíos* del gato enamorado?

Así como á otros les pedían que cantasen malagueñas convencionales ó guajiras de género chico, á Dieguito le decían:

–Dieguiyo, has algún animal (Palacio 1896, 330).

Por tanto, se evidencia que los límites entre el género lírico y el flamenco en esa época no eran tan rígidos como se ha pensado hasta ahora, y esta premisa será de trascendental importancia para entender procesos musicales ocurridos tanto en el flamenco como en la música académica española, como veremos en el capítulo

²²¹ *La Correspondencia de España* (Madrid), 23 de junio de 1886: 3.

de análisis musical²²². Esta cita de Eduardo de Palacio es reflejo también del grado de popularidad que las guajiras llegaron a tener. En numerosas crónicas de conciertos y funciones de zarzuela también se constata el éxito que tenían entre el público: “En «La banda de trompetas» hicieron reír en grande, á pesar de lo larga y algo pesada que es la escena del sonambulismo Las guajiras, bien cantadas por el Sr. Soucase, fueron repetidas.”²²³; “El cartel de la función de anoche en nuestro teatro era La Revoltosa, El Morrongo y Los niños llorones. En la primera, Nina Martínez cantó y bailó admirablemente las guajiras y el público le hizo repetir el número”²²⁴.

Fueron, junto con los tangos, habaneras o guarachas, la banda sonora propia de escenas de ambientación cubana o en las que cantaban o bailaban personajes cubanos en el periodo finisecular. En un interesante artículo de Ramiro Blanco publicado en 1900 titulado “El género chico, toda una juguetería” se pone de manifiesto este hecho de manera explícita. El autor realiza una crítica a lo “trivial” que resulta la creación de *juguetes* y otras obras del género chico, ofreciendo, de manera irónica, una especie de manual de instrucciones de cómo componer estas obras, con los elementos que debe incluir todo aquel que quiera tener éxito con las mismas. Los consejos que da si se quieren incluir personajes americanos son los siguientes: “Todo el que viene de América tiene obligación de cantar y bailar si se tercia, un tango ó guajira. Se ha perdido Cuba, pero sus tangos zarzueleros ¡qué se han de perder!”²²⁵. Por tanto, estas expresiones musicales fueron consideradas paradigmáticas de los cantos americanos en España.

Aunque probablemente haya muchas más, las zarzuelas españolas que he localizado que contienen guajiras o que éstas se interpretaron en sus representaciones son las siguientes, presentadas en orden cronológico:

²²² Este hecho también se muestra en la tesis de la etnomusicóloga Lénica Reyes, quien analiza las malagueñas del siglo XIX, y encuentra este mismo fenómeno (2015, 329-348).

²²³ *Diario de Avisos de Segovia* (Segovia), 23 de noviembre de 1902: 1.

²²⁴ *Diario de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife), 26 de diciembre de 1902: 2.

²²⁵ *El Chisme* (Ciudad de México), 30 de junio de 1900: 3.

- 1878.- Panchita o la negra raspaura (Desconocido)
 1878.- Panchita en el muelle de la Habana (F. Chueca y J. Valverde)
 1883.- La tela de araña (Manuel Nieto)
 1883.- Flamencomanía (Ángel Rubio)
 1887.- Manzanilla y dinamita (José Echegaray)
 1888.- Los de Cuba (Ángel Rubio y Enrique López-Marín de Insausti)
 1889.- Los zangolotinos (Manuel Fernández Caballero)
 1890.- Una boda en el ingenio (Desconocido)
 1890.- Guerra europea (Gregorio Esteban Mateos y Santos)
 1892.- El cosechero de Arganda (Ángel Rubio)
 1893.- Jai Alai (José María Alvira y Almech)
 1894.- Boda, tragedia y guateque o el difunto de Chuchita (P. M. Marqués)
 1896.- La banda de trompetas (Tomás López Torregrosa)
 1897.- La revoltosa (Ruperto Chapí)
 1897.- El arco iris (Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa)
 1897.- La agente alegre (Desconocido)
 1897.- Madrid, castillo famoso (Gregorio Esteban Mateos y Santos)
 1901.- El Mississipi (E. Montero)
 1901.- La guajira (Ruperto Chapí)
 1905.- La mulata (J. Valverde Sanjuán, Calleja y Lleó)
 1905.- ¡Pícaro lengua! (Joaquín Valverde Sanjuán)
 1906.- La cacharrera (M. Fernández Caballero y Mariano Hermoso)
 1906.- Las alegres modistillas ó el botijo de Alicante (A. Saco del Valle)
 1909.- La alegría del batallón (J. Serrano)

LAS GUAJIRAS DE SALÓN

La guajira también aparece en los repertorios que se interpretan en los salones españoles. Estaba de moda cantarlas en fiestas y eventos de sociedad, como por ejemplo en esta reunión celebrada en 1889 en Córdoba, ciudad donde he localizado la mayoría de guajiras cantadas en este tipo de celebraciones, como muestro a continuación: “La graciosa Vicenta Usano [...], se dejó escuchar á la guitarra,

cantando con sin igual donaire, tangos guajiras y malagueñas que en alguna ocasión no pudimos oír á causa de los aplausos y de los ¡olés!”²²⁶. También en Córdoba tenemos otra crónica de una de estas fiestas donde acude “lo más selecto de la buena sociedad cordobesa” donde se bailan rigodones y sevillanas, y se cantan las guajiras:

Desde las nueve y media de la noche hasta las últimas horas de la madrugada, se bailaron muchos rigodones por numerosas parejas; tuvimos ocasión de admirar la gracia y el donaire con que bailaron las sevillanas las simpáticas y encantadoras señoritas Mariana Poole y María Baquera, y aplaudimos á la última por la sal y gusto con que cantó las malagueñas y las guajiras, tan populares en esta tierra, siempre celebrada por sus típicas y genuinas costumbres.²²⁷

En 1896 se cantan guajiras en un baile organizado en Baena (Córdoba) con motivo de la visita de un diputado: “Después hubo guajiras y malagueñas, cantadas con toda la gracia del suelo andaluz por la señorita Isabel Valero y otras señoritas [...]”²²⁸. En la Feria de Córdoba del año siguiente se organiza una reunión a la que asisten personas de “buena sociedad” y en la que tampoco faltan las guajiras cantadas por Maruja Baquera²²⁹: “Maruja Baquera nos deleitó además cantando unas inspiradas guajiras con mucho sentimiento y mucho estilo.”²³⁰. Ya entrado el nuevo siglo, siguen apareciendo crónicas similares en poblaciones como Córdoba, Jerez de la Frontera u Orihuela²³¹.

²²⁶ “Miscelaneas” *El Adalid* (Córdoba), 2 de mayo de 1889: 3.

²²⁷ *Diario de Córdoba* (Córdoba), 28 de julio de 1891: 2-3.

²²⁸ *Diario de Córdoba* (Córdoba), 5 de mayo de 1896: 1.

²²⁹ Desconozco si tiene parentesco con María Baquera, mencionada anteriormente en otra de estas reuniones.

²³⁰ *El Comercio de Córdoba* (Córdoba), 29 de mayo de 1897: 1, año XXIII, nº 5413. Se repite esta noticia en Se repite esta nota en el *Diario de Córdoba* del 30 de mayo.

²³¹ *El Defensor de Córdoba* (Córdoba), 15 de octubre de 1900: 1; *Diario de Córdoba* (Córdoba), 19 de enero de 1901: 2-3, año LII, nº 15030. Sección “Gacetillas”; El Guadalete, 28 de septiembre de 1905: 2; *El Diario* (Orihuela), 20 de marzo de 1906: 3; *Diario de Córdoba* (Córdoba), 1 de noviembre de 1910: 1; entre otros.

Otra muestra de la intensa presencia de la guajira en estos espacios es la gran cantidad de partituras que se publicaron en esta época para diversas formaciones instrumentales, como puede verse en el catálogo de guajiras de la época que expongo en el anexo II. Son numerosas, además, las composiciones de guajiras para guitarra que aparecen en esta época, formando parte del repertorio de prácticamente todos los guitarristas españoles, incluyendo los flamencos²³². Algunos de los guitarristas de esta época de los que tengo noticias que tenían a las guajiras en su repertorio son Francisco Sánchez, Pedro Aguilera Morales, José Ribera, José Martínez Toboso (1857-1913), Francisco Díaz Fernández “Paco el de Lucena” (1859-1898), Esteban Juez (1874-¿?), Purificación Cots, Enriqueta García Liaño, Joaquín Salguero Herrera, o Andrés Segovia Torres (1893-1987), entre otros. Asimismo, la guajira formaba parte del repertorio incluido en algunos métodos de guitarra que se publican por estos años, por ejemplo los de Rafael Marín (1902) o Eduardo Matallana (ca. 1907).

DIFUSIÓN GEOGRÁFICA POR TODA ESPAÑA

Como se ha expuesto en esta tesis, el fenómeno de rápida difusión geográfica y asimilación de músicas importadas a España desde América en esta época era habitual. La guajira no fue la excepción. Los documentos analizados hablan de la presencia de la guajira prácticamente en toda la geografía nacional, por ejemplo éste de 1904, donde se narra una romería en un territorio tan periférico como Asturias:

SANTA ANA DE MONTAREST

[...]

Las sentidas notas de la gaita acompañando melodiosas pravianas, las alegres giraldillas y las melosas guajiras que por do quier escuchábamos, embargaron de tan agradable modo nuestro ánimo que, sin darnos cuenta de ello, llegamos á las primeras casas del

²³² En esta época la categoría de flamenco aplicada a un guitarrista es bastante difusa, al menos en cuanto al repertorio que interpretan, pues prácticamente todos incluyen tanto obras flamencas de plena popularidad en la época, como música “no flamenca”. Quizás la definición del guitarrista flamenco debiera atender más a la técnica instrumental que emplea en su interpretación, o a la actividad de acompañamiento al cante o bailes flamencos.

pueblo, donde oímos por última vez al orfeón cantando siempre. (Roque [pseud.] 1904, 115)

A partir de la información que he ido analizando en esta tesis puedo resaltar un par de hechos que sin duda propiciaron la expansión de las guajiras. En primer lugar, la actividad de compañías itinerantes fue determinante para ello, como mostré en los capítulos anteriores. Su labor de ser portadores de las músicas de moda de pueblo en pueblo quizás no ha sido suficientemente ponderada aún en los estudios musicológicos. La guajira aparece entre el repertorio de algunas de estas compañías en España:

Llegó una tropa de comediantes á cierta aldea aragonesa, y en cuanto salió por la calle el “Matachorizos” ó payaso tocando el tambor, los chicos del pueblo se lanzaron á la plaza llenos de júbilo y alborozo, dando brincos y gritando.

—¡Piculines, piculines! ¡Viva el “Matachorizos!”

En menos que canta un gallo se llenó la plaza de espectadores; las mujeres llevaban sillas y bancos para sentarse, los chicos sentábanse en el suelo á usanza mora, y los hombres presenciaban el espectáculo de pie, para poder escabullirse más fácilmente en el momento que tocaban á “aflojar la mosca.”

El director de la compañía dió un toque de corneta y con el mismo instrumento acompañó á la tiple unas guajiras patrióticas.²³³

En segundo lugar, el fenómeno de la trashumancia también contribuyó a que los repertorios fueran portados de unos territorios a otros. En la península ibérica esta actividad consistía en el traslado del ganado, sobre todo bovino, de norte a sur del país o viceversa, dependiendo de la estación del año, para garantizar que siempre tuvieran pastos para alimentarse. En el siguiente artículo sobre la copla charruna, un tipo de poesía popular, el autor describe cómo en los encuentros entre pastores trashumantes se mezclaban aires de diferentes regiones, entre ellos las guajiras:

²³³ *El Imparcial* (Ciudad de México), 28 de marzo de 1910: 6.

No quiere esto decir que vivamos en un aislamiento selvático, sino que sabemos resistir el contacto; á las veces deletéreo de la cultura contemporánea y, tomando de ella lo que nos importa, conservamos aquello que mantiene viva nuestra personalidad, aun dentro de Castilla.

En lo que atañe á la literatura popular, y especialmente á la copla charruna, objeto de estas líneas, la lucha que el espíritu local sostiene es verdaderamente encarnizada. Nuestros ganaderos trashuman desde las frescas montañas de Asturias y León hasta las feraces riberas del Guadiana y, al regresar á los pastizares del campo de Salamanca en los esquileo sanjuaniegos, no es caso raro el que se deje oír en rodeos y majadas una extraña sinfonía en que se juntan aires de zampoña, tréboles, alboradas y giraldillas, con rasgueo de guitarra, «cantes jondos», guajiras y habaneras; ni sería difícil encontrar entre los curtidos zagalones que espuman la hirviente caldereta, tal cual bolero trasnochado, injerto en flamenco y como tal, curado de espanto. (Maldonado 1910, 2)

La enorme difusión de la guajira y otras expresiones musicales de la época contrasta con la idea del musicólogo Peter Manuel, que defiende que las músicas de diferentes regiones estuvieron bastante incomunicadas debido a los “primitivos” caminos que había en España, además de que los mismos estaban “infestados” de ladrones: “Distinctions between musical traditions of different towns and regions were (and in many respects remain) even more marked, especially since until the late 1800s Spanish roads were primitive and infested with robbers.” (Manuel 2004, 155). Los resultados del análisis documental avalan mis discrepancias con tal afirmación de Manuel, que, por cierto, no aporta un solo dato que la sustente.

Acompañando a la música, también las coplas de guajiras circularon por España. Las podemos encontrar, por ejemplo publicadas tanto en pliegos de cordel²³⁴ como en la prensa, donde aparecen versos y noticias de compositores que se especializaron en escribir letras de guajiras, como el poeta cordobés Guillermo Belmonte Müller (1851-1929):

²³⁴ Como por ejemplo el titulado *Guajiras del pintor* publicado probablemente en la década de 1890. Manuel García Matos data en esta década la aparición de pliegos de cordel con el nombre de guajiras (1984, 108-109).

Guillermo Belmonte Müller no es tan conocido en Córdoba como debiera serlo, á causa de su excesiva modestia. [...] *maneja* como nadie, permítase la palabra, el cantar llamado *guajira*.

Sus composiciones de ese género circulan de boca en boca en toda Andalucía y, no obstante, el nombre del autor permanece ignorado para el vulgo, como ocurre siempre con la poesía popular. [...]

Las *Guajiras canarias* encierran imágenes bellísimas, pensamientos nuevos, y sobresalen especialmente por su sabor popular, que les dá encantos indescriptibles.²³⁵

Resulta sorprendente la gran difusión que tuvieron sus coplas, pues encuentro casi una treintena de publicaciones de ellas entre los años 1892 y 1901 tanto en España como en México, por ejemplo, la siguiente publicada en *El defensor de Córdoba*:

España, jardín del mundo
que el sol llena de alegría
y tú, hermosa Andalucía,
jardín de España fecundo:
recibid mi amor profundo;
y mis dichas y pesares,
en la tierra y en los mares,
en mis triunfos y derrotas,
dejadme escuchar las notas,
de vuestros dulces cantares. (1899, 3)

También encuentro noticias curiosas en relación a las letras de guajiras como la siguiente de *El comercio de Córdoba*, donde se da cuenta de unas mujeres que cantan guajiras consideradas “pornográficas” en 1897:

Pornografía.— Hace tiempo que recorren las calles de nuestra población dos mujeres, las cuales se dedican á cantar guajiras con letras pornográficas. Creemos que los dependientes de la autoridad deben prohibir esas coplas, pues ofenden á la moral y hablan muy poco a favor de la cultura de nuestro pueblo.²³⁶

²³⁵ *Diario de Córdoba* (Córdoba), 19 de julio de 1901: 1.

²³⁶ *El Comercio de Córdoba* (Córdoba), 3 de junio de 1897: 3.

¿CUBANISMO O ANTICUBANISMO TRAS EL 98?

Justo en los meses posteriores a la independencia cubana hubo voces españolas que renegaron de todo lo cubano, incluyendo las guajiras a pesar de su éxito. En la siguiente cita, el autor propone realizar ciertos cambios una vez que se consume la pérdida de los últimos territorios americanos:

España *poseía* desde hace muchos años una isla llamada Cuba, otra llamada Puerto Rico, otras llamadas Marianas ó de los Ladrones y otras que se denominan Filipinas.

Digo *poseía* porque á la cuenta hoy las posee por saldo, digamoslo así, y está muy próximo el momento en que no las posea, ni por saldo ni de ningún modo, sino que pasen á ser del dominio de los nuevos ingleses que nos han tocado en suerte. [...]

¿Quién va á ser capaz, en adelante, de bailarse una «habanera» por todo lo alto, cuando precisamente las habaneras son las que nos han hecho bailar en la cuerda floja?

Nada; primera revolución coreográfica. Se suprime la habanera y se la sustituye por el *jaleo pobre*, único baile á que tenemos derecho los españoles. [...]

Del «Certamen nacional» tendremos que suprimir aquello de

«no hay mejor café
que el de Puerto Rico»;

porque dicho café ha sido un café con tostada y nos ha salido por una friolera.

¿Guajiras? ¡No hablen ustedes de guajiras, por Dios! Cuando más, cuando más, canten ustedes *soleáes ó saetas* á la muerte y pasión de nuestra pobre integridad nacional. [...]

El punto de la Habana, ejecutado por todos los aprendices del arte de tocar la guitarra, será sustituido por al marcha de *Cádiz*, que es la marcha que nos hace marchar de todos lados. (Fray Cándido [pseud.] 1898, 2)²³⁷

A finales de año, otro artículo sugiere que deberían desaparecer las músicas relacionadas con Cuba del panorama musical español:

[...] pero lo que es las colonias españolas, esas no volverán á inquietarnos más con su manigua, su sol abrasador, su clima mortífero, sus tagalos y sus mambises.

No, no volverán, ni podremos enorgullecernos con las hermosas criollas, á las que hemos dedicado tantos *epítetos*, ni podremos tampoco saborear como cosa propia los ricos tabacos de la Vuelta de Abajo, ni los aromáticos cafés de caracolillo.

¿Qué más?

²³⁷ Este artículo se repite en *La Autonomía* (Reus) del 18 de agosto de 1898, y en *La Región Extremeña* (Badajoz), 23 de agosto de 1898.

¿No es una vergüenza que en nuestros programas de bailes figuren habaneras?

Eso debe desaparecer, sí señor.

Las danzas, habaneras, americanas, tangos y guajiras, deben bailarlas exclusivamente los norteamericanos.

Nosotros tenemos bastante con los aires nacionales, hasta que también dejen de serlo.
(Aguilera [pseud.] 1898, 1)

Paradójicamente, la guajira fue considerada también como un tema plenamente español tan solo unas décadas después de su popularización en este país, como se muestra en una crónica de un concierto de guitarra que ofrece la guitarrista Purificación Cots en el *Círculo del Recreo* en Salamanca, donde se considera una “cosa española”: “Fué muy aplaudida en todos los números muy particularmente en los Panaderos y guajiras, lo que nos confirma nuestra opinión de que la guitarra se ha hecho para tocar cosas españolas y regionales.”²³⁸. Pese a todo, la guajira en España continuó teniendo una connotación cubana y parece que era importante enfatizar que fueron aprendidas, o bien directamente en la isla, o de personas oriundas de la misma emigradas a España. Podría ser que este hecho aportara un *plus* a quien las interpreta, quizás como marchamo de autenticidad. Este hecho aparece tanto antes como después de la independencia de Cuba. Por ejemplo, en el siguiente texto se enfatiza que son “recogidas de boca de los guajiros”:

Cuando no se calmaba llorando, se desahogaba cantando guajiras, de las que tenía un riquísimo repertorio, recogidas de boca de los guajiros; algunas eran sátiras intencionadas, y á veces mordaces y cruentas, contra los peninsulares, y de éstas se servía para maltratar indirectamente á su marido, el cual, lejos de incomodarse, tomaba el asunto por el lado musical y gracioso.²³⁹

También en este otro fragmento de una novela de 1913 se destaca que la persona que las canta las había aprendido de un marino, que a su vez las había escuchado recientemente en Cuba.

²³⁸ *El Castellano* (Salamanca), 8 de julio de 1904: 2.

²³⁹ *Diario de Alicante* (Alicante), 5 de noviembre de 1909: 2.

Cantaba unas guajiras; el marino se las había enseñado; él las traía recientes por haberlas escuchado en Cuba hacía poco, y gustaba de que su novia las cantase; no tenía consuelo una voz de esas magníficas, pero su timbre suave y argentino encantaba á cuantos la oían.²⁴⁰

Este vínculo que la guajira española se resistió a perder con Cuba también se percibe en el afán por recrearla lo más similar a “como se realiza en aquel país”, como vimos en la noticia de la comparsa de negros mostrada en el capítulo anterior. Esto mismo se muestra también en el siguiente fragmento de un relato, en el que se trata de recrear el sonido del güiro con un rallador: “A mis instancias, ofreció cantar algo: y ni corta ni perezosa, pidió un rayador, y utilizándolo á manera de güiro, se arrancó por unas guajiras en italiano que partían los corazones.”²⁴¹. En una crónica de un concierto en el Ateneo de Mahón en 1914, el periodista comenta, quizás como recurso literario, que el canto de la guajira traslada al oyente a un ambiente típico del campo cubano.

Al terminar la citada sinfonía y con ella el concierto, el público mostró tan insistentes deseos de que se prolongase tan hermosa fiesta y a ello accedieron la señorita de Merino cantando con inimitable gracia y expresión unas guajiras que hacían surgir la visión del *bobío* escondido entre los palmares bajo el radiante cielo tropical y templaban nuestra fría noche de Enero con brisas cálidas de aquellos países amados el sol [...].²⁴²

En otra crónica, esta vez de la actuación en Tenerife de la cantante Pastora Rojas Monje “Pastora Imperio” (1887-1979) –hija de Rosario “La Mejorana” antes citada–, se enfatiza que para cantar bien las guajiras el intérprete debe de haber nacido en Cuba. A pesar de que, a oídos del periodista, Pastora Imperio no cantara exactamente un punto cubano, se destaca la “gracia” en su interpretación que a su juicio suplió estas carencias:

²⁴⁰ *El Diario Palentino* (Palencia), 26 de noviembre de 1913: 3.

²⁴¹ *Por ahí te pudras* (Cádiz), 16 de febrero de 1909: 2-3.

²⁴² *La Voz de Menorca* (Mahón), 8 de enero de 1914: 3.

Las guajiras, cantadas por Pastora Imperio, gustaron mucho; pues aunque no fuera exactamente el *punto cubano*, ella con su gracia original suplió algunos detalles y se hizo aplaudir estruendosamente, que no es cosa tan fácil de cantar guajiras quien no ha nacido en la perla antillana.²⁴³

En la segunda década del siglo XX se extiende en España este gusto por tratar de cantar las guajiras de una manera “fiel” a cómo se realiza en Cuba. Algunos compositores españoles publican guajiras tituladas *Guajiras cubanas*, incluidas normalmente en colecciones de cantos y bailes españoles, como por ejemplo en *Cantos de mi patria. Gran colección de cantos y bailes españoles* de Eduardo Moreno Manella (1902), en *Primera colección de cantos y bailes populares españoles* de Modesto y Vicente Romero (ca. 1911), o en la *Colección española de cantos y bailes* de Severino García Fortea (1913).



Ilustración 22. *Cantos de mi Patria* (E. Manella)²⁴⁴

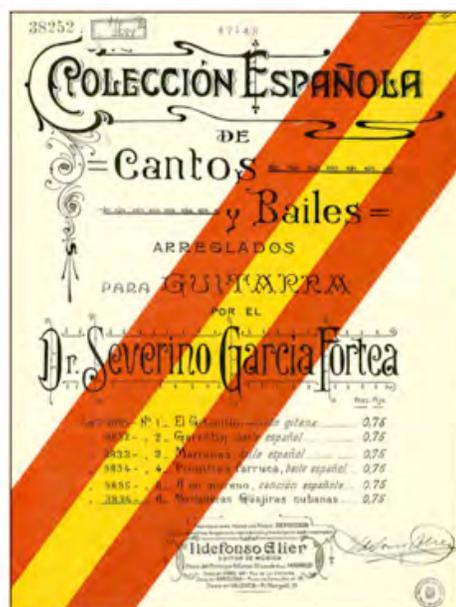


Ilustración 23. *Colección española de cantos y bailes* (S. García Fortea)²⁴⁵

²⁴³ *Diario de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife), 1 de octubre de 1910.

²⁴⁴ Partitura en Biblioteca Nacional de España (MP/314/8).

²⁴⁵ Partitura en Biblioteca Nacional de España (MP/2688/8).

También se edita un rollo para pianola titulado *Guajira cubana popular* (ca. 1929) que corresponde –como nuestro en la sección de análisis musical– con la guajira de la zarzuela *Los de Cuba*. Algunos cantaores flamencos también graban las guajiras con esta denominación, como Manuel Escacena (1914). Es curioso que algunas de estas guajiras “cubanas” se consideren un canto español todavía en esta época, años después de la independencia de Cuba.

Por lo anterior, observo que se produce una especie de confusión con las denominaciones de estas expresiones musicales, pues aunque estas obras se titulan “guajiras cubanas”, contienen las estructuras musicales propias de las guajiras españolas²⁴⁶. Valdría la pena recordar cómo en el capítulo anterior mostré que las crónicas cuentan que los cubanos en España cantan guajiras, y nunca puntos o zapateos. Esto se ve con claridad en la noticia de los soldados cubanos prisioneros en Ceuta en 1896, en la que, según el periodista, cantaban guajiras, sin embargo las primeras guajiras cubanas que conozco, como mostré en el capítulo anterior, datan precisamente de ese año. Es probable que estos prisioneros realmente cantaran puntos o zapateos que el oyente español identificó como guajiras. Dado que en la guajira española se emplea la décima, y la temática de sus coplas frecuentemente alude a ambientes campesinos cubanos, unido a las similitudes musicales que tiene con el zapateo, el punto y la guajira cubana –como se muestra en la sección de análisis musical–, es probable que al ser escuchadas estas expresiones musicales en España, se las identificara a todas con el nombre de “guajiras” que es el término con el que los oyentes españoles estaban más familiarizados. Otro caso que ilustra claramente esta circunstancia lo encontramos en la zarzuela *Los de Cuba*, en cuyo libreto se indica que en una escena se canta un punto cubano (Falcón y Liern 1894, 22), sin embargo, años más tarde este número sería conocido en España con el nombre de guajiras²⁴⁷. Por tanto, bajo este razonamiento, en ocasiones es difícil discernir si la pieza musical a la que refieren las fuentes documentales españolas

²⁴⁶ En el capítulo cuarto justifico con el análisis musical el por qué considero estas obras como guajiras españolas y no cubanas.

²⁴⁷ En la sección de análisis musical nuestro este hecho con más detalle.

con el nombre de guajira, es realmente una guajira española, un zapateo, un punto o una guajira cubana.

EL BAILE DE LA GUAJIRA

En la mayoría de referencias documentales que he mostrado hasta el momento aparece la guajira en España como una expresión musical cantada, pero también fue objeto de creación coreográfica en estos años. Parece ser que las guajiras que se incluían en zarzuelas muchas veces eran bailadas. Para no hacer interminable la relación de documentos que acreditan este hecho citaré brevemente algunos de ellos. En el libreto del juguete cómico-lirico *El cosechero de Arganda*, estrenado el 19 de junio de 1888 en el teatro de Recoletos de Madrid, se describe la guajira como una pieza que “se canta y baila”:

Raf. No. Voy á cantar con usted unas guajiras cubanas... Porque ya saben ustedes que yo casi, casi, nací en Cuba...

Pil. (¿Si yo no voy á saber!...)

Raf. (Sígueme á mi, que no hay cuidado.)

Silv. La guitarra.

Dol. Yo los oiré á ustedes

Raf. No: usted será el complemento de la orquesta. Los negros se acompañan de una especie de tamboril. Lleve usted el compás de estos dos abanicos sobre un sombrero de copa cualquiera... el de don Silvestre, por si *marca* usted demasiado fuerte.

Dol. Perfectamente. (Aunque mejor golpearía en su cabeza que en su sombrero).

[...]

Raf. Atención, que esto se canta y se baila (Silvestre toca la guitarra y Dolores lleva el compás con los abanicos sobre el sombrero de copa).

[Cantan la guajira] [...]

Silv. ¡De Cuba!... ¡De Cuba legitimo!

Raf. ¡Y lo creo que de Cuba! (Bebiendo.)

Dol. ¡Yo me he entusiasmado tanto!...

Silv. ¡Si, que me has apabullado el sombrero! (Jackson Veyan 1897 [1892], 23-25)

Este hecho se confirma en la crónica de una representación de dicha zarzuela en Santa Cruz de Tenerife en 1892: “La Sra. Fontany fue aplaudida, tanto en

la romanza como en las guajiras que cantó y bailó con mucha expresión en unión del Sr. Infante.”²⁴⁸. En 1898, en la crónica de un concierto en Palma de Mallorca se menciona cómo las guajiras de *El arco iris* son bailadas con éxito: “El público aplaudió los numerosos chistes de la obra y la Sra. Mesejo tuvo que repetir las guajiras que se canta y se baila por todo lo alto.”²⁴⁹.

También encuentro multitud de noticias referentes a que las famosas guajiras de *La revoltosa* eran acompañadas casi siempre de baile: “La simpática Pepita Alcocer, cantó y bailó las guajiras de «La Revoltosa,» mereciendo los honores de la repetición.”²⁵⁰; “Con justicia se hizo aplaudir las *guajiras* que volvió á cantar con la intervención de la señorita Marín, que las bailó.”²⁵¹; “Merece mención Consuelo Taberner que entusiasmo trabajando y siente el calor de la sala, hasta el punto de desquiciarse. Por sufragio universal, volvió á cantar y bailar todas las guajiras sin demostrar fatiga.”²⁵²; “La señorita Cerdeño, bien cantando las *guajiras* y para no necesitar ayuda, se lanzó á bailarlas”²⁵³; “Nina, muy salada cantando sus guajiras y bailándolas.”²⁵⁴; “Magdalena Domingo fué también aplaudida en las guajiras que cantó con gracejo y bailó muy bien.”²⁵⁵; “En *La revoltosa* cantó y bailó las guajiras Carmen Hernández, pero parecía distraída ó no se ha familiarizado con el papel.”²⁵⁶; “La graciosa Sra. Montiel tuvo que repetir las guajiras y el baile.”²⁵⁷; “Por cierto que este actor en el bailable de las guajiras sufrió un desavío en el pantalón, que á no andar listo hubiera dado lugar á un chiste en acción, poco edificante.”²⁵⁸, etc. Tal vez sea importante mencionar que la guajira de esta zarzuela no tiene una alusión cubana sino flamenca. En la partitura de otra zarzuela cómica titulada *La*

²⁴⁸ “Teatro” *El Liberal de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife), 15 de febrero de 1892: 3.

²⁴⁹ *La Unión Republicana* (Palma de Mallorca), 31 de enero de 1898: 3.

²⁵⁰ *La Unión Republicana* (Palma de Mallorca), 4 de enero de 1899: 3.

²⁵¹ *La Rioja* (Logroño), 13 de junio de 1899: 2.

²⁵² *La Rioja* (Logroño), 20 de marzo de 1900: 2.

²⁵³ *La Rioja* (Logroño), 25 de abril de 1900: 2.

²⁵⁴ *El Porvenir Segoviano* (Segovia), 9 de julio de 1900: 2.

²⁵⁵ *El Defensor de Córdoba* (Córdoba), 17 de junio de 1902: 3.

²⁵⁶ *La Rioja* (Logroño), 15 de enero de 1904: 2.

²⁵⁷ *Heraldo de Alcoy* (Alcoy), 15 de marzo de 1904: 2.

²⁵⁸ *Heraldo de Alcoy* (Alcoy), 22 de noviembre de 1904: 1.

mulata, al comenzar la guajira aparece escrita expresamente la indicación “bailan” (Valverde Sanjuán ca. 1905, 4):



Ilustración 24. Fragmento de la partitura de la guajira de La mulata

Además de estas guajiras bailadas en zarzuelas, también las encuentro en otros ámbitos, por ejemplo en 1888 en una “zambra gitana” organizada en Orihuela (Alicante) con motivo de una boda donde las guajiras se bailan por lo flamenco:

La boda gitana, que vino de Murcia el miércoles pasado, con objeto de solemnizar el acontecimiento, organizó en el teatro una zambra gitana compuesta de canto y baile flamenco. [...]

Rompió el baile la novia, Dolores Leandro, llevando por pareja á su tío Roque, con una malagueña cartagenera.

Siguió á esta pareja Josefa y Luis, hijos de Miguel Fernandez, organizador de la funcion. Luego infinidad de parejas bailaron guajiras, y un número del «Arte de los Toros.» [...]²⁵⁹

En 1898 se anuncia que se bailarán “guajiras flamencas” en una función de bailes españoles en Córdoba:

[...] En la función que celebrará la sociedad “Unión Juvenil”, el domingo 23 del corriente, se anuncia tomará parte el notable profesor de baile don José Varo y varias de sus aventajadas discípulas, ejecutándose el Bolero español, Manchegas dobles, La perla de Aragón, Peteneras gaditanas, Guajiras flamencas y el wals Sobre las Olas. [...] (Obregón y González 1898, 1)

²⁵⁹ “Suelos y noticias” *El Día* (Orihuela), 19 de febrero de 1888: 3.

Algunos maestros como José Otero crearon coreografías de guajiras, y en su *Tratado de bailes* comenta lo siguiente:

Hace tiempo que estaba queriendo poner en baile las *Guajiras* por ser una música y cante antiguo y muy conocido de nosotros, siendo el cante popular de Cuba. [...] Yo no recuerdo habérselas visto bailar á nadie, aunque creo haber oído decir que hay quien las baila.

La música de las *Guajiras* no es todo lo alegre que requieren los bailes andaluces, pero como hoy está en moda ponerle baile á todos los cantes flamencos, y las *Guajiras* las hemos oído a muchísimos cantadores de oficio, pues hubo una época que las hizo célebres y populares en toda España el simpático Pepe Riquelme (1912, 232-233).

En esta obra incluye una partitura de guajira que finaliza con un zapateado de dieciséis compases que se van acelerando, pues comienza con la indicación “vivo”, cambiando a “más vivo” en los últimos ocho compases.

LAS GUAJIRAS ESPAÑOLAS EN MÉXICO Y CUBA

Las noticias sobre la presencia de guajiras españolas en México y en Cuba que he encontrado se refieren principalmente a las representaciones de zarzuelas que las contienen. Por ejemplo, en la crónica del estreno de la zarzuela *La tela de araña* en el teatro Arbeu de la Ciudad de México en 1884, se subraya la calidad de la guajira que contiene²⁶⁰:

²⁶⁰ Además de esta referencia, encuentro más menciones de su representación en México: *El Monitor* (Ciudad de México), 14 de mayo de 1885: 4; *El Socialista* (Ciudad de México), 6 de junio de 1886: 4; *El Foro* (Ciudad de México), 30 de abril de 1887: 4; *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 2 de agosto de 1890: 2; *El Municipio Libre* (Ciudad de México), 30 de septiembre de 1890: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 29 de octubre de 1890: 3; *Le Trait d'Union* (Ciudad de México), 29 de enero de 1891: 3; *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 24 de diciembre de 1892: 3; *Periódico oficial del Partido del Carmen* (Campeche) 29 de enero de 1893: 4; *El Eco Social* (Ciudad de México), 29 de agosto de 1894: 4; *El Diario del Hogar* (Ciudad de México), 4 de marzo de 1896: 3; *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 18 de marzo de 1896: 3; *La Iberia*

La Tela de Araña, es una obra encantadora. La música del maestro Nieto parece un ramillete de flores tropicales, y la comedia es una filigrana conteniendo elegantísimos versos debidos á las inspiradas plumas de los autores Calixto Navarro y Javier Govantes de Lamadrid. [...]

La guajira con que comienza el segundo acto es admirable; [...]. (Titania [pseud.] 1884)

En 1897 se estrena *La banda de trompetas* en el Teatro Principal de la Ciudad de México y el éxito de la guajira fue incuestionable²⁶¹:

La piéciesita estrenada anoche en el Principal es de las que durarán mucho tiempo en el cartel; su libro es regocijadísimo y hace reír de buena gana.

En la escena del sonambulismo, la culminante de la obra, se pudo apreciar el derroche de humorismo del Sr. Carlos Arniches, autor de la letra y la inspiración del maestro Torregrosa, por una preciosa guajira que fué bisada á instancias del público, lo mismo que un coro escrito con mucho talento artístico.

La obra fué muy aplaudida, distinguiéndose en su desempeño Cirés Sánchez. (Gavilanes [pseud.] 1898).

(Ciudad de México), 13 de septiembre de 1910: 3; *La Iberia* (Ciudad de México), 15 de diciembre de 1910: 2. También se anuncia su venta en *El Diario del Hogar* (Ciudad de México), 8 de octubre de 1896: 4; 10 de octubre de 1896: 4; 8 de diciembre de 1896: 4;

²⁶¹ Esta zarzuela se representó en numerosas ocasiones en México en años sucesivos. Entre las noticias de sus representaciones que encuentro, menciono estas fuentes: *La Voz de México* (Ciudad de México), 18 de agosto de 1897: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 4 de julio de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 6 de julio de 1897: 2; *El Correo Español* (Ciudad de México), 7 de julio de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 9 de julio de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 10 de julio de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 15 de julio de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 18 de julio de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 23 de julio de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 21 de agosto de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 25 de agosto de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 4 de septiembre de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 18 de septiembre de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 13 de octubre de 1897: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 23 de enero de 1898: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 1 de junio de 1898: 3; *El Popular* (Ciudad de México), 18 de agosto de 1898: 1; *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 27 de enero de 1899: 3; *El Popular* (Ciudad de México), 5 de abril de 1899: 1; *El Alacrán* (Ciudad de México), 17 de febrero de 1900: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 12 de octubre de 1900: 3; *El Imparcial* (Ciudad de México), 12 de septiembre de 1901: 2; *El Correo Español* (Ciudad de México), 30 de julio de 1913: 4; *El Pueblo* (Ciudad de México), 12 de mayo de 1916: 5; *El Pueblo* (Ciudad de México), 18 de junio de 1916: 5.

Además de las mencionadas, otras zarzuelas representadas en México que contienen guajiras fueron: *Flamencomanía*²⁶², *Manzanilla y dinamita*²⁶³, *La revoltosa*²⁶⁴, *La mulata*²⁶⁵, *¡Pícara lengua!*²⁶⁶, *La cacharrera*²⁶⁷, o *La alegría del batallón*²⁶⁸.

²⁶² *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 22 de julio de 1888: 4; *The Two Republics* (Ciudad de México), 5 de agosto de 1888: 4; *La Patria* (Ciudad de México), 19 de agosto de 1888: 4; *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 26 de agosto de 1888: 4.

²⁶³ *El Municipio Libre* (Ciudad de México), 9 de agosto de 1888: 3; *El Municipio Libre* (Ciudad de México), 10 de agosto de 1888: 3; *El Municipio Libre* (Ciudad de México), 14 de agosto de 1888: 3; *La Voz de México* (Ciudad de México), 15 de agosto de 1888: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 25 de agosto de 1888: 4; *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 8 de febrero de 1896: 2; *El Diario del Hogar* (Ciudad de México), 7 de diciembre de 1902: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 16 de febrero de 1905: 3.

²⁶⁴ *El Municipio Libre* (Ciudad de México), 26 de febrero de 1898: 2; *El Municipio Libre* (Ciudad de México), 2 de marzo de 1898: 3; *Frégoli* (Ciudad de México), 14 de marzo de 1898: 2 y 6; *El Correo Español* (Ciudad de México), 24 de marzo de 1898: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 1 de abril de 1898: 3; *El Popular* (Ciudad de México), 11 de abril de 1898: 4; *El Municipio Libre* (Ciudad de México), 17 de abril de 1898: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 1 de mayo de 1898: 3; *El Municipio Libre* (Ciudad de México), 12 de mayo de 1898: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 29 de mayo de 1898: 3; *El Popular* (Ciudad de México), 10 de junio de 1898: 1; *La Patria* (Ciudad de México), 3 de julio de 1898: 3; *El Tiempo* (Ciudad de México), 14 de agosto de 1898: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 11 de septiembre de 1898: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 20 de octubre de 1898: 3; *El Popular* (Ciudad de México), 2 de febrero de 1899: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 7 de julio de 1899: 3; *El Popular* (Ciudad de México), 8 de marzo de 1900: 2; *El Diario del Hogar* (Ciudad de México), 7 de diciembre de 1900: 3; *El Imparcial* (Ciudad de México), 20 de agosto de 1901: 1; *El Popular* (Ciudad de México), 23 de diciembre de 1901: 3; *El Tiempo* (Ciudad de México), 3 de mayo de 1902: 3; *El Popular* (Ciudad de México), 28 de abril de 1903: 3; *El Popular* (Ciudad de México), 2 de enero de 1904: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 2 de febrero de 1905: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 24 de marzo de 1906: 1; *El Diario* (Ciudad de México), 25 de junio de 1907: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 21 de enero de 1908: 3; *El Diario* (Ciudad de México), 23 de agosto de 1909: 6.

²⁶⁵ *La Patria* (Ciudad de México), 10 de junio de 1905: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 18 de junio de 1905: 3; *El Correo Español* (Ciudad de México), 5 de julio de 1905: 3; *La Patria* (Ciudad de México), 18 de junio de 1905: 3; *La Voz de México* (Ciudad de México), 27 de julio de 1905: 2; *La Voz de México* (Ciudad de México), 8 de agosto de 1905: 2; *La Opinión* (Veracruz), 7 de septiembre de 1905: 3; *La Opinión* (Veracruz), 31 de diciembre de 1905: 1; *El Popular* (Ciudad de México), 8 de diciembre de 1906: 2; *El Correo Español* (Ciudad de México), 10 de julio de 1905: 3.

²⁶⁶ *El Popular* (Ciudad de México), 19 de septiembre de 1906: 3.

Aparte de estas guajiras, encuentro más referencias que muestran la presencia de esta expresión musical en México. En 1898 Agustín Guzmán dedica un poema a la artista Luisa Obregón en la que menciona que baila la guajira (1898, 5):

Quando baila la guajira con un chiste
que nos hace de contento estremecer,
el encanto de su gracia quien resiste?
¿quién no aplaude sin poderse contener?

En 1906 se interpreta la guajira —aunque desconozco si es la española o la cubana— en una función familiar:

Aniversario de la Sociedad Mutualista Miguel Negrete.

En atenta y elegante escuela acabamos de recibir la siguiente invitación:

“Los que suscribimos tenemos la honra de invitar á usted, á nombre de esta Sociedad, para que con su apreciable familia se sirva concurrir la noche del lunes 26 del presente á una Velada familiar que, con motivo del 7º Aniversario de su fundación tendrá verificativo en su salón de sesiones (Rinconada del Callejón de Barreteros ó Capilla) y el cual comenzará á las 8 y media de la noche, bajo adjunto programa. [...]

7º “Guajira.” Pieza de violín y piano por los señores Antonio Sánchez y Manuel Ríos.²⁶⁹

También encuentro que la guajira es interpretada como pieza concertística de guitarra ejecutada por un par de intérpretes. El primero es el guitarrista José

²⁶⁷ *El Popular* (Ciudad de México), 15 de abril de 1906: 2; *El Imparcial* (Ciudad de México), 1 de mayo de 1906: 2; *La Opinión* (Veracruz), 11 de mayo de 1906: 1; *La Opinión* (Veracruz), 17 de mayo de 1906: 2.

²⁶⁸ *El Correo Español* (Ciudad de México), 22 de mayo de 1909: 2; *La Iberia* (Ciudad de México), 23 de mayo de 1909: 2; *La Opinión* (Veracruz), 19 de julio de 1909: 2; *La Patria* (Ciudad de México), 4 de enero de 1910: 7; *La Iberia* (Ciudad de México), 16 de julio de 1910: 2; *La Patria* (Ciudad de México), 3 de septiembre de 1910: 7; *El Correo Español* (Ciudad de México), 7 de octubre de 1913: 3; *The Mexican Herald* (Ciudad de México), 16 de septiembre de 1915: 4; *El Pueblo* (Ciudad de México), 12 de enero de 1916: 8; *El Pueblo* (Ciudad de México), 21 de agosto de 1918: 7; *El Nacional* (Ciudad de México), 19 de septiembre de 1916: 6; *El Informador* (Guanajuato, México), 17 de julio de 1921: 6.

²⁶⁹ *El Popular* (Ciudad de México), 26 de febrero de 1906: 2.

Luis Castillo Velasco quien, como se ve en la siguiente cita, la integra en su repertorio en un concierto de guitarra en San Luis Potosí: “El Sr. Castillo Velasco, en el difícil instrumento de la guitarra logró entusiasmar al público con la brillante ejecución del Tango y de las Guajiras”²⁷⁰. Al año siguiente también las interpreta en la Ciudad de México:

Una audición

En la casa del señor Lic. D. Ezequiel A. Chávez, Subsecretario de Instrucción Pública, se verificará esta noche una audición de carácter íntimo.

El programa es el siguiente:

[...]

VIII. a. Preludio XV. Chopin. b. Romanza (Barcarola Veneciana). Mendelsohn. c. Minuetto. Boccherini. d. Amor. Villanueva. e. Guajiras. Guitarra, señor José Castillo Velasco.²⁷¹

El segundo guitarrista es el español Guillermo Gómez, afinado en México desde principios de siglo, realizó numerosas composiciones y conciertos de música española y flamenco en dicho país. Hay constancia de la interpretación de las guajiras en algunos de sus conciertos, por ejemplo, en el Centro Asturiano de la Ciudad de México en 1910: “El señor Gómez, Director de la Tuna, ejecutará solo en guitarra, el Vals Capricho, de Tárrega y las Guajiras, Malagueñas y Preludio en Mi menor, del que es autor el mismo ejecutante.”²⁷². En 1914 se publica en el *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos* el registro de diversas obras de autor, entre las que se encuentran las “Guajiras Flamencas,” para piano de este compositor²⁷³. En 1917 lo encuentro dirigiendo una banda de música en el Hipódromo de la Condesa:

Domingo 21 de enero de 1917, a las 3 p.m. en punto.

Gran festival de música y sport.

Concierto monstruo por una banda de 200 profesores, dirigidos por el señor Guillermo Gómez.

²⁷⁰ *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 17 de mayo de 1904: 2.

²⁷¹ *El Correo Español* (Ciudad de México), 3 de octubre de 1905: 2.

²⁷² “Centros españoles” *El Diario* (Ciudad de México), 28 de diciembre de 1910: 6.

²⁷³ *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos* (Ciudad de México), 27 de enero de 1915: 1.

Se ejecutará el nuevo arreglo de AIRES POPULARES ANDALUCES, en los cuales el autor ha cambiado los temas y coplas de malagueñas, tangos, soleares y guajiras; conservando el mismo corte de sus antiguos arreglos de la popular música de Andalucía.²⁷⁴

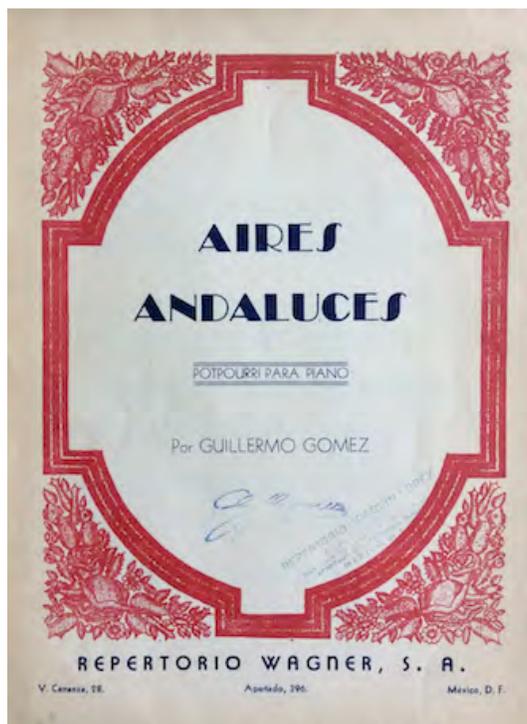


Ilustración 25. Portada de la partitura de *Aires Andaluces* de Guillermo Gómez²⁷⁵

Pude localizar la partitura de *Aires Andaluces* y, como bien lo dice la cita contiene unas guajiras. También encontré una grabación de 1951 de esta obra interpretada por orquesta dirigida por el mismo Gómez²⁷⁶. Esta obra es analizada en el capítulo correspondiente. En 1918 de nuevo interpreta sus *Guajiras flamencas* a la guitarra en una fiesta privada en la Escuela Libre de Homeopatía:

²⁷⁴ *El Pueblo* (Ciudad de México), 19 de enero de 1917: 5. Se repite la nota el día del evento, el 21 de enero en el mismo diario.

²⁷⁵ Colección propia.

²⁷⁶ Vista en *John Donald Robb Folk Archive*. Center for Southwest Research, Zimmerman Library, University of New Mexico, Albuquerque. URL: <http://econtent.unm.edu/cdm/compoundobject/collection/RobbFieldRe/id/7805/rec/1> (último acceso: 13 de noviembre de 2016).

También la dirección, profesores y alumnos de la Escuela Libre de Homeopatía organizó una fiesta que tendrá lugar en el salón de actos de la escuela, en la que serán distribuidos premios a los alumnos más aprovechados en el año escolar que termina, así como los otorgados por el licenciado Espinosa Mireles, a los vencedores en el concurso a que convocó la “Confederación Cooperativa Nacional”.

El programa de la fiesta es el siguiente: [...]

III. a. “Idilio Gitano,” G. Gómez. Viola de Amor.— b. “Serenata Arabe.” Tarrega.— c. “Guajiras Flamencas,” G. Gómez.— Guitarra, señor G. Gómez.²⁷⁷

También encuentro anuncios de la venta de discos de guajiras flamencas en México, como por ejemplo las *Guajiras de los de Cuba* de Antonio Pozo “El Mochuelo” (1868-1937)²⁷⁸, o las *Guajiras* de Manuel Escacena²⁷⁹. Además, en una entrevista a la bailarina Adelina Iris en el diario *El país* de la Ciudad de México, comenta que interpreta “hondas” guajiras de la siguiente forma: “me dedico con la mejor voluntad del mundo. Los couplets de moda, los jipíos andaluces, las peteneras que desgarran las entrañas y las hondas guajiras, se familiarizan conmigo cada día más.” (Interim [pseud.] 1913). Otro ejemplo aparece en la noticia siguiente, donde la guajira flamenca es cantada por Francisco García “El Piripitipi” junto con las malagueñas:

En el elegante Salón mejicano, de la calle del Empedradillo, trabaja actualmente con gran aplauso del público, la popular murga “Los [no se entiende]”, quienes consiguen todas las noches ser ovacionados por la mucha gracia con que cantan intencionados couplets, pero muy especialmente logran el favor del auditorio, parodiando la típica orquesta de Xochimilco, vistiendo los clásicos trajes del país, donde derrochan el ingenio y en el género flamenco, que Francisco García, el Piripitipi, canta con verdadera maestría, cautivando con malagueñas y guajiras.

Además de esta notable variedad, se exhiben vistas cinematográficas bellísimas, que están llamando la atención.²⁸⁰

²⁷⁷ *El Pueblo* (Ciudad de México), 12 de octubre de 1918: 2.

²⁷⁸ *El Diario* (Ciudad de México), 3 de diciembre de 1911: 8. Se repite el anuncio el 17 de diciembre de 1911: 8.

²⁷⁹ *El Diario* (Ciudad de México), 4 de febrero de 1912: 12.

²⁸⁰ *El Correo Español* (Ciudad de México), 31 de agosto de 1909: 2.

En un ambiente de la vida doméstica, en un relato se menciona como alguien silba una guajira acompañándose con la vihuela. Se describe que es una guajira “en re”, lo que hace pensar que es una guajira española al ser esta afinación muy típica de éstas en esa época.

Tomás antes de comer, mientras ponían la sopa, hizo lo de siempre: se sentó en el butaquito sin quitarse el sombrero, afinó su vihuela, rasgueó algunos acordes, y, muy á la sordina, trató de sacar de oído el acompañamiento en re de una guajira, llevando la melodía con un discreto silbido [...] (Tick Tack [pseud.] 1906).

En México también se publican algunas coplas de guajiras, por ejemplo la titulada “guajiras andaluzas” del citado Belmonte Müller, compuesta de ocho décimas dedicadas, cada una de ellas a una provincia andaluza (1892, 1)²⁸¹. Salvador Rueda dedica una guajira promulgando su deseo de que Cuba permanezca unida a España (1895, 171)²⁸². Esta guajira fue contestada unos días más tarde con otras que, en sentido contrario, ensalzaban las aspiraciones de libertad del pueblo cubano (Domínguez Lowan 1895, 1-2).

Respecto a la presencia de la guajira española en Cuba, en el Museo Nacional de la Música de La Habana se conservan los manuscritos orquestales de las obras que se representaban en el Teatro del Tacón. Allí pude localizar la partitura de la zarzuela *Los de Cuba*, y la de *La tela de araña*, lo que indica que se representaron en este teatro. En el manuscrito orquestal de *Los de Cuba* aparecen en la “parte de apuntar” tres anotaciones que deben corresponder a distintas representaciones de esta obra en La Habana. Ésta son: “Teatro Albisu. 1º de abril de 1889”, “Teatro Albisu Habana 1º abril 1890”, y “Benefº de [ILEGIBLE] Abril 1º 1892”. En la parte de flautín de nuevo aparece una anotación “Se estrenó el 1º de abril de 1889”. En la partichela de clarinete 1º aparece anotado “Mayo 1893 Albisu”, en la de cornetín aparece “Habana y abril 18 del 89”, y en la de fagot aparece la anotación “Mexico. 3 de Septiembre 1892”. Esta última nota es probablemente un indicador

²⁸¹ Estas coplas también se publicarán en *El Correo Español* (Ciudad de México) del 23 de agosto de 1892, y en *La Patria Ilustrada* (Ciudad de México) del 31 de octubre de 1892. Una de ellas la transcribo en la contraportada de esta tesis.

²⁸² Se publica también en *El Diario del Hogar* (Ciudad de México) del 4 de julio de 1895.

de que este manuscrito viajó a México y luego volvió a La Habana. Es interesante que hay una coincidencia en las fechas de representación de varios años, en el día primero de abril. No obstante, desconozco si esto responde a alguna razón o efemérides en especial.

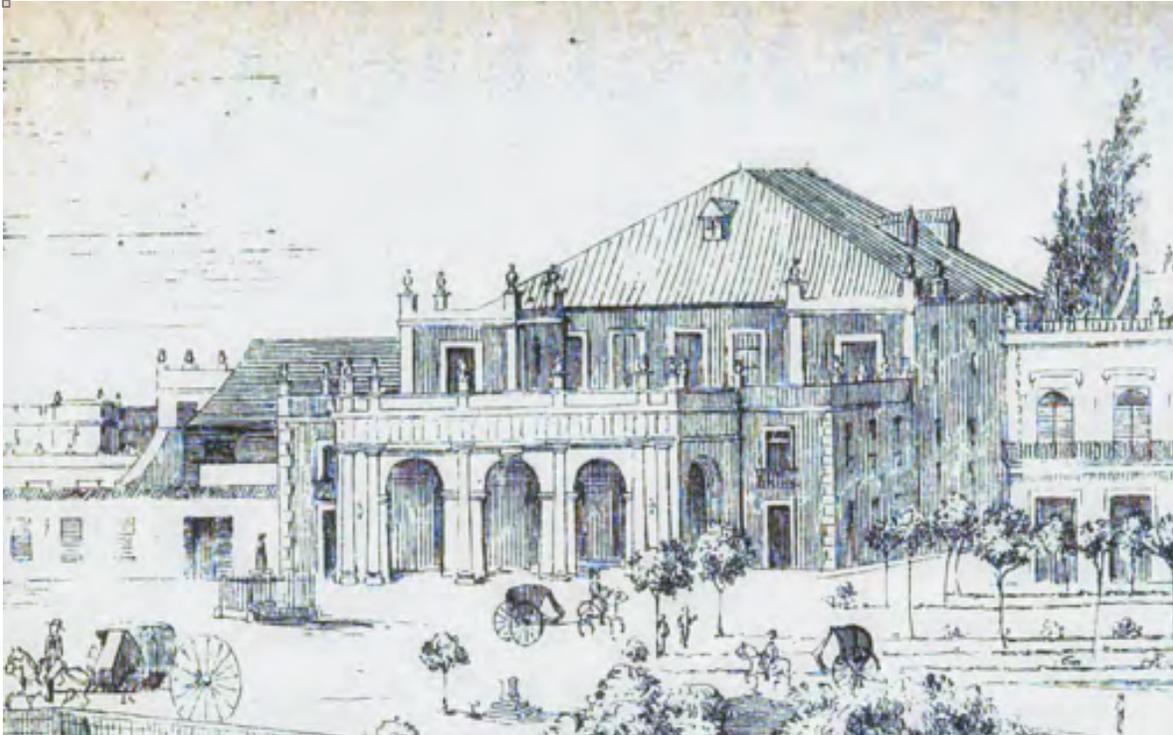


Ilustración 26. Teatro del Tacón. Grabado en (García de Arboleya 1859)



Los documentos que he analizado en este capítulo nos hablan de que la guajira está presente en España desde el último cuarto del siglo XIX, principalmente en ámbitos escénicos. Podría considerarse “joven” si se compara con la longevidad del jarabe en México o el zapateo en Cuba. La guajira española estuvo muy vinculada con expresiones musicales cubanas como el punto, el zapateo o la guajira cubana. Se incluyó en zarzuelas como paradigma de lo cubano en algunas ocasiones pero también de lo andaluz en otras. Además, las guajiras no solo fueron consideradas como una forma cantada sino que también se compusieron coreografías para ser bailadas, sobre todo aquellas que formaron parte de zarzuelas. Fue una pieza predilecta en el repertorio de los guitarristas y diversos músicos compusieron guajiras para otras formaciones instrumentales. A su vez se publicaron innumerables coplas de guajiras que circularon en diversos diarios de España y México, así como en recopilaciones de canciones, en libros y en pliegos de cordel.

Desde las primeras referencias se constata su adscripción al flamenco, convirtiéndose en uno de los palos más populares del momento. He incorporado el análisis estadístico para vislumbrar que las guajiras tuvieron cuantitativamente un peso importante en las producciones fonográficas de esta época siendo de los cantos más grabados. La participación de artistas flamencos en zarzuelas no ha sido apenas mencionada en trabajos de investigación precedentes, ni tampoco el hecho de que éstos interpretaban guajiras de zarzuelas en sus espectáculos flamencos fuera del teatro. Todo ello demuestra que en esa época los límites entre el flamenco y el género lírico no estaban tan marcados como sostiene la musicología y la flamencología.

De acuerdo con las fuentes, otras ocasiones donde también se interpretaron fueron en las fiestas y reuniones de estratos sociales hegemónicos, principalmente en Andalucía. Además, hay noticias de que se cantaban en estamentos subalternos por toda la geografía española como en fiestas y celebraciones de los gitanos, en los carnavales, en fiestas o romerías de algunos pueblos españoles o en reuniones

de pastores trashumantes. Precisamente esta actividad de la trashumancia fue uno de los medios de difusión de la guajira.

Con esto vemos que, a pesar de que algunas voces que aclamaban un “anti-cubanismo” tras la pérdida de la guerra, las guajiras ya estaban muy asimiladas en la sociedad española y no disminuyó su vigencia. De hecho, fueron cantadas por excombatientes españoles y repatriados de la Isla tras la independencia. En los años sucesivos incluso era muy apreciado que las guajiras fueran traídas de Cuba o que personas cubanas las interpretaran en España. Las descripciones encontradas en ciertas fuentes, nos dan la pista para pensar que la categoría “guajira” podía en ocasiones referirse al punto, al zapateo o a la guajira cubana. Este hecho se corrobora con el análisis musical que expongo en los siguientes capítulos.

A diferencia de lo que sucediera con las expresiones musicales estudiadas en los dos primeros capítulos, la presencia de la guajira española en otros países como Cuba y México se limitó casi exclusivamente a los ámbitos escénicos. Esta expresión musical sigue viva en España, principalmente como parte del repertorio flamenco, donde se sigue cantando, bailando e interpretando en temas instrumentales.

DE JARABES, PUNTOS, ZAPATEOS Y GUAJIRAS.
UN SISTEMA MUSICAL DE TRANSFORMACIONES (SIGLOS XVIII-XXI)

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS MUSICAL

Esta segunda sección de la tesis la dedico al análisis comparativo de una serie de obras –tanto partituras como grabaciones– pertenecientes a las distintas expresiones musicales en estudio, con el objeto de identificar las estructuras que pudieran ser compartidas entre ellas. La presencia de dichas estructuras da cuenta de la circularidad que tuvieron estas músicas en diversos ámbitos sociales. Asimismo son indicios que nos hablan de la intensa relación existente entre diversos colectivos en el contexto hispanoamericano. De igual modo, el contraste entre las estructuras compartidas y aquellas específicas de cada música, me permite entender cómo operaron los procesos de cambio musical en cada lugar. La posibilidad de identificar estos rasgos específicos y compartidos me da pie a plantear que todas estas expresiones conforman un sistema musical de transformaciones.

Consta de dos capítulos: el cuarto, dedicado al análisis de las variaciones instrumentales de las piezas que componen el corpus, y el quinto, dedicado al análisis paradigmático de alturas de las partes cantadas, que denomino de aquí en adelante *coplas*. En los distintos tipos de análisis expuestos aplico diferentes criterios de acuerdo a las peculiaridades de cada uno de ellos y son detallados en su momento.

Dado que la metodología de análisis paradigmático y su representación está descrita con detalle en mi tesis doctoral de la Universidad de Sevilla, considero suficiente recordar a manera de resumen que sus fases principales son las siguientes:

[...] segmentación, agrupación por similitud y definición de los paradigmas. A grandes rasgos, podemos definir a la segmentación como el proceso de dividir una frase o secuencia musical en unidades discretas que se denominarán segmentos. Una vez segmentada la pieza, se procede a la agrupación de los segmentos por algún criterio de similitud. De cada grupo de segmentos se puede definir un paradigma que contiene un conjunto de elementos constantes y variantes. Estos últimos serán los elementos susceptibles de ser sustituidos unos por otros en un mismo contexto (conmutación), conformando clases de equivalencia (Hernández Jaramillo 2015, 46).

Es importante aclarar que en los análisis paradigmáticos, en ocasiones se mostrarán “paradigmas” que constan solo de un segmento. Soy consciente que esto podría considerarse inadecuado dada la definición de paradigma que Arom proporciona (Arom 2001 [1991], 209). No obstante, hay momentos en que es pertinente dividir un paradigma en subgrupos de segmentos para mostrar con más claridad el modo en que está operando la construcción, ya sea de la copla o del motivo instrumental. De este modo, es posible que queden subgrupos con un solo segmento.

En la descripción del corpus de análisis se indicará si la obra musical corresponde a una partitura o una transcripción de audio, su nombre, codificación interna, autor y año de composición o grabación. Siempre que sea posible se incluye un enlace para poder escuchar la pieza. Para ello se emplea un código de barras tipo QR que al ser escaneado por algún dispositivo móvil –*smartphone* o *tablet*–, reproduce automáticamente la pieza. En caso de que no se disponga de un dispositivo móvil también se podrá escuchar introduciendo el código de la obra en la página web <http://www.sonidosolvidados.org/tesis>. Toda esta información de las piezas del corpus de análisis aparecerá visualmente de la siguiente forma:

Tabla 1. Información de las piezas musicales que componen corpus de análisis

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	ZC310	 <i>Potpourri cubano. Zapateado</i> José White [1859]	

La información que aparece es:

- N° de pieza del corpus.
- Código de la pieza. Si no dispone de la aplicación de escaneo de códigos QR, se puede escuchar la obra introduciendo este código en el sitio web.
- Icono que indica si la pieza es grabación  o partitura .
- Nombre de la pieza.
- Autor.
- Año de composición o grabación.
- Código QR. Escaneando este código se comienza a escuchar la pieza en su dispositivo móvil.



CAPÍTULO 4
ANÁLISIS MUSICAL DE VARIACIONES
INSTRUMENTALES

En la sección de análisis documental mostré cómo en México y Cuba no podía faltar un músico que punteara la guitarra, arpa o tiple, y en España esa función la realizaba principalmente el guitarrista. La estructura general de las expresiones musicales estudiadas consiste en intercalar motivos instrumentales y coplas cantadas. En este capítulo me centro en el análisis de las variaciones instrumentales que se ejecutan para comenzar las piezas, en las cesuras entre algunos versos de las coplas o intercaladas entre ellas. En ocasiones estas obras son concebidas completamente instrumentales.

El objeto de este capítulo es analizar estas variaciones desde diversas perspectivas para identificar si existen analogías, en su construcción melódica, entre las músicas de los tres territorios que estudio. Planteo un primer análisis armónico-rítmico para presentar el marco estructural sobre el cual éstas se construyen. En segundo lugar, incluyo el análisis paradigmático de las variaciones tanto por expresión musical individual como en su conjunto. Posteriormente, realizo un análisis interválico, y, por último, el análisis de sus estructuras rítmicas.

ESTRUCTURA ARMÓNICO-RÍTMICA

Antes de comenzar los análisis de alturas, interválicos y rítmicos de las variaciones instrumentales, considero oportuno mostrar brevemente las estructuras armónico-rítmicas más habituales sobre las que se construyen las mismas. Las expresiones musicales en estudio se basan en una estructura rítmica sesquiáltera, habitualmente notada como una sucesión de dos compases en 6/8 y 3/4 respectivamente, aunque en ocasiones el compás de 6/8 suele codificarse como dos de 3/8 –sobre todo en la guajira española–. Asimismo, pueden escribirse en dos compases de 6/8. En la siguiente tabla se representan las estructuras armónicas predominantes por cada expresión musical:

Tabla 2. Estructura armónico-rítmica de las variaciones instrumentales

	Primer compás (6/8)	Segundo compás (3/4)
Jarabe loco	V	I
Zapateado jarocho	V	I IV
Punto cubano	V	I IV
Zapateo cubano	I	V
Guajira cubana	I IV	V
Guajira española	V	I

Como puede comprobarse, las expresiones musicales veracruzanas y la guajira española comparten una estructura muy similar consistente en una sucesión de dominante-tónica, aunque en las primeras haya una tendencia a terminar el segundo compás sobre la subdominante. Las expresiones musicales cubanas, por el contrario, invierten esta estructura básica, construyéndose sus variaciones sobre

tónica-dominante, incluyendo en ocasiones la subdominante al final del primer compás. Estas variaciones suelen estar en modo mayor, aunque en el punto, la guajira cubana y la española es posible encontrarlas también en modo menor. Esta inversión estructural es uno de los rasgos que diferencian claramente al jarabe loco, zapateado jarocho y guajira española del zapateo, el punto y la guajira cubana.

En la página 209 comenté que determinadas obras españolas que tienen el título de “guajiras cubanas” se aproximan más al modelo de la guajira española, pues están construidas principalmente sobre la estructura dominante-tónica en lugar de tónica-dominante. Éste rasgo estructural es uno de los elementos que justifican tal afirmación. De todos modos, en la “guajira cubana” incluida en la *Colección española de cantos y bailes* de Severino García Fortea (1913), el compositor durante unos compases invierte la estructura de la guajira española para seguir el modelo cubano, incluyendo una secuencia de variaciones muy similares a las del zapateo. Este guiño, es un indicio que nos podría explicar el porqué del calificativo “cubana” de la pieza.

Quizás puede sorprender que en este aspecto la guajira española sea más parecida al jarabe o zapateado que al zapateo, punto o guajira cubana con quien estuvo tan relacionada, como vimos en la sección de análisis documental y veremos en el de análisis musical de las coplas. Éste puede ser un indicador de que la guajira española no es una copia tal cual del punto o del zapateo sino que, aunque esté relacionada con ellos, operaron unos cambios musicales hasta su conformación definitiva. En este caso, puedo plantear la hipótesis de que esta transformación puede venir por la codificación que los guitarristas flamencos realizan al tener la necesidad de acompañar a la guitarra un cante nuevo para ellos. Quizás por el conocimiento que tenían del jarabe, incorporado al flamenco desde hacía unas décadas, emplearon las mismas estructuras de éste al nuevo cante, la guajira. Desafortunadamente, con la información que dispongo no me permite confirmar en su totalidad esta hipótesis.

ANÁLISIS DE ALTURAS

La construcción melódica de las variaciones varía ligeramente según las distintas expresiones musicales, pudiéndolas distinguir en dos grupos según si se improvisan o no. En el primero están el jarabe, el zapateado, el punto y el zapateo, cuyos intérpretes realizan dos funciones diferentes. Por un lado, algunos músicos se encargan de producir una base armónico-rítmica con instrumentos cordófonos, habitualmente jaranas en las expresiones jarocho, o guitarras en el caso del punto, los cuales van rasgueando o haciendo pequeñas frases melódicas intercaladas entre los rasgueos. En las obras pianísticas esta función la suele realizar la mano izquierda.

Por otro lado, están los instrumentistas encargados de construir las variaciones melódicas sobre esta estructura armónico rítmica. En el jarabe y el zapateado se ha empleado para esta función el arpa, la guitarra de son o la leona. Los músicos jarocho van improvisando las variaciones continuamente de principio a fin, incluso mientras se canta. La construcción melódica que realizan se basa habitualmente en la ejecución de una nota por cada uno de los doce tiempos de los que se compone la variación –duración de una corchea cada una–, aunque también se pueden emplear otras estructuras rítmicas, como expondré más adelante. En el punto y el zapateo se suele emplear el laúd, que sustituyó al tiple, la bandurria o el arpa. En este caso, a lo largo del siglo XX se ha ido adquiriendo un nivel de virtuosismo bastante considerable, siendo habitual el empleo de figuras rítmicas como la semicorchea o incluso la fusa. A diferencia de los jarocho, el instrumentista cubano no toca estas variaciones mientras se está cantando. El(la) cantador(a) espera el final de la sección de improvisación mediante una señal sonora realizada por el instrumentista, en cuya última variación antes de dar paso al cante se emplean notas más largas –corcheas– finalizando en una blanca o negra con puntillo. Una vez que concluye cada sección de canto, el improvisador hace otra señal sonora característica tras la cual comienza de nuevo sus variaciones hasta que decide dar paso a la siguiente sección cantada. El papel del improvisador es fundamental pues suele ser el encargado de controlar la ejecución de la pieza. Es habitual que se

realicen unas pocas variaciones entre las secciones cantadas, aunque si el instrumentista considera que el(la) cantador(a) necesita algo más de tiempo para improvisar los siguientes versos, puede alargar esta sección instrumental. En el caso de obras pianísticas, este rol melódico frecuentemente lo desempeña la mano derecha.

En el segundo grupo estarían las guajiras españolas, que siguen un comportamiento ligeramente diferente. Para el acompañamiento musical o las obras de concierto suele emplearse una guitarra que cumple las dos funciones instrumentales comentadas, punteado y rasgueado. Aunque el guitarrista flamenco también puede improvisar las variaciones –también llamadas falsetas–, lo habitual es que reproduzca modelos ya conocidos, tras los cuales realiza una rueda armónica característica para dar entrada al canto –a modo de señal– y la mantiene hasta que el cantante termina. Normalmente estas variaciones se ejecutan con el dedo pulgar, ejerciendo la misma función que la plumilla, espiga, púa o plectro en el punteado de los jarabes, zapateados, puntos o zapateos. Estas secuencias tocadas con el pulgar son las que van a permitir el análisis comparativo de las variaciones instrumentales de todas estas expresiones musicales, que muestro a continuación. A lo largo del siglo XX esta técnica de punteo con el pulgar ha ido cambiando, sobre todo tras la revolución de la guitarra flamenca en la década de los setenta que llevan a cabo guitarristas como Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar, predominando actualmente otro tipo de técnicas. En las guajiras pianísticas u orquestales se suele reproducir esta construcción instrumental que se hace en la guitarra.

CRITERIOS ANALÍTICOS

Para llevar a cabo este análisis, tomo la decisión de no consolidar las alturas iguales dentro de un segmento, por tanto todas las que el intérprete realice serán tenidas en cuenta. Me di cuenta que si consolidaba, el nivel de abstracción era elevado y se perdían detalles del modo de construcción de cada motivo. Por esta razón decidí aplicar un mayor nivel de detalle al análisis respecto a si las alturas fueran consolidadas.

Las tonalidades de todas las obras se han unificado a *do* mayor. Asimismo, las alturas en octavas diferentes son consideradas idénticas. Respecto a la segmentación, inicialmente planteé una división por variación completa, o sea, considerando los dos compases que la componen. Las diferentes estructuras armónicas sobre las que se construyen las variaciones dependiendo de la expresión musical a la que correspondan, hacen inviable una comparación de las variaciones completas. Por tanto, el criterio de segmentación es por cada compás en lugar de por variaciones completas –dos compases–. De esta forma, puedo analizar conjuntamente todos aquellos segmentos que se construyen sobre la tónica por un lado, y los que van sobre la dominante por otro, de todas las expresiones musicales.

Analizando estas variaciones, percibo que hay una serie de patrones característicos de cada expresión musical, no obstante también identifiqué numerosos patrones compartidos entre todas ellas. Por tanto, planteo primero el análisis de las variaciones de cada una de las expresiones musicales en estudio, y posteriormente un análisis conjunto del corpus completo. Para ello, el análisis se divide siempre en dos, el de los patrones que se construyen sobre la tónica y el de aquellos que lo hacen sobre la dominante.

La agrupación de segmentos se realiza por el criterio de similitud, dividiendo estos segmentos en una serie de grupos. Estos grupos a su vez se subagruparán en paradigmas aplicando un criterio de similitud más detallado. Dado que el número de patrones es muy elevado, y para no hacer tediosa al lector esta sección, para cada uno de los análisis presento la siguiente información:

- 1^a. El corpus musical empleado.
- 2^a. Los cinco grupos mayoritarios encontrados, mostrando el porcentaje de segmentos que pertenecen a cada uno de ellos.
- 3^a. De cada uno de estos cinco grupos muestro algunos de sus paradigmas más representativos.

EL JARABE LOCO

Como ya dije, las variaciones instrumentales del jarabe loco, así como las del zapateado jarocho, suelen realizarse con la guitarra de son, también denominada requinto.

CORPUS DE ANÁLISIS

Del jarabe loco no he encontrado partituras antiguas, por esta razón el corpus seleccionado comprende únicamente grabaciones tanto recientes como antiguas, recopiladas en la producción discográfica titulada *Acervos en movimiento* (Sevilla Villalobos 2012).

Tabla 3. Corpus de análisis de variaciones del jarabe loco

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	JL801	 Jarabe (<i>Acervos en movimiento CC71 T-02</i>) Desconocido	
2	JL802	 Jarabe (<i>Acervos en movimiento Q.6./-05</i>) Desconocido	
3	JL803	 Jarabe (<i>Acervos en movimiento Q.4.T-18</i>) Juan Pólito Baxin	
4	JL804	 Jarabe Loco (<i>Acervos en movimiento 128 B.3.T-05</i>) Desconocido	
5	JL805	 Jarabe (<i>Acervos en movimiento WC19-01</i>) Desconocido	

6	JL806	 <i>El Jarabe</i> Cirilo Promotor [1996]	
7	JL807	 <i>Jarabe loco</i> Claudio Vega [2014]	
8	JL808	 <i>El jarabe loco</i> Conjunto Alma Jarocho [1994]	
9	JL810	 <i>Jarabe loco</i> Los tigrillos de Tlacotalpan (Gabriel y Rubén Hernández Sosa) [ca. 1979]	
10	JL811	 <i>Décimas sobre el fandango</i> Desconocido [ca. 1992]	
11	JL812	 <i>Décimas Al Sombrero Jarocho</i> Mariano Martínez Franco [1994]	

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA DOMINANTE

Como mostré, las variaciones del jarabe loco constan de dos compases y se construyen sobre la estructura armónica dominante-tónica. Analizo en primer lugar los segmentos correspondientes al primer compás de las variaciones.

Grupos de paradigmas

El total de segmentos correspondientes a la sección sobre la dominante de las variaciones instrumentales del corpus son 974, de los cuales 414 son diferentes, que son agrupados según su similitud estructural. Este número es bastante elevado debido a que las piezas realizan una variación tras otra, pudiendo contener una pieza hasta ciento cincuenta variaciones. Del total de grupos resultantes, en la siguiente gráfica muestro la proporción que representan los cinco grupos mayoritarios respecto del total de segmentos:

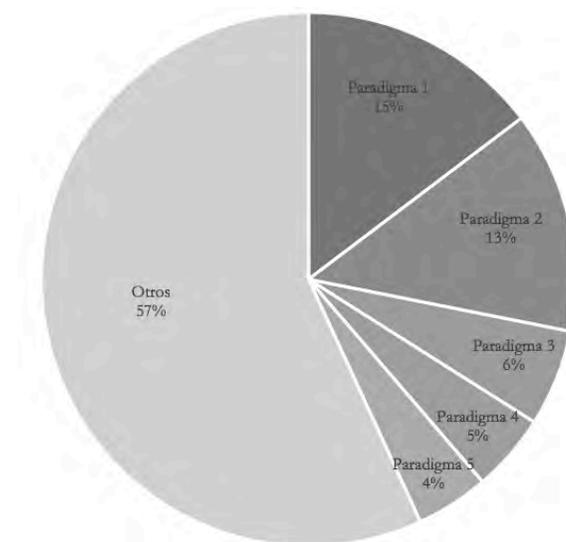
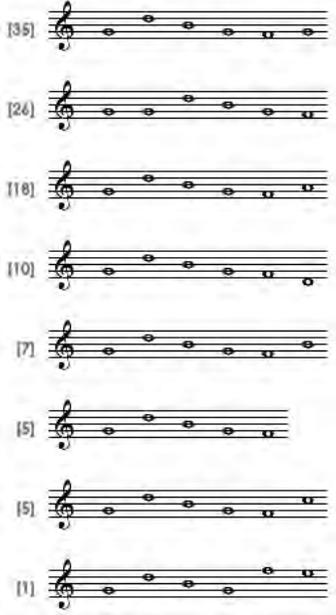
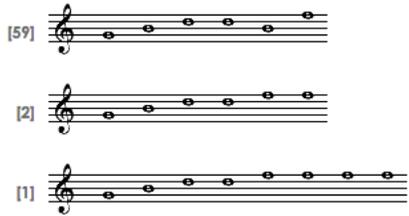
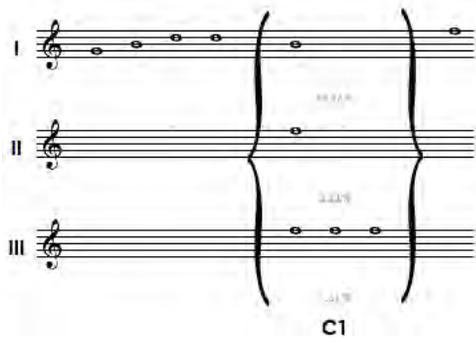


Figura 1. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante del jarabe loco

A continuación, de cada uno de estos cinco grupos mayoritarios muestro alguno de sus paradigmas más significativos:

Tabla 4. Paradigmas predominantes sobre la dominante del jarabe loco

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		
2a		

3a

Seven staves of musical notation in treble clef, each containing a sequence of notes. The staves are labeled with rhythmic values: [32], [6], [3], [3], [1], [1], and [1].

Five staves of musical notation labeled I through V. Brackets on the right side group notes across the staves with the following percentages: 74.47% (I), 12.77% (II), 6.38% (III), 4.26% (IV), and 2.13% (V). The label **C1** is centered below the staves.

4a

Four staves of musical notation in treble clef, each containing a sequence of notes. The staves are labeled with rhythmic values: [7], [6], [3], and [3].

Four staves of musical notation labeled I through IV. Brackets on the right side group notes across the staves with the following percentages: 50.00% (I), 25.00% (II), 12.50% (III), and 12.50% (IV). The labels **C1** and **C2** are centered below the staves.

5a

Musical score for 5a, left side, showing seven staves. Each staff contains a sequence of notes. To the left of each staff is a rhythmic marking: [15], [8], [3], [2], [2], [1], and [1].

Musical score for 5a, right side, showing seven staves labeled I through VII. A large vertical bracket spans across all seven staves. Below the bracket, the label 'C1' is present. There are some faint markings on the staves, possibly indicating specific notes or intervals.

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA TÓNICA

Los segmentos incluidos en este análisis corresponden con los segundos compases de las variaciones del jarabe loco.

Grupos de paradigmas

El total de segmentos correspondientes a la sección sobre la tónica de las variaciones instrumentales del corpus son 970, de los cuales 361 son diferentes. Los cinco grupos mayoritarios comprenden el 40% del total de segmentos como se muestra en la siguiente gráfica:

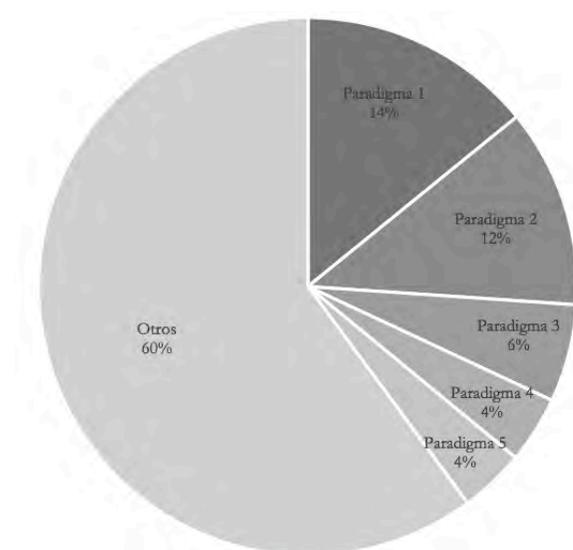


Figura 2. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica del jarabe loco

Los paradigmas mayoritarios de esto cinco grupos son los siguientes:

Tabla 5. Paradigmas predominantes sobre la tónica del jarabe loco

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		
1b		

1c

[23]
[17]
[4]
[1]
[1]

I
II
III
IV
V
C1
C2

2a

[61]
[25]
[1]

I
II
III
C1
C2

3a

[25]
[1]
[1]

I
II
III
C1
C2

4a

Musical notation for example 4a, left side. It consists of five staves of music. The first staff is labeled [33], the second [2], and the remaining three are labeled [1]. Each staff contains a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests.

Musical notation for example 4a, right side. It shows four staves labeled I, II, III, and IV. Large curly braces group the notes across staves into two columns, labeled C1 and C2. C1 groups notes from staves I, II, and III. C2 groups notes from staves I, II, III, and IV. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

5a

Musical notation for example 5a, left side. It consists of three staves of music. The first staff is labeled [28], the second [6], and the third [1]. Each staff contains a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests.

Musical notation for example 5a, right side. It shows three staves labeled I, II, and III. Large curly braces group the notes across staves into one column, labeled C1. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

EL ZAPATEADO JAROCHO

La estructura armónica del zapateado jarocho es la misma que la del jarabe loco.

CORPUS DE ANÁLISIS

Al igual que con el jarabe, selecciono cuatro grabaciones antiguas y un par de piezas más recientes.

Tabla 6. Corpus de análisis de variaciones del zapateado jarocho

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	ZJ813	 <i>Zapateado (Acervos en movimiento 045 Q.6.T-12)</i> Desconocido	
2	ZJ814	 <i>Zapateado (Acervos en movimiento 076 Q.7.T-14)</i> Desconocido	
3	ZJ844	 <i>El Zapateado (CD. De la mera mata)</i> Andrés Vega [2012]	
4	ZJ845	 <i>El zapateado (CD: Pilares del viejo son)</i> Cirilo Promotor [2010]	
5	ZJ846	 <i>Zapateado (Acervos en movimiento B.1.T-08)</i> Desconocido	
6	ZJ847	 <i>Zapateado (Acervos en movimiento Q.2.T-04)</i> Desconocido	

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA DOMINANTE

El total de segmentos correspondientes a la sección sobre la dominante de las variaciones instrumentales del corpus son 519, de los cuales 258 son diferentes.

Grupos de paradigmas

La mitad de los segmentos están englobados en los cinco grupos mayoritarios según se muestra en la siguiente gráfica:

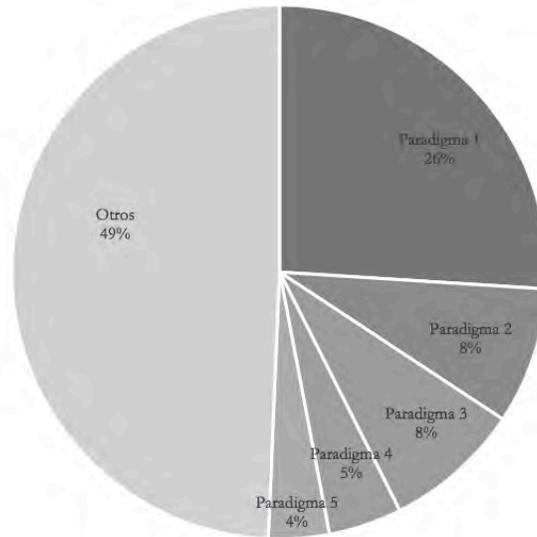


Figura 3. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante del zapateado jarocho

Describo a continuación algunos de los paradigmas más significativos de estos cinco grupos:

Tabla 7. Paradigmas predominantes sobre la dominante del zapateado jarocho

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		<p style="text-align: center;">C1</p>
1b		<p style="text-align: center;">C1 C2</p>

2a

Three staves of musical notation. The first staff is labeled [25], the second [4], and the third [4]. Each staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Three staves labeled I, II, and III. A large bracket groups the notes across all three staves. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the bracket, the numbers 11928, 11925, and 1326 are written. The label C1 is centered below the staves.

3a

Six staves of musical notation. The first three staves are labeled [3], [2], and [2]. The last three staves are labeled [1], [1], and [1]. Each staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Six staves labeled I through VI. A large bracket groups the notes across all six staves. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the bracket, the numbers 308, 108, 308, 108, 198, and 108 are written. The label C1 is centered below the staves.

3b

Three staves of musical notation. The first staff is labeled [7], the second [2], and the third [1]. Each staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Three staves labeled I, II, and III. A large bracket groups the notes across all three staves. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the bracket, the numbers 708, 308, and 108 are written. The label C1 is centered below the staves.

4a

Musical notation for example 4a, showing four staves with rhythmic patterns. The first staff is labeled [9], the second [4], and the third and fourth [1].

Musical notation for example 4a, showing three staves (I, II, III) with transformations C1 and C2. The transformations are indicated by brackets and percentages: C1 (7.63%, 20.07%, 20.07%) and C2 (20.07%, 4.01%, 4.01%).

5a

Musical notation for example 5a, showing five staves with rhythmic patterns. The first staff is labeled [8], the second [7], and the third, fourth, and fifth [1].

Musical notation for example 5a, showing four staves (I, II, III, IV) with transformation C1. The transformation is indicated by brackets and percentages: C1 (83.33%, 5.56%, 5.56%, 5.56%).

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA TÓNICA

El total de segmentos correspondientes a la sección sobre la tónica de las variaciones instrumentales del corpus son 515, de los cuales 264 son diferentes.

Grupos de paradigmas

Los segmentos comprendidos en los cinco grupos mayoritarios apenas suponen el 30% del total. Esto muestra que en el zapateado jarocho hay una gran variabilidad de patrones.

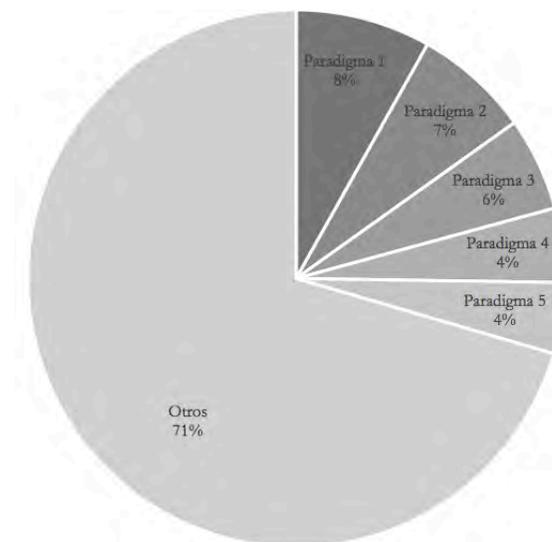
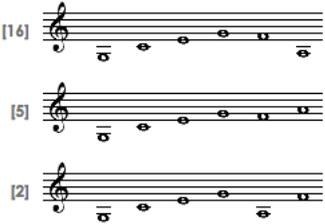
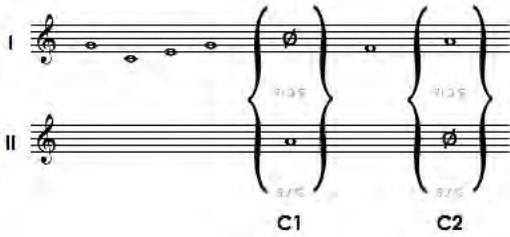
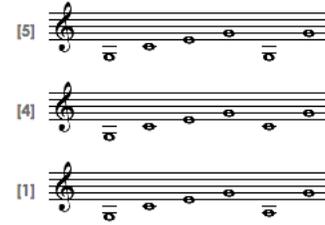
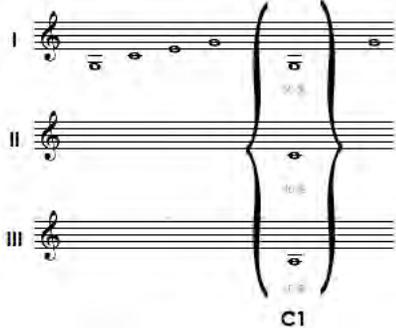
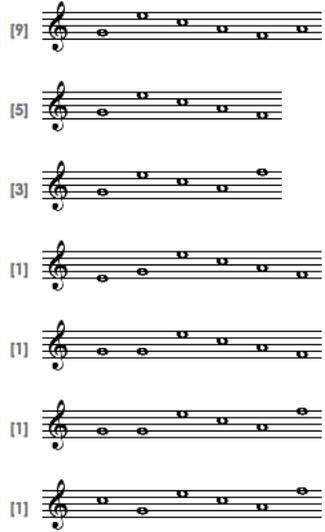
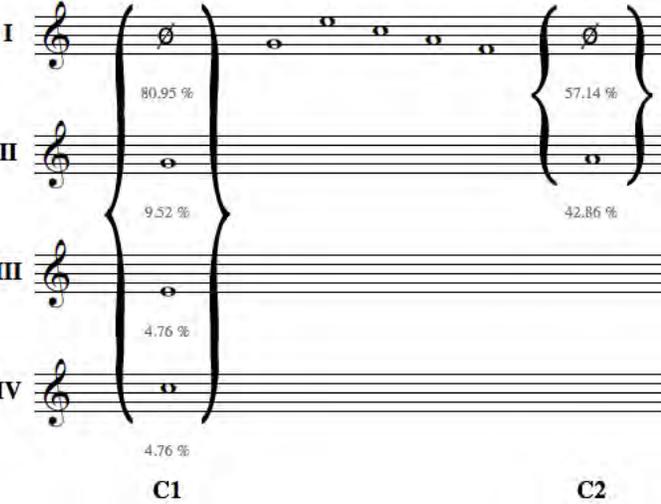


Figura 4. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica del zapateado jarocho

Muestro a continuación algunos de los paradigmas más significativos de estos cinco grupos mayoritarios.

Tabla 8. Paradigmas predominantes sobre la tónica del zapateado jarocho

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		
1b		
2a		

3a

4a

5a

EL PUNTO CUBANO

Como ya he mencionado, en los puntos actuales las variaciones que realiza el laúd son de un gran virtuosismo. Debido a esto, a efectos de análisis no tengo en cuenta este tipo de variaciones pues no pueden ser comparadas con las otras expresiones musicales en estudio. Donde sí encuentro formas de construcción melódica similares al resto es tanto en las grabaciones más antiguas, como en los dos últimos compases antes de que comience el canto de las recientes. En éstas, el intérprete, a modo de señal al cantador para anunciar el fin de la sección instrumental, realiza unas variaciones menos ornamentadas y virtuosas. Aunque normalmente he transcrito la ejecución del laúd, en alguna pieza del corpus también lo realizo del acompañamiento punteado que va haciendo la guitarra.

CORPUS DE ANÁLISIS

El corpus de análisis de variaciones instrumentales está compuesto tanto por partituras como por grabaciones. Entre las partituras incluyo un punto y una de las guajiras cubanas más antiguas dada la similitud de ésta con el punto. Las catorce grabaciones seleccionadas corresponden a diversas épocas, desde las primeras de Martín Silveira a principios del siglo XX. Para la titulada *¿Quién debe mandar en casa?* transcribo variaciones tanto del laúd solista y de la guitarra acompañante.

Tabla 9. Corpus de análisis de variaciones del punto cubano

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	PC838	 <i>Punto con la tonada del tartamudo (CD: Pueblo Cubano)</i> Desconocido [1962]	
2	PC839	 <i>Punto (CD: Pueblo Cubano)</i> Desconocido [1962]	

3	PC840	 <i>¿Quién debe mandar en casa? [Guitarra]</i> Conjunto de guitarras de Ojeda [2013]	
4	PC857	 <i>¿Quién debe mandar en casa? [Laúd]</i> Conjunto de guitarras de Ojeda [2013]	
5	PC841	 <i>Controversia 1 (CD: Te invoca mi sueño herido. Décimas y punto cubano)</i> Desconocido [2003]	
6	PC842	 <i>El toro y la mapa - El pocero</i> Luis Gómez [1999]	
7	PC843	 <i>Fumar ayuda a la salud de los viejos</i> Grupo Debosón [2002]	
8	PC849	 <i>Tonada matancera (CD: Puntos y tonadas)</i> Yoyo Medina [1986]	
9	PC850	 <i>Tonada de la risa (CD: Puntos y tonadas)</i> Yoyo Medina [1986]	
10	PC851	 <i>Tonada quivicareña Beromo (CD: Puntos y tonadas)</i> Manuel Rivero y Sergio Hernández [1986]	
11	PC852	 <i>Tonada sin estribillo (CD: Puntos y tonadas)</i> Félix Pimentel [1984]	
12	PC853	 <i>Tonada quivicareña. El flamboyán. Laúd (CD: Puntos y tonadas)</i> Manuel Rivero y Sergio Hernández [1986]	

13	PC854	 <i>Seguidilla</i> Conjunto Los Pinares [ca. 1985]	
14	PC855	 <i>Décimas sobre el café Gutiérrez y la cerveza Cristal (CD: Puntos y tonadas)</i> Gerardo Badías "Goyito" [1989]	
15	PC278	 <i>El otro hijo de Liborio. Punto Guajiro</i> Librada Ochoa Planas [ca. 1959]	
16	PC365	 <i>Luz y sombra. Guagira a dos voces</i> J. Marín Varona [ca. 1896]	

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA TÓNICA

El total de segmentos correspondientes al primer compás del punto, sobre la tónica, son 221, de los cuales hay 106 diferentes.

Grupos de paradigmas

Los cinco grupos mayoritarios comprenden casi dos tercios del total de segmentos según se muestra en la siguiente gráfica.

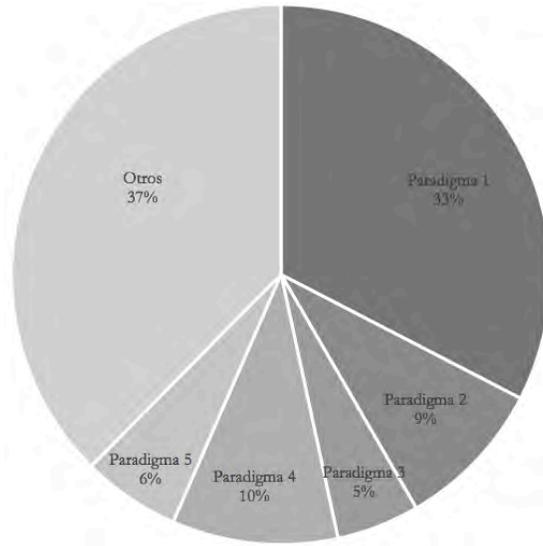


Figura 5. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica del punto cubano

A continuación muestro los paradigmas más representativos de cada grupo.

Tabla 10. Paradigmas predominantes sobre la tónica del punto cubano

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		

1b

1c

2a

3a

Musical notation for variation 3a, consisting of four staves. The first staff has a rhythmic marking of [9], the second [3], the third [3], and the fourth [1]. The notes are arranged in a sequence across the staves.

Musical notation for variation 3a, showing two staves labeled I and II. Brackets group notes across both staves with the following percentages: 75% for the first group, 75% for the second group, and 81.25% for the third group. Labels C1, C2, and C3 are positioned below the brackets. The percentages 25% and 18.75% are also indicated below the first and third groups respectively.

4a

Musical notation for variation 4a, consisting of two staves. The first staff has a rhythmic marking of [8] and the second [2]. The notes are arranged in a sequence across the staves.

Musical notation for variation 4a, showing two staves labeled I and II. Brackets group notes across both staves with the following percentages: 80% for the first group and 80% for the second group. Labels C1 and C2 are positioned below the brackets. The percentages 20% and 20% are also indicated below the first and second groups respectively.

5a

Musical notation for variation 5a, consisting of one staff with a rhythmic marking of [11]. The notes are arranged in a sequence across the staff.

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA DOMINANTE

El total de segmentos correspondientes a la sección sobre la dominante de las variaciones instrumentales del corpus son 221, de los cuales 120 son diferentes.

Grupos de paradigmas

La mitad de los segmentos están englobados en los cinco grupos mayoritarios según se muestra en la siguiente gráfica.

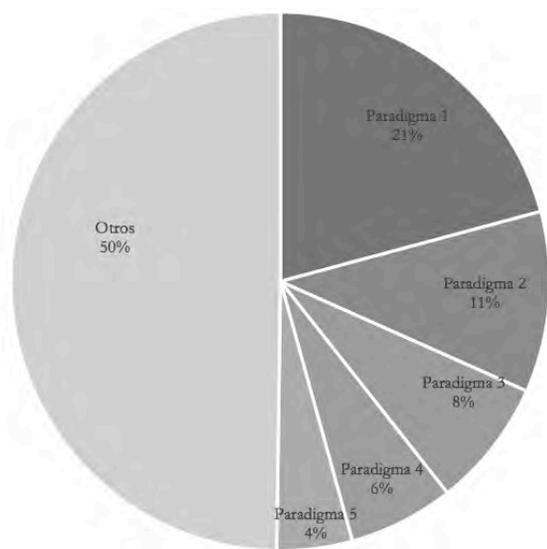


Figura 6. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante del punto cubano

En la siguiente tabla muestro los paradigmas más representativos. En el primer grupo incluyo todos aquellos segmentos que se emplean para señalar al cantador que debe comenzar a cantar. Únicamente muestro el segmento más habitual en el paradigma 1a.

Tabla 11. Paradigmas predominantes sobre la dominante del punto cubano

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		
2a		
2b		

3a

Example 3a shows a musical score with two parts. The left part consists of five staves, each labeled with a bracketed number [1]. The right part consists of four staves labeled I, II, III, and IV. The right part is divided into two sections, C1 and C2, by large curly braces. Section C1 covers staves I, II, and III, and section C2 covers staves I, II, and IV. Percentages are indicated below the staves: 40% for staff I, 20% for staff II, 20% for staff III, and 20% for staff IV.

4a

Example 4a shows a musical score with two parts. The left part consists of two staves, each labeled with a bracketed number [8] and [3]. The right part consists of two staves labeled I and II. The right part is divided into two sections, C1 and C2, by large curly braces. Section C1 covers staff I and II, and section C2 covers staff I and II. Percentages are indicated below the staves: 72.73% for staff I and 27.27% for staff II in both sections C1 and C2.

5a

Example 5a shows a musical score with two parts. The left part consists of two staves, each labeled with a bracketed number [3] and [1]. The right part consists of two staves labeled I and II. The right part is divided into two sections, C1 and C2, by large curly braces. Section C1 covers staff I and II, and section C2 covers staff I and II. Percentages are indicated below the staves: 75% for staff I and 25% for staff II in both sections C1 and C2.

EL ZAPATEO CUBANO

Como ya comenté, las variaciones del zapateo cubano, al igual que las del punto, se construyen sobre la estructura armónica tónica-dominante.

CORPUS DE ANÁLISIS

El zapateo es la expresión musical en estudio de la que disponemos de documentación musical más antigua, sobre mediados del siglo XIX. El corpus combina obras editadas en partituras con tres grabaciones de zapateos del siglo pasado ejecutados con un laúd. Las quince partituras seleccionadas provienen de diversos compositores, abarcando un espectro temporal amplio. Incluyo los dos zapateos con que concluyen las guajiras *El arroyo que murmura* de Jorge Ánckermann y *La ley del hambre* de Gaspar Agüero.

Tabla 12. Corpus de análisis de variaciones del zapateo cubano

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	ZC310	 <i>Potpourri cubano. Zapateado</i> José White [1859]	
2	ZC184	 <i>Primera colección de legítimos bailes y danzas americanas. N° 1 Zapateado cubano</i> José F. L. de Coca [ca. 1880]	
3	ZC195	 <i>Zapateo Cubano</i> Gabriel Vilá [1897]	
4	ZC196	 <i>Zapateo del Monte. Baile de Guajiros (Cuba)</i> José Inzenga [1874]	

5	ZC261	 <i>Álbum Regio. Zapateo Cubano</i> Desconocido [1855]	
6	ZC263	 <i>La ley del hambre. N° 3. Zapateo</i> Gaspar Agüero [1896]	
7	ZC272	 <i>El zapateo (En Blanco y negro, 1898)</i> Desconocido [ca. 1898]	
8	ZC308	 <i>Zapateo cubano</i> Jaime Prats [ca.1890]	
9	ZC309	 <i>Zapateo cubano</i> Ramón Moreno [s.f.]	
10	ZC162	 <i>Zapateo Cubano</i> Anselmo González del Valle [1905]	
11	ZC311	 <i>Potpourri cubano. Zapateo</i> Laureano Fuentes [ca. 1898]	
12	ZC312	 <i>El zapateo cubano</i> F. Rojas (Arreglo) [s.f.]	
13	ZC354	 <i>Una tarde de mamarrachos. Zapateo</i> Lino Antonio Boza Vázquez [1860]	
14	ZC359	 <i>Álbum de música - Zapateo cubano</i> Desconocido [ca. 1919]	

15	ZC364	 <i>El arroyo que murmura. Zapateo</i> Jorge Ánckermann [1899]	
16	ZC833	 <i>Zapateo n° 1 (CD: Pueblo cubano)</i> Desconocido [1962]	
17	ZC834	 <i>Zapateo n° 2 (CD: Pueblo cubano)</i> Desconocido [c1962]	
18	ZC835	 <i>Zapateo, laúd solo (CD: Cancionero Hispano-Cubano)</i> Desconocido	

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA TÓNICA

El total de segmentos correspondientes a la sección sobre la tónica de las variaciones instrumentales del corpus son 376, de los cuales 146 son diferentes.

Grupos de paradigmas

Los cinco grupos mayoritarios suponen casi el 60% del total de segmentos del corpus.

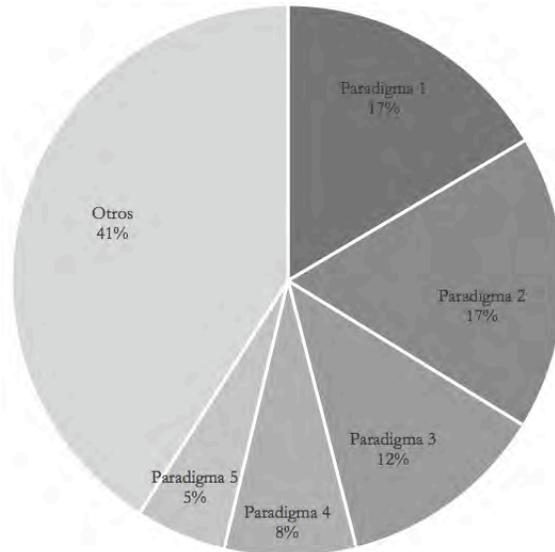


Figura 7. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica del zapateo cubano

A continuación muestro los paradigmas más representativos de estos grupos. Llama la atención que el patrón más repetido, el representado en el grupo 1 (paradigmas 1a, 1b y 1c), aparece en la mayoría de obras del corpus, por lo que se puede considerar como un patrón característico del zapateo cubano.

Tabla 13. Paradigmas predominantes sobre la tónica del zapateo cubano

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		

1b

1c

2a

3a

Seven staves of musical notation, each starting with a treble clef and a common time signature. The staves are labeled with intervals: [13], [12], [10], [6], [3], [1], and [1]. The notes are arranged in a sequence that illustrates a transformation process.

Six staves of musical notation, labeled I to VI, each starting with a treble clef and a common time signature. A large vertical bracket on the right side of the staves groups them together. Interval labels are placed between the staves: 4.3 5, 26.09 35, 21.74 8, 6.53 35, 2.17 35, and 2.17 35. The label 'C1' is positioned at the bottom right of the staves.

4a

[12]
[3]
[3]
[2]
[1]
[1]

I
II
III
IV
V
VI
C1
94.55 %
93.54 %
93.84 %
87.59 %
84.53 %
84.55 %

4b

[2]
[2]
[2]
[1]

I
II
III
C1
C2
57.14 %
27.43 %
75.57 %
14.29 %

5a

[12]

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA DOMINANTE

El total de segmentos correspondientes al segundo compás de las variaciones del zapateo cubano de las piezas del corpus son 372, de los cuales 164 son diferentes.

Grupos de paradigmas

Los cinco grupos mayoritarios constituyen algo más del 40% del total, según se muestra en la siguiente gráfica:

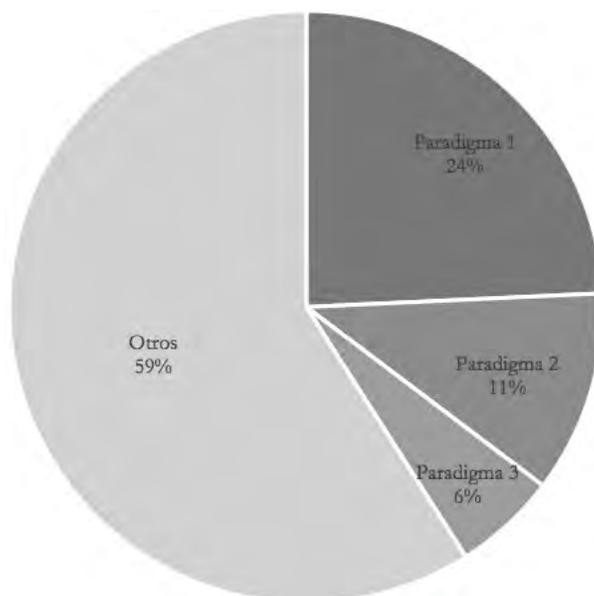


Figura 8. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante del zapateo cubano

Muestro a continuación algunos de los paradigmas característicos de estos cinco grupos.

Tabla 14. Paradigmas predominantes sobre la dominante del zapateo cubano

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		
1b		

1c

Example 1c shows a musical transformation. On the left, the original melody is presented in three staves, each with a bracketed count: [4], [2], and [2]. On the right, the transformed version is shown in three staves labeled I, II, and III. The transformation is indicated by large curly braces and numerical values: 50% for the first staff, 28% for the second, and 38% for the third. The label 'C1' is centered below the transformed staves.

2a

Example 2a shows a musical transformation. On the left, the original melody is presented in seven staves, each with a bracketed count: [11], [9], [4], [3], [1], [1], and [1]. On the right, the transformed version is shown in four staves labeled I, II, III, and IV. The transformation is indicated by large curly braces and numerical values: 46.67% for the first staff, 36.67% for the second, 16.67% for the third, and 60% for the fourth. The label 'C1' is centered below the first two staves, and 'C2' is centered below the last two staves.

2b

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff has a bracketed '6' and contains six eighth notes. The second staff has a bracketed '3' and contains three eighth notes. The third staff has a bracketed '2' and contains two eighth notes.

Three staves labeled I, II, and III. Large curly brackets group the notes on each staff. Percentages are written between the staves: 94.55% between I and II, 27.27% between II and III, and 16.18% below III. The label 'C1' is centered below the staves.

3a

Four staves of musical notation in treble clef. The first staff has a bracketed '8' and contains eight eighth notes. The second and third staves each have a bracketed '6' and contain six eighth notes. The fourth staff has a bracketed '1' and contains one eighth note.

Three staves labeled I, II, and III. Large curly brackets group the notes on each staff. Percentages are written between the staves: 38.1% between I and II, 33.33% between II and III, 28.57% below III, 88.57% between I and II, 28.57% between II and III, and 8.76% below III. The labels 'C1' and 'C2' are centered below the staves.

4a

One staff of musical notation in treble clef with a bracketed '12' and containing twelve eighth notes.

5a

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff has a bracketed '5' and contains five eighth notes. The second staff has a bracketed '4' and contains four eighth notes.

Two staves labeled I and II. Large curly brackets group the notes on each staff. Percentages are written between the staves: 55.56% between I and II, 44.44% below II, 55.56% between I and II, and 44.44% below II. The labels 'C1' and 'C2' are centered below the staves.

LA GUAJIRA ESPAÑOLA

En la introducción de este apartado he comentado brevemente la forma en que el guitarrista flamenco construye las variaciones instrumentales en la guajira. Aquí, el arte de la improvisación no es tan habitual y las variaciones o *falsetas* se aprenden y reproducen, a diferencia de las demás expresiones musicales en estudio. Por tanto, no es de extrañar que variaciones que realizan algunos guitarristas decimonónicos como Eustasio Matallana, Rafael Marín o Luis Soria, las siguieron ejecutando guitarristas flamencos como Ramón Montoya, Agustín Castellón “Sabicas”, Manuel Serrapí “Niño Ricardo”, Manuel Castaño “Maestro Castaño”, entre otros.

CORPUS DE ANÁLISIS

El corpus seleccionado también combina guajiras publicadas en partituras escritas para piano o guitarra –correspondientes a obras de salón o zarzuelas–, con toques flamencos grabados a principios del siglo pasado. Como comenté, aunque a lo largo del siglo se han mantenido alguna de estas variaciones, en la guitarra flamenca actual predomina otra serie de técnicas instrumentales que hace que la inclusión en el corpus de alguna de estas obras no sea pertinente.

Tabla 15. Corpus de análisis de variaciones de la guajira española

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	GU05	 <i>La Gloria de Andalucía, pot-pourri flamenco. Guajiras</i> Manuel del Castillo [ca. 1900]	
2	GU13	 <i>Guajiras</i> A. López y Villanueva [ca. 1910]	

3	GU15	 <i>Guajiras Populares</i> Desconocido [ca. 1900]	
4	GU16	 <i>Qué benditas me parecen (Guajira malagueña)</i> Desconocido [ca. 1970]	
5	GU19	 <i>Guajiras</i> Daniel Fortea [ca. 1940]	
6	GU20	 <i>Guajiras</i> Eustasio Matallana [ca. 1909]	
7	GU24	 <i>Guajiras</i> Rafael Marín [1902]	
8	GU38	 <i>Guajiras</i> V. García del Peral [ca. 1902]	
9	GU31	 <i>Las Guajiras</i> Otero y Sopena [1912]	
10	GU39	 <i>Guajiras Populares</i> Luis Foglietti [1905]	
11	GU34	 <i>Verdaderas Güajiras Cubanas</i> Severino García Fortea [1913]	
12	GU40	 <i>Guajiras populares</i> José M ^a Guervós [1920]	

- | | | | |
|----|-------|---|---|
| 13 | GU01 |  <i>La banda de Trompetas - Guajira</i>
Tomás López Torregrosa
[1896] |  |
| 14 | GU37 |  <i>Guajiras de Madrid cómico</i>
Desconocido
[1912] |  |
| 15 | GU43 |  <i>Guajiras</i>
Adela del Valle
[ca. 1910] |  |
| 16 | GU47 |  <i>Cantos de mi patria - Guajiras cubanas</i>
E M. Manella
[1902] |  |
| 17 | GU816 |  <i>Guajiras Vida mía</i>
Manuel López [Acompañando a "El Mochuelo"]
[ca. 1908] |  |
| 18 | GU826 |  <i>En un manicomio oí (guajiras) (CD: Flamenco con raíces sudamericanas)</i>
Enrique López [Acompañando a Niño de Cabra] |  |
| 19 | GU827 |  <i>Hombre aquí la malanga crece (CD: Flamenco con raíces sudamericanas)</i>
Pepito Cibera [Acompañando a Niño Escacena] |  |
| 20 | GU828 |  <i>Ve conmigo matancera</i>
Telesforo del campo
[1919] |  |
| 21 | GU829 |  <i>El manicomio (Guajiras)</i>
Telesforo del campo
[1919] |  |
| 22 | GU824 |  <i>Un piropo a las mujeres. Guajira N° 2</i>
Domínguez [Acompañando a Juan Ríos "El Canario"]
[ca. 1914] |  |

23	GU830	 <i>Vida mía (Disco Pathé 12204)</i> Guitarrista desconocido [Acompañando a "El Mochuelo"] [ca. 1905]	
24	GU818	 <i>Guajiras</i> Guitarrista desconocido: [Acompañando a "La Rubia"] [ca. 1905]	
25	GU820	 <i>Guajiras de los de Cuba (Zonophone X-52024)</i> Guitarrista desconocido [Acompañando a El Mochuelo] [ca. 1905]	
26	GU821	 <i>Cuándo vendrá la mañana (Guajiras)</i> Guitarrista desconocido: [Acompañando a "La Rubia"] [ca. 1905]	
27	GU163	 <i>Los de Cuba (Parte instrumental)</i> Ángel Rubio [1920]	

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA DOMINANTE

El total de segmentos correspondientes a la sección sobre la dominante de las variaciones instrumentales del corpus son 185, de los cuales 68 son diferentes.

Grupos de paradigmas

Los segmentos contenidos en los cinco grupos mayoritarios constituyen más del 75% del total. Este número tan elevado es un indicio de la escasa variabilidad que existe en las falsetas de las guajiras debido a que no suelen ser improvisadas. A esto se une el hecho de que existen patrones característicos que se realizan con frecuencia.

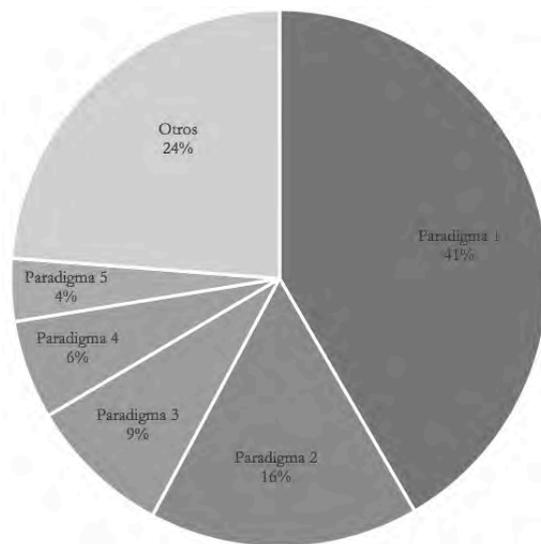


Figura 9. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante de la guajira española

Muestro a continuación los paradigmas más característicos de estos grupos. Como se puede comprobar los segmentos del primero constituyen más del 40% del total, y representan una de las variaciones características de la guajira española.

Tabla 16. Paradigmas predominantes sobre la dominante de la guajira española

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		

1b

Two staves of musical notation. The top staff is labeled [8] and the bottom staff is labeled [1]. Both staves contain a sequence of notes and rests, with some notes beamed together.

Two staves of musical notation, labeled I and II. A large bracket spans across both staves, labeled C1. The notes in both staves are grouped together by this bracket.

2a

Five staves of musical notation, labeled [8], [4], [2], [1], and [1]. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes beamed together.

Five staves of musical notation, labeled I, II, III, IV, and V. A large bracket spans across all five staves, labeled C1. Percentages are written between the staves: 50 % between I and II, 25 % between II and III, 12.5 % between III and IV, 6.25 % between IV and V, and 6.25 % below V.

3a

Three staves of musical notation, labeled [3], [2], and [1]. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes beamed together.

Three staves of musical notation, labeled I, II, and III. Two brackets are present: C1 spans across staves I and II, and C2 spans across staves II and III.

4a

Four staves of musical notation, each starting with a bracketed number: [4], [4], [1], and [1]. Each staff contains a sequence of rhythmic notes on a five-line staff.

Two staves of musical notation, labeled I and II. The notation shows three transformations, C1, C2, and C3, indicated by large curly braces. Each transformation is associated with a percentage value: C1 (40%), C2 (40%), and C3 (40%).

5a

Two staves of musical notation, each starting with a bracketed number: [5] and [2]. Each staff contains a sequence of rhythmic notes on a five-line staff.

Two staves of musical notation, labeled I and II. The notation shows a single transformation, C1, indicated by a large curly brace. The transformation is associated with two percentage values: 71.43% and 28.57%.

PATRONES PREDOMINANTES SOBRE LA TÓNICA

El total de segmentos correspondientes a la sección sobre la tónica de las variaciones instrumentales del corpus son 185, de los cuales 52 son diferentes.

Grupos de paradigmas

Al igual que sucediera con los patrones sobre la dominante, los cinco grupos mayoritarios constituyen el 60%.

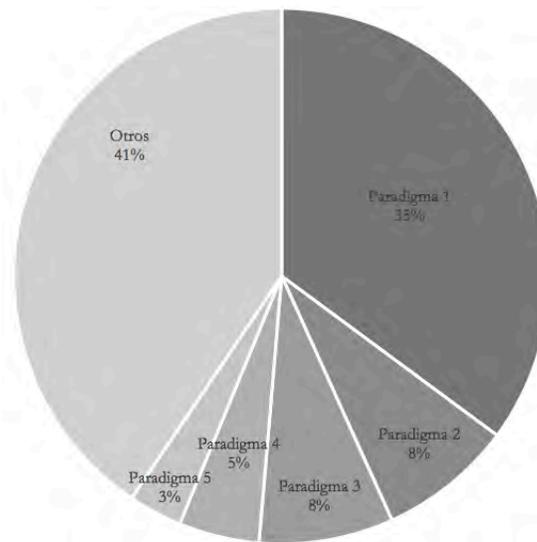
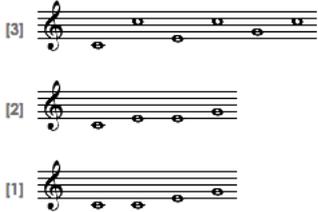
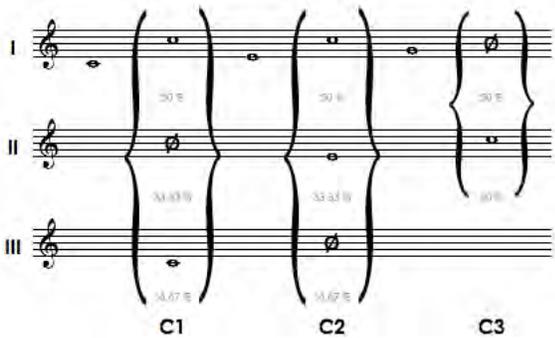
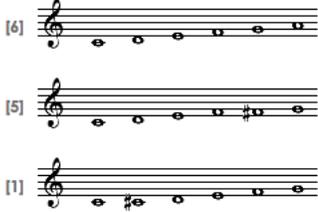
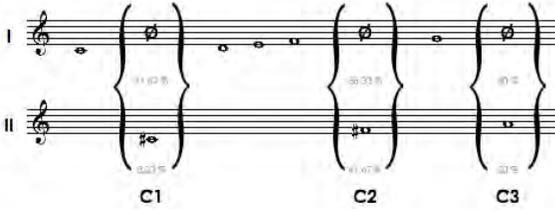
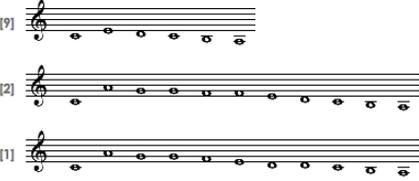
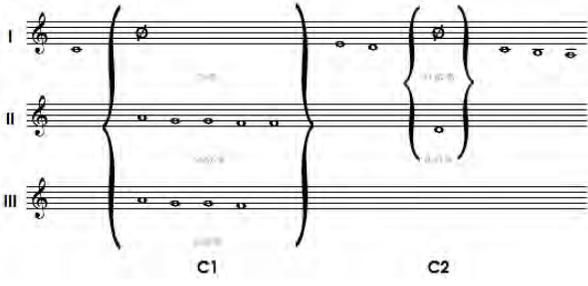


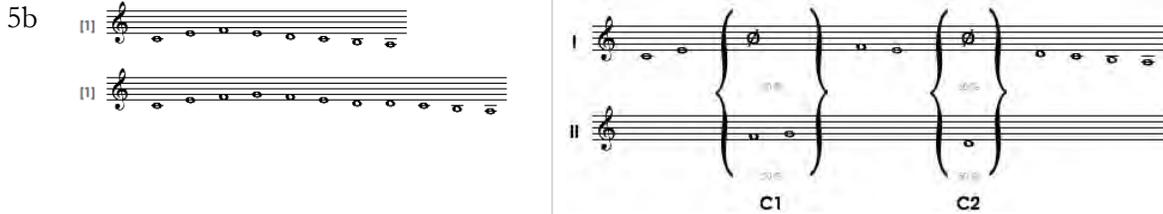
Figura 10. Grupos de paradigma de patrones sobre la tónica de la guajira española

Muestro a continuación los paradigmas más característicos. En el grupo 1 aparecen segmentos con los que termina una de cada tres variaciones de guajiras.

Tabla 17. Paradigmas predominantes sobre la tónica de la guajira española

Nº	Segmentos	Paradigma
1a		
1b		
2a		
3a		
4a		

5a 

5b 

PARADIGMAS COMPARTIDOS

Una vez mostrados los paradigmas predominantes de las distintas expresiones musicales, tanto sobre la tónica como sobre la dominante, los comparo para identificar analogías entre ellos. En la siguiente tabla represento en cada fila cada una de las similitudes que detecto, indicadas por los paradigmas correspondientes de las distintas expresiones musicales, representadas por columnas. Por ejemplo, la primera fila de la tabla de paradigmas sobre la tónica indica que el paradigma 1b del zapateado jarocho es muy similar al 1b del zapateo cubano. Los paradigmas marcados con el símbolo (*) no han sido mostrados anteriormente pues no están entre los que más segmentos contienen. Sobre la dominante hay un paradigma que aparece en todas las expresiones musicales, del que hablaré más adelante.

Tabla 18. Paradigmas similares en todo el corpus sobre la tónica

Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
	1b		1b	
		7a ^(*)	1a	
4a		3a	2a	
		1a	3a	2a
3a		5a	4a	3a
5a			4b	
1a	1a	2a		
5a		4a		

Tabla 19. Paradigmas similares en todo el corpus sobre la dominante

Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
3a	1a	5a	1a	1b
5a	1a		1b / 1c	
1a	2a	4b ^(*)	2a	
		6a ^(*)	5a	
4a	1b			

ANÁLISIS CONJUNTO

El análisis conjunto de variaciones instrumentales lo divido en dos. Por un lado comparo todos aquellos segmentos contruidos sobre la tónica, y por otro los que van sobre la dominante. Por tanto los primeros compases del jarabe loco, zapateado jarocho o guajira española serán comparados con los segundos compases de los zapateos, puntos y guajiras cubanas, y viceversa. Para cada uno de estos dos análisis muestro los patrones –en forma de segmentos o de paradigmas– comparados en al menos tres expresiones musicales.

CORPUS DE ANÁLISIS

El corpus está formado por todas las piezas pertenecientes a los corpus de variaciones instrumentales expuestos en los apartados anteriores. En total son 78 piezas y más de 4500 segmentos como se refleja en la siguiente tabla:

Tabla 20. Número de patrones de alturas distintos en variaciones instrumentales por expresión musical

Expresión musical	Nº de piezas	Segmentos tónica	Segmentos dominante
Jarabe loco	11	970	974
Zapateado jarocho	6	515	519
Punto cubano	16	221	221
Zapateo cubano	18	376	372
Guajira española	27	185	185
Total	78	2267	2271

PATRONES COMPARTIDOS SOBRE LA TÓNICA

Los 16 patrones compartidos en más de dos expresiones musicales distintas se muestran en la siguiente tabla. Es de destacar que seis de ellos aparecen en todas las expresiones musicales.

Tabla 21. Patrones predominantes en el corpus completo sobre la tónica

Nº	Paradigma	Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
1		✓	✓	✓	✓	✓
2		✓	✓	✓	✓	✓
3		✓	✓	✓	✓	✓
4		✓	✓	✓	✓	✓
5		✓	✓	✓	✓	✓

Nº	Paradigma	Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
6	<p>C1 C2</p>	✓	✓	✓	✓	✓
7	<p>C1</p>	✓	✓		✓	✓
8	<p>C1 C2</p>	✓	✓	✓	✓	
9	<p>C1 C2</p>	✓	✓	✓	✓	
10		✓	✓		✓	
11		✓	✓		✓	

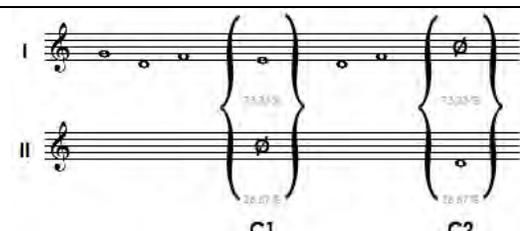
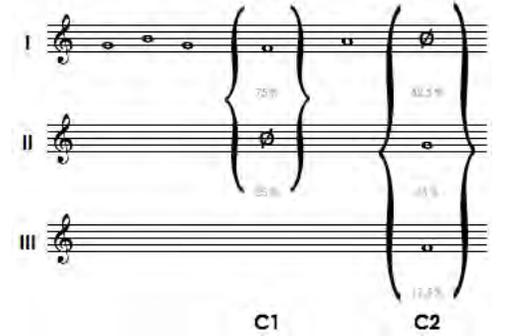
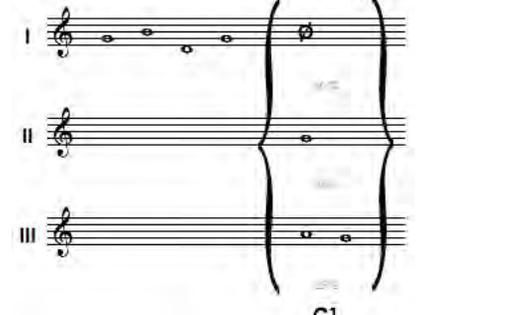
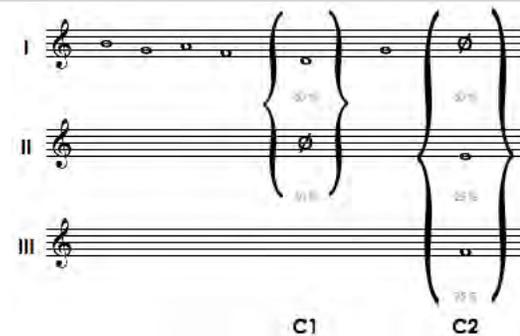
Nº	Paradigma	Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
12		✓		✓	✓	
13		✓	✓		✓	
14		✓	✓	✓		
15			✓	✓	✓	
16		✓	✓		✓	

PATRONES COMPARTIDOS SOBRE LA DOMINANTE

Muestro a continuación los 18 patrones compartidos en más de dos expresiones musicales distintas. Los dos primeros de ellos aparecen en todas ellas.

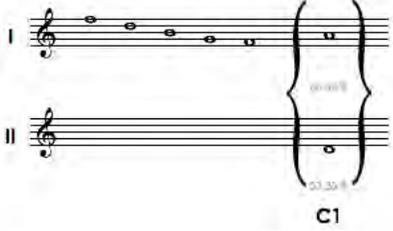
Tabla 22. Patrones predominantes en el corpus completo sobre la dominante

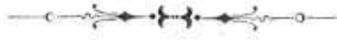
Nº	Paradigma	Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
1	<p>I II</p> <p>98,25 % 98,25 % 1,75 % 1,75 %</p> <p>C1 C2</p>	✓	✓	✓	✓	✓
2		✓	✓	✓	✓	✓
3	<p>I II</p> <p>C1</p>	✓	✓	✓	✓	
4		✓	✓		✓	✓
5	<p>I II III IV</p> <p>C1</p>	✓	✓	✓	✓	

Nº	Paradigma	Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
6	 <p>Musical notation for paradigm 6, showing two systems of staves (I and II) with notes and rests, and two chord diagrams labeled C1 and C2.</p>	✓	✓	✓		✓
7	 <p>Musical notation for paradigm 7, showing three systems of staves (I, II, III) with notes and rests, and two chord diagrams labeled C1 and C2.</p>	✓	✓	✓		✓
8	 <p>Musical notation for paradigm 8, showing three systems of staves (I, II, III) with notes and rests, and one chord diagram labeled C1.</p>	✓	✓	✓	✓	
9	 <p>Musical notation for paradigm 9, showing three systems of staves (I, II, III) with notes and rests, and two chord diagrams labeled C1 and C2.</p>	✓	✓	✓		✓
10	 <p>Musical notation for paradigm 10, showing a single system of staves with notes and rests.</p>	✓	✓	✓		

DE JARABES, PUNTOS, ZAPATEOS Y GUAJIRAS.
 UN SISTEMA MUSICAL DE TRANSFORMACIONES (SIGLOS XVIII-XXI)

Nº	Paradigma	Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
11		✓	✓		✓	
12		✓	✓			✓
13		✓	✓			✓
14		✓		✓		✓
15		✓	✓			✓
16				✓	✓	✓

Nº	Paradigma	Jarabe loco	Zapateado jarocho	Punto cubano	Zapateo cubano	Guajira española
17		✓		✓	✓	
18		✓		✓		✓



A la hora de valorar los resultados obtenidos por el análisis conjunto de los patrones de las variaciones instrumentales –tanto de segmentos sobre la tónica como sobre la dominante– hay que tener presentes algunos aspectos que enumero a continuación:

1. Estoy comparando los primeros versos de unas expresiones musicales con los segundos de otras y viceversa, por lo que el modo de construcción melódica del instrumentista puede diferir, o sea, no es la misma intención realizar un patrón de comienzo de la variación que hacerlo sobre la mitad de la misma –en el segundo compás–.
2. La diversidad de fuentes que estoy comparando, que van desde obras de zarzuela hasta grabaciones de cante flamenco o realizadas en zonas rurales cubanas o mexicanas.

3. El grado de detalle del análisis. El criterio de no consolidar las alturas implica que estamos comparando los segmentos con un nivel de detalle mayor.
4. Las variaciones analizadas suelen ser fruto de la improvisación del músico, por lo que podría pensarse, a priori, que el conjunto de estructuras posibles puede ser amplio.
5. Estas variaciones son realizadas por diversos instrumentos con número de cuerdas, afinaciones y técnicas de ejecución diferentes. Este hecho a veces restringe las posibilidades de digitación de determinadas alturas, lo cual repercute en el modo de construcción melódica. Por ejemplo, la guitarra de son jarocho tiene una afinación propicia para que el músico se apoye en los bordones sin necesidad de pulsar ningún traste, lo que provoca que la melodía que va hilando contenga constantemente intervalos de tercera o quinta como veremos a continuación, por el contrario, la afinación de la guitarra flamenca hace más complicado que estos intervalos se produzcan. Por tanto, estas restricciones organológicas y las consiguientes adaptaciones a las mismas que los instrumentistas tienen que hacer para solventarlas, provocan pequeños cambios musicales.

Sobre este quinto aspecto me gustaría profundizar un poco más puesto que en los resultados del análisis conjunto se vislumbra un ejemplo muy claro de este hecho. Si nos fijamos en las variaciones instrumentales completas más frecuentes en el zapateo cubano –figura 11– y de la guajira española –figura 12– se observa que el segundo compás de la del zapateo es muy similar al primer compás de la guajira, ambas sobre la dominante.

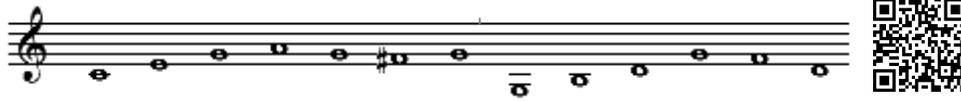


Figura 11. Variación instrumental más frecuente del zapateo cubano



Figura 12. Variación instrumental más frecuente de la guajira española

De hecho, el patrón correspondiente al segundo compás del zapateo –figura 13– también es el más habitual de los patrones sobre la dominante del zapateo (paradigma 1a). En la tabla 19 antes mostrada se comprueba cómo este patrón es también el más habitual del zapateado jarocho, y es compartido por todas las expresiones musicales en estudio, incluida la guajira (paradigma 1b). Sin embargo se advierte que el primer compás de variación más frecuente de la guajira –figura 14– tiene una pequeña variación cambiando la secuencia *sol–fa* por *fa–mi*, por eso lo incluí en un paradigma distinto, el 1b.



Figura 13. Patrón más habitual sobre la dominante del zapateo cubano



Figura 14. Patrón más habitual sobre la dominante de la guajira

Esta ligera transformación puede explicarse si analizamos la manera en que técnicamente se tendría que ejecutar el patrón del zapateo en la guitarra. Aunque los patrones que muestro aquí están transpuestos a la tonalidad de *do*, en la práctica la guajira se toca en la guitarra en *la* o antiguamente en *re* como se muestra en las siguientes ilustraciones:



Figura 15. Patrón más habitual sobre la dominante de la guajira en re

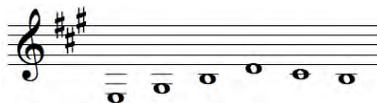


Figura 16. Patrón más habitual sobre la dominante de la guajira en la

Tanto si se toca en *re* o en *la*, la digitación es muy similar desplazando todo una cuerda. La primera altura se toca pulsando una cuerda al aire, la segunda en el cuarto traste –dedo meñique–, la tercera en el segundo traste y el problema viene en la cuarta altura. Si se hiciera como en el zapateo habría que pulsar el segundo traste también para hacer el *la* o el *mi* respectivamente, sin embargo con la transformación que se introduce no es necesario pulsar este segundo traste, sino la cuerda al aire, por lo que la altura producida es un par de semitonos inferior, *sol* o *re*. La quinta altura se realiza con el meñique que quedó libre después de la segunda, y la última altura es igual que la tercera sobre el segundo traste. El patrón resultante si bien no es idéntico al del zapateo, no implica ningún cambio estructural sustancial. Suele ser la primera falseta de guajira que nos han enseñado a todos los guitarristas flamencos.

Teniendo en cuenta todo ello, considero que el hecho de que en el análisis conjunto existan ocho estructuras de alturas compartidas en todas las expresiones musicales y más de una treintena que aparecen en tres de ellas o más, es un dato significativo, dada la diversidad del corpus analizado. El hecho de que la construcción melódica de las variaciones instrumentales sea similar en tres culturas musicales distintas no es casual, sino que hay una lógica subyacente compartida, no escrita, que los músicos conocen y aplican en sus composiciones, independientemente de que sean improvisadas o fruto de una elaboración previa a la interpretación. Encuentro aquí un indicio más de que estas músicas estuvieron relacionadas.

ANÁLISIS INTERVÁLICO DE VARIACIONES INSTRUMENTALES

Realizo un análisis interválico de las notas contenidas en las variaciones instrumentales de las piezas del corpus completo. Para ello hago un análisis cuantitativo de los tipos de intervalos que aparecen, tanto ascendentes como descendentes, en cada expresión musical. Expongo los resultados por separado.

INTERVALOS ASCENDENTES

En la figura 17 se muestra la frecuencia de aparición de cada intervalo ascendente en las variaciones instrumentales de las piezas del corpus. Como puede verse, hay una tendencia muy similar en las cinco expresiones musicales, siendo predominantes los intervalos de segunda mayor, tercera menor y tercera mayor. Los intervalos mayores de una cuarta justa son más extraños, predominando sobre todo en el jarabe y el zapateado jarocho donde, como comenté anteriormente, la técnica instrumental de apoyar la melodía en los tres bordones de la guitarra de son, produce este tipo de intervalos. En estas expresiones musicales son excepcionales los intervalos de segunda menor, mientras que en el resto son más habituales, teniendo un peso superior al 10% en cada una.

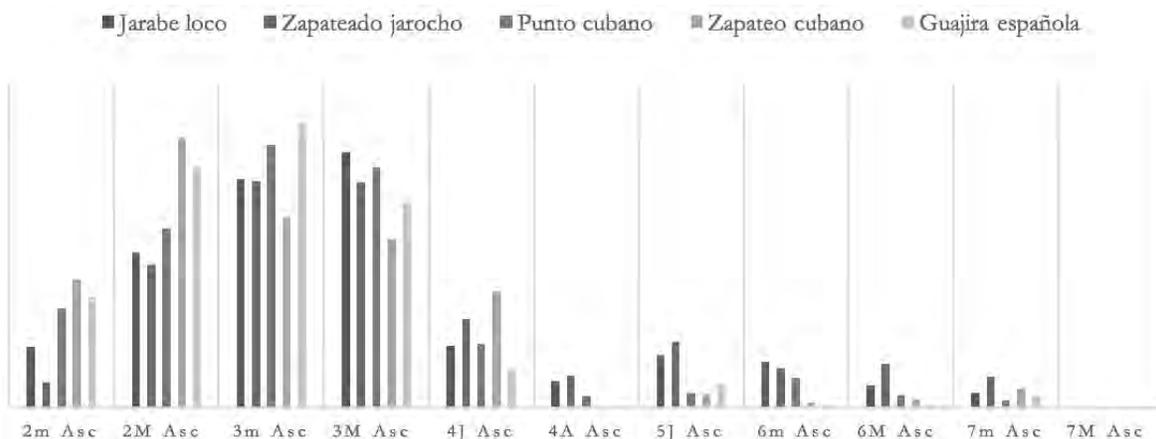


Figura 17. Intervalos ascendentes en variaciones instrumentales por expresión musical

INTERVALOS DESCENDENTES

La tendencia general de los intervalos descendentes es muy similar a la de los ascendentes, como vemos en la figura 18. Es en estos intervalos descendentes donde se nota más diferencia de las guajiras respecto al resto. En ésta predomina sobre todo el intervalo de segunda mayor (55%) y segunda menor (18%). En el resto, también es la segunda mayor el intervalo más habitual junto con la tercera menor. En el punto son bastante comunes también los intervalos de cuarta justa (13%) y quinta justa (9%).

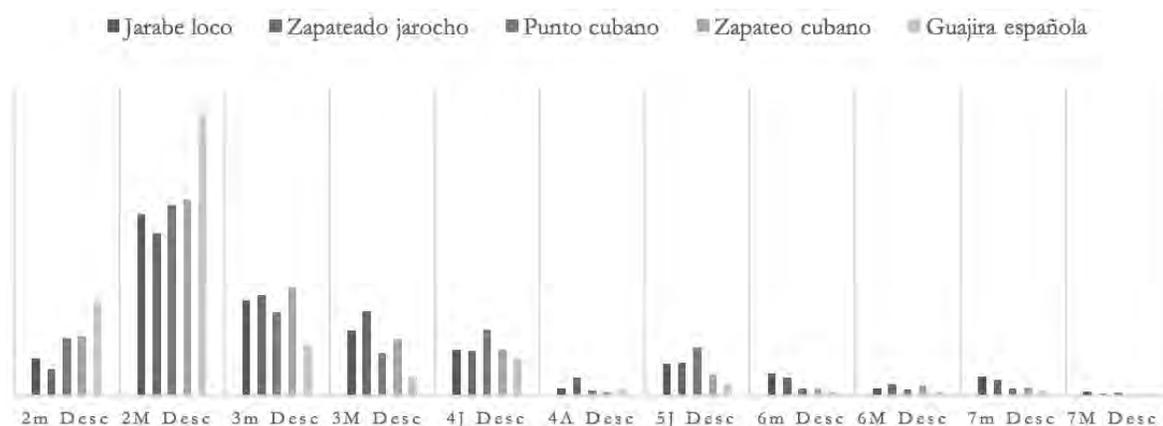


Figura 18. Intervalos descendentes en variaciones instrumentales por expresión musical

Observamos que la tendencia que describen las cinco expresiones musicales es bastante similar, lo cual puede ser un indicador más de las similitudes que poseen sus variaciones instrumentales.

COMPARACIÓN CON OTRAS EXPRESIONES MUSICALES

Para hacer más patente que estas expresiones musicales tienen una tendencia interválica similar, considero pertinente la comparación de este análisis interválico con otros similares de expresiones musicales pertenecientes a los mismos territorios de los estudiados. En este caso, retomo los resultados del análisis interválico que Lénica Reyes presenta en su tesis doctoral tanto de la malagueña como del

fandango, presentes en España y en México. Reyes presenta en el siguiente diagrama el porcentaje de intervalos tanto ascendentes como descendentes (2015, 125).

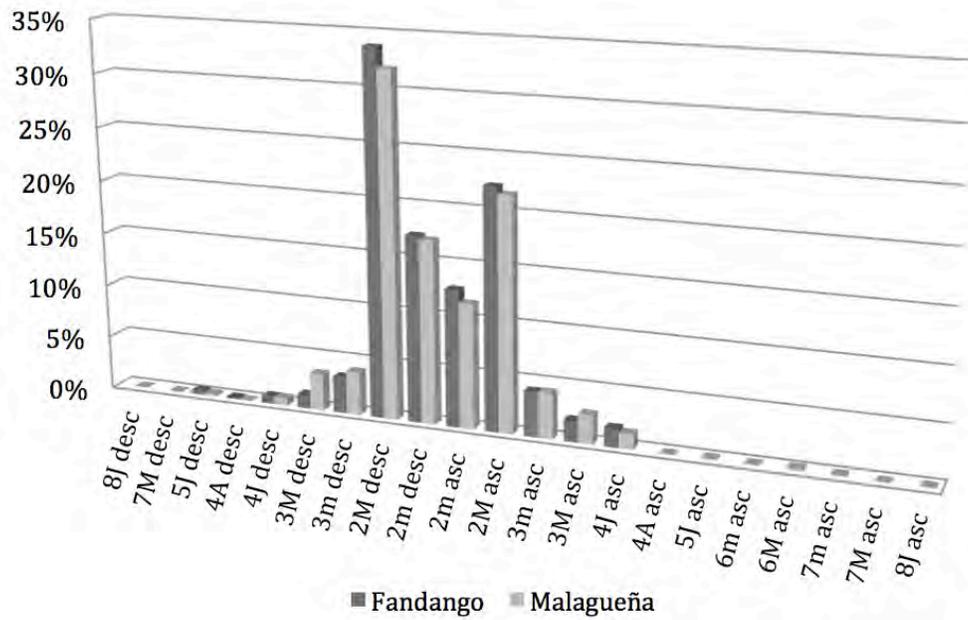


Figura 19. Intervalos de malagueñas y fandangos en la tesis de Lénica Reyes

Como vemos, la malagueña y el fandango tienen una distribución muy similar entre ellos, y ésta difiere sensiblemente de las expresiones musicales abordadas en esta tesis. Predominan los intervalos de segunda, tanto ascendentes como descendentes, mientras que en las estudiadas aquí, los intervalos de tercera –sobre todo los ascendentes– son también muy frecuentes. En intervalos mayores a una tercera también se nota una diferencia, pues en la malagueña y el fandango apenas se realizan.

ANÁLISIS RÍTMICO DE VARIACIONES INSTRUMENTALES

Como ya expuse anteriormente, las variaciones de las expresiones musicales en estudio están basadas en un patrón sesquiáltero, con la sucesión de dos compases, uno de 6/8 y otro de 3/4. Los instrumentistas suelen emplear una amplia gama de estructuras rítmicas sobre todo en el punto, el zapateo y la guajira. Estas estructuras se suelen combinar con las que realizan los demás instrumentos, tanto de cuerdas como percusivos, produciendo una especie de polirritmia. Un ejemplo de ello lo encuentro en la partitura del *Zapateo cubano* de Anselmo González del Valle. En la cabecera de la primera página, de manera independiente a la propia partitura, aparece una indicación que podría corresponder con la *rueda* de acordes características que el autor indica a aquellos pianistas que deseen interpretar el zapateo sin variaciones. Se compone de los cuatro compases siguientes:



Figura 20. Estructura rítmica indicada en la anotación de *Zapateo cubano* (A. G. del Valle)

En esta anotación se esbozan dos patrones rítmicos, una entre las notas conectadas en la parte superior y la otra por las conectadas en la inferior. La parte inferior es similar al sonido percusivo que suelen ejecutar las claves en el punto o zapateo. Superpuestas estas dos estructuras, forman un patrón de doce corcheas, que, como veremos a continuación, es el patrón mayoritario.



Figura 21. Patrones rítmicos en la anotación de *Zapateo cubano* (A. G. Del Valle)

El corpus de análisis es el mismo que el usado en el de alturas. Realizo primero un análisis individual y luego uno conjunto. Represento solo las diez estructuras mayoritarias, así como el porcentaje de variaciones que las contienen.

EL JARABE LOCO

La estructura más habitual –con diferencia– en la construcción de las variaciones es la sucesión de corcheas (72%), marcando cada uno de los doce tiempos de la rueda armónica. Como vemos, el resto de estructuras rítmicas difieren poco de la mayoritaria. Tampoco se perciben diferencias significativas entre las estructuras rítmicas del primer compás de la variación respecto del segundo.

Tabla 23. Patrones rítmicos de variaciones completas del jarabe loco

Patrón rítmico	Frecuencia
	72,24%
	2,84%
	2,84%
	2,03%
	1,72%
	1,11%
	1,11%
	1,01%
	0,91%
	0,91%

EL ZAPATEADO JAROCHO

La estructura rítmica más repetida es la misma que en el jarabe, aunque con una frecuencia algo menor. En estas estructuras hay una mayor presencia de la figura de *negra*. Esto puede deberse a que dado que el tempo en que se ejecuta el zapateado es superior, se intercalan en las variaciones notas más largas. De esta forma se va creando un juego rítmico que presenta mayor diversidad. La última estructura mostrada es la más frecuente en las guajiras como se verá a continuación.

Tabla 24. Patrones rítmicos de variaciones completas del zapateado jarocho

Patrón rítmico	Frecuencia
	67,23%
	5,27%
	3,39%
	2,45%
	1,88%
	1,32%
	0,94%
	0,94%
	0,75%
	0,75%

EL PUNTO CUBANO

El punto cubano también realiza mayoritariamente el patrón de doce corcheas –excluyendo las virtuosas variaciones que se realizan como se comentó anteriormente– aunque en menor proporción. También aparecen estructuras rítmicas “de cierre” en los segundos compases, que indican el final de la sección instrumental para dar paso a la copla. Éstos se caracterizan por dejar uno o dos tiempos de silencio al final.

Tabla 25. Patrones rítmicos de variaciones completas del punto cubano

Patrón rítmico	Frecuencia
	48,54%
	9,62%
	4,60%
	2,51%
	2,09%
	2,09%
	1,67%
	1,67%
	1,26%
	1,26%

EL ZAPATEO CUBANO

La estructura rítmica predominante es la misma que en las anteriores expresiones musicales, aunque con una frecuencia significativamente menor. Es característico el empleo de la *negra con puntillo* que no es tan habitual en el jarabe loco, zapateado jarocho o punto como acabamos de ver.

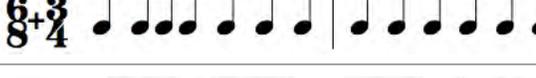
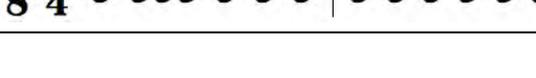
Tabla 26. Patrones rítmicos de variaciones completas del zapateo cubano

Patrón rítmico	Frecuencia
	26,79%
	12,44%
	3,35%
	3,35%
	3,35%
	2,87%
	2,39%
	2,39%
	2,39%
	1,91%

LA GUAJIRA ESPAÑOLA

A diferencia de las anteriores, el patrón rítmico de doce corcheas no es el predominante, aunque si es de los más empleados. El mayoritario corresponde con una estructura donde están bien marcados los tres tiempos fuertes del segundo compás, produciendo un efecto de viveza –primer compás– y serenidad –el segundo–. El resto de estructuras rítmicas de la guajira son bastante similares a las de las anteriores expresiones musicales.

Tabla 27. Patrones rítmicos de variaciones completas de la guajira española

Patrón rítmico	Frecuencia
	13,08%
	12,04%
	8,90%
	4,71%
	2,62%
	2,62%
	2,62%
	2,09%
	1,57%
	1,57%

En el análisis de estructuras rítmicas predomina el patrón de doce corcheas, aunque dependiendo de la expresión musical, el porcentaje de variaciones que lo emplean difiere como se muestra en el siguiente diagrama:

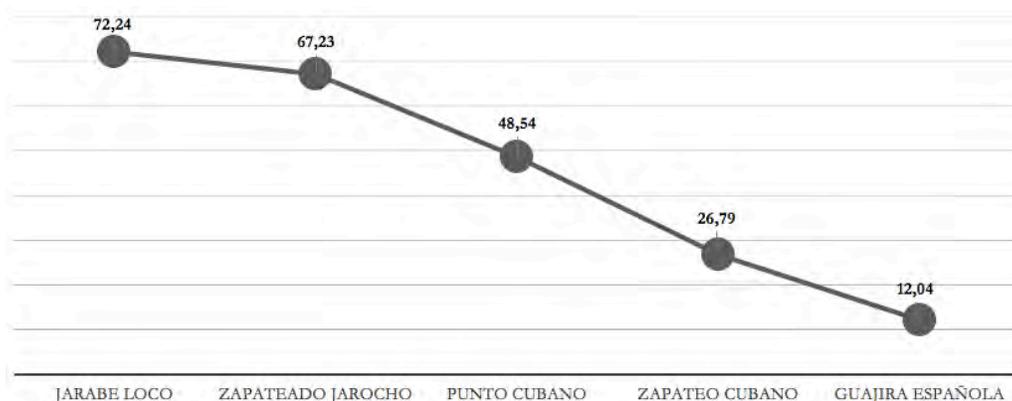


Figura 22. Porcentaje del patrón de doce corcheas por expresión musical

Es probable que varios factores tengan que ver en este hecho. El primero es que el jarabe loco y el zapateado son pensados principalmente para ser bailados, por lo que es importante mantener una estructura rítmica que marque claramente los doce tiempos de cada variación. El músico que puntea por tanto, funge como “metrónomo” para el resto de participantes en la práctica musical. Se podría pensar que lo mismo debería suceder con el zapateo cubano donde las fuentes documentales nos hablan de su carácter eminentemente bailable, sin embargo, hay que tener en cuenta que la mayoría de obras del corpus son partituras para piano. Aunque están reflejando las mismas estructuras de alturas que las empleadas por el tiple o arpa en los guateques, el cambio de contexto implica necesariamente cierta adecuación, que produce ligeras transformaciones estructurales. Los patrones rítmicos de las variaciones de los zapateos de piano pueden ser algo más flexibles, pues suelen ser obras de concierto pensadas para ser escuchadas, no bailadas. Sin embargo, dadas las inscripciones sonoras que encuentro en los documentos que hablan de los guateques del siglo XIX, donde se describe que el movimiento de pies está en concordancia con lo que hace la música, puede ser un indicio de que el punteado del zapateo en estos ámbitos debía ser muy similar al realizado en los

fandangos jarochos actuales. De hecho, la variación característica del zapateo que ha quedado plasmada en las partituras sí contiene los doce pulsos. Aunque el zapateo de la bailadora o bailarín no necesariamente tenga que marcar estos doce tiempos, sí es importante que el instrumentista los realice para que, los acentos que puedan improvisar los que bailan siempre “concierden” en un pulso instrumental en las polirritmias que generan.

Por otro lado, observo cómo en las expresiones musicales donde las variaciones se improvisan la tendencia a realizar este patrón rítmico es alta, mientras que en las que incluyen obras no improvisadas como el zapateo cubano y las guajiras españolas el porcentaje decrece considerablemente. Quizás en los toques improvisados el disponer de una estructura rítmica prácticamente fija, propicia que el foco de atención del músico se centre en la construcción de alturas, sin tener que preocuparse además de improvisar patrones rítmicos.

Estas dos hipótesis las establezco a partir de los resultados estructurales y estadísticos obtenidos, así como de mi experiencia como músico instrumentista.



La realización de los análisis incluidos en este capítulo ha sido posible gracias al empleo de herramientas analíticas de otras disciplinas como la estadística, que me ha permitido identificar tendencias estructurales. También la utilización del software SAAP es fundamental, no solo para realizar el análisis paradigmático, sino para la extracción de datos de diferentes rasgos analíticos de las fuentes musicales para la elaboración de estadísticas. Ambos permiten vislumbrar, por ejemplo, el grado de improvisación que opera en la construcción melódica de las variaciones en las diferentes expresiones musicales en estudio.

He realizado diversos análisis estructurales de las variaciones instrumentales de las músicas en estudio: armónico-rítmico, de alturas, interválico y rítmico, y he mostrado interesantes conclusiones que se pueden extraer de los mismos. Estas variaciones ocuparon un lugar muy importante en las prácticas musicales según extraemos de las fuentes documentales, sobre todo en Cuba donde no podía faltar el tiple que realizara el “punto de arpa”. Están construidas sobre una estructura armónico-rítmica sesquiáltera de dos compases. En el jarabe loco, el zapateado y la guajira española tienen la estructura armónica construida sobre la secuencia dominante-tónica, mientras que en el punto, el zapateo o la guajira cubana esta secuencia se invierte. Esta estructura rige el modo en que el músico debe producirlas. Esta información es de gran relevancia a efectos analíticos, y no la he encontrado referida en ningún trabajo (etno)musicológico.

Este hecho modificó mi planteamiento inicial de comparar las variaciones completas, teniendo que partir dichas variaciones en dos, de manera que pudieran analizarse por separado aquellos compases con estructura armónica sobre la tónica por un lado y los que van sobre la dominante por otro. Los resultados de estos dos análisis demuestran la existencia de más de treinta estructuras compartidas en al menos tres de las expresiones musicales en estudio, de las cuales ocho de ellas están presentes en todas. También he mostrado cómo restricciones organológicas y téc-

nicas, provocan que algunas de estas estructuras compartidas deban ser transformadas ligeramente para adecuarlas a los recursos que dispone el músico en su ejecución. Esto se muestra con claridad en la construcción de la falseta característica de la guajira española a partir, probablemente, de la variación característica del zapateo cubano.

Los resultados del análisis interválico también reflejan estas restricciones técnicas que en ocasiones favorecen la aparición o la ausencia en la secuencia melódica de determinados intervalos. Muy revelador ha sido el contraste de los resultados del análisis interválico de estas expresiones musicales con repertorios similares presentes en la misma época en los mismos territorios: la malagueña y el fandango. En éstas predominan los intervalos conjuntos de segunda, mientras que en las estudiadas en esta tesis es más frecuente el uso del intervalo de tercera. Esta tendencia similar confirma el vínculo estructural entre todas ellas.

El análisis rítmico también reveló el empleo de estructuras compartidas en todas las expresiones musicales. La aplicación del análisis estadístico a algunos de estos resultados, proporciona datos que me ayudaron a entender el modo en que pudieron producirse ciertas transformaciones, como por ejemplo las del zapateo tras el proceso de recontextualización de su producción musical.

El análisis detallado de rasgos musicales concretos como los abordados en este capítulo, nos aporta datos reveladores que quizás con un análisis más genérico hubieran pasado desapercibidos. La conjunción de estos indicios con los que extraje del análisis documental de fuentes históricas, permite tener un mayor conocimiento de las expresiones musicales estudiadas. Considero que la cantidad de estructuras compartidas es reflejo de la relación que estas músicas tuvieron en el pasado y constituye un argumento más para considerar que todas ellas conforman un sistema de transformaciones.



CAPÍTULO 5

ANÁLISIS MUSICAL DE LAS COPLAS

En este capítulo expongo el resultado del análisis musical paradigmático de alturas realizado a una serie de coplas de las expresiones musicales en estudio. La copla es un elemento que habitualmente aparece en todas ellas, cantada entre las secciones instrumentales, aunque en algunas, como el zapateo cubano o la guajira española, también es frecuente encontrar piezas completamente instrumentales. En este análisis, por un lado comparo conjuntamente coplas de las expresiones musicales cubanas con la guajira española y por otro, coplas del jarabe loco y el punto cubano. Muestro que el grado de similitud de las coplas del zapateo, punto o guajira cubana con algunas guajiras españolas es, en muchos casos muy grande. Lo mismo sucede con algunas coplas del jarabe y el punto. No obstante, también queda patente que hay una gran diversidad en las coplas pues es un momento donde los intérpretes tienen libertad de improvisación y/o composición. En este sentido, la secuencia armónica que les subyace puede ser muy variada, por tanto, excluyo el análisis armónico en tanto que no constituye un elemento susceptible de comparación. En el corpus seleccionado se incluyen tanto obras que fueron escritas –en zarzuelas, obras de salón, métodos de guitarra, etc.– como grabaciones de artistas flamencos o cubanos. Esto también nos permite constatar el grado de fidelidad de las interpretaciones orales respecto a lo escrito y viceversa.

ANÁLISIS DE ALTURAS DE COPLAS

A partir de mi experiencia adquirida por el estudio de diversas expresiones musicales del pasado que han estado presentes en la región del Caribe afroandaluz, puedo sugerir, de modo general, que éstas –e incluso las actuales– se pueden clasificar según si sus coplas presentan una melodía característica o no. Las coplas del primer caso consisten en un patrón melódico bien definido y característico, por el que los oyentes pueden reconocer dicho tema y que, si bien puede ir cambiando más o menos en el trascurso del tiempo, los intérpretes no tienen mucha libertad a la hora de introducir cambios en el mismo. Un ejemplo de expresiones musicales o canciones de esta forma es la petenera (Hernández Jaramillo 2009, 2015, Reyes Zúñiga 2011), o el churripampli (Hernández Jaramillo y Reyes Zúñiga 2017). Por el contrario, el segundo tipo está definido por la creatividad de los compositores y cantantes, quienes pueden proponer nuevas melodías para las coplas –tanto en modo mayor como en menor– sin tener que estar sujetos a un canon rígido. En estas últimas, los rasgos que hacen reconocible a la expresión musical son otro tipo de elementos musicales, tales como la armonía, ritmo, ámbito dónde se ejecutan, temática de la letra, etc. Un ejemplo de expresión musical con coplas de este tipo es la malagueña (Reyes Zúñiga 2015).

Las expresiones musicales en estudio en esta tesis pertenecen a este segundo grupo, pues encuentro una diversidad de estructuras melódicas en sus coplas. Este rasgo está muy marcado en las que se realizan en el jarabe y en el zapateado y difícilmente encontramos modelos de éstas en las expresiones de los otros países. Respecto a las coplas de la guajira en relación con las del punto, zapateo o guajira cubana, Peter Manuel afirma que no existen coplas compartidas: “The melodies of the guajira do not correspond to any known punto tunes” (2004, 145). Sin embargo, tras el análisis que he realizado, sí he encontrado que algunos modelos melódicos de coplas fueron compartidos entre guajiras españolas, zapateos, puntos y guajiras cubanas, en concreto en cuatro coplas que analizo en este capítulo. En la actualidad se continúan interpretando algunos de ellos en ambas orillas del Atlántico, con sus peculiaridades propias en cuanto a instrumentación, técnica vocal,

etc., pero manteniendo todavía una misma estructura. Este hecho nos muestra que hubo determinadas coplas que gozaron de tal popularidad que llegaron a convertirse en modelos muy estables y, es reflejo, además, del estrecho vínculo que hubo entre ambos países.

Analizo seis modelos de coplas. La justificación de haberlos seleccionado obedece a tres motivos: El primero atiende al hecho de que algunas coplas de guajiras españolas fueron muy populares en su época y se interpretaron en diversas ocasiones musicales –zarzuelas, flamenco, etc.– (análisis 1º). El segundo, es debido a que algunas coplas de guajiras españolas presentan bastante similitud con otras de puntos, zapateos y guajiras cubanas –como he comentado anteriormente– (análisis 2º al 5º). El tercero, obedece a la similitud entre algunas coplas del jarabe loco y del punto cubano. Expondré cada uno de los análisis incluidos en este apartado siguiendo la siguiente estructura:

- 1º. Descripción de la copla analizada, incluyendo documentación referente a la misma y a sus compositores o intérpretes a lo largo del tiempo.
- 2º. Corpus de obras musicales que lo componen.
- 3º. La distribución estructural de los paradigmas identificados en todas las piezas del corpus. Una vez realizado el análisis paradigmático y obtenido los paradigmas, se muestra una tabla que contiene la representación estructural de éstos. En la primera columna se muestran qué versos son cantados en cada estrofa. En el resto de columnas aparecen las coplas del corpus y las diferentes estrofas interpretadas en caso de haber más de una. En las intersecciones aparecen los paradigmas cantados en el correspondiente verso. Cada uno de estos paradigmas son descritos detalladamente en el siguiente apartado. Aparecen en **negrita** los paradigmas que no son mayoritarios.
- 4º. Descripción detallada de cada uno de los paradigmas. Empleo dos indicadores de similitud de los segmentos que componen los paradigmas, el

ICS (Índice de cohesión de segmentos) de cada paradigma, y el *ICG* (Índice de cohesión general) para el conjunto de paradigmas (2015, 112-120).

5°. Exposición de los resultados del análisis.

CRITERIOS DE ANÁLISIS

Los criterios seguidos para los análisis de alturas de coplas son los siguientes:

- 1°. Unificación tonal. Las coplas mayoritariamente están en modo mayor, salvo un caso, el cual alterna modo menor y mayor. En el caso de las coplas en mayor, se transponen todas a una tonalidad unificada, a *do mayor*, con el fin de simplificar la comparación de las distintas piezas así como su representación gráfica. La pieza excepcional se transcribe a *la menor*. Esta acción de unificación tonal no afecta al resultado del análisis estructural.
- 2°. Segmentación por verso. Considero al verso como la unidad mínima de comparación. En otros trabajos anteriores he demostrado que este tipo de segmentación funciona bien para este tipo de repertorios (2015, 204).
- 3°. Consolidación de alturas iguales consecutivas dentro de un segmento. Las alturas consecutivas iguales en un mismo segmento las considero como una sola. En este análisis no se llegará al nivel de detalle de considerar número de repeticiones de una altura como hice en el análisis de variaciones instrumentales, que puede estar determinado por la estructura silábica de cada verso.
- 4°. Descarte de ornamentos. Para el nivel de detalle definido en el análisis no considero necesario incluir los distintos ornamentos que aparecen en las partituras o interpretado en las grabaciones.
- 5°. Unificación de octavas. Considero que alturas en diferentes octavas son equivalentes.

ANÁLISIS 1º. GUAJIRAS “VIDA MÍA”

Esta guajira fue de las más populares en España a finales del siglo XIX, y se denominó de esta manera debido a que contiene el verso “Vida mía”, que se intercala varias veces entre los demás de cada estrofa. La referencia musical más antigua que encuentro de esta guajira está contenida en la zarzuela *Boda, tragedia y guateque ó el difunto de Chuchita* compuesta por Pedro Miguel Marqués (1843-1918). Esta zarzuela es un cuadro de costumbres cubanas cuya trama ocurre en Villa Clara (Cuba) en 1865 y la guajira se interpreta en el número seis titulado “Dúo”. Se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid el 9 de enero de 1894 con un sonado éxito. La prensa de la época resalta sobremanera el dúo en el que aparece la guajira, cantado por Lucrecia Arana y José Ripoll:



Ilustración 27. Miguel Marqués en El País (Madrid), 30 de enero de 1890: 3

Forman ambos buena pareja, por lo menos cantando: y se comprenderá la causa de esto, sabiendo que ella es la Srta. Arana y él el Sr. Ripoll, los cuales *casan* muy bien al desempeñar un preciosísimo dúo, que anoche causó verdadero entusiasmo en el público que llenaba total mente el teatro. [...]

Del famoso dúo entre la tiple y el Sr. Ripoll ya he hablado antes; pero debo insistir en citarlo, porque es una pieza musical soberbia. El público aclamó con vivísimas manifestaciones á los dos artistas y al maestro Marqués, presente en el palco escénico.²⁸³

Otra crónica publicada el día siguiente en *El Heraldo de Madrid* también pone de manifiesto el tremendo éxito que tuvo esta obra. Aún más, en ella, la guajira es considerada por el crítico una “joya musical”.

²⁸³ “Veladas musicales” *La Época* (Madrid), 10 de enero de 1894: 2.

La romanza del primer cuadro y el duo del tercero son dos joyas musicales que arrebataron á la concurrencia y que valieron al maestro ser llamado con insistencia al proscenio. [...]

En resumen, y como hemos dicho al comenzar estas líneas, aunque una parte del público, como vióse desde que se levantó la cortina, iba predispuesto á que fracasase la Boda, la tragedia y el guateque, el sainete agradó á la inmensa mayoría, que hizo presentarse á los autores á la conclusión seis ú ocho veces consecutivas. (L. 1894, 3)

Un par de meses más tarde también triunfa esta obra en Barcelona, donde se anuncia como “nuevo sainete lírico de excelente éxito”²⁸⁴, diciendo la prensa frases como: “va lograr un éxit tan gran; que autors poden estar satisfets que lo públich l’ hagués de acabar.”²⁸⁵.

Años después encuentro esta guajira cantada y grabada con bastante asiduidad por artistas flamencos en la primera década del siglo XX, si bien en la actualidad ya no se canta. En estas grabaciones se percibe una transformación lírica, pasando de emplear una décima a una cuarteta, aunque sí se conservará el verso “vida mía”. Antonio Pozo “El Mochuelo” fue uno de los cantaores flamencos que más discos grabaron y vendieron en la primera década del siglo XX. Cantó esta guajira habitualmente y la grabó para diversas casas discográficas²⁸⁶. En el corpus de análisis únicamente incluyo una de estas grabaciones. Otro artista que la interpretó fue Antonio Ortega Escalona “Juan Brevá” (1844-1918), quien fue uno de los más populares y afamados cantaores flamencos del último cuarto del siglo XIX. En 1910, realizó una serie de grabaciones fonográficas entre las que incluyó una guajira. Solía llevarlas en el repertorio según la información que encuentro en la prensa, como esta noticia de 1895:

Juan Brevá, el famoso cantaor andaluz que durante muchos años hizo las delicias de la gente flamenca de Sevilla, nos dio anoche, acompañado por el *Pichili* (bonito mote) y el celebre tocaor Juan Zurita, una agradable sesión de cante jondo, en el patio del Casino.

²⁸⁴ “Espectáculos” *La Dinastía* (Barcelona) 16 de marzo de 1894: 3.

²⁸⁵ “Espectáculos” *La Tomasa* (Barcelona), 15 de marzo de 1894: 162.

²⁸⁶ Como Pathé (nº matriz 12218), Zonophone (nº X-52234 y 552121), Odeón (nº 41175) o Homophone (nº 7096).

[...] Agradó mucho á la concurrencia el estilo de Juan Breva, que canta con sentido acento las guajiras y malagueñas.²⁸⁷

En el corpus de análisis incluyo también una guajira cantada por Encarnación Santiesteban “La Rubia”²⁸⁸, artista que grabó muchos discos de flamenco en estos primeros años de siglo. Otro cantaor que interpreta y graba esta guajira es Manuel Reina “El canario chico”. Reina no únicamente se circunscribió al arte flamenco sino que también cantó repertorio lírico, y solía interpretar las guajiras habitualmente según las crónicas de algunas de sus actuaciones:

Teatro Principal.

Habiéndosele propuesto al célebre cantador andaluz Manuel Reina (Canario Chico), por varios admiradores de nuestro paisano José Sanchez (Marmolista), una competencia entre ambos, el primero la ha aceptado, con la condición de que cada uno ha de acompañarse con su guitarra.

Dicha competencia tendrá lugar esta noche en el Teatro Principal, cantándose malagueñas de varios estilos, murcianas, cartageneras, guajiras, granadinas, almerienses y otros muchos cantos que han de ser del agrado del público.²⁸⁹

Esta copla de guajira también la localizo en varias partituras de esta época, cuyos títulos casi siempre contiene calificativos como “populares” o “célebres”. En el corpus de análisis incluyo cuatro de ellas: *Guajiras populares* manuscrito de autor desconocido localizado en el Archivo provincial de Cádiz (ca. 1900), *Guajiras para canto y guitarra (populares)* de Daniel Fortea (1878-1953) (ca. 1920), *Célebres guajiras* de Antonio Alba (1873-1940) (ca. 1910) y las *Guajiras populares arregladas para piano con letra* de Luis Foglietti (1877-1915) (ca. 1905).

Asimismo los motivos melódicos de esta copla son empleados por algunos compositores en obras orquestales, como por ejemplo en *Tres piezas de concierto op. 6. n° 2 Guajiras* de Enrique Fernández Arbós (1863-1939), o la *Guajiras n° 1 Danza cubana* (1924) del violinista gallego Manuel Quiroga Losada (1892-1961), ambas para violín y orquesta, o *Cubana* incluida en *Cuatro canciones españolas* de Manuel de

²⁸⁷ “Una velada por lo flamenco“ *La Región Extremeña* (Badajoz), 14 de julio de 1895: 3.

²⁸⁸ Disco Victor 62289-A.

²⁸⁹ *La Crónica Meridional* (Almería), 29 de noviembre de 1896: 2.

Falla (1876-1946). Estas obras no están incluidas en el análisis pues me interesa destacar el modo en que fue definida como copla cantada. No obstante, todos estos documentos son un indicador de que esta guajira fue muy popular en su tiempo.

Aunque no he localizado ninguna música similar a la de esta guajira en Cuba, Antonio Iraizoz publica en 1929 que en la guerra de 1868 las décimas fueron empleadas por el movimiento insurgente para expresar sus sentimientos de libertad: “La décima del campamento’, indignada, virulenta, se repetía de boca en boca; en los breves ocios de la guerra.” (1929, 149). Entre estas décimas incluye el verso “vida mía”: “Famosísimas fueron las décimas de Roa, durante la guerra del 68, ‘Vida mía’, eco real de la manigua inflamada por la rebeldía.” (1929, 150), y transcribe cinco décimas con un último verso muy similar, siempre terminando en “vida mía”. La primera de estas décimas es la siguiente:

¡VIDA MÍA!
 Cuando el patriota soldado
 así que la noche llega,
 al grato sueño se entrega,
 por la fatiga agobiado;
 yo, de desvelo asediado,
 en la noche oscura y fría,
 tan silenciosa y sombría,
 alzo al cielo mi querella,
 y a la luz de cada estrella
 “yo pienso en ti, vida mía”. (1929, 150)

La única referencia musical que he localizado es una grabación de “El Mochuelo” titulada “Al amanecer el día” incluido en el CD *Flamenco con raíces sudamericanas* (2013), que refiere a la tropa cubana y termina precisamente con este verso “yo pienso en ti, vida mía”. En este caso, la copla que canta no se parece musicalmente con las demás del “Vida mía”. Años más tarde, también en Cuba, una crónica periodística de 1913 menciona que una guajira es cantada dentro de la representación de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. La estructura lírica corresponde con las coplas de la guajira “vida mía” posteriores a la obra de Marqués.

Pero lo extraordinario fué en la escena del cementerio, en la que se arrancó por guajiras:
(Música)

Mármol en quién doña Inés
en cuerpo y sin alma existe.
¡Vida mía!

Mármol en quien doña Inés
en cuerpo y sin alma existe,
deja que un triste, que un triste,
venga á llorar á tus pies.²⁹⁰

CORPUS DE ANÁLISIS

El corpus de análisis seleccionado está compuesto por nueve obras que se muestran en la tabla 28. Consiste en cinco partituras y cuatro grabaciones fonográficas de artistas flamencos. Algunas de estas piezas contienen más de una copla, por tanto el número total de coplas analizadas es de dieciocho. Antes de pasar a la explicación sobre el modo en que se realizan estos modelos, sugiero al lector escuchar dichas obras.

Tabla 28. Corpus de guajiras “Vida mía”

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	GU277	 <i>Boda, tragedia y guateque o el difunto de Chuchita</i> Pedro Miguel Marqués [1894]	
2	GUC15	 <i>Guajiras populares</i> Desconocido [ca. 1900]	
3	GUC19	 <i>Guajiras populares</i> Daniel Fortea [ca. 1940]	

²⁹⁰ “Visto y leído. ‘Don Juan Tenorio’” *El Pueblo* (Valencia), 16 de enero de 1913: 1.

4	<i>GUC22</i>		<i>Célebres guajiras</i> A. Alba [ca. 1910]	
5	<i>GUC39</i>		<i>Guajiras populares</i> Luis Foglietti [1905]	
6	<i>GUC815</i>		<i>Dime si me quieres mucho</i> Manuel Reina "Canario chico"	
7	<i>GUC816</i>		<i>Vida mía</i> El Mochuelo	
8	<i>GUC817B</i>		<i>Porque te lavas la cara (Guajiras)</i> Juan Breva	
9	<i>GUC818</i>		<i>Si Dios se entera de todo</i> La Rubia	

REPRESENTACIÓN ESTRUCTURAL DE PARADIGMAS

La representación estructural de los paradigmas resultantes del análisis se muestra en la tabla 29. He separado la tabla en dos secciones dependiendo de la estrofa empleada para la copla. En la primera aparece únicamente la zarzuela de Marqués que contiene una décima (versos 1^o a 10^o) y dos veces el verso que denominó puente *P* (el “Vida mía”) tras los versos *cuarto* y *décimo*. En la segunda sección represento el resto de obras, que emplean una cuarteta. Mantengo en ambas secciones, por filas, una equivalencia en cuanto a los versos que se interpretan, de manera que pueda ser comparada la estructura de paradigmas a nivel global.

Tabla 29. Estructura de paradigmas en coplas de guajiras “Vida Mía”

Verso	Marq.	Verso	Desc.	Fort.	Alba		Fog.	El Canario Chico				El Mochuelo			Breva	La Rubia			
			1°	1°	1°	2°	1°	1°	2°	3°	4°	1°	2°	3°	1°	1°	2°	3°	4°
1°	1a	1°	1b	1b	1b	1a	1b	1b	1b	1b	1b	1b	1b	1b	1b	1b	1b	1b	1b
1°		1°	1a				1a												
2°	2a	2°	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a
3°	3a																		
4°	4a																		
P	5a	P	5a	5a	5a	5a	5a	5a		5a		5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a
5°	1a	1°	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a
6°	2b	2°	2b	2a	2b	2b	2b	2b	2b	2b	2b	2b	2b	2b	2b	2a	2b	2b	2a
7°	3a	3°	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a
8°	3a																		
9°	3a																		
10°	4a	4°	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a
P	5a	P	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a

Se emplean únicamente cinco patrones en todas las obras, cuatro para los versos (paradigmas 1 al 4) y un quinto para el verso puente (paradigma 5). Para el verso inicial he decidido diferenciar los patrones en dos paradigmas diferentes, el 1a y el 1b, como veremos a continuación, aunque son muy similares. La obra de Marqués consta de dos partes prácticamente simétricas, ambas terminadas por el verso P. En la segunda parte se repite el paradigma 3a tres veces en los versos séptimo al noveno. El resto de obras, únicamente dos de ellas realizan una repetición del primer verso, las *Guajiras populares* de autor desconocido y las de Luis Foglietti. Lo habitual es que se canten los dos primeros versos seguidos y tras ello el verso P. La única excepción es el cante de Juan Reina “El canario chico”, que en dos de sus coplas suprime este primer “vida mía”. Posteriormente, todas hacen un pequeño interludio de varios compases tras este primer “vida mía” para cantar a continuación los cuatro versos de la estrofa seguidos, finalizando de nuevo con “vida mía”. Pese a la transformación que se realiza para adaptar la copla de diez versos en una de cuatro, se observa en la tabla anterior que hay una gran estabilidad estructural en cuanto a repeticiones y distribución de los versos al ser cantados, y también en los paradigmas que se ejecutan. Prácticamente no hay excepciones en este modelo tan estable, siendo el ICG del corpus bastante alto, un 75.49%.

DESCRIPCIÓN DE LOS PARADIGMAS

A continuación expongo detalladamente cada uno de los paradigmas de alturas identificados, así como los segmentos que lo componen. Delante de cada uno de los segmentos aparece el número de ocurrencias, o sea, el número de veces que aparece en las obras del corpus.

Paradigma 1a

Este primer paradigma corresponde con la copla de Marqués, que cada sílaba del primer verso la canta sobre la nota *sol*. En todas las guajiras posteriores veremos cómo se realizan ligeras transformaciones a este patrón (paradigma 1b).



Paradigma 1b

Prácticamente todas las obras realizan el mismo patrón sobre la altura *sol* al igual que la obra de Marqués, pero introduciendo un *la* en la penúltima sílaba.

Segmentos	Paradigma

Este paradigma podría haberse unificado con el anterior, sin embargo he decidido separarlos, para resaltar las dos maneras características de comenzar la

copla. Presenta una estructura muy estable realizándose de la misma manera un 94,44% de las veces. Los dos únicos cambios se deben a Juan Breva. El ICS de este paradigma es 72.97 %.

Paradigma 2a

El segundo verso de esta guajira se canta en dos ocasiones, y en ambas se realiza de una forma muy similar, con la única excepción de la parte final. En todas las obras, excepto la de Marqués, la primera vez que se canta es seguida por el paradigma 5a (primer “vida mía”), mientras que la segunda vez que se canta precede al 3a (tercer verso). La forma de enlazar con cada uno de ellos es lo que provoca el final diferente, por ello decido separarlos en dos paradigmas diferentes, el 2a (precedente del 5a) y el 2b (precedente del 3a). Aunque en la obra de Marqués la primera repetición no precede al “vida mía”, tiene la misma estructura de las demás obras. Las únicas excepciones son que tanto Fortea como La Rubia en una ocasión cantan los segundos versos como el paradigma 2a. Este paradigma es el siguiente:

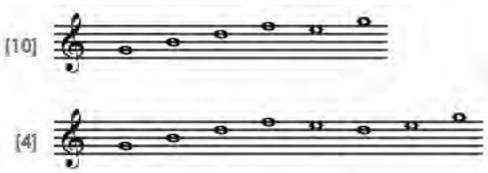
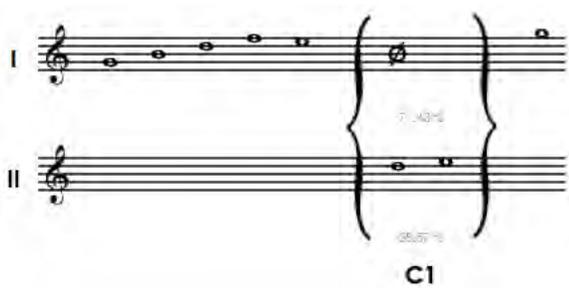
Segmentos	Paradigma

En la primera clase de equivalencia, el segundo valor corresponde a la obra de Marqués, y el *do-re* lo realiza Fortea. En la segunda clase de equivalencia, los dos últimos valores que contienen un *re sostenido* corresponden con la interpretación de Manuel Reina, quien minoriza el final de este verso. Lo realiza de dos formas diferentes, debido a que al no cantar el “Vida mía” tras este segundo verso, finaliza en la altura *do* para enlazar con el siguiente.

El segmento más sencillo corresponde con la obra más antigua, la de Marqués. El ICS de este paradigma es 42.44 %.

Paradigma 2b

El paradigma refleja que este verso se realiza casi siempre de la misma forma. La variación la realiza Manuel Reina, quien lo canta como aparece en el segundo de los segmentos.

Segmentos	Paradigma
	

En este sentido, el ICS de este paradigma es muy alto, del 90.41 %.

Paradigma 3a

En este paradigma aparecen diversas formas de inicio, y por otro lado, hay solo dos modos de finalización. De éstos el mayoritario es el que termina en *mi*, el cual se encuentra en las interpretaciones de Marqués, El Mochuelo, La Rubia, Foglietti y el manuscrito de autor desconocido.

Segmentos	Paradigma

El ICS de este paradigma es 72.37 %

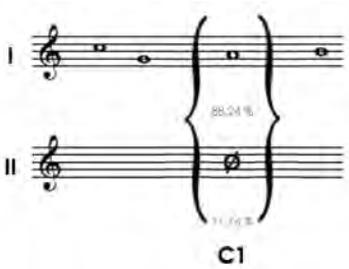
Paradigma 4a

Todos los intérpretes realizan el último verso de la estrofa prácticamente de la misma manera, excepto El Mochuelo y La Rubia, por eso el ICS del paradigma es bastante alto, un 90.39 %.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 5a

Este paradigma representa el verso “vida mía” que se añade a las coplas. Todos los intérpretes –excepto la partitura de Antonio Alba– lo hacen de la misma manera.

Segmentos	Paradigma
	

El ICS de este paradigma es 86.48 %

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Una vez finalizado el análisis de esta copla, la primera conclusión es la tremenda estabilidad estructural de todas las obras del corpus, por ejemplo, tal y como se observa, todos los versos, a excepción del paradigma 2a, tienen un modo de finalización muy definido. Reflejo de dicha estabilidad se observa en el ICG, que tiene más del 75%. Todas las obras del corpus contienen unos patrones muy similares pese a que estamos comparando conjuntamente obras de zarzuela, de salón y grabaciones de artistas flamencos en un intervalo de más de veinte años. La transformación que se produce entre la obra de Marqués y las posteriores para adaptar el canto de una estrofa de diez versos a otra de cuatro, no implica cambios estructurales significativos.

ANÁLISIS 2º. GUAJIRAS DE “LOS DE CUBA”

El 18 de agosto de 1888 se estrena en el Teatro Felipe de Madrid el juguete cómico-lírico en un acto titulado *Los de Cuba* (Falcón y Liern 1894, 3). Con libreto de Manuel Falcón y Rafael María Liern y música de Ángel Rubio (1846-1906) y Enrique López-Marín de Insausti (1868-1919), en el argumento intervienen personajes –que se hacen pasar por cubanos–. Al final de la obra el personaje del guajiro y María, así como los integrantes del coro –todos encarnando personajes cubanos–, cantan puntos. Localicé una copia manuscrita de la versión orquestal de esta zarzuela en el fondo de partituras orquestales del Teatro de Tacón en el Museo Nacional de la Música en La Habana, hecho que constata su representación en este teatro. Aunque los documentos estaban bastante deteriorados, en las distintas partes instrumentales la guajira está referida como “Punto cubano” o como “Punto de La Habana”.

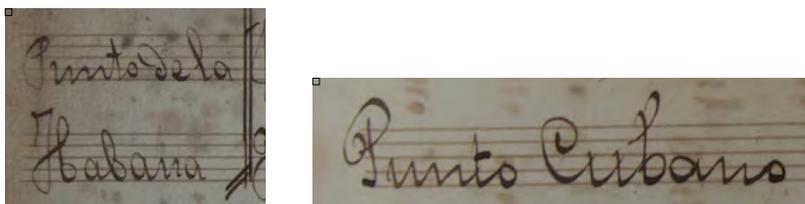


Ilustración 28. Anotaciones en el manuscrito de *Los de Cuba*

Esta misma denominación también aparece en el libreto (Falcón y Liern 1894, 22) como comenté en el capítulo tercero. Algo similar aparece en la reducción para piano (Rubio Láinez y López-Marín de Insausti 1888), donde aparece como “Canto cubano”, aunque, como veremos a continuación, también se le conoció posteriormente con el nombre de guajira.

Analizando las letras de las coplas, advierto que en la segunda de ellas aparece el nombre femenino de Rufina, a la que no se hace referencia en ningún momento en la obra ni corresponde con el nombre de ninguno de los personajes de la misma. Este indicio me llevó a pensar que quizás esta copla no estuviera compuesta expresamente para el argumento de la obra sino que se hubiera tomado una

ya existente. Realizando una búsqueda documental localicé una publicación previa al estreno de la zarzuela donde aparecen un par de coplas similares a dos de las tres empleadas en *Los de Cuba*. Se trata del libro titulado *Cantares de Vuelta-abajo recopilados por un guajiro*, cuya primera edición se publicó en La Habana en 1871 (1875 [1871]), donde se recopilan una serie de “décimas recogidas en los campos” así como “algunas poesías inéditas” (1875 [1871], 4) que se presentan agrupadas por temas. En la sección de coplas que abordan temas relacionados con las monterías, es donde aparecen las dos coplas similares a las de la zarzuela²⁹¹. Muestro estas coplas a continuación:

Coplas en *Cantares de Vuelta-abajo*

*Ya imagino que me encuentro
dando dilatadas vueltas
bajo las palmas esbeltas
que se elevan monte adentro.
Ya supongo que en el centro
de esos florecientes montes,
oyendo de los sinsontes
los dulces y alegres trinos,
veo entre ceibas y espinos
los cubanos horizontes.*

*Cuando esté de andar cansado
y de vocear esté ronco,²⁹³
me sentaré sobre el tronco
de algún mamey colorado.
Contemplaré embelesado
los guayos de la colina,
y sobre la blanca y fina
cáscara de un anoncillo,
con la punta del cuchillo
grabaré: Isabel Rufina.*

Coplas en *Los de Cuba*

*Pronto vendrá la mañana²⁹²
en que la neblina densa
extienda su capa inmensa
sobre la verde sabana
las zéivas americanas
se alzarán sobre los montes
los melodiosos sinsontes
trinarán acá y allá
y el sol iluminará
los cubanos horizontes.*

*Cuando me sienta cansado
y de vocear este ronco
Me sentaré sobre el tronco
de algún mami colorado
contemplaré embelesado
la sabana y la colina
y sobre la verde y fina
cáscara del mamoncillo
con la punta del cuchillo
pondré el nombre de Rufina.*

²⁹¹ Coplas n° VI y X ([s.a.] 1875 [1871], 17-18).

²⁹² En el libreto este verso aparece como “Ya llegará la mañana” (Falcón y Liern 1894, 22).

²⁹³ Quizás la acción de vocear tenga sentido en las actividades propias de las monterías.

En *Los de Cuba* se canta una tercera letra a coro, la cual aparece a modo de una transcripción sonora del modo de hablar que se le solía asociar a la población afrodescendiente en Cuba. La copla es la siguiente:

Don José aquí soy venío
 Tan solo pa noticiarle
 Que acabamos de amarrarle
 Aquel añojo peldío.
 Don Juan, á donde usted dio
 Pa topar ese ternero
 Me lo encontré en el venero
 Metido en el moniatal
 Y para echarlo al corral
 Le atoje al perro Lucero. (Falcón y Liern 1894, 23)

Resulta curioso que no hay ningún personaje negro en la escena, ni tampoco se hace referencia a las labores ganaderas que menciona la copla, por lo que al igual que las dos precedentes, este es un indicio claro de que no es una copla compuesta para el argumento de la obra sino que fue tomada de alguna ya existente. También se incluye un estribillo que hace alusión directa a la acción de puntear el instrumento mientras se está cantando en lugar de rasguearlo:

Guajirito de mi pensamiento
 canta canta despacito
 la guitarra no has de rasguear
 porque el punto pide puntear

La letra de la primera copla la encuentro en un “cuento patriótico cubano” publicado en el *Diario del Hogar* en 1896, donde en la descripción de la rutina diaria de los campesinos guajiros se mencionan que cantan un punto cubano con la copla que aparece en *Los de Cuba*:

Grato es ver á aquellos soncillos guajiros, al amanecer, cuando los gallos cantan el ave-maría, cuando la campana del ingenio vecino llama al trabajo á sus labradores, levantarse diligentes de los catres y correr presurosos á preparar la yunta, el yugo y el arado con que emprender la pesada tarea cotidiana, mientras que la guajira atiza la candela en el fogón para hacer servir el sabroso café que servirá de desayuno.

Pero también hiere el alma verlos ufanos salir al campo, precedidos de sus bueyes; trabajar pacientes bajo los rigores de un sol ecuatorial que caldea la tierra y tuesta los cuerpos bañados de sudor, en tanto que las bocas con voz melancólica, cantan al sol del dulce punto cubano:

“Pronto vendrá la mañana
 en que la neblina densa,
 extiende su capa inmensa
 sobre la verde sabana.
 Las ceibas americanas
 se alzarán sobre los montes,
 los melodiosos sinsontes,
 cantarán aquí y allá,
 y el sol libre alumbrará
 los cubanos horizontes.” (Castro 1896, 1)

Hay que ser cautos a la hora de asignar certeza histórica a esta fuente. No puedo inferir que los campesinos cubanos cantaran esta copla específica pues dicho cuento se publica en una fecha posterior al estreno de *Los de Cuba* y su popularización en España, y podría ser que el autor pusiera en boca de los campesinos esta conocida copla de guajira. De todas formas, localizo esta letra un año más tarde de esta publicación, incluida en la partitura del *Zapateado Cubano* de Gabriel Vilá publicada en La Habana (1897).

La popularidad de esta zarzuela se extendió durante mucho tiempo en España según indican las numerosas referencias hemerográficas a la misma. María Montes, la actriz y cantante que triunfó durante años con esta zarzuela aparece interpretándola en 1894 en Logroño. La prensa menciona que ha sido la “mayor atracción” de la temporada con la consideración de *cantaora* flamenca²⁹⁴, y se denomina guajira a esta pieza:

La nombradía de María Montes, ha sido la mayor atracción de la temporada y en «El lucero del alba,» «Los de Cuba,» y «Charito,» se ha hecho aplaudir mucho en su (para

²⁹⁴ Estamos en plena época del llamado *flamenguismo*. El flamenco se hace muy popular en todos los ámbitos de la música española (Reyes Zúñiga 2015, 178-190).

nosotros) nuevo aspecto de *cantaora*, repitiendo los tangos, guajiras, guarachas y mala-gueñas que cantó. Es muy guapa y tiene unos pañolones magníficos como pocas de las llamadas en el teatro «tiples de mantón de Manila.»²⁹⁵

En efecto, tanto el punto como la guaracha que están incluidas en *Los de Cuba* se realizan al modo flamenco. En el libreto de la obra aparece que al inicio de la escena VIII se canta una guaracha y aparece la siguiente indicación escenográfica: “María viene vestida de cantaora de café, pañuelo en talle y muchas flores en la cabeza”. A continuación, María dice lo siguiente: “¡Olé, olé! ¡Viva tu persona! Vino, venga vino... y siga la juerga... Yo también me bailo. Oye, niño, vaya por tu persona esta guarachita.” (Falcón y Liern 1894, 17). Todo esto denota la interpretación de esta pieza a lo flamenco.



Ilustración 29. Cartel de *Los de Cuba* (Teatro Principal de Granada, 27 de diciembre de 1895)²⁹⁶

Unos años más tarde también en Logroño, se indica en la siguiente crónica que esta guajira se conoce en la ciudad desde hace años, y que algunos números incluidos en esta zarzuela pertenecen al “género flamenco”:

TEATRO

Con una regular entrada, hizo anoche su debut la compañía de zarzuela cómica que dirigen los señores Riquelme y Ruiz de Arana. [...]

Los de Cuba, es un apropósito elegido para la presentación de Riquelme, que fué acogido desde su aparición con espontáneos aplausos, continuando mereciéndolos después por su maestría en el género flamenco, ejecutado á la perfección en su hermosa guitarra.

²⁹⁵ *La Rioja* (Logroño), 27 de marzo de 1894: 2.

²⁹⁶ Cartel en Universidad de Granada, Fondo Antiguo: <http://hdl.handle.net/10481/27115> (último acceso: 5 de marzo del 2017).

Terminó imitando á varios actores, distinguiéndose al caracterizar á su compañero de fatigas, Julio Ruiz, y, sobre todo, al hacernos oír con rara propiedad el fonógrafo.

Los tangos y las guajiras de la zarzuelita son familiares desde hace años para casi todos los concurrentes. Sin embargo, son bonitos y agradan [...]. (Fray Cirilo [pseud.] 1902, 2)

Algunos años más tarde encuentro a varios cantaores flamencos interpretando esta guajira y grabándola en los primeros registros fonográficos. Antonio Pozo "El Mochuelo" las llevó en su repertorio habitual durante años, realizando varias grabaciones fonográficas de la misma con el título que no deja dudas de su procedencia: "Guajiras de los de Cuba"²⁹⁷. Encuentro algunos anuncios de la venta de estos discos también en México: "NOVEDADES para Diciembre en Discos Dobles "COLUMBIA" de 10 pulgadas á \$1.75 [...] C 2111) Guajiras de los de Cuba por El Mochuelo"²⁹⁸. En una entrevista a este cantaor publicada el día 13 de noviembre de 1933 en el diario madrileño *La Voz*, comenta los temas más populares en su etapa de juventud refiriendo a esta guajira:

No hay español con edad de cuarto de siglo para arriba que no recuerde -unos, de más cerca; otros, de más lejos- aquella "farruca" que llegó por el abuso a atormentar los oídos de la Península [...]. Ni la guajira aquella que alcanzó una multiplicación infinita:

Pronto vendrá la mañana
en que la neblina densa,
en que la neblina densa,
en que la neblina densa,
¡y ay ay!...

La cantaora Encarnación Santiesteban "La Rubia" también graba esta guajira en los primeros años del siglo. Con el nombre de esta artista hay discrepancias en la investigación de flamenco. Esta guajira aparece en un par de discos de recopilaciones de cantes antiguos, y en el titulado *Antología de cantaores malagueñas* apa-

²⁹⁷ La incluida en el corpus es la editada por Zonophone (X-52024, Matriz 763 y). También las grabó para Discos Odeón (13.248), realizando una línea melódica idéntica y con un ligero cambio en la letra, pues cambia "Rufina" por "Cristina".

²⁹⁸ *El Diario* (Ciudad de México), 3 de diciembre de 1911: 8.

rece como “La Rubia de Málaga” (2005 [ca. 1905]), mientras que en el disco *Flamenco con raíces sudamericanas* aparece como “Encarnación Lagos “La Rubia”. No es objeto de esta investigación dilucidar su identidad real, por lo que me referiré a ella de aquí en adelante como “La Rubia”.

Antonio Ortega Escalona “Juan Breva” también la grabó para la casa Zonophone con el nombre de “Con qué te lavas la cara” acompañado a la guitarra por Ramón Montoya (1910). Aunque como estoy mostrando esta guajira llevaba más de dos décadas cantándose, el flamencólogo Guillermo Castro comenta a propósito de esta guajira de Juan Breva que “es un modelo nuevo con algunos giros melódicos que recuerdan a las rancheras mexicanas.” (Castro Buendía 2014, 1170), sin profundizar más en su estudio²⁹⁹.

Además de estas interpretaciones en los primeros años del siglo XX, esta guajira ha seguido siendo cantada en el flamenco hasta las últimas décadas. Al menos un par de artistas flamencos la han llevado en su repertorio. Juan Ramírez Sarabia “Chano Lobato” (1927-2009), fue un cantaor gaditano que solía interpretar la segunda copla y el estribillo, con el que terminaba sus guajiras acelerando el tempo hasta convertirlas en bulerías. Otro artista flamenco que la ha interpretado hasta tiempos recientes es Jesús Heredia Flores, que la grabó en 1995 con el título “Le vas a decir al lechero” (1995), donde emplea unas letras originales muy diferentes a las de la obra original, incluso con una métrica diferente. Canta un estribillo que también tiene un tempo más vivo. Considero que esta aceleración final no es una aportación original de estos cantaores flamencos, pues, como mostré en el capítulo tercero, el maestro de bailes andaluces José Otero publica en 1912 la descripción coreográfica del baile de la guajira, indicando que se terminará con un zapateado con tempo más vivo.

Estos dos cantaores flamencos más recientes realizan ligeras adaptaciones en la copla, por ejemplo, Chano Lobato en el estribillo sustituye el verso “porque el punto pide puntear” por “porque el cante pide puntear”, que, si bien se convierte en una sentencia que no tiene mucho sentido, al menos puede tener algo más para

²⁹⁹ El autor no especifica qué giros melódicos son los similares, ni a qué obra se refiere dentro del vasto universo de la “ranchera”.

ellos que el original. Chano Lobato también sustituye el término “mamoncillo” por “guajirillo”, quizás porque el término original puede tener otras connotaciones en el contexto gaditano y andaluz. Todos estos cambios, en conjunción con los musicales que expongo a continuación, forman parte de los procesos de asimilación que los artistas flamencos han hecho de este punto cubano.

En España también he localizado esta copla unas décadas después en un rollo de pianola datada entre 1929 y 1936³⁰⁰ con el nombre de *Guajira cubana* (ca. 1929). Esta obra forma parte del corpus de análisis.

En Cuba he ubicado esta copla en una grabación titulada “Tonada quivicarena. El flamboyán”, cantado a dúo por Manuel Rivero y Sergio Hernández (2013 [1986]). Este registro fue realizado en Quivicán (provincia de La Habana) en 1986. Está incluida dentro del CD que acompaña a la publicación *Puntos y tonadas* de Zobeyda Ramos Venereo (2013). En esta obra, la autora expone brevemente los distintos tipos de puntos que existen. En el denominado *punto central* —en el que incluye este tema—, comenta que es habitual cantar un estribillo de cuatro versos, aunque en la grabación de Rivero y Hernández no aparezca:

Estas tonadas generalmente llevan un estribillo al final del canto, que funciona como cierre.

Las tonadas con estribillo, aunque son cantadas fundamentalmente en el estilo de punto central, también pueden encontrarse en estilo occidental, pues en ocasiones se canta una décima con las características de este estilo seguida o antecedida de un estribillo en forma de cuarteta. (2013, 12-13)

En el punto de *Los de Cuba* incluyen este estribillo de cuatro versos tras el canto de tres décimas. No entraré en divagar sobre si Ángel Rubio pudo conocer un punto de este tipo y recodificarlo en versión orquestal, o viceversa, que debido a la popularidad de esta zarzuela en Cuba, el pueblo terminara cantándola como sucedió en España con los cantaores flamencos. El caso es que, el hecho de con-

³⁰⁰ Datación ofrecida por la Biblioteca Nacional de España.

tener estribillo y que éste es típico del tipo de punto que cantan Rivero y Hernández, es un indicio más –además de las similitudes estructurales que expongo a continuación– de que ambas obras necesariamente están relacionadas de algún modo.

CORPUS DE ANÁLISIS

Un total de nueve obras componen el corpus de análisis. Además de la obra original y el rollo de pianola, se incluyen seis grabaciones de cantaores flamencos, cuatro de ellas de principios de siglo y las dos más recientes antes referidas, y la grabación del punto cubano de Rivero y Hernández.

Tabla 30. Corpus de guajiras “Los de Cuba”

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	GUC163	 <i>Los de Cuba. Punto cubano</i> Ángel Rubio y Enrique López-Marín [1888]	
2	GUC42	 <i>Guajiras cubanas</i> Rollo de pianola [ca. 1929]	
3	GUC820	 <i>Guajiras de los de Cuba</i> El Mochuelo [ca. 1905]	
4	GUC825	 <i>Guajiras de los de Cuba</i> El Mochuelo	
5	GUC821	 <i>Guajiras de los de Cuba</i> Encarnación Santiesteban "La Rubia" [ca. 1905]	
6	GUC817	 <i>Porque te lavas la cara (Guajiras)</i> Juan Breva [1910]	

7	<i>GUC819</i>	🎧 <i>Guajiras</i> Chano Lobato [ca. 1990]	
8	<i>GUC822</i>	🎧 <i>Le vas a decir al lechero (Guajiras)</i> Jesús Heredia [1995]	
9	<i>PC848</i>	🎧 <i>Tonada quivicareña. El flamboyán</i> Manuel Rivero y Sergio Hernández [1986]	

DISTRIBUCIÓN ESTRUCTURAL DE PARADIGMAS

En la siguiente tabla se muestra la distribución estructural de paradigmas de las coplas del corpus.

Tabla 31. Estructura de paradigmas en coplas de “Los de Cuba”

Verso	Rubio	Pianola	Moch. 1	Moch. 2	Rubia	Breva	Chano	Heredia	Punto
1°	1a	1a	1b	1b	1a	1a	1b	1a	1a
2°	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a
2°	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3c
2°	3b	3b	3b	3b	3b	3b	3b	3b	
3°	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4b	4c	4a
4°	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5b	5a	5c
5°	1a	1a	1a	1a	1a	1a	2a	1c	1a
6°	2a	2a	2a	2a	2a	2a	3a	2a	2a
7°	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3a	3c
8°	3b	3b	3b	3b	3b	3b	3b	3b	3c
9°	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4a	4c	4a
10°	5b	5b	5b	5b	5b	5b	5b	5b	5c
e1	6a	6a	6a	6a	6a		6a	6a	
e2	7a	7b	7a	7a	7a		7a	7a	
e3	6a	6a	6a	6a	6a		6a	6a	
e4	8a	8a	8a	8a	8a		8b	7a	
e4							8b		
e5								9a	
e6								10a	
e7								9a	
e8								10a	

Lo primero que llama la atención es que todas las obras –a excepción del punto de Rivero donde se hacen once– cantan doce versos, los diez de la copla repitiendo el segundo tres veces de manera consecutiva. En cada fila se representa cada uno de los versos cantados de la copla (1º a 10º, con el verso 2º que se repite dos o tres veces consecutivas), y los cuatro del estribillo (E1 a E4). Represento en negrita los paradigmas que experimentan alguna transformación respecto al patrón más común en las obras del corpus.

La décima que se canta en esta copla se divide en dos secciones simétricas de seis versos cada una, separadas por una pausa entre ellas, –a excepción del punto de Rivero que únicamente tiene cinco en la primera sección–. En la tabla, la primera sección comprende los primeros cuatro versos, incluyendo las repeticiones del segundo verso –una en el punto de Rivero y dos en el resto–, y la segunda sección va desde el quinto al décimo. La estructura simétrica de esta guajira es bastante común en algunos puntos cubanos (Galán 1997 [1983], 34, Ramos Venereo 2013, 14). El hecho de que la cesura ocupe el mismo lugar en la zarzuela que en puntos cubanos es otro indicio para pensar que Ángel Rubio realmente se inspiró en los puntos cubanos, o directamente copió alguno existente. En cada una de las secciones de seis versos se emplean cinco patrones de alturas diferentes (paradigmas 1 al 5). Uno de ellos –el tercero– al repetirse en el verso octavo –excepto en el punto de Rivero– incluye un “ay” por lo que añade unas alturas adicionales. Por esta razón decido diferenciarlo, e identificarlo como paradigma 3b. Estos patrones se repiten de forma similar en las dos secciones, excepto el último (paradigma 5a) que varía ligeramente en la segunda sección (paradigma 5b) para finalizar la copla.

En algunas obras se interpreta un estribillo de cuatro versos. El primer y el tercer verso se cantan siguiendo el mismo patrón (paradigma 6a), y en el último, los artistas flamencos más recientes hacen ligeras variantes (paradigma 8b). Jesús Heredia no usa décimas en su copla, pero sí mantiene los 10 versos cantados. Su estribillo consta de seis versos octosílabos en lugar de los cuatro versos con esquema silábico 11-8-11-8 del original. Para ello introduce modelos melódicos propios para estos versos adicionales (paradigmas 9a y 10a).

DESCRIPCIÓN DE LOS PARADIGMAS

Se describen a continuación los distintos paradigmas resultantes del análisis, cuya secuencia he mostrado en la tabla anterior.

Paradigma 1a

Decido separar el comienzo de esta obra en tres paradigmas, el 1a, 1b y 1c. El 1a lo cantan todos a excepción de El Mochuelo, Chano Lobato (paradigma 1b) y Jesús Heredia en una ocasión (paradigma 1c).

Segmentos	Paradigma

Consta de seis segmentos diferentes que se repiten 15 veces en total. Los dos últimos corresponden con el punto de Rivero. En la primera clase de equivalencia, en un 93.33% de las ocasiones aparece un *fa* o un *fa#*, por lo que el patrón

mayoritario de este paradigma está muy definido: *sol-fa ó fa#-sol-la-sol*. A su vez, también es muy similar al comienzo de la guajira “vida mía”, como vimos anteriormente. El ICS de este paradigma es del 62.36 %.

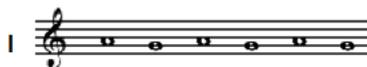
Paradigma 1b

No es un paradigma en sentido estricto, en tanto que consta de una secuencia invariable de alturas, pero he decidido separar estos segmentos para denotar esta manera “simplificada” de interpretación. Tanto El Mochuelo como Chano Lobato realizan este primer verso de una manera más sencilla en cuanto al número de alturas que emplean, únicamente tres, *sol-la-sol*. Estas alturas forman parte de los elementos constantes del paradigma anterior.



Paradigma 1c

Este es un caso similar que el anterior, he decidido separar este segmento en otro grupo de los anteriores dado que su comportamiento no es tan similar. Únicamente lo canta Jesús Heredia en el quinto verso de la siguiente forma:



Paradigma 2a

Todas las obras excepto las de El Mochuelo y Chano Lobato comienzan con la nota *mi*, aunque El Mochuelo en ocasiones también realiza el *mi*. Respecto al final del paradigma, el último final *re-mi* lo realiza Chano Lobato. El punto de Rivero (cuarto segmento) invierte la secuencia de alturas *re-mi* que realizan los demás para concluir.

Segmentos	Paradigma

El ICS de este paradigma es 53.80%.

Paradigma 3a

Este paradigma corresponde con la primera repetición del segundo verso en todas las obras menos en el punto de Rivero. Tiene un patrón muy estable de hasta siete alturas consecutivas en todas las obras. Esto hace que tenga un ICS muy alto del 89.33%. Mientras que El Mochuelo y Juan Breva siguen fielmente el modelo de Rubio (primer segmento), Chano Lobato y la obra para pianola empieza una vez en *fa* y otras dos en *sol*. El resto de obras comienzan en *sol*. En cuanto al final del paradigma, la mayoría de obras terminan en *fa* excepto Chano Lobato y Jesús Heredia –aunque este cantaor también termina en *sol* otra vez–.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 3b

Representa la segunda repetición del segundo verso en todas las obras excepto en el punto de Rivero. Estructuralmente es muy similar al paradigma 3a, la razón en separarlos viene del hecho de que en esta segunda repetición se cierra el verso añadiendo un “ay ay ay”, lo que implica la adición de dos o tres alturas finales, habitualmente *re-sol-fa*. La única variación la realiza El Mochuelo que en tres ocasiones canta el *mi*.

Segmentos	Paradigma

Al igual que el paradigma 3a el ICS es muy alto, del 94.84% debido a la similitud con la que lo realizan todas las obras.

Paradigma 3c

Este grupo representa únicamente la interpretación de los versos 2, 7 y 8 del punto de Rivero, de nuevo, más que un paradigma es un segmento sin variaciones. Los dos paradigmas anteriores eran muy estables, y, aunque esta obra realiza un patrón muy similar, he decidido separarlo para visualizar más claramente las diferencias que existen entre ellos.



Paradigma 4a

Este paradigma siempre se ejecuta de la misma forma, una serie de notas sobre la altura de *la*, o bien terminando en *do* en el caso del punto de Rivero. Las dos únicas excepciones son Chano Lobato –representado en el paradigma 4b– y Jesús Heredia –representado en el paradigma 4c–. El ICS de este paradigma es 57.66%.

Segmentos	Paradigma

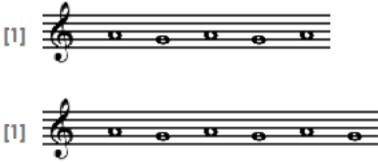
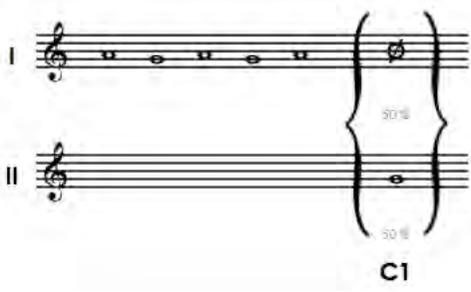
Paradigma 4b

Chano Lobato, aunque una vez lo canta como en el paradigma 4a, realiza la secuencia siguiente.



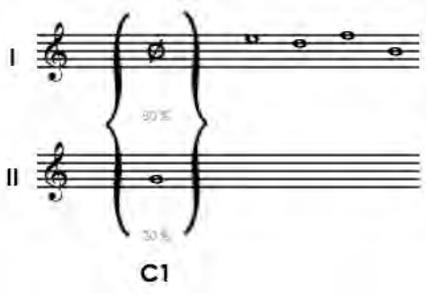
Paradigma 4c

Jesús Heredia lo interpreta de dos formas diferentes, incluyendo únicamente una altura para finalizar. El ICS es por tanto elevado, un 92%.

Segmentos	Paradigma
	

Paradigma 5a

La mayoría de las obras cantan el cuarto verso con este paradigma, excepto Chano Lobato y Jesús Heredia que lo hacen con el paradigma 5b y el punto de Rivero que se representa en el paradigma 5c. La Rubia es la única intérprete que comienza en *sol*. Es un paradigma muy estable con un ICS del 90.54%.

Segmentos	Paradigma
	

Paradigma 5b

Este paradigma es muy similar al 5a salvo en el final. Es el que se emplea para finalizar la décima. Es donde aparecen más variaciones, de ahí que el valor del

ICS baja a un 59.47%. Comienzan con *sol*/La Rubia, Chano Lobato y Jesús Heredia, y en *fa* Juan Breva. La segunda clase de equivalencia se debe a que Juan Breva canta un *fa* y Chano Lobato un *fa-mi-fa*.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 5c

El punto de Rivero interpreta este paradigma para concluir ambas secciones cantadas en la que se divide la obra. Es muy similar al 5a incluyendo algunas alturas adicionales. El ICS es de un 90 %.

Segmentos	Paradigma

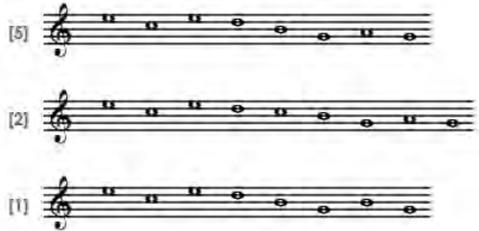
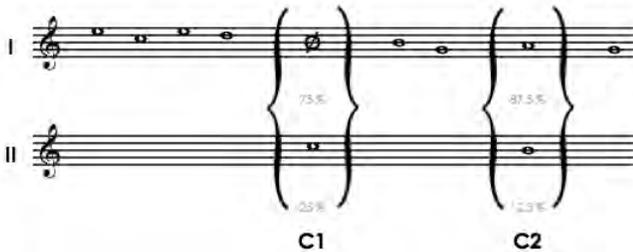
Paradigma 6a

Representa el verso de comienzo del estribillo. El Mochuelo y La Rubia lo ejecutan de manera idéntica a la obra de Ángel Rubio (primer segmento). Chano Lobato hace los dos valores últimos de la segunda clase de equivalencia, “simplificando” ligeramente la sucesión de alturas del patrón mayoritario. El ICS de este paradigma es de 84.21%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 7a

Todas las obras hacen prácticamente lo mismo –excepto la obra de pianola que realiza el paradigma 7b–. De nuevo El Mochuelo canta fielmente el patrón de Rubio, mientras que Chano Lobato hace una ligera variante –primera clase de equivalencia– y Jesús Heredia otra –segunda clase de equivalencia–. El ICS del paradigma es del 77.76%.

Segmentos	Paradigma
	

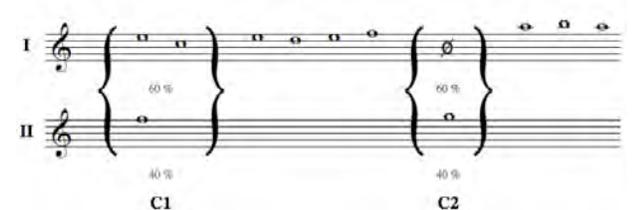
Paradigma 7b

La obra para pianola realiza una variante respecto al paradigma anterior de la siguiente forma:



Paradigma 8a

El verso final del estribillo lo he separado en dos subparadigmas el 8a y el 8b. El primero es el que se realiza en la partitura de Rubio, en la de pianola y en las grabaciones de El Mochuelo y La Rubia. Son muy similares, a excepción del final donde El Mochuelo y La Rubia bajan las alturas una octava, aunque respetando la estructura original. Para la representación paradigmática no tengo en cuenta estas diferencias de octavas del final. El ICS es del 69.88%.

Segmentos	Paradigma
	

Paradigma 8b

De esta forma termina únicamente Chano Lobato el estribillo de cuatro versos. Tiene un ICS del 95.61% al variar únicamente la altura de comienzo.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 9a

Tanto este segmento como el siguiente corresponden con la ampliación del estribillo que realiza Jesús Heredia. Lo canta de la siguiente forma:



Paradigma 10a

Con este segmento finaliza Jesús Heredia su estribillo:



RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Del análisis –tanto documental como musical– de esta guajira se pueden extraer interesantes conclusiones. La primera es el hecho de denominar una misma pieza indistintamente como punto cubano o como guajira –incluso como punto

de La Habana en algunas partichelas del manuscrito de *Los de Cuba*—. Si bien en la obra de *Los de Cuba* aparece como punto cantado por personajes cubanos, retomando letras propias de los puntos, posteriormente se la conoció como una guajira. Esta denominación indistinta, punto o guajira, no implica cambios sustanciales en la estructura de alturas, más bien al contrario, las diferencias entre las obras cantadas por artistas flamencos respecto a la partitura de Rubio son mínimas. Tampoco hay grandes diferencias con el punto de Rivero y Hernández, que comparten tres de los cinco patrones de la copla y los dos restantes son bastante similares. En este sentido el ICG de todo el corpus de 76.97 %, lo que indica un modelo bastante estable.

Por otro lado, si comparamos esta obra con otros puntos y zapateos cubanos, encontraremos una distribución estructural de la copla muy similar a algunos puntos, con dos secciones simétricas de seis versos cada una intercaladas por diversas variaciones instrumentales. También en este sentido, el primer verso de esta obra es idéntico a la copla más característica del zapateo cubano.

En cuanto a las obras españolas, otro hecho a destacar es la enorme similitud estructural entre la obra escrita para la zarzuela y las posteriores versiones aprendidas de forma oral. Los cantaores flamencos más cercanos a la época en la que esta zarzuela era representada —El Mochuelo, La Rubia y Juan Breva—, están reproduciendo de manera casi fidedigna la partitura original, quizás porque es muy probable que conocieran esta pieza dada su popularidad en la época. Las guajiras de Chano Lobato y Jesús Heredia son la que más transformaciones presentan. Quizás ellos no tuvieron acceso a la versión original sino a las que otros cantaores iban realizando de la misma. Esta es una nueva muestra de la estrecha relación que puede existir entre lo escrito y lo oral. No es de extrañar que en ese entonces los cantaores flamencos adaptaran a sus repertorios números de zarzuelas —como muestran algunos documentos expuestos en la sección de análisis documental—. En este caso dicha adaptación fue factible dada la cercanía musical del punto y la guajira. En este sentido también es destacable que en la zarzuela, tanto la guaracha interpretada previamente como el punto se realicen de una forma flamenca. Todo esto evidencia la existencia de vasos comunicantes entre zarzuela y flamenco en

pleno auge del *flamenguismo*, fruto de lo cual aún hoy día se ven sus efectos, pues podemos seguir escuchando esta obra más de un siglo después en las gargantas de los cantaores flamencos sin apenas cambios. La música viva, por tanto, sigue reflejando lo plasmado en partituras decimonónicas.

Además de estos paradigmas donde aparecen los cambios que los cantaores flamencos –sobre todo los más recientes– van realizando sobre las obras anteriores, me parece oportuno resaltar cómo también se hace una serie de transformaciones referentes a la duración de las notas. En las versiones flamencas modernas se juega con estas duraciones, sosteniendo y alargando hasta el máximo ciertas notas, como muestra de virtuosismo. En las siguientes figuras se muestran algunos ejemplos, comparando la partitura de *Los de Cuba* con la interpretación de Jesús Heredia. En las zonas sombreadas se percibe este hecho.

Figura 23. Copla en “Los de Cuba” (Ángel Rubio, 1888)

Figura 24. Copla en “Le vas a decir al lechero” (Jesús Heredia, 1995)

ANÁLISIS 3°. GUAJIRAS/PUNTO “TENGO UNA CHINA EN MATANZAS”

En el transcurso de la investigación he localizado algunos puntos en Cuba cuya copla tiene una gran similitud melódica con guajiras de España. Mostré un ejemplo de esto en el análisis anterior de *Los de Cuba*, y en este tercer análisis presento otro de ellos, el correspondiente con la guajira que he denominado “Tengo una china en Matanzas”, al ser esta una de las letras populares de la misma. Considero que esta similitud no es casual, y que nos encontramos ante un ejemplo más de la estrecha relación que hubo entre estas expresiones musicales en los primeros años del siglo pasado.

La primera vez que encuentro esta melodía es en una obra de Anselmo González del Valle (1852-1911). Nacido en La Habana e hijo de un empresario español que hizo su fortuna con el negocio tabaquero en Cuba a mediados del siglo XIX, cuando tenía 11 años fue enviado a Asturias para que completara su formación académica. Aunque hereda los negocios y tierras de su padre en Cuba, tal parece que no los administra él directamente y permanece en España hasta su muerte en 1911³⁰¹. En su obra como compositor, además de numerosos arreglos de zarzuelas y recopilaciones de música popular asturiana, aparecen un par de obras relacionadas con Cuba: *Guajiras populares* y *Zapateo cubano*³⁰². La primera de ellas no he podido localizarla, y de la segunda ubiqué un ejemplar en la Biblioteca Nacional José Martí en La Habana (González del Valle 1905). Se trata de una edición española publicada en Oviedo que también se vendió en Cuba³⁰³. En la portada aparece la siguiente dedicatoria: “Dedicado á su amigo el Sr. Juan A. Bances. Presidente del Centro Asturiano de La Habana”. Este dato, unido a los negocios que tenía en Cuba puede ser un indicio de que tuvo un asiduo contacto con la isla y probablemente con la música que se iba editando allí, dada su afición a coleccionar partituras

³⁰¹ Visto en la web: *Coleccionista de vitrolas de puros Juan Alberto Berni González*, http://www.jaberni-coleccionismo-vitolas.com/1C.5.18_La_saga_de_los_Cabanas_Carvajal.htm (último acceso: 4 de agosto de 2016).

³⁰² Basado en la relación de obras del autor que aparece al final de la edición de su obra *Zapateo cubano* (González del Valle 1905, 12).

³⁰³ En la portada de la partitura aparece el sello del establecimiento habanero que probablemente la vendió: “José Giralt. Almacén de música. O’Reilly 81 · Habana”.

musicales. Aunque se publica en España como acabo de mencionar, tengo constancia de la interpretación de esta obra en Cuba. Un par de años después de dicha publicación se interpreta en un concierto en La Habana:

EL TEATRO EN AMÉRICA

Habana.—

[...]

—En el Salón-López ha dado un concierto el joven y laureado pianista asturiano Benjamín Orbón, que fue muy aplaudido.

En el programa figuraba el Zapateo cubano, una bella transcripción del notable maestro D. Anselmo González del Valle, hijo de Cuba, que desde hace largos años, como pocos ignorarán, tiene en Oviedo su residencia.³⁰⁴

En el libro *El folk-lor en la música cubana* de Eduardo Sánchez de Fuentes se incluyen las dos primeras páginas de una partitura titulada “Zapateo y punto cubano” sin especificar autor (1923, 52-53). Este fragmento es idéntico a uno del zapateo cubano de González del Valle, concretamente el que va de los compases 25 al 94. En la copla que comienza en el compás 61, en la partitura del libro de Sánchez de Fuentes aparece la anotación “Punto”, y en el compás 91 vuelve a indicarse “Zapateo”³⁰⁵. No me es posible determinar si esta partitura incluida en el libro está copiada directamente del zapateo de González del Valle, o si por el contrario este compositor lo copia de una obra previa.

Unos años más tarde de la obra de González del Valle se publican en España un par de guajiras que contienen una copla similar. La primera es una obra para piano de Rafael Gil y Asensi cuya primera copla comienza “Tengo una china en Matanzas”. Esta letra aparece décadas antes en el semanario satírico *Gedeón*³⁰⁶, con

³⁰⁴ *El Arte del Teatro* (Madrid), 15 de marzo de 1907: 17.

³⁰⁵ En el zapateo de González del Valle no aparecen las letras de las coplas en la partitura ni indicaciones de cuándo comienzan, pero el autor sí incluye algunas anotaciones al inicio de algunas de ellas como “Con forza e ben cantato” (1905, 6), “cantando con molta espanssione” (1905, 7), “a tempo cantando sempre con molta espanssione” (1905, 8), lo que denota que estas partes correspondientes a la copla eran conocidas por los intérpretes.

³⁰⁶ “Guajiras viejas arregladas. Para laborantes y «simpatizadores»” *Gedeón* (Madrid), 19 de noviembre de 1896: 3.

ligeros cambios respecto a la que aparece en la partitura, aunque conserva el fenómeno lingüístico del laísmo. La comparativa de las dos letras es la siguiente:

Letra de la partitura	Letra en Gedeón
<i>Tengo una china en Matanzas</i>	<i>Tengo una china en Matanzas,</i>
<i>de mi gusto y afición</i>	<i>de mi gusto y afición;</i>
<i>yo la entregué el corazón</i>	<i>la entregué mi corazón</i>
<i>por ver si hallaba esperanza</i>	<i>por ver si hallaba esperanzas.</i>
<i>la prometí dos estancias</i>	<i>Se quiso venir con chanza,</i>
<i>y una gran tienda de ropa</i>	<i>pretendió tomarme el pelo,</i>
<i>como en La Habana no hay otra</i>	<i>pensaba darme canguelo</i>
<i>para vender y comprar</i>	<i>y dejarme sin un cuarto,</i>
<i>y me llegó a contestar</i>	<i>pero aunque de ella estoy harto</i>
<i>gran puñado son tres moscas</i>	<i>la he largado el gran camelo.</i>

Esta letra también la encuentro en el relato de Pio Baroja (1872-1956) titulado “Los últimos románticos” perteneciente a la trilogía *El Pasado* de (1906), aunque en esta ocasión aparece mencionada como una “canción cubana” en lugar de “guajira”, y es interpretada junto a otras expresiones musicales españolas como las malagueñas o las peteneras (1906, 189):

–Vamos, don Garcías, una canción española.

Pipot se hizo rogar un poco; luego cogió la guitarra y comenzó á tañerla. Con una habilidad consumada cantó malagueñas, peteneras y una canción cubana que fué la que más gustó, que comenzaba diciendo:

Tengo una china en Matanzas
de mi gusto y afición.

Otra obra que contiene el modelo melódico de esta copla es la titulada *Verdaderas Guajiras Cubanas*, composición para guitarra solista de Severino García Fortea ya referida anteriormente (1913). En la obra *Tres piezas de concierto op. 6. n.º 2 Guajiras* de Enrique Fernández Arbós antes mencionada, el autor también parece retomar esta melodía, en concreto los dos primeros versos de la misma, en una sección de esta obra.

Además de éstas, también identifiqué este modelo melódico en un par de puntos cubanos³⁰⁷. En el archivo del Museo Nacional de la Música de La Habana localizo un manuscrito de una obra titulada *Punto* de Eduardo Sánchez de Fuentes autografiado por el propio autor. La copla que emplea es muy similar a la que aparece en el zapateo de González del Valle, y en la guajira de Gil y Asensi, elogiando la belleza de una veguera³⁰⁸, aunque con ligeras variantes. Llama la atención que la letra de la copla incluida en este punto no es una décima propiamente dicha, sustituyendo la redondilla inicial por una cuarteta. La letra de este punto, comparada con la de Anselmo González del Valle y la de Gil y Asensi es la siguiente:

Anselmo G. del Valle	Gil y Asensi	E. Sánchez de Fuentes
<i>Vi bajar á una veguera</i>	<i>De Cuba para la Habana</i>	<i>De Cuba para la Habana</i>
<i>De Cuba por la sabana</i>	<i>Vi bajar á una Veguera</i>	<i>Vi bajar á una veguera</i>
<i>Más linda que una mañana</i>	<i>Más fresca que una mañana</i>	<i>Más linda que una mañana</i>
<i>En tiempo de primavera</i>	<i>En tiempo de Primavera</i>	<i>En tiempo de primavera</i>
<i>¡La he visto tan hechicera!</i>	<i>La pregunté que si era</i>	<i>Yo le pregunté si era</i>
<i>Si la vista no me engaña,</i>	<i>Nacida en la Montaña</i>	<i>Nacida en la montaña</i>
<i>Tú eres de aquella cabaña</i>	<i>No señor en la Cabaña</i>	<i>No señor en la cabaña</i>
<i>Que a lo lejos se divisa,</i>	<i>Que a lo lejos se divisa</i>	<i>Que a lo lejos se divisa</i>
<i>En donde mece la brisa</i>	<i>En donde bate la brisa</i>	<i>En donde mece la brisa</i>
<i>La tierna flor de la caña</i>	<i>La rica flor de la Caña</i>	<i>La tierna flor de la caña</i>

Esta letra que emplea Sánchez de Fuentes aparece de manera idéntica en algunas obras anteriores como el *Zapateo cubano* de Gabriel Vilá (1897), donde es cantada con la melodía de la copla característica del zapateo cubano. Las pequeñas

³⁰⁷ Expongo únicamente dos aunque hay algunos otros que comparten estructuras de esta copla, como por ejemplo el titulado *Un bebedor de aguardiente*, interpretado por el grupo “Parranda Espirituana” (2011).

³⁰⁸ Con este término se denominaban también a las campesinas cubanas.

variantes que se muestran entre éstos autores podría ser consecuencia de la circulación de esta copla, quizás debido a su popularidad³⁰⁹. Actualmente se sigue cantando esta letra en el repertorio de diversas formaciones corales, con la copla característica del zapateo con un arreglo que realizó Electo Silva (1995 [1994]).

El segundo de los puntos que canta esta melodía es el grabado por Jesús Orta Ruiz “El Indio Naborí” (1922-2005) y el “Grupo guajiro de guitarras” con el título de *Cuba (Punto cubano)* (2012). El Indio Naborí, nacido de una familia campesina, fue uno de los poetas e intérpretes principales del punto cubano durante el siglo XX. Interpreta este bello tema probablemente con letra compuesta por él mismo, pero la música es muy similar al resto de obras que conforman este análisis.

CORPUS DE ANÁLISIS

En la siguiente tabla se muestran las cinco piezas que componen el corpus de análisis, el zapateo cubano de González del Valle, las dos partituras de guajiras mencionadas, y los puntos de Sánchez de Fuentes y el Indio Naborí. Excluyo el *Punto y zapateo* que aparece en el libro de Sánchez de Fuentes por ser idéntico al zapateo de González del Valle.

Tabla 32. Corpus de análisis de la guajira/punto “Tengo una China en Matanzas”

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	ZCC162	 <i>Zapateo Cubano</i> Anselmo González del Valle [1905]	
2	GUC25	 <i>Guajiras</i> Rafael Gil y Asensi [ca. 1912]	

³⁰⁹ En la portada del zapateo de González del Valle aparece la indicación “Aires populares”.

3	<i>GUC34</i>		<i>Verdaderas Güajiras Populares</i> Severino García Fortea [1913]	
4	<i>PCC164</i>		<i>Punto</i> Eduardo Sánchez de Fuentes [ca. 1920]	
5	<i>PCC832</i>		<i>Cuba (Punto cubano)</i> El Indio Naborí	

DISTRIBUCIÓN ESTRUCTURAL DE PARADIGMAS

La representación estructural de los paradigmas resultantes en el análisis se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 33. Estructura de paradigmas en coplas de “Tengo una china en Matanzas”

Verso	A. G. Del Valle	Gil y Asensi	S. G. Fortea	S. de Fuentes	I. Naborí
1º	1a	1a	1a	1a	1a
2º	2a	2a	2a	2a	2a
1º	1a	1a	1a	1a	
2º	2a	2a	2a	2a	
3º	3a	3c	3a	3b	3a
4º	4c	4d	4a	4b	4a
5º		1a	6a	1a	1a
6º		2a	7a	2a	2a
7º		3c	6a	1a	1a
8º		4d	7a	2a	2a
9º		5a	3c	3b	3a
10º		4d	4a	4b	4a
9º		5a			
10º		4d			

Todas las obras menos la del Indio Naborí comienzan con una repetición de los dos primeros versos, y solo una, la de Gil y Asensi terminan con la repetición de los dos últimos. Normalmente hay cuatro patrones (paradigmas 1 al 4) que se repiten –aunque con variantes dependiendo de los autores– excepto la obra de

García Fortea que introduce un par de patrones distintos al resto (paradigmas 6a y 7a). Como se puede ver, las estructuras de los dos puntos son muy similares entre sí siguiendo una estructura bastante común en otros puntos. El cantante hace dos pequeñas cesuras tras los versos cuarto y sexto, formando tres bloques de versos de la forma 4+2+4, estructura común en algunos puntos (Ramos Venereo 2013, 14).

DESCRIPCIÓN DE LOS PARADIGMAS

A continuación expongo con detalle cada uno de estos paradigmas.

Paradigma 1a

Todas las obras comienzan de la misma forma excepto las guajiras de García Fortea (segundo segmento) que añade una pequeña frase al inicio. El ICS de este segmento es del 81,17%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 2a

De nuevo todas las obras realizan el mismo segmento excepto el punto de Sánchez de Fuentes (segundo segmento), quien incluye un par de alturas adicionales a mitad del verso. El ICS de este paradigma es 88,74%. La estabilidad que presentan tanto este paradigma como el anterior le confieren a este grupo de piezas un comienzo muy estable, estructuralmente hablando.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 3a

He dividido el paradigma 3 en tres subparadigmas (3a, 3b y 3c), pues aunque se parecen mucho –sobre todo los dos primeros–, la claridad en la exposición de resultados aconsejaba realizar dicha división. En este paradigma 1a sus segmentos se diferencian únicamente en el comienzo, y lo realizan el punto del Indio Naborí (primer valor de la clase de equivalencia), las guajiras de García Fortea (segundo valor) y el zapateo de González del Valle (tercer valor), es decir, tres obras de expresiones musicales diferentes. El ICS de este paradigma es también bastante alto 81,30%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 3b

Aunque no es propiamente un paradigma, está separado en grupo por cuestiones de claridad, como ya se especificó. Es un segmento que aparece en el punto

de Sánchez de Fuentes, y de alguna forma sigue el patrón *fa-mi-re* al igual que en el paradigma 3a:



Paradigma 3c

Este paradigma lo realizan las dos guajiras, tanto de García Fortea –en una ocasión– como la de Gil y Asensi. El ICS es 70,83%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 4a

Con este paradigma se concluye la copla y es en el que aparece más diversidad, de ahí que lo haya dividido en cuatro. El 4a lo hacen García Fortea (guajiras) y el Indio Naborí (punto) y tiene un ICS del 64%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 4b

Corresponde con el punto de Sánchez de Fuentes, que finaliza de dos formas diferentes. El ICS de este paradigma es 57,14%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 4c

El zapateo de Anselmo González del Valle termina de la siguiente forma:

Paradigma 4d

Este final aparece en la guajira de Gil y Asensi:

Paradigma 5a

Este verso únicamente lo realiza Gil y Asensi en el noveno verso.

Paradigma 6a

Como ya comenté, tanto este paradigma como el siguiente los realiza la guajira de Severiano García Fortea en la posición en que deberían estar los paradigmas 1 y 2.



Paradigma 7a

Este grupo consta de un segmento, el cual tiene la siguiente forma:



RESULTADOS DEL ANÁLISIS

En este análisis ha sido posible comparar piezas de tres expresiones musicales distintas, un zapateo, dos puntos y dos guajiras españolas y se ha podido comprobar que todas tienen una estructura bastante similar, sobre todo en el comienzo, donde los dos primeros paradigmas son prácticamente idénticos en todas. El ICG de este análisis es del 84.94%. También resalto el hecho de que nuevamente se han combinado obras escritas en partitura con una grabación, con casi un siglo de diferencia.

La estructura de paradigmas del manuscrito de Sánchez de Fuentes es muy similar a la que realiza el Indio Naborí y otros puntos cubanos, por lo que es probable que este compositor retomara la melodía de esta copla de alguna ya existente, armonizando su acompañamiento.

ANÁLISIS 4º. GUAJIRAS DE “POBRE CUBA DESDICHADA”

La grabación más antigua de un punto o guajira cubana que he podido localizar es la de Martín Silveira, quien en la primera década del siglo XX comienza a realizar una serie de registros fonográficos. Me centro en una grabación titulada *A Cuba (guajiras)*, grabada el 5 de marzo de 1907³¹⁰ en La Habana (1907), que consta de tres décimas alusivas a la injerencia de Estados Unidos en los asuntos cubanos en los primeros años de la república. La voz de Silveira es acompañada únicamente por un laúd. El escritor Antonio Iraizoz realiza una clasificación de los tipos de décimas en Cuba, y sitúa a Silveira como ejemplo de compositor de coplas populares e improvisadas:

En la décima criolla debemos distinguir tres tipos:

a) La eminentemente popular, espontánea, que improvisa el cantor los días de fiesta, o compone el carretero para distraer su aburrimiento del camino o el guajiro amoroso cuando se dirige a la mujer que le agrada. Sus vulgares conceptos, superficialidad de ideas, vocablos improcedentes y barbarismos reducen su valor al puramente folklórico que puedan tener. Ejemplo de ella las de Martín Silveira, y la de “carretero” muy repetida que comienza:

“Levántate, Rafael,
Si eres hombre “campista”
Y pasarás por tu vista
El campo al amanecer.” (Iraizoz 1929, 144)

Revisando la discografía flamenca de la época, localizo un par de grabaciones de guajiras bastante similares ésta, las cuales son interpretadas por dos cantaores flamencos de los que apenas hay información bibliográfica o escritos que hablen de ellos en la historia del flamenco. El primero es Juan Ríos, también conocido como “El canario”, que graba un par de guajiras muy parecidas a la de Silveira tituladas *El pensamiento de un soltero* y *Un píropo a las mujeres*. El segundo es Telesforo

³¹⁰ Visto en *Discography of American Historical Recordings*, http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000159/O-14-A_Cuba (último acceso: el 22 de marzo de 2016).

del Campo, también conocido en su época como “Niño del Campo”, quien el 28 de mayo de 1919³¹¹ graba la guajira titulada *Ven conmigo matancera* para la casa Víctor en La Habana (1919b). Él mismo acompaña su cante con la guitarra flamenca, intercalando secciones instrumentales y cantadas, durante las cuales únicamente emplea la guitarra al final de cada verso para marcar el acorde de terminación o para realizar pequeñas variaciones entre las pausas del cante. Éstas se basan en un punteo muy similar al que se realiza en los puntos cubanos. En esta guajira se emplea exclusivamente la técnica del punteado, a diferencia de otros guitarristas flamencos que la alternan con otras como rasgueos, arpeggios, etc. El hecho de grabar en La Habana puede ser un indicio de que este cantaor conoció esta guajira al oírla directamente de otros artistas cubanos, o que tuviera acceso a las grabaciones de Martín Silveira u otras similares. La letra que canta ya había sido grabada anteriormente por Pastora Pavón “La Niña de los Peines” (1917), pero la música es diferente, por lo que parece que adapta letras ya existentes a unas melodías de guajira diferentes.

CORPUS DE ANÁLISIS

El corpus de análisis lo componen estas tres obras. Si bien Juan Ríos graba dos guajiras diferentes que siguen este modelo como acabo de comentar, únicamente transcribo una de ellas dado que ambas son prácticamente idénticas. Las dos guajiras de Ríos son iguales, por lo que únicamente incluyo en el corpus de análisis una de ellas.

³¹¹ Visto en *Discography of American Historical Recordings*, http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001959/G-2779-Ven_conmigo_Matancera (último acceso: 22 de marzo de 2016).

Tabla 34. Corpus de análisis de la guajira “Pobre Cuba desdichada”

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	PCC809	 <i>A Cuba (Guajiras)</i> Martín Silveira [1907]	
2	GUC823	 <i>El pensamiento de un soltero (Guajiras)</i> Juan Ríos “El Canario” [ca. 1915]	
3	GUC828	 <i>Ven conmigo matancera (Guajiras)</i> Telesforo del Campo [1919]	

DISTRIBUCIÓN ESTRUCTURAL DE LOS PARADIGMAS

Cada intérprete canta tres coplas prácticamente iguales, por esta razón transcribí solo una copla de cada uno.

Tabla 35. Estructura de paradigmas de la guajira “Pobre Cuba desdichada”

Verso	Martín Silveira	Juan Ríos	Telesforo del Campo
1º	1a		1b
2º	2a		2b
1º	3a	2c / -	2c
2º	4a		2c
3º	5a		5b
4º	6a		6b
Parte instrumental			
5º	1a		1b
6º	2a		2b
7º	3a		2c
8º	4a		2c
9º	5a		5b
10º	6a		6b

Las tres piezas tienen una estructura lírica similar. Martín Silveira repite los dos primeros versos de cada décima al igual que Telesforo del Campo. Juan Ríos realiza un pequeño cambio pues únicamente repite el segundo verso en las dos primeras décimas, y no realiza ninguna repetición en la tercera y última, quizás debido a la duración limitada del disco de pizarra.

Los tres artistas cantan los cuatro primeros versos y tras una pequeña pausa instrumental se cantan seguidos los últimos seis, empleando una estructura muy similar a la que mostré en la de *Los de Cuba*. Al analizar los patrones melódicos que se emplean aparecen las primeras diferencias entre Martín Silveira y los cantaores flamencos. Silveira emplea una estructura con seis patrones diferentes (paradigmas 1a, 2a, 3a, 4a, 5a y 6a) tanto para cantar los cuatro primeros versos con la repetición del primero y el segundo, como para los seis últimos. Los cantaores flamencos emplean una estructura melódica muy estable que consta de cuatro de los seis patrones diferentes de Silveira. Tiene una secuencia de comienzo (paradigma 1b) y otros dos de terminación (paradigmas 5b y 6b) y los versos intermedios sobre un patrón con dos variantes (paradigmas 2b y 2c). A continuación detallo cada uno de los paradigmas para poder apreciar de manera más detallada los cambios musicales que existen entre estas tres interpretaciones.

DESCRIPCIÓN DE LOS PARADIGMAS

Paradigma 1a

Martín Silveira siempre comienza sus décimas de la misma forma, representado en este segmento, con una sucesión de notas en la misma altura de *do*.



Paradigma 1b

Los cantaores flamencos comienzan la copla de una manera más diversa que Silveira. Aunque Telesforo del Campo lo hace a veces igual que Silveira, se suele

añadir la altura *si* intercalada entre el *do*. Juan Ríos en ocasiones comienza con un *sol* para subir a continuación hasta *do*, en lugar de empezar en *do* directamente (primera clase de equivalencia). Los segmentos que aparecen son:

Segmentos	Paradigma

El ICS es de del 27.58% pues hay bastante variedad en este paradigma.

Paradigma 2a

Martín Silveira realiza siempre este verso de la siguiente forma:

Paradigma 2b

Los cantaores flamencos realizan este paradigma similar a Silveira pero con ligeras variantes, añadiendo alturas adicionales y obteniendo de esta forma unas frases con más variedad de alturas. Los dos últimos segmentos –realizados ambos por Telesforo del Campo– incluso contienen la misma secuencia que Silveira. El ICS es del 65.98%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 2c

Este paradigma es el que realizan los cantaores flamencos entre los dos paradigmas de comienzo (1b y 2b) y los dos de finalización (5b y 6b). Es prácticamente igual al 2b, pero la razón para diferenciarlo radica en la parte inicial del mismo que se realiza ligeramente diferente según el patrón que le precede. El ICS es del 74.09%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 3a

Al igual que en los dos anteriores, Silveira realiza siempre del mismo modo este verso.



Paradigma 4a

En este verso Silveira lo realiza siempre de la misma forma.



Paradigma 5a

Este penúltimo paradigma de Silveira es muy estable, únicamente variando la forma de terminar. El ICS es del 92.44%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 5b

Tanto Juan Ríos como Telesforo del Campo realizan este paradigma de manera prácticamente idéntica, variando, al igual que Silveira, únicamente en la terminación, que la realizan en *mi* –la mayor parte de las veces– o en *fa*. La tendencia descendente del patrón es coincidente con lo que interpreta Silveira, aunque los flamencos la realizan empleando más alturas diferentes. El ICS es de 95.24%.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 6a

El último paradigma es donde Silveira realiza más variaciones. De hecho las seis veces que lo interpreta lo hace de manera distinta, por lo que el ICS resultante es bastante bajo, de un 42.50%. El patrón mayoritario de este paradigma es la secuencia *re-do-fa-mi-do-sol*.

Segmentos	Paradigma

Paradigma 6b

Los cantaores flamencos realizan cambios al inicio y al final de este paradigma, conservando una zona central bastante definida. El paradigma resultante es bastante similar al de Silveira. Aunque este último suele terminar con *do-fa-mi-do-sol*, también en alguna ocasión realiza la variante *do-re-do-sol*. El ICS es del 88.25%.

Segmentos	Paradigma

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Con estos resultados podemos extraer varias conclusiones. En primer lugar, se comprueba que los versos cantados en la sección central por Silveira respecto a los cantaores flamencos son bastante diferentes, y, por otro lado, que los paradigmas de comienzo y final de la copla son muy parecidos. Esta similitud estructural –el ICG es del 76.46%– muestra que estas piezas están relacionadas, por lo que caben plantear dos hipótesis: que los flamencos la aprendieron de los guajiros o viceversa. Dado que estas guajiras no son similares a otras guajiras flamencas de la época³¹² y a que el acompañamiento musical que realiza Telesforo del Campo es más similar al punteado del laúd que a falsetas de guitarra flamenca, me decanto por la primera de las hipótesis. En ese caso, el flamenco realiza una transformación consistente en simplificar el número de frases (cuatro patrones distintos en lugar de seis), vistiendo cada una de ellas de una manera más elaborada que Silveira. Estos cambios musicales se ven claramente en los resultados del análisis comparativo.

También podemos observar que la guajira de Silveira tiene una estructura melódica muy definida. Esto puede deberse a que el cantador se tiene que concentrar en improvisar la letra de los versos que está cantando más que en realizar improvisaciones también en el plano melódico del canto. La melodía de la copla no es improvisada, de hecho Silveira va ejecutando con el laúd la misma melodía que canta.

Este análisis ha puesto de manifiesto también el hecho de que una restricción impuesta por la tecnología –en este caso la duración limitada de la placa de pizarra– puede alterar la estructura musical. La guajira de Juan Ríos comienza con un largo preludio musical a la guitarra y un “ay” prolongado que le obliga quizás al final de la obra a suprimir la repetición de un verso para concluir a tiempo. En su otra guajira “Un piropo a las mujeres” tiene tiempo de terminar por lo que no tiene la necesidad de suprimir ningún verso.

³¹² De hecho este tipo de guajiras está en desuso actualmente en el flamenco.

ANÁLISIS 5°. GUAJIRA “EL ARROYO QUE MURMURA”

En el segundo capítulo expuse cómo hay algunos investigadores que consideran a Jorge Ánckermann el creador de la guajira cubana con la obra *El arroyo que murmura* de 1899, aunque, como también mostré, Marín Varona ya había compuesto varias obras con esta denominación algunos años antes. La popularidad de esta obra llega hasta nuestros días, y a lo largo del tiempo han aparecido diversas versiones que retoman su melodía, como por ejemplo, la del compositor mexicano Manuel M. Ponce (1882-1948), quien incluye motivos de esta guajira al menos en un par de obras: la *Rapsodia cubana n° 1* y el segundo movimiento de la *Suite cubana* titulado “Plenilunio”.

Quizás un hecho que es bastante desconocido tanto para los amantes de la música cubana como a los del flamenco es que hubo un cantaor que realizó su propia versión flamenca de esta obra, el ya mencionado Telesforo del Campo. Se trata de la guajira titulada *El manicomio* que graba en La Habana para la casa Victor (1919a)³¹³. El propio cantaor se acompaña con la guitarra, como era habitual en él. Es relevante que Telesforo no usa las letras de Ánckermann, sino que la letra de la primera copla es la misma que la que empleaba habitualmente en sus guajiras el cantaor flamenco Cayetano Muriel “El Niño de Cabra” (1870-1947), coetáneo de Telesforo, aunque Cayetano la canta con una melodía diferente. Al igual que sucede en la guajira *Ven conmigo matancera*, se observa cómo Telesforo retoma letras ya cantadas en las guajiras flamencas y las canta con otra música que quizás aprendiera en Cuba.

Me parece interesante incluir en este capítulo el análisis comparativo de la obra original con la versión flamenca de Telesforo del Campo, para dilucidar qué grado de “fiabilidad” tiene esta grabación.

³¹³ La grabación se realizó el mismo día que *Ven conmigo matancera*, antes mencionada.

CORPUS DE ANÁLISIS

El corpus de análisis únicamente está compuesto por dos piezas:

Tabla 36. *Corpus guajiras “El arroyo que murmura”*

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	GC336	 <i>El arroyo que murmura</i> Jorge Ánckermann [1899]	
2	GUC829	 <i>En un manicomio oí</i> Telesforo del Campo [1919]	

Para mostrar el análisis comparativo de las coplas, en lugar de la representación paradigmática, expongo ambas melodías conjuntamente en la figura 25, indicando mediante zonas sombreadas aquellas ligeras transformaciones que se producen de una a otra. Esta pieza comienza en modo menor en sus cuatro primeros compases para, tras una breve transición instrumental, terminar en modo mayor los seis restantes.

The image displays a musical score for two songs, 'El arroyo que murmura' and 'En un manicomio', presented in a comparative format. The score is written in two staves, with the top staff for 'El arroyo que murmura' and the bottom staff for 'En un manicomio'. The music is in 6/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the notes, and the two songs are compared line by line. The lyrics for 'El arroyo que murmura' are: 'El a - rro - yo - que mur - mu - ra y - que - la lu - na re - tra - ta'. The lyrics for 'En un manicomio' are: 'En un - ma - ni - co - mio - i - í aun - de - men - te - que de - cí - a'. The score includes various musical notations such as rests, beams, and dynamic markings like 'Δ'.

El a - rro - yo - que mur - mu - ra y - que - la lu - na re - tra - ta

En un - ma - ni - co - mio - i - í aun - de - men - te - que de - cí - a

cu - an - do - sus - ra - yos de pla - ta a - tra - vic - san - laes - pe - su - ra

por - que - llo - ro - no - chey dí - a - pre - so me - tie - nen a - qui - i

El - sin - son - te de voz pu - ra quea - le - grael - mon - te - yel - lla - no

y - llo - ro - con fre - ne - si - i por la po - bre ma - dre - mí - a

la pla - ma del ver - de - gua - no queal - son del - vien - to - se - me - ce

es - ta - pren - da tan - que - rí - a que nun - ca - pu - eol - vi - a - ar

y que mur - mu - rar pa - re - ce e - sees el - pun - to cu - ba - no

mu - rio sin - po - der - me - da - ar un - be - so - de - des - pe - di - a

Figura 25. Comparación de las melodías de “Un arroyo que murmura” y “El manicomio”

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Observamos que son prácticamente idénticas. Únicamente una altura es diferente, además de la duración de alguna nota que Telesforo alarga. La estructura

de repeticiones de versos también es similar, con la única salvedad que Áncker-mann –a diferencia de Telesforo del Campo– realiza una repetición de los cuatro primeros versos.

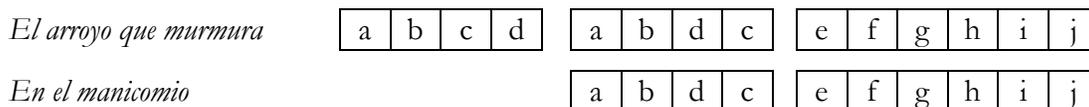


Figura 26. Estructura de versos de “Un arroyo que murmura” y “El manicomio”

Estas similitudes estructurales evidencian nuevamente la relación tan estrecha, en este caso entre esta guajira cubana –en algunas versiones llamada punto– y la guajira flamenca. Como comenté en el análisis anterior, es muy probable que Telesforo del Campo conociera y aprendiera de primera mano esta guajira. El resultado es que en ambos países, con diferente denominación, se estuvo cantando la misma melodía, aunque en la actualidad, que yo conozca, nadie canta esta guajira en el flamenco.

ANÁLISIS 6°. COPLAS DEL JARABE LOCO Y EL PUNTO CUBANO

Además de las similitudes estructurales que existen entre las guajiras españolas y las expresiones musicales cubanas mostradas en los análisis anteriores, también identifiqué semejanzas melódicas entre coplas del jarabe loco y algunos puntos cubanos. Quizás las más evidentes se dan entre las coplas del jarabe que emplean estrofas octosílabas y las de algunos de los denominados puntos fijos.

Centrándome en el análisis, lo primero que llama la atención es la presencia de una estructura rítmica característica en el canto de estas coplas –tanto en los jarabes como en los puntos– representada en la figura 27 y que se realiza en el 78% de los versos. También concuerda con la estructura armónica: el primer y tercer compás van sobre la dominante y el segundo sobre la tónica.



Figura 27. Estructura rítmica en las coplas analizadas del jarabe y el punto cubano

Si tenemos en cuenta que la estructura armónica de las variaciones instrumentales en el jarabe y el punto están invertidas, implica que el jarabe debe comenzar la copla en el primer compás y el punto en el segundo —en ambos casos sobre la dominante—. Sin embargo, en ocasiones la copla del punto comienza en el primer compás —sobre la tónica—. Para ajustar este aparente desajuste armónico, en el punto se agrega al comienzo un pequeño verso de tres o cuatro sílabas de forma que el primer verso pueda comenzar en el segundo compás, como puede verse en la ilustración 31, donde el punto comienza con el verso “Ay viejecita”. Con este mecanismo, el cantante del punto realmente canta una estrofa, digamos de diez versos y medio. En ningún trabajo sobre el punto he encontrado que se describa este fenómeno lírico, que puede estar provocado por este ajuste de la melodía de la copla del jarabe loco dentro del esquema armónico del punto.

CORPUS DE ANÁLISIS

El corpus de análisis está compuesto por cuatro grabaciones del jarabe loco y tres de puntos. En la siguiente tabla se muestran estas piezas:

Tabla 37. Corpus de análisis de coplas del jarabe loco y el punto cubano

Nº	Cód.	Pieza	Escuchar
1	JLC859	 <i>Jarabe loco</i> Conjuntos Tlalixcoyán y Medellín	
2	JLC860	 <i>Jarabe loco</i> Los nacionales de Jacinto Gatica	
3	JLC861	 <i>Jarabe loco</i> Los pregoneros del puerto	

4	<i>JLC864</i>	🎧 <i>Jarabe loco</i> Conjunto Tierra Blanca de Chico Barcelata	
5	<i>PCC858</i>	🎧 <i>Tonada Camayegüana. Pt. 1</i> Los guajiros	
6	<i>PCC862</i>	🎧 <i>¿Quién debe mandar en casa? [Copla]</i> Zoila Gómez y Jilguero de Cienfuegos	
7	<i>PCC865</i>	🎧 <i>Nuestra madre y el tiempo</i> El indio Nabori y su grupo guajiro de guitarras	

DISTRIBUCIÓN ESTRUCTURAL DE LOS PARADIGMAS

Los cuatro jarabes del corpus contienen tres letras diferentes mostradas en la siguiente tabla:

Tabla 38. Coplas del jarabe loco

Verso	Copla 1	Copla 2	Copla 3
A	<i>Para cantar el jarabe</i>	<i>Este es el jarabe loco</i>	<i>Voy a cantar el jarabe</i>
B	<i>para eso me pinto yo</i>	<i>que a los muertos resucitan</i>	<i>como se canta allá abajo</i>
C	<i>para rezar el rosario</i>	<i>salen de la sepultura</i>	<i>por dónde quiera lo cantan</i>
D	<i>mi hermano el que se murió</i>	<i>meneando la cabecita</i>	<i>pero les cuesta trabajo</i>
E	<i>ese si era santolario</i>		
F	<i>no pícaro como yo</i>		

La que denomino copla 1 la realizan todas las piezas del corpus. Como se puede observar, el número de versos difiere entre las coplas, sin embargo los intérpretes siempre cantan el mismo número de versos: diez. Esto se consigue repitiendo determinados versos. En la siguiente tabla muestro qué verso de la estrofa corresponde a cada uno de los diez versos cantados en cada una de las obras. Como

puede comprobarse, aunque la estrofa tenga el mismo número de versos –copla 2 y 3–, la estructura de repeticiones puede diferir:

Tabla 39. Orden de los versos cantados en el jarabe loco

Verso	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°
Copla 1	A	B	B	A	B	C	D	E	F	C
Copla 2	A	B	B	A	B	C	D	A	B	A
Copla 3	A	B	B	A	B	C	D	A	B	C

En todas las obras se realiza una cesura después del quinto verso, formando dos secciones simétricas de cinco versos. En las obras del corpus, la primera de las secciones suele ser cantada por un intérprete solista, mientras que la segunda sección se realiza a dos o tres voces. Para este análisis únicamente tendré en cuenta esta segunda sección de cinco versos, pues mientras que el intérprete solista suele cantar una línea melódica con algunas improvisaciones, el coro la realiza de una manera más regular, lo que facilitará la identificación de estructuras compartidas. De las diversas voces que el coro suele realizar, considero únicamente aquella que emplea las mismas alturas que los intérpretes del punto cubano. La estructura de paradigmas de las obras de jarabe loco analizadas es la siguiente:

Tabla 40. Estructura de paradigmas de las coplas del jarabe loco

Verso	Conjuntos Tlalixcoyán y Medellín		Los nacionales de Jacinto Gatica		Pregoneros del puerto	Conjunto Tierra Blanca de Chico Barcelata	
	Copla 1	Copla 2	Copla 1	Copla 2	Copla 1	Copla 1	Copla 3
6°	1b	1a	1a	1a	1a	1a	1a
7°	2b	2g	2e	2e	2g	2e	2e
8°	1b	1a	1a	1a	1a	1a	1a
9°	2a	2a	2e	2e	2e	2e	2e
10°	2a	2d	2a	2a	2d	2a	2a

Respecto a los puntos cubanos, en la obra del grupo Los guajiros se interpreta una décima dividida en dos secciones simétricas de seis versos cada una. En

la primera se cantan los cuatro primeros versos de la décima incluyendo la repetición de los dos primeros. También se incluye este verso tetrasílabo: “Por favor” antes de las dos repeticiones del primer verso –como anteriormente referí–. En la siguiente tabla aparece denominado con la letra *P*. Los seis últimos versos los cantan empleando unas estructuras armónicas distintas a las tratadas en este análisis.

La pieza de Zoila Gómez y el Jilguero de Cienfuegos tiene esta misma estructura simétrica, sin incluir el verso *P* al inicio. En este caso, Zoila canta un punto libre al que responde él cantando un punto fijo, que es el analizado aquí. La última décima la cantan a medias, ella los cuatro primeros versos y él los seis últimos, que también analizo (copla 2).

De la obra del Indio Naborí, únicamente transcribo cuatro versos cantados a coro, el primero es también corto (*P*) y se repite. La estructura de paradigmas de estas obras es la siguiente:

Tabla 41. Estructura de paradigmas de las coplas del punto cubano

Verso	Los guajiros	Zoila Gómez y Jilguero de Cienfuegos		El indio Nabori
		Copla 1	Copla 2	
<i>P</i>	1d	-	-	1d
1°	1a	1c	-	2a
2°	2f	2a	-	-
<i>P</i>	1d	-	-	1d
1°	1b	1c	-	-
2°	1b	2c	-	2a
3°	1a	3a	-	-
4°	2c	3a	-	-
Cesura				
5°	4a	1c	1c	-
6°	5a	2c	2a	-
7°	4a	1c	1c	-
8°	5a	2c	2c	-
9°	4a	3a	3a	-
10°	5a	2c	2c	-

DESCRIPCIÓN DE LOS PARADIGMAS

El análisis estructural devela que hay dos estructuras compartidas entre el jarabe loco y el punto cubano, representadas en los paradigmas 1 y 2. Un ejemplo de segmentos que componen el primer paradigma, tanto del jarabe loco como del punto es mostrado en la siguiente ilustración. En este caso el segmento del punto corresponde al jarabe de Los pregoneros del puerto, mientras que el del punto se canta en el punto de Los guajiros.

Jarabe loco
e - se sie - ra san - to - la - rio

Punto cubano
por que no re - ci - bo car - ta

Ilustración 30. Patrones similares en coplas del jarabe loco y el punto cubano. Ejemplo 1³¹⁴

Otro ejemplo de esta similitud de patrones, en este caso del paradigma 2 aparece en los segundos versos de la siguiente ilustración, donde comparo un fragmento del jarabe loco de los conjuntos Tlalixcoyán y Medellín con el punto cubano del Indio Naborí.

Jarabe loco
no pi - ca - ro co - mo yo - o pa - ra re - zar el ro - sa - rio

Punto cubano
Ay vie - je - ci - ta no - te mea - le - jes - a - sí - i

Ilustración 31. Patrones similares en coplas del jarabe loco y el punto cubano. Ejemplo 2

³¹⁴ En las muestras de audio, y en las demás que incluyo en este apartado, he alterado las grabaciones originales para unificarlas a una misma tonalidad. Este mecanismo ayuda a que auditivamente se perciban mejor las semejanzas.

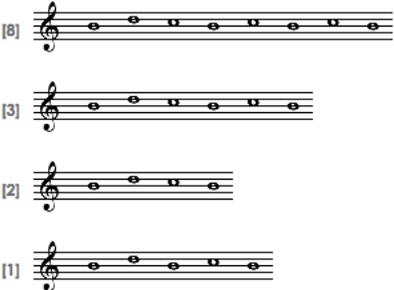
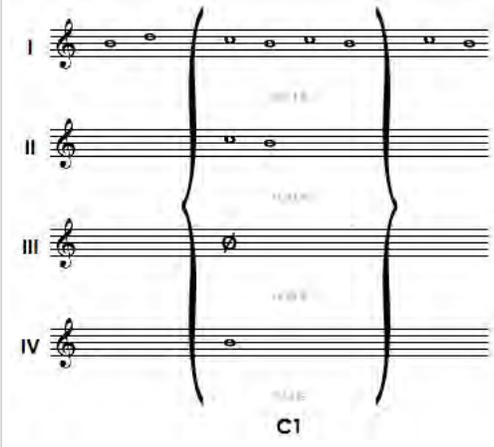
En este caso, no solo comparten las alturas, sino también la componente rítmica. Además del segundo verso, si analizamos el primero también percibimos una tremenda similitud. En este caso el punto parece estar construido una tercera superior al jarabe. Si tenemos en cuenta que estas piezas han sido grabadas a varias voces separadas entre ellas por terceras, y que para este análisis únicamente he transcrito una de ellas, la similitud se hace más evidente.

A continuación muestro algunas representaciones de estos dos paradigmas, aquellos en los que participan obras de ambas expresiones musicales.

Paradigma 1a

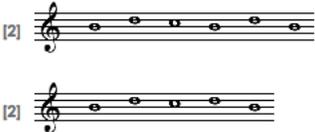
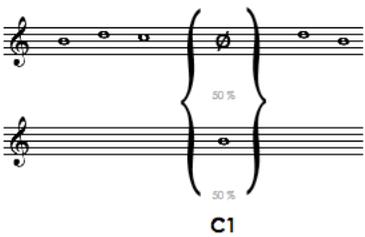
Para mayor claridad en la exposición de resultados, he decidido dividir este paradigma en dos, el *1a* y el *1b*, aunque son muy similares entre sí. La diferencia principal es que el *1a* finaliza con *do-si* y el *1b* lo hace con *re-si*.

El paradigma *1a* lo componen cuatro segmentos diferentes. Los dos primeros corresponden con obras de jarabe, el tercero es ejecutado por jarabes y puntos y el cuarto aparece en el punto únicamente.

Segmentos	Paradigma
	

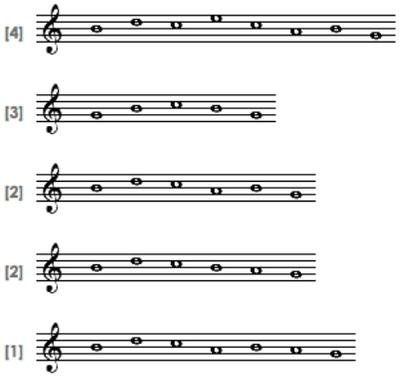
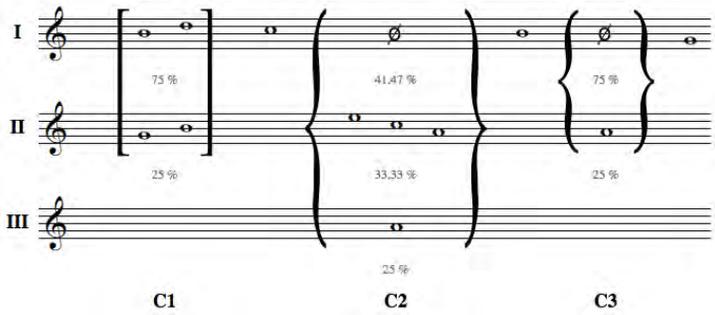
Paradigma 1b

Este paradigma está compuesto por dos segmentos prácticamente idénticos, el primero de un jarabe y el segundo de un punto.

Segmentos	Paradigma
	

Paradigma 2a

Del segundo grupo de paradigmas selecciono éste que contiene segmentos de jarabes –segmentos 1, 3 y 5– y puntos –segmentos 2 y 4–. El comienzo de los segmentos suele realizarse con un *si-re*, aunque un segmento comienza por una secuencia *sol-si* que corresponde con una tercera inferior de la secuencia mayoritaria. Considero que éstas son equivalentes, pues en la construcción melódica de esta copla se suelen emplear secuencias por terceras que a veces aparecen en las segundas o terceras voces. Por ese motivo denoto la primera clase de equivalencia con corchetes en lugar de llaves. Con esta consideración, este patrón es muy estable teniendo cinco alturas fijas, conformando la secuencia *si-re-do-si-sol*.

Segmentos	Paradigma
	

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

El resultado del análisis paradigmático nos muestra que algunos patrones empleados en las coplas del jarabe loco y el punto son prácticamente idénticos. He mostrado en qué consisten estas similitudes estructurales, que dado lo evidente que resultan, considero que no pueden atribuirse a la casualidad. El jarabe loco –al igual que otros sonos jarochos como la bamba– comienza a ser interpretado y popularizado por conjuntos, tríos y grupos de mariachi a finales de la década de los treinta del siglo pasado. Tuvieron una difusión muy importante en discos, películas y en la radio, sobre todo en la emisora mexicana XEW, que tenía cobertura en Cuba en esta época (Pérez Monfort 2007, 206; Sublette 2007, 478-479). Artistas cubanos como El Negro Peregrino y su Trio (1967) graban el jarabe loco adaptado a su estilo. Por todo ello, el jarabe loco probablemente sería escuchado en Cuba en esta época. Por tanto, hay que tener cautela a la hora de poner el énfasis en contactos culturales de siglos pasados la existencia de estas similitudes melódicas entre coplas del jarabe loco y el punto, pues fenómenos de difusión más reciente también pudieron tener que ver en estos procesos. Sea como fuere, puedo concluir que éstas son fruto del intercambio musical de ambos territorios.

En el capítulo anterior mostré algunos de los mecanismos que las secciones instrumentales deben realizar para adaptar melodías del punto o zapateo a las de la

guajira o jarabe, que tienen estructuras armónicas invertidas. En este análisis aparece otra de estas adaptaciones que los artistas deben realizar, en este caso referido a la copla: la adición de un semiverso de cuatro compases al inicio de la misma para “sincronizarla” con la estructura armónica. Este hecho es un indicio de que probablemente la copla del jarabe fue adaptada para cantarla como punto y no al contrario.



En este capítulo he realizado seis análisis musicales comparativos entre una serie de coplas correspondientes a diversas expresiones musicales. Lo primero que llama la atención es que pese a que estas obras aparecen en zarzuelas, música de salón, cante flamenco, o puntos y guajiras cubanas, durante un periodo temporal de algo más de un siglo, no solo ha sido posible analizarlas conjuntamente, sino que los resultados han revelado una gran similitud estructural entre todas ellas. Esto muestra que, en el plano musical, los límites entre los zapateos, puntos o guajiras cubanas y las guajiras españolas por un lado, y entre el jarabe loco y el punto cubano por otro, no estuvieron tan marcados como se pensaba, sino que, por el contrario, se produjeron préstamos y reelaboraciones que explican la presencia de estas estructuras compartidas. Esto está en sintonía con lo que mostré en la sección de análisis documental donde una misma música podía ser denominada de diferente forma.

También los resultados del análisis vuelven a confirmar lo que algunas investigaciones precedentes ya apuntaban (Reyes Zúñiga 2011; 2015; Hernández Jaramillo y Reyes Zúñiga 2017), en el sentido de que los límites entre lo oral y lo escrito tampoco están tan marcados como se suele transmitir desde los estudios musicológicos. He mostrado cómo el hecho de que tanto en partituras como en grabaciones de artistas que no saben leer partituras, se realizan unos patrones me-

lógicos prácticamente idénticos. Estos resultados empíricos son de suma trascendencia a la hora de emprender estudios de músicas orales del pasado. Puedo afirmar, por tanto, que lo escrito sí puede reflejar lo oral de manera muy fidedigna y viceversa en el nivel estructural.

Otra conclusión importante es la apertura de los artistas flamencos en cuanto a la incorporación de nuevos repertorios, provengan de zarzuelas o de cantos cubanos en este caso. Como mostré, los cantaores flamencos estuvieron muy involucrados en las zarzuelas en la época del género chico y más aún en la del género ínfimo. Van adaptando los números más populares de las zarzuelas a sus cantes, quizás estimulado por la incipiente industria discográfica que imponía la necesidad de repertorios continuamente novedosos a principios del siglo. Sucede lo mismo con Telesforo del Campo que adapta al flamenco un par de guajiras cubanas, empleando letras de guajiras flamencas ya existentes. También observo que, si bien los cantaores de inicios del XX son tremendamente fieles a las estructuras de las músicas escritas, los más recientes realizan una serie de transformaciones acordes a los cambios estilísticos que experimenta este arte a lo largo del siglo XX. El análisis paradigmático detallado que he realizado muestra cómo operaron algunos de estos mecanismos de transformación. Estas transformaciones también sucedieron en el plano lírico además de en el melódico.

El análisis también ha develado que aunque se canten estrofas con diferente número de versos, mediante la combinación de las repeticiones los artistas se adaptan a la estructura melódica, que no varía. Otra conclusión importante es que las letras de las coplas que analizo las he encontrado indistintamente empleadas en puntos, zapateos o guajiras. He demostrado cómo las coplas de los puntos o guajiras incluidos en algunas zarzuelas se han retomado de algunas ya existentes en Cuba desde bastantes años antes. El hecho de que no exista una correlación entre el texto de dichas coplas y el argumento, y que el nombre de los personajes que se mencionan en las coplas no corresponde con los de la obra, es un indicio de estos préstamos. Cuando en el análisis documental se localizan estas coplas en textos previos, se reafirma este hecho. En las coplas del punto de *Los de Cuba* se percibe con mucha claridad esta circunstancia, y, en menor medida en las de la guajira de

Boda, tragedia y guateque ó el difunto de Chuchita. Al hilo de este tema, también ha sido muy revelador conocer que la única guajira española que tiene estribillo —la de *Los de Cuba*—, tiene una melodía muy similar a la de un tipo de punto cubano que también suele contener estribillo.

Por último, la presencia de estructuras compartidas en las coplas del jarabe loco y del punto cubano es un indicio más de las estrechas relaciones que distintas culturas musicales tuvieron en el pasado. Se deduce que son las coplas del jarabe loco las que tratan de adaptarse a las estructuras armónico-rítmicas del punto, recurriendo en ocasiones a la introducción de un semiverso que permita la correcta sincronización armónica de las secuencias.

DE JARABES, PUNTOS, ZAPATEOS Y GUAJIRAS.
UN SISTEMA MUSICAL DE TRANSFORMACIONES (SIGLOS XVIII-XXI)

TERCERA PARTE

REFLEXIONES EN TORNO A LA
CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO
MUSICOLÓGICO

DE JARABES, PUNTOS, ZAPATEOS Y GUAJIRAS.
UN SISTEMA MUSICAL DE TRANSFORMACIONES (SIGLOS XVIII-XXI)



CAPÍTULO 6
EL CONOCIMIENTO DE LAS MÚSICAS DEL PASADO

En este capítulo planteo una serie de reflexiones acerca de cómo se ha ido construyendo el conocimiento en la investigación sobre las músicas del pasado. Tomando como punto de partida el análisis de trabajos que encuentro sobre las expresiones musicales en estudio, me centro en uno de los aspectos recurrentes en este tipo de investigaciones que consiste en la búsqueda de sus “orígenes”. Para ello, realizo una revisión de las teorías que se han ido elaborando al respecto desde algunos incipientes trabajos decimonónicos hasta tesis doctorales recientes. Analizo las propuestas elaboradas en cada uno de los territorios en estudio, México, Cuba y España acerca de este tema, contrastando los postulados que se han enunciado desde el siglo XX hasta el momento con los resultados obtenidos en esta tesis. Dado que en diversas ocasiones las fuentes del pasado nos proporcionan una visión de la realidad muy diferente de lo que se ha aceptado en la musicología, intento aportar respuestas a esta divergencia. Estas discrepancias que encuentro me obligan a realizar este ejercicio para abrir la puerta a una discusión y cuestionamiento sobre la vigencia que tienen en la actualidad algunos de los planteamientos mantenidos por décadas. Por tanto, los comentarios que aquí expongo pretenden visibilizar esta realidad y proponer una reflexión constructiva hacia la misma.

EN TORNO A LOS ORÍGENES DEL JARABE

En las fuentes documentales encontradas del siglo XIX, tal y como se vio en el primer capítulo, hay una aceptación generalizada sobre la procedencia mexicana del jarabe. Pongo aquí un ejemplo:

Habiendo hablado del baile en general, dirémos algo del baile en México. Nos solamente hemos tenido como nuestros todos los bailes españoles, sino multitud de bailes, hijos exclusivos de México, y que se les llama generalmente sonecitos del país; escludidos, en verdad, absolutamente de las tertulias de gran tono, pero de mucho uso entre el pueblo. El mas notable de todos es el jarabe. [...] En el jarabe, ven algunos barbárie, embrutecimiento, falta de educación; nosotros lo consideramos simplemente como una costumbre nacional del pueblo de México, porque es un absurdo creer que en los trages y en cierta especie de bailes consiste el atraso y la falta de civilización de un pueblo. ([s.a.] 1849, 2, 3)

No obstante, si bien son pocas, hay que decir que encuentro algunas referencias que vinculan al jarabe con el zapateado considerado español. Por ejemplo, Niceto de Zamacois, en 1861, menciona su semejanza: “Nadie ignora en este pícaro mundo, que Jarabe es esa bebida [...] y nada mas propio que la aplicacion de este nombre, al baile que en esta divina tierra se usa, tan parecido al Zapateado español.” (1861, 3-4). José Zorrilla va más allá y afirma que el jarabe es hijo del zapateado “aunque hijo de zapateado, no es procaz, ni desgarrado, y es un baile original.” (1877, 87).

Contrario a lo que se decía de forma generalizada en el siglo XIX, desde los primeros trabajos de la musicología mexicana del siglo XX se ha argumentado que el jarabe tiene un origen español, aludiendo a diversas expresiones musicales como posibles ancestros del mismo. Por ejemplo, el compositor Manuel M. Ponce, en una entrevista en 1921, afirma que el jarabe es el zapateado español: “Hizo el Maestro la advertencia de que, dentro de la aceptación amplia que debe otorgarse a la palabra danza, no procede en rigor, incluir el jarabe, que no es sino el zapateado

español”³¹⁵. Años más tarde, Gabriel Saldívar en su libro *El Jarabe* (1937) afirma con rotundidad que tiene sus “orígenes” en las danzas zapateadas españolas, en concreto dice que deriva de las seguidillas, del fandango y de la zambra.

Indudablemente que los orígenes del Jarabe se encuentran en las danzas zapateadas españolas, principalmente en la Seguidilla, cuyos albores se apuntan por el siglo XVI; en el Fandango, de la misma edad; en la Zambra, danza morisca que sufrió en el XVI influencia americana, según el decir de autoridades peninsulares, y en otras danzas semejantes. (Saldívar 1937, 3)

Más adelante, en esa misma obra, este autor afirma que el *sarao* es la “predecesora inmediata” del jarabe, y que su nombre proviene del *jarabe gitano*:

[...] Y las danzas zapateadas como la Seguidilla, el Fandango y similares, estaban muy lejos de ser bailes cortesanos; por lo cual juzgamos que en nuestro medio, fue esta forma del Sarao la predecesora inmediata del Jarabe, y acaso pudiera pensarse en alguna relación entre las palabras Sarao y Jarabe, aunque en mi concepto no existe, ya que la segunda, aplicada a la danza de este nombre, nos vino de España, donde se denominaba Jarabe Gitano desde mediados del siglo XVIII a una degeneración licenciosa de la Seguidilla, tanto en la letra como en los movimientos; quedando con esto perfectamente aclarado el uso de esta palabra entre nosotros, y ya pueden por ello estar tranquilos los etnólogos y músicos que dudaban y se hacían cruces sobre su origen y procedencia, cayendo por tierra todas las elucubraciones que hasta ahora se han hecho sobre el punto. (Saldívar 1937, 4-5)

De este modo, el jarabe tendría como antecedentes el sarao o jarabe gitano, la seguidilla, el fandango o la zambra, todas ellas llevadas a México por los españoles y, en su razonamiento, estas danzas fueron modificadas poco a poco en un nuevo contexto y por actores sociales que tenían un distinto “temperamento” (1937, 4). Como se puede apreciar, Saldívar remarca que existió una aportación mexicana en la formación del jarabe, debido a la presencia de ciertos rasgos que no

³¹⁵ “El maestro Ponce habla acerca de la labor que tan entusiastamente ha llevado acabo. Una entrevista con el eminente compositor” *El Informador* (Guadalajara), 1 de agosto de 1921: 4.

se encuentran en las expresiones musicales españolas. Para sustentar dicha afirmación se basa en un escrito sobre la música mexicana de Juan N. Cordero, “Música Razonada: Estética, vol. V”, del que transcribe lo siguiente:

Desde luego aparecen como diferenciales de la música española, por una parte, la irregularidad de los Incisos que en aquélla no existe, y por otra el compás, que en aquella es ternario normalmente. [...].

En vano se buscarán en otros tiempos los rasgos característicos que acabo de señalar. Verdad es que la Jota y el Fandango pueden haber contribuído en mucho a la creación.... Pero ni el Jarabe es la Jota o el Bolero, ni en los citados bailes españoles podrán encontrarse los signos típicos que al principio señalé en los nuestros, sobre todo las intencionadas y lánguidas aspiraciones en mitad de los incisos, y la irregularidad sistemática. (1937, 16-17)

Dos décadas después, Vicente T. Mendoza en el libro *Panorama de la música tradicional de México* retoma de Saldívar la idea de que el jarabe procede del jarabe gitano:

Los autores que han profundizado en su estudio aseguran que descende del jarabe gitano, y su aparición parece datar de finales del siglo XVII o principios del XVIII; el hecho es que a los albores del XIX ya circulaba ampliamente por el centro del país. Durante la época colonial y hacia 1787 se le utilizaba para atraer a los léperos al cuartel de bandera, “donde caían como moscas”. (1956, 72)

Gerónimo Baqueiro Foster, en una publicación sobre la música de Tabasco, encuentra en las seguidillas su antecedente: “Las seguidillas que, más o menos, se bailaron en Nueva España durante tres siglos, fueron originando, en lento proceso, otros géneros de los cuales proceden los *jarabes* mexicanos, que se caracterizan por haber conservado el ritmo de aire generador.” (1985 [1952], 46). En la misma página afirma que también el fandango surge de las seguidillas. Asimismo, en su artículo “La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano” de 1952, especifica que hay tres tipos de jarabes, y cada uno deriva de una expresión musical española anterior, las seguidillas, el fandango y el zapateado:

Ya desde mucho antes, fundado en investigaciones cuidadosamente hechas, publiqué en *El Nacional*, a partir del domingo 29 de julio de 1948, en tres inserciones del suplemento

dominical o revista de cultura, un estudio, al cual intitulé “La genealogía del Jarabe”, y en uno de cuyos párrafos dije esto: “Sin pretender que sea la última palabra, en los viejos y auténticos *jarabes* mexicanos se encuentran tres tipos: el derivado de las *seguidillas*, de las *boleras* y el *bolero*, derivados a su vez de la primera; el derivado del *fandango* o, mejor dicho, de los *fandangos*, y los que nacieron o fueron originados por *El zapateado*, entendiendo que nos referimos al viejo *zapateado* español. [...]”. (Vid. García de León 2009 [2006], 289)

Dichos autores han sido tomados como referentes por parte de la investigación de la música mexicana. La etnóloga e historiadora Marina Alonso en su libro *La “Invencción” de la música indígena de México* (2008) hace una revisión crítica a los estudios sobre música indígena que se dieron desde principios del siglo XX³¹⁶. Entre los trabajos que revisa están las obras de Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza dada la importancia que tuvieron sus planteamientos para la etnomusicología mexicana pues, de acuerdo con Alonso, ellos marcaron “los principios” sobre los cuales se sustentaron los estudios en dicha disciplina (2008, 27). En esta revisión Alonso también encuentra un marcado hispanocentrismo en dichos autores, aunque ella igualmente enfatiza el matiz en la obra de Saldívar, con el cual se resalta la aportación de las culturas mexicanas en la conformación de la música llamada popular, como el jarabe:

Por lo general, la musicología y los estudios del folklore en México han buscado los orígenes de los géneros musicales en lo hispano. Aunque Saldívar no logra escapar totalmente a esta tendencia, el objetivo de encontrar “el alma nacional” en la música le permite aventurar otras hipótesis, como la que sostiene que los géneros musicales y las danzas son transformados de acuerdo al sentir del pueblo que los crea [...]. (2008, 90)

De este modo, si bien la diferencia encontrada en Saldívar es relevante y no debe de ser ignorada, encuentro que, al igual que Mendoza y Baqueiro, sus postu-

³¹⁶ Dicha revisión la realiza con el objeto de mostrar que las culturas musicales denominadas indígenas, y también las llamadas populares, adquirieron su fisonomía actual (carácter, dotaciones instrumentales, usos, repertorios) a partir de las ideas difundidas por las políticas culturales que se instauraron desde la segunda década del siglo XX.

lados, señalados de forma tan categórica y específica al establecer un origen o procedencia al jarabe, no vienen acompañados de los elementos documentales o analíticos suficientes que les permitieran sostener tales afirmaciones. Aunque no se puede negar que los tres intentaron sostener varias de sus hipótesis con documentos y ciertos análisis —especialmente destaca la investigación histórica de Saldívar—, las referentes a los “orígenes” españoles, que son las que interesa discutir en esta sección, no están sustentadas, solo son enunciadas como hechos incuestionables³¹⁷. No obstante, es muy importante exponer los planteamientos de dichos autores porque, como bien dice Alonso, han sido referentes en la investigación musical mexicana y los encontramos citados una y otra vez aún en investigaciones realizadas tanto en el pasado siglo como en éste. A continuación muestro el modo en que sus ideas han llegado a la investigación musical en este siglo XXI, específicamente en trabajos que han hablado del jarabe.

Comienzo por la entrada del término jarabe que aparece en el *Diccionario enciclopédico de música en México* escrito por el musicólogo Gabriel Pareyón (2007). En éste se explica el origen del jarabe y su recorrido histórico y, por el modo en el que está enunciado el texto, pareciera que dicho proceso es ya una cuestión resuelta, cerrada. Aunque sea extensa la cita, vale la pena poner algunos fragmentos donde habla de su proceso:

Jarabe (del árabe, sharàb, de shàrib, beber; dícese del cocimiento de agua con azúcar, en un punto menos consistente que el almíbar). Baile tradicional mexicano que deriva de formas españolas muy en boga durante el virreinato (boleras, canarios, jotas, tiranas, seguidillas, zambras); si bien su antecedente más importante y directo es el fandango* andaluz, claramente reconocido por su estilo de zapateado. [...] En un principio el jarabe se bailaba en grupo y era llamado sarao por los criollos, pero alrededor de 1765 se estableció su nombre definitivo. [...] El jarabe gatuno fue prohibido por el Tribunal de la Santa Inquisición, debido a sus “maneras deshonestas” y “meneos de gente broza”. [...]

³¹⁷ Es importante hacer la aclaración que estos hechos no demeritan los aportes que ambos autores han realizado a la investigación musical mexicana. Si bien en ocasiones es posible no compartir algunas de sus premisas, es innegable que ambos han realizado una gran contribución de fuentes y datos que son de mucha importancia para el entendimiento de la música mexicana y para la investigación incluso en nuestros días.

Así, el jarabe terminó por convertirse en canto de guerra contra los realistas en la Independencia (1810-1821). Sin embargo, la música del jarabe continuó mostrando con claridad su origen hispano, que puede encontrarse en la música de conjuntos de violín, arpa y guitarras, como en el cuaderno para guitarra de Antonio Martín de Villegas (Código Saldívar II), que data de la segunda mitad del siglo XVII. Particularmente se distingue el vínculo del jarabe con los antiguos canarios, danzas originadas en las Islas Canarias alrededor de 1620. Más tarde el fandango, como derivación inmediata de los canarios, pudo familiarizarse con las boleras*, llamadas según su origen teatral o popular, con un apelativo complementario: boleras de medio paso, bolera seca, bolera dulce o bolero jarabe o jarabe americano. [...] El jarabe, por su lado, siguió su propio desarrollo después de la emancipación y conservó su intensidad nacionalista. (Pareyón 2007, 530)

Para Pareyón no hay duda que el jarabe deriva de música española, sin embargo, cuando enuncia la lista de “formas” no queda claro cómo es esta derivación. Tal y como lo enuncia no es posible saber si se refiere a estructuras sonoras, líricas, coreográficas, etc. Desglosemos su afirmación: en primer lugar, indica que deriva de las boleras, canarios, jotas, tiranas, seguidillas y zambras. Después de esta lista, afirma que el antecedente más inmediato del jarabe es otra expresión que no está incluida en la enumeración anterior: el fandango, y más concretamente, el fandango andaluz. Posteriormente vincula al fandango como “derivación inmediata” del canario. En esta lógica ya no queda claro si deriva inmediatamente del fandango —el cual a su vez “deriva” directamente del canario—, pero también el jarabe deriva del canario y de todas las demás expresiones musicales enlistadas. La bibliografía que utiliza para escribir esta entrada incluye diversas fuentes del siglo pasado, incluyendo las de Saldívar y Mendoza mencionadas.

César Sánchez Azuara, en su libro *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX* (2003), abre un apartado en el que habla del jarabe y repite las teorías establecidas sobre su origen español por Saldívar, Mendoza y otros como Jas Reuter o Rubén M. Campos (2003, 116-119):

Por la degeneración de las letras de ciertas seguidillas y tonadillas escénicas aparece una variedad de son que conocemos como jarabe (Saldívar 1987: 2009). Saldívar sostiene que los orígenes de nuestro jarabe se encuentran tanto en las danzas españolas zapateadas llamadas seguidillas y en el fandango del siglo XVI como también en la zambra, danza

morisca y en el sarao como los predecesores inmediatos (Saldívar 1989: 9 Véase ilustración 26). [...] A mediados del siglo XVIII aparecen los primeros jarabes “hechos al estilo español”, sin ninguna influencia americana. (2003, 117)

Tal y como realiza su exposición, se evidencia que Sánchez Azuara está de acuerdo con los autores que utiliza pues en ningún momento muestra un cuestionamiento sobre lo expuesto. De hecho, él tampoco aporta estudios, análisis o reflexiones propias sobre este tema. Por otro lado, el investigador Raúl Eduardo González en su artículo “El jarabe ranchero” (2007) dedica los primeros párrafos a comentar los orígenes y etimología del jarabe; también utiliza referencias de Saldívar y Mendoza pero no para hablar de su procedencia. No obstante, cita a *La Enciclopedia de México* en la cual se hace patente que se repiten las mismas ideas mostradas anteriormente:

Baile popular mexicano derivado del fandango, la seguidilla, la zambra y otras modalidades españolas. El baile popular de grupos se llamó originalmente *sarao*, pero más tarde se difundió la expresión *jarabe*, usada a mediados del siglo XVIII. Fue muy gustado el *jarabe gatuno*, prohibido por las autoridades virreinales a causa de sus influencias africanas. Los insurgentes entonaron el jarabe como canción guerrera, varias de cuyas modalidades –en música y baile– se divulgaron a mediados del siglo XIX. (2007, 340)

El etnomusicólogo Arturo Chamorro, en su libro *Mariachi antiguo, jarabe y son*, habla también de los antecedentes del jarabe y sin sorpresa repite la misma idea sobre su origen enunciado por Saldívar:

Según las referencias de Gilbert Chase (1959: 268) y Gabriel Saldívar (1937: 3), el jarabe tiene sus orígenes en formas tradicionales de danza española, tales como la seguidilla y el fandango, incorporando el típico elemento andaluz, que es el zapateado. Saldívar agrega que de estas danzas zapateadas se derivaron el «huapango mestizo» y el «baile de tarima», que se conoce como jarabe en Nayarit, Durango, Colima, Michoacán y Jalisco (2006, 82).

Después de exponer esta idea, Chamorro no añade comentarios que indiquen algún tipo de desacuerdo. En el cuarto capítulo vuelve a retomar la idea del origen planteada por Saldívar, y realiza un cuestionamiento añadiendo un matiz a

la idea de que el jarabe proviene del zapateado español, pero lo hace solo respecto del baile:

[...] Después de esto resulta difícil conformarse con el argumento tautológico de que los sones y jarabes se zapatean, argumento en el cual Gabriel Saldívar (1989: 3) se apoya para reconocer y documentar un origen español del zapateado, especialmente asociado con las seguidillas y el fandango, o bien, un origen moro que parte de la zambra. Es indudable la presencia del zapateado español, de origen andaluz, pero también hay que reconocer la importancia de la corporalidad, que a final de cuentas es lo que da sentido a la existencia rítmica de sones y jarabes (2006, 98-99).

A partir de esta reflexión Chamorro reafirma la idea del origen español enunciado por Saldívar, añadiendo el matiz que el aporte indígena y mestizo al jarabe es el zapateado:

Según Gabriel Saldívar (1989: 3), el origen del jarabe se encuentra en las danzas zapateadas españolas, principalmente en la seguidilla; mexicanas son las aportaciones mestizas e indígenas en zapateados vigorosos, que son el huapango y el «baile de tarima», que se conoce como jarabe en Nayarit, Durango, Colima, Michoacán y Jalisco. Otro predecesor del jarabe es el sarao, de origen africano, al que Saldívar (idem) se refiere en un documento, de 1697, de una fiesta pública organizada por don Felipe de Rivas [...]. (2006, 100)

En el libreto que acompaña al fonograma *Música campesina de Los Altos de Jalisco* (Vázquez Valle 2002), editado por el INAH, se hace una breve referencia a la historia del jarabe de esta forma.

Su origen se remonta al siglo XVIII mexicano y aparece unido estrechamente a *boleras y tiranas*; sin embargo, al decir de los investigadores, su ascendencia directa debe encontrarse en el *jarabe gitano* de España que tuvo gran aceptación en nuestro territorio, tanto así, que para mediados de este siglo, aparecieron los primeros jarabes creados en México siguiendo el modelo español.

A principios del siglo XIX, como lo comprueban prohibiciones de autoridades virreinales y procesos de la Inquisición, en México estaba ya muy difundida una forma llamada *jarabe gatuno*, la cual, según don Vicente T. Mendoza, tenía la estructura siguiente; una introducción instrumental, una copla y un estribillo de ésta (2002, 14).

Como se puede observar, se atribuye ahora su origen al jarabe gitano, afirmación que realiza Saldívar, aunque no lo cita. Por otro lado, el investigador peruano Nicomedes Santacruz igualmente alude a esta teoría:

Tratemos, pues el *jarabe*, cuyo origen se remonta al siglo XVIII mexicano, y aparece unido estrechamente a las hispanas *boleras* y *tiranas*. Sin embargo, al decir de investigadores de Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, su ascendencia directa debe encontrarse en el *jarabe gitano* de España que tuvo gran aceptación en territorio mexicano; tanto así que para mediados del siglo XVIII aparecieron los primeros *jarabes* mexicanos creados bajo el modelo español (Santa Cruz 2004, 260)

Ricardo Pérez Monfort también hace suyas las tesis de la descendencia del jarabe, asociándolas con el *pan de jarabe* y el *jarabe gatuno*, y apoya su argumentación con citas de Mendoza y Saldívar, además de edictos del Archivo General de la Nación (2007, 19, 125-126). La investigadora Raquel Paraíso, haciendo nuevamente referencia a Saldívar, entre otros autores, relata que uno de los antecedentes del jarabe es la seguidilla española de la siguiente forma:

Desde mediados del siglo anterior, los sones aparecieron entremezclados con otras formas de música popular, como la seguidilla, el jarabe y el fandango. Saldívar y Reuter, entre otros, establecen las similitudes entre jarabes y sones y señalan los antecedentes comunes de ambos géneros. Los primeros jarabes mexicanos, originalmente derivados de las seguidillas españolas, aparecieron hacia mediados del siglo XVIII [...]. (2010, 156)

En la flamencología también se ha hecho referencia a los orígenes del jarabe. En la obra *Flamenco de ida y vuelta* de Romualdo Molina y Miguel Espín se afirma que surgen de la “fusión” de zapateados “autóctonos” con andaluces: “Zapateados autóctonos que se funden con otros de raíz andaluza para producir los xarabes: jarabe gatuno, jarabe abajeño de Michoacán, jarabe guacamaya, jarabe tapatío de Jalisco, utilizado como segundo himno nacional.” (*Vid.* Bonilla Roquero 2012, 113). Esta cita aparece referida en la tesis doctoral de Antonio Bonilla sin ningún cuestionamiento, sin embargo, en ese mismo trabajo da otra versión completamente diferente a esta teoría de Molina y Espín. Según Bonilla, el zapateado español supuestamente habría llegado a América en el siglo XVI y allí se encontró con

el “xarabe” que era un “zapateado autóctono”, es decir, prehispánico. Bonilla propone dicha teoría tan sorprendente sin aportar ni un solo argumento que la sostenga, como debía esperarse de una tesis doctoral:

En tiempos de conquista, el zapateado español viaja a América, encontrándose con equivalentes autóctonos como los xarabes. A finales del siglo XVII los xarabes o jarabes entran en el repertorio de danzas de los teatros y durante el siglo XIX conviven y combinan con los zapateados, transitando desde la escena al pueblo llano. (2012, 44)

Por último, es importante enfatizar que estas concepciones hispanocéntricas han sido difundidas en medios masivos de comunicación, convirtiéndose este saber en una verdad que circula en los hogares que los escuchan. Por ejemplo, en algunos programas de radio se puede evidenciar este hecho (Mejía y Bravo 2004) o en fonogramas, como ya mostré anteriormente.



En esta breve exposición se muestra cómo en trabajos de investigación recientes se ha considerado el asunto del “origen” del jarabe como algo resuelto por los investigadores. Si bien estos trabajos no se han centrado específicamente en el jarabe, ha faltado en general una capacidad de cuestionamiento en el manejo crítico de sus fuentes³¹⁸. Es muy evidente que Saldívar y Mendoza no aportaron ningún argumento sólido que les permitiera realizar la afirmación de que el jarabe es un derivado de formas españolas tan específicas. De hecho, como se puede ver, esta lista fue creciendo y al final la cantidad de formas musicales de las que acabó derivando es tan grande que hace difícil entender que apenas haya existido un cuestionamiento de dichos postulados.

Al ser estos autores pilares en el desarrollo de la investigación musical mexicana –como ha mostrado Alonso–, se les ha concedido una autoridad como la que refiere Hans-Georg Gadamer: "Thus acknowledging authority is always connected with the idea that what the authority says is not irrational and arbitrary but

³¹⁸ En la introducción mencioné alguna excepción (Mendoza-García 2013).

can, in principle, be discovered to be true" (2013, 292), o también se puede enunciar que se les ha atribuido un capital cultural irrefutable (Bourdieu 2002 [1979]). Dicha autoridad concedida ha podido ser uno de los problemas pues ha evitado hacer cuestionamientos y plantear hipótesis nuevas.

Esto no quiere decir que no se haya construido conocimiento sobre el jarabe pues, como nuestro en el capítulo primero, varios investigadores han aportado documentos y partituras muy interesantes datados desde el siglo XVIII que refieren a esta expresión musical, los cuales aportan información sobre el devenir del jarabe a lo largo del tiempo. En este sentido, hasta el momento las fuentes no nos dicen nada de este origen, pues en ninguna de ellas se habla, por ejemplo, del multicitado jarabe gitano. Desconozco si éste estuvo presente en México. No he hallado ninguna evidencia y no conozco que nadie haya aportado algún dato que ponga de manifiesto la existencia de dicho jarabe. Por otro lado, no es descabellado pensar que si hubiera sido popular en España probablemente algún rastro hubiera dejado. Sin embargo, tampoco he encontrado dato alguno hasta el momento en este país, y al igual que en México, ningún investigador ha develado algún dato concreto que demuestre su existencia. La única referencia del jarabe gitano en España aparece en una obra de Felipe Pedrell, el *Diccionario Técnico de la Música*, donde se dice: "Jarabe gitano. Seguidillas gitanas que bailan y cantan los gitanos de Cádiz con letras licenciosas que, según parece, dieron el nombre á esta canción y baile" (1894, 240). En la misma obra de Pedrell, al hablar del jarabe gatuno afirma: "Se dice que proviene de nuestro zapateado." (1894, 240). No sería de extrañar que, ante la autoridad que tuvo Pedrell en la academia, Saldívar y Mendoza hubieran retomado de él esta afirmación. Sea como fuere, como se ve en la cita, de nuevo se aporta un postulado sin proveer alguna referencia que pueda sustentarlo.

Como complemento a esta reflexión, al hacer una revisión de algunas fuentes primarias e investigaciones musicológicas que hablan sobre las músicas conocidas que estuvieron en el siglo XVIII en España y/o México (Minguet y Yrol 1774, Corona Alcalde s.f., Robles Cahero s.f.), no he encontrado alguna que haga referencia directa al jarabe gitano en México. Por ejemplo, si revisamos el repertorio que aparece en cancioneros de música de vihuelistas como Santiago de Murcia

del que se sabe que su música estuvo en México³¹⁹, vemos que no hay ninguno que hable de zapateados o jarabes gitanos (Russell 1995; Vera Aguilera 2016). Son habituales en el siglo XVIII las menciones de canarios, zarambeques, cumbés, jácaras, fandangos, españoletas, folías, marizápalos, minuets, etc., pero no jarabe gitano ni zapateados. En este punto lanzaría la siguiente cuestión: En caso de que realmente hubiera existido ese jarabe bailado por los gitanos de Cádiz, ¿por qué no considerar que se trata del jarabe “americano” que, como concluyo en esta tesis, estuvo presente en el flamenco sobre mediados del XIX? Esta podría ser una hipótesis igualmente correcta que la planteada por Saldívar, pues Pedrell no ofrece datación a la práctica del jarabe gitano, pero el empleo del tiempo verbal presente “bailan y cantan” es un indicio de que esta práctica se seguía realizando en ese momento, en 1894.

Por otro lado, como mostré a lo largo de todo el capítulo primero, en el siglo XIX apenas hay alusiones a este origen español, más bien se tuvo al jarabe como un producto netamente mexicano, considerado un sonecito del país o aire nacional. En este sentido, se evidencia un cambio de pensamiento desde la segunda década del siglo XX en el que el hispanocentrismo entra con fuerza en los estudios sobre música mexicana, al punto que pervive hoy día. En las conclusiones finales retomo este aspecto.

Un elemento a tomar en cuenta para entender dicho cambio, es que en el siglo XX no había tanto acceso a las fuentes del pasado como en la actualidad. Esto no explica el auge del hispanocentrismo, pero sí el uso diferente que se le daba a las fuentes primarias. Hoy día, las condiciones han cambiado: el acceso casi inmediato a la información, tanto de trabajos académicos de diversas partes del mundo como la concerniente a archivos y hemerotecas digitales; la movilidad que nos permite visitar distintos países en un tiempo considerablemente más corto que antes; la apertura a realizar trabajos transdisciplinarios con nuevos marcos teórico-metodológicos, etc., son factores que nos aportan perspectivas más amplias. No

³¹⁹ El mismo Gabriel Saldívar encontró un manuscrito que contenía música de dicho autor en una librería de libros viejos. A dicho manuscrito se le conoce como Códice Saldívar N. 4 (Russell 1995, 3-4).

obstante considero que también llevan implícito una mayor responsabilidad. Todo esto me hace plantear la siguiente pregunta ¿por qué no se ha tomado en cuenta la información que se ha encontrado hasta el momento sobre la música de esa época? Una de las respuestas podría ser la asignación de autoridad ya enunciada, la cual ha cerrado la curiosidad de cuestionar lo que se nos ha dicho. Otra podría ser que el conocer cómo son las músicas populares del pasado no es un tema de mucho interés, baste ver la escasez de investigaciones que se hacen al respecto. No obstante, creo que es también un tema complejo que no podría resolver en este trabajo. En las conclusiones finales de este capítulo también retomo estas cuestiones.

EN TORNO A LOS ORÍGENES DEL ZAPATEO Y DEL PUNTO CUBANO

A lo largo del capítulo segundo he mostrado algunos documentos que hacen referencia a que el punto y el zapateo eran producciones autóctonas cubanas bien diferenciadas de otras expresiones musicales españolas. Por ejemplo, mostré cómo en la prensa cubana se comentaba en 1849 que el zapateo cubano no era lo mismo que el zapateado de Cádiz “El zapateo es un baile, el zapateado es otro; nosotros no conocemos el zapateado como los andaluces no conocen el zapateo.”³²⁰. También expuse cómo en las actuaciones de Rita de Leonarda Valente en 1848 no existía ninguna confusión cuando bailaba el zapateo cubano y cuando interpretaba otros temas andaluces. Por otro lado, en la descripción undécima de los guateques campestres mostré cómo José García de Arboleya declaraba que el zapateo cubano es un baile propio de Cuba que presenta cierta semejanza al zapateado: “El *zapateo* es un baile peculiar á la Isla aunque algo parecido al zapateado de la Península” (García de Arboleya 1859, 274-275). A su vez, en 1854, Ramón de Palma expone de manera contundente que el punto y el zapateo no se parecen a las canciones y bailes españoles:

³²⁰ *Diario de la Marina* (La Habana), 31 de mayo de 1849: 3.

[...] Nosotros no conocemos todos los aires de las canciones españolas, ni todos los bailes, pero hemos oído y visto algunos y ni aquellas ni estos encontramos que guardan semejanza con los puntos y el zapateo. Las canciones de la Península son regularmente alegres, estimulantes y salerosas; el aire de los puntos por el contrario, es melancólico, lánguido y lastimero: la guitarra ríe y el tiple se lamenta. En cuanto al baile, aunque el zapateo de aquí sea vivo y de tanta dificultad como algunos zapateados de España, carece de la gracia, el contoneo y voluptuosidad indefinibles de los bailes andaluces, que son famosos en toda Europa. El guajiro parece haber heredado mas bien el carácter grave y las inclinaciones caballerescas de los antiguos pobladores: parecido al árabe en la figura y los afectos, carece sin embargo de la gracia exterior que parece haber dejado la presencia de aquel pueblo en los lugares de la Península, aunque extraños á su origen, donde mas se sostuvieron (Palma 1854d, 296).

En otra entrega de su artículo, de Palma expresa que, si bien encuentra ciertas similitudes entre los cantos campesinos cubanos y los andaluces, identifica elementos propios en los primeros que los diferencian de los segundos, como el empleo de la décima exclusivamente en lugar del romance:

Estas palabras, este tono, este cantor, elevan la imaginación á mas altas consideraciones y delicados sentimientos, y ¿cuáles son, nos preguntamos, los orígenes de estos cantos, de estas trovas populares, de estas poéticas y arábicas costumbres que parecen naturales en las gentes de nuestros campos?

¿Quién al oír los sonos quejumbrosos del sentido tiple, y la voz del montero que atraviesa por las sabanas montado en el volador caballo, y con el formidable machete á la cintura, no se remonta á la época de la edad media ó de la morisca Andalucía, y piensa oír algún errante trovador pulsar su laúd á las puertas de un castillo, ó ver un armado abencerraje atravesar en busca de sus amores la vega famosa de Granada?—

Costumbres son estas tan románticas como poéticas y caballerescas, y que no sabemos de otro pueblo que en la actualidad las tenga iguales.

En Andalucía es muy común entre las gentes del campo cantar trovas y romances, y aun bailar al son del canto y de la guitarra como lo hacen nuestros guajiros, habiéndose introducido aquí sin duda esa costumbre con los primeros pobladores, que por la mayor parte eran andaluces. Sin embargo, esta poesía popular ha adquirido un carácter especial en Cuba, así en las formas como en las ideas. El llamado romance, muy propio para el relato de aventuras, tan común en España, es desconocido en nuestros campos, donde no se usa otro metro que la décima, cuyo asunto mas común es el de amores. El hombre de nuestros campos, así como nuestra naturaleza, presenta también sus especialidades. La mujer, el caballo y el machete, son sus tres pasiones, ó mejor dicho, sus tres accesorios in dispensables, pues sin ellos no hay guajiro posible, y si existe, es incompleto. Después

vienen el perro, el tiple, el canto y el zapateo, que si no le son del todo necesarios, le sirven de complemento. ¿Cuál es el campesino de otra nación que presenta esta variada mezcla, esta profusión de caracteres en que se adviertan los rasgos del árabe, del trovador y del aventurero? Agregúese á esto el campestre y aislado bohío en que vive casi á la intemperie; las inmensas y abrasadas sabanas que atraviesa con su caballo; las enmarañadas selvas y los palenques donde suelen presentarse peligrosas aventuras; las tempestades preñadas de huracanes y de rayos, los torrentes, las montañas y las noches de tenebrosa oscuridad: [...]. (Palma 1854b, 243-247)

Quizás la primera referencia encontrada que realiza una atribución directa del zapateo a músicas procedentes de España, aparece en una obra del año 1857 titulada *Lo que fuimos y lo que somos* de José María de la Torre. En este caso, el autor apunta específicamente a la región de la Mancha, aunque sostiene que tras las transformaciones que tuvo el zapateo se le puede considerar una expresión musical cubana: “El origen de la música del zapateo parece ser las manchegas de Castilla la Nueva. El origen de la danza es también de la Península, pero uno y otro han sufrido tal variación, que puede decirse que hoy constituyen una especialidad cubana.” (1857, 113). En una anotación al pie aclara que su atribución está basada en la similitud del “lastimero ¡Ay!” que escucha en tierras manchegas, con el que se realizaba en Cuba para comenzar el zapateo:

En nuestro viaje a la Península en 1851, hicimos especial estudio para ver de encontrar el origen de nuestros usos y costumbres, y poniendo atención a algunas tonadas en la Mancha o sea en Castilla la nueva, confesamos que a veces creíamos estar oyendo el lastimero ¡Ay! de nuestros campesinos, aunque ayudado de guitarra, en vez del provincial tiple. (1857, 113-114)

En la última década del siglo, en 1891, Serafín Ramírez hace una crítica a la atribución de De la Torre, argumentando que la música del zapateo no tiene “ninguna semejanza” con los bailes españoles:

No sabemos que semejanza pudo notar el señor La Torre, que á más de su ilustración literaria era un buen músico, entre el *zapatéo* cubano y las manchegas de Castilla, y entre la *contradanza* y otros aires de la Península para buscar y encontrar en ellos su origen. Por nuestra parte ninguna analogía, ninguna semejanza hallamos entre nuestros bailes y cantos populares y el zorcico del vizcaino, la muñeira del gallego, las torras y parrandas del

murciano, el fandango, olé, sevillanas, rondeñas y el vito andaluz, y aún menos con la jota del aragonés y valenciano; como tampoco la hallamos entre la jácara, zarabanda, el rastrojo, la gorróna, el hermano Bartólo y el colorín colorado, bailes puramente españoles, y aquellos nuestros ya citados (p. 30) los papeles, el sungambelo, el bien me sabe, el voy á amarrar mi buey, el caramelo, etc.

Enhorabuena la suposición refiriéndose á nuestros boleros, tiranas y polos, pero aseverarlo en cuanto al zapateo de nuestros campesinos, y á la contradanza criolla nos ha parecido un gran error. (1891, 156-157)

Siguiendo su exposición, Ramírez añade que el sentimiento musical cubano difiere mucho de los españoles, aunque ambos comparten muchos elementos culturales:

Es indudable que nacidos nosotros de peninsulares, viviendo y educándonos con ellos hasta el punto de formar una sola familia, nuestra lengua, nuestra religión y costumbres, nuestro modo de ser, en fin, había de ser como es, uno solo; y era lógico también que el sentimiento musical no se marcaba cómo una rara excepción. Sin embargo, difiere, pero muy mucho, y no parece sino que condiciones especialísimas quizás del clima, ó tal vez otras que no alcanzamos á comprender, han dispuesto todo lo contrario saltando á vista de la generalidad esa misma variación que señaló y llamó la atención al señor La Torre, y que puede estimarse como una especialidad sumamente estimable de la música de Cuba. (1891, 157)

Ya en el siglo XX, en 1923, Eduardo Sánchez de Fuentes se une a las críticas de Ramírez hechas a De la Torre, asegurando que el zapateo y el punto son de las expresiones musicales cubanas donde menos se ve la influencia española.

Existe otro baile típico que ya apenas se cultiva en nuestra Isla y que solo en nuestros campos de tierra adentro podemos encontrar, refugiado acaso en algún rústico bohío, en uno de esos días en que las rudas labores del campesinado tienen una tregua y se rememoran las tradiciones nacionales.

El *Zapateo*, que así se llama este nuestro baile típico campestre, se escribe en compás de “seis por ocho” y su desarrollo melódico es interrumpido frecuentemente, para dar lugar a la llamada *décima*, que al son del *tiple* y del *güiro* entona el enamorado guajiro, improvisando diversas estrofas dedicadas la dueña de su corazón. [...]

El notable músico y literato Serafín Ramírez, en su obra titulada “La Habana Artística”, fustiga justificadamente al escritor José María de la Torre, autor de “lo que fuimos y lo que somos”, por lo que dice, erróneamente, acerca del origen de nuestro *Zapateo*. [...]

Siempre hemos dicho que la raíz de origen de nuestra música es española.

Nacidos nosotros de peninsulares, como afirma atinadamente Ramírez; viviendo y educándonos con ellos, hasta el punto de formar una sola familia, con una misma lengua, religión y costumbres, claro es que la influencia hispana tiene que reflejarse en todo lo nuestro y con relación a los cantos populares, ya dejamos dicha la positiva influencia que sobre ellos ha ejercido la música del sur de España, esto es, la andaluza, pues los cantos regionales del norte en nada han pesado en nuestro *folk-lor*.

Ahora bien; es lo cierto que tratándose del *Zapateo* y *Punto Cubano*, es donde menos se nota tal influencia, sostenible, en cambio, en los *Boleros* y otros *aires típicos*, sin que esta circunstancia nos lleve a asegurar ni a negar que en la formación de estos ritmos hayan actuado elementos aborígenes. Ello es, como juiciosamente indica el citado escritor, que tenemos forzosamente que pensar en derivaciones, influencias del trópico, condiciones de mixtificación acaso inexplicables, que pudiéramos dar origen a este género de música, el más original y característico de nuestra tierra. (Sánchez de Fuentes 1923, 47-50)

Unos años más tarde, en una conferencia ofrecida en la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana el 7 de febrero de 1939, defiende firmemente que la guajira cubana es plenamente “autóctona”, estando “libre de toda influencia extranjera”, y que fue llevada desde Cuba a España:

Nuestra famosa Guajira, que, como sabéis, pertenece al sector más puro de nuestra música autóctona, libre de toda influencia extranjera, y que al trasplantarse a España, en los comienzos de nuestra organización folklórica, sufrió ligera variante, es uno de los ritmos más característicos de nuestro suelo (Sánchez de Fuentes 1937, 22-23).

Además de Sánchez de Fuentes, uno de los primeros autores del siglo XX que escribe sobre el zapateo y el punto es Antonio Iraizoz, quien, en contraposición con el anterior considera los cantos españoles y africanos como los “ancestros” de estas expresiones musicales:

[...] Pero en todas [las variantes del punto] flota una suave melancolía, la ingénita melancolía del alma cubana, que anhela ser risueña y la risa no pasa del disimulo; por ley de contraste su aparente jocosidad es el reactivo de viejos y acendrados pesares; la inconstancia de la fortuna, las repetidas quiebras de sus ilusiones y las fatigas de la lucha por la existencia y por el ideal patriótico, fijaron el sedimento de tristeza que llegó con sus ancestros, en las gitanerías de los andaluces, en la “morriña” de los gallegos y en la cantante lágrima del esclavo. (Iraizoz 1929, 148-149)

En ese mismo año, Pedro Henríquez escribe también sobre los posibles orígenes de la guajira cubana: “Está relacionada con el antiguo baile del zarandillo, llevado de América a España en el siglo XVII” (1989 [1929], 438). Respecto al zarandillo, el músico Emilio Grenet en la obra *Popular Cuban music* afirma que es “a specie of Guajira”, y pretende mostrar cómo esta canción española comparte ciertos patrones rítmicos con el zapateo (1939, 16). Asimismo, aborda en esta obra los orígenes de la música campesina. Para él, los “elementos” de la música cubana son, o bien españoles o bien “negros” y, siguiendo esta lógica, dado que no considera la música campesina como música de negros, “indudablemente” debe ser música española. Otros argumentos que ofrece para defender su teoría son el empleo de instrumentos supuestamente españoles, el modo de cantar similar al que se realiza en Andalucía o la terminación sobre la dominante.

A slight knowledge of the songs of the Cuban peasant brings the realization that the melody is absolutely opposite to that of the negro, who can be said to have no other voice than that of his drums (we are referring to the African native). If the elements of our music are either negro or Spanish, there is no doubt that the Cuban peasant’s song is an echo of Spain. And, if we also observe the instrument with which the peasant accompanies himself, the sound register in which his voice moves, the color of this voice and the dynamics of the song, we cannot but associate it with the singing of Andalusia which we are hearing so much lately in Cuba. Note how evenly in the dialogue between the voice and instrument (and the instrument is typically Spanish), one complements the other. Lastly observe the ending of our guajiras and puntos, always on the dominant. (Grenet 1939, 14)

En esta línea hispanocéntrica, localicé en el Museo Nacional de la Música de La Habana un recorte de prensa de un artículo titulado “Breve historia de los bailes cubanos” publicado en la revista *Bohemia* en 1945. El autor de dicho artículo, Adolfo G. Merino, también emplea la dicotomía entre músicas de España y África para argumentar que el zapateo es una “degeneración” de las manchegas españolas, de manera similar a lo apuntado por De la Torre casi un siglo antes:

El zapateo.

Se tiene en general, la creencia que el zapateo, es la más típica de todas nuestras danzas y bailes. Nada más lejos de la verdad, el zapateo, ciertamente, es la más típica danza, pero

de nuestros campesinos, siendo una degeneración de las manchegas de Castilla la Nueva, España. Para que un baile en Cuba sea genuinamente criollo, debe contar en sus elementos de composición con los aires españoles y africanos, porque son esos dos troncos fundamentales que los forma la nacionalidad cubana.

La décima guajira que inspira y dá vida al zapateo, no es más que un pretexto, para que el campesino cubano, desarraigado de la tierra, eleve su lamento. Triste y monótona es la décima cubana.

El nombre mismo del baile, da idea de su ejecución. Es un zapatear constante, en el cual los talones marcan el ritmo y el compás de la música. El baile es ejecutado por una pareja de hombre y mujer y sus pasos son cortos permaneciendo el hombre con las manos cruzadas en lo bajo de la espalda. Hombre y mujer guardan una distancia bastante considerable, en relación con todos los otros bailes cubanos. Por su composición y movimientos, el zapateo no es más que una expresión de los bailes de Andalucía. Hoy día, puede afirmarse que el zapateo ha desaparecido de los campos de Cuba, absorbido por un nuevo elemento bailable, más alegre y lleno de sátira, el son oriental. (Merino 1945, s.p.)

El escritor Alejo Carpentier, en su obra de referencia para la musicología titulada *La música en Cuba*, otorga al zapateo un origen “netamente” andaluz: “Junto a esos bailes africanoides, existía el zapateo, de origen netamente andaluz” (1988 [1946], 47). A continuación especifica un poco más y comenta que los puntos y canciones campesinas son derivados de los romances andaluces y extremeños, de manera análoga a lo escrito el siglo anterior por Ramón de Palma como acabamos de ver: “El zapateo subsiste en Cuba, como patrimonio casi exclusivo del campesino blanco, formando un bloque particular con sus puntos, décimas y canciones, directamente derivados del romance andaluz y extremeño.” (1988 [1946], 48). Aunado a esto, data la presencia de los zapateos en Cuba desde principios del siglo XVIII, aunque quizás se está refiriendo a cualquier baile que se zapatee: “Existen referencias precisas de bailes de zapateo, dados en Cuba en los primeros años del siglo XVIII” (1988 [1946], 48).

En 1959 el musicólogo Odilio Urfé considera al zapateo, el punto o la guajira “géneros supervivientes” de los españoles:

En correspondencia con su noción de las prioridades, en este escrito Urfé otorgó al factor español absoluta preponderancia. Resumiendo: sus principales ideas al respecto son tres, a mi juicio. Una califica al zapateo, la guajira, el punto y los romances como

supervivencias hispanas, no los considera auténticamente cubanos, pues ellos son, “géneros supervivientes donde la influencia española se hace sentir en la música cubana. La famosa cadencia guajira y ciertos giros melódicos de raigambre folklórica española, unidos a otros populares provenientes del teatro lírico costumbrista hispánico, constituyen el mejor y mayor aporte a nuestro acervo”. (Vid. Gómez Cairo 2010, 30)³²¹

Por su parte, el musicólogo Argeliers León indica, en su obra *Música folklórica cubana* (1964)³²², que la música campesina cubana “estará influenciada por las inmigraciones de isleños, naturales de Islas Canarias” (1964, 51), sin embargo más adelante matiza que no es posible determinar de qué región española procede:

Empieza a concretarse una música que va a mantenerse muy influenciada por la música española pero sin poder determinarse esta influencia como procedente de alguna región determinada de España [...] De manera que no puede decirse hoy que la música guajira venga directamente de una región determinada de España” (León 1964, 51-52).

La musicóloga María Teresa Linares en su *Ensayo sobre la influencia española en la música cubana* (ca. 1960) sostiene que “El punto guajiro, que descende de géneros andaluces asimilados por los isleños, tiene un parentesco cercano con el Galerón venezolano, que, según Ramón y Rivera, fue llevado por marineros de galeones españoles.” (ca. 1960, 8). Comienza dicho ensayo advirtiendo que las teorías sobre los orígenes españoles o africanos de las músicas cubanas no han sido sustentadas por análisis musicológicos: “Tradicionalmente se ha dicho que nuestras melodías son de origen español y nuestros ritmos son negros. Esa afirmación somera no parte de un análisis musicológico detenido.” (ca. 1960, 8). Por ello, trata de aportar algunos elementos analíticos a su planteamiento hispanocéntrico: “El principal elemento de estilo español que encontramos en el Punto Guajiro es la tendencia modal.” (ca. 1960, 8). Un poco más adelante explica con más detalle este proceso aportando una justificación musicológica, con la cual sustenta su origen en el flamenco:

³²¹ La fuente primaria que cita Gómez Cairo y que no he podido localizar es: Urfé, Odilio: “Factores que integran la música cubana”, *Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas*, vol. II, n. 1, Santa Clara, Cuba, Sept.-Dic. 1959: 7-21, pág. 14.

³²² Este mismo texto está en otra de sus obras llamada *Música guajira* (León ca. 1960).

El canto jondo llega al campesino cubano a través de las Islas Canarias. Todo el que haya oído cantar a un isleño, habrá notado la impostación nasal y aguda, y el estilo melismático de su entonación. Sus giros lucen desentonados hasta que llegan al reposo de una cadencia. Este mismo estilo de impostación se nota en cantores de puntos guajiros y pinareños (zonas de Pinar del Río, La Habana y parte de Matanzas), y lo que les da esa sensación de inestabilidad tonal, es, precisamente, la característica de la ausencia de sensible, que no resuelve en la tónica.

El punto guajiro en la provincia de Camagüey conserva características de la bulería y de otros géneros de ritmos rápidos y de “giusto”. (ca. 1960, 10)

Para reafirmar esta teoría, Linares se apoya en Gilbert Chase para concluir que la guajira es el resultado de la modificación de la petenera por “ritmos negros”:

Gilbert Chase en “The Music of Spain” hace notar que la petenera vino y volvió modificada a la madre patria. Modificada por ritmos negros, tomando aquí el nombre de guajira. No nos detenemos en buscar qué elementos negros pueden haber influido en el Punto, pero sí creemos notable esta cita al concordar con nuestras observaciones en cuanto a la semejanza de ellos con peteneras y bulerías. (Linares Savio ca. 1960, 11)

Llegados a este punto, es necesario decir que el canto jondo o flamenco se va conformando como tal en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, por lo que difícilmente pudo intervenir en los cantos campesinos cubanos que se conocen desde tiempos anteriores, y es menos probable aunque haya podido llegar a Cuba a través de Canarias, donde la gente nunca cultivó el canto flamenco en su cotidianidad. Por otro lado, es importante mencionar que el flamenco del siglo XIX es muy diferente al del siglo XX, conocimiento que ha sido producto de recientes investigaciones. En este sentido, cuando Linares y otros investigadores encuentran el origen en el flamenco, con la premisa de que el flamenco del siglo XX es parecido al XIX o incluso considerar su existencia en el XVIII caen en una imprecisión seguramente no intencional –por ejemplo, las bulerías como tal no aparecen hasta el siglo XX–. Por todo esto, las semejanzas que puedan existir entre la música campesina y el canto jondo tendrían que replantearse en otros términos diferentes del origen. En otros trabajos suyos, Linares mantiene el origen canario del punto: “Proviene de las Islas Canarias y fue acogido por el campesino blanco de la zona Occidental de Cuba.” (Linares Savio 1967, 27), o sobre el del zapateo,

que viene de Andalucía: “Es de origen andaluz, desciende de varios bailes españoles” (Linares Savio 1967, 28).

Rhyna Moldes en su libro *Música folklórica cubana* dedica el tercer capítulo a la música guajira, donde sostiene el origen español del zapateo: “El zapateo, efectivamente, proviene de España y se introduce en todas las colonias de América. Al llegar a Cuba sufre un proceso de acriollamiento y se convierte en el “zapateo cubano” (1975, 15). A esto, añade el mismo argumento expuesto años antes por Carpentier sobre la procedencia de la música guajira: “La música ‘guajira’ de Cuba se ajusta melódicamente a un patrón fijo, (llamado por los campesinos “tonada”) basado en el romance, en el romance andaluz y extremeño que es su vínculo más directo.” (1975, 15). En ese mismo año, la investigadora Niza Fernández afirma que el zapateo tiene un “indudable” antecedente español, aunque –al igual que León–, considera que es complicado poder determinar la “procedencia exacta” del mismo: “Debido a esta fusión y sedimentación de los aportes hispánicos es que hoy nos resulta imposible precisar la procedencia exacta de manifestaciones de nuestro folklore, de indudable antecedente ibérico, como el zapateo.” (1975, 2). No obstante, lo vincula con bailes andaluces por sus “gestos” y algunas técnicas coreográficas: “pudiera ser una variante de la expresión coreográfica andaluza por el taconeo, los cortos pasos de los bailarines y el ritmo general de los gestos.” (1975, 18). En la misma obra expone un argumento idéntico al de María Teresa Linares sobre los orígenes andaluces y canarios del punto, por lo que puede que esta obra no sea tanto un trabajo de investigación propia, sino un compendio de estudios sobre música cubana:

Nuestro punto tiene cercano parentesco con géneros andaluces como peteneras, bulerías y seguidillas. Pero no podemos olvidar que esos galeones españoles que cita Ramón y Rivera partían de los puertos de Cádiz o Sanlúcar haciendo escala en Islas Canarias; además, la inmigración de agricultores canarios a las tierras que colonizaba España. De ahí que también tengan características notables de cantos isleños, como es el tono agudo y nasal, adornos e inflexiones vocales difíciles de transcribir a la notación actual por desviarse de nuestra afinación temperada, la cual establece cierta elasticidad en la producción del sonido. (Fernández 1975, 16-17)

En la década de los ochenta, Natalio Galán en su libro *Cuba y sus sones* defiende también el origen español del punto. Comienza la obra afirmando que la música popular cubana proviene de la española renacentista, y más concretamente de la castellana, andaluza o canaria: “La fuente de la música popular cubana lo fue la popular española renacentista con sus tradiciones mozárabes, frescas todavía cuando el descubrimiento” (1997 [1983], 17). Para justificar su posicionamiento hispanocentrista ofrece una enumeración de rasgos, los cuales según él son comunes en ambos países:

Cuba acepta la más arraigada tradición musical española por medio de las trovas de sus guajiros. De allá vienen ciertas filiaciones:

1. La semicadencia, por modal, arcaica.
2. El unísono del tiple con la *voz cantante* (monofonía).
3. Gangosidad en el canto (árabe).
4. La prevalencia del arpa y guitarra (homofonía).
5. La subdivisión ternaria del compás.
6. El cortejar, pretexto de fiesta. (1997 [1983], 31-32)

Explica que el punto cubano fue traído por los primeros españoles en el siglo XVII y los campesinos “blancos” lo conservaron, aunque a principios del siglo pasado comienzan a surgir algunas variantes urbanas del mismo:

Él [el guajiro] era, en el campo, quien encerraba en su tradición los primeros puntos que importaron los colonos del siglo XVII. De éstos descendía y, aunque criollo rellollo, de sus padres recordaba una tradición castellana, canaria, andaluza. Negar el negro era pan de todos los días [del guajiro], su crueldad encontrando catarsis en la cuchufleta racista. [...] Ya establecidas las guerras separatistas el campo alcanzó su madurez sociopolítica que influyó en su música y comenzaron a surgir otras montunas y guajiras mulatas con resultantes híbridas urbanas, si bien el punto cubano mantuvo su hispanidad sin participar el africano, quien le utiliza en las ciudades con otras intenciones y rica resultante.” (1997 [1983], 31).

Este matiz racial que introduce en esta cita —y que también lo veremos en otros investigadores más adelante— lo vuelve a expresar cuando afirma de un modo rotundo que: “La influencia del negro en el punto auténticamente guajiro no existe,

dejando de llamarse así y hay que denominarle punto de clave o la clave, encontrándosele en las ciudades, entre la gente de color [...]” (1997 [1983], 56). Sobra decir que esta distinción racial carece de fundamento, pues todo tipo de colectivos sociales interpretaron los zapateos y puntos como mostré en el capítulo segundo. Otro argumento que sostiene Galán es que el punto cubano estuvo presente en España en el siglo XVIII a partir de la asunción de que el denominado *punto de La Habana* ya era interpretado en aquel país en esa época.

La actividad del punto cubano debió ser intensa durante el siglo XVIII para que en su segunda mitad se la escuche en España como «punto de La Habana» o «punto habanero». Es la primera pieza de convicción musical mostrando el reflejo de *lo cubano* en la metrópoli. (1997 [1983], 29)

De este modo, al igual que otros investigadores –como veremos– identifica al punto cubano con el *punto de La Habana*, y de éste también hace derivar a la guajira española: “La guajira parte del punto setecentista, a él se debe. Se la cultiva en España semejante a Cuba; para ambas fue fenómeno folklórico repleto de variedades sujeto a tónica y dominante.” (1997 [1983], 50).

Si bien estas teorías deben ser entendidas dentro de un contexto y una época determinada, observo que en trabajos más recientes de la musicología cubana se siguen retomando los postulados de María Teresa Linares sin cuestionamiento alguno. En 1986 Elena Pérez Sanjurjo sostiene que “El zapateo es el baile nacional del campesino cubano. Es de origen enteramente andaluz, aunque en varias provincias de España, sus danzas regionales son zapateadas.” (1986, 311). Unos años más tarde, Tony Évora, en su obra *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor* incluye exactamente el mismo texto sobre el punto guajiro que aparece en el trabajo de Niza Fernández antes comentado (1975, 16-17) –la que a su vez retoma los argumentos de Linares–, cuando indica que tiene un “cercano parentesco con géneros andaluces como las peteneras, las bulerías y las seguidillas” (Évora 1997, 45). De igual modo, justifica este hecho por las continuas migraciones de canarios y andaluces:

En el origen del punto guajiro intervinieron infinidad de cantares populares hispánicos, especialmente los canarios y la intersección canario-andaluza a través de sucesivas oleadas de arribo como en ciertas fases de transición. La migración de canarios y andaluces, que se mantuvo constante durante todo el período colonial. Estos elementos nutrientes se transformaron y reestructuraron como muestras de un modo de cantar que a su vez se arraigaron y sedimentaron, conformando gradualmente aspectos de una conciencia nacional en el ámbito rural. (Évora 1997, 42-43)³²³

En 1998 se publica el libro *La Música Entre Cuba y España* escrito por María Teresa Linares y Faustino Núñez. Se estructura en dos partes bien diferenciadas tituladas *La ida* y *La vuelta* escritas cada una de ellas por los dos autores mencionados. En la primera parte, Linares dedica el primer capítulo a la música campesina de Cuba y realiza un repaso de algunas fuentes históricas procedentes de relatos de viajeros o bibliografía de la época. Trata de argumentar la procedencia hispánica de esta música por el empleo de la décima en las coplas, así como por la presencia de instrumentos cordófonos en su interpretación, ambos elementos propios –según la autora– de la música y lírica española. En la segunda parte del libro, Núñez, al estudiar los elementos de la música de Cuba presentes en las Islas Canarias, comienza a plantearse algunas preguntas sobre esta unidireccionalidad de España a Cuba de los flujos musicales del pasado:

¿Cómo es posible que un género, el punto campesino, atribuido a los canarios que poblaron la isla de Cuba durante el siglo XIX, regrese de nuevo a su tierra de origen, Canarias, tal y como se interpreta en Cuba? ¿Cuándo y de qué manera partió de Cuba el dichoso punto? No será que nunca existió en Canarias hasta que regresó de Cuba. Esto es, en mi opinión, lo más probable. (1998, 207)

Un año más tarde se publica la obra *El punto cubano* de María Teresa Linares, donde dedica su primer capítulo titulado “El posible origen” a analizar la procedencia de la música campesina (1999, 15-36). Añade al fandango como uno de los

³²³ Se repite este párrafo idéntico en otro libro del mismo autor publicado en 2003, añadiendo lo siguiente: “No toda la música cubana ha disfrutado del mismo grado de popularidad. Hay todo un folclor campesino, originado en España, que apenas es conocido fuera de la isla.” (Évora 2003, 83).

posibles antecedentes del punto, y concluye el capítulo de la siguiente manera: “Es decir, podemos encontrar, en varios géneros de canto y baile españoles —como la rondeña, la bulería, la petenera, y fundamentalmente el fandango—, elementos estructurales ya presentes, desde la época de la conquista y colonización, en el punto cubano” (1999, 36).

Siguiendo esta revisión cronológica, en mi libro *La música preflamenca* afirmaba indubitadamente que los “cantos guajiros” tenían un origen hispánico (2002, 147). Sin embargo, como se hace evidente en esta tesis, mis planteamientos de investigación han cambiado considerablemente en estos tres lustros.

En 2004, el musicólogo Peter Manuel publica un artículo dedicado a la guajira titulado *The “Guajira” between Cuba and Spain: A study in continuity and change* en el que retoma parte de las aseveraciones que aparecen en algunas de las últimas obras que he referido (Linares Savio y Núñez Núñez 1998; Linares Savio 1999). Defiende el origen hispánico del punto con argumentos similares a los de Linares y otros autores, incluyendo un matiz racial similar al que realiza Galán: “The Hispanic origins of the punto are overt in the use of these instruments [guitarra, laúd y bandurria], in the genre’s association primarily with white or mulatto guajiros, and in the predominance of the ten-line decima verse form” (2004, 139). Aunque comenta que no se han encontrado los orígenes de las melodías características del punto, afirma que sí se han planteado de manera “plausible” los referidos a otras características musicales del mismo: “While the origins of the *punto cubano*’s distinctive melodies, or *tonadas*, have not been documented, other features have been plausibly traced, in ways that may contribute to an appreciation of their historical trajectories beyond the realm of the *punto* itself.” (2004, 142). Entre ellas, cita algunos rasgos a los que le atribuye “raíces moras”, como la práctica de intercalar secciones cantadas con instrumentales realizadas con el laúd, y otras de corte renacentista o anterior, como el empleo del modo mixolidio o el doblar la melodía cantada con el instrumento punteado (2004, 142). El ensayo de Manuel es un ejemplo de cómo los postulados sobre los orígenes hispánicos del punto planteados por la musicología cubana han sido aceptados y adoptados por académicos de otros países.

Otro trabajo que repite la idea de que el punto proviene de la tradición española y que está presente en los campesinos cubanos desde principios del siglo XVIII es el también publicado en los Estados Unidos escrito por Ned Sublette, quien comenta: “By the early eighteenth century, these peasants had developed a creolized song form derived from the traditions of Spain, which came to be called the punto guajiro.” (2007, 91). Afirma que, además del punto también al zapateo le sucedió algo similar: “Though the main emphasis of the punto guajiro was on the singing, the guajiros danced the zapateo, brought from Spain.” (2007, 93).

En algunas publicaciones de estos últimos años se siguen manteniendo todas estas ideas. En la obra titulada *Puntos y tonadas* de la musicóloga Zobeyda Ramos se dedican unas breves líneas a hablar del origen del punto: “La presencia en la Isla de este complejo genérico está muy relacionada con el antecedente musical hispánico de nuestra cultura y, especialmente, con el aporte canario como parte de todo el antecedente peninsular e insular de España” (2013, 9). Orlando Carrió también apunta que “El zapateo tiene sus orígenes en el zapateado traído por los españoles, el cual en seguida adquiere características nacionales.” (Carrió 2014, 50). En 2015 el compositor cubano Armando Rodríguez Ruidíaz realiza un trabajo, aún inédito, titulado *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*, donde trata de indagar sobre diversos aspectos de la música cubana. Residente en los Estados Unidos, encuentra en este país el acceso a una gran cantidad de fuentes documentales y comienza a cuestionar algunas de las teorías mantenidas hasta el momento en la musicología cubana: “En este proyecto me propuse abordar el surgimiento y desarrollo de algunos de los primeros géneros de la música popular cubana autóctona, sobre los cuales pienso que existe todavía bastante oscuridad en cuanto a la definición de sus características y evolución” (2015, 3). El primer capítulo lo titula “Punto y zapateo, ¿canario o andaluz?” y en el mismo cuestiona la procedencia canaria de la música campesina cubana dado que en las Islas no hay tradición histórica de poesía improvisada:

La procedencia canaria del punto y el zapateo, creencia bastante arraigada en el pueblo cubano, parece a simple vista una suposición acertada debido al significativo asentamiento de inmigrantes canarios en los campos de Cuba, donde se desarrollaron precisamente ambos géneros autóctonos de canto y danza. Pero a pesar de la aparente exactitud

de esa tesis, un análisis más riguroso del asunto pone en evidencia ciertos detalles que parecen desmentirla. El más simple argumento en su contra lo constituye el hecho de que en la historia de las Islas Canarias no parece existir un género basado en la improvisación poético-musical que pudiera haber sido tomado como base para el desarrollo posterior del punto cubano. (2015, 8)

Plantea que podría ser más factible que estas músicas tuvieran un origen andaluz por varios factores, como por ejemplo la importancia que tuvo Sevilla como el principal puerto mercantil español con los puertos americanos, la presencia de poesía improvisada en el trovo alpujarreño, o la existencia de bailes zapateados. Es de alabar el ejercicio de cuestionamiento sobre las teorías establecidas que realiza este investigador, sin embargo, no acaba de deslindarse de la idea de un origen hispánico del punto cubano.

También desde la flamencología se ha sostenido la teoría de la procedencia hispánica de la música guajira. Por ejemplo, el flamencólogo Guillermo Castro Buendía explica en su tesis doctoral el origen hispánico del punto cubano:

Parece que el origen del punto cubano está en los campesinos canarios establecidos en Cuba, quienes crearon este género una vez que asimilaron elementos de la música andaluza. El aporte africano le dio su carácter criollo, teniendo vida propia según parece desde el siglo XVII ó XVIII. (2014, 415)

En otra sección de su tesis apunta a que quizás fuera la expresión musical conocida como *canario* la que pudo ser el antecedente del punto: “Quizás el canario fue llevado por viajeros españoles al nuevo mundo, donde pudo generar en Cuba el Punto Guajiro o Punto Cubano” (2014, 184). Por último, al igual que Natalio Galán, considera que el punto de La Habana es un tipo de punto cubano: “En el siglo XIX fueron muy cultivados en España los puntos cubanos, sobre todo el Punto de la Habana.” (2014, 1154), y sostiene esta datación por la presencia de partituras del punto de La Habana en España en esta época:

Al respecto del punto cubano hemos encontrado en el siglo XIX algunas partituras españolas en las que se cantan melodías descritas como Punto de La Habana, y también otras en las que se considera un tipo de acompañamiento. Sus cadencias melódicas recuerdan mucho a las guajiras flamencas, aunque su ritmo está a medio camino entre el

tanguillo y el tango-habanera, algo que también podemos encontrar en la guajira cubana y otros estilos de la isla. (2014, 1155)

Una vez realizada una revisión de distintos postulados referentes al origen del punto y del zapateo, considero pertinente y revelador incluir algunas muestras de cómo esas ideas se difunden y llegan a la opinión pública, la cual los asume como ciertos. Los tres ejemplos que selecciono, nos pueden ofrecer una muestra del saber llamado “popular” que en la actualidad se tiene sobre los orígenes del punto y el zapateo. En primer lugar expongo un artículo publicado en el periódico habanero *Trabajadores* en 1987 donde el autor expone abiertamente la influencia del flamenco en los cantos campesinos cubanos:

DIFÍCIL pensar en la rumba, en el guaguancó o el son, sin hacer referencia a los ancestros yorubas o dahomeyanos. Imposible también separar de este acervo cultural la raíz hispana que nos dejó el cante jondo, el flamenco y esas melodías andaluzas que tanto adorno dieron a la guaracha y a la tonada campesina. (Rivero García 1987)

Un segundo ejemplo que nuestro corresponde a un folleto promocional del proyecto denominado *El punto cubano y otras tradiciones campesinas: rescate y difusión de la nueva provincia de Mayabeque* (2012-2015) del que participa el Instituto Cubano de la Música entre otros organismos. Encuentro en el mismo el siguiente texto sobre el origen del punto cubano:

La décima y los cantos populares vinieron en barco desde la península ibérica y al pisar tierra cubana el campesino los hizo suyos, los mezcló con el pulsar de las cuerdas del laúd, el tres y la guitarra y entre guateques y canturías nació el Punto Cubano, expresión auténtica de nuestra identidad nacional. (2012, 8)



Ilustración 32. Folleto del programa “El punto cubano y otras tradiciones campesinas”

El tercer ejemplo que nuestro es el testimonio de un bailarín, Rubén Rodríguez Savón, en una entrevista realizada por Gervasio G. Ruíz y publicada bajo el título *Los bailes cubanos*, en la que el entrevistado afirma sin ningún género de dudas que el zapateo es de origen andaluz:

El zapateo, una reliquia.-

Adrede hemos dejado para lo último el más típico de los bailes cubano: el zapateo, danza de indudable y entrañable sabor guajiro, hoy casi olvidada hasta por nuestros campesinos jóvenes.

–Digamos algo del zapateo- rogamos a nuestro entrevistado-

–Es, evidentemente de origen andaluz. Se baila individualmente o por parejas sueltas. Su música es la décima criolla, amenizada por la guitarra, el tiple y el güiro. Como reza el cantar, hay que bailar a punta y tacón. En realidad, solo los pies marcan el ritmo. En el zapateo todo lo hacen los pies. Hoy se baila en los guateques guajiros, habiendo quedado como una reliquia de nuestra típica coreografía.³²⁴

³²⁴ Esta fuente corresponde con un recorte de periódico custodiado en el Museo Nacional de la Música de La Habana en el que no aparecía ni nombre de publicación ni fecha.

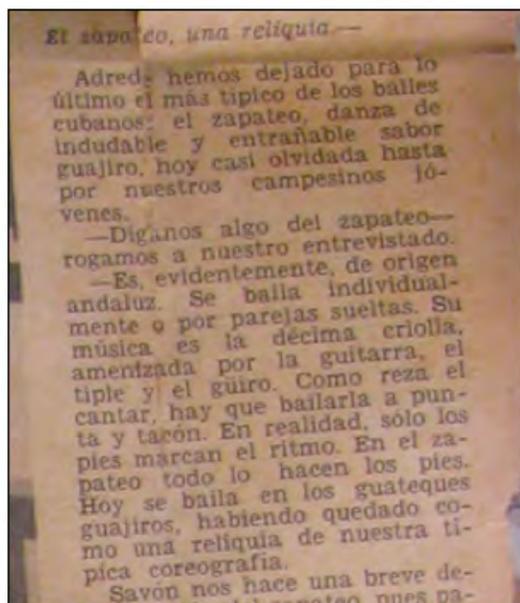
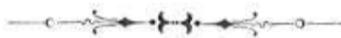


Ilustración 33. Fragmento del artículo "Los bailes cubanos" de Gervasio G. Ruíz



En esta sección he mostrado que las fuentes del siglo XIX que hablan sobre el zapateo y el punto cubano muestran dos tendencias: 1) están los autores que afirman que es herencia española y, 2) que es una producción cubana. No obstante, la mayoría de los escritores que se decantan por la primera opción, hacen la aclaración que ha recibido influencias propias de la Isla. Desde la década de los cuarenta del siglo XX adquiere fuerza la concepción hispanocentrista, la cual pervive hoy día. De este modo, es una idea generalizada, no solo en la musicología cubana sino en todos los ámbitos sociales en Cuba, considerar a la música guajira o campesina como paradigma de música hispánica, en contraposición a la música de origen africano. Quizás, como sugiere Cecilio Tíeles, esta dicotomía puede ser la causante de simplificar los procesos culturales y reducir únicamente a dos las posibilidades en cuanto a la supuesta procedencia de las músicas cubanas. Desde que este investigador lanzara hace dos décadas el cuestionamiento acerca de las teorías hispanocéntricas y raciales, parece que la investigación no ha tomado el testigo y no

ha tratado de responder a las preguntas que Tiele planteaba. Aunque de manera tibia, tanto Faustino Núñez (2002) como Armando Rodríguez (2015, 8) hayan expresado cierto recelo a la “historia oficial” establecida para el zapateo y el punto, es evidente el dominio de la teoría hispanocentrista.

Tomando en cuenta lo anterior, quisiera realizar la siguiente reflexión. La sola presencia de determinados elementos supuestamente provenientes de España —como los cordófonos o la estrofa de la décima— en un territorio, no es condición suficiente para justificar que las producciones musicales que realicen sus habitantes necesariamente hayan llegado desde aquel país. Bajo esta lógica, si, por ejemplo, un chef en Francia hiciera una nueva propuesta culinaria donde empleara la patata, el tomate y el pimiento, ¿Podríamos afirmar que dicho plato proviene de América por el mero hecho de emplear ingredientes con un origen americano, o más bien deberíamos considerarlo como una propuesta original y creativa de nuestro cocinero francés? ¿Podemos afirmar que el flamenco hunde sus raíces en la música del Perú por el mero hecho de que desde hace casi cuatro décadas se emplea en su música el cajón peruano, o más bien habría que considerarlo como un recurso instrumental más, que los músicos flamencos emplean en su proceso creativo, independientemente de su procedencia?

Unido al hispanocentrismo y a las connotaciones raciales, también destacaría la práctica habitual de relacionar músicas del pasado por la coincidencia en su denominación. Al igual que sucediera en México con las atribuciones de parentesco del jarabe al jarabe gitano, vemos cómo en Cuba se alude al punto de La Habana como una expresión musical vinculada al punto, sin que ninguno de los autores aporten pruebas musicales que justifiquen suficientemente tal similitud (Galán 1997 [1983]; García Matos 1984; Manuel, 2004; Castro Buendía 2014). Además se menciona que el punto de La Habana estuvo presente en España en el siglo XVIII. Sin embargo, al igual que sucede con el jarabe gitano, nadie ha aportado ningún documento que avale esta presencia en dicha época³²⁵.

³²⁵ Únicamente conozco documentos sobre el punto de La Habana desde la cuarta década del siglo XIX.

Para entender el por qué se han mantenido estos planteamientos alrededor del punto y el zapateo es necesario considerar las circunstancias especiales en las que se ha desarrollado la investigación musical en Cuba en las últimas seis décadas. En estos años de bloqueo —por llamarlo de una manera amable—, la falta de medios y recursos han hecho que la investigación en este país se pueda considerar una labor heroica. El ejercicio de retomar aquellos planteamientos presentados por autoridades musicológicas como Carpentier, León o Linares se puede entender cuando es realizado en un medio donde las dificultades para investigar son considerablemente mayores que en otros países. Este pensamiento lo avalo con la experiencia personal de desarrollar labores de investigación en diversos archivos habaneros, donde la falta de medios hace más difícil la digitalización de fondos o de catálogos, la óptima conservación de los fondos, o un acceso a internet muy limitado, con todo lo que ello supone. A pesar de esto, Cuba siempre ha sido un referente en la producción intelectual y artística y ha sabido estar a la vanguardia. En este sentido, si tomamos en cuenta el cambio de paradigma del que hice alusión en la investigación mexicana, encuentro plena coincidencia en los tiempos y modos de articular un razonamiento sobre los orígenes en la música. Sería interesante corroborar si este cambio se da de igual modo en otros países de América, lo que podría hablarnos de un nacimiento generalizado, si se me permite, de una “época” hispanocentrista. De nuevo, esto no lo enuncio como una afirmación sino como una pregunta que, como ya he dicho, queda abierta a futuras investigaciones.

Al igual que percibí en la investigación sobre el jarabe, bajo mi punto de vista lo que no debería de tener justificación, es cómo en la actualidad académicos de Estados Unidos o España, con todos los medios y corrientes epistemológicas disponibles, pueden realizar afirmaciones sobre la música americana mostrando un desconocimiento, y enunciando frases categóricas como si fueran verdades establecidas. Sorprende que se sigan sosteniendo determinados planteamientos sin cuestionamiento, pues con un mínimo análisis, tanto de las fuentes históricas como de música viva que tenemos accesible desde casa, se pueden vislumbrar ciertas inconsistencias.

EN TORNO A LOS ORÍGENES DE LA GUAJIRA ESPAÑOLA

En el caso de la guajira española, en las fuentes históricas ha habido unanimidad en considerarla como proveniente de Cuba como vimos en el tercer capítulo. Por esta razón, en esta sección comentaré brevemente alguno de los últimos trabajos de investigación que han abordado este tema. Comienzo con una fuente que, a pesar de no ser especialmente reciente, resulta relevante por la figura de autoridad que la produce. El musicólogo español Manuel García Matos, afirmaba el siglo pasado que la guajira española viene del punto cubano: “[...] Y es que del punto guajiro cubano con sus cantares en décimas, procede el de España, naturalmente: el punto de La Habana, y por *guajiro*, el nombre de *punto* acaba trocándose aquí en el de *guajira*, pues que ésta deriva del punto, como en Cuba sucede con la guajira propia” (1984, 108). Quizás del campo de la musicología es de los pocos investigadores que le han dedicado algunas líneas a la guajira, pues, como ya se dijo, ésta se inserta en la categoría de música flamenca. Por esta razón, para analizar lo que se ha dicho sobre los orígenes de la guajira en el siglo XXI, retomo los trabajos que son considerados referentes en la investigación sobre la música del flamenco.

Faustino Núñez en su artículo “Cuba en la música española y andaluza” se centra en el “cordón umbilical” musical que existió entre Cuba y España (2002, 268). De la guajira menciona que “está inspirada en el punto cubano y su estructura rítmica, melódica y armónica, con algunas variantes, se encuentra íntimamente relacionada con este género” (2002, 299). No obstante, Núñez intenta ir atrás en el tiempo y plantea una línea evolutiva de géneros musicales predecesores de ésta. Pese a no aportar ninguna demostración de los diversos flujos musicales y la filogénesis que describe, resalta el hecho que el autor la presenta a modo de teoría:

En su origen, la podemos emparentar con el zarandillo, género del siglo XVIII español que utiliza igualmente la décima y el compás de amalgama $6x8 + 3x4$, descendiente quizás de la zarabanda que también utilizó este compás. Según esta teoría la guajira tiene su origen en una danza americana del siglo XVII (zarabanda) que pasa a Andalucía en el XVIII (zarandillo), que vuelve a América (punto de La Habana) para regresar de nuevo a España, a finales del XVIII, en forma de guajira. (Núñez Núñez 2002, 299)

Muestro en el siguiente esquema su lógica argumentativa:

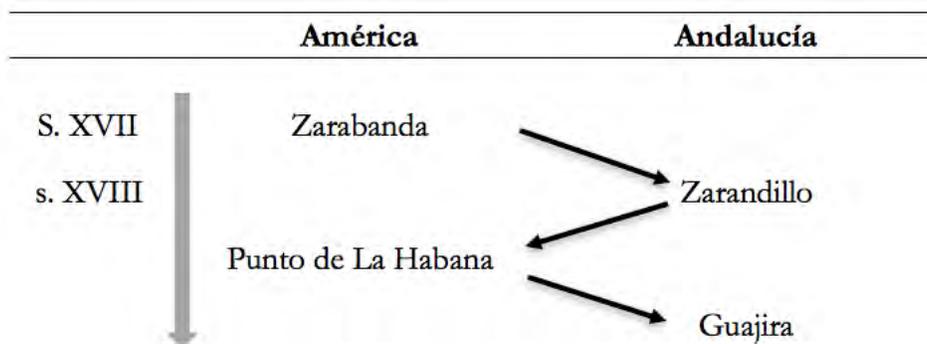


Figura 28. Esquema de orígenes de la guajira según Faustino Núñez

Soy de la opinión que el establecer filiaciones de forma tan simplista sobre complejos procesos de intercambio y disputas materiales y simbólicas que ocurrieron entre ambos países, sin mostrar argumentos que vayan más allá de una mera coincidencia en el uso de la sesquiáltera debería de ser cuestionado, por lo menos, por la comunidad académica. Las dataciones que aporta tampoco me parecen rigurosas, pues no he encontrado evidencias de la guajira en España a finales del siglo XVIII –ni tampoco he encontrado que alguien las haya aportado– y, además, es necesario decir que hay constancia de la presencia de la zarabanda antes del siglo que él propone. Por consiguiente, considero que esta teoría no está suficientemente justificada.

Un par de años más tarde Peter Manuel sostiene que la guajira española no proviene directamente del punto cubano del siglo XIX, argumentando que, aunque el punto y la guajira flamenca comparten algunos rasgos, existen otros que los distinguen. Éstos son tres: a) que ninguna melodía de coplas de guajira corresponde con alguna de los puntos, b) que la guajira no emplea el modo mixolirio y c) que la guajira *aflamencada* tiene más melismas y floriteos y un tratamiento instrumental más elaborado que el de los puntos. Estas diferencias le llevan a plantear que la guajira flamenca, más que derivar directamente del punto, lo hizo presumiblemente de otras formas antiguas españolas (2004, 145-146). Entre ellas plantea –al igual que Molina y Espín– que sus orígenes se pueden encontrar en la tonadilla escénica:

“the early flamenco guajira appears to have had roots in tonadilla songs” (2004, 149) y más concretamente del zarandillo. Otro de los posibles antecedentes que menciona es el punto de la Habana, que considera un estilo de punto cubano presente en España en el siglo XVIII: “In the latter 1700s a tune known as ‘punto de La Habana’ or ‘punto habanero’ (Havana-style *punto*) came to be popular in Spain, documenting that a *punto cubano* style had already coalesced and had even returned to the metropole.” (2004, 142).

Respecto de estas atribuciones, considero que el autor parte de una premisa equivocada, pues los argumentos que ofrece para descartar la posibilidad de que el punto cubano estuviera directamente vinculado con la guajira española, bajo mi punto de vista no son suficientes. Además de que sí existen coplas compartidas entre el punto y la guajira española —como he mostrado en la sección de análisis musical—, las estructuras armónico-rítmicas de ambas expresiones musicales son prácticamente idénticas. Por otro lado, la presencia de melismas en el cante es propio del estilo y la estética del flamenco, un rasgo interpretativo que no debe ser pertinente para identificar o descartar relaciones entre expresiones musicales. Por otro lado, en esta búsqueda de antecedentes de la guajira en la propia música hispánica retoma a autores como Molina, Espín o Galán que no justifican sus teorías respecto a la música de las tonadillas, el zarandillo o el punto de La Habana.

En 2007, Luis López Ruiz comenta que la guajira flamenca proviene de Cuba, aunque refiere a otras investigaciones —sin especificar cuáles— que afirman que primero existieron en España, fueron a Cuba y volvieron posteriormente: “*Guajira*. De guajiro, campesino blanco de Cuba y canción popular que ellos cantan. La guajira es un cante afluencado que arranca del folklore cubano, aunque, según recientes investigaciones, la guajira existió primero en España de donde fue a Cuba y de allí volvió evolucionada” (López Ruiz 2007, 53). En otro trabajo reciente de Michelle Heffner Hayes se cita que la guajira es un ejemplo de “sones de negros” y está influenciada por Cuba: “The *guajira* is a Cuban-influenced flamenco form, an example of the “son de la negritude” or the *cantes de ida y vuelta*” (Hayes 2009, 135). Andrés Bernal encuentra los antecedentes de la guajira en las tonadillas

—aunque él menciona el término “tonalidades”— del siglo XVIII: “En las tonalidades escénicas del siglo XVIII, ya se advierten aires primitivos cubanos en unas canciones populares que más tarde se denominaron guajiras, nombre debido a los campesinos blancos de la isla de Cuba llamados guajiros” (2013, 183), pese a lo interesante que podría resultar esta afirmación, no profundiza más en el tema, ni muestra a qué “aires primitivos cubanos” se refiere, ni en qué tonadillas aparecen. Es decir, escribe una afirmación que no tiene ningún sustento.

Los pianistas David y Antonio Hurtado Torres también abordan el estudio de los orígenes de la guajira en su obra *La llave de la música flamenca*, indicando que “El Punto Cubano es el antecesor más inmediato de la Guajira flamenca” (2009, 262). Explican cómo surge la guajira flamenca de la siguiente manera:

Su fisonomía actual, flamenca, se fraguó en Cuba en el siglo XIX, siendo su antecedente más inmediato y reciente el Punto Cubano, pero sus elementos musicales principales ya estaban presentes en España, desde el siglo XVI, en aires de procedencia afroamerindia en los que se aprecia un evidentísimo parecido con la Guajira. Dos aires, son el Cumbé y la Zarabanda donde más claramente se ven estos rasgos:

- El ritmo hemiólico
- Un patrón armónico improvisatorio basado en la alternancia de los grados V y I del Modo Mayor, sobre el cual se articulan las melodías del canto. (2009, 258)

De este modo vinculan la guajira con dos expresiones musicales “del siglo XVI”, por el hecho de compartir dos rasgos musicales. Esto es enunciado de una manera contundente. Sin embargo, es evidente que la presencia de estos dos rasgos musicales compartidos no es un argumento suficiente para realizar una afirmación de tal trascendencia, pues por esta misma lógica diversas expresiones musicales de esa época serían ascendentes de la guajira.

En dos tesis doctorales españolas recientes también se habla de los orígenes de la guajira. Por un lado, Antonio Bonilla identifica la guajira flamenca con el punto cubano: “En el contexto de la consolidación de las formas cubanas, el Punto Guajiro es lo que, desde la perspectiva flamenca, se suele llamar Guajira.” (2012,

117). Por otro, Guillermo Castro también realiza otra afirmación referente al posible pasado musical de las guajiras basándose en “coincidencias estructurales”. En este caso las emparenta con las peteneras y las seguidillas, al igual que algunos autores cubanos como mostré anteriormente:

Los primeros modelos de peteneras preflamencas cantadas por El Mochuelo y la Rubia tienen 10 tercios, algo que ocurriría en la guajira si suprimiésemos el tercio preparatorio y las repeticiones al final. Estas coincidencias estructurales entre las peteneras y las guajiras, y a su vez su semejanza con las seguidillas, de las que tomaron sus pasos de baile, indican un pasado musical común no tan alejado como el que ahora podemos encontrar entre ambos estilos, los cuales fueron evolucionando de forma muy diferente a lo largo del siglo XX. (Castro Buendía 2014, 1167)

En primer lugar, tal y como se ve, Buendía presenta su argumento como algo que él resuelve a partir de comparaciones estructurales. El problema es que el autor toma en consideración únicamente un parámetro, la estructura lírica, para relacionar las peteneras con las guajiras. Tomando en cuenta las características de la música iberoamericana se hace evidente que es necesario contemplar más rasgos como alturas, ritmo, armonías, etc., para poder inferir que la coincidencia en un elemento concreto pueda significar una posible relación en el pasado. Hoy día es sabido que formas líricas similares están presentes en una diversidad de expresiones musicales dispersas en toda la región. Además, el análisis métrico que expone no es correcto. De las peteneras que analiza, efectivamente, se cantan diez versos por estrofa, pues, aunque ésta es una cuarteta con un verso agregado, con las repeticiones en su interpretación, resultan un total de diez versos. A su vez, la estrofa de las guajiras que analiza es una décima, pero de igual modo, con las repeticiones que se producen al ser cantadas suman más de diez versos. Por tanto, no coincide ni la métrica de las estrofas de las peteneras y las guajiras, ni el número de versos que se cantan con las repeticiones. ¿Por qué suprimir los versos que se repiten de la guajira y no de las peteneras? Este criterio no lo explica el autor. Por otro lado, he realizado dos tesis dedicadas al estudio de las peteneras del siglo XIX, una de maestría y otra doctoral en la Universidad de Sevilla (2009; 2015), en las que analicé un corpus amplio de peteneras. Comparando los resultados de esos trabajos con

los de la presente tesis, puedo afirmar que las guajiras y las peteneras presentan notables diferencias entre sí en diversos rasgos musicales como armonías, coplas, variaciones instrumentales, métrica, o temática. Continuando con el análisis de esta cita, considero que relacionar dos expresiones musicales tan diferentes como las seguidillas y las guajiras por la similitud de sus pasos de baile es también muy temerario, máxime cuando no indica qué pasos son, ni a qué tipo de seguidillas o guajiras se refiere.

En otra parte de su tesis trata de buscar necesariamente un descendente flamenco al *zarandillo* y concluye que es la guajira “la que tiene más posibilidades”. Para mostrarlo, realiza un análisis de las secuencias armónicas de éstas y otras expresiones musicales, y concluye, paradójicamente, que no es el zarandillo, sino el *canario* el que más se parece a la guajira –sin realizar ningún comentario sobre el resultado tan diferente al de su enunciación inicial–. También le asigna al canario la posible paternidad del punto cubano –como mostré anteriormente–:

De las modalidades estudiadas en modo Mayor, a la hora de buscar un posible estilo flamenco que haya heredado sus formas, es la guajira flamenca la que tiene más posibilidades. Estilo de sonoridad afín a algunas modalidades anteriormente vistas, podemos comparar su estructura con los esquemas armónico-rítmicos de la zarabanda y los canarios, con los que comparte escritura rítmica (6/8-3/4). También ponemos el zarambeque aunque sea ternario y el Zarandillo aunque armónicamente no sea igual:

Guajira flamenca:	V-V / I-I-I / V-V / I-I-I
Zarabanda: (2:3)	I-IV / I-V-V / I-V / I-V-V
Zarambeque (3)	-I-I / I-V-V / I-I-I / I-V-V
Canarios: (2:3) variante	I-IV / I-I-I / IV-V- / I-I-I I-IV/I-I-I/I-V-/I-I-I
Canarios: (3:2)	I-I-I / I-IV / I-I-I / I-V / (I-I-I)
Zarandillo:	-I-I / IV-IV / I-I-I / IV-IV

Como vemos, es el canario el que más se acerca a la guajira, aunque no es exactamente igual. Es más elemental armónicamente. Quizás el canario fue llevado por viajeros españoles al nuevo mundo, donde pudo generar en Cuba el Punto Guajiro o Punto Cubano, antecedente importante de la guajira flamenca. También pudo transmitirse el canario bajo alguna otra forma musical con el nombre de zapateado. Lo veremos más adelante. (2014, 184)

Si vemos el análisis armónico que expone, resulta también difícil entender la similitud que dice encontrar entre el canario (cualquiera de los dos que expone) y la guajira, pues en su esquema no presenta la subdominante, que sí aparece en los canarios. Concluye diciendo que no son exactamente igual, y se va inmediatamente a elaborar una hipótesis del origen del punto. De este modo, su análisis así presentado pierde todo su sustento. Unas páginas más adelante vuelve a reafirmar esta idea:

En los estilos en modo Mayor, son los canarios los que más se parecen a las guajiras flamencas, aunque hay que suponer un paso intermedio en la América hispana, en este caso Cuba, antes de su nacimiento flamenco. También los canarios parecen estar en la base del zapateado flamenco y en los zapateos americanos que luego generaron los tangillos y luego el tango flamenco. (2014, 191)

Resulta sorprendente que, aunque no haya podido demostrar con contundencia las similitudes armónicas, continúe sosteniendo esta argumentación. Aún más, en ningún momento vuelve a mencionar los vínculos estructurales que había encontrado con las peteneras y seguidillas que le permitían hablar de un pasado musical común del que hizo referencia. En este sentido, el hilo argumentativo que teje para explicar los orígenes de la guajira resulta muy fragmentado.

No conforme con esto, en dos lugares distintos de la tesis habla sobre el compás de la guajira cubana, indicando que es binario, y en los dos especifica compases diferentes: “No confundir con la guajira cubana, que presenta un compás de 4/4.” (2014, 796); “En Cuba la llamada guajira tiene un compás binario, generalmente un 6/8, aunque también es posible el 2/4.” (2014, 1156). Si bien en la actualidad existen guajiras cubanas binarias, no todas han seguido este patrón rítmico —como ya mostré anteriormente— para realizar esta afirmación.

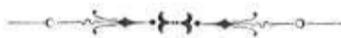
Con esta premisa, en sus conclusiones comenta lo siguiente sobre las guajiras de zarzuelas: “Las partituras de guajiras cantadas en zarzuelas aparecen en compás binario, con tonalidad en modo menor y modo Mayor, aproximándose más al modelo cubano de guajira que al estilo flamenco.” (2014, 1176). Esta afirmación contiene un triple error. El primero, que como ya he mostrado a lo largo de este trabajo las primeras guajiras cubanas no son binarias sino que siguen la estructura rítmica del zapateo, el punto o la guajira española³²⁶. El segundo, que las guajiras cubanas aparecen en los últimos años del siglo XIX, dos décadas después de las zarzuelas que analiza Castro. El tercer error viene motivado porque en su corpus de análisis incluye únicamente dos obras llamadas guajiras de las zarzuelas *El viaje de Europa* y *Artistas en miniatura*, las cuales, como expliqué en el tercer capítulo, no siguen los patrones musicales de la guajira sino los del tango o habanera. A este tipo de situaciones me refería cuando hacía el apunte en dicho capítulo, de que es necesario conocer bien el repertorio que se analiza antes de realizar comparaciones y generalizaciones, pues como se ha demostrado en diferentes ocasiones, el nombre de una pieza no necesariamente designa una estructura musical. Si no se toma esto como punto de partida, se producen afirmaciones erróneas de este tipo que solo producen desinformación y confusión.

Además de estos orígenes de la guajira que aparecen en los trabajos académicos, también me gustaría mostrar, al igual que hice en el caso de Cuba y México, cómo el conocimiento que se ha ido construyendo es difundido y permea en la sociedad que va recibiendo esa información. Pongo por ejemplo una emisión radiofónica en Radio Exterior de España en 2013 titulado “Guajiras” dentro del programa *Música de las Américas* (Vergara 2013). En dicho programa se intercala la selección musical con la narración sobre la historia de la guajira. La directora y presentadora Mikaela Vergara va exponiendo afirmaciones tales como que el punto llegó a Cuba desde Canarias, que las obras de guajiras compuestas por músicos académicos son inspiraciones del folklore, o que el flamenco asimiló “danzas” americanas como la guajira. La música emitida se compone únicamente de un repertorio de música académica, quedando excluida toda interpretación de música

³²⁶ Las guajiras cubanas binarias surgirán varias décadas después.

no escrita. De las guajiras se comenta lo siguiente, en línea con lo que la investigación ha dicho:

Si bien se refiere a un género musical originario de Cuba, que a su vez tiene su pasado remoto en las Canarias, al mismo tiempo la guajira es un palo del flamenco y es que a finales del siglo XIX se produjo un aflamencamiento de aires y de tonadas que procedían de la perla del Caribe, de Cuba, y que se tamizaron a través de la óptica flamenca. Eran piezas en principio bailables que después evolucionaron hacia motivos más cantables y menos pensados para ser bailados. (Vergara 2013).



Hace un par de años escribí un artículo sobre el papel del fandango en el flamenco del siglo XIX y lo subtité *The untold story* (2016). Dicha denominación estuvo motivada porque en el transcurso de la investigación la información que iba obteniendo de las fuentes documentales decimonónicas me contaba una historia antagónicamente distinta a la que la flamencología ha mantenido hasta el momento. Ya en dicho trabajo analicé de qué forma se había ido construyendo el conocimiento para que se hubiera producido esta discrepancia, y llegué a la conclusión de que eran dos los motivos principales que la habían causado. Por un lado, la investigación había estado guiada por prejuicios y, por otro, que se había regido por una visión lineal y evolucionista (2016, 71). Ambas situaciones han provocado una simplificación de la realidad y la aparición de afirmaciones taxativas que rara vez se presentan acompañadas de un sustento documental y analítico. Al revisar los trabajos de investigación sobre la guajira percibo que algo similar ha sucedido. A diferencia de lo que pasó con el jarabe o el zapateo y el punto cubano, con la guajira española se percibe una unanimidad entre lo que dicen las fuentes documentales históricas y lo que la investigación ha mantenido hasta nuestros días acerca de la procedencia cubana de la guajira española. No obstante, algunos investigadores encuentran la necesidad de retrotraer dicho origen a expresiones musicales del siglo XVIII y buscar posibles ancestros de la misma, y es frecuente encontrar la afirmación que músicas españolas fueron a Cuba y volvieron posteriormente. Esto se refleja en las taxonomías de palos flamencos, donde se las engloba

en los denominados “cantes de ida y vuelta”. Pareciera que con llamarlas “de ida y vuelta” se está concediendo el aporte americano, pero no nos equivoquemos, la direccionalidad inicial siempre es la misma: la ida es siempre desde España³²⁷.

Aquellos que han vinculado la guajira con expresiones musicales como el cumbé, la zarabanda, el zarandillo o el canario lo hacen incluyendo algún argumento musical. El problema es que tienen en cuenta unos rasgos musicales tan generales que no son suficientes para sostener tales afirmaciones. Esta falta de rigor, unido al desconocimiento generalizado de otras culturas musicales es un problema extendido que acarrea históricamente la flamencología. Ni siquiera las recientes tesis doctorales sobre flamenco han podido escapar de estas prácticas por lo que, a mi juicio, están aportando más confusión, si cabe, en el conocimiento del flamenco del pasado. Aunado a esto, pervive en los estudios flamencológicos una necesidad de crear obras enciclopédicas que pretenden resolver “todo” en una obra³²⁸. Baste ver el siguiente comentario que los hermanos Hurtado insertan en su libro:

Este libro pretende entregar al lector inteligente la Llave (la Clave) y la Luz, al mismo tiempo, para que, apartado de las meras apariencias y de los errores comunes mantenidos por la oscuridad y su inercia ciega, penetre en el conocimiento verdadero del origen del Flamenco y su auténtica dimensión. (2009, 439)

También se observa esta tendencia en la tesis –que después se convirtió en libro– de Castro Buendía, cuando algunos de sus objetivos son: “Analizar y explicar las características musicales de todos los estilos flamencos, realizando una clasificación de los mismos atendiendo a estas características.”, y “Estudiar la música

³²⁷ Hay excepciones en los estudios del flamenco con respecto al modo en que se usa esta categoría, por ejemplo, Faustino Núñez sostiene la posibilidad de que música de América llegara a España. No obstante, lo cierto es que son pocos los que se detienen a pensar en el uso de esta categoría.

³²⁸ Es necesario decir que en el año 2002 escribí un libro denominado *La música preflamenca. Introducción a la formación y evolución de los diferentes estilos del flamenco a través de la documentación musical escrita* (2002). Aunque siempre lo planteé como un libro a modo de introducción a los temas tratados y no como algo cerrado, sí realicé una aproximación panorámica en la que abarqué muchos aspectos.

coetánea al nacimiento del género flamenco que pueda relacionarse con él, para así compararla y poder descubrir posibles influencias mutuas.” (2014, 19). Ambas son obras que pretenden resolver lo relacionado al origen del flamenco, tarea que evidentemente es imposible de cumplir, y menos aun cuando se aplica este nivel de rigor para sostener sus argumentos. Quizás también la carencia de marcos teóricos y metodológicos adecuados, les impide adentrarse al estudio de la música del flamenco de un modo más consistente.

Por último, otro aspecto que he encontrado en la difusión del conocimiento producido por la flamencología es que muy rara vez es puesto en cuestión. Hay un hábito en repetir citas e ideas de modo acrítico, aun si éstas entran en contradicción con lo que el autor enuncia. Puede que el problema radique en la asignación de autoridad, que ya he mencionado, a personajes que son reconocidos como poseedores de un capital cultural legítimo, y más aún si tienen títulos universitarios (Bourdieu 2002 [1979]).



Tras el análisis de las teorías comentadas en este capítulo observo en ellas una serie de pautas recurrentes. En primer lugar, estos trabajos se han regido por una constante y obstinada búsqueda de los orígenes de géneros musicales. Este objetivo ocupa una parte considerable de los trabajos de investigación, y los vínculos u orígenes propuestos suelen estar basados en prejuicios, en interpretaciones etimológicas o en meras suposiciones. De éstos, como vimos, está la concepción eurocéntrica –o hispanocéntrica para ser más precisos– naturalizada en la mayoría de ellos, según la cual el origen de las expresiones musicales americanas es siempre español. Considero que el propio empleo del término “ida y vuelta” sigue teniendo esa connotación. El segundo aspecto que destaco es la falta de análisis musicales que respalden suficientemente las conclusiones que en ellos aparecen. Éstos suelen ser o bien descriptivos, o bien reducidos. El tercero de los puntos es la ausencia

cuasi generalizada de una revisión crítica de los trabajos de investigación precedentes. Por lo general, difícilmente encontraremos un cuestionamiento de los resultados o las metodologías seguidas para su obtención. Todo esto da pie a un último aspecto que me gustaría resaltar, como es –si se me permite el neologismo– el *refritismo* imperante en la mayoría de trabajos sobre esta temática.

Si bien el objetivo de este capítulo no puede asumir la tarea de buscar respuestas definitivas y/o profundas, el ejercicio de exponer y analizar el modo en que se fue tejiendo un relato sobre las músicas en estudio permite pensar ciertos caminos que podrían seguirse en futuros trabajos. En primer lugar, el negar alguna aportación directa de músicas americanas a las españolas es una muestra más de la colonialidad vigente en los esquemas de pensamiento en la academia y, por lo mismo, hacer una reflexión profunda implicaría introducirse en los estudios de giro decolonial que se están produciendo en diversos lugares de América Latina. Lizette Alegre en su tesis doctoral *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar. El caso de la danza de inditas de la Huasteca* advierte que los estudios con esta perspectiva aplicados a la música latinoamericana son relativamente recientes en la etnomusicología y que éstos se han producido desde diversas aproximaciones (2015, 14). En su tesis, provee un estado del arte sobre algunos de dichos enfoques e indica que: “Uno de los temas mayormente tratados en los estudios sobre la reproducción de la colonialidad en música se refiere a los procesos de construcción de identidad nacional y las prácticas en torno a lo musical desde los ámbitos académicos e institucionales” (2015, 15). Como se ha mostrado a lo largo del capítulo, el cambio de paradigma en las investigaciones musicales sobre las músicas aquí estudiadas –el hispanocentrismo– coincide con la época en la que se dieron con fuerza estos discursos de construcción de lo nacional desde lo institucional, en concordancia con lo señalado por Marina Alonso (2008, 19). Aunque parezca paradójico, las razones por las que se construyó “lo nacional” en diversos países de América acudiendo a toda costa a lo hispánico, no debieron ser producto de una simple casualidad. Y menos lo es el hecho de que hoy día esta visión siga vigente en las investigaciones.

Algunos académicos que desarrollan estudios con perspectiva decolonial se han preguntado sobre el papel de las universidades y el modo en que se siguen

propagando las lógicas colonialistas³²⁹. Por ejemplo, Santiago Castro-Gómez, partiendo de la premisa de que las universidades reproducen un “modelo epistémico moderno/colonial” al que denomina “hybris del punto cero” (2007, 81)³³⁰, lanza la siguiente interrogante: “¿existe una alternativa para decolonizar la universidad, liberándola de la arborización que caracteriza tanto a sus conocimientos como a sus estructuras?” (2007, 84). Para él la respuesta está en “la transdisciplinariedad y el pensamiento complejo, como modelos emergentes desde los cuales podríamos empezar a *tender puentes* hacia un diálogo transcultural de saberes.” (2007, 80). Es decir, sin ánimo de simplificar su planteamiento, sugiere el integrar aquellos conocimientos propios de las culturas que fueron dominadas y que han sido excluidos de dicho modelo epistémico. A su vez y en concordancia con lo anterior, Catherine Walsh explica que el campo de las ciencias sociales ha servido para reproducir las prácticas imperialistas, las cuales, desde una premisa universalista y positivista han ignorado “saberes derivados de lugar y producidos a partir de racionalidades sociales y culturales distintas.” (2007, 103). De un modo similar que Castro-Gómez, Walsh propone que debe de tomarse en cuenta la inclusión de dichos saberes que se generan en campos extra-académicos, no como un simple añadido más, al estilo “multiculturalismo epistémico”, sino “como un pensamiento/conocimiento plural desde la(s) diferencia(s) colonial(es), conectado por la experiencia común del colonialismo y marcado por el horizonte colonial de la modernidad” (2007, 110).

En el terreno de lo musical y más aún, en el entorno iberoamericano, lo anterior entra en correlación con lo enunciado por el musicólogo Aurelio Tello, quien plantea que no es pertinente mantener paradigmas propios de la musicología tradicional aplicados al estudio de la música colonial de América Latina:

³²⁹ Le debo el conocimiento de algunos de estos autores a la tesis doctoral de Lizette Alegre (2015) quien, entre otras cosas, expone en su primer capítulo las principales premisas de los estudios de giro decolonial.

³³⁰ Santiago Castro-Gómez explica: “De hecho, la *hybris* es el gran pecado de Occidente: pretender hacerse un punto de vista sobre todos los demás puntos de vista, pero sin que de ese punto de vista pueda tenerse un punto de vista.” (2007, 83).

Tenemos que pensar en el nacimiento de una nueva cultura signada por el mestizaje, el sincretismo y la fusión. Sí tuvimos un genuino barroco americano, precisamente como resultado de las nuevas condiciones en que floreció la cultura de nuestros pueblos y la convergencia de civilizaciones. (2011, 238)

Podría parecer obvia la premisa, pero es muy frecuente que esta se ignore, pues si estamos tratando con música que se produjo en contextos creados a partir de mixturas y de saberes diversos, no cabe seguir insistiendo en imponer un solo camino lineal respecto a su origen. El zapateo, el jarabe, el zapateado, el punto, e incluso algunas guajiras llevadas a España son músicas que surgen en América³³¹, con “ingredientes” constitutivos diversos, eso es seguro. Hablando con propiedad no es una música de “origen” español. La pasividad con que se representa a los actores sociales que vivieron su música, caricaturizando su creatividad y agencia no debería de ser admisible en la investigación musical, y menos en la iberoamericana. A lo largo de la tesis he mostrado la movilidad y aceptación que tuvieron estas músicas en los lugares donde viajaron. El intentar conocer el modo en que se insertaron estas músicas en distintos colectivos sociales y cómo fueron vividas, es, desde mi punto de vista, una tarea más interesante que enunciar un origen.

Por otro lado, se evidencia también la vigencia de la distinción racial al momento de describir expresiones musicales. Lo he puesto de manifiesto con el caso del zapateo, donde, a pesar de que los documentos muestran que fue una música interpretada también por negros, su presencia generalmente se borra de su historia. La insistencia en enfatizar que es una música producida por blancos o mestizos es, por lo menos sorprendente, y creo que es un indicio más de la permanencia de un

³³¹ Si bien no podríamos denominar a este repertorio como música barroca o colonial, es evidente que son producto de procesos generados por historias políticas y sociales que vienen de este periodo. De cualquier modo, ya el mismo Tello nos recuerda lo difícil de establecer una periodización homogénea en América Latina, pues hubo tiempos y procesos diferentes en los diversos países. Por ejemplo, en el caso que nos toca, México entró al periodo independiente muchos años antes que Cuba. No obstante esta dificultad, dicho autor insiste en que la categoría de música colonial, en sus términos simples ayuda a hablar “en relación a una música creada, interpretada, usada y difundida en América y desde América” (2011, 239).

imaginario racial discriminatorio, en el que pareciera que lo negro debe de ser asociado a música de tambores o bailes “lascivos” para ser reconocidos. Para profundizar en este tema, considero que también resultarían pertinentes los enfoques de coloniales.

En definitiva, en este capítulo, más que ofrecer respuestas en torno a la construcción del conocimiento sobre las expresiones musicales que abordo en este trabajo, enuncio algunas de las reflexiones que surgieron a partir de las incongruencias encontradas entre los postulados vigentes y mis resultados. Considero que es importante ponerlas en la mesa de debate para intentar que entre todos podamos dar un giro en la forma en la que se siguen reproduciendo malas praxis en la investigación y lógicas colonialistas en la academia.

Desde hace años, en el proceso de elaboración del marco teórico-metodológico que empleo en esta tesis y que comenté en el capítulo introductorio, las fuentes documentales y los resultados analíticos nos han invitado –a Lénica y a mí– a cuestionar algunos postulados de la producción (etno)musicológica precedente. Nuestra decisión ha sido siempre escuchar las fuentes primarias aunque esto implicara remar a contracorriente. Esto implica asumir una posición epistemológica diferente de la que ha imperado en la academia. En esta tesis me he encontrado con la misma situación, a tal grado que llegué a la conclusión que era importante reflexionar sobre las discrepancias entre los resultados y la literatura precedente. Una de las conclusiones que puedo enunciar es que un camino posible para crear nuevo conocimiento sin quedarnos instalados en el refritismo es realizar este ejercicio de cuestionamiento y tomar en cuenta voces que han sido ignoradas. La contundencia de los resultados de esta tesis y el afloramiento de un conocimiento desconocido me reafirma que el camino no debe estar muy equivocado, si se escapa de la “hybris del punto cero” se puede vislumbrar nuevas realidades del pasado.

DE JARABES, PUNTOS, ZAPATEOS Y GUAJIRAS.

UN SISTEMA MUSICAL DE TRANSFORMACIONES (SIGLOS XVIII-XXI)

CONCLUSIONES

Imaginemos a un aficionado en una peña flamenca disfrutando del cante de una guajira. Podría resultarle sorprendente si le dijéramos que aquello que escucha está muy relacionado a un jarabe loco o a un zapateado que pueden estar cantando a miles de kilómetros los jarochos en un fandango en Veracruz, o a un punto interpretado por guajiros en Cuba al improvisar sus décimas. No obstante, si escuchara algún punto, jarabe o zapateado, quizá en aquellos sonidos reconocería algo que le sonara familiar. Algo similar experimenté en primera persona cuando tuve la oportunidad de asistir a mi primer fandango en Veracruz, o cuando en clase de requinto jarocho, mi maestro Claudio Vega me enseñó una variación del jarabe loco idéntica a una clásica falseta de guajira que yo interpreto como guitarrista flamenco. Pese a que pareciera que la música de estos tres países es muy diferente, en realidad todas ellas custodian los recuerdos de un camino común por el que en algún momento transitaron estas compañeras de viaje.

Fue tal mi sorpresa, que se despertó en mí un profundo interés en conocer las razones de tal similitud. Este fue uno de los alicientes que motivaron la realización de esta investigación. Las preguntas a las que pretendía dar respuesta en el desarrollo de esta tesis fueron: ¿Comparten las expresiones musicales en estudio rasgos o estructuras musicales de manera que se pueda considerar que forman un

sistema musical de transformaciones? Y si es así, ¿De qué manera se puede explicar que éstas presenten similitudes a pesar de la distancia tanto geográfica como temporal? Para tratar de dilucidar estas cuestiones planteé la siguiente hipótesis de trabajo:

El jarabe loco y el zapateado veracruzano, el punto y el zapateo cubano, y las guajiras, de México, Cuba y España, respectivamente, están relacionados formando un sistema musical de transformaciones fruto de los intercambios musicales y culturales que se produjeron entre los tres países durante siglos. Aunque cada expresión musical fue adquiriendo rasgos propios según el territorio donde se cultive, y pese a los cambios que han tenido a lo largo del tiempo, han seguido conservando algunas estructuras musicales compartidas.

El uso del concepto sistema musical de transformaciones (Camacho Díaz 2007) me permitió pensarlas a todas no solo como entes aislados que presentan similitudes –esto hubiera sido, a mi modo de ver, una simplificación de la realidad que no daba respuesta a todas mis interrogantes–, sino como expresiones que solo se pueden explicar tomando en cuenta su historia compartida, sus procesos, relaciones y préstamos de información de diverso tipo, no solo sonora, sino cultural. En este sentido, no fueron pensadas como objetos abstractos, sino como producciones creadas por actores sociales específicos, quienes en cada ocasión musical les daban vida, impregnándoles de códigos y modos particulares de existencia. Soy consciente de que en esta tesis únicamente estoy abordando una parte de un sistema mayor que involucra algunas expresiones musicales de otros países americanos como Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Panamá, etc. Queda por tanto como un punto abierto para futuros trabajos de investigación el continuar investigando sobre estas músicas y sus relaciones históricas.

Dado que estas expresiones musicales han tenido una larga presencia en la historia musical de cada país, fue necesario considerar una amplia delimitación temporal, a partir de sus primeras referencias, que datan de finales del siglo XVIII, hasta nuestros días. Al iniciar la investigación encontré que había un vacío de estudios profundos que me aportaran respuestas, es decir, me topé con un descono-

cimiento considerable. Para resolver las cuestiones planteadas partí de la experiencia previa que he adquirido con el estudio de repertorios del pasado compartidos entre México y España, considerados “populares”. No sería honesto decir que mi experiencia la he adquirido de modo solitario, ésta ha sido en su mayoría gracias al trabajo en equipo con mi colega Lénica Reyes, con quien he emprendido un ambicioso proyecto de investigación a largo plazo donde los repertorios compartidos entre México y España son uno de los protagonistas. A partir de ese proyecto hemos ido construyendo un marco teórico metodológico que permitiera abordar las problemáticas encontradas en cada caso de estudio. De este modo, esta tesis tomó como base este marco. Inicialmente, una de las premisas fue recurrir al análisis de todos los elementos posibles que puedan aportar algo de información sobre las músicas en estudio. En este caso se revelaron como pertinentes el análisis tanto de documentos escritos como musicales.

En los textos localizados en México y Cuba hallo un abundante caudal de inscripciones sonoras de prácticas musicales en el sentido que Ana María Ochoa refiere. De ellas encontré pormenorizadas descripciones no solo de la dimensión sonora, sino también de aquellos elementos performáticos que a juicio del escritor resultaban más relevantes, como espectador de las mismas. El acercamiento al estudio de estas fuentes supuso un ejercicio exegético siguiendo el enfoque analítico que propone Ranahit Guha, en el que hubo que ir tamizando los elementos aportados por la subjetividad del inscriptor, para quedarme con aquellas acciones que permanecieron impresionadas en el papel. Gracias a esta interpretación analítica ha sido posible conocer que lo que los narradores estaban inscribiendo a ambas orillas del Caribe era básicamente un mismo relato. De tal modo, en ocasiones estos textos pudieron haber sido intercambiables con la simple sustitución de términos como “guajirita”, “guajira” o “guajiro” por “jaroquita”, “jaroquita” o “jarocho” o viceversa. Es decir, encontré descripciones repletas de indicios que desbordaron las expectativas iniciales de localizar los rasgos que hermanan estas músicas, abriendo a la investigación musical nuevas perspectivas. En este sentido, los materiales aquí proporcionados quedan a disposición para que puedan ser analizados para entender mejor las sociedades decimonónicas iberoamericanas.

La identificación de indicios, tal y como nos propone Carlo Ginzburg, supuso una tarea apasionante. Imagino que viví la misma emoción que un arqueólogo siente cuando va retirando con su pincel capas de polvo de la pieza hallada bajo tierra y puede empezar a percibir qué nuevos conocimientos sobre el pasado devela. Encuentro en dichas descripciones técnicas coreográficas, posturas, gestos, instrumentos, vestimenta, formas de relacionarse y comunicarse entre los bailarines, sentimientos e intenciones y otros tantos elementos muy similares entre los jarochos y los guajiros. Los continuos flujos migratorios, la movilidad de los artistas y la intensa presencia de todas las expresiones musicales estudiadas en distintas ocasiones musicales –siendo utilizadas en diversos momentos como moneda de cambio en la construcción de símbolos de identidad nacional– durante el siglo XIX, pudieron haber contribuido a ello.

Mediante la aplicación de este marco teórico-metodológico, cuya base epistemológica parte del cuestionamiento del conocimiento precedente, así como la aplicación de la tecnología, o el empleo de herramientas del análisis estadístico, he podido encontrar nueva información sobre las expresiones musicales aquí estudiadas que hasta el momento no era conocida. En este sentido, los datos que esta tesis presenta constituyen una aportación original que servirán a otras investigaciones interesadas en la temática aquí abordada.

Una propuesta innovadora que introduzco en esta tesis es el empleo de códigos de barras QR que una vez escaneados con un *smartphone* o *tablet* reproducen el audio de las piezas y fragmentos musicales analizados. En caso de no disponer de estos dispositivos, también he habilitado un sitio web donde indicar el código de la pieza y poder escucharla. Soy de la idea que es importante que en la exposición y divulgación de trabajos de investigación se incorporen nuevas herramientas tecnológicas que faciliten el seguimiento y comprensión de los argumentos expuestos.

Un pilar fundamental sobre el que se edifica esta tesis es el análisis musical paradigmático –tal y cómo lo he ido adaptando a mis necesidades–. Lejos de ser un análisis caduco, en la tesis demuestro que ampliando su concepción y adaptándolo a las nuevas necesidades analíticas, resulta una herramienta muy valiosa para el conocimiento de las músicas del pasado llamadas “populares”. En este sentido,

Lénica Reyes y yo hemos desarrollado el software SAAP, incorporando continuamente nuevas funcionalidades y herramientas analíticas. Sin el empleo de dicho software, no hubieran sido posibles algunos de los análisis expuestos en este trabajo. Ha sido posible comparar obras muy diversas en cuanto a ocasión musical –zarzuelas, obras de salón, flamenco y punto cubano–, espacio temporal –siglo y medio–, o geográfico –México, Cuba y España–. Los resultados de este análisis musical me han permitido concluir que, en lo estructural, todas las músicas en estudio son bastante similares. Pero es una similitud que no se puede definir desde la simpleza, sino desde la complejidad social desde donde se dieron estos préstamos musicales. Las semejanzas encontradas están de forma dispar en los siguientes niveles musicales: en las variaciones instrumentales y en las coplas.

El análisis de las variaciones instrumentales demuestra que hay bastantes similitudes estructurales en todas las expresiones musicales en aspectos como alturas, ritmo o intervalos. El haber encontrado que el jarabe loco, el zapateado y la guajira española emplean un esquema armónico-rítmico inverso al del zapateo y punto cubano fue la clave para poder comparar sus variaciones. Esto es significativo si se tiene en cuenta que se compararon los compases de inicio de unas con los finales de otras. La localización de ocho patrones idénticos que comparten todas las expresiones musicales en estudio y treinta y cuatro que están presentes al menos en tres de ellas, nos muestra que un tipo de lógica común opera de algún modo en la producción instrumental. Especialmente significativo ha sido descubrir que la falseta más característica de la guajira flamenca está directamente relacionada con la variación más característica del zapateo cubano. En este caso, el primer compás de esta falseta de guajira corresponde con el segundo compás de la del zapateo –ambos sobre la dominante–. El guitarrista flamenco únicamente incluye una pequeña transformación a esta variación, provocada tal vez por una restricción técnica interpretativa. Las variaciones instrumentales de las guajiras flamencas están ligeramente más próximas a las del zapateo cubano que a las del punto cubano.

Respecto a los resultados del análisis musical de las coplas, se muestra cómo las similitudes de alturas aparecen sobre todo entre las expresiones musicales cu-

banas y la guajira española, en concreto encontré cuatro melodías de coplas compartidas entre Cuba y España. También algunas estructuras de las coplas de los puntos son prácticamente idénticas a otras del jarabe loco. Otro de los aportes de este análisis es constatar la apertura del flamenco de la época a incorporar en sus repertorios números de zarzuelas y viceversa.

La obtención de estas conclusiones del análisis musical tan reveladoras, sorprendentes y desconocidas ha sido gracias al enfoque definido a lo largo de los últimos años, que ha permitido considerar como un elemento analítico válido una serie de partituras que desde el siglo XIX han plasmado sobre el papel algunas de las expresiones musicales estudiadas. Tomando en cuenta el concepto de circularidad cultural (Ginzburg 2003), entendemos a la codificación en notación musical de estas músicas como una forma más de apropiación por parte de colectivos hegemónicos. El contraste de estos documentos con otras fuentes sonoras, incluso las interpretaciones de estas expresiones musicales que actualmente se continúan realizando, ha mostrado que pueden contener un alto grado de fiabilidad. Por tanto, la posibilidad de disponer de registros musicales de estas músicas del pasado consideradas “orales”, aunque sean mediados por el filtro que la notación musical impone, abre un ilusionante mundo de posibilidades para el conocimiento sonoro de las mismas. Los resultados de esta tesis así lo confirman: Las partituras del siglo XIX están recogiendo lo que unos años más tarde se grabaría o lo que incluso hoy día se sigue cantando. Me han permitido conocer que las guajiras que algunos cantores flamencos han interpretado hasta fechas recientes son las mismas que un siglo antes se habían convertido en arias de zarzuela muy populares; conocer que algunos puntos cubanos también los encontramos en zarzuelas decimonónicas, o interpretados por artistas flamencos; o conocer que la famosa guajira cubana *El arroyo que murmura* de Ánckermann también se incorporó al repertorio flamenco. Todo este conocimiento ha sido aportado por este trabajo, pues no lo he encontrado descrito con anterioridad en la literatura (etno)musicológica. Por otro lado, estos resultados ratifican lo que ya en otros trabajos realizados –tanto por mi como por Lénica Reyes– hemos encontrado en otras expresiones musicales: a) que los límites que se establecieron a finales del XIX entre la zarzuela y el flamenco eran

bastante difusos; b) conocer algunos de los procesos que éste último articula para incorporar nuevos repertorios a su concepción estética, y c) constatar la pertinencia del análisis del repertorio zarzuelístico como fuente de información sobre músicas “orales” del pasado.

El resultado de estos análisis muestra cómo se hace complicado pensar que la presencia de tal cantidad de elementos compartidos sea únicamente fruto de la casualidad. Estos resultados también confirman lo que otros autores como Eli Rodríguez, Pérez Monfort o García de León han escrito a finales del siglo pasado sobre las relaciones entre distintas expresiones musicales en el entorno caribeño. Nos toca a los investigadores continuar trabajando en esta línea para seguir dando pasos en la construcción del conocimiento en lugar de estancarnos e instalarnos permanentemente en lo que denomino el *refritismo* epistémico. Disponer de un amplio soporte documental en el que apoyarse para poder realizar estas afirmaciones hace posible ir desgranando elementos más específicos y detallados que van incorporando matices a los primeros planteamientos más genéricos que aportaron estos autores en sus obras. En la medida de mis posibilidades y ciñéndome al ámbito de este trabajo, he ido deshebrando esta compleja y casi desconocida realidad musical para –de manera colateral a los objetivos principales de esta tesis– poner de manifiesto algunos aspectos que matizan el conocimiento previo que teníamos de las mismas, los cuales resumidamente expongo a continuación.

En general no es posible vincular ninguna de estas expresiones musicales a un colectivo social específico, pues las fuentes nos remiten de manera casi simultánea a ámbitos diversos que hacen muy difícil, casi inútil, la tarea de asignarles una procedencia o una adscripción concreta. El considerar al zapateo o al jarabe como música de origen campesino, por ejemplo, es algo muy difícil de probar. Lo que sí puedo afirmar es que esta presencia simultánea puede ser leída como una muestra más de la circularidad cultural, la cual evidencia que las producciones subalternas fueron muy importantes para el desarrollo de la vida musical de toda la sociedad decimonónica de estos tres países. Esto no es menor, pues cada vez más se evidencia la urgente necesidad de reescribir las páginas de las historias “oficiales” de la música, en las que con una mirada clasista se menosprecia el papel de diversos

colectivos sociales en la constitución de la llamada música occidental. Considero que atribuyendo “pruebas” de dichos aportes con casos concretos es como se pueden desarticular los falsos relatos generalizados que se cuentan en “la historia de la música”.

Encuentro a las músicas en estudio presentes en prácticamente todos los estamentos sociales, y en el caso del jarabe y el zapateo, encumbradas como “música nacional”. Han sido apropiadas por toda una sociedad y en cada uno de sus colectivos estas acepciones adquieren una significación diferente. Tanto el jarabe como el zapateo jugaron un papel político importante en momentos de conflictos bélicos en diversos sentidos, siendo apropiados por insurgentes, conservadores, españolistas, antiespañolistas, revolucionarios o mambises. En los ámbitos escénicos, todas estas expresiones fueron frecuentemente estereotipadas: el jarabe cantado por léperos, el zapateo por campesinos o las guajiras por cantaoras de café. Otro rasgo común a todas ellas es la difusión geográfica por muchos rincones de sus respectivos países. Los documentos nos han aportado información para comprender algunos de los factores que propiciaron esta movilidad, como las compañías grandes y las de legua, la labor de arrieros o caleseros, la trashumancia, los militares y repatriados, entre otros.

Además de estos aspectos aplicables a todas las expresiones musicales en estudio, esta tesis también revela ciertas particularidades de cada una de ellas que considero oportuno destacar en estas conclusiones, por lo que aportan al conocimiento histórico de las mismas. Del jarabe en México tenemos noticias desde finales del siglo XVIII en ámbitos escénicos, considerado un sonecito del país y en ocasiones censurado por la Inquisición. El análisis documental del jarabe me permitió conocer que se insertó en numerosos bailables, zarzuelas y óperas, aunque no siempre los compositores escribieron su música pues era conocida por los intérpretes que lo ejecutaban, habitualmente jaraneros y bandolonistas. Estas obras escénicas no siempre eran estáticas, sino que podían contar con la inclusión o eliminación de números. Este hecho lo constaté tanto con la guajira como con el jarabe, que llegó a formar parte, por ejemplo, de la ópera *Carmen*. Estuvo presente en Cuba desde los primeros años del siglo XIX y en España hacia la tercera década

del siglo, donde es presentado como una expresión musical proveniente de América y más concretamente de Veracruz, aunque las fuentes documentales nos indican que los artistas españoles introducen transformaciones que lo hacen un producto nuevo y original. En este país también estuvo vinculado a obras de temática andaluza y durante un periodo de tiempo formó parte del flamenco, aunque cayera en desuso posteriormente. El análisis métrico de sus coplas reveló un par de hechos importantes. El primero de ellos es que la presencia de un estribillo formado por una sucesión indeterminada de versos hexasílabos permite establecer una relación directa entre distintos jarabes del siglo XIX recogidos en partituras con el jarabe loco que actualmente se conserva en la tradición oral viva de la región jarocho. El segundo es que el empleo de la décima no es habitual en los jarabes del siglo XIX, a diferencia de sones jarochos como el fandanguito o el zapateado. De éste último aparece constancia documental de su existencia en el jarocho desde los años setenta del siglo XIX.

Del zapateo cubano encuentro noticias en Cuba unas tres décadas después de la presencia del jarabe en este país, y sus primeras descripciones se ubican en entornos campesinos, aunque poco después también es habitual encontrarlo en los teatros y salones de las ciudades cubanas. El análisis de las descripciones de los guateques me ha permitido conocer que el baile del zapateo tenía una serie de reglas o códigos bien conocidos por las personas que lo practicaban, muchos de los cuales eran muy similares a los presentes en el baile del jarabe en los fandangos mexicanos. Asimismo la dotación instrumental que acompañaba al baile del zapateo estaba formada por tiples, arpas, guitarras y güiros, que empleaban las técnicas del punteado y del rasgueado. Otro hecho a destacar es el protagonismo que tuvo el zapateo frente al punto durante el siglo XIX. Formó parte de numerosas obras escénicas, y tuvo gran influencia en la gestación de la guajira cubana, aunque siempre se ha solido atribuir al punto este papel. Tanto el zapateo como el punto estuvieron presentes en México y en España donde compositores de este país publican diversas partituras del zapateo. Otros de los aportes de este análisis documental han sido el poder demostrar que no era exclusivamente música de campesinos

blancos, y constatar que el zapateado buscapíes no corresponde estructuralmente con el zapateo cubano pese a la similitud etimológica.

Según las fuentes documentales, la guajira es conocida en España al menos desde 1878 y siempre estuvo muy vinculada con el zapateo, el punto o la guajira cubana. De hecho, todo parece indicar que en ocasiones una misma música se podía denominar indistintamente guajira, punto o zapateo. Esta afirmación se fortalece tanto por lo encontrado en las fuentes documentales como en el análisis musical. Fue incluida en numerosas zarzuelas, algunas de ellas tomando prestadas décimas populares ya existentes en Cuba, así como en obras de salón para diversos instrumentos, sobre todo el piano y la guitarra. Además de ser cantada, se hicieron coreografías de la guajira, sobre todo de las incluidas en zarzuelas. Desde los primeros años forma parte del flamenco, siendo uno de sus palos más populares y grabados. Esta tesis también revela que el zapateo constituyó un elemento muy importante en la conformación de la guajira española, y no únicamente el punto cubano como desde la flamencología reciente se está afirmando. También formó parte del repertorio interpretado en fiestas de sociedad, romerías, verbenas, música callejera o ambulante, etc. Estuvo muy de moda y fue apreciado que las guajiras las interpretaran cubanos o personas que hubieran estado en la Isla como excombatientes, repatriados o artistas. Es muy significativo que las guajiras “cubanas” aparecieran en colecciones de “cantos españoles” incluso años después de la independencia. Pareciera que los españoles, pese a perder dicho territorio, quisieron conservar como “propio” algo de allá que no podía ser arrebatado, como era la música y la evocación a aquellos ambientes que ésta les traía. La difusión de la guajira española por México y Cuba se limitó a entornos escénicos, al ser ejecutada en las zarzuelas que las contenían.

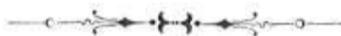
Por todo lo expuesto, puedo establecer la siguiente tesis: El jarabe loco y el zapateado veracruzano, el punto y el zapateo cubano, y las guajiras, de México, Cuba y España, respectivamente, están relacionados formando un sistema musical de transformaciones. En el aspecto musical se comprueban estas relaciones en el plano estructural, aunque las similitudes entre ellas no se dan en modo uniforme. Mientras que en las coplas encuentro más similitud entre la guajira española, el

punto, el zapateo o la guajira cubana, en las secuencias melódicas que hacen los instrumentistas en todas las expresiones musicales —incluidas las mexicanas—, aparecen un alto número de patrones idénticos o muy similares. Los rasgos musicales analizados son suficientes para asegurar que todas ellas estuvieron relacionadas entre sí. El análisis documental muestra cómo sus ocasiones musicales son análogas —especialmente las del jarabe y el zapateo— y cómo los intercambios musicales y culturales que se produjeron entre los tres países durante siglos propiciaron la conformación de dicho sistema. Aunque cada expresión musical fue adquiriendo rasgos propios según el territorio donde se cultive, y pese a los cambios que han tenido a lo largo del tiempo, el análisis de partituras del siglo XIX con música viva ha mostrado que se siguen conservando algunas estructuras musicales compartidas.

Todas estas conclusiones y la enunciación de esta tesis me permitieron contrastar los resultados con los que hasta el momento la investigación musical había propuesto sobre estas músicas. Este ejercicio me mostró que entre ambos existe una gran disparidad, y que es necesario un cuestionamiento del lugar epistemológico desde donde se ha construido —y aún se construye— el conocimiento. El hispanocentrismo, la concepción evolucionista, los prejuicios, la falta de rigor científico, la ausencia de una revisión crítica de fuentes, el *refritismo* epistémico, el clasicismo, incluso el racismo, son algunos de los obstáculos que han propiciado estas divergencias.

Los estudios con perspectiva decolonial permiten preguntarnos cómo desde la academia se siguen reproduciendo lógicas colonialistas. Asimismo nos animan a mantener una continua actitud crítica para plantear nuestras investigaciones desde un lugar distinto, así como desplazar el foco de atención a otros aspectos que, no por haber sido bastante invisibilizados hasta el momento, son menos importantes. Escapar de la lógica colonialista me ha permitido trabajar sin cortapisas ni restricciones prejuiciosas con mi objeto de estudio, y obtener abundante información original sobre estas músicas “populares” del pasado.

Espero con este trabajo de investigación haber contribuido a tener una mejor comprensión de nuestras músicas y estimulado a otros investigadores para que continúen esta senda, desde el convencimiento de que lo que está por contar es aún más bonito que lo ya contado, por tanto ¡démosle vida a nuestros sonidos olvidados!



BIBLIOGRAFÍA, ÍNDICES Y ANEXOS

DE JARABES, PUNTOS, ZAPATEOS Y GUAJIRAS.

UN SISTEMA MUSICAL DE TRANSFORMACIONES (SIGLOS XVIII-XXI)

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS

- Adame y Muñoz, Serafín. *Glorias de Sevilla. Costumbres, caracterres, estilos, fiestas y espectáculos*. Parte tercera. Sección de Costumbres. Vol. 3. Sevilla: Carlos Santigosa editor, 1849.
- Aguirre Rojas, Carlos. “A modo de introducción: El Queso y los gusanos: Un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas” En *Tentativas*, de Carlo Ginzburg, 9-51. Morelia, Michoacán: Facultad de Historia, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, 2003.
- Alegre González, Lizette Amalia. *El Vinuete: Música de Muertos. Estudio Etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca Potosina*. Ciudad de México: Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2005.
- . *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: El caso de la danza de inditas de la Huasteca*. México: Tesis doctoral. Facultad de Música, UNAM, 2015.
- Alén Rodríguez, Olavo. *Conformación genérica de la música cubana*. La Habana: Trabajo mecanografiado de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, ca. 1986.

- Alfonso, Ramón María. *La prostitución en Cuba y especialmente en la Habana. Memoria de la Comisión de Higiene especial de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta P. Fernández y Ca., 1902.
- Alonso Bolaños, Marina. *La “Invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: SB, 2008.
- Arcadio [pseud.]. *Una Comedia en un pueblo de campo. Fragmento de una novela inédita*. Tomo II. Enero, de *La Cartera Cubana*, de Vicente A. de (dir.) Castro, 70-72. Habana: Imprenta Literaria a cargo de Domingo Patiño, 1839.
- Arom, Simha. “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral” En *Las culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, de Francisco Cruces et al., 203-232. Madrid: Ed. Trotta, 2001 [1991].
- Bachiller y Morales, Antonio. *Apuntes para la historia de las letras en la isla de cuba. Capítulo XXIV*. Tomo IV, de *Revista de la Habana*, editado por R. M de Mendive y J. de J. Q. García, 81-83. Habana: Imprenta y Encuadernación del Tiempo, 1855.
- . *Las modas al principiar el siglo XIX. Preliminares de un baile oficial en la Habana en 1803. La estatua. Fiestas*. Primera Serie, *Colección de Artículos. Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género*, de Antonio Bachiller y Morales, 237-242. Habana: Editor: Miguel de Villa, 1881.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003 [1965].
- Balmaseda, Francisco Javier. “El Campesino Cubano, o el verdadero tipo del Goajiro. Carta dirigida al Señor José Fornáris” En *Obras, Vol. I*, de Francisco Javier Balmaseda, 374-377. Cartagena de Colombia: Ruiz e hijo, editores, 1874.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. “El desarrollo musical de Tabasco” En *Antología folklórica y musical de Tabasco*, de Francisco J. Santamaría, 21-91. Villahermosa, Tabasco: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 1985 [1952].
- Baroja, Pio. *Los últimos románticos*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1906.

- Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce: A bio-bibliography*. Westport (Connecticut): Greenwood Publishing Group, 2004.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos” En *La aventura semiológica*, de Roland Barthes, traducido por Ramón Alcalde, 163-201. Barcelona: Paidós, 1993.
- Baudot, George, y María Agueda Méndez Herrera. *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI, 1997.
- Bedoya, Fernando G de. *Los Boleros en Londres*. Madrid: Imprenta de Vicente de Lalama, 1854.
- Bernal Montesinos, Andrés. *Origen y evolución del Flamenco*. Lulu.com, 2013.
- Biart, Lucien. *La Tierra Caliente. Escenas de costumbres mejicanas*. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro, 1862.
- Bioletto Bueno, María Natalia. “*Es Siempre Preferible la Carpa a la Pulquería*”: *The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930*. Los Angeles: Tesis doctoral. University of California, 2015.
- . “Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica” *Resonancias* 20, n° 38 (Enero-Junio 2016): 11-35.
- Bonilla Roquero, Antonio. *Codificación cordófono en la guitarra española hasta la génesis del zapateado flamenco. Patrones ternarios y análisis comparativo*. Sevilla: Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducido por M^a del Carmen Ruiz de Elvira. Ciudad de México: Taurus, 2002 [1979].
- Camacho Díaz, Gonzalo. “La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca” En *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, de Ana Bella Pérez Castro (coord.), 166-180. Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007.
- Camacho Díaz, Gonzalo, Lénica Reyes Zúñiga, José Miguel Hernández Jaramillo, y Lizette Alegre González. “Surcando el lado oscuro de la luna. Mujeres fandangueras” En *Mujeres en la Nueva España*, de Estela Roselló Soberón y

- Alberto Baena Zapatero (eds.), 181-204. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2016.
- Cambroner, Carlos. *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España Moderna, 1896.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988 [1946].
- Carredano, Consuelo, y Victoria Eli Rodríguez. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Vol. 6, de Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez (eds.), 153-220. Madrid: FCE, 2010.
- Carrillo, Fabián [Pseud. Nini-Moulin]. “Escenas populares”, editado por Imprenta del Editor. *La Revista de Merida*, 1869: 254-265.
- Carrió, Orlando. *La isla del buen humor. Crónicas costumbristas cubanas*. La Habana: Editorial José Martí, 2014.
- Casanova Oliva, Ana V. *Escritos sobre música cubana*. La Habana: Ediciones CIDMUC, 2015.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. *Cultura Afrocubana. Letras. Música. Arte*. Tomo IV. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Castellanos, Pablo. *El Nacionalismo musical en México*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1969.
- Castro Buendía, Guillermo. *Formación musical del cante flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889)*. Murcia: Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2014.
- Castro-Gómez, Santiago. “Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes” En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 79-91. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

- Chamorro Escalante, Arturo. *Mariacho antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, 2006.
- Clavé, José Anselmo. “La Guajira. Americana coreada” En *Flores de Estío. Poesías*. Barcelona, 1861.
- Cuartero, Manuel. *El Pañuelo de Manila. Zarzuela en un acto, prosa y verso. Música del maestro Rafael Taboada*. Madrid: Florencio Fiscowich Editor, 1884.
- Díaz Ayala, Cristóbal. “Buscando la melodía. La música popular cubana de 1902 a 1959” *Encuentro de la cultura cubana* (Asociación Encuentro de la Cultura Cubana), n° 24 (Primavera 2002): 79-96.
- Díaz-Pimienta, Alexis. *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. 2. La Habana: Ediciones Unión, 2001.
- Echevarría Saumell, Francisco. “Gottschalk, el desconocido” *Clave*, n° 15 (Octubre-Diciembre 1989): 24-32.
- El observador parlante [pseud]. *El arrepentimiento tardío*. Tomo 1, de *La Siempreviva*, 37-50. Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., 1838.
- Eli Rodríguez, Victoria. “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos” de *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Vol. 6, de Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez (eds.), 71-124. Madrid: FCE, 2010.
- Elton, James Frederic. *With the french in Mexico*. Londres: Chapman and Hall, 1867.
- Erskine Inglis, Frances (M. Calderón de la Barca). *La Vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. 8ª. Traducido por Felipe Teixidor. México: Editorial Porrúa, S.A, 1987 [1843].
- Escorza, Juan José. “El Jarabe” *Heterofonía*, n° 100-101 (Enero-Diciembre 1989): 68-70.
- Esteva, José María. “Costumbres y trages nacionales. La Jarochita” *El Museo Mexicano ó Miscelanea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, Tomo tercero, 234-235. México: Ignacio Cumplido, 1844.

- . “Costumbres nacionales. Ñor Gorgoño” En *Poesías de d. José María Esteva*, de José María Esteva, 177-191. Veracruz: Imprenta del Comercio, 1850.
- Estrada y Zenea, Idelfonso. *El quitrín: costumbres cubanas y escenas de otros tiempos*. La Habana: Imprenta “La Industrial”, 1880.
- Évora, Tony. *Música cubana. Los últimos 50 años*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Falcón, Manuel y Rafael María Liern. *¡Los de Cuba! Jugete cómico-lírico en un acto*. Segunda edición. Madrid: Arregui y Arruej Editores, 1894.
- Fernández, Niza. *Música cubana*. La Habana: Trabajo mecanografiado. Departamento de impresiones. Centro de Documentación del Consejo Nacional de Cultura, 1975.
- Fernández-Larrea, Ramón. *Kabiosiles: Los músicos de Cuba*. Barcelona: Linkgua digital, 2007.
- Ferrer del Río, Antonio. “Recuerdos de un viage a la isla de Cuba” Editado por I. Cumplido. *El Museo mexicano ó Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas é instructivas*, Tomo I, nº 1 (1845): 224-228.
- Field, María Antonia. *Chimes of mission bells*. San Francisco: The Philopolis Press, 1914.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Londres: Bloomsbury Academic, 2013.
- Galán, Natalio. *Cuba y sus sones*. 1ª reimpr. Valencia: Pre-textos, 1997 [1983].
- García Cubas, Antonio. “Algo sobre costumbres. Un baile de tarima” En *Escritos Diversos de 1870 a 1874*, de Antonio García Cubas, 210-217. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1874.
- García de Arboleya, José. *Manual de la isla de Cuba. Compendio de su historia, geografía, estadística y administración*. 2ª Edición. La Habana: Imprenta del Tiempo, 1859.
- García de León, Antonio. “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular” *La Jornada Semanal*, nº 135 (Enero 1992): 27-33.

- . *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. 1ª. 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*. Primera reimpresión. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, CONACULTA, 2009 [2006].
- García Matos, Manuel. *Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Editorial Cinterco S. A., 1984.
- Gelardo Navarro, José. *El Flamenco. Otra cultura, otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*. Sevilla: Portada Editorial, 2003.
- Ginzburg, Carlo. *El Queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. 2ª edición. Traducido por Francisco Martín. Barcelona: Ediciones Península, 2010 [1976].
- . *Tentativas*. Traducido por Ventura Aguirre Durán. Morelia, Michoacán: Facultad de Historia, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, 2003.
- Godoy, Mercedes. *When I was a girl in Mexico*. Boston: Lothrop, Lee & Shepard Co., 1919.
- Gómez Cairo, Jesús. “Dos enfoques sobre géneros de la música cubana: Odilio Urfé y Argeliers León” *Clave* (Publicación del Instituto Cubano de la Música) Año 12, n° 1 (2010): 28-49.
- Gómez, Zoila, y Victoria Eli Rodríguez. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- González, Raúl Eduardo. “El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán” *Revista de Literaturas Populares* Año VII, n° 2 (Julio-Diciembre 2007): 340-376.
- Grenet, Emilio. *Popular cuban music*. La Habana: [Printing by Carasa & Co.], 1939.
- Guha, Ranahit. *Las Voces de la Historia y otros estudios subalternos*. Traducido por Gloria Cano. Barcelona: Crítica, 2002.
- Hayes, Michelle Heffner. *Flamenco: Conflicting Histories of the Dance*. Jefferson: McFarland, 2009.

- Hazard, Samuel. *Cuba with pen and pencil*. Hartford: Hartford Publishing Company, 1871.
- Henríquez Ureña, Pedro. “Música Popular de América” En *La Utopía de América*, de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot (comp.), 410-450. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989 [1929].
- Hernández Jaramillo, José Miguel. *La música preflamenca. Introducción a la formación y evolución de los diferentes estilos del flamenco a través de la documentación musical escrita*. Sevilla: Biental de Flamenco y Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía, 2002.
- . *La petenera preflamenca como forma musical. Naturaleza genérica y rasgos estilísticos (1825-1910)*. Sevilla: Tesis de maestría (DEA) del programa de doctorado "El flamenco. Un acercamiento multidisciplinar a su estudio", Universidad de Sevilla, 2009.
- . *Automatización computacional del análisis paradigmático musical. Su aplicación a la música del flamenco*. Sevilla: Tesis doctoral en la Universidad de Sevilla, 2015.
- . “Fandango in Nineteenth century flamenco: The untold story” *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*, de K. Meira Goldberg y Antoni Pizà (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 69-92.
- Hernández Jaramillo, José Miguel y Lénica Reyes Zúñiga. “Software de análisis de músicas de tradición oral basado en el análisis paradigmático musical” *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: Por uma Musicologia Criativa*. Lisboa: Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012. 541-554.
- . “El sonecito del churripampli. Un acercamiento a las prácticas musicales de las clases subalternas a finales del Periodo Colonial” [*Libro pendiente de título*], de Javier Marín (ed.). Madrid: ICCMU [*en prensa*], 2017.
- Hernández, Erena. *La música en persona*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- Herrera, Jesús. “El manuscrito de Mariana Vasques: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente” *Heterofonía*, n° 132-133 (Enero-Diciembre 2005): 9-24.

- Hurtado Torres, Antonio y David Hurtado Torres. *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2009.
- Iraizoz, Antonio. “La décima cubana en la poesía popular” *Archivos del Folklore Cubano* (Sociedad del Folklore Cubano) IV, n° 2 (Abril-Junio 1929): 133-152.
- Iturria Savón, Miguel. *Españoles en la cultura cubana*. Valencina de la Concepción (Sevilla): Editorial Renacimiento, 2014.
- Jackson Veyan, José. *El cosechero de Arganda*. 2ª edición. Madrid: Arregui y Aruej Editores, 1897 [1892].
- Jonnès, Alexandre de. “Les Bains de San-Diégo. Le Voyage” *Journal des Journaux. Revue pittoresque des feuilletons, ou recueil de nouvelles historiques, voyages, causes célèbres, etc.* (Imprimerie et lithographie de Maulde et Renou) Deucième Serie—Deuxième Anée (1845): 295-346.
- Koegel, John. “New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library.” *Notes* (Music Library Association) 55, n° 3 (March 1999): 583-613.
- Leal, Rine. *La selva oscura (Historia del Teatro Cubano desde sus orígenes hasta 1868)*. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Ledón Sánchez, Armando. *La música popular en Cuba*. Oakland (California): Ediciones el gato tuerto, 2003.
- León, Argeliers. “Música guajira” *Música Folklore. Música guajira*, 2-6. La Habana: Ediciones del C.N.C., ca. 1960.
- . *Música folklórica cubana*. La Habana: Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional “José Martí”, 1964.
- . “Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe” *Humanidades. Serie Literatura y Arte* (Universidad de La Habana), n° 1, 1974.
- Linares Savio, María Teresa. “Ensayo sobre la influencia española en la música cubana” *Música Folklore. Música guajira*, 7-12. La Habana: Ediciones del CONSEJO NACIONAL DE CULTURA, ca. 1960.

- . “Conceptos sobre el folklore cubano” *Danza*. La Habana: Ediciones de la Coordinación Provincial de La Habana del Consejo Nacional de Cultura, 1967.
- . *El punto cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1999.
- Linares Savio, María Teresa y Faustino Núñez Núñez. *La Música Entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998.
- López Ruiz, Luis. *Guía del flamenco*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Lugo, José del Carmen. *Life of a rancher*. Traducido por Helen Pruitt Beattie. Los Angeles: [s.n.], 1950 [1877].
- Manuel, Peter. “The "Guajira" between Cuba and Spain: A study in continuity and change” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* (University of Texas Press) 25, n° 2 (Otoño-Invierno 2004): 137-162 .
- María y Campos, Armando de. *Los payasos, poetas del pueblo. El circo en México*. México: Ediciones Botas, 1939.
- . *Representaciones teatrales en la Nueva España (Siglos XVI al XVIII)*. México: B. Costa-Amic, editor, 1959.
- Marín, Rafael. *Método de guitarra*. Madrid: Sociedad de autores españoles, 1902.
- Masera, Mariana. “Los sones populares y los soldados” *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, de Mariana Masera, 53-74. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013.
- Matallana, Eduardo. *Nuevo método práctico de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias*. Madrid: Orfeo Tracio, ca. 1907.
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941.
- Mendoza, Vicente T. *Panorama de la Música Tradicional de México*. México: UNAM, 1956.
- Mendoza-García, Gabriela. *Bodily Renderings of the Jarabe Tapatío in Early Twentieth-Century Mexico and the Millennial United States: Race, Nation, Class, and Gender*. Riverside: Tesis doctoral en University of California, 2013.

- Mialhe, Francisco. *Viaje pintoresco alrededor de la isla de Cuba*. [s.n.], ca. 1838.
- Minguet y Yrol, Pablo. *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola, con variedad de sones, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra, para que qualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad y sin maestro*. Madrid: Imprenta del dicho Autor, 1774.
- Moldes, Rhyna. *Música folklórica cubana*. Florida: Editors & printers. Hialeah, 1975.
- Molina, Luisa. “Magdalena” *Aguinaldo de Luisa Molina*, de Ignacio María Acosta y Emilio Blanchet (eds.), 13-23. Matanzas: Imprenta y papelería La Aurora, 1856.
- Monteverde, Federico de. “El Zapateo” *Almanaque Ilustrado de Blanco y Negro para 1898* Año VIII, n° 348 (Enero 1898): [s.p.].
- Morales Álvarez, Ramón. *El Proceso del Oso*. Habana: Librería, Imprenta, Papelería “La Nueva Principal”, 1882.
- Núñez Núñez, Faustino. “Cuba en la música española y andaluza” *Cuba y Andalucía entre las dos orillas*, de Jesús Raúl Navarro García (coord.), 261-302. Sevilla: Consejería de Cultura (Junta de Andalucía), 2002.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality. Listening & knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México*. 2° Edición. Tomo I. Ciudad de México: Imprenta, Encuadernación y papelería “La Europea”, 1895a.
- . *Reseña Histórica del Teatro en México*. 2° Edición. Tomo IV. Ciudad de México: Imprenta, Encuadernación y papelería “La Europea”, 1895b.
- . *Reseña Histórica del Teatro en México. 1538-1911*. 3ª ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. Vol. II. Ciudad de México: Porrúa, S.A., 1961a [1895].
- . *Reseña Histórica del Teatro en México. 1538-1911*. 3ª edición. Vol. III. Ciudad de México: Porrúa, 1961b [1895].
- Ortiz Nuevo, José Luis. “Huellas de lo andaluz en teatros y otros espacios públicos de La Habana en la primera mitad del siglo XIX” *Cuba y Andalucía entre las*

- dos orillas*, de Jesús Raúl Navarro García (coord.), 229-260. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2002.
- . *Tremendo asombro al peso o Huellas del género andaluz en los teatros de la Habana y otras informaciones a lo flamenco 1790-1850*. Volumen I. Sevilla: Libros con Duende, 2012.
- Otero, José. *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces. Con su historia y modo de ejecutarlos*. Sevilla: Tip. de la Guía Oficial, 1912.
- Palma, Ramón de. “Cantares de Cuba I”, R. María de Mendive y J. de Jesús de Q. García (eds). *Revista de la Habana* (Imprenta del Tiempo) Tomo tercero (15 de marzo al 1º de septiembre 1854a): 243-247.
- . “Cantares de Cuba III”, R. María de Mendive y J. de Jesús de Q. García (eds). *Revista de la Habana* (Imprenta del Tiempo) Tomo tercero (15 de marzo al 1º de septiembre 1854b): 261-263.
- . “Cantares de Cuba IV”, R. María de Mendive y J. de Jesús de Q. García (eds). *Revista de la Habana* (Imprenta del Tiempo) Tomo tercero (15 de marzo al 1º de septiembre 1854c): 278-280.
- . “Cantares de Cuba. V”, R. María de Mendive y J. de Jesús de Q. García (eds). *Revista de la Habana* (Imprenta del Tiempo) Tomo tercero (15 de marzo al 1º de septiembre 1854d): 294-298.
- . “Romance Cubano. El Montero de las Mangas” *Cuba Poética. Colección escogida de las composiciones en verso de los poetas cubanos desde Zequeira hasta nuestros días*, de José Socorro de León (ed.), 77-79. La Habana: Imprenta de la viuda de Barcina y Comp., 1861.
- Paraíso, Raquel. “Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sonos mexicanos” *Revista de literaturas populares* (UNAM) Año X, nº 1 y 2 (Enero-Diciembre 2010): 151-182.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de música en México*. Vol. 1. México: Universidad Panamericana, 2007.
- Payno, Manuel. *Un viage a Veracruz, en el invierno de 1843. Carta 5ª. El coloquio.— El lépero.— La china*. Vol. III, de *El Museo Mexicano ó Miscelanea pintoresca de*

- amenidades curiosas e instructivas*, 164-167. Ciudad de México: Ignacio Cumplido, 1844a.
- . *Un viage a Veracruz, en el invierno de 1843 (Continuacion.) Carta 13^a. Tertulia.—Las jalapeñas.—Concierto de Jaranitas*. Vol. III, de *El Museo Mexicano ó Miscelanea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, 484-485. Ciudad de México: Ignacio Cumplido, 1844b.
- Pedrell, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós (Editor), 1894.
- Perdigón, Franchesca. *Música de salón. Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para piano*. La Habana: Ediciones Cidmuc, 2015.
- Pérez Monfort, Ricardo. “El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe” *El Caribe en la encrucijada de su historia, 1780-1840*, de Juan Manuel (coord.) de la Serna, 95-106. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- . *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. Ciudad de México: CIESAS, 2007.
- Pérez Sanjurjo, Elena. *Historia de la música cubana*. Miami: La Moderna Poesía, 1986.
- Pérez-Muñoz Sanz, Pilar. “Querido maestro. Referencias de una correspondencia olvidada” *El Eco de la Memoria. El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*, de José Gelardo Navarro y José Luis Ortiz Nuevo (coords.), 113-141. Málaga: Diputación de Málaga, 2009.
- Philaethes, Demoticus. *Yankee travels through the Island of Cuba or, The men and goverment, the laws and customs of Cuba as seen by american eyes*. New York: Appleton & Co, 1856.
- Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. Matanzas: Imprenta de la Real Marina, 1836.
- . *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. 3^a edición notablemente aumentada y corregida. La Habana: Imprenta del Gobierno, Capitanía General y Real Hacienda por S. M., 1862 [1836].
- . *El fatalista. Novela cubana*. La Habana: Imprenta Militar de M. Soler, 1866.

- . *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. 4ª edición corregida y mui aumentada. La Habana: Imprenta El Trabajo de Leon F. Dediot, 1875 [1836].
- Piña, Ramón. *Historia de un bribón dichoso*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1860.
- Ponce, Manuel M. “Prólogo” *El Jarabe. Baile popular mexicano*, de Gabriel Saldívar, VII-XIX. México: Talleres gráficos de la nación, 1937.
- Prieto, Guillermo [pseud. Fidel]. “Literatura Nacional. Cuadros de Costumbres” *Revista Científica y Literaria de Méjico*, 27-29. Ciudad de México: Imp. Lito calle de la Palma, n° 4, 1845.
- . *Costumbres de la Frontera Norte (De Nuevo Laredo á Bagdad)*. Tomo I, de El Renacimiento, 492-494. Ciudad de México: Imprenta del F. Díaz de León y Santiago White, 1869.
- Prieto, Guillermo. *Memoria de mis tiempos 1828 á 1840*. Ciudad de México: Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906.
- Puig y de la Puente, Francisco [pseud. Julio Rosas]. *La campana de la tarde o vivir muriendo*. Libro Quinto. La Habana: Imprenta “El altar de Guttemberg”, 1873.
- Quesada, Gonzalo, y Henry Davenport Northrop. *The War in Cuba, being a full account of her great struggle for freedom containing a complete record of of Spanish tyranny and oppression ... Daring deeds of Cuban heroes and patriots ... Together with a full description of Cuba, its great resources*. [n.p.]: Liberty Publishing Co., 1896.
- Ramírez, Serafín. *Fragmentos de la Habana artística*. Vol. VI, de *Revista Cubana*, 66-79. Habana: Establecimiento Tipográfico de Soler, Alvarez y Comp., 1887.
- . “¿Es danza o contradanza?” *La Habana Artística*, de Serafín Ramírez, 151-158. Habana: Imp. del E. M. de la Capitanía General, 1891.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. “El artista popular” *América Latina y su música*, de Isabel Aretz, 141-153. México: Siglo XXI, 2007 [1977].
- Ramos Smith, Maya. *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. Ciudad de México: CONACULTA, Alianza Editorial, 1991.

- . *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*. 2ª edición. México: Escenología, UAM, 2013 [1995].
- . *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: CONACULTA, INBA-CITRU, Escenología, 1998.
- . *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: INBAL, 2010.
- . *La danza teatral en México durante el Virreinato (1521-1821)*. México: Escenología editores, 2013.
- Ramos Venereo, Zobeyda. *Puntos y tonadas*. La Habana: Ediciones Centro de investigación y desarrollo de la música cubana (CIDMUC), 2013.
- Revilla, Domingo. *Costumbres y trages nacionales. Los Rancheros (conclusión)*. Tomo tercero, de *El Museo Mexicano ó Miscelanea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, 553-559. México: Ignacio Cumplido, 1844.
- Rey Alfonso, Francisco. *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004 [2002].
- Reyes Zúñiga, Lénica. *La petenera en México. Hacia un sistema de transformaciones*. Ciudad de México: Tesis de maestría. Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- . *Las malagueñas del siglo XIX en España y México. Historia y sistema musical*. Ciudad de México: Tesis doctoral. Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Reyes Zúñiga, Lénica y José Miguel Hernández Jaramillo. “Las expresiones musicales del Cádiz de 1812 como reflejo de las relaciones culturales entre Andalucía y América” *Historia y desafíos de la edición en el mundo hispánico*, de Encarnación Castro Páez, Pedro Cervera Corbacho y Ana Bocanegra Valle (eds.), 561-586. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2013.
- Robinson, Alfred. *Life in California: During a residence of several years in that territory*. Nueva York: Wiley & Putnam, 1846.
- Robinson, W. W. *Los Angeles from the days of the pueblo*. San Francisco: California Historical Society, 1959.

- Robles Cahero, José Antonio. *Un paseo por la música y el baile populares de la Nueva España*. Editado por Martha Toriz. s.f. <http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/home.htm> (último acceso: 20 de marzo de 2017).
- Rodríguez Ruidíaz, Armando. *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*. [Inédito], 2015.
- Roque [pseud.]. "Santa Ana de Montarest" *La Ilustración Asturiana*, julio-agosto de 1904: 113-115.
- RR [pseud.]. *Doña María de Jesús Moctezuma*. Tomo II, de *El Album Mexicano*, 1-5. México: Ignacio Cumplido, 1849.
- . *Recuerdos de Zacatecas*. Tomo I, de *El Album Mexicano*, 451-452. México: Ignacio Cumplido, 1849.
- Russell, Craig H. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar no. 4". A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*. Vol. 1 Commentary. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- Salantis [pseud.]. *El Tabaquero*. Tomo I, de *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, 41-53. La Habana: Imprenta y papelería de Barcina, 1852.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: SEP, 1934.
- . *El Jarabe. Baile popular mexicano*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1937.
- Sánchez Azuara, César. *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS, COLSAN, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. *El folk-lor en la música cubana*. La Habana: Imprensa "El siglo XX", 1923.
- . *Viejos ritmos cubanos. La letra en nuestras canciones*. La Habana: Imprenta Molina y Cia., 1937.
- Santa Cruz, Nicomedes. *Nicomedes Santa Cruz. Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*. LibrosEnRed, 2004.
- Santacruz y Montalvo, María de las Mercedes [pseud. Condesa de Merlin]. *Viaje a la Habana*. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844.

- Sargent, Epes. “An Adventure in Cuba” *Grahams Lady’s and gentleman’s magazine*, George R. Graham (ed.). Philadelphia, XXIII, June 1843 to January 1844: 225-226.
- Sevilla Villalobos, Amparo. *Acervos en Movimiento. Sotavento*. Ciudad de México: Coordinación Nacional de Antropología-INAH, 2012.
- Slonimski, Nicolas. *La música de América Latina*. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- Starr, S. Frederick. *Louis Moreau Gottschalk*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- Stavans, Ilan. *Latin Music: Musicians, Genres, and Themes*. Santa Bárbara (California): ABC-CLIO, 2014.
- Suárez y Romero, Anselmo. “Por lo que me murmuran los guajiros” *Colección de artículos de Anselmo Suarez y Romero*, de Anselmo Suárez y Romero. La Habana: Establecimiento tipográfico La Antilla, 1859.
- Sublette, Ned. *Cuba and Its Music. From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2007.
- Suzarte, José Quintín. “Los Guajiros” *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: Colección de artículos*, 57-64. La Habana: Editor Miguel de Vila, 1881.
- Tello, Aurelio. “La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas” *Música/Musicología y Colonialismo*, de Coriún Aharonián, 235-247. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011.
- Tieles Ferrer, Cecilio. *Espadero. Música y nación en Cuba colonial*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2007 [1994].
- Torre, José María de la. *Lo que fuimos y lo que somos, o, La Habana antigua y moderna*. La Habana: Imprenta de Spencer y compañía, 1857.
- Triay, José E. *El Calesero*. Primera serie, de *Colección de Artículos. Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género*, de Antonio Bachiller y Morales, 105-11. La Habana: Editor: Miguel de Villa, 1881.
- Vázquez Valle, Irene. *Música campesina de Los Altos de Jalisco*. México: INAH, Ediciones Pentagrama, 2002.

- Vega, Carlos. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: Losada, S.A., 1944.
- Vélez y Herrera, Ramón. *Elvira de Oquendo o los Amores de una Guajira. Romance Cubano*. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General, 1840.
- Vera Aguilera, Alejandro. “Una nueva fuente para la música del siglo XVIII. El manuscrito Cifras selectas de guitarra de Santiago de Murcia (1722)” *Resonancias*, n° 18 (Mayo 2016): 35-49.
- Victoriano Betancourt, Luis. “Un estudiante en el campo” En *Artículos de costumbres y poesías*, 29-42. Guanabacoa: Imprenta “La Revista de Almacenes”, 1867.
- Vivanco, I. *La Siempreviva Dedicada a la juventud habanera*. Tomo 1. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., 1838.
- Walsh, Catherine. “¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales” *Nómadas*, n° 26 (Abril 2007): 102-113.
- Ward, Henry George. *Mexico in 1827*. Vol. I. Londres: Henry Colburn, 1828a.
- . *Mexico in 1827*. Vol. II. London: Henry Colburn, 1828b.
- Zamacois, Niceto de. *El jarabe*. 2ª edición. Ciudad de México: Imprenta de Luis Inclan, 1861.
- Zorrilla, José. “Jarabe Mexicano” *Lecturas públicas hechas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid y en el Teatro de Jovellanos en 1877 por su autor D. José Zorrilla*, de José Zorrilla, 86-88. Madrid: Librería de V. Suárez, 1877.
- [s.a.]. *Acaba la casa de locos. Gran baile de senadores y luisas en casa de Nana Rosa. Fin del cuarto sueño del tamborilero*. Tomo 4, de *Diálogos críticos - alegóricos entre un cobetero y un tamborilero*, 247-262. México: Oficina del ciudadano Alejandro Valdés, 1828.
- . *Costumbres. Velar un mondongo*. Tomo I, de *La Cartera Cubana*, de Vicente Antonio de (dir.) Castro, 363-368. Habana: Imprenta Literaria a cargo de D. Domingo Patiño, 1838a.

- . *Variedades. Un bailecito de campo*. Tomo I, Octubre, de *La Cartera Cubana*, de Vicente Antonio de (dir.) Castro, 247-252. Habana: Imprenta Literaria a cargo de D. Domingo Patiño, 1838b.
- . *Costumbres. Filarmonía Habanera*. Vol. III, de *La Cartera Cubana*, de Vicente Antonio de (dir.) Castro, 47-50. Habana: Imprenta de Palmer, 1839a.
- . *Costumbres. Mariano ó la Educacion. Séptima parte*. Vol. III, de *La Cartera Cubana*, de Vicente (dir.) Antonio de Castro, 230-243. La Habana: Imprenta de Palmer, 1839b.
- . *Costumbres. Mi viaje a Tierradentro. Tercer artículo*. Tomo IV, Abril, de *La Cartera Cubana*, de Vicente Antonio de (dir.) Castro, 233-238. Habana: Imprenta de Teran, 1840.
- . *Doña Maria de Jesus Moctezuma*. Tomo II, de *El Album Mexicano*, 1-5. México: Ignacio Cumplido, 1849.
- . *Cantares de Vuelta-abajo recopilados por un guajiro*. 2ª edición. Primer cuaderno. La Habana: La propaganda literaria, 1875 [1871].
- . *Folleto del programa El punto cubano y otras tradiciones campesinas: rescate y difusión de la nueva provincia de Mayabeque (2012-2015)*. Instituto Cubano de la Música, 2012.

HEMEROGRAFÍA

- Aguilera [pseud.]. “Lo que se va” *La Rioja* (Logroño), 8 de diciembre de 1898: 1.
- Almanzor [pseud.]. “El enano de la venta” *El Moro Muza* (La Habana), 21 de mayo de 1876: 298.
- B. [pseud.]. “Extranjero. Correspondencia particular del ‘Siglo XIX’. Revista americana” *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 1 de abril de 1875: 2-3.

- Bablot, Alfredo [pseud. Proteo]. “Crónica musical. Héroid.— Le Pré- aux- clerics” *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 2 de febrero de 1881: 1.
- Bachiller Linaza [pseud.]. “Crónica” *Don Junípero* (La Habana), 28 de junio de 1863: 311.
- Belmonte Müller, Guillermo. “Guajiras andaluzas” *La Voz de México* (Ciudad de México), 14 de agosto de 1892: 1
- . ”Guajiras” *El Defensor de Córdoba* (Córdoba), 19 de diciembre de 1899: 3.
- Capella, Jacinto. “Mi diario. El fonógrafo” *El Correo Español* (Ciudad de México), 20 de noviembre de 1911: 1.
- Castro, Manuel. “Pancho El Corneta. Cuento patriótico cubano” *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 25 de junio de 1896: 1.
- Chavarri, Enrique [pseud. Juvenal]. “Charla de los domingos” *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 19 de noviembre de 1882: 1.
- . “Charla de los domingos” *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 15 de mayo de 1887: 1.
- . “Charla de los domingos” *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 9 de octubre de 1892: 1.
- Díaz Meoqui, Francisco. “Diversiones públicas” *El Republicano* (Ciudad de México), 29 de mayo de 1856a: 4.
- . “Diversiones públicas” *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 12 de septiembre de 1856b: 4.
- Domínguez Lowan, Nicolás. “Vueltabajeras. A Salvador Rueda” *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 4 de julio de 1895: 1-2.
- Domínguez, L. F. “Hojas sueltas. El guajiro agraviado” *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 13 de enero de 1874: 3.
- El amigo del Pernil [pseud.]. “Noticia interesante” *La Perinola* (La Habana), 14 de marzo de 1812: 8.
- Farrés, Abelardo. “Guajiras” *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 3 de octubre de 1901: 1.

- . “Guajiras” *El Mundo Ilustrado* (Ciudad de México) 12 de junio de 1904: 15.
- Fernández González, Jesús. “Mi vecina” *El Eco de Santiago* (Santiago, Cuba), 10 de octubre de 1896: 1.
- Fray Cándido [pseud.]. *La Rioja* (Logroño), 10 de agosto de 1898: 2.
- Fray Cirilo [pseud.]. “Teatro” *La Rioja* (Logroño), 18 de diciembre de 1902: 2.
- Gavilanes [pseud.]. “En el Principal. Estreno de “LA BANDA DE TROMPETAS” *El Popular* (Ciudad de México), 5 de julio de 1898: 3.
- Guzman, Agustín. “Voto razonado á favor de la artista Luisa Obregón” *Frégoli* (Ciudad de México), 18 de julio de 1898: 5.
- Interim [pseud.]. “Se presenta al público metropolitano la sucesora de María Conesa” *El País* (Ciudad de México), 27 de agosto de 1913: 5.
- Justiciero [pseud.]. “Vaya unos Chinacos” *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 16 de septiembre de 1898: 2-3.
- L., E. de. “Boda Tragedia y guateque ó el difunto de Chuchita.” *Heraldo de Madrid* (Madrid), 11 de enero de 1894: 3.
- Maldonado, Luis. “La copla charruna” *El Adelanto* (Salamanca), 9 de abril de 1910: 2.
- Martí, Enrique. “Cantos populares. Colección de Murcia por José Verdú” *Diario de Alicante* (Alicante), 13 de marzo de 1908: 1.
- Martínez Villergas, Juan [pseud. El Mozo Muza]. “Los organillos y los organilleros” *El Moro Muza* (La Habana), 16 de octubre de 1870: 441-442.
- Mas y Prat, Benito. “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos (II)” *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 30 de julio de 1882: 58-59.
- Merino, Adolfo G. “Breve historia de los bailes cubanos” *Bohemia* (La Habana), 12 de agosto de 1945.
- Obregón y González, Juan de. “Bailes españoles” *Diario de Córdoba* (Córdoba), 21 de enero de 1898: 1.
- Oliete, Vicente. “Una noche en Maney Duro (En Jalongo)” *La Prensa* (La Habana), 9 de abril de 1850.

- Palacio, Eduardo de. “El gato del compadre” *Madrid Cómico* (Madrid), 26 de septiembre de 1896: 330.
- Payno, Manuel. “Variedades. Revista Teatral” *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 27 de agosto de 1849: 231.
- Prelezo, J. M. “Mujeres Americanas. La Mejicana” *La América* (Madrid), 18 de octubre de 1872: 2.
- Prieto, Guillermo [pseud. Fidel]. “Variedades. Costumbres. La Noche Buena de 1842. Día 24 de Diciembre” *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 30 de diciembre de 1842: 2-3.
- . “Revista de la semana anterior” *El Semanario Ilustrado* (Ciudad de México), 24 de julio de 1868: 201-202.
- . “Noche Buena” *El Federalista* (Ciudad de México), 24 de diciembre de 1871: 2-3.
- . “Variedades. Vindicación del Jarabe. Dedicado á Juan Baz” *El Eco de Ambos Mundos* (Ciudad de México), 17 de julio de 1875: 2.
- Riesgo, Pascual de. “Costumbres Cubanas” *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 22 de enero de 1874: 42-43.
- Rivera, José P. “Cuentos de mi tierra. Pa qu’ej comprometerse” *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 29 de julio de 1893: 2.
- Rivero García, José. “El baile español es parte de nuestro folclor” *Trabajadores* (La Habana), 12 de noviembre de 1987.
- Rueda, Salvador. “Guajiras” *El Tiempo* (Ciudad de México), 2 de junio de 1895: 171.
- Tick Tack [pseud.]. “La guitarra de Tomás” *El Imparcial* (Ciudad de México), 23 de septiembre de 1906: 1.
- Titania [pseud.]. “Ecos dominicales” *La Patria* (Ciudad de México), 7 de septiembre de 1884: 2.
- Velaz de Medrano, Eduardo. “Gacetilla” *La España* (Madrid), 18 de febrero de 1853a.

—. “Folletín. Revista musical” *La España* (Madrid), 19 de febrero de 1853b: 1-2.

PARTITURAS

Alba, Antonio. *Célebres guajiras para canto y guitarras arregladas por A. Alba*. Barcelona: Sociedad Anonima Casa Dotesio, ca. 1910.

Díaz y de Comas, Vicente. “Zapateo cubano” *Album regio* de Vicente Díaz y de Comas. [La Habana?], ca. 1855.

F. de Coca, José Lino. “Nº 1. El zapateo cubano” *Primera colección de legítimos bailes y danzas americanas para piano*. Madrid: Casimiro Martín Editor, ca. 1880.

Foglietti, Luis. *Guajiras populares arregladas para piano con letra*. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio, ca. 1905.

Fortea, Daniel. *Guajiras para guitarra y canto y guitarra en estilo flamenco (populares)*. Madrid: Biblioteca Fortea, ca. 1920.

García Fortea, Severino. “Verdaderas Güajiras Cubanas” *Colección de obras titulada Colección española de cantos y bailes arreglados para guitarra*. Madrid: Ildefonso Alier, 1913.

González del Valle, Anselmo. *Zapateo cubano (aires populares) para piano*. Oviedo: Víctor Sáenz, editor, 1905.

Hernández, Isidoro. *Artistas en miniatura. Zarzuela infantil en un acto. Nº 4. Guajiras*. Madrid: Pablo Martín, 1879.

Inzenga, José. *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, editor, 1874.

Marín Varona, José. *Himno Bayamés (Letra y música de Pedro Figueredo). Colección arreglada para canto y piano*. La Habana: Anselmo López, ca. 1899b.

—. *Luz y sombra. Guajira para dos voces*. La Habana: Anselmo López, ca. 1899a.

—. *Pot-pourri cubano para piano*. La Habana: Anselmo López, ca. 1910.

- Moreno Manella, Eduardo. “Guajiras cubanas” *Cantos de mi patria Gran colección de cantos y bailes españoles*. Madrid: Sociedad de autores españoles, 1902.
- Ríos Toledano, Miguel. *Al pueblo mexicano. Única y auténtica colección de treinta jarabes, sones principales y mas populares aires nacionales de la República Mexicana*. Ciudad de México: H. Nagel Sucesores, ca. 1884.
- Romero, Modesto y Vicente. “Guajira Cubana” En *Segunda colección de cantos y bailes populares españoles*. Madrid: Ildefonso Alier, ca. 1911.
- Rubio Láinez, Ángel. *Flamencomanía. Juguetes cómico-lírico en un acto*. Madrid: Zozaya, 1883.
- Rubio Láinez, Ángel y Enrique López-Marín de Insausti. *Los de Cuba. Juguetes lírico*. Madrid: Edición Zozaya, 1888.
- Soria, Luis de. “Guajiras (Zapateo cubano)” *Repertorio para guitarra*. Barcelona: Juan Ayné, ca. 1910.
- Valverde Sanjuán, Joaquín. *La mulata. Zarzuela cómica en tres actos. N° 6. Guajiras y danzón*. Barcelona: Vidal, Llimona y Boceta Editores, ca. 1905.
- Vilá, Gabriel. *Zapateo cubano arreglado para piano*. La Habana: Anselmo López, 1897.
- [s.a.]. *Colección de 24 Canciones y Jarabes Mexicanos arreglados para piano*. Hamburgo: Johann Augusto Böhme, ca. 1840.
- . *21 sonecitos del país arreglados para canto y piano ó piano solo*. Ciudad de México: Wagner y Levien Sucs S. en C., ca. 1900.
- . *Guajiras populares*. Manuscrito para piano en el Archivo Provincial de Cádiz, ca. 1900.
- . *Guajira cubana popular* (Rollo de pianola). La Garriga (Barcelona): Rollos Victoria, ca. 1929.
- . “De Cuba para La Habana (Punto)” En *30 canciones populares cubanas*, de Electo Silva, 1-6 [secc. musical]. La Habana: Editora musical de Cuba, 1995 [1994].

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Barberán, Antonio. “El flamenco Teodoro Guerrero 'El Quiqui' (1842-1905)” *Callejón del duende*. Cádiz, 20 de marzo de 2013 (último acceso: 11 de agosto de 2016).
- Corona Alcalde, Antonio. *El son jarocho y la música popular del barroco*. Editado por Martha Toriz. s.f. <http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm> (último acceso: 20 de marzo de 2017).
- Rioja, Eusebio. “Un enigmático cantaor y guitarrista decimonónico: Antonio Jiménez de Osuna” *www.flamencoenmalaga.es*. Málaga, 14 de enero de 2008 (último acceso: 27 de enero de 2017).

FONOGRAMAS

- Campo, Telesforo del. *El manicomio (Guajira)*. Victor 72467 matriz G-2778. 1919a.
- . *Ven conmigo matancera (Guajira)*. Victor 72467 matriz G-2779. 1919b.
- Conjunto Alma Jarocho. “El jarabe loco”. *Music of Mexico Vol 1 Veracruz*. 1994.
- El negro peregrino y su trio. “El jarabe loco” *Vamos a Cumbancha*. 1967.
- Escacena García, Manuel. *Guajiras Cubanas*. Victor 67098. 1914.
- Gómez, Luis. “El toro y la mapa - El pocero”. *Canta y cuenta*. Bis Music, 1999.
- Grupo Deboson. “Fumar ayuda a la salud de los viejos”. *Puntos y controversias, vol. 2*. Cial. Santana Alonso, 2001.
- Grupo Horizonte campesino. “Zapateo”. *Folk music of Cuba*. Auvidis UNESCO, 1974.
- Heredia Flores, Jesús. “Le vas a decir al lechero” *Viejos y nuevos senderos del flamenco*. 1995.

- Hernández Sosa, Gabriel y Rubén “Los tigrillos de Tlacotalpan”. “Jarabe loco”. *Programa en Radio Educación Encuentro de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan, Veracruz, transmisión del 31 de enero de 1979*. <http://e-radio.edu.mx/Encuentro-de-Jaraneros-y-Decimistas-de-Tlacotalpan-Veracruz/Programa-03-Transmision-del-31-de-enero-de-1979> (último acceso: 21 de noviembre del 2016). 1979.
- Jilguero de Cienfuegos, Zoila Gómez y el Conjunto de cuerdas de Ojeda. “¿Quién debe mandar en casa?”. *Punto cubano*. 2013.
- Martínez Franco, Mariano. “Décimas Al Sombrero Jarocho” *Encuentro de Jaraneros Vol. 4*. Pentagrama, 1994.
- Naranjos Vega, Claudio. “Jarabe loco”. *Grabación propia*. 2014.
- Orta Ruiz, Jesús “El Indio Nabori” y el Grupo Guajiro de Guitarras. “Cuba (Punto cubano)” *Punto Cubano*. 2012.
- Ortega Escalona, Antonio “Juan Breva”. “Con qué te lavas la cara (guajiras)” *Zonophone 552142*. 1910.
- Parranda Espirituana. “Un bebedor de aguardiente” *Cuba: Punto et Trova de Sancti Spiritus*. 2011.
- Pavón Cruz, Pastora “Niña de los Peines”. *En un postrerito entré (Guajiras)*. Odeón 13359. 1917.
- Pozo, Antonio “El Mochuelo”. “Vida mía”. *Pathé matriz 12218*. [s.f.].
- . “Vida mía”. *Zonophone X-52234*. [s.f.].
- . “Vida mía”. *Zonophone X-552121*. [s.f.].
- . “Vida mía”. *Odeón 41175*. [s.f.].
- . “Vida mía”. *Homophone 7096*. [s.f.].
- . “Los de Cuba”. *Zonophone X-52024 Matriz 763 y*. [s.f.].
- . “Los de Cuba”. *Odeón 13248*. [s.f.].
- Promotor, Cirilo. “El Jarabe”. *Cirilo Promotor y el grupo de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan*. 1996.
- . “El zapateado”. *Pilares del viejo son*. CUSBIOMAC A.C. y Foro Cultural Luz de Noche, 2010.

- Rivero, Manuel, y Sergio Hernández. “Tonada quivicareña. El flamboyán” *Puntos y tonadas*. 2013 [1986].
- Santiesteban, Encarnación “La Rubia”. “Cuándo vendrá la mañana (guajiras)”. *Antología de cantaores malagueños*. Antequera Records S. L. 2005 [ca. 1905].
- Silveira, Martín. *A Cuba (Guajiras)*. Victor 98551, matriz O-14. 1907.
- Vega, Andrés. “El zapateado”. *De la mera mata*. Pentagrama, 2012.
- [vv.aa.]. *Pueblo cubano*. Bibliothèque nationale de France Collection, 1962.
- . *Te invoca mi sueño herido. Décimas y punto cubano. Décimas y punto cubano*. Alebrije, 2003.
- . *Puntos y tonadas*. CIDMUC, 2013.
- . *Flamenco con raíces sudamericanas*. Pasarela, 2013.
- [s.a.]. “Décimas sobre el fandango”. *Encuentro de decimistas y versadores de America Latina y el Caribe 1*. 1992
- . “Zapateo, laúd solo”. *Cancionero Hispano-Cubano*. Unicornio, 2015.

EMISIONES RADIOFÓNICAS Y CONFERENCIAS

- González Sánchez, Alicia. La Historia del Flamenco. Conferencia dentro del *Curso Grandes Temas del Flamenco*. Granada: Universidad de Granada, 2011. (último acceso: 6 de febrero de 2015).
- Mejía, Cruz, y Antonio Bravo. *Lira XIX. 10. La Visión culta del jarabe*. 30 de 11 de 2004. https://e-radio.edu.mx/Lira-XIX?id_podcast=2669 (último acceso: 30 de enero de 2017).
- Vergara, Mikaela. *Programa "Guajiras" en Música de las Américas*. 10 de noviembre de 2013. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/musica-de-las-americas/musica-americas-guajiras-10-11-13/2144194/> (último acceso: 2016 de febrero de 26).

DE JARABES, PUNTOS, ZAPATEOS Y GUAJIRAS.
UN SISTEMA MUSICAL DE TRANSFORMACIONES (SIGLOS XVIII-XXI)

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

TABLAS

Tabla 1. Información de las piezas musicales que componen corpus de análisis	228
Tabla 2. Estructura armonico-rítmica de las variaciones instrumentales	230
Tabla 3. Corpus de análisis de variaciones del jarabe loco	235
Tabla 4. Paradigmas predominantes sobre la dominante del jarabe loco.....	238
Tabla 5. Paradigmas predominantes sobre la tónica del jarabe loco.....	243
Tabla 6. Corpus de análisis de variaciones del zapateado jarocho	246
Tabla 7. Paradigmas predominantes sobre la dominante del zapateado jarocho.....	248
Tabla 8. Paradigmas predominantes sobre la tónica del zapateado jarocho.....	252
Tabla 9. Corpus de análisis de variaciones del punto cubano.....	254
Tabla 10. Paradigmas predominantes sobre la tónica del punto cubano	257
Tabla 11. Paradigmas predominantes sobre la dominante del punto cubano	261
Tabla 12. Corpus de análisis de variaciones del zapateo cubano.....	263
Tabla 13. Paradigmas predominantes sobre la tónica del zapateo cubano	266
Tabla 14. Paradigmas predominantes sobre la dominante del zapateo cubano	271
Tabla 15. Corpus de análisis de variaciones de la guajira española	274
Tabla 16. Paradigmas predominantes sobre la dominante de la guajira española.....	278
Tabla 17. Paradigmas predominantes sobre la tónica de la guajira española.....	282
Tabla 18. Paradigmas similares en todo el corpus sobre la tónica	283

Tabla 19. Paradigmas similares en todo el corpus sobre la dominante	284
Tabla 20. Número de patrones de alturas distintos en variaciones instrumentales por expresión musical	284
Tabla 21. Patrones predominantes en el corpus completo sobre la tónica.....	285
Tabla 22. Patrones predominantes en el corpus completo sobre la dominante	288
Tabla 23. Patrones rítmicos de variaciones completas del jarabe loco	299
Tabla 24. Patrones rítmicos de variaciones completas del zapateado jarocho	300
Tabla 25. Patrones rítmicos de variaciones completas del punto cubano.....	301
Tabla 26. Patrones rítmicos de variaciones completas del zapateo cubano.....	302
Tabla 27. Patrones rítmicos de variaciones completas de la guajira española	303
Tabla 28. Corpus de guajiras “Vida mía”	317
Tabla 29. Estructura de paradigmas en coplas de guajiras “Vida Mía”	319
Tabla 30. Corpus de guajiras “Los de Cuba”	333
Tabla 31. Estructura de paradigmas en coplas de “Los de Cuba”	334
Tabla 32. Corpus de análisis de la guajira/punto ”Tengo una China en Matanzas”	352
Tabla 33. Estructura de paradigmas en coplas de “Tengo una china en Matanzas”	353
Tabla 34. Corpus de análisis de la guajira “Pobre Cuba desdichada”	361
Tabla 35. Estructura de paradigmas de la guajira “Pobre Cuba desdichada”	361
Tabla 36. Corpus guajiras “El arroyo que murmura”	370
Tabla 37. Corpus de análisis de coplas del jarabe loco y el punto cubano.....	373
Tabla 38. Coplas del jarabe loco	374
Tabla 39. Orden de los versos cantados en el jarabe loco	375
Tabla 40. Estructura de paradigmas de las coplas del jarabe loco.....	375
Tabla 41. Estructura de paradigmas de las coplas del punto cubano	376

FIGURAS

Figura 1. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante del jarabe loco	237
Figura 2. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica del jarabe loco	242
Figura 3. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante del zapateado jarocho	247
Figura 4. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica del zapateado jarocho	251
Figura 5. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica del punto cubano.....	257

Figura 6. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante del punto cubano.....	260
Figura 7. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica del zapateo cubano.....	266
Figura 8. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante del zapateo cubano.....	270
Figura 9. Grupos de paradigmas de patrones sobre la dominante de la guajira española	278
Figura 10. Grupos de paradigmas de patrones sobre la tónica de la guajira española	281
Figura 11. Variación instrumental más frecuente del zapateo cubano	293
Figura 12. Variación instrumental más frecuente de la guajira española.....	293
Figura 13. Patrón más habitual sobre la dominante del zapateo cubano	293
Figura 14. Patrón más habitual sobre la dominante de la guajira	293
Figura 15. Patrón más habitual sobre la dominante de la guajira en re	294
Figura 16. Patrón más habitual sobre la dominante de la guajira en la.....	294
Figura 17. Intervalos ascendentes en variaciones instrumentales por expresión musical.....	295
Figura 18. Intervalos descendentes en variaciones instrumentales por expresión musical	296
Figura 19. Intervalos de malagueñas y fandangos en la tesis de Lénica Reyes	297
Figura 20. Estructura rítmica indicada en la anotación de Zapateo cubano (A. G. del Valle). 298	
Figura 21. Patrones rítmicos en la anotación de Zapateo cubano (A. G. Del Valle)	298
Figura 22. Porcentaje del patrón de doce corcheas por expresión musical	304
Figura 23. Copla en “Los de Cuba” (Ángel Rubio, 1888)	347
Figura 24. Copla en “Le vas a decir al lechero” (Jesús Heredia, 1995).....	347
Figura 25. Comparación de las melodías de “Un arroyo que murmura” y “El manicomio”... 371	
Figura 26. Estructura de versos de “Un arroyo que murmura” y “El manicomio”	372
Figura 27. Estructura rítmica en las coplas analizadas del jarabe y el punto cubano	372
Figura 28. Esquema de orígenes de la guajira según Faustino Núñez.....	422

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Cartel de la obra Una boda en Ixtacalco (Teatro de Hidalgo, 4 de enero de 1863)	43
Ilustración 2. Cartel de El andaluz y la Mexicana (Teatro de Oriente, 21 de enero de 1858)....	45
Ilustración 3. El jarabe en El proceso del can-can. Programa de Teatro Arbeu, 1º de febrero de 1880.....	50
Ilustración 4. Anotación al final del manuscrito del jarabe de José de Jesús González Rubio ..	52

Ilustración 5. Anuncio del jarabe de José Antonio Gómez.....	53
Ilustración 6. Portada de Al pueblo Mexicano (M. Ríos Toledano)	55
Ilustración 7. Portada de 21 sonecitos del país (Autor desconocido).....	55
Ilustración 8. Cartel de La Feria de Sevilla (Gran Teatro Nacional de Ciudad de México, 30 de mayo de 1858).....	74
Ilustración 9. El quitrín (Grabado de Francisco Mialhe).....	117
Ilustración 10. “El guateque, baile de campesinos blancos”	121
Ilustración 11. Grabado de José White.....	125
Ilustración 12. Ilustración de Pancha Jutía y Canuto Raspaura en una marquilla cigarrera	135
Ilustración 10. Fotografía de Marín Varona en partitura de Pot-pourri de aires cubanos (Luis Salas Romero, 1908)	139
Ilustración 14. Inicio de la guajira “Luz y sombra” (J. Marín Varona).....	140
Ilustración 15. Zapateo cubano en el Álbum regio	152
Ilustración 16. Zapateo cubano (A. G. del Valle)	153
Ilustración 17. Guajira. Zapateo cubano (L. Soria).....	153
Ilustración 18. Foto de Margarita Rayneri de García Vélez	160
Ilustración 19. “El zapateo” en Cuba with pen and pencil de Samuel Hazard	175
Ilustración 20. El zapateo (Francisco Mailhe)	183
Ilustración 21. El jarabe	183
Ilustración 22. Cantos de mi Patria (E. Manella)	208
Ilustración 23. Colección española de cantos y bailes (S. García Fortea)	208
Ilustración 24. Fragmento de la partitura de la guajira de La mulata	212
Ilustración 25. Portada de la partitura de Aires Andaluces de Guillermo Gómez	218
Ilustración 26. Teatro del Tacón. Grabado en (García de Arboleya 1859).....	221
Ilustración 23. Miguel Marqués en El País (Madrid), 30 de enero de 1890: 3.....	313
Ilustración 28. Anotaciones en el manuscrito de Los de Cuba.....	325
Ilustración 29. Cartel de Los de Cuba (Teatro Principal de Granada, 27 de diciembre de 1895)	329
Ilustración 30. Patrones similares en coplas del jarabe loco y el punto cubano. Ejemplo 1	377
Ilustración 31. Patrones similares en coplas del jarabe loco y el punto cubano. Ejemplo 2	377
Ilustración 32. Folleto del programa “El punto cubano y otras tradiciones campesinas”	417
Ilustración 33. Fragmento del artículo "Los bailes cubanos" de Gervasio G. Ruíz	418

ANEXOS

ANEXO I. CENTROS DOCUMENTALES CONSULTADOS

MÉXICO

- Biblioteca Nacional (Ciudad de México)
- Hemeroteca Nacional (Ciudad de México)
- Biblioteca de la Facultad de Música. UNAM (Ciudad de México)
- Biblioteca de las Artes del CENART (Ciudad de México)
- Centro de Estudios de Historia de México (Ciudad de México)

CUBA

- Biblioteca Nacional José Martí (La Habana)
- Archivo del Museo Nacional de la Música (La Habana)
- Archivo del Centro para la investigación y el desarrollo de la música cubana, CIDMUC (La Habana)
- Archivo Nacional de Cuba (La Habana)

FRANCIA

- Biblioteca Nacional de París

ESPAÑA

- Biblioteca Nacional de España (Madrid)
- Real Academia de Bellas Artes San Fernando (Madrid)
- Sociedad General de Autores de España (Madrid)
- Biblioteca Histórica de Madrid
- Biblioteca Musical de Madrid
- Hemeroteca Municipal de Sevilla
- Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo
- Biblioteca del Conservatorio de Sevilla
- Biblioteca del Conservatorio de Barcelona

REINO UNIDO

- British Library (Londres)
- Cambridge University Library
- Oxford University Library

ESTADOS UNIDOS

- Library of Congress

ANEXO II. CATÁLOGO DE PARTITURAS

Se enumeran a continuación el catálogo de partituras de las diferentes expresiones musicales localizadas en esta investigación. Se muestran únicamente las obras anteriores a 1920. Se han excluido aquellas guajiras que, aunque tengo constancia de que se ejecutaron durante la interpretación de alguna obra escénica, en la partitura de la misma, no aparecen.

JARABE

Fecha	Obra	Autor	Editado
ca. 1816	Dúo Contenga vd., de los gemelos. Jarabe	Manuel Corral	Manuscrito
ca. 1820	Manuscrito de Manuscrito de Mariana Vasques. Jarabe	Desconocido	Manuscrito
ca. 1820	Manuscrito de Manuscrito de Mariana Vasques. Jarabe Ynsurgente	Desconocido	Manuscrito
ca. 1830	Colección de piezas de musica escogidas a dos guitarras. Jarabe	Desconocido	Manuscrito en Biblioteca Sutro (California, EEUU)
ca. 1841	Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano	José Antonio Gómez Olguín	
ca. 1843	24 canciones y jarabes. N° 14 El jarabe	Desconocido	Hamburgo: Almacén de Música de J. A. Böhme
1846	Jarabe gaditano	Desconocido	
ca. 1849	El jarabe	Henri Herz	
ca. 1850	Jarabe puesto para el piano-forte	Jesús González Rubio	Manuscrito [en libro "El jarabe" de Gabriel Saldívar]
ca. 1850	Jarabes mexicanos. El Jarabe Mexicano	Desconocido	México: M. Murguía y Cia
ca. 1850	Jarabe (que sirvió de inspiración al de González Rubio)	Desconocido	Manuscrito [en libro "El jarabe" de Gabriel Saldívar]
ca. 1850	Jarabe arreglado para piano	M. J.	Manuscrito en Biblioteca Museo de Historia (Ciudad de México)
1850	Un día de toros en El Puerto o Los toros del Puerto. Jarabe americano	Desconocido	
1850	La cigarrera de Cádiz. Jarabe americano	Desconocido	
ca. 1851	Por seguir una muger. N° 36 Canción del Jarabe	Joaquín Gaztambide	Madrid: Casimiro Martín
1851	Los Boleros en Londres. Jarabe	Desconocido	

1852	Los ventorrillos de la Puerta de Tierra de Cádiz. Jarabe del café	Joaquín Gaztambide	
1852	La Flor de la Canela. Jarabe	Desconocido	
ca. 1854	De Cádiz al Puerto. Jarabe	Desconocido	
1856	La perla gaditana. Jarabe	Desconocido	
1857	Lola la mexicana en la feria de San Juan	José de Jesús Cordero	
1857	Jarabe sevillano	Desconocido	
ca. 1858	El andaluz y la mexicana. Jarabe mexicano	Desconocido	
ca. 1858	La Ranchera de San Miguel el Grande ó La feria de San Juan de los Lagos - Jarabe mexicano	Desconocido	
1858	La feria de Sevilla. Jarabe español	Desconocido	
ca. 1859	Un paseo a Santa Anita. Jarabe	Antonio Barili	
1859	La venta del Puerto. Jarabe	Desconocido	
1859	La hija del Guadalquivir. Jarabe	Desconocido	
ca. 1860	El jarabe de Cádiz con acompañamiento de guitarra	Tomás Damas	
1860	México y Andalucía. Jarabe	Desconocido	
ca. 1861	¡La condenación de los peladitos! (Jarabe Nacional)	Desconocido	
ca. 1861	Juanito el contrabandista - El jarabe mexicano	Desconocido	
ca. 1863	Una boda en Ixtacalco ó El casamiento de los indios	Desconocido	
1866	Álbum de Aires Populares de España. N° 5 Jarabe Gaditano	Manuel Fernández Grajal	Madrid: Antonio Romero
ca. 1867	Celos y calía. Jarabe	Desconocido	
1869	Los plagiarios de la Malintzin	Desconocido	
ca. 1871	El torero y la maja. Jarabe	Desconocido	
ca. 1872	Jarabe	Tomás León	
1883	Flores de España. Jarabe (baile)	Isidoro Hernández	Madrid: Pablo Martín
ca. 1884	Al pueblo mexicano. N° 1 El Jarabe	Miguel Ríos Toledano	
1887	Una fiesta en Santa Anita	Alcaráz	
ca. 1895	Aires Nacionales Mexicanos - Jarabe	Ricardo Castro	
1898	Los Chinacos. Jarabe zapateado	Desconocido	
ca. 1900	Colección de jarabes, sones y cantos populares	Clemente Aguirre	
ca. 1900	21 Soncitos del país. El Jarabe	Desconocido	Ciudad de México: Wagner y Levien
1900	La cuarta plana. Jarabe	Desconocido	
[s.f.]	El millón de pesos. Jarabe mejicano	Desconocido	

PUNTO CUBANO

Fecha	Obra	Autor	Editado
1888	Los de Cuba - Guaracha y Punto Cubano	Rubio y Marín	Manuscrito en Museo Nacional de la Música (La Habana)
ca. 1896	La Ganzúa de Juan José - Guajira	José Marín Varona	La Habana: Anselmo López
ca. 1901	Punto cubano	Manuel Mauri Esteve	
1913	El Cucalambé. Punto cubano	J. Pallás	La Habana: Anselmo López
1913	Bajo el árbol del mamey. Punto para piano	J. Cruz	La Habana: Anselmo López
[s.f.]	Punto	Eduardo Sánchez de Fuentes	Manuscrito en Museo Nacional de la Música (La Habana)
[s.f.]	Punto Carretero	Eduardo Sánchez de Fuentes	Manuscrito en Museo Nacional de la Música (La Habana)
[s.f.]	Desde mi batea. Punto cubano	Floro Zorrilla	La Habana: Tipografía musical

ZAPATEO CUBANO

Fecha	Obra	Autor	Editado
1844	María Belén. Zapateado cubano	Desconocido	
1847	La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura. Zapateo	Bartolomé Crepsó Borbón	
1853	Apuros de un bautismo. Zapateo	Rafael Otero	
1855	Album Regio. Zapateo Cubano	Desconocido	La Habana: Vicente Díaz y de Comas, redactor.
1859	Potpourri cubano. Zapateado	José White	La Habana: Edelman y C ^a
1860	Una tarde de mamarrachos. Zapateo	Lino Antonio Boza Vázquez	
1863	Garrotazo y tente tieso. Zapateo	José Socorro León	
1864	Don Canuto Ceibamocha o El guajiro generoso. Zapateo	Antonio Figueroa	
1874	Zapateo del Monte. Baile de Guajiros (Cuba)	José Inzenga	Barcelona: Andrés Vidal y Roger
ca. 1880	Primera colección de legítimos bailes y danzas americanas. N° 1 Zapateado cubano	José F. L. de Coca	Madrid: Casimiro Martín
1882	El proceso del oso. Zapateo	Enrique Guerrero	
ca. 1890	Zapateo cubano	Jaime Prats	Edición Pacoli
ca. 1890	Guajiras (zapateo cubano)	Luis Soria	Barcelona: Juan Ayné
1890	National, patriotic and typical airs of all lands - Zapateo Cubano	John Philip Souza	Philadelphia: H. Coleman
1896	La ley del hambre. N° 3 Zapateo	Gaspar Agüero	Manuscrito en Museo Nacional de la Música (La Habana)
ca. 1897	Zapateo Cubano	Gabriel Vilá	La Habana: Anselmo López
ca. 1898	El zapateo [En "Blanco y negro", 1898]	Desconocido	Madrid: Blanco y negro
ca. 1898	Potpourri cubano. Zapateo	Laureano Fuentes	
1899	El arroyo que murmura. Zapateo cubano [final]	Jorge Ánckemann	
1905	Zapateo Cubano	Anselmo González del Valle	Oviedo: Victor Saenz
ca. 1919	Álbum de música - Zapateo cubano	Desconocido	
[s.f.]	Zapateo cubano	Ramón Moreno	La Habana: J. Giralde hijo
[s.f.]	El zapateo cubano	F. Rojas [Arreglo]	La Habana: Viuda de Carreras y Cía.

GUAJIRA CUBANA

Fecha	Obra	Autor	Editado
ca. 1896	Luz y sombra. Guagira a dos voces	José Marín Varona	La Habana: Anselmo López
ca. 1899	Popurri cubano. Guagiras de El Brujo	José Marín Varona	
ca. 1899	Popurri cubano. Guagiras de El hijo de Camagüey	José Marín Varona	
ca. 1899	La víspera de San Juan	José Marín Varona	
ca. 1899	Punto de Vuelta abajo	José Marín Varona	
ca. 1899	Décimas del 10 de octubre	José Marín Varona	
ca. 1899	Mi bandera	José Marín Varona	
1899	El arroyo que murmura. Guajira	Jorge Ánckemann	
1907	Guajira	Alberto Villalón	La Habana: Anselmo López
1909	La ley del hambre. N° 3 Guajira	Gaspar Agüero	Manuscrito en Museo Nacional de la Música (La Habana)
1912	Los veteranos. Guajira típica para canto y piano	Francisco Vélez Alvarado	Matanzas: Ignacio Pina
[s.f.]	Bajo el ardiente sol. Danza y guajira	Eduardo Sánchez de Fuentes	
[s.f.]	Guajira	Eduardo Sánchez de Fuentes	La Habana: Excelsior Music Co.
[s.f.]	Pot-pourri de aires cubanos. Aire de guajira	Luis Salas Romero	La Habana: J. Girald e hijo
[s.f.]	Soy cubano. Guajira criolla	Luis Casas Romero	
[s.f.]	Romance del ingenio antiguo (Tpo Guajira)	Eduardo Sánchez de Fuentes	
[s.f.]	Junto a un cañaveral. Guajira	Rosendo Ruíz Suárez	La Habana: Ediciones musicales C. N. C.

GUAJIRAS

Fecha	Obra	Autor	Editado
1878	Panchita en el muelle de la Habana	Federico Chueca y Joaquín Valverde	
1878	Panchita o la negra raspaura. Guajiras	Desconocido	
1883	La tela de araña. N° 5 Preludio e introducción. Acto 2° sueño y guajira	Manuel Nieto	Madrid: Romero y Marzo Editores
1884	Seis danzas americanas. N° 1 La Guajira	Ricardo Carbonell	Barcelona: Andrés Vidal y Roger
1887	Manzanilla y dinamita - Guajiras	José Echegaray	
1889	Los zangolotinos - Guajiras	Manuel Fernández Caballero	
ca. 1890	Nuevo método práctico de guitarra - Guajira 1	Eustasio Matallana	Madrid: Orfeo Tracicio
ca. 1890	Nuevo método práctico de guitarra - Guajira 2	Eustasio Matallana	Madrid: Orfeo Tracicio
ca. 1890	Guajira popular	Anselmo González del Valle	Turín: Marcello Capra
ca. 1890	Guerra europea. N° 5 Guajira	G. Mateos	Madrid: Zozaya
ca. 1890	Guajiras	Juan Parga	Málaga: López y Grifo
ca. 1890	Guajiras de mediana para guitarra, Op.5	Juan Parga	
1890	Pot pourri de aires andaluces para piano - Peteneras, Guajiras, Panaderos	Eduardo Lucena	Cádiz: Juan Pedro Parodi
1890	Una boda en el ingenio - Guajiras	Desconocido	
1891	Guajiras	Trinidad Moreno Cruz	
1892	El cosechero de Arganda	Ángel Rubio	
1893	Jai Alai - Guajiras	José María Alvira y Almech	
1894	Boda, tragedia y guateque ó el difunto de Chuchita	Pedro Miguel Marqués	Madrid: Zozaya
ca. 1895	Guajiras (para Sexteto)	Eduardo Lucena	Manuscrito en Archivo Histórico Provincial de Cádiz
1896	La banda de Trompetas. N° 4 Güajira	Tomás López Torregrosa	Madrid: Zozaya
1896	Guajira de Loreto Prado	Ángel Rubio	
ca. 1897	Cantos Españoles. La Cubanita (Guajira)	G. Arias	Madrid: Pablo Martín
1897	La Revoltosa. N° 3bis Guajiras	Ruperto Chapí	Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio
1897	Madrid, castillo famoso - Guajiras	Mateos	

1897	La agente alegre - Guajiras	Desconocido	
ca. 1899	Guajiras para guitarra sola	Desconocido	Sevilla: Enrique Bergalli
ca. 1899	¿Diré que sí?	Desconocido	
ca. 1900	La Gloria de Andalucía, pot-pourri flamenco. Guajiras	Manuel del Castillo	Sevilla: Enrique Bergalli
ca. 1900	Pot-pourri de aires andaluces - Guajira	Manuel del Castillo	
ca. 1900	Guajiras para piano	Eduardo Fuentes	Sevilla: Agustín M. Lerate
ca. 1900	Guajiras Populares	Desconocido	Manuscrito en Archivo Histórico Provincial de Cádiz
1900	Guajiras, op. 6, nº 2	Enrique Fernández Arbós	Mainz: Druck y B. Schott's Söhne
1901	El Mississipi. Nº 2 Covita y Homobono (tiempo de guajiras)	E. Montero	Madrid: Sociedad de Autores Españoles
1901	La Guajira. Nº 6 Allegreto	Ruperto Chapí	Manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (Madrid)
ca. 1902	Guajiras	V. García del Peral	Manuscrito en la Biblioteca Musical de Madrid
1902	Método de Guitarra - Guajiras (Flamenco fácil)	Rafael Marín	Madrid: Dionisio Álvarez
1902	Método de Guitarra - Guajiras (Flamenco más difícil)	Rafael Marín	Madrid: Dionisio Álvarez
1902	Cantos de mi patria Gran colección de cantos y bailes españoles - Guajiras cubanas	Eduardo Moreno Manella	Madrid: Sociedad de Autores Españoles
1903	Guajiras populares, nº 3	José M ^a Guervós	Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio
ca. 1904	Elegía (Guajiras)	José L. del Castillo Velasco	
1904	Guajiras de concierto	Arques	
1905	Guajiras Populares	Luis Foglietti	Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio
1905	La Mulata. Nº 6 Guajiras y Danzón	Valverde (Hijo), Calleja y Lleó	Barcelona: Vidal Llimona y Boceta
1905	¡Pícara lengua! - Guajiras	Joaquín Valverde (Hijo)	
ca. 1906	Guajira para violín y piano	Antonio Sánchez y Manuel Ríos	

ca. 1906	Guajiras para Loreto Prado	Ángel Rubio	
1906	Las alegres modistillas ó el botijo de Alicante	Artur Saco del Valle i Flores	
1906	La Cacharrera - Guajiras	Manuel Fernández Caballero y Mariano Hermoso Palacios	
1907	Guajira	Baldomero Fernández Casielles	
ca. 1908	Dos Guajiras Populares. En la Manigua (Guajira Popular)	Agustín Sánchez Arista	Madrid: Ildefonso Alier
ca. 1908	Dos Guajiras Populares - Guacacoa	Agustín Sánchez Arista	Madrid: Ildefonso Alier
ca. 1909	Guajiras	Eustasio Matallana	Madrid: Ildefonso Alier
ca. 1909	Guajiras	Francisco Tárrega	
1909	La Alegría del Batallón - Canción y Guajiras	José Serrano	Madrid: Ildefonso Alier
ca. 1910	Celebres Guajiras, op. 77	Antonio Alba	Madrid: Unión Musical Española
ca. 1910	Guajiras para guitarra	Antonio López Villanueva	Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio
ca. 1910	Aires andaluces. Potpourri para piano - Guajira	Guillermo Gómez	México: Repertorio Wagner S. A.
ca. 1910	Guajiras clásicas	Joaquín Salguero Herrera	
ca. 1910	Guajiras	Adela del Valle	Buenos Aires: Imprenta musical Ortellí Hermanos
1910	Guajiras	Francisco Alonso	Manuscrito en el Centro de Documentación Musical de Andalucía
1910	Guajiras para banda	Francisco Alonso	Manuscrito en el Centro de Documentación Musical de Andalucía
1910	Guajiras populares, nº 2	José M ^a Guervós	Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio
1910	Primera colección de cantos y bailes populares españoles - Guajira Española	Modesto y Vicente Romero	Madrid: Ildefonso Alier

1910	Primera colección de cantos y bailes populares españoles - Guajira Cubana	Modesto y Vicente Romero	Madrid: Ildefonso Alier
ca. 1912	Obras escogidas de autores clásicos y modernos. Guagiras populares para piano con letra	Desconocido	Madrid: Faustino Fuentes
1912	Guajiras [En <i>Madrid cómico</i> , 4 de agosto de 1912]	Desconocido	Madrid: Madrid Cómico
1912	Las Guajiras	Otero y Sopena	Sevilla: Tip. de la guía oficial
1912	Guagiras	Rafael Gil y Asensi	Madrid: Ildefonso Alier
1913	Colección española de cantos y bailes. N° 6 Guajiras cubanas	Severino García Fortea	Madrid: Ildefonso Alier
1914	La Criolla (Guajira)	Antonio Castells Casas	Madrid: Faustino Fuentes
1920	Célebres guajiras populares	José M ^a Guervós	Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio
[s.f.]	Mi gitano (Guajira)	Baldomero Fernández Casielles	
[s.f.]	Guajiras	Domingo Bonet	
[s.f.]	Perlita (Guajiras)	Francisco Sánchez	
[s.f.]	Por España. Potpourri	Goñi	
[s.f.]	Guajiras	Guillermo Gómez	
[s.f.]	Guajiras flamencas para piano	Guillermo Gómez	
[s.f.]	Tango	Luis Soria	
[s.f.]	De Cádiz para la Habana. Guajira bailable	Mefistófeles	
[s.f.]	Guajiras	Nicolás Torres	
[s.f.]	Guajiras	Ramón Torrón	
[s.f.]	Genio de Andalucía (Guajiras)	Serrano	
[s.f.]	Guajiras de salón	Esteban Juez	