



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

Fandangos, fandanguillos, fandanguitos y huapangos

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MUSICOLOGÍA,

PRESENTA
Jesús Antonio Echevarría Román

TUTOR, Antonio Corona Alcalde.
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas
UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO, 2022



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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 5 |
| Capítulo I. El huapango | 9 |
| I.1. Etimología | 9 |
| 1.1.1. Huapango..... | 9 |
| 1.1.2. Fandango | 10 |
| I.2. Usos de la palabra huapango..... | 13 |
| I.2.1. El huapango como fiesta | 14 |
| 1.2.2. El huapango como música..... | 15 |
| Capítulo II. Historiografía del huapango..... | 20 |
| II. 1. La procedencia española..... | 20 |
| II. 2. La tonadilla escénica..... | 26 |
| Capítulo III. Historiografía del fandango | 29 |
| III. 1. Definiciones..... | 29 |
| III.2. Fandango: historia | 30 |
| III. 3. Fandanguillos..... | 37 |
| III. 4. Fandango: la danza voluptuosa..... | 38 |
| III. 5. Fandango: fiesta..... | 38 |
| III. 6. Otros significados | 39 |
| Capítulo IV. La forma musical..... | 41 |
| IV. I. El Fandango español..... | 41 |
| IV. 1.1. La forma | 41 |
| IV.1.2. Los instrumentos | 42 |
| IV. 1.4. Patrones armónicos | 44 |
| IV. 2. <i>El fandanguito</i> huasteco y otros sones | 45 |
| IV. 2.1. La forma | 45 |
| IV. 2.2. La melodía..... | 46 |
| IV.2.3. Los instrumentos | 47 |
| IV.2.4. El falsete..... | 48 |
| IV.2.4.1. Origen del falsete huasteco | 49 |
| IV.2.5. Patrones rítmicos | 53 |
| IV.2.5.1. Patrones rítmicos de las guitarras..... | 54 |

| | |
|--|-----|
| IV.2.5.2. Acentos internos en los patrones de 6/8 y de 3/4 | 57 |
| IV.2.5.3. Sesquiáltera y hemiola | 58 |
| IV.2.5.4. Cadencia frigia y cadencia frigia andaluza | 60 |
| Capítulo V. El fandango académico y otras danzas | 63 |
| V.1. Los primeros fandangos documentados..... | 64 |
| V.2. Fandangos de autor | 70 |
| V.2.1. Santiago de Murcia (1673-1739)..... | 70 |
| V.2.2. Jean Philippe Rameau (1683-1764)..... | 74 |
| V.2.3. Domenico Scarlatti (1685-1757) | 77 |
| V.2.3.2. Sonatas de Scarlatti..... | 81 |
| V.2.4. José de Nebra (1702-1768)..... | 84 |
| V.2.4. Antonio Soler (1729-1783)..... | 87 |
| V.2.5. Luigi Boccherini (1743-1805)..... | 88 |
| V.2.5.1. El Quinteto con guitarra, No. 4 en D, G. 448, <i>Fandango</i> | 88 |
| V.2.6. Christoph Willibald Gluck (1714-1787)..... | 92 |
| V.2.7. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)..... | 93 |
| V.3. Otras músicas y danzas | 94 |
| V.3.1. Con sesquiáltera..... | 94 |
| V.3.1.1. Romances..... | 94 |
| V.3.1.2. Zarabanda | 95 |
| V.3.1.3. Chacona | 96 |
| V.3.1.4. Follías | 97 |
| V.3.1.5 Canarios | 98 |
| Capítulo VI. La lírica huasteca | 100 |
| VI.1. La lírica de <i>El fandanguito</i> huasteco | 103 |
| VI.1.1. Copla de cinco versos..... | 106 |
| VI.1.2. Copla de seis versos | 107 |
| Antología de coplas | 109 |
| Conclusiones..... | 123 |
| Referencias | 128 |

Introducción

Esta tesis tiene como objetivo el conocimiento del origen de la música de huapango o son huasteco. Enfoco principalmente la investigación en la música de fandango en su relación con el huapango. El fandango es una música tradicional muy popular en todo el territorio español y también figura en el repertorio de la música académica barroca y clásica. En este trabajo hago un estudio de la relación histórica y un análisis formal entre ambas músicas. En general, el significado con que uso la palabra *huapango* en este trabajo es el de música, pues la palabra designa también el baile y la fiesta que se celebra en la cultura tradicional huasteca. De manera similar, uso *fandango* como la música que acompaña al baile del mismo nombre dentro de la cultura popular española.

La huasteca es una región que comprende porciones de varios estados de la república mexicana: norte de Veracruz, sur de Tamaulipas y partes de San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro y Puebla. Hay que señalar que muchos estudiosos consideran el huapango como una variedad regional de un género más amplio: el son mexicano, por tanto, el conocimiento que esta investigación produzca también arrojará luz sobre la procedencia de la música de son mexicano en general. En México hay tradiciones musicales regionales que llaman la atención por su riqueza musical. Sus formas muestran complejidad desde el punto de vista rítmico, melódico e interpretativo. También llama la atención la calidad y originalidad de su lírica. Algunas de estas tradiciones están emparentadas entre sí y se conocen genéricamente como *música de son* o simplemente *sones*. La música de son mexicano es una especie de *género madre* que se extiende a través de buena parte del territorio nacional.

En cada región ha tomado características específicas, con distinto estilo interpretativo y con una dotación musical propia que incluye originales guitarras de rasgueo. Entre estas tradiciones regionales puedo mencionar: el son abajeño, en la región lacustre de Michoacán; el famoso son de mariachi, en Jalisco y otros estados del occidente del país; el son guerrerense; el son jarocho, en el sur de Veracruz, y el son huasteco, o huapango, en la región de la Huasteca. El huapango presenta interesantes particularidades estilísticas: las melodías del canto tienen un registro amplio y se adornan con un falsete corto característico de difícil ejecución; las guitarras de acompañamiento, que son la guitarra quinta (también llamada huapanguera) y la jarana huasteca, se ejecutan con una peculiar técnica de rasgueo; hay virtuosismo en la ejecución del violín y en ocasiones, cuando la guitarra quinta puntea la

melodía base, produce contrapunto con la variaciones melódicas del violín; hay también fórmulas peculiares de improvisación en el canto, en los instrumentos y en la lírica.

Ahora bien, ¿por qué destacar particularmente la relación entre huapango y fandango? Hay varias y apreciables razones para ello. Comienzo por señalar que hay una posible relación de procedencia, o cuando menos de parentesco, entre ambos géneros. En un inicio tuve la idea de investigar esta relación a partir de una serie de conversaciones que sostuve con don Juan Coronel, en su casa en el puerto de Tampico, Tamaulipas, durante el mes de mayo de 1989. Sabía yo, por referencias de músicos de la región, que don Juan, además de ser un excelente violinista de huapango, conocía muchos sones antiguos. Obviamente le pregunté sobre la procedencia del huapango. Don Juan me dijo que, a su entender, los sones más antiguos son los de tono menor, me explicó que originalmente sólo eran tres: *La malagueña*, *El fandanguito* y *La petenera*.

La relación de estos sones con la música española, sobre todo con la andaluza, resultaba evidente y así lo comentamos. Esta influencia española, en particular la andaluza es tratada con amplitud en la historiografía de la música popular mexicana. Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza, por ejemplo, coinciden en indicar que el huapango no es propiamente un género, puesto que bajo esta denominación figuran una diversidad de formas musicales y literarias como el fandango, la malagueña y otras danzas andaluzas. Saldívar (1987) opina que:

La música de huapango sólo tiene en común el ritmo, ya que no hay un tipo al que se pueda ajustar todas las composiciones; en esta variedad de son, como en el jarabe se encuentran boleras, seguidillas, y aun el fandango [...]. Hacemos hincapié en el fandango, danza puramente española, a tres tiempos de movimiento algo vivo, y una de las más antiguas de que se tiene noticia aunque se comprenden con el mismo nombre la malagueña, la rondeña, la granadina y la murciana (p. 344).

Por su parte Vicente T. Mendoza (1984) señala:

La multiplicidad de formas musicales y literarias, de ritmos, de estilos y fórmulas de acompañamiento, de mudanzas coreográficas e imitaciones, hace que resulte ilógico, en cuanto a las formas estrictas, englobar en un solo género con la designación de huapango: tonadillas, fandangos, fandanguitos, malagueñas, peteneras, zapateados, seguidillas, boleros [...] y otras derivaciones es decir, toda una generación de especies y tipos líricos, coreográficos y declamatorios de los siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX, que sucesivamente han ido llegando a las costas de Veracruz y ahí han ido floreciendo y fructificando incesantemente (pp. 87, 88).

Los dos géneros, fandango y huapango, son de tipo coreográfico-lírico-musical. En este sentido son muchas las similitudes que se observan entre ellos: ambos tienen una melodía

introdutoria (que los huapangueros acostumbran llamar *entrada*), están en compás de 6/8, alternan partes instrumentales con partes cantadas, las coplas son de versos octosílabos y hay zapateado en el baile. Los tres huapangos que mencionaba don Juan Coronel comparten elementos musicales específicos con el fandango español: se desarrollan en modo menor con pasajes modulatorios al mayor relativo y presentan la cadencia característica a la dominante llamada *frigia*. Asimismo, los términos Fandango y huapango tienen en común que su significado lingüístico es dual. He mencionado que ambas palabras designan un género de tipo coreográfico-lírico-musical, pero además indica la celebración o fiesta donde este género se efectúa. Fandango tiene este doble significado en España y en muchas regiones de México. Con la palabra huapango se da una dualidad semejante, particularmente en la región huasteca¹, pero también en algunas zonas del Sotavento veracruzano.

Dentro del repertorio del son huasteco no hay un son que se llame *Fandango*, pero sí existe *El fandanguito*, que es uno de los tres sones que don Juan Coronel consideraba más antiguos. Dentro del repertorio del son jarocho tampoco hay un son que se llame *Fandango* pero sí, de nuevo, existe *El fandanguito*. *El fandanguito* huasteco y el jarocho no son el mismo son, tienen diferencias líricas y musicales notorias, aunque también similitudes, entre ellos y con los fandangos españoles. Debido a estas semejanzas y aunque el tema central de este trabajo es el huapango huasteco abordaré en algunos casos el fandanguito jarocho. También hay fandangos en Oaxaca, en Yucatán y otras partes de México y de Latinoamérica; sin embargo, para no desviarme demasiado del tema de este trabajo, que es el huapango huasteco, me limitaré a hacer algunas comparaciones formales con la música de joropo venezolano.

Mencioné líneas arriba los fandangos españoles, así en plural, porque tampoco hay uno sólo. En Andalucía existen distintos fandangos regionales, algunos conocidos como fandanguillos, como las malagueñas, las granadinas, las murcianas y *las rondeñas*; fandanguillos que toman su nombre, precisamente, de estas localidades. Además, el fandango se encuentra diseminado por todo el territorio español y, más aún, cruza, por así decirlo, distintas épocas, países y tradiciones musicales. En el siglo XVIII se encontraba ya diseminado en buena parte del continente americano, tanto en el norte, en regiones que hoy

¹ Existe una polémica en cuanto a si *huapango* y *son huasteco* son sinónimos o designan diferente música. Me ocuparé del tema en el primer capítulo.

forman parte de Estados Unidos, como en el sur del continente, donde logró una firme implantación. En Europa alimentó las obras de los compositores del barroco español y del clasicismo vienés, entre otros, circunstancia que nos permite estudiarlo en notación musical. El análisis de partituras, tanto del fandango como de otras danzas contemporáneas suyas, puede arrojar información relevante sobre el origen y conformación de la música de huapango, objeto de esta tesis.

Es conocido que la música de son, en general, data cuando menos del siglo XVIII. Esto se ha podido documentar a través de testimonios que dan cuenta de ciertos sones que fueron denunciados ante la Inquisición por deshonestos, lascivos y torpes. Sin embargo, su antigüedad no convierte a esta música en anacrónica. Hoy día, el son no se reduce a ser un producto, una estampa colorida del folclor nacional para consumo turístico; tampoco juega sólo un papel meramente testimonial (aunque tiene ese valor) del patrimonio cultural de nuestro país. El son está lejos de ser una *lengua muerta* o una *pieza de museo*; por el contrario, se mantiene vigente como música tradicional regional, y no sólo eso, sino que también, ha ampliado su espacio de influencia en otras zonas del país, e incluso en el extranjero.

El título que he dado a este trabajo, *Fandangos, fandanguillos, fandanguitos y huapangos*, indica una especie de ruta o de espacio por el que transita esta investigación. Aunque, como ya he señalado, abordaré otras músicas y danzas que también contribuyeron a la conformación del huapango. En resumen, con esta investigación intento aportar nuevos elementos para la reconsideración de la hipótesis existente que le atribuye un origen español-andaluz al huapango y a la música de son mexicano en general. Lo hago valiéndome de la historiografía, la documentación disponible y el análisis musical y literario. También busco contribuir con la descripción de los elementos musicales y líricos del huapango, y poner de manifiesto esa riqueza formal y calidad expresiva de las que hablé. Finalmente, trato de abrir un espacio de reflexión que nos permita explicar por qué esta música mantiene su vigencia, aun a contracorriente de la modernidad.

Capítulo I. El huapango

I.1. Etimología

1.1.1. Huapango

El *Diccionario de mexicanismos*, de Francisco Santamaría (1992), define así la palabra huapango:

El nombre propio es *Huepanco*, que se compone el *huepantli* (*vepantli*), “viga grande desbastada y sin labrar (Molina, y de *co*, en; y significa: “En donde están las vigas sin labrar” (Robelo, *Nombres geográficos de Veracruz*). m. Fiesta o celebración popular típica del Estado de Veracruz, principalmente entre campesinos. 2. Música o son peculiares y el baile en tarima o en tablado que se hace con esta festividad, acompañados por lo común de cantos populares. 3. Estos mismos cantos a los cuales se pone música para ser entonados en el baile. –Var.: *guapango*.– (No hay que olvidar que *cuauhpankli*, en azteca, significa puente, y que de puente a tablado, en tablado o tarima, no va un paso (p. 602).

La doctora en letras españolas Norma Román Calvo me transmite su opinión sobre la posible evolución etimológica del sufijo *go* en la palabra huapango: “La *c* fuerte se suavizó en *g* gutural suave, de ahí huapanco a huapango” (comunicación personal, 15 de mayo de 2010) Así sucedió, por ejemplo, con las siguientes palabras: *Tenan-co*, derivó en *Tenan-go* (lugar amurallado); *Tzompanco*, en *Zumpango* (lugar de la hilera de cabelleras); *Molango*, fue *Molanco* (lugar del mole o del molcajete), etc. (Serrano Pérez, Ramírez Curiel, 1988). Así pues, es muy probable que sea atinada la etimología que brinda Cecilio Robelo, citada por Santamaría líneas arriba, donde el sufijo en huapango sería *go*, derivado de *co*, y no *ango*. Esto es importante porque el parecido entre las palabras huapango y fandango podría llevar a pensar que comparten *ango* como un mismo sufijo o desinencia. Más adelante abordaré la etimología de fandango.

Saldívar y Baqueiro Foster, como la mayoría de los autores, coinciden con Santamaría en la idea de que huapango es un baile que se ejecuta sobre una tarima o tablado (Saldívar, 1987, p. 343). Sin embargo, Baqueiro añade, a manera de especulación, que huapango podría provenir de la conjunción de las palabras huasteco, es decir de la huasteca y Pango, que era el antiguo nombre del río Pánuco (Baqueiro, 1942, p. 174). El maestro y músico huapanguero Tomás Gómez Valdemar desestima esta opinión de Baqueiro arguyendo que carece de sustento firme. En su libro *Así canta la Huasteca*, Gómez (1997) se inclina por otra teoría:

En definitivo, es preferible optar por la tercera teoría de cómo el dialecto náhuatl interpretó la palabra *fandango* venida de España. Por la naturaleza de el dialecto, basta que se tome un mapa y ver que en la región huasteca cuántos ranchos, pueblos y ciudades inician sus nombres con Hua, Hue y además tomo como punto de referencia para mayor apoyo de esta teoría, lo siguiente: si la música huasteca es totalmente mestiza [es lógico] que a la etimología de huapango le damos origen indígena, como las antes mencionadas (p. 4).

Aquí se presenta el caso, que advertí al principio de este capítulo, donde se maneja la idea de que fandango y huapango comparten el sufijo *ango*. En cuanto a la raíz de la palabra, don Tomás no precisa el significado de *hua*, *hue*. Según Santamaría, Huasteca viene del náhuatl *huaxin*, guaje (Santamaría, 1992, p. 603).

Otra posibilidad es la que manifiesta Leonardo Zaleta, quien cita un documento llamado: *Notas de un documento del archivo colonial de Ilmatlán relacionado con el son huasteco o huapango (año de 1562)*, donde se afirma que huapango viene de cuapanco, baile que antaño bailaban los indígenas nahuas en la Huasteca. Esta interpretación mantiene la idea de: *sobre la madera o tablado*, pero introduce una variante, pues el nombre tendría origen en los peldaños donde se colocaban los músicos (tocadores) (Zaleta, 1999, pp. 31, 32). Desafortunadamente, Zaleta no proporciona la referencia del documento y no me ha sido posible encontrarlo, por lo que tomo con reservas esta información.

Tenemos pues dos ideas contrarias: una sugiere que el nombre es de origen náhuatl y que podría referirse a una danza prehispánica que bailaban los nahuas en la zona Huasteca, y la otra señala que *huapango* es el nombre que tomó el fandango en la Huasteca. René Villanueva (1997), en su libro *Cancionero de la Huasteca*, expone las dos versiones:

Para unos es derivado del vocablo náhuatl cuahpanco [...] significa por tanto ‘sobre el tabalado’. Para otros autores, la palabra es derivación del término español fandango, que se refiere a varios bailes y cantos de origen andaluz, asturiano y valenciano que también se bailan sobre un tablado. [Y añade] Como vemos, dos explicaciones para el término huapango, una del lado indígena y otra del lado hispano. Vieja polémica (pp. 11, 12).

1.1.2. Fandango

Al buscar la etimología de fandango, el tema se complica sustancialmente, pues está en duda que sea una palabra española. Hay varias versiones en cuanto a su etimología. Una apunta que procede de la palabra portuguesa *fado*. Así lo anota el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, de J. Corominas (1989): “... derivado de Fado ‘canción y baile populares en Portugal’ (del latín *FATUM* ‘hado’ porque el ‘fado’ comenta líricamente el

destino de las personas)” (p. 848). Sin embargo, el autor dice también en la misma página: “Acaso tenga razón Fernando Ortiz (*Afronegr.*, 202) al derivarlo del mandinga ‘fanda’ ‘convite’, pues ya Aut. advierte que <por ampliación se toma por cualquier función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas>”.

Asimismo, en su diccionario, Corominas cita varios documentos de Paul Aebischer, entre ellos una relación de 1725, donde se describe el fandango como una danza indecente popular en la provincia de Quito.² Al respecto, refiere: “Sin embargo, ni en esta ni en otras fuentes consta que fuese danza de indios [...]. Es pues arbitraria la idea de Aebischer de buscar su origen en quichua, y nos obliga a rechazarla de plano el hecho elemental de que la *f* es fonema inexistente en esa lengua” (p. 848).

Además de la versión de Fernando Ortiz, citada por Corominas, hay abundantes hipótesis de que la etimología de fandango es de origen africano o afroamericano. El etnomusicólogo cubano Rolando Pérez me proporciona la siguiente definición en kimbundu, lengua angoleña: *Caos. Fandangu ia ima ioso inga mundo ka ubange lua*; que significa: “desorden de las cosas todas al principio del mundo antes de la creación” (comunicación personal, 31 de octubre de 2006).

De igual forma, Fernando Iwasaki (2003), escritor peruano radicado en Andalucía, sostiene también una hipótesis de procedencia africana y ubica el origen de la palabra en Perú, citando a Romero:

Por lo tanto, establecida la idiosincrasia hispanoamericana del fandango, ¿cuál es su etimología exacta? ¿Será una voz quechua o vendrá del náhuatl? Nanay. Fandango es palabra bantú, kikongo y namblú. Según las investigaciones de Fernando Romero en su *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú* (1988), cuando los negros esclavos hacían una tertulia la llamaban «ndonga». Si la reunión degeneraba en una pelea se montaba una «fwandonga», pero si se ponían a cantar la cosa quedaba en «fundungu». El problema era la bulla, porque si la juerga duraba toda la noche se convertía en «fundanga», que es como se conoce a la botellona en las junglas del Congo. Y los estudios de Fernando Romero tienen un extraordinario equivalente en México, donde el profesor Álvaro Serrano Ochoa también ha investigado la etimología africana de fandango en su libro *Mitote, fandango y mariacheros* (p. 1).³

Lo que en realidad cita Álvaro Ochoa Serrano (Iwasaki invierte los apellidos) es el mencionado diccionario de Corominas que contiene la versión etimológica de Fernando

² Paul Aebischer, filólogo suizo (1897-1977). *RliR, Reveu Linguistique Romanne*, París.

³ La fecha de publicación del libro de Serrano Ochoa que da Iwasaki probablemente es errónea. La primera edición del libro es de 1992.

Ortiz. Lo que sí aporta Ochoa (2005)⁴ es la hipótesis de que la palabra fandango: “también se incorporó a la lengua y costumbre michoacana con la palabra ‘Phandánguita’, fiesta de boda, baile de tarima” (p. 97). En una ponencia publicada en 1985, el mismo Álvaro Ochoa no menciona la posible procedencia africana y sí la andaluza del fandango: “El fandango llegó a la Nueva España en el equipaje cultural de los colonos y conquistadores” (Ochoa, 1985, p. 43).⁵ Esta comparación ejemplifica que la hipótesis de una procedencia africana de la palabra fandango se ha incorporado en la historiografía de la música mexicana en años recientes.

En la primera parte de *Martín Fierro*, el famoso poema del argentino José Hernández, publicada por vez primera en 1872, se lee:

Con gato y con fandanguillo
había empezado el changango
y para ver el fandango
me colé haciéndome bola
más metió el diablo la cola
y todo se volvió pango.

1955

La edición de *Martín Fierro* del Research Foundation of the state of New York, proporciona estas definiciones (Hernández, 1967, p. 150):

Gato: Baile de paso ligero.

Fandanguillo: Baile cantado.

Changango: Fiesta de gente humilde animada por músicos empíricos, con instrumentos malos.

Pango: Indica desorden.

En el libro *Martín Fierro*, de Jorge Luis Borges en colaboración con Margarito Guerrero, figura la siguiente definición que la palabra *pango*, significa bochinche, pelotera, desorden, enredo, confusión (Borges y Guerrero, 1997, p. 513). Así pues, la palabra *pango*, de posible origen africano, coincide con la definición de fandango del doctor Rolando Pérez, citada líneas arriba: “desorden de las cosas todas al principio del mundo antes de la creación”. Además, es de llamar la atención el uso de otras palabras con la desinencia *ango*. En *La música entre Cuba y España*, de Linares y Núñez (1998), éste escribe lo siguiente: “Lo que no cabe duda es que el sufijo «-ngo» (presente también en fandango) obliga a emparentarlo etimológicamente con algún género de la música afroamericana del siglo XVIII, del que deriva el tango americano que llega a España mediado el siglo XIX” (p. 221). En la misma

⁴ Se trata de la tercera edición.

⁵ En esta publicación también aparece alterado su nombre: Alvarado Ochoa en vez de Álvaro Ochoa.

página, Núñez agrega una nota, la 27, donde dice: “En numerosos vocablos de origen bantú encontramos la misma desinencia: bongó, conga, batanga o sandunga”.

En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores [SGAE], 1999), en la entrada I correspondiente a España, el mismo Núñez escribe: “La desinencia ‘ngo’ se cree de origen africano o más bien, al igual que el tango, de origen afroamericano” (Núñez, 1999, p. 924). En la entrada IX correspondiente a República Dominicana de este diccionario se lee: “La voz es de origen negro y de aquí fue el fandango a España, tal como dice Lope de Vega en una de sus obras: ‘De las indias a Sevilla/ a llegado por la posta’” (Lizardo, 1999, p. 931).

Si la palabra fandango es una voz africana, la hipótesis de Tomás Gómez Valdemar, citada líneas arriba, de que huapango fue *la manera náhuatl de interpretar la palabra española fandango*, resultaría inexacta. En resumen, huapango vendría del náhuatl *huepantli*, viga de madera y de *co*, en; como dice Santamaría, donde la desinencia *co*, lugar, se fue convirtiendo en *g* suave, y fandango tendría la desinencia *ango* o *ngo*, de origen africano que significa desorden o caos. La semejanza en la desinencia de ambas palabras puede ser una coincidencia o no, es un problema lingüístico difícil de dilucidar. Sin duda, la polémica sigue abierta.

I.2. Usos de la palabra huapango

Vicente T. Mendoza (1984), en su *Panorama de la música tradicional de México*, describe en el apartado correspondiente a las piezas de origen regional español y bailes teatrales del siglo XVII del capítulo dedicado al huapango algunos ejemplos de música tradicional mexicana que, desde su punto de vista:

...no encajan en grupos bien definidos como formas reconocidas, ya sea porque su carácter los aísla, o bien porque siendo completamente regionales de la Península Española mantienen su sello y al mismo tiempo su independencia, a otros por el contrario, sus elementos intrínsecos los agrupan en núcleos apretados fáciles de reconocer lo mismo en España que en México [...] Otros ejemplos se han incorporado a nuestro acervo con el nombre de sones debido a su naturaleza lírico coreográfica, es decir que se apoyan en trozos bailables, generalmente zapateados o escobillados, seguidos de otros cantados (pp. 83, 84).

En el mismo libro Mendoza escribe esta curiosa frase refiriéndose al huapango de Veracruz: ““ofrece formas tan proteicas que despierta dudas al grado de que muchos estudiosos niegan su existencia” (p. 84). Propone, dado lo polémico del tema, “sólo hipótesis que tendrán que esclarecerse dentro de muchos años” (p. 84). Aunque no lo dice explícitamente, entiendo,

por el contexto, que estas hipótesis se refieren a la procedencia del huapango en relación con la música española. En otra parte del mismo libro escribe: “En lo que toca al huapango, debe decirse que constituye un caso excepcional debido a la riqueza y variedad que ofrece” (p. 87).

Leobardo Lechuga, oriundo en tercera generación de Pahuatlán, Puebla, me refiere que el huapango se origina cuando se junta la música, que se llamaba solamente *son*, con las coplas, que antiguamente se recitaban por separado (comunicación personal, 8 de mayo de 2009). Por otra parte, Humberto Aguirre Tinoco, en su libro *Sones de la tierra y cantares jarocho*, explica que el son jarocho surge cuando la música y la copla se unieron al baile; antes la música se llamaba son (Aguirre, 1991, p. 7). Esta explicación es similar a la de Lechuga sobre el huapango y a lo que describe Mendoza sobre los sones en general.

1.2.1. El huapango como fiesta

La palabra huapango tiene el doble significado que ya mencioné en la introducción de este trabajo. Es la fiesta y es la música que se toca y baila en ese festejo. En cuanto a la fiesta, a la celebración social, dice Baqueiro Foster (1942): “Como tal (huapango) debe entenderse esta fiesta democrática en la que, sin distinción de sexo ni edades, todos participan. El huapango es una fiesta del pueblo y para el pueblo, en la cual sólo los músicos tocadores de instrumentos tienen que ser, necesariamente, profesionales y, por lo general, de sorprendente habilidad técnica” (p. 174). Este carácter social de la celebración lo tiene también la palabra fandango en el sur de Veracruz. El músico jarocho Arturo Meseguer me comenta: “Yo entiendo fandango como fiesta, aunque sea un velorio, pero que se reúna la gente”. Subraya su carácter gregario y enfatiza cuál es la música que acompaña la fiesta: “La gente se junta, es una reunión y sólo se toca música de son” (comunicación personal, 25 de mayo de 2007).

El huapango como fiesta se empleaba en buena parte del territorio nacional durante el siglo XIX y principios del XX. Manuel Álvarez Boada (1990), en *La música popular en la huasteca veracruzana*, escribe: “Tradicionalmente se le llama huapango a la fiesta donde participan jóvenes, adultos y niños, y al modo particular de bailar este género de son. [Y más adelante añade] Así como al baile y a la fiesta, huapango se le llama al son que se interpreta con violín, jarana y guitarra quinta (huapanguera)” (p. 107). Higinio Vázquez Santana (1931), en su *Historia de la Canción Mexicana* señala: “La palabra Huapango se aplica lo mismo para designarla en sí, que para el baile o canto. Estas fiestas tienen lugar, lo mismo

en la enramada formada al efecto, que en el salón de la casa” (p. 44). El fandango en su acepción de fiesta lo encontramos muy difundido también por todo el territorio mexicano, como lo muestra este ejemplo donde se cuenta la historia del Mariachi Monumental de Silvestre Vargas: “... como don Plácido tenía su propio mariachi, siempre avisaba a los muchachos los sitios donde había ‘fandango’” (Jáuregui, 1999, p. 240).

En la región de sotavento al sur del estado de Veracruz es más frecuente llamar fandango a la fiesta donde se baila y zapatea sobre una tarima, pero también se usa huapango en otras zonas. Patricia Domínguez, originaria, como su abuelo y su padre, de San Juan Díaz Covarrubias, municipio de Hueyapan de Ocampo, Veracruz, dice que en esa región, la fiesta jarocho se llama huapango (comunicación personal, 18 de mayo de 2005). En muchos lugares huapango y fandango se entienden como sinónimos como en este ejemplo que proporciona Cayetano Rodríguez Beltrán (1908) en su novela *Pajarito*. La historia, de corte costumbrista, se sitúa en Tlacotalpan, en el sotavento veracruzano. Se remonta cuando menos hasta finales del siglo XIX (la novela fue publicada en 1908). El autor incluye al final del libro un vocabulario donde asienta una definición de *guapango*: “Guapango: Fandango. Comúnmente se le nombra baile de tarima por la que se pone para que suenen los tacones de los zapatos de las bailadoras al hacer las mudanzas del zapateado al jarabe, etc. Para diferenciarlo de baile de piezas o de ‘sala’ lo designan como baile de sonos” (p. 5).

Que en Veracruz se llama fandango a la fiesta donde se bailan los sonos, aparece documentado por el viajero inglés Gabriel Ferry, según cita Antonio Corona. Ferry, quien publicó en 1825 sus *Escenas de la vida mexicana*, cuenta que asistió a un fandango. Al parecer presenció un son de *montón*, bailado exclusivamente por mujeres. Lo describe y dice: “Este baile se llama bamba” (Corona, 2005, pp. 99, 100).

1.2.2. El huapango como música

Higinio Vázquez Santana (1931), en su *Historia de la canción mexicana*, dice del huapango:

La Huasteca se extiende desde el río Tuxpan hasta el río Pánuco, y comprende algunas porciones importantes de los Estados de Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo y Puebla.

En aquellas se mantiene vivo el aspecto típico de la vida y de las costumbres de los habitantes de esos parajes risueños y ha brotado el Huapango, són [*sic*] que tiene una enorme riqueza musical [...] se oyen por todos los lados las notas de los Huapangos, la música de la región que cantan los campeadores de ganado, los ordeñadores en los ranchos, los vigilantes

en las milpas, los boteros en las embarcaciones que cruzan los ríos y lagunas de la comarca. (p. 43).

Sin embargo, huapango también se usa y ha usado para designar la música de otras regiones fuera de la Huasteca. En Veracruz, por ejemplo, se usa para designar el son huasteco al norte del estado, pero también para el son jarocho, música de la región de Sotavento, al sur del estado. Esta última designación aparece con frecuencia en la historiografía de la música mexicana (Mendoza, 1984, p. 84; Baqueiro, 2006, p. 271). Un ejemplo del uso de huapango para referirse al son jarocho está en el hecho de que José Pablo Moncayo tituló su famosa pieza sinfónica como *Huapango*, en consideración a los distintos sones de la región de Sotavento que tomó como base de su composición: *El siquisirí*, *El balajú*, *El gavilancito* y *El zapateado*.

Roberto González, cantautor oriundo de la ciudad de Alvarado, Veracruz, me dice: “Mi tío llamaba huapango a lo que se conoce en otros sitios como son jarocho; es decir, llamaba huapango a la música”. Roberto añade que heredó un casete que contiene música de son jarocho y que su tío rotuló con la palabra huapango. Su tío se llamaba Ignacio Zamorano y nació aproximadamente en 1930 (comunicación personal, 6 de junio de 2006). Sin embargo, muchos autores distinguen huapango de son jarocho. Un estudioso de la música de Sotavento, Rafael Figueroa (2000), se refiere a la música de esta región como son jarocho y la define así: “... es un conjunto de estilos” (p. 3), y añade que: “Su espacio natural fue durante muchos años la fiesta popular conocida como fandango, en donde se desarrolló y se conformó al calor de la celebración y el baile” (pp. 4, 5).

Humberto Aguirre Tinoco (1991), otro estudioso del son jarocho, en su libro *Sones de la tierra y cantares jarochos*, escribe:

Tarea demasiado compleja sería concretar sobre el origen y la estructura del baile y del canto jarocho, hoy día englobado en el término genérico de Huapangos, por su rasgo característico de bailarse sobre una tarima. Huapango le nombran en el norte del Estado de Veracruz, dentro del área huasteca, donde también son conocidos como sones huastecos. En sotavento, el área veracruzana sur e inclusive en la región de los Tuxtlas, se les conoce como fandangos, bailes de tarima o bailes de sones (p. 7).

En la historiografía de nuestra música popular aparece con frecuencia el parecer expresado por Aguirre. Cito algunos ejemplos a continuación: Higinio Vázquez Santana (1931) habla claramente de la diferencia entre el huapango huasteco y lo que llama fandangos costeños, y describe la dotación instrumental de éstos: “Haremos notar que hay una gran diferencia entre lo que se llama propiamente huapango huasteco, de los fandangos que se verifican en la

costa de Veracruz. En los fandangos costeños bailan generalmente dos o tres parejas sobre una tarima *ad-hoc*, y el zapateado es estrepitoso y se ejecuta al compás de una música compuesta de una arpa y de una jarana” (p. 47).

Saldívar (1987) también precisa que el huapango es de la región huasteca: “... pero el baile y el canto de este nombre corresponden a la región de la costa del golfo en el estado de Veracruz y parte de Tamaulipas, así como en la zona denominada Huasteca, que comprende parte de los anteriores y de los de Hidalgo y San Luis Potosí, conociéndose también en el estado de Puebla en la Sierra de Huachinango [*sic*] [Huauchinango]; regiones todas en las que se da el mismo nombre a canto y música y a cada parte en sí” (p. 343).⁶

Por su parte, Vicente T. Mendoza (1984) describe la zona geográfica donde se toca el huapango y aclara su significado:

Tomando como centro indudable de su existencia el Estado de Veracruz, ofrece para su estudio tres regiones que son: el Norte o sea la Huasteca que abarca parte de Tamaulipas San Luis Potosí e Hidalgo. Allí es donde con toda propiedad le llama el pueblo huapango y también se le designa como sones huastecos [...] La segunda región se constriñe al centro del Estado y con más propiedad a la región jarocho [...] La última región es la de Sotavento.” (p. 87).

De igual forma, Jas Reuter (1988): “... al son huasteco también se le dice ‘huapango’” (p. 156). César Hernández Azuara (2003) señala: “El huapango o son es hoy día la expresión más escuchada y de mayor amplitud en la Huasteca” (p. 21). Con este significado entienden huapango muchos de los músicos regionales hoy día. Por ejemplo, Jorge Muñoz Tavera, violinista huasteco del Trío Tamazunchale, nacido en Xilitla en 1943, me dice que para él y hasta donde tiene memoria: “Huapango y son huasteco son la misma cosa” (comunicación personal, 18 de diciembre de 2008). Entre mayo de 2007 y noviembre de 2008, entrevisté a cerca de treinta músicos pertenecientes a la zona huasteca (partes de los estados de Veracruz, San Luis Potosí, Tamaulipas, Hidalgo, Querétaro y Puebla) y del Sotavento veracruzano. Salvo dos excepciones, la mayoría entiende huapango como la música huasteca, y son jarocho como la música de Sotavento.

Hay un tercer significado musical de huapango, de origen más reciente, que designa una música muchas veces alejada ya del contexto de la fiesta y el baile, y no pertenece a la música tradicional de una región específica. Se trata de canciones de autor, en tiempo más pausado, que no se interpretan con la dotación instrumental original, de la cual hablaremos

⁶ La primera edición del libro de Saldívar data del año de 1934.

Calvo (1949), la autora da noticia de huapangos que se cantaban a mediados del siglo XIX en el estado de Guerrero. Esta novela fue escrita en 1949, pero narra sucesos que van desde 1860 hasta poco después del restablecimiento de la paz en Chilpancingo y la inauguración del Palacio de Gobierno en 1870: “Las voces de algunos mozos vinieron a regocijar la reunión con el gracejo y huapangos y malagueñas [...] bailó con un buen número de mozas, jorongos y chilenas y cantó huapangos [subrayado añadido] (pp. 55, 89).

Por último, señalaré otra distinción que sostienen varios autores, entre ellos Álvarez Boada. En esta variante se establece, como en el caso de Rivas, una diferencia entre son huasteco y huapango, pero en otro sentido. El son es el indígena, el son de costumbre; el huapango es producto del mestizaje. En la Huasteca el son no se canta; el huapango sí. El son se danza, el huapango se baila.⁷ Nos aclara Álvarez que el son de costumbre tiene carácter ritual, se baila, no se canta, porque su función es meramente instrumental. Cuando llega a cantarse y se establecen interludios musicales, adquiere la forma mestiza descrita por Reuter (Álvarez, 1990, pp. 65, 69).

En este trabajo utilizaré *huapango* y *son huasteco* como sinónimos, para referirme a la música, tomando en cuenta que así aparece en la historiografía de la música mexicana desde los primeros años del siglo XX.

⁷ El doctor Antonio Corona me comenta lo siguiente como nota curiosa: en el siglo XVII se consideraba que había diferencia entre baile y danza: la danza no empleaba movimientos de brazos o cabeza (como sucede en el son jarocho), mientras que el baile sí.

Capítulo II. Historiografía del huapango

II. 1. La procedencia española

Buena parte de la historiografía de la música mexicana afirma que nuestros sonos regionales, incluido el huapango, proceden de una especie de *trasplante directo* de la música popular española a nuestro país. Se menciona en particular la música andaluza. El maestro Vicente T. Mendoza (1984), afirma que el son se cultivó en las costas y tierras cálidas, con gran acopio de materiales provenientes de la tradición musical española: "... en la que sobresalen los ritmos de guajira, seguidilla, bolero y tango, y los estilos de algunos bailes teatrales del XVII como "El canario", "El Paracumbé", "El cascabel", "El pasacalle" o "El ay ay ay" y de cantes flamencos como "La malagueña", "La petenera", "El fandango" y "El fandanguillo" (p. 65). Más adelante menciona específicamente la procedencia española del huapango: "...me refiero a Veracruz y en especial al llamado huapango. Prueba éste de la manera más elocuente la implantación con éxito de la música tradicional española en nuestro medio" (p. 84).

Varios autores señalan de manera explícita que el huapango procede del fandango. Gabriel Saldívar (1987) menciona el fandango, no así *La malagueña* ni *La petenera*, pero sí otras danzas españolas, como las boleras y las seguidillas. Escribe del huapango: "en esta variedad de son, como en el jarabe, se encuentran boleras, seguidillas, y aun el fandango; por supuesto que ninguna de estas composiciones en toda su pureza, sino como en la mayoría de de la música nuestra, son tipos de melodía encajados en ritmos autóctonos" (p. 344). Llama la atención esta curiosa definición del huapango: "tipos de melodía", se entiende que españolas, "encajadas en ritmos autóctonos", que desafortunadamente no describe.

Baqueiro Foster (2006) aborda también el tema de su procedencia en un artículo dedicado al huapango: "En su mayoría los sonos de huapango son, innegablemente, hijos de la música española que naciera en México en el siglo XVI" (p. 280). Sin embargo, aclara que *La bamba* y *La palomita* son de ascendencia negra: "... lo cual es fácil de comprobar en el ritmo, melodía y armonía de *La bamba*" (p. 280). Como Saldívar, tampoco Baqueiro ofrece ejemplos que comprueben sus afirmaciones.

Otro autor de principios del siglo XX que se ocupa de la música popular mexicana es Miguel Galindo (1933). Aunque no menciona al huapango en particular, sí habla de la procedencia de los sones y escribe: "... entre los bailes populares españoles que provocaron la formación de los "sones" ejecutándose frecuentemente frente a la masa de indígenas que ejercitaban sus "danzas", tiene lugar preponderante el "fandango" de viejo abolengo español y la "malagueña" de ritmo igual al anterior, que se cantan y se bailan a la vez" (p. 256). Asimismo, afirma que el fandango era ya muy popular desde el siglo XVI y en varias ocasiones señala al fandango y a la seguidilla como las danzas españolas que no sólo incidieron en la formación de la música mexicana de son, sino también de otras danzas españolas (pp. 178, 179, 565, 577). En mi opinión, hay que tomar con reservas esta afirmación.

El maestro Vicente T. Mendoza (1984) escribe particularmente sobre el origen andaluz de algunos géneros de son mexicano y formula la siguiente afirmación:

... pueden rastrearse sus rasgos en tres regiones: los Altos de Jalisco, las costas grande y chica de Guerrero y la región jarocho de Veracruz; en todas ellas se suelen encontrar música, canto y baile de los siglos XVII y XVIII. Hay que declarar enfáticamente que en todos estos materiales no se hallan muestras claras de "cante grande o jondo", con excepción del fandango ya transformado en jarabes o sones; en cambio, el canto llamado "chico" o "flamenco" sí suele encontrarse con profusión no sólo en las regiones ya señaladas, sino en el resto del país (p. 85).

Es importante hacer notar que en su texto Mendoza ubica ese fandango *precursor* de algunos de nuestros sones como perteneciente al cante jondo andaluz. También citamos ya que menciona a *La petenera*, *La malagueña* y *El fandanguito* como sones que guardan rasgos flamencos (los mismos sones, por cierto, que don Juan Coronel consideraba los huapangos más antiguos, como se menciona en la introducción de este trabajo).⁸ Acerca de la diferencia entre el cante jondo y flamenco, Carlos Almendros (1973), en su libro *Todo lo básico sobre el flamenco*, señala:

Se suele considerar corrientemente como sinónimos los términos «jondo» y «flamenco»; pero existe, entre ambos, una diferencia bien marcada, tanto en el orden cronológico, como en lo que respecta a su significación artística. Lo «jondo» corresponde a los sones más antiguos, a los primitivos. En ellos se advierte al punto, un sabor arcáico, solemne y profundo. Su descarnada melodía se nos presenta sin adornos ni aditamentos superfluos. Responde a ello su origen remoto y misterioso (p. 25).

He descrito que la tesis de que nuestros sones y jarabes tienen una relación de procedencia con el repertorio flamenco y del cante jondo es generalizada. Hago ahora una revisión de la

⁸ En la introducción de este trabajo.

historiografía de la música andaluza para conocer hacia que época surge este repertorio. Al respecto, Carlos Almendros (1973) escribe:

De la «Siguriya», la «Soleá» y el «Fandango» vendrán a brotar los cantes flamencos propiamente dichos [...] Ocupa un lugar insondable la cuestión de cuándo se formó el Flamenco o cuándo afloró al exterior como realidad artística. Es comprensible que nada se puede afirmar, concreta y documentalmente, sobre los primeros; como imposible es seguir los pasos de una elaboración que debió durar muchos centenares de años. Sobre los segundo, es decir, sobre la exteriorización del Flamenco, en el plano profesional se tienen noticias sólo a partir de la última mitad del siglo XVIII. Y decimos que es lógico que no se pueda concretar nada sobre el período de la formación del Flamenco, en razón de su remoto origen y de las diversas influencias recibidas. El proceso de elaboración hubo de ser, por fuerza, lento y seguir los avatares de los pueblos y civilizaciones que tuvieron asiento en Andalucía. En cuanto a la aparición del «flamenco» como manifestación artística, nuestros escritores costumbristas no nos hablan de intérpretes del mismo hasta el año de 1786, en que señalan al Tío Luis de la Juliana, gitano de Jerez, como el primer cantaor flamenco (p. 27).

En relación con la aparición del cante flamenco, J. M. Caballero Bonald (1968), otro renombrado flamencólogo, asienta:

El cante flamenco, tal como hoy lo conocemos, apenas cuenta con dos siglos escasos de vida. Su historia, aunque intensa y accidentada, es relativamente breve. Ello no quiere decir, claro, que no existiese desde mucho antes, confusamente elaborado a través de un lento e inmemorial proceso de trasplantes expresivos, pero hasta el último cuarto del siglo XVIII no empiezan a insinuarse tímidamente las primeras formas flamencas que han llegado hasta nosotros (p. 4).

Por su parte, Miguel Ángel Berlanga (1996) también estudioso del flamenco, sitúa la aparición de ese repertorio a principios del XIX:

En el ámbito flamenco se constata una presencia de estos aires desde los orígenes próximos de la historia del flamenco, es decir desde la primera mitad del S. XIX: son formas musicales ya no tan rítmicas por no ligadas al baile, sino más melismáticas, reposadas y de aire *ad libitum*, cuya evolución hasta las malagueñas chaconianas se puede establecer. Estébanez Calderón en sus Escenas Andaluzas nos da cuenta de esto (p. 6).

Sin embargo, otros historiadores sitúan la aparición del repertorio flamenco –incluido el cante jondo– cuando más temprano a mediados del siglo XIX. Esto escribe al respecto Rafael Serrallet (2004):⁹

Podemos considerar a la seguidilla como la forma madre, el antecedente más lejano del que se tiene conocimiento del que se desprendió después toda la gama flamenca. Los bailes populares como la jota, el canario, el polvillo, la danza de gitanos, la chacona, el escarramán, el villano, el zapateado y con especial importancia la zarabanda, el bolero y el fandango, son sin duda de vital importancia para el desarrollo de lo que hoy constituye el abanico de ritmos flamencos. El fenómeno del flamenco como tal, surge a mediados del siglo XIX; ya existen referencia costumbristas anteriores, pero no con esa denominación. El flamenco como cultura, como expresión musical es posterior al siglo XVIII y nace a raíz de los cafés cantantes (p. 67).

⁹ También se puede citar a Criville, 1988, y Navalón, 2009.

Coincide con esta opinión el musicólogo español Faustino Núñez: “El surgimiento del flamenco suele situarse, después de las fundamentales investigaciones llevadas a cabo en estudios hemerográficos o de análisis sociológico, a partir de la segunda mitad del siglo XIX...” (Linares y Núñez, 1998, p. 213).

Ya sea que el flamenco apareciera desde finales del siglo XVIII o hasta mediados del XIX, resulta improbable que la música de son mexicano derive directamente de ella. Hay autores, entre ellos Gloria Carmona, que consideran que la música popular mexicana se consolida en el siglo XIX. Carmona (1944):

Y ¿no fue la Independencia la reafirmación de una fisonomía? La música efervesce en expresiones menores que correrían a todo lo largo del siglo XIX enriqueciéndose de savias populares, trasegándose aquí y allá en formas y géneros más cultivados hasta fijar residencia de categoría, ya entrado el XX en la música de Manuel M. Ponce. Este proceso, lento y subrepticio, se originaría en el Coliseo de México con la *tonadilla escénica*, género que se agostaría una vez prendido el injerto en tierras americanas (p. 12).

Carmona fundamenta esta hipótesis en una afirmación de Vicente T. Mendoza (1984), plasmada en *Panorama de la música tradicional de México* :

La tonadilla tiene como importancia capital para la música de México el haber proporcionado un riquísimo tesoro de cantos y bailes españoles que cuando llegaron fueron imitados y asimilados produciendo en el transcurso del siglo XIX el núcleo principal de la música mexicana (p. 58).

Respecto a esta idea de que la música popular mexicana se forma a raíz de la Independencia, es preciso señalar que antes del siglo XIX ya existían sones regionales en nuestro país. En el capítulo “Antología de documentos”, del libro *Censura y teatro novohispanos*, de Maya Ramos (1998), encontramos esta denuncia de los sones *Chuchumbé*, *Totochín* y *Juégate con candela* ejecutados en una iglesia en Jalapa, presentada el 8 de enero de 1771:

... comenzaron en el choro a tocar con el órgano ciertos sones, que llaman el *Chuchumbé*, el *Totochín* y *Juégate con candela*, y otros, todos lacivos, torpes, e impropios [...] Y tengo asimismo noticia, que los propios religiosos, a quienes en este día y otros tocaron las misas de aguinaldo, indugeron al organista a estos excesos, previniendo los sones, que avía que tocar (pp. 382, 383).

Otra denuncia menciona al fandango y al baile o juego del volador. Ésta la hace el fiscal del Santo Oficio contra el alcalde Mayor de Pánuco, don Manuel Vásquez. Está fechada en septiembre de 1786 y presentada en Zempoala (Ramos, 1998, pp. 383, 384). Antonio Corona (2005), en *El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispanico*, escribe que en el siglo XVIII: “... los sones del país comenzaron a aparecer y menciona entre muchos otros a El

zacamandú y El torito” (pp. 89, 90). Estos sones siguen figurando en los repertorios huasteco y jarocho. Más adelante refiere una mención al fandango: “En una carta del 28 de febrero de 1774, el juez de teatro señala que ‘El Minuet’, las contradanzas y aun el fandango son bailes admitidos universalmente como diversiones inocentes, lícitas y honestas” (p. 94).

Gabriel Saldívar (1943), en el prólogo al *Informe de don José de Escandón al virrey de Nueva España sobre los primeros actos culturales de la provincia de Nuevo Santander 1760*, señala: “... y los huastecos templarían las cuerdas de guitarras y violines para acompañar los bailes de la costa, de tarima o huapangos, con derroche de décimas en pintorescos desafíos literarios” (p. 2). Hay que decir que aunque Saldívar describe así la música en el prólogo, en el informe propiamente dicho no se mencionan huapangos, guitarras ni violines, sino se habla de mojigangas, danzas y bailes al “uso de la costa”, también menciona Escandón la “música de la costa” (Escandón, 1760, *apud* Saldívar 1943, pp. 3, 4).

Hablando del huapango, y en el caso particular de *La petenera*, hay testimonios que dan noticia de su aparición en México justamente a mediados del siglo XIX. Galindo (1933), al describir la música de 1845 a 1850 afirma: “Con las variantes debidas a nuestra índole, aparece también en México *La petenera* (el son) que comenzó a usarse y alcanzó grande boga poco después de su invención en España” (p. 567).

Por su parte Guillermo Prieto, en *Memorias de mis tiempos* (1958, p. 242), comenta: “Con cierta chunga andaluza llegaron a México la petenera y la manta”, y transcribe esta estrofa de petenera:

La petenera señores
Nadie la sabe cantar
Sólo los marineritos
Que la cantan en la mar.

Esta copla se parece mucho a una que se canta en *La petenera* huasteca, los primeros tres versos son idénticos, solamente es diferente el cuarto verso y la copla huasteca tiene dos versos más para completar seis, como lo muestra el siguiente ejemplo (Echevarría, 2000, p. 84):

La petenera, señores
nadie la sabe cantar,
sólo los marineritos
que navegan en la mar
han oído a la sirena
la petenera cantar.

Carl Sartorius, alemán que radicó en México en el siglo XIX recopila una versión de petenera en un ensayo que data de 1827. A diferencia de Prieto, no le atribuye una “chunga andaluza”, sino que la pone como ejemplo de música popular mexicana. Al respecto, John Koegel (2005) señala: “En sus dos ensayos de 1827 Sartorius ofrece información más detallada acerca de las prácticas musicales de los criollos, mestizos y de las comunidades indígenas. Además de sus descripciones narrativas, también incluyó siete ejemplos musicales para voz y guitarra de danzas y canciones populares y patrióticas y realizó para cada canción una traducción al alemán” (p. 85).

Ésta es la letra del ejemplo 1: *La petenera* publicada por Sartorius y que Koegel (2005, p. 85) reproduce:

La petenera, señores
no hay quien la sepa cantar,
Sólo los marineritos,
ay soledad, soledad,
sólo los marineritos
que navegan en la mar.

Aquí la estrofa es de seis versos, como en *La petenera* huasteca, pero en esa no se canta el “ay, soledad, soledad” verso que si figura en *La petenera* jarocho. Adriana Cao, arpista veracruzana afirma que es una herencia de la música andaluza (Comunicación personal, 12 de septiembre de 1998). Vicente T. Mendoza (1984) documenta que es un verso habitual en muchas peteneras de otras regiones de México, como Veracruz y Jalisco (pp. 124-129).

Retomando el artículo de Koegel (2005), en el apéndice el autor resume una serie de comentarios de Sartorius sobre la música en México de 1827 a 1852. En el número 8 anota: “Entre las danzas populares se cuentan los jarabes, fandangos y boleros, que son danzas de pareja y que se acompañan con una canción” (p. 104).

Según estas opiniones y de acuerdo con los testimonios que hemos citado hasta aquí, el repertorio flamenco y el del son mexicano aparecen, a lo más, como contemporáneos. Este sincronismo parece demostrar que el son mexicano no procede directamente del repertorio flamenco andaluz, sino que ambos comparten antecedentes comunes. De este parecer es Antonio Corona (2005):

... la similitud entre algunas piezas veracruzanas y andaluzas provenientes de un tronco común se puede confirmar por los títulos que comparten, por ejemplo: “La Petenera”, “La Malagueña” y “El Fandango” o “Fandanguito” [...] los ejemplos mencionados arriba muestran

que ciertos textos (y presumiblemente la música asociada con ellos) pueden haber provenído de una fuente española de hace varios siglos” (p. 82).

Es probable que el repertorio flamenco, antes de cristalizar en el estilo que hoy conocemos, atravesara por un largo proceso de maduración. Un proceso de conformación semejante al que vivieron nuestros sonos. Para la mayoría de los autores, como veremos a continuación, la música de son comienza su gestación desde el siglo XVI, aflora a finales del XVIII y cristaliza en el XIX, en el México independiente.

II. 2. La tonadilla escénica

La hipótesis que comparte con otros autores Gloria Carmona, anotada líneas atrás en este capítulo, la cual propone que la música de son y los jarabes mexicanos derivan de la tonadilla escénica, ha sido muy difundida. Dice Jas Reuter (1988): “Al parecer, estos primeros jarabes derivaron de las mismas seguidillas y tonadillas escénicas que desembocaron en los sonos regionales [...] los ‘sonecitos de la tierra’ o ‘sonecitos regionales’ mexicanos descendientes muy directos de las tonadillas y boleras españolas de principios del siglo pasado, constituyeron la materia prima para los jarabes” (p. 146). Reuter, sin embargo, más adelante sostiene también la hipótesis, que apunté en el párrafo anterior, de un largo proceso de gestación del son: “Aun los villancicos de los siglos XVI y XVII contribuyeron, junto con esos ‘sonecitos de la tierra’ derivados de las melodías traídas por los grupos de teatro ligero a formar el género que propiamente llamamos ‘son’” (p. 156).

De igual forma, Mendoza (1984), en *Panorama de la música tradicional de México*, en el capítulo “La Música mexicana”, habla sobre los factores que favorecieron la producción del son y lo define de esta manera: “Es un género lírico-coreográfico de raigambre española, cuya formación en el país se ha logrado a través de las centurias XVII y XVIII. En él intervinieron cantes y bailes peninsulares de dicha época, la tonadilla escénica y los sonecitos regionales de México” (p. 65). Mendoza también menciona la existencia, ya desde el siglo XVIII, de sonos escandalosos y picarescos que fueron prohibidos por la Inquisición, y al respecto señala: “estas circunstancias indican en sí mismas la prolífica abundancia de este género que el pueblo, lo mismo en el campo que en la ciudad practicaba en forma de canto y baile” (p. 63).

Mendoza comenta que sonecitos regionales, como *La bamba*, *El bejuquito*, *Los negritos*, *La lloviznita*, *La patera* y *El churripampli*, entre otros, cobraron fama cuando

comenzaron a representarse en El Coliseo de México. Se imitaba lo que sucedía en España que, de acuerdo con Mendoza (1984), es: "... en donde la tonadilla escénica lograba la más genuina y auténtica representación del pueblo español con la introducción de cantos, bailes y tipos regionales" (p. 64). De esta manera, continúa diciendo Mendoza, se hizo aparecer en el escenario a: "... indios, negros y mestizos al lado de naranjeras, currutacas y petimetres" (p. 64). Debo decir que en esta cita Mendoza contradice, o matiza en gran parte, el papel que le asigna a la tonadilla escénica en la formación de la música popular mexicana, como lo había descrito en la página 58 del mismo libro, ya citada en este capítulo.

Hay una diferencia importante entre las opiniones de Reuter y Mendoza, pues mientras el primero hace descender los sones regionales de las tonadillas y boleras del siglo XIX, Mendoza afirma que aparecieron desde el siglo XVIII. De cualquier manera ambos autores hablan tanto de un proceso de gestación de varios siglos como de una cristalización en el XIX provocada por la aparición de la tonadilla escénica. Esta última idea la encontramos también en esta descripción hecha por Villanueva y Bañuelos (2008):

En esta época, llega de España el género musical de la tonadilla escénica, donde surgió como reacción a la música francesa e italiana introducida por los Borbones. La tonadilla tiene como importancia capital para la música de México el haber proporcionado un riquísimo tesoro de cantos y bailes españoles que, desde su llegada, fueron imitados y asimilados produciendo en el transcurso del siglo XIX el núcleo principal de la música popular mexicana con formas musicales como la petenera, la malagueña, los fandangos, consistentes en canciones con estribillos, vueltas, repeticiones, muletillas, etc. Por lo tanto puede decirse que la tonadilla es el origen del 60% de la música popular mexicana (p. 81).

Hay, a mi parecer, una definición que puede resultar confusa en esta cita. La tonadilla escénica es un género teatral que combina el teatro con la música, como sucede con la ópera, la zarzuela, la comedia musical, etc.; en ese sentido es un *género musical*, como dice el primer renglón de lo escrito por Villanueva y Bañuelos, pero se puede interpretar que es un *tipo de música*. Lo cierto es que esta forma teatral, como dicen más adelante los mismos autores, proporcionó un tesoro de cantos y bailes españoles. También me parece que produce confusión a ese respecto lo que afirma Reuter al escribir que las seguidillas y tonadillas escénicas desembocaron en los sonecitos regionales. Catherine Raffi-Bérout (2001), investigadora teatral, inscribe la tonadilla dentro de los géneros de teatro breve: "El sainete es el más conocido representante, aunque no fue el único, del teatro breve de la segunda mitad del siglo XVIII. También estaba el teatro musical, con la zarzuela, la tonadilla el meólogo y el melodrama" (p. 65). Lo que sí hizo la tonadilla fue difundir los

géneros musicales populares y estimular la creación de nuevas coplas para ser cantadas en las representaciones. En su texto, Raffi-Bérourd cita más adelante a Subirá, quien califica la tonadilla de “breve ópera cómica” (p. 67).

Lo que sucedió con la tonadilla en España, como impulsora de la música popular, sucedió de manera análoga en el México del siglo XIX. Sin embargo, la música de son ya existía, como existían también muchos géneros de música popular en España. Ésa es la opinión de Serrallet en el párrafo que ya cité en este capítulo, en el sentido de que se puede considerar a la seguidilla (esa sí) como el género madre de muchos bailes españoles.

Resumiendo: la importancia de la tonadilla escénica en el México del siglo XIX, sobre todo en el ámbito urbano y especialmente en la Ciudad de México, es que reforzó la idea del México independiente; es decir, de un país con carácter y cultura propios. Las representaciones teatrales y conciertos, como los del pianista Hertz, que retomaban los temas populares (ver Carmona, 1984, pp. 45, 46) causaban furor en el público capitalino que reconocía en las canciones y bailes populares su identidad mexicana.

Capítulo III. Historiografía del fandango

III. 1. Definiciones

En el *Diccionario de autoridades* (1730) encontramos esta definición de fandango: “Baile introducido por los que han estado en los reinos de indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo” (t. III, p. 719).

Emilio Cotarelo y Mori (2000), en su obra *Colección de Entremeses, loas, jácaras y mojigangas*, define fandango así: “Es puramente español, a tres tiempos y de aire vivo” (p. CCXLV).

En el *Diccionario de la lengua española* se lee: “Antiguo baile español, muy común todavía entre andaluces, cantado con acompañamiento de guitarra, castañuela y hasta de platillos y violín, a tres tiempos y con acompañamiento vivo y apasionado” (Real Academia Española [RAE], 1992). La mayoría de los diccionarios y enciclopedias proporcionan una definición muy parecida.

El *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Israel Katz (2001) lo define como una danza de pareja, ternaria, de tiempo vivo, acompañada de guitarra y castañuelas o batir de palmas. Dice que es la más difundida de las danzas tradicionales españolas. Su estructura consta de dos partes: introducción (o variaciones), que es instrumental, y la parte cantada. Los versos se agrupan en estrofas de cuatro o cinco versos octosílabos, y su métrica, asociada al la del bolero y la seguidilla, se escribía originalmente en 6/8 (p. 542).

En el artículo anónimo “El fandango I” publicado en el portal de Internet de *Horizonte Flamenco*, se asienta: “Los trabajos de varios musicólogos, recogidos en la Enciclopedia de la música de Lavignac,¹⁰ coinciden al emplear esta palabra como genérica denominación de un aire de danza española de tres por cuatro, de vivo movimiento, dentro del cual pueden afiliarse malagueñas, rondeñas, granáinas y murcianas, poco diferentes entre sí.”(2006, párrafo 1)

En cuanto a los diccionarios especializados en música, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (SGAE, 1999) define: “Fandango (fandanguillo). Forma musical, baile y celebración festiva, cuyo [sic] área de difusión abarca prácticamente

¹⁰ Probablemente se refiera a obras como “La musique en Espagne (art religieux et art profane)”, de Rafael Mitjana, incluida en la *Encyclopedye de la musique et ditionnaire du conservatoire*, Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, Première partie, Histoire de la musique, Espagne – Portugal, (Paris: Librairie Delagrave, 1920), pp. 1193-2400.

toda España y América, no existiendo, en rigor, como una sola y única manifestación” (sin autor, p. 923). En seguida el diccionario presenta varias entradas correspondientes a distintos países de habla hispana, transcribo ahora la información que me parece relevante a esta tesis:

I. España: “Danza cantada andaluza cuyas manifestaciones datan del siglo XVII”. Enuncia también los géneros que se basan en el esquema armónico de acompañamiento propio del fandango andaluz. En cuanto a la procedencia del fandango, dice que probablemente proviene de otras danzas como la folía, el canario, la chacona, la zarabanda y otras del siglo XVII (Núñez, 1999, p. 923).

II. Argentina: “Se dice que es antecedente del ‘gato’ y sinónimo de: ‘baile con guitarras, diversión en general, embrollo o riña’” (Pérez, 1999, p. 926).

III. Bolivia: “Perdura sólo como baile, en particular zapateado” (Sánchez, 1999, p. 926).

V. Colombia: “Tiene varias acepciones, es el nombre genérico para reunión social, o baile de pareja en las ciudades, y colectivo en las zonas de influencia negra en el Atlántico” (Florez, 1999, p. 926).

VIII. México: Ricardo Pérez Montfort habla del fandango jarocho: “fiesta con baile zapateado” (Pérez, 1999, p. 927). Es de hacer notar que la sección que dedica la SGAE a México es muy extensa, cuatro páginas por sólo dos y media para España, y esto tomando en cuenta que sólo incluye la información de Pérez Montfort sobre el fandango jarocho y deja fuera otros, como el fandanguito huasteco o el fandango oaxaqueño.

XI. Venezuela: Marco Antonio Ortiz y Gladys Alemán Filibert dicen que desde los siglos XVI y XVII se registra la presencia de fandangos procedentes de España como parte de representaciones de comedias, antes de la función o en entre actos. Identifica el fandaguillo como una variante del joropo (Ortiz y Gladys, 1999, p. 931).

III.2. Fandango: historia

Emilio Cotarelo y Mori (2000) anota que es en el entremés *El novio de la aldeana*, de 1702, donde se menciona por primera vez el fandango y dice: “Es uno de los bailes más antiguos y más usados, según se cree, pero Covarrubias no lo menciona en su *Tesoro de la lengua castellana* (p. CCXLV). A continuación, refiere la definición ya citada del *Diccionario de autoridades* donde se afirma que procede de las Indias, y al parecer la da por buena, porque añade: “La introducción se haría a fines del siglo XVII y por eso no se le menciona en los

entremeses y bailes anteriores” (p. CCXLV). Termina diciendo que el fandango se popularizó mucho en toda España, particularmente en Andalucía.

En relación al origen del flamencólogo Carlos Almendros (1973):

Es el cante más generalizado de Andalucía. Se le considera muy antiguo e hijo de las «zambras» arábigo andaluzas y de las «jarchas» mozárabes. Adquirió infinidad de variantes, según cada región y lugar. Las “Malagueñas” y las “Granaínas” no son sino fandangos de Málaga y Granada. Con el nombre concreto de “fandangos” son famosos los de Huelva, de Alonso (Huelva), de Lucena (Córdoba) y de Almería. Este último de ritmo cálido y lento, acusa influencias murcianas más que andaluzas. Los fandanguillos son una derivación afiligranada del fandango. Resultan muy bellos y expresivos, y sus letras están impregnadas de galanura y sencillez, en contraste con el sentido sentencioso de las del fandango (p. 63).

El fandango fue muy popular, no sólo en Andalucía, sino en toda España, de esta popularidad y su relación con la región andaluza, dice Serrallet (2004): “La música popular andaluza de aquel momento, tenía mucho en común con la castellana o la extremeña. Fandangos, boleros y seguidillas existían en toda la geografía española y es erróneo querer atribuirle carácter andaluz” (p. 69).

Otro flamencólogo, J. M. Caballero Bonald (1975), afirma:

La procedencia del *fandango*, como tal conjunto de variantes flamencas de un presunto tronco común andaluz, es muy dudosa. Sabemos que existió desde muy antiguo un baile de origen árabe –y posterior filiación morisca– así llamado, pero entre ese remoto *fandango* y lo que en distintas latitudes andaluzas rebrotó en otras tantas especies de cantes, no parece existir más relación que la nominal (p. 107).

Las referencias del fandango en América son abundantes. A este respecto, la información del diccionario de la SGAE de que el fandango se registra en Venezuela, desde los siglos XVI y XVII, resulta sorprendente, ya que, como anoté líneas arriba, la primera mención documentada del fandango está en un entremés español que data de 1702; esto es, a principios del siglo XVIII. Los autores de la parte correspondiente a Venezuela, Manuel Antonio Ortiz y Gladys Alemán Flibert, incluyen en su bibliografía tres libros: *El joropo, baile nacional de Venezuela*, escrito por Felipe Ramón y Rivera; *Historia de la música en Venezuela*, de A. Calzavara y *Libro personal*, vol. I, de O. M. Martí.

En el primer texto, en el capítulo I, don Felipe Ramón (1953) escribe:

La más antigua noticia que conozco referente al joropo es la que reproduce don Lizandro Alvarado en su obra “Glosario de Voces Indígenas”, cuando al referirse a ese baile, transcribe el texto de una ordenanza del año de 1749, citada por Juan José Churión en “El Joropo o el Jarabe Venezolano” y que dice: “En algunas villas y lugares desta Capitanía General de Venezuela se acostumbra un bayle que denominan Xoropo escobillao, que por sus extremosos movimientos, desplantes, taconeos y otras suciedades que lo inflaman, ha sido mal visto por algunas “personas de seso” (p. 9).

Más adelante Ramón y Rivera lamenta que Alvarado no indicara en dónde se publicó el trabajo de Churión, ya que no le ha sido posible corroborar la existencia del término joropo en esa época. La que sí está documentada es la palabra fandango, en un edicto de 1759 del obispo Díez Madroñero. Ramón y Rivera cita en ese mismo texto a Antonio Ramón Silva: “... desviando a los fieles de las obras del espíritu, proponiéndoles las de la carne en las próximas ocasiones de pecar, que facilita con los diabólicos bailes llamados vulgarmente fandangos, sarambeques, danzas de monos y otras semejantes (pp. 10, 11).¹¹ Líneas después, reflexiona que: “La denominación popular de joropo, era pues desconocida probablemente en los tiempos del obispo, en tanto que resultaba común otra, también genérica: la de Fandango” (p. 11).

En la *Historia de la música en Venezuela*, de Alberto Calzavara (1987) (otro de los textos de referencia citados por Ortiz y Alemán en el diccionario de la SGAE), aparece también una prohibición del obispo Díez Madroñero fechada el 20 de mayo de 1761. El autor menciona también el fandango, pero en lugar de “sarambeques” nombra el “zambique” y en vez de “danza de monos”, la “danza de moros” (p. 25). Las referencias musicales que consigna Calzavara, anteriores a esta época, son de finales del siglo XVI y principios del XVII:

... el primer dato de estos bailes data del año de 1595 cuando la ciudad de Caracas organiza «alguna danza y comedia» para la fiesta del Corpus. El acta del cabildo del 10 de mayo de 1619 asienta que ya entonces las danzas se organizaban para algunos eventos según las diferencias raciales de los habitantes [...] «Y que el regidor Diego de Villanueva y Diego de Ledesma hagan una dança de las indias de su repartimiento y que las cofradías de negros y mulatos hagan las danças que se acostumbran» (p. 23).

Calzavara consigna, para mediados del XVII, los bailes de Corpus, que tenían el nombre de *seis* o *seises* por ser bailados por seis parejas. Más adelante menciona una danza, notada en 1665, donde doce españoles bailaron una *moresque*, y en seguida añade:

Dicha *danza de moros* tiene, con toda certeza, sus ancestros en los bailes del Corpus señalados anteriormente. En Puerto Rico se han distinguido algunas danzas descendientes del primitivo *seis* colonial, aunque de figuras diferentes entre sí, tales como el *seis enojado*, *seis agarrao*, *seis choreao*, etc. Esto hace pensar en la música y las danzas del *seis numerao* y el *seis por derecho* que persisten aún en Venezuela (p. 25).

El tercer texto de referencia citado por Ortiz y Alemán en el diccionario de la SGAE es en realidad la monumental obra del obispo Martí: *Relación y Testimonio integro de la Visita*

¹¹ Ésta es la nota (2) de Ramón y Rivera: Mons. Antonio Ramón Silva. “Documentos para la Historia de la Diócesis de Mérida” (recopilación), t. I, Mérida, 1908.

General que en la Diócesis de Caracas y Venezuela hizo el Ilmo. Sr. Dn. Mariano Martí, del Consejo de su Majestad, 1771-1784.¹² Mariantonia Palacios (2003) realizó un estudio de las referencias musicales presentes en esa obra. Acerca del fandango, escribe:

El obispo Mariano Martí insiste en la prohibición de los bailes públicos. En el mismo Libro de Providencias, no sólo recuerda la obligación de cumplir con lo dispuesto en las constituciones sinodales de sus predecesores, sino que agrega algunos decretos de su propia cosecha, en los que alerta sobre el peligro que representa asistir a bailes, saraos o fandangos públicos de día o de noche. Utiliza el término fandango como sinónimo de baile, escándalo, bochorno, sarao, y no para referirse a una danza en particular (p. 110).

Páginas atrás, Palacios reflexiona sobre la contradicción de que las mismas danzas auspiciadas por el propio cabildo caraqueño eran censuradas por la Iglesia, y cita el ítem 41 de *Las constituciones sinodales*, del obispo Diego Baños y Sotomayor, fechadas en 1687, donde dice:

En muchas ciudades de nuestro Obispado está introducido que en las procesiones, no sólo de Corpus y su octava, sino también en las de los santos patronos, se hagan danzas de mulatas, negras e indias, con las cuales se turba e inquieta la devoción con que los fieles deben asistir en semejantes días (pp. 107, 108).

Como puede observarse en los tres textos examinados, las menciones al fandango lo ubican en el siglo XVIII. Las referencias que datan del los siglos XVI y XVIII se refieren a danzas anteriores a él. Llama la atención que, aunque no se mencionan sus nombres, sí se les denomina: “de moros”, “de indias”, “de mulatos” y “de negros”.

Sobre el joropo, la enciclopedia en línea *Wikipedia* (“Joropo”, 2006) señala que tiene origen africano y que aparece desde el siglo XVII, y añade que tiene la alternancia de compases de 6/8 y 3/4, llegando a veces a aparecer el 3/2. En un artículo dedicado a la historia de los instrumentos en la música venezolana, Fernando Guerrero (2001) señala:

La palabra joropo fue sinónimo de jarabe en tiempos pasados y además de fandango o de fandanguillo. Parece que el origen de la palabra deriva de la expresión árabe *xarop*, que se traduce en sirope o hidromiel, aunque se le ha dado un derivación quechua, de la palabra huarapu, de la cual derivaría la palabra guarapo. Algunos suponen que el baile del joropo se origina en el fandango Redondo. [...] El fandango, la danza o estilo musical existente en España para la época del Descubrimiento, es matriz de varias danzas latino-americanas: el *jarabe* mexicano, la *zamacueca* peruana, la *zamba* argentina y, desde luego, el *joropo* [antiguamente también llamado fandango o fandanguillo] (p. 74).

Al escribir sobre la música tradicional venezolana, Marlene Ramos (2008) menciona el uso de la palabra *fandango* y cómo, a mediados del siglo XVIII, cambió a *joropo*, y plantea la posibilidad de un posible origen, no sólo español, sino portugués:

¹² Ortiz y Alemán (1999) no proporcionan el título completo de la obra, limitándose al *Libro personal*, vol. I.

Siguiendo en la línea de la variedad musical no podemos dejar a un lado al Joropo Venezolano que según muchos autores “tiene sus raíces en el viejo continente, pues esta tiene gran similitud con los bailes lusos (portugueses) de los bailes flamenco (de Brasil, que a su vez son originarios de Portugal) y de los antiguos bailes españoles, por lo que es fácil deducir que estos bailes, los cuales fueron traídos por los antiguos “conquistadores”, le añadimos nuestra identidad venezolana y dio como resultado el Joropo Venezolano.” [...] Originariamente se utilizaba el termino español “fandango” para hablar del joropo, pero este término fue cambiado “a mediados de 1700 cuando el campesino venezolano prefirió utilizar el término “joropo” en vez de “fandango” para referirse a fiestas y reuniones sociales y familiares” (pp. 13, 14).¹³

Sin embargo, la hipótesis de la procedencia portuguesa del fandango está en Corominas (1989), a quien cité en el primer capítulo de este trabajo. Corominas dice, además de lo ya citado: “De ahí port. y extremeño *enfandangado* ‘mal puesto o mal vestido, desaseado’ (p. 848).

La idea de que en Venezuela existió un fandango desde los primeros años de la conquista puede ser un error en la literatura de la música venezolana que se viene repitiendo de autor en autor. Esta confusión puede deberse desde mi punto de vista a dos apreciaciones:

1. El uso en el siglo XVIII de la palabra fandango para referirse, en general, a bailes populares de épocas anteriores, como puede apreciarse en este párrafo de Palacios (2003) sobre la obra del obispo Martí:

Otro de los puntos interesantes tratados en la obra de Mariano Martí se refiere a los bailes y fandangos, constante motivo de preocupación para el prelado. La representación de piezas teatrales y danzas dentro y fuera de la iglesia fueron un medio eficaz de evangelización en todo el mundo hispánico, estando la música incorporada naturalmente a estos eventos. Y, aunque en 1565 el Concilio Toledano prohibió los bailes dentro del recinto sagrado y exigió que los danzarines y los músicos solamente llegaran al pórtico de la iglesia, dentro de las fuciones religiosas se seguían aceptando algunos juegos (recuérdense las vivaces bromas de los cantorricos españoles celebradas en los villancicos), en las procesiones del Señor y de su Madre Santísima siguieron haciéndose danzas, y después de la procesión se siguió celebrando con fandangos y juegos, comedias y teatro (p. 106).

2. La reflexión que hace Calzavara de que el *seis numerao* y el *seis por derecho* proceden de los bailes de *seis* de Corpus del los siglos XVI y XVII, citado en este mismo capítulo. Hay que decir que el *seis* es uno de los nombres que recibe el joropo, como lo explica Luis Felipe Ramón y Rivera (1953):

Nuestro músico popular utiliza varios nombres que aplica a la música de Joropo con un sentido de ordenación formal [...] que son el Corrido, el Galerón, el Pasaje y el Golpe [...]

¹³ La fuente de Ramos es José Felipe Luna, moderador, “Algunas investigaciones relacionadas al joropo venezolano”, en <http://musicallanera.net/foro/viewtopic.php?t=1950#p17486>. Consulté la página el 19 de mayo de 2014, pero el artículo de Luna ya no está disponible en el foro.

pero además queda alguna que otra denominación que bien puede haberse referido a determinada figura coreográfica, como la del Seis (p. 23).

En esta perspectiva el joropo, que antes se llamó fandango y fandanguillo, vendría a ser, o a derivar, del *seis* de Corpus y, por tanto, el fandango se podría considerar una danza anterior al siglo XVIII. Sin embargo, la hipótesis de Calzavara es sólo una conjetura derivada de la similitud de nombres entre el seis de Corpus y el seis-joropo.¹⁴

Otra hipótesis de la existencia del fandango anterior al siglo XVIII podría tener soporte en la versión de una procedencia portuguesa del fandango, quizá a través de Brasil, como lo apunta Ramos. Una de las versiones sobre el origen del fandango es que viene de una danza portuguesa del siglo XVI, conocida como *Esfandangado*. En Corominas (1989), como vimos líneas arriba, está la hipótesis de la posible procedencia portuguesa de fandango y su conexión con Brasil, aunque también se señala su probable procedencia africana y la indiana: "... realmente el fandango es tan usual en el Brasil y en Portugal como en España, [...] Aut. afirma que vino de las Indias [...] Acaso tenga razón Fernando Ortiz al derivarlo del mandinga *fanda*, convite" (p. 848).

En otros países sudamericanos también está la presencia del fandango documentada en el siglo XVIII. En un artículo sobre la cultura negra y mulata en el Nuevo Reino de Granada, el colombiano Rafael Díaz (2005) escribe:

... los negros en Colombia asumieron y adaptaron bailes de blancos como la caramba, la contradanza y el fandango. Como lo indicaremos más adelante, el fandango o los fandangos en la época colonial, pudieron haber representado el tipo de baile "popular" más extendido y común, no sólo porque en ellos se daban cita distintos estamentos sociales, sino porque, al parecer, generaba litigios de competencias entre las autoridades regionales [...] en 1770 se expidió una Real Cédula, dirigida al gobierno de la provincia de Cartagena, para que se informara sobre la ejecución de bailes y fandangos llamados bundes. Desde Cartagena se expandió a otras áreas como la gobernación de Antioquia, y a otros sectores afrocoloniales como la población mulata y zamba (pp. 34, 35).

Díaz toma esta información del *Diccionario folklórico de Colombia* (1970), de Davidson, y éste a su vez del padre jesuita Joseph Casiani, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús del Nuevo Reino de Granada en la América* (1741). Estos datos permiten saber que cuando menos en el siglo XVIII, el término fandango era común en Colombia y tenía ya esta

¹⁴ En realidad el origen del baile de seis no parece tener ninguna relación con el fandango o el joropo. Dice la enciclopedia en línea Wikipedia ("Seises", 2015): "Los niños cantores en las iglesias suponen una tradición muy antigua. Tras la Reconquista de Sevilla, la ciudad contaría con la presencia organizada de cuatro a seis mozos de coro para la liturgia solemne, costumbre que se extiende por España. La autorización para emplear estos niños cantores viene dada a instancias del Cabildo Sevillano por la bula del papa Eugenio IV en 1439" (s. p.).

acepción de fiesta y bullicio. En la cita anterior se menciona concretamente al bunde, como género musical-bailable. Pero no sólo en Sudamérica era común el fandango. Moreau de Saint Mary (1944) escribe un libro sobre las costumbres de los criollos españoles que vivían en Santo Domingo en el siglo XVIII, y dice:

Los españoles, bailan pero a la moda morisca, acompañados de una guitarra ronca, que se queja dolorosamente de la torpeza de los dedos que la tañen, o simplemente con el sonido de una calabaza o maraca que agitan, o sobre la cual ejercitan sus manos poco armoniosas. Al oír semejante canto, al contemplar baile tan singular, sería muy difícil conocer en ellos a los hijos del placer. [...] Hay también lugares donde se ha introducido una moda que desdice mucho de las buenas costumbres y la decencia. Me refiero a un bailecito llamado *fandango*, en el que una joven, casi siempre bonita, comienza a bailar en medio de un corro de espectadores que le arrojan sucesivamente sus sombreros a los pies. Ella los recoge, los coloca en la cabeza, bajo los brazos, o forma con ellos un montón en el suelo. Al concluir el baile, la joven va a devolver cada sombrero y a recibir del respectivo dueño una mezquina contribución, cuya cuantía la fija el uso, y que es descortés rehusarlo insultante si se exceden (pp. 91, 92).

Hay una canción y un juego infantiles muy populares en México en los que se menciona al fandango:

Acitrón de un fandango,
zango, zango, sabaré,
sabaré de farandela (o barantela, o sarandela, o que va pasando)
con su triqui, triqui, tran.

Acitrón es una biznaga con la que se hace un dulce, y zarandela, o a la zarandela, es una expresión frecuente en los aguinaldos portorriqueños. La palabra viene aparentemente, del hecho de que los ejecutantes se zarandean al bailar.

María Elisa Velázquez (2006), en su libro *Mujeres de origen africano en la capital en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, escribe:

Amamantar y criar a los hijos de las familias españolas, y en algunos casos mestizas, era una labor que requería de tiempo y dedicación. Además, esta función no podía estar ajena a la creación de vínculos emotivos y de intercambios culturales entre las nodrizas y los niños. Cantos, juegos y otras expresiones gestuales y afectivas, heredadas de sus madres y abuelas, debieron de acompañar los largos periodos de lactancia (p. 189).

Más adelante Velázquez asienta lo que el musicólogo Rolando Pérez le comentó, en entrevista personal, sobre el origen y significado de muchas palabras de la canción *Acitrón de un fandango*:

Contiene en su estrofa central ritmos de origen africano y palabras con raíces de las lenguas bantúes como el kimbundú o kikongo. Sango querría decir alegremente. Sabaré vendría de seva, sevela o sevelela en kikongo o de seba y sevar en kimbundú que se traduciría: reírse de, barandela vendría de alanda que quiere decir seguir. Le atribuye origen en la colonia (pp. 189, 190).

Este papel que jugaron las nodrizas negras para difundir canciones de origen africano es descrito por Manuel Moreno Friginals (2006) en *Africa en América Latina*:

Las negras por su parte, se hacen “cargadoras” y nodrizas, amamantan y arrullan al niño blanco con sus cantos que preparan poco a poco a las nuevas generaciones para ver en las ayas a otro familiar, una segunda madre a veces. (El aya del Libertador Bolívar fue negra, y él decretó la libertad de los esclavos). Estos cantos de trabajo y arrullo muestran las huellas africanas en sus melodías y también en el aspecto expresivo, y llegan a nuestros días con textos en español: coplas de allende los mares unas y coplas con el sentir negro otras (p. 258).

III. 3. Fandanguillos

En su famosa obra sobre los géneros de baile en el teatro español, apunta Emilio Cotarelo y Mori (2000) que en la música flamenca: “Bajo la denominación de fandango se comprenden la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y en algunas variantes en los acordes” (p. CCXLV).

En su historia del flamenco, Carlos Almendros (1973) asienta:

Derivados del Fandango: Fandango corriente o artístico, Fandango de Huelva, Malagueñas, Verdiales, Bandolas, Granaína y Media Granaína “Fandango”. Es el cante más generalizado de Andalucía. Se le considera muy antiguo e hijo de las «zambros» arábigo andaluzas y de las «jarchas» mozárabes. Adquirió infinidad de variantes, según cada región y lugar. Las “Malagueñas” y las “Granaínas”, no son sino fandangos de Málaga y Granada. Con el nombre concreto de “fandangos” son famosos los de Huelva, de Alonso (Huelva), de Lucena (Córdoba) y de Almería. Este último de ritmo cálido y lento, acusa influencias murcianas más que andaluzas (p. 55).

Sobre este mismo tema dice Crivillé (1988, p. 224) que el tipo coreográfico musical del fandango ha generado otros bailes con él íntimamente emparentados y de similares características. Éstos son, entre otros, las malagueñas, las granadinas, las murcianas, y los fandanguillos, que se encuentran preferentemente en las localidades de las cuales tomaron su nombre. Más adelante el propio Crivillé añade *La Rondeña*, fandango proveniente de Ronda. Nos dice Crivillé que hay fandango en prácticamente todo el territorio español, aunque varía en las regiones norteñas, respecto al más popularizado, que es el andaluz.

Menciona también Crivillé que las malagueñas son de carácter más pausado y melancólico que el genérico del fandango. Se baila en grupos de cuatro y se cambia de paso y de pareja. *La malagueña* es propia de festividades y acontecimientos familiares. En relación con las malagueñas, apunta que éstas enraizaron en las Canarias, llevadas, según apunta Crivillé por andaluces en tiempos remotos. Nos dice que estas malagueñas canarias, si bien conservan las mismas líneas generales, tienen mayor dulzura y suavidad melódica. El canto y el baile de las malagueñas canarias se acompaña con laúdes, timplés y guitarras.

Estas características que señala Crivillé de la malagueña canaria, me recuerdan a la malagueña huasteca. Muchos compañeros músicos me han comentado que posiblemente esta suavidad melódica que se siente en mucha de la música mexicana se debe a la influencia indígena. Transmito aquí una opinión muy peculiar de René Villanueva (1997): “El cantante de huasteco posee ciertas particularidades determinada por el registro agudo de la voz indígena, las características de las cuerdas vocales, la humedad y el calor del clima que ayudan a la garganta” (p. 24).

III. 4. Fandango: la danza voluptuosa

La historia de la música española nos brinda numerosos ejemplos que describen el fandango como danza voluptuosa, citemos este que proporciona Joseph Crivillé (1988) en su libro sobre el folclor musical. Al citar una descripción del fandango de Cádiz que data de 1712¹⁵, dice:

Conocí esta danza en Cádiz, es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de esta ciudad. Es aplaudida de modo increíble por los espectadores y no es festejada solamente por personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada (p. 222).

Giacomo Casanova (1725-1798) escribió en sus memorias una descripción del fandango que refuerza el concepto de danza muy voluptuosa con que se le tenía en el siglo XVIII.

El espectáculo que me entusiasmó tuvo lugar al final del baile, cuando al son de una orquesta, después de un aplauso general, empezó el baile de parejas más loco e interesante que había visto en mi vida. Era el fandango, del que creía tener una idea exacta aunque estaba equivocado [...] No sabría describirlo. Cada uno con su cada una, danzaban frente a frente, no dando nunca más de tres pasos, tocando unas castañuelas que se sujetan con los dedos y acompañando la armonía con tales actitudes que sería imposible verlas más lascivas. Las del hombre indicaban claramente el acto del amor consumado, las de la mujer, el consentimiento, el arrebató, el éxtasis del placer. Me parecía que ninguna mujer podía negar nada a un hombre con el que hubiera bailado el fandango. El placer que me producía verlo me arrancaba gritos (Casanova, 1986, pp. 29, 30).

III. 5. Fandango: fiesta

Al igual que huapango –y por cierto también el joropo venezolano–, fandango también tiene la acepción de *fiesta* y particularmente *fiesta donde se baila*. Ya desde el siglo XVII se

¹⁵ Crivillé se refiere a un documento escrito en latín por el deán del cabildo de Alicante de 1712, y añade en una nota que se trata de un cura español llamado Martín, según cita A. Capmany (1944) en “El baile y la danza”, en *Folklore y costumbres de España*, vol. II, tomando la opinión de M. Milà y Fontanals, Editorial Alberto Martín, Barcelona, 1944.

usaba de esta manera. Veamos este ejemplo que nos proporciona el sainete *El fandango de candil*, de don Ramón de la Cruz (1731-1794):

Es que son bailes de fama
 los de casa de mi prima:
 lo menos tienen guitarra,
 violín, bandurria, y toda
 llena de asientos la sala:
 y no es como en otras partes
 que convidan con fanfarria
 a los fandangos, y luego
 son cuatro descamisadas,
 y dos pares de piejosos,
 que ninguno tiene gracia
 pa tocar un estrumento.

De la fiesta y la alegría el fandango viene a ser también *parranda* o *juerga*, como vemos en este texto de *El casamiento desigual, sainete nuevo*, del mismo Ramón de la Cruz (*apud* Cotarelo, 1915, p. xxxii):

y en viendo que alguno llega
 de Madrid o de otra parte
 se pone muy petimetra,
 dice que quiere tertulias
 y anda el fandango y las grescas.
 SIMÓN Y ¿eso es malo?
 CHINICA Puede serlo.¹⁶

Hay que recordar que la estrofa citada del *Martín Fierro*, en el primer capítulo de este libro, se usa palabra fandango como fiesta donde reina el desorden.

III. 6. Otros significados

Este ejemplo muestra desprecio al fandango, lo señala como algo vulgar (ordinario).

Vuestra merced señor cadete no sabe lo que se habla: no puede haber verdadera instrucción, si falta un pleno conocimiento de lo que es el bolero, y bien, o mal se saben ejecutar dos o tres mudanzas. Yo por midesdicha, nací en un tiempo en que solo se usaba un paspié, un amable, y entre las gentes ordinarias un ridículo fandango (Rodríguez, 2000, p. 4).

A mediados del XIX, Mariano de Pina (2000, s.p.), en su libro *Juan el Perdío. Parodia de la primera parte de Don Juan Tenorio: pieza original y en verso*, escribe esta referencia al fandango como recuerdo de felicidad.

¹⁶ José García López (1997) señala: “Los sainetes de don Ramón de la Cruz (1786-1791) fueron atacados por los neoclásicos; no obstante, alcanzaron un gran éxito. Hoy se considera a su autor, a pesar de la escasa trascendencia del género que cultiva, como el más sugestivo representante del teatro de tradición popular en el siglo XVIII” (p. 415) .

¿A qué habló de aqueyos días?
Pá la jembras tó jué gusto, 230
 y fandango y alegría,
 pá los hombres agonía,
 pá los menestriales susto.
 ¿Ven ustés estas jormiya
 que traigo puestas aquí? 235.

Según aparece en *Wikipedia* (“Fandango, (baile)”, 2021), también se le da este otro significado: “Dado el carácter de la danza, el término «fandango» ha sido utilizado como sinónimo de ajeteo, tumulto o incluso como exhibición de maestría” (s. p.).

Una búsqueda que realicé el 16 de octubre de 2006 en el servidor Google de internet dio como resultado 5 590 000 entradas para la palabra fandango. Estas entradas se refieren a las más diversas cosas como: empresas, comercios, asociaciones, publicaciones.... Y no necesariamente están vinculadas con una música o baile en particular, pero sí con la *fiesta* y la *alegría*. Sólo por poner un ejemplo, en una de estas entradas se anuncia un bar en Osaka donde se ofrece música en vivo. La palabra fandango en relación con la música tampoco pierde vigencia, encontramos, por ejemplo, un aviso en el periódico donde se anuncia la actuación de un grupo llamado: Los Fandangueros.¹⁷

¹⁷ *La jornada*, “El correo ilustrado”, Música tradicional mexicana. 24 de octubre de 2008.

Capítulo IV. La forma musical

IV. I. El Fandango español

IV. 1.1. La forma

En su valioso glosario *Danzas y bailes mencionados en los entremeses*, Emilio Cotarelo y Mori (2000) describe así un fandango:

En el entremés *El novio de la aldeana*, que es de principios del siglo XVIII, se “canta y toca el fandango” con unas coplas que principian:

Asómate a la ventana
cara de borrica flaca
á la ventana te asoma
cara de mulita roma.

<Deja de cantar y tocando arman los dos la gritería, chillidos y otras cosas que se usan cuando se cantan los fandangos en bulla, etc.> Cantan de nuevo, y <Vuelven á hacer ahora los dos la misma demostración antecedente, acostumbrada en los fandangos> (p. CCXLV).

En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Faustino Núñez (1999) menciona una forma arcaica de fandango anterior al andaluz y a los géneros del flamenco emparentados con él que:

No coincide en sus puntos fundamentales con el fandango andaluz y en general y con el flamenco en particular, aunque sí existen elementos comunes, como la alternancia de tónica y dominante. [...] Probablemente, otros elementos diseminados por danzas como la folía, el canario, la chacona, la zarabanda y otras del s. XVII, cristalizan en el fandango, dando como resultado la métrica (3/4 o 6/ 8), la forma (coplas de seis versos melódicos con ritornelo instrumental) y el ostinato bimodal en el acompañamiento: la copla cantada con acompañamiento tonal y el ritornelo modal (pp. 923-924).

Núñez considera que hay tres tipos de fandango: una primera forma arcaica, el fandango andaluz y las formas del flamenco emparentadas con éste. La descripción que proporciona corresponde al fandango andaluz y a los géneros flamencos emparentados con él, como las malagueñas, las rondeñas, las granadinas y las murcianas, donde está presente el patrón bimodal.¹⁸

Dice el flamencólogo español Miguel Berlanga (1996): “En cuanto a formas flamencas actuales, son fandangos las malagueñas, las granainas y medias granainas, los tarantos, las tarantas, las mineras y cartageneras, los aires abandolaos y los fandangos personales. Hay otros, pero éstos son los principales tipos. Lo más definitorio de éstos,

¹⁸ Ver por ejemplo en el capítulo III la cita de Carlos Almendros (1973) p. 31.

aparte de ser todos ellos cantes bimodales llamados así por Gevaert, Rossy y García Matos entre otros” (p. 6).

En cuanto a las diferencias entre el fandango andaluz y los géneros flamencos emparentados con él, en su texto, escribe Miguel Berlanga:

Lo más definitorio de éstos, aparte de ser todos ellos cantes bimodales (llamados así por Gevaert, Rossy y García Matos entre otros, aunque lo que está más presente desde el punto de vista de su modo musical es el modo de Mi y la cadencia andaluza final en que concluye la copla) es la conformación de la copla en seis frases musicales o tercios. El texto se conforma siempre en cuartetas o quintillas octosilábicas. En estos rasgos descritos coinciden los fandangos que podemos llamar folclóricos con los flamencos. Pero en éstos el ritmo es siempre fijo y marcado mientras que en los fandangos flamencos hay una gran variedad, desde el ritmo marcado al libre, y desde el tempo vivo al lento y pausado, con mayor o menor abundancia de adornos y floreos (p. 6).

En el *New Grove Dictionary for Music and Musicians*, Katz (2001) dice que el fandango consta de dos partes: una introducción (o variaciones) instrumental y el *cante*, que consta de 4, 5 o 6 versos octosílabos. Dice también que su métrica está asociada con la del bolero y la seguidilla y que originalmente se escribía en 6/8 y posteriormente en 3/8 o 3/4 (pp. 542-543).

Asimismo, el musicólogo español Josep Crivillé (1988) sitúa al fandango como una de las formas más generalizadas en España.¹⁹ Describe la estructura del fandango en estos términos:

La forma del fandango consta invariablemente de dos partes. La primera, llamada “variaciones” o introducción, es instrumental y la integran varias frases rítmicas o melódicas de cuatro, ocho, doce o dieciséis compases desarrollados en la escala andaluza. Finaliza con uno o varios acordes. Sigue luego la “Copla”, o parte cantable, que suele repetirse hasta tres veces para dar pie así a la ejecución del baile. La copla usa para su texto la cuarteta octosílaba y consta de seis frases musicales de cuatro compases cada una, eventualmente de tres, las cuales se introducen en tono mayor después de las “Variaciones” y presenta cierta dependencia y orden en cuanto a los puntos cadenciales de la misma. Primera, tercera y quinta frases suelen establecer su punto final sobre la tónica Mayor; la segunda y cuarta presentan reposos en el cuarto y quinto grado, respectivamente, en los tipos andaluces (pp. 222-223).²⁰

IV.1.2. Los instrumentos

Emilio Cotarelo y Mori (2000) anota los instrumentos que acompañan el fandango: “los instrumentos suelen ser para acompañarle, guitarra, castañetas, ó violín y otros” (p. CCXLV).

¹⁹ Aunque diseminado por toda España, Crivillé (1988) advierte que no todos los fandangos tienen la misma forma: “Debe tomarse en cuenta [...] que aquellos de la región norte toman solamente el nombre de fandango, puesto que su forma musical y coreográfica no simetriza con aquél, sino que toma de preferencia la textura de aires de jota” (p. 225).

²⁰ Crivillé presenta en el capítulo VII de su libro una amplia descripción de las escalas andaluzas.

En la instrumentación del fandango andaluz, el fandango *artístico*, como lo llama Carlos Almendros, se interpreta con la guitarra, las castañuelas y desde luego la voz, pero en los fandanguillos y otras variantes regionales aparecen también el violín y otros instrumentos, como la bandurria. Entre estas variantes están los *Verdiales*; Almendros (1973) comenta:

... es el “Son de Málaga”. La forma más primitiva del fandango andaluz. [...] Nacieron en un partido de la sierra malagueña que lleva ese nombre. En el campo los llaman Fiesta. A los que tocan y cantan: festeros. Las Pandas de verdiales son músicos y cantaores que recorren los pueblos. lucen vistosos sombreros con cintas y espejuelos. Predominan violín y pandero, sobre bandurrias y guitarras, también se emplea el laúd (p. 65).

También sobre verdiales, dice Susana Navalón (2009):

De ascendencia morisca, es un cante bailable que no ha terminado de aflamencarse hasta la fecha y mantiene claramente todas sus raíces folclóricas [...] Tradicionalmente, estos cantes eran adornados por una orquesta donde había panderos, violines, guitarras, etc. Sin embargo, los flamencos lo interpretan con un ritmo mucho menos vivo y sólo con guitarra, y en algunos casos también palillos (castañuelas). La introducción e interludios de la guitarra se rigen por la escala andaluza e igualmente el ayeo previo a la letra que hace el cantaor. Al comenzar las complas, el cante pasa al modo mayor modulando de nuevo a la escala andaluza en el remate. Las guitarras rasgúan con particular énfasis en el verdial casi sin cesar antes, durante y tras el cante (s. p.).

IV. 1.3. Patrones rítmicos

En la enciclopedia alemana de la música, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Woites (1994, pp. 308-315) (Figura 1) ofrece el siguiente ejemplo de los motivos rítmicos de las castañuelas en el fandango y el bolero:



Figura 1. Motivos rítmicos.²¹

También Woites ejemplifica (Figura 2) una melodía de fandango andaluz:



Fandango Andaluz, aus Neuen Zeitschrift für Musik 11 (1839), Nr.41

Figura 2. Fandango andaluz.

²¹ Motivos rítmicos y melódicos muy parecidos encontramos en *El fandanguito*, *La petenera* y *La malagueña huastecos*, y en menor medida en *El fandanguito jarocho*. Más adelante, en la Figura 5, presento un ejemplo de *El fandanguito* muy parecido a este que presenta Woitas.

Como ya expuse, la métrica de los fandangos es ternaria, ya señalé que en opinión de Katz se escribía primero en 6/8 y posteriormente en 3/8 o 3/4, pero no menciona que estos compases alternen en una misma melodía; es decir, que tengan sesquiáltera. En su artículo *Los otros fandangos*, Guillermo Castro B (2011) dice del *Fandanguito de Cadiz*:²²

... presenta frecuente hemiolia, recordando a los ritmos de guajira, incluso mezcla en un mismo compás en la mano derecha el ritmo de 6/8 con el de 3/4 de la mano izquierda. Esto confirma que dentro del vocablo que llamamos “fandango” estaban contenidas diferentes formas musicales, siendo el de tipo modal en su forma modo frigio/relativo menor el más extendido pero no el único ni exclusivo (p. 88).

La sesquiáltera es común en otras danzas españolas. Al respecto, escribe Joseph Crivillé (1988): “... es lugar común en el repertorio catalán-sobre todo en sardanas, contrapases y en algunas canciones-, la fórmula de sesquiáltera o hemiolia, consistente en intercalar en una participación binaria un grupo de tipo ternario” (p. 323). Almendros (1973) sostiene que el modo musical de las seguiriyas es el llamado dórico (escala en mi) y la alternancia de compases de 3/4 y 6/8 (p. 45). Juan José Rey (1978) señala (Figura 3) que la combinación rítmica 3/4-6/8 es frecuente en las danzas españolas desde el Renacimiento y proporciona, entre muchos otros, este ejemplo (pp. 27, 30):

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a melody of quarter and eighth notes. The lyrics 'La mo - ça que las ca - bras crí - a de las ro - ci - llas a -' are written below the notes. The second staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains a melody of quarter and eighth notes. The lyrics 'rri - ba. Di - gas, mo - ca de los cal - zo - nes.' are written below the notes. A double bar line with repeat dots is at the end of the second staff.

Figura 3. Alternancia del 3/4 con e 6/8

IV. 1.4. Patrones armónicos

Otra característica del fandango, ya mencionada en el artículo de Castro es el carácter modal del fandango. Tanto Crivillé como Almendros, hablan del modo dórico o de Mi. Escribe Crivillé (1988): “La llamada escala andaluza no es sino la cromatización del tercer grado de la escala dórica [y le atribuye una influencia oriental]” (Crivillé, 1988, pp. 312, 313). Es decir, que la escala es: Mi, Fa, Sol#, La, Si, Do, Re. Parece que hubiera una contradicción en la literatura, pues mientras algunos autores mencionan el modo dórico andaluz, otros hablan

²² Castro publica en el anexo de su artículo la partitura de este *Fandanguito de Cádiz* y de otro fandango, ambos contenidos en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España conocido como M/1250, los dos son anónimos. En el siguiente capítulo presento los ejemplos.

del frigio. Esta contradicción es aparente y la explicación es simple: en los modos griegos el dórico va de Mi⁵ a Mi⁴, mientras que en los modos gregorianos a esta escala (en sentido ascendente) se le denomina frigio.²³ Almendros y Crivillé usan la denominación correspondiente al modo griego, pero en la teoría de la música en general se utiliza el nombre del modo gregoriano. En mi opinión es preferible usar “frigio” para la escala y la cadencia de medio tono Fa-Mi, pues es como la denominan la mayoría de los teóricos. Como sea que se prefiera denominarla, la escala andaluza da lugar un estereotipo cadencial (Figura 4) muy común en la música española e hispanoamericana:

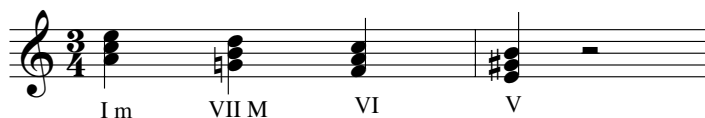


Figura 4. Cadencia frigia.

En este ejemplo puedo cifrar el acorde de La menor como I, pero si pensamos en que la escala es la de Mi (andaluza), entonces el acorde de La sería el IV, y puede verse así la secuencia armónica: IV, III, II, I. Tenemos así dos maneras de entender el mismo patrón armónico. Uno en modo menor que va a la dominante y otro donde la dominante se convierte en la tónica.

IV. 2. *El fandanguito huasteco y otros sonos*

IV. 2.1. La forma

El fandanguito, *La petenera* y *La malagueña* huastecos, como todos los sonos de esa región y la música de son mexicano en general, alternan partes instrumentales y cantadas, de manera parecida a la de los fandangos españoles. No solamente el huapango huasteco, sino el son en general, está “estrechamente ligado al baile” (Reuter, 1988, p. 157), tiene, como dice Vicente T. Mendoza (1984): “naturaleza lírico coreográfica, es decir, que se apoyan en trozos bailables, generalmente zapateados o escobillados, seguidos de otros cantados” (p. 83). En mi libro *La petenera: son huasteco*, hago la siguiente descripción:

²³ La confusión de la nomenclatura es atribuida por algunos a Boecio. “Boecio en el siglo V los describe, pero confunde los nombres griegos originales. Por ejemplo, el modo griego dórico es nombrado frigio por Boecio, mientras que el frigio original es llamado dórico, y así con los demás modos” (González Guerrero, 2012, s. p.). Jorge René González Guerrero. *El origen de los llamados “modos griegos”*. Para otros, es el monje suizo Enricus Glareanus en fecha muy posterior, 1547, quien en su obra, el *Dodecahordon*, tergiversa los nombres (*The Concise Oxford Dictionary of Music*, 1980, p. 423).

La forma general del huapango es la siguiente: comienza con una melodía de introducción a cargo del violín que parafrasea la melodía del canto; a continuación entra el canto con una cuarteta octosílaba; después, otro cantador repite la copla: a esto se le llama descante; vuelve a entrar el primer cantador que concluye la idea [...] Violín y canto se alternan hasta completar tres partes cantadas (Echevarría, 2000, p. 38).

IV. 2.2. La melodía

El fandanguito, como todos los huapangos, tiene una entrada (Figura 5) característica a cargo del violín en Sol menor.



Figura 5. Entrada de *El fandanguito*²⁴

La introducción varía al gusto del violinista de cada trío huasteco. En general es más larga que los interludios y finaliza con un remate (Figura 6), una melodía característica que casi todos ejecutan:



Figura 6. Final de la introducción.²⁵

Ésta es la señal para que entre el canto. El canto consta de dos estrofas, ambas con el mismo patrón armónico, divididas por un interludio instrumental. Muchos tríos ejecutan algunos de los interludios instrumentales en el homónimo mayor (Sol M), siempre alternando tónica y dominante. Hay casos en donde se presenta una ambigüedad tonal, pues mientras el violín toca en modo mayor, una o las dos guitarras lo hacen en menor.

En algo que parece una reminiscencia de las variaciones que hacían los autores barrocos sobre una forma dada, es costumbre en la huasteca que cada trío, cada violinista y cada versador improvisen y creen sus propias versiones. De hecho, en *El fandanguito* no es reputado como buen huapanguero quien no aporte algo personal a los sones; por esta razón, la extensión de las frases melódicas de los interludios varían de una interpretación a otra.

²⁴ Fuente: Rolando Hernández (1974).

²⁵ Hago aquí una síntesis de distintas versiones.

En cambio, en *La petenera* y en *La malagueña* la mayoría de los tríos ejecuta el mismo número de frases y con la misma duración.

También se presenta una diferencia con la armonía de estos tres sones, pues mientras en *La petenera* y *La malagueña* la armonía es siempre la misma, hay tríos que en *El fandanguito* tocan, por ejemplo, un interludio en modo menor después de una intervención del canto, mientras que hay otros que hacen el mismo pasaje en modo mayor. En *La petenera* y *La malagueña* la armonía es siempre la misma.

IV.2.3. Los instrumentos

En lo que toca a los instrumentos, el huapango se interpreta con un trío que consta de violín, huapanguera –también llamada guitarra quinta– y jarana huasteca. El violín es el mismo en términos de afinación y forma que el violín europeo; de hecho, los violines con los que se toca el huapango son, en su mayoría, de fabricación europea, aunque hay algunos hechos en la huasteca, como señala César Hernández Azuara (2003), en su libro *Huapango, el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*: “Este instrumento se consigue en casas de música de la capital del país o de otra ciudad importante. También se elaboran en la comunidad de Texquitote con muy decorosa calidad y con materiales propios de la región. Estos instrumentos elaborados por indígenas siguen la plantilla de los famosos violines Sratradivarius de la escuela Cremonense” (p. 84).

La huapanguera bien puede ser una reminiscencia de la guitarra barroca de cinco órdenes. Su afinación es muy parecida: la prima está en Mi, pero una octava abajo; el segundo orden es Si; el tercero, Sol, tiene doble cuerda igual que el cuarto, Re; el quinto también es doble cuerda, pero está en Sol en vez de La. La caja de la huapanguera es más ancha que la de la guitarra sexta y suele decirse que el sonido que produce es “pastoso”. La afinación de la jarana forma un acorde de Sol con 7ª y 9ª mayores, lo que permite tocar fácilmente en las tonalidades más frecuentes en el huapango: Sol, Re, Do, FA y sus relativos menores. La tonalidad de La es poco usual. Esta afinación es muy particular y no tiene relación con la de la guitarra barroca y, en opinión del doctor Antonio Corona, tampoco la tiene con el laúd o la vihuela españoles (comunicación personal, 6 de abril de 2004).

La procedencia de la jarana huasteca o jaranita es incierta, Hernández Azuara (2003) expone la tesis de que la jarana huasteca es un instrumento reciente, de finales de los años treinta o principios de los cuarenta del siglo XX (p. 72). Sin embargo, hay indicios de que la

jarana existía con anterioridad a la fecha que señala Hernández Azuara; por ejemplo, Lyon (1828) relata que a principios del siglo XIX un viajero deja un testimonio de lo que pudo haber sido una jarana, en la región de Tampico, habla del: “... rasgear de una pequeña guitarra india” (p. 28). Higinio Vázquez Santana (1931), en su *Historia de la canción mexicana*, escribe sobre las costumbres de la región huasteca, y refiriéndose al huapango afirma: “El violín, la guitarra y la guitarrilla, o la jarana, son los instrumentos musicales con que arrancan la belleza y el arte los cantadores o misioneros que acompañan los huapangos” (p. 43). De la misma manera, el reputado constructor de jaranas y huapangueras Eleazar López, de Xicoténcatl, Tamaulipas, dice que su suegro, Irineo García Gómez, *el Chango*, tocaba desde niño la jarana y el violín; Irineo nació en 1890 por lo que se deduce que hacia 1900 ya tocaba la jarana. El mismo Eleazar López recuerda que su padre Lucas López Ríos, también constructor de instrumentos, ya fabricaba jaranas hacia 1938, cuando Eleazar tenía 7 años. Eleazar también afirma que construyó su primera jarana a los 12 o 13 años; esto es, en 1943 o 44 (comunicación personal, 19 de diciembre de 2008). He recopilado una lista más extensa de testimonios alrededor de esta cuestión. El tema es controversial y sugiere varias hipótesis. Me parece que requiere un estudio más a fondo que rebasa los propósitos de esta tesis.

Se puede considerar otro instrumento que se suma a los ya mencionados: la percusión que produce el zapateo sobre el tablado de madera. He aquí una descripción de la danza que hace Celestino Herrera Frimont (1946) en su libro *Huapango*. El huapango que describe tuvo lugar probablemente en Veracruz, en la década de los cuarenta:

En el rancho de “La Mesa” hay huapango. Un grande entarimado al que se ha cubierto con un techo de palma sostenidos [*sic*] por palos secos y retorcidos, sirve de salón [...] Bella música del huapango, fiel intérprete de los amores y de los sentimientos [...] Las parejas, hieráticas, como quien cumple un rito, obedientes al son de la música trazaban círculos o se buscaban, golpeando el tablado con sus zapatones de empanada, de gamuza mal curtida y tosca suela (pp. 19, 20).

IV.2.4. El falsete

Uno de los elementos musicales que mejor caracteriza al huapango es el falsete. *El fandanguito* no es la excepción. Hablando del huapango, escribe Vivente T. Mendoza (1984): *Se caracteriza por el uso del “yodel” o falsete, siendo esta región la que lo usa casi*

con exclusividad (p. 87). G. B. Lyon (1828) nos brinda esta descripción de un falsete femenino que pertenece, como la que anoté anteriormente, a la región de Tampico:

Un gran círculo formado por espectadores y danzantes, estaba apartado expresamente para los fandangos, los cuales, como quiera que sean en España, son en el Nuevo Mundo muy inferiores en gracias y movimiento a las danzas negro-africanas; aunque las últimas, debo confesarlo, son efectuadas con el sonido de láminas de lata y calabazas huecas. Aquí la música era un poco mejor, aun cuando no menos monótona, y consistía de una guitarra, un arpa rústica y una mujer que gritaba en voz de falsete (p. 21).

Una descripción más amable es esta de Herrera Frimont (1946):

Bella música del huapango, fiel intérprete de los amores y los sentimientos de los hombres que con aguda voz en falsete te cantan, y de las mujeres que al dejarte escapar de su garganta parecen poner caricias en tus notas (p. 20)

IV.2.4.1. Origen del falsete huasteco

La procedencia del falsete huasteco es incierta. Francisco Alvarado Pier (1985), en *El huapango y su individualización en el folklore*, refiere lo siguiente:

Referente al origen del falsete, he recogido varias versiones: la primera, en el sentido de que el falsete resultó de la falta de educación de la voz de nuestros antiguos indígenas, que al querer imitar los sonidos agudos de las voces educadas de los europeos, entre ellos los Misioneros, que generalmente eran cantores, quebraban el sonido por no poder sostener la posición debida en su garganta. La segunda es una opinión que escuché en la conferencia Los Cantos de Mallorca, sustentada por el maestro Baltazar Samper el 15 de abril de 1953, en la Escuela de Filosofía y Letras expresando lo siguiente: “El Canto del Falsete” de los trabajadores de Mallorquinos pude ser el origen del canto del falsete de los huapangueros. La tercera opinión es la del Maestro Bal y Gay, que coincide con la del maestro Angel Salas en el sentido de que de que puede ser una manifestación natural del pueblo, al igual que los habitantes del tirol, los mallorquinos y otros, que sin existir antecedentes de contacto, han tenido manifestaciones o prácticas paralelas (p. 110).

Alvarado Pier termina inclinándose por la tercera opinión. Por su parte, Antonio García de León (2002), en *El mar de los deseos*, le da un origen oriental, y lo ubica como parte de las: “supervivencias del cancionero levantino y portugués relacionadas con las canciones de trabajo de los marineros”(p. 127) y escribe:

Más particularmente en el arte de *Zalomar* o recurrir a falsetes multimodales²⁶ de tipo oriental, que persiste principalmente en el *son huasteco*, en el campo panameño (en donde se halla más desarrollado como “zaloma” u “oua” por la secuencia vocálica del canto), en el acompañamiento a la décima en Nuevo México y en la canción *cardenche* del norte de México. El sustrato aparece también en las melodías de salmodia de los coros polifónicos de los *chuines* que se usan para cantar la décima en Santo Domingo y en ciertas canciones de *arreo*, que los vaqueros cantan al pastorear el ganado en las planicies de Venezuela y Colombia. Arte al parecer de origen árabe o del mediterráneo oriental y muy mencionado

²⁶ No sé cuales son los “falsetes multimodales”, tal vez García de León quiere decir que son falsetes que se producen en diferentes escalas modales; la zaloma –o saloma, o cantinela de marineros– no es necesariamente modal ni tampoco de tipo oriental. La palabra viene del latín *celeuma* y ésta del griego *kéleusma* (N. del A.).

entre los marineros del siglo XVI, que ha desarrollado en América nuevas posibilidades (pp. 127, 128).

Otra versión es que el falsete procede de África. Bart Plantenga (2004), en su libro: *Yodel-ay-ee-oooo: The secret history of yodeling around the world*, escribe:

A mediados del siglo XVI en México había ya 20 000 esclavos africanos. En algunas áreas de México, la gente canta huapango, el estilo mexicano del yodel. Vaqueros mexicanos pudieron haber introducido el yodel en Hawái y pudieron haber enseñado el falsete a muchos vaqueros estadounidenses, especialmente en Texas (pp. 154, 155).²⁷

Podemos cuestionar ahora: ¿es adecuado usar el término *yodel* para describir el falsete huasteco? Hemos visto que Mendoza, primero, y luego Plantenga, lo utilizan. Dice de yodel el diccionario Dolmetsch (2017), en su versión en línea: “(Inglés, del alemán *Jodel*) también *yodle*. Estilo de canto tirolés donde los ejecutantes alternan frecuentemente la voz natural de pecho con tonos en falsete”.²⁸ Hernández Azuara, en su libro sobre el huapango, incluye una nota donde cita a Marius Shnaider: “yodel son cambios rápidos de voz de pecho y de voz de cabeza o de garganta”(Shnaider *apud* Hernández, 2003, pp. 98, 99). Siguiendo al pie de la letra la definición del Dolmetsch, el falsete huasteco provendría del canto tirolés; sin embargo, otra posibilidad es la hipótesis de Bal y Gay, sostenida también por Ángel Salas, en el sentido de que el falsete puede ser una “manifestación natural del pueblo” presente en distintas culturas que “sin existir antecedentes de contacto, han tenido manifestaciones o prácticas paralelas.”²⁹ Plantenga (2004) muestra en su libro que el yodel está presente en prácticamente todas las culturas y África no es la excepción, dice también que de África pudo haber llegado a América:

Para aquellos que piensan que el yodel es solamente una cosa europea o de los “cowboys”, piensen de nuevo. El yodel se encuentra prácticamente en todos lados, menos en la Antártida [...] pero incluso antes de que los africanos terminaran en América, parece ser que el yodel africano ha tenido más resonancia y entusiasmo de lo que anteriormente se pensó [...] examinaremos algunas de las tradiciones de yodel comenzando con los “superstars” del yodeling en África, los pigmeos de África Central (p. 137).³⁰

Otra mención del falsete de los pigmeos aparece en el libro *África en América Latina*, de Manuel Moreno (2006):

Muchos otros cantos de este tipo se recogen en Colombia, Panamá y Venezuela, para no hablar de Brasil ni de las islas Caribe, y en muchos de ellos se aprecian gritos y giros en falsete que recuerdan a ciertos cantos pigmeos (p. 258).

²⁷ Traducción mía.

²⁸ Traducción mía.

²⁹ Ver la cita de Alvarado Pier al inicio de este apartado..

³⁰ Traducción mía.

Ahora bien, ¿qué tienen que ver los pigmeos con los africanos que fueron traídos como esclavos a América? Carlos Ruiz Rodríguez (2007), en su artículo “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: Vertientes, balance, y propuestas”, dice:

El ingreso de africanos a Nueva España tuvo lugar desde el comienzo de la conquista y duró hasta el primer tercio del siglo XVIII. No obstante, su ingreso masivo comenzó hacia finales del siglo XVI, abarcando alrededor de unos 70 años, es decir, de 1580 a 1650 aproximadamente (Aguirre Beltrán, 1946; Ngou-Mvé, 1994). A partir de esa fecha la introducción de africanos fue decayendo hasta casi extinguirse en las primeras décadas del siglo XVIII. La mayoría de africanos fueron llevados a Nueva España en calidad de esclavos a través de la trata negrera. Al iniciar la Colonia los primeros esclavos procedieron de Marruecos y Mauritania. Durante el siglo XVI, predominaban los esclavos de las inmediaciones de Cabo Verde (desde Senegal hasta Sierra Leona) y el llamado Golfo de Guinea (región situada entre Costa de Marfil y Nigeria), más adelante, a finales de ese mismo siglo y durante la primera mitad del XVII, cuando la trata alcanzó su mayor auge, las deportaciones de africanos fueron del área cultural bantú (principalmente del Congo y Angola) (pp. 2, 3).

Ruiz no incluye a los pigmeos entre los esclavos traídos a la Nueva España; sin embargo, sí afirma que fue abundante la trata de grupos pertenecientes al área cultural bantú, y ésta es una zona de cuantiosa población pigmea. No resulta improbable entonces hablar de que el falsete huasteco tiene relación con el yodel de los pigmeos. Plantenga (2004) ofrece una hipótesis para la música americana en general: “Pigmeos (el yodel de los pigmeos) –o cuando menos su imagen– navegó a través del mar y se convirtió en parte de la narrativa espiritual-cultural de Latinoamérica” (p. 152).³¹ Una hipótesis entonces es que el fasete en África procede originalmente de los pigmeos y después se esparció entre otros grupos africanos. Otra es que es un fenómeno común a distintas áreas culturales africanas. En el libro *Africanisms in American Culture*, editado por Joseph Holloway (1990), figura esta afirmación:

Se sabe que el canto de yodel es común en muchas áreas de África, y que es parecido a los cantos de labor de la tradición folklórica afroamericana.[...] En lugares donde la población es mayoritariamente negra, los blancos adoptan su cultura, está hipótesis lo lleva a uno a esperar que las áreas de mayoría negra en las Indias Occidentales y Latinoamérica sean también buenos lugares para buscar reminiscencias de la cultura africana entre la población blanca (pp. 380, 388).³²

En su artículo “Communities of Style: Musical Figures of Black Diasporic Identity”, Veit Erlmann (2003) examina una interpretación de la canción *The Lion Sleeps Tonight*, un

³¹ Traducción mía

³² Traducción mía.

arreglo de G. Weiss, L. Creatore y H. Peretti, popularizada por The Tokens en 1961, la cual es una versión de *Winoweh*, de Peter Seeger & the Weavers, que a su vez proviene de una canción que Solomon Linda grabó en 1939 llamada *Mbube*. Al describir la línea melódica del solista, en *Mbube*, dice Erlmann (2003): “Otras características incluyen texturas tímbricas de resonantes bajos y el falsete masculino”³³ (pp. 91, 92). Y en cuanto a las grabaciones de Solomon y su grupo The Evening Birds, opina que “representan lo que bien podría llamarse la época de oro de la música de trabajadores emigrantes zulues en Sudáfrica” (Erlmann, 2003, p. 89). El idioma zulú procede originalmente del bantú (“Pueblo zulú”, 2015). Esto último nos remite nuevamente a lo escrito por Carlos Ruiz en el sentido de que el auge de la trata de esclavos africanos, en la primera mitad del siglo XVII, provino del área cultural bantú, principalmente del Congo y Angola.

El falsete que se utiliza en el huapango huasteco tradicional es un falsete breve o corto.

Dice Jazz Reuter (1988) en su libro *La música popular de México*:

En el canto, lo más característico es usar breves falsetes para alguna sílaba en la mitad de una palabra o hacia el final de un verso. Una falsificación teatral del falsete huasteco es la que se puso de moda en los programas de radio capitalinos hace cosa de treinta años,³⁴ en que algunos cantantes comerciales quisieron adquirir fama por lo prolongado de sus falsetes, por ejemplo al cantar “La malagueña” a la manera de las arias de óperas italianas (pp. 166, 167).

Este falsete largo surge a raíz de una grabación que hace el grupo Los Murciélagos de *La malagueña*. En la autobiografía del huapanguero hidalguense Nicandro Castillo, publicada y comentada por Enrique Rivas Paniagua, narra Nicandro:

A *La malagueña* le hicieron el arreglo Los Murciélagos, dicha Malagueña pegó como muy pocos sonos huastecos. Falsete largo, que en nuestro rumbo jamás se ha cantado, digo en los cantadores huastecos, pues a raíz de esta nueva modalidad casi todos los huapangos tienen falsete largo (Castillo *apud* Rivas, 2003, p. 28).

César Hernández Azuara (2003) aborda el tema de los diferentes estilos de interpretación del huapango y dice sobre el falsete:

El empleo del canto de las coplas usando o no el característico yodel o falsete. Es menester que el buen timbre y el registro alto de las voces y el empleo del falsete corto como rasgos característicos del canto huasteco también intervienen en la diferenciación de los estilos (pp. 98, 99).

³³ Traducción mía.

³⁴ Reuter señala “hace cosa de treinta años”, tomando en cuenta que la primera edición de su libro fue en 1980, la fecha de la aparición del falsete largo puede haber sido en los años cincuenta del siglo XX. Sin embargo, Nicandro habla en su narración de grabaciones que se hicieron en los años treinta del mismo siglo.

El falsete en *El fandanguito* huasteco (Figura 7) se produce al comenzar la frase melódica del canto, es un falsete corto, la voz salta a la nota aguda y regresa a la tesitura real. Va de un Fa# 5 a un Re 6; es decir, una sexta menor.



Figura 7. Falsete de *El fandanguito*.³⁵

En su libro sobre el yodel, Bart Plantenga (2004, p. 18) (Figura 8) anota, entre otros, estos ejemplos de falsete tomados de *Comparative Reserch in Yodeling*:

Figura 8. Ejemplos de falsete.

Como se puede ver, en todos los ejemplos hay un intervalo de sexta entre la nota anterior al falsete y éste. En los casos del falsete huasteco y la canción noruega el intervalo es de sexta menor y en los otros es de sexta mayor.

IV.2.5. Patrones rítmicos

El patrón rítmico de *El fandanguito* huasteco, como el de muchos de los huapangos huastecos, es de sesquiáltera; es decir, que presenta la combinación del compás de 3/4 con el de 6/8. La sesquiáltera se produce generalmente en la línea melódica a cargo del violín o de la voz. La alternancia de compases puede darse en secuencia horizontal; esto es, alternando compases de 6/8 y de 3/4 o de manera simultánea, o vertical; es decir, mientras la voz, o el violín, tiene una figura en 3/4, las guitarras la tienen en 6/8 o viceversa. La melodía no

³⁵ Se presenta en todas las versiones que conozco.

siempre alterna los compases de 6/8 y 3/4 sucesivamente. Hay muchas combinaciones, por poner un ejemplo: 3 compases en 6/8 y luego uno en 3/4. Hay que recordar que cada trío huasteco hace su propia versión de cada son.

IV.2.5.1. Patrones rítmicos de las guitarras

Las guitarras, huapanguera y jarana, ejecutan, en general, un mismo patrón rítmico durante toda la interpretación del son. Utilizan un rasgueo que los intérpretes de huapango llaman *mánico*. Utilizan dos patrones rítmicos: en seis octavos (Figura 9), que es el más común, o en tres cuartos (Figura 10), al que llaman *atravesado*. Al no seguir el patrón de sesquiáltera que va haciendo el violín, o el del canto, se produce una ambigüedad rítmica o polirritmia.³⁶

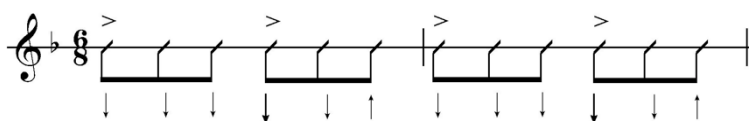


Figura 9. Patrón rítmico en 6/8.

Éste es un patrón en tres cuartos:

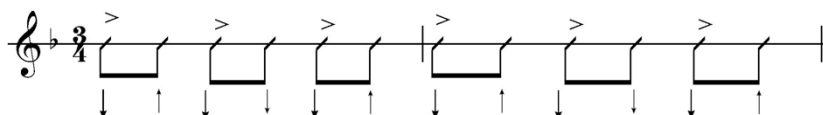


Figura 10. Patrón rítmico en 3/4.

Sobre estos patrones las guitarras ejecutan variantes o adornos, tanto en el compás de 6/8 (Figura 11), como en el de 3/4 (Figura 12) pero, en general, no se alteran los acentos de los patrones básicos.:

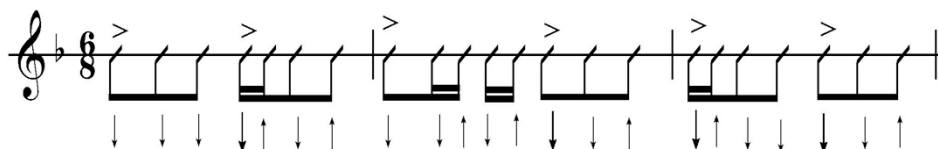
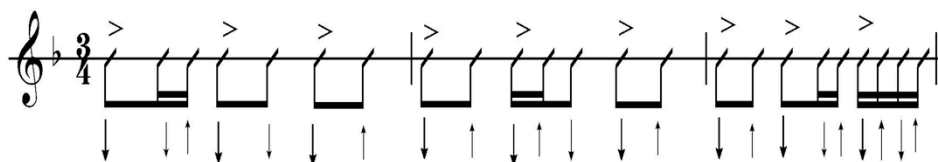


Figura 11. Adornos en 6/8.



³⁶ La dirección de las flechas indica la de la mano al rasguear, hacia abajo o hacia arriba.

Figura 12. Adornos en 3/4.

Éste es un fragmento del violín acompañado por las guitarras (Figura 13), son los primeros compases de la introducción, la misma música vuelve a aparecer en los interludios:

Figura 13. Fragmento de violín con guitarra.³⁷

Veamos ahora un esquema (Figura 14) de lo que hacen los instrumentos en sus patrones rítmicos:

Figura 14. Esquema de patrones rítmicos.

Los acentos al principio de cada compás coinciden, pero el segundo y tercero del violín (3/4) se producen en tiempo débil de las guitarras (6/8); y el segundo acento de las guitarras se produce en tiempo débil del violín. Es decir, se produce polirritmia. La sensación es, en cierto modo, desconcertante, pues las melodías no descansan donde intuitivamente las esperamos, pero quizá ahí reside el encanto que nos produce escuchar la música de son.

Presento ahora algunos ejemplos de combinaciones de sesquiáltera. Este corresponde la rítmica de canto y jarana en un fragmento de *El fandanguito*, (Figura 15) donde aparece claramente la alternancia de compases.³⁸

³⁷ Fuente: Rolando Hernández (1974)

³⁸ Nota. Los ejemplos de sonos huastecos y jarocho fueron hechos por mí. No corresponden a una transcripción directa de un ejemplo concreto, sino que son una versión sintetizada a mi criterio.



Figura 15. Sesquiáltera en *El Fandanguito*.

En la mayoría de los huapangos hay sesquiáltera, por ejemplo en la melodía del canto de *El caballito* (Figura 16). En el son jarocho conocido como *El pájaro Cu* también aparece alternancia (Figura 17), pero comenzando con el compás de 3/4.



Figura 16. Sesquiáltera en *El caballito*.



Figura 17. Sesquiáltera en *El pájaro Cu*.

Es importante señalar que no en todos los sones se produce una alternancia de compases de manera constante, por ejemplo en el son huasteco de *La pasión* (Figura 18), donde el cambio de compás aparece solamente en el penúltimo compás de la frase melódica del canto.



Figura 18. Sesquiáltera en *La pasión*.

Veamos ahora este otro ejemplo perteneciente a la tradición jarocho. Se trata de un son muy antiguo conocido como *El canelo* (Figura 19). Aquí sucede lo contrario del ejemplo anterior en el sentido de que es el 6/8 el que predomina y es al final de la semifrase melódica donde aparece el cambio de compás:



Figura 19. Sesquiáltera en *El canelo*.

IV.2.5.2. Acentos internos en los patrones de 6/8 y de 3/4

En los ejemplos anteriores he contemplado solamente los acentos naturales del compás lo que Hindemith (1949) llama acentos métricos:

Aun en series de sonidos idénticos en todos los aspectos, que se repiten a intervalos de tiempo iguales, el oído tiende a percibir agrupaciones regulares; da a ciertos sonidos más importancia que a otros y, por tanto, oye la serie completa como una ondulación entre tiempos *acentuados* y *no acentuados*. [...] Esta clase de acentos (acentos métricos) que es determinada por nuestra sensibilidad y no por cualquier otra diferencia objetiva entre los sonidos mismos es esencialmente diferente de la otra clase de acento (*dinámico*) [...] Los acentos métricos son distintos al acento dinámico que es causado por la aplicación de un aumento de fuerza (p. 93).

Los acentos dinámicos del patrón rítmico de *El fandanguito* y del huapango en general son una de sus principales características como género. Los acentos dinámicos varían y se destacan más o menos según el son, el intérprete y el estilo regional. Esta es una variante del patrón rítmico en 6/8 (Figura 20) donde hay acentos diferenciados:³⁹

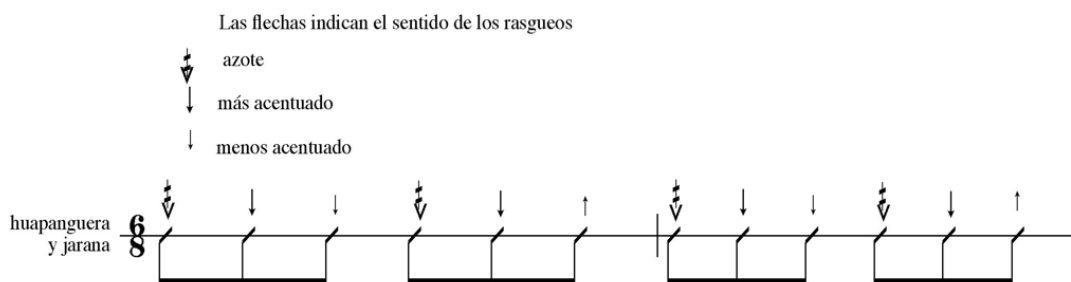


Figura 20. Acéntos dinámicos en 6/8.

En este ejemplo se pueden observar varios aspectos interesantes:

1. Los acentos de los octavos no son iguales. El segundo y quinto octavos se acentúan a diferencia del tercero y sexto. La sucesión de acentos se puede representar gráficamente como una curva (Figura 21) donde la intensidad del sonido crece y decrece:

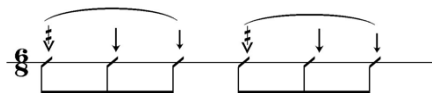


Figura 21. Curva de acentuación.

2. El azote puede ejecutarse de dos maneras:

- a) Golpeando las cuerdas con la palma de la mano.
- b) Dejando los dedos, principalmente las uñas, sobre las cuerdas.

³⁹ Grabación de trío Huracanes de la Huasteca realizada por mí en Tampico, Tamaulipas, el 18 de mayo de 1986, y grabación del Trío Tamazunchale realizada por mí en México, D. F. en julio de 1976.

El primer tipo de azote es una especie de golpe percusivo mientras que el segundo destaca más por la omisión del sonido que por un golpe.

3. En ocasiones el azote del cuarto octavo del compás no se ejecuta. En su lugar suele presentarse un golpe arpegiado o libre, siempre hacia abajo.

Quiero abundar ahora en dos aspectos formales que como ya mencioné son característicos, aunque no exclusivos, del fandango y del huapango: la sesquiáltera y la cadencia andaluza.

IV.2.5.3. Sesquiáltera y hemiola

En el *Diccionario de la lengua española* (RAE, 1992), encontramos como primera acepción que la palabra sesquiáltera viene del latín *sesquialter* y que se aplica a las cosas que tienen una unidad más la mitad de ella. La hemiola o hemiolia procede del griego. Ambas significan lo mismo: la unidad más su mitad. La sesquiáltera aparece en un periodo que va de mediados del siglo XV a finales del XVI, dentro del sistema de notación musical conocido como notación mensural blanca.

Según Collins (1964, p. 21), “sesqui es uno, y se entendía como la semibreve y alter es otro y se entendía como la mitad del uno, o sea una mínima”. Lo mismo encontramos en el prefijo griego hemi, la mitad, como en hemisferio y holos, entero. También nos dice Collins que las dos palabras representan exactamente la misma cosa (p. 7).

En el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, David Hiley (1980) nos aclara: “Aunque la hemiola es parecida a la sesquiáltera (tres en el tiempo de dos) se usa para referirse a la intrusión momentánea de un grupo de tres notas dobles en el tiempo de dos notas triples y era escrito con coloración” (pp. 192, 193).

Actualmente hay un uso extendido de hemiola como inflexión rítmica incidental, utilizada sobre todo en progresiones y cadencias desde el periodo barroco y cuando menos hasta finales del siglo XIX. Se puede observar un ejemplo en el primer movimiento de la Sonata para piano K. 332 de Mozart. En este caso los motivos de los compases 64 y 65 tienden a percibirse de manera binaria (“Hemiolia”, 2007):



Figura 22.

Hay una definición de sesquiáltera del etnomusicólogo Thomas Stanford que me parece errónea. Dice Stanford en su libro *El son mexicano* (1984) que sesquiáltera viene de seis y altera; es decir, el seis que altera (p. 26). Confunde el significado de *alter* que, como ya dijimos significa *otro*, en latín. Lamentablemente la definición de Stanford se ha difundido mucho entre los interesados en la música de son mexicano.⁴⁰

La sesquiáltera se encuentra en general en toda la música de son mexicano. El rasgueo de la guitarra produce combinaciones rítmicas de sesquiáltera al contrastarse con los patrones rítmicos de la voz o de otros instrumentos, como el violín en el son huasteco o el requinto jarocho en el veracruzano. Para Vicente T. Mendoza (1984, p. 65) el ritmo de la música de son es la combinación de 3/4 con 6/8 y la califica de *feliz combinación*. Jas Reuter (1988, p. 158) en *La música popular de México* señala también esta combinación de compases como característica del son. Antonio García de León (2002) habla de una “gran variedad de efectos de hemiolia o ‘estilo de sesquiáltera africano [*sic*]”, y añade que este “estilo sesquiáltero africano fue absolutamente compatible con el sesquiáltero del ternario español” (p.164). Desafortunadamente no presenta ejemplos de ese estilo sesquiáltero africano.

⁴⁰ En el libro *Con mi guitarra en la mano* se lee: “Los sones se acompañan con un mánico complejo que consta de dos partes, al cual se llama sesquiáltera, o “seis que altera”, pues se alternan tiempos de 6/8 y 3/4 en los ritmos con la mano izquierda” (Matínez de la Rosa *et al.* 2005, p. 55). En el texto *Del canario barroco al canario huasteco*, Alejandro Hernández Peralta (2010-2011, p. 24) dice que “Stanford también es uno de los primeros que menciona el hecho de que el ritmo sesquiáltero es una de las características más comunes en la inmensa mayoría de ejemplos del Son a lo largo del territorio mexicano. Sesquiáltero deriva del *latín sex qui altera* (seis que altera)”. Andrés Barahona Londoño en “Testimonios jarochos”, una conferencia presentada en el marco del Tercer Encuentro de Jaraneros de Córdoba, Veracruz el 25 de abril de 2009 dice que: “Thomas Stanford ha señalado el patrón rítmico conocido como sesquiáltera (seis que se altera) como un rasgo fundamental de la música de son en México. Dicho patrón consiste en la alternancia entre un compás de 6/8 y uno de 3/4”. Asimismo, en la *Enciclopedia of Latinoamerican Popular Music*, editada por George Torres, ABC- CLIO, (2013, p. 365), se ofrece la misma definición.

En relación con la sesquiáltera africana, Kofi Agawu (2003) dice en *Representing African Music*: “Considere otro recurso básico en la organización del ritmo africano llamado “cross rhythm” (ritmo cruzado). Típicamente, dos patrones rítmicos diferenciados desplegados dentro del mismo lapso de tiempo, pero articulados en ese espacio de manera diferente [...] Esto implica un nivel básico bimétrico de organización: mano izquierda en 3/4 y mano derecha en 6/8” (pp. 91, 92).⁴¹

Este ritmo cruzado (Figura 23) (p. 91) es otra manera de llamar a la sesquiáltera Agawu presenta el siguiente ejemplo:

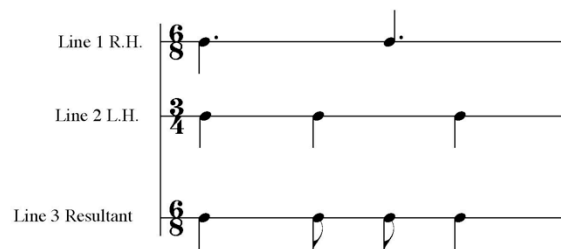


Figura 23. Ritmo cruzado.

Este juego de acentos del ejemplo de Agawu aparece, como hemos visto, en la sesquiáltera del huapango. Es la ambigüedad rítmica o polirritmia cuyo ejemplo presentamos en la figura 14.

IV.2.5.4. Cadencia frigia y cadencia frigia andaluza

The Concise Oxford Dictionary of Music (1980, pp. 107-108) explica el término *Cadencia frigia* en tres vertientes: (1) En una tonalidad mayor, una cadencia que termine en la dominante del tono relativo menor. Por ejemplo, en Do mayor, terminar con el acorde de Mi mayor (con sol sostenido). (2) Cualquier tipo de cadencia imperfecta en menor. (3) Acorde de subdominante en primera inversión, seguido por el acorde de dominante. Por ejemplo, en Do el acorde A-C-F (Fa en primera inversión) seguido por el acorde G-B-D. Es preferible utilizar este nombre para la cadencia (1) muy común en J. S. Bach y para la cual no existe otra denominación, ya que (2) y (3) son meras variantes de la cadencia imperfecta.

Para Walter Piston (1987, p. 184), la cadencia frigia es un manierismo del Barroco consistente en una cadencia final en el modo menor de IV⁶-V, al final de un movimiento

⁴¹ Traducción mía.

lento o de una introducción lenta. Esto implica que un movimiento rápido seguirá a continuación sin pausa, usualmente en la misma tonalidad. Se le llama cadencia frigia, no con mucha precisión, debido a la relación de medio tono en el bajo, supuestamente, una reminiscencia de la cadencia II –I del siglo XV.⁴² Piston pone como ejemplo (Figura 24) el Concierto de Brandemburgo No. 4: de J. S. Bach:

EXAMPLE 11-29: Bach, *Brandenburg Concerto No. 4*, II

Andante

(f) p f

e: I⁶ II⁶ V I V⁶ IV⁶ V

Figura 24. Concierto de Brandemburgo No 4.

El ejemplo de cadencia frigia que proporciona Piston son los seis últimos compases del *andante* y, en efecto, como advierte Piston, precede a un movimiento rápido, el *presto*. Este efecto es el que se produce en *La petenera* huasteca, salvo que no es un cambio de tiempo, pero sí el principio del patrón armónico, que deja la sensación de algo cíclico, de una estructura cuyos componentes pudieran seguir engarzándose eternamente.

El ejemplo presenta, a mi modo de ver, un detalle curioso: si observamos el movimiento del bajo a partir del segundo compás tendremos completo el bajo de la cadencia frigia (o dórica andaluza), propia del fandango. Esto es:

Mi–Re–Do–Si

En la tonalidad de Mi menor la secuencia armónica de la cadencia frigia andaluza es:

Mi menor – Re mayor – Do mayor – Si mayor

La cadencia del ejemplo del Brandemburgo, pensándola desde el segundo compás es:

Mi menor – Re mayor – Do mayor – Si mayor

⁴² Piston no cita su fuente, es probable que se refiera a la obra de Boecio (siglo V), citada en la nota 38 de este capítulo.

Hay pues una semejanza, sobre todo si tomamos en cuenta que Si menor es el relativo de Re mayor, y el de La menor es el relativo de Do mayor. Es decir, que tienen funciones armónicas similares.

Es de hacer notar que en otro ejemplo al que nos remite Piston (1987, p. 411), proveniente del Concerto Grosso, Op. 6 N° 5, IV de Haendel, se puede seguir la misma secuencia cadencial de cuatro notas en el bajo, en este caso:

Si – La – Sol – Fa

Donde la armonía es:

Si menor – Fa menor⁶ – Mi menor⁶ – Fa

La cadencia Frigia andaluza sería:

Si menor – La mayor – Sol mayor – Fa

Aquí observamos las mismas funciones de los acordes que en el ejemplo de Bach. En relación con las funciones armónicas, los tres acordes principales de la cadencia auténtica o perfecta completa (I – IV – V – I) pueden ser reemplazados por otros, a esto se le llama funciones de Riemann⁴³ (Unger, 1944, p. 38). Los tres acordes mencionados pueden ser reemplazados por sus relativos menores. El de la tónica por los de los grados 3⁰ y 6⁰, el de la subdominante por los acordes del 2⁰ y el 6⁰, y el de la dominante por los de los grados 3⁰ y 7⁰.

Más adelante, Unger habla acerca de las particularidades de las escalas eclesiásticas:

El acorde perfecto de dominante de la escala eólica carece de nota sensible, es un acorde menor (Mi – Sol – Si), el acorde perfecto de subdominante de la escala dórica, a pesar del carácter menor de la misma, es un acorde mayor (Sol – Si – Re); por último, el acorde perfecto de dominante de la escala frigia es un acorde de quinta disminuída (Si – Re – Fa). Por esta razón la cadencia frigia exige la substitución del acorde de dominante por el de séptimo grado, el cual se enlaza directamente con el acorde de tónica con tercera mayor (p. 39).

En el siguiente capítulo se verán algunos ejemplos de cadencia frigia en obras de la música académica que ha retomado el fandango.

⁴³ Se refiere a Hugo Riemann (1849-1919), musicólogo y teórico alemán.

Capítulo V. El fandango académico y otras danzas

Si el fandanguito huasteco no deriva directamente de la música flamenca del siglo XIX, entonces procede de un fandango anterior que pudo dar origen a ambas tradiciones musicales, y a otras más, por cierto. El fandango del siglo XVIII se refleja en las obras de varios compositores barrocos y clásicos. Este hecho brinda una valiosa oportunidad para rastrear el origen del huapango a través del testimonio escrito, sea en tablatura o en notación musical.

En su bien documentado artículo sobre las prácticas interpretativas del barroco hispánico, escribe Antonio Corona (2005) que:

El repertorio hispánico de sonos, compuesto por danzas y bailes de origen popular que permeó todas las capas de la sociedad –en el arte barroco español no existía una gran diferencia entre lo “culto” y lo “popular”– fue transformándose en los ámbitos cortesanos durante el siglo XVIII y lo complementaron otros géneros nuevos (p. 89).

Más adelante menciona Corona a la jota y al fandango entre los nuevos géneros, danzas en este caso asociadas con obras teatrales. No obstante, hay que advertir que los fandangos académicos son solamente una recreación de lo que pudo ser ese fandango popular del siglo XVIII o finales del XVII; es decir, retoman algunos de sus elementos característicos y los varían o combinan con otros materiales musicales y hacen con ellos una obra. Entre otras cosas se pierde el canto –y en buena parte de las obras, el baile–, ya que la mayoría de estos fandangos académicos son piezas meramente instrumentales. En relación con este tema, Miguel A. Berlanga (1996), en un artículo dedicado al villancico y al fandango, escribe:

En esta forma musical (en sentido amplio, griego y clásico de la palabra: música-poesía-danza) se detecta cómo ha ido abriéndose paso en la tradición instrumental y vocal de la música culta, primero en España y luego fuera de ella, un concepto particular de fandango, ligado sólo en parte a lo que en la tradición oral se conoció y se conoce por tal. Este proceso se da claramente desde el siglo XVIII y el equívoco al que da lugar llega hasta nuestros días (p. 6).

En el mismo artículo Berlanga toca el tema de los fandangos académicos:

El análisis formal de todos esos fandangos dieciochescos de la tradición culta nos lleva a deducir que el concepto que de fandango siguieron teniendo sus autores coincide con el de una elaboración del ritornello instrumental de cualquier fandango de la tradición oral. Es decir lo que suponen estas composiciones cultas del siglo XVIII llamadas fandangos no son sino reelaboración de una parte (la instrumental) del fandango entendido en su totalidad. Así pues se puede afirmar que el concepto que en estos ámbitos se tuvo de esta forma musical coincide sólo parcialmente con el originario de la tradición oral. Y esto, considerado meramente desde el punto de vista formal (p. 7).

Hechas estas aclaraciones, en este capítulo se mostrarán y analizarán musicalmente, algunos pasajes donde los patrones rítmicos, melódicos y armónicos demuestren una familiaridad o similitud con el huapango y *El fandanguito* jarocho. No se realizará un examen completo de cada una de las piezas que se presentan, sino, como dije, sólo de los pasajes que me parezcan útiles para ilustrar esas similitudes.

La ventaja de contar con las partituras de las obras académicas representa al mismo tiempo una desventaja en cuanto al huapango, pues hay muy poco material escrito en notación musical. Los ejemplos con los que ilustro los huapangos son transcripciones hechas por mí en su totalidad. Los ejemplos proceden de los archivos de la fonoteca de Radio Educación y de la del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como de discos comerciales y grabaciones de campo realizadas por mí. Los huapangos estudiados datan, a lo más, de grabaciones de los años cincuenta del siglo pasado y se conservan hasta nuestros días. Es importante tomar en cuenta esa disparidad de épocas.

V.1. Los primeros fandangos documentados

Existen tres fandangos que figuran en un manuscrito fechado en 1705, el cual se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 811). Se trata de un manuscrito anónimo, titulado *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*, que contiene una colección de 109 piezas en tablatura italiana para guitarra de cinco órdenes. Los tres fandangos son el número 53, el 71 y el 99, este último bajo el título de *Fandango Yndiano*.

El manuscrito está publicado, e incluye un *Estudio y reconstrucción*, de Francisco Valdivia (2008). En este estudio Valdivia encuentra que el manuscrito consta de tres estilos diferentes de piezas y lo divide en tres partes. En la primera [A] las piezas están escritas en estilo punteado y mixto. La parte [B] consta de piezas de rasgueado escritas en alfabeto italiano, no está indicado el ritmo, pero sí el compás y la dirección del rasgueado. La parte [C] son piezas en estilo punteado con algo de tablatura mixta. Valdivia piensa que la parte [A], que consta de 36 piezas, era el corpus original del manuscrito y que las otras dos partes fueron añadidas posteriormente (p. i).

Ninguno de los tres fandangos pertenece a la parte A, el número 53 está en la parte B y los otros dos en la C, siguiendo la consideración de Valdivia. A continuación, presento el fandango 53 (Figura 25) tal y como aparece en el *Libro de diferentes cifras...*; esto es, la

tablatura del manuscrito en alfabeto italiano. En la línea inferior la reconstrucción que hace Valdivia (p. 50) y después una transcripción mía en notación moderna (Figura 26).

[53] Fandango



Figura 25. [53] Fandango .

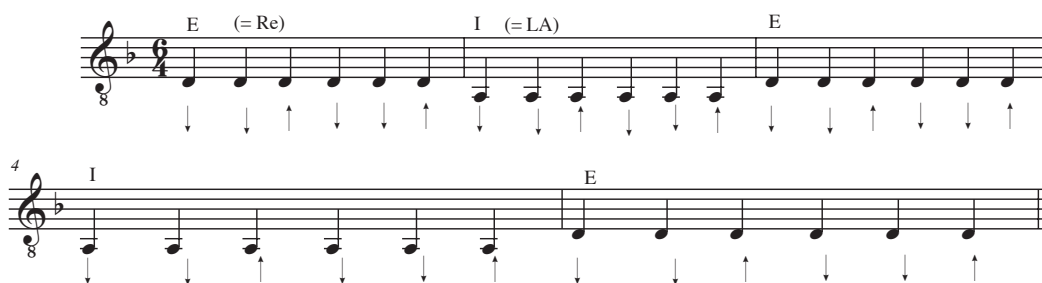


Figura 26. [53] Fandango, transcripción.⁴⁴

Este fandango 53 no tiene indicación rítmica, como todas las piezas de la parte B; sin embargo, Valdivia lo transcribe en 6/4. Está en Re menor y solamente aparece otro acorde, el V grado. No hay figuración melódica. No aparece la cadencia frígia. Los rasgueos de los acordes (Figura 27) están indicados de la siguiente manera: dos hacia abajo, uno hacia arriba, dos hacia abajo, uno hacia arriba:



Figura 27. Dirección de los rasgueos.

En su libro *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th centuries*, Mauricio Esses (2008) señala que , en este caso en particular, las líneas

⁴⁴ Lo transcribí una octava arriba.

horizontales que aparecen en la tablatura no son una división de compás, sino una señal de cambio de acorde. También apunta que en el compás ternario el rasgueo usualmente se distribuye como lo he marcado arriba, dos hacia abajo y uno hacia arriba, que es el tiempo débil. Asimismo establece que no existía la costumbre de rasguear hacia arriba en tiempo fuerte (p. 169). Este rasgueo es muy similar al que se usa en *El jarabe loco* y en *El fandanguito* dentro de la música sotaventina y en *El fandanguito huasteco*. También es parecido al del joropo venezolano, concretamente a la modalidad conocida como vals pasaje. Estos ritmos latinoamericanos están en 6/8. Dado que no tenemos indicación de tempo podemos pensar en el fandango 53 en 6/8. Ahora bien, si miramos la acentuación natural del compás (Figura 28) ésta tendría acentos en el 1º y 4º octavos y en 3/4 (Figura 29) la acentuación natural sería cada dos octavos:



Figura 28. Acentuación natural del 6/8.

En 3/4 la acentuación natural sería cada dos octavos:



Figura 29. Acentuación natural del 3/4.

En la música tradicional mexicana, como ya mencioné, es frecuente la ambigüedad del compás o la combinación simultánea del 3/4 con el 6/8. La siguiente acentuación (Figura 30) es característica tanto de *El fandanguito huasteco* como del jarocho, y también aparece en el joropo venezolano.⁴⁵



Figura 30. Combinación de acentos del 6/8 con el 3/4.

⁴⁵ Pongo la dirección de la plica hacia arriba o hacia abajo para indicar la dirección del rasgueo. También están diferenciados los acentos, uso dos tamaños para indicar una diferencia de intensidad.

Por otra parte, Esses también explica que los ritmos en el Ms. 811 están indicados solamente de manera esquemática, no figura este patrón ternario (Figura 31).



Figura 31. Patrón ternario.

No obstante, según otras fuentes, este patrón es un rasgo característico de muchas danzas populares españolas de la época (Esses, 2008, p.167). Este patrón sí está indicado en varias piezas de Santiago de Murcia ca. 1732 que figuran en el *Códice Saldivar 4* (Lorimer, 1987); concretamente en los *Ymposibles*, *Canarios* y *Folias españolas* (folios 9,10,12v y 20v). Como puede observarse, en este patrón ternario, el octavo corresponde al cuarto octavo del compás de 6/8. Como ya mencioné líneas arriba, tanto en *El fandanguito* jarocho como en el huasteco, este octavo se acentúa, con lo que se produce la ambigüedad o simultaneidad rítmica que muestro en la Figura 30.

Este es el segundo fandango enlistado en el manuscrito de 1705 (Valdivia, 2008, p. 56) (Figura 2), es el número 71. Abajo presento una transcripción mía (Figura 33) en notación moderna :

[71] Fandango

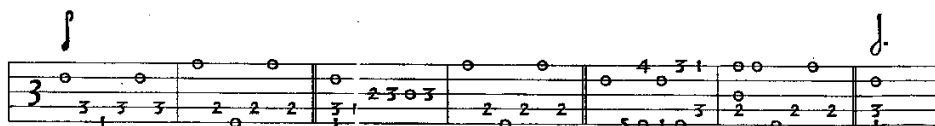


Figura 32. [71] Fandango.



Figura 33. [71] Fandango, transcripción.⁴⁶

⁴⁶ En el tercer compás deduzco un acorde de Fa y no de Do por la aparición del La del tercer octavo.

Este fandango está también en Re menor. Presenta la cadencia frigia característica del fandango flamenco y de malagueñas y peteneras, entre otras danzas. En México aparece claramente en *La petenera* huasteca. En los casos de *La malagueña* y *El fandanguito* huastecos, el patrón armónico varía de un intérprete a otro, pero el último enlace siempre resuelve por medio tono a la dominante. El compás del fandango 71 está señalado a 3/4 y no a 6/8.

A continuación, el tercer fandango del Ms. 811 (Valdivia, 2008, p. 67), (Figura 34) correspondiente al número 99 y mi transcripción (Figura 35) a notación moderna.

[99] Fandango Yndiano



Figura 34. [99] Fandango Yndiano.

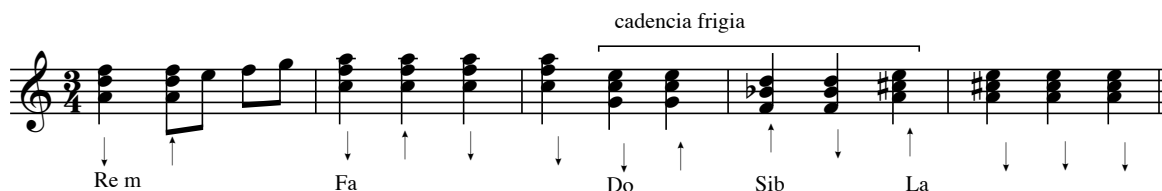


Figura 35. [99] Fandango Yndiano, transcripción.

La armonía vuelve a estar en Re menor. Presenta una variación de la cadencia frigia, pues no parte del primer grado (Re menor), sino de su relativo mayor (Fa). Hay dos puntos que a mi modo de ver presentan especial interés. El primero es el ritmo en la resolución de la cadencia al V grado, ya que éste aparece en tiempo débil. Si tomamos el conjunto de la cadencia: dos tiempos en DO, dos en Sib, dos en La (con el primer tiempo del último compás) y dos tiempos finales, tenemos una hemiola de dos compases binarios (4/4). Algo que llama la atención en este ejemplo es que la cadencia se produce en tiempo débil del compás (tercer cuarto del penúltimo compás). El segundo punto es la dirección de los rasgueos que varían de compás a compás. Los rasgueos también pueden verse en sentido

binario como en el Sib y el La, donde señala rasgueos subsecuentes hacia arriba y hacia abajo y remata con tres hacia abajo. La pregunta que surge es si estas dos características musicales tienen algo que ver con la denominación de *indiano*, indicando así un estilo o forma particular del fandango.

Otro manuscrito clasificado como E-Bbc, Ms. 1452 fol. 249 (Woitas, 1994, p. 310) contiene un fandango (Figura 36):



convincientemente que Murcia no realizó ningún viaje a América, ni a México ni a Chile. Ambos manuscritos, el *Códice Saldivar* y *Cifras selectas de guitarra*, probablemente fueron enviados desde España (Vera, 2008, p. 2, 3). Se puede concluir que Murcia compuso su *Fandango* entre 1722, fecha de la aparición de *Cifras selectas de guitarra*, y 1732, año en que aparece *Pasacalles y obras*.

Éste es un fragmento del *Fandango* de Santiago de Murcia que aparece en el *Códice Saldivar* 4 (folio 16 *apud* Lorimer 1987) (Figura 40) y una transcripción del mismo (Figura 41) hecha por Frank Koonce (2008) en su libro *The Baroque Guitar in Spain and the New World*.

Figura 40. *Fandango*, de Santiago de Murcia.

Figura 41. *Fandango*, de Santiago de Murcia, transcripción.

El *Fandango* de Murcia está en Re menor y escrito para guitarra, como los tres del Ms. 811. El compás es de 3/4. No hay sesquiáltera. Tiene un patrón rítmico que abarca dos compases:



Figura 42. Patrón rítmico de dos compases.

Murcia pone una doble línea para marcar explícitamente esta fórmula de dos compases. Este tipo de fórmulas rítmicas es habitual en mucha de la música popular mexicana y también en el repertorio afroantillano, donde frecuentemente aparecen secuencias polirrítmicas de dos compases. El patrón rítmico de la clave en la música cubana, sobre el que se sobreponen otros patrones, abarca dos compases:



Figura 43. Clave cubana.

La armonía del *Fandango* de Murcia está compuesta mayoritariamente por enlaces de I y V grados aunque también utiliza: I, V, IV, V. Aparece la cadencia frigia: I, VII mayor, VI, V (compases 7 a 8 en el ejemplo) y también una variante de la cadencia frigia: I, V menor, III, V. En esta variante se sustituyen los acordes mayores de VII (Do) y VI (Sib) por sus relativos menores V (La) y III (Sol); es decir la funciones de Riemann que mencioné en el capítulo anterior. En los compases 65 y 66 la figura melódica y la armonía son muy parecidas, apenas con algunas diferencias rítmicas, a la figura del violín en la introducción de *El fandanguito* huasteco (figura que se repite en los interludios musicales). Pongo aquí el ejemplo (Figura 44). Transporté *El fandanguito* huasteco a Re menor (usualmente está en Sol menor) para apreciar más claramente la comparación entre *El fandanguito* huasteco y el *Fandango* de Murcia.

Figura 44. Comparación entre *El fandanguito huasteco* y el *Fandango*, de Santiago de Murcia.⁵⁰

La figuras en los compases 67 y 68 son progresiones melódicas muy comunes en los huapangos. Por ejemplo, en *La malagueña*, en *La Cecilia* y, desde luego, en *El fandanguito*. Pongo este ejemplo (Figura 45) de *La malagueña huasteca* en la tonalidad original de Sol menor, dado que los compases del *Fandango* de Murcia que utilizo para comparar están, en ese pasaje, en región de la subdominante (Sol menor). Como puede observarse, las figuras son idénticas en el primer compás y luego una desemboca a Re mayor (V de Sol m) y la otra a La mayor (V de Re m).

Figura 45. *La malagueña huasteca* y el *Fandango* de Murcia.⁵¹

Es destacable también la similitud en el uso de la nota pedal,⁵² muy frecuente en el huapango, como por ejemplo en *La petenera*. En el *Fandango* de Murcia (Figura 46) tenemos un manejo muy parecido en las figuras que van del compás 41 al 48.

⁵⁰ Fuentes: Koonce (2008) para el *Fandango* de Murcia y *El fandanguito huasteco*: Rolando Hernández, 1974.

⁵¹ La fuente de *La malagueña huasteca* proviene de una grabación del Trío Tamazunchale realizada por mí en la Ciudad de México, el 21 de julio de 1979.

⁵² Uso el término “nota pedal” como la define Walter Piston (1987, p. 132): una nota proveniente de la tónica o de la dominante, en cualquier voz, que persiste a lo largo de varios cambios en la armonía (traducción mía).



Figura 46. *Fandango*, de Santiago de Murcia.⁵³

Este es un ejemplo de *La petenera* huasteca (Figura 47) transportado a Re menor, usualmente se toca en Mi menor.



Figura 47. *La petenera* huasteca.⁵⁴

V.2.2. Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Rameau compuso un fandango para clave titulado *Les trois mains*, el cual forma parte de su tercer libro para clave *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library publica una partitura fechada en 1727. En opinión del musicólogo Jorge Cova (s. f.) la publicación original no está fechada, pero pudo haberse publicado entre 1727 y 1730, dado que el domicilio de Rameau aparece en la portada del original, y se sabe que vivió ahí durante esos años. La fecha en que Rameau compuso el tercer libro para clave ha sido controversial justamente a raíz del cambio de residencia del compositor; *Wikipedia* (“*Pièces de clavecin*”, 2010), por ejemplo, sitúa la publicación del libro hacia 1728. Como quiera que sea, ya fuera en 1726 o en 1728, el fandango de Rameau fue compuesto en París, Francia, más o menos hacia la misma época en que Domenico Scarlatti fijaba su residencia en Sevilla, España (donde vivió de 1727 a 1733), entraba en contacto con la música popular española y componía alguno de sus fandangos (Coronas, 2007, p. 2). Este hecho indica que el fandango no sólo era una danza ya

⁵³ Fuente: Frank Koonce (2008).

⁵⁴ La fuente de *La petenera* huasteca proviene de una grabación del trío Huracanes de la Huasteca realizada por mí en Tampico, Tamaulipas, el 18 de mayo de 1989.

difundida por toda España, sino también era conocida en Francia, como antes sucedió con la chacona y la zarabanda.

El fandango de Rameau está en La menor, no tiene cadencia frigia ni sesquiáltera. Algunas de sus figuras rítmicas recuerdan a *El fandanguito* jarocho. Son figuras de dos compases (compás pareado). En Rameau tienen una secuencia armónica básica usual en el fandango: I , V, mientras que en el jarocho se utiliza el IV en el tercer cuarto del primero de los dos compases, el segundo compás del par está, en ambos casos, sobre el V grado. A continuación les presento un fragmento de la pieza de Rameu (Figura 48) y en seguida un ejemplo de *El fandanguito* jarocho. Por cierto que, en este último, tampoco está presente la cadencia frigia andaluza, pero sí la sesquiáltera.

Rameau *Las Trois Mains*
Compases 12 al 17

Figura 48.⁵⁵

El Fandanguito jarocho
rasgueado 3

Figura 49.⁵⁶

En la pieza de Rameau hay un pasaje, a partir del compás 19, donde la melodía hace arpeggios sobre el I y V grados en octavos y dieciseisavos. Tienen parecido a las figuras del

⁵⁵ Fuente: Jean Philippe Rameau, *Les Trois Mains*. 1728. Cuarta parte de “Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin”, basada en la edición original de Camille Saint-Saëns, International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library.

⁵⁶ Fuente: Antonio García de León (1969). Transcripción de Jesús Echevarría. Escribo los acordes representados por la nota tónica de cada acorde.

violín de *El fandanguito* huasteco durante los interludios. El pasaje se repite dos veces en el transcurso de la pieza de Rameau.

A continuación, presento una comparación (Figura 50) de *Les Trois Mains* y *El fandanguito* huasteco:

The image shows a musical score with two systems. The top system is for 'clave' (clavichord) and is titled 'Rameau Las Trois Mains Compas 19 al 22'. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of several measures with various note values and rests. The bottom system is for 'violín' (violin) and is titled 'fandanguito huasteco parte de la introducción'. It features a treble clef with a 3/4 time signature. The music consists of several measures with various note values and rests. The two systems are aligned to show a comparison of the two pieces.

Figura 50. Comparación entre *Les trois main*, y *El fandanguito* huasteco.⁵⁷

Ya mencioné que el uso de la nota pedal en relación con el *Fandango* de Santiago de Murcia y lo comparé con *La petenera* huasteca. En el fandango de Rameau también hay nota pedal, un recurso muy usual en la música barroca. Aparece del compás 33 al 36 y luego, claro, en las repeticiones. En este caso el pedal tiene un bordado. Hay también una figura similar en *La petenera* huasteca. He aquí la comparación (Figura 51):

The image shows a musical score with two systems. The top system is for 'clave' (clavichord) and is titled 'Rameau, Las Trois Mains Compas 19 al 22'. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of several measures with various note values and rests. The bottom system is for 'violín' (violin) and is titled 'petenera huasteca interludio en mayor'. It features a treble clef with a 3/4 time signature. The music consists of several measures with various note values and rests. The two systems are aligned to show a comparison of the two pieces.

Figura 51. Comparación entre *Les trois mains*, y *La petenera* huasteca.⁵⁸

⁵⁷ Fuentes: *Les Trois Mains*, International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library y *El fandanguito* huasteco, Rolando Hernández, 1974.

⁵⁸ Fuentes: International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library para *Les Trois Mains* y grabación del Trío Tamazunchale realizada por mí el 21 de julio de 1979 para *La petenera* huasteca.

V.2.3. Domenico Scarlatti (1685-1757)

Domenico Scarlatti compuso un gran número de sonatas para clave. Muchos investigadores han señalado que una buena parte de estas sonatas están relacionadas con la música popular española y portuguesa. El compositor barroco oriundo de Nápoles vivió más de la mitad de su vida en la península ibérica. En Portugal, de 1719 a 1727, y en España, de 1729 a 1733, primero en Sevilla y posteriormente en Madrid, donde murió, nacionalizado español, en 1757.

V.2.3.1. El *Fandango indiano*

Antes de analizar las sonatas de Scarlatti, voy a ocuparme de una sonata descubierta por la musicóloga de Canarias Rosario Álvarez Martínez, a la que se le ha llamado *Fandango indiano*, aunque en realidad el manuscrito lleva por título *Fandango del Sig' Scarlati* (Figura 52). Se ha puesto en duda que realmente sea de la autoría de Domenico Scarlatti (Puyana 1993 s. p.). A continuación presento la partitura del Fandango indiano tomada del portal del Gobierno de Canarias:



Figura 52. *Fandango indiano*.⁵⁹

⁵⁹ Fuente: Gobierno de Canarias, Archivo Histórico Provincial de la Música en Tenerife, Siglos XVII y XVIII.

A continuación presento una comparación (Figura 53) entre el Fandango indiano y el Fandanguito jarocho:

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, and 6. The instruments are Clave, Jarana jarocho, and Requinto. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Jarana part includes accents (>) over the notes in measures 1, 2, 4, 5, and 6. The Requinto part has a sharp sign (#) over the note in measure 6.

Figura 53. Comparación entre el *Fandango indiano* (6 primeros compases) y *El fandanguito* jarocho.⁶⁰

El Fandango indiano está en Re menor, como los fandangos de Murcia y Rameau, también como el *Fandango Yndiano* del manuscrito Ms 811 de 1705. Está escrito para clave y tiene un gran parecido con *El fandanguito* jarocho en los primeros seis compases. Al respecto, Rafael Puyana (1993) señala:

Los primeros seis compases del fandango atribuido a Domenico Scarlatti en un manuscrito de finales del siglo XVIII e intitolado Fandango del Sgr. Scarlate constituirían un perfecto ejemplo de asimilación de antiguos elementos hispánicos son los pasos armónicos iniciales del tema de La Folia (s.p.).

Yo no encuentro esta relación con La Folia sobre la que habla Puyana, dado que el patrón armónico de ésta en sus primeros seis compases es: I, V, I, VII mayor, III, VII mayor, por lo que sólo coincidirían los tres primeros compases. En su texto, también dice Puyana: “Por lo demás, aún se escucha este tipo de fandango en Veracruz, México” (s. p.). En este

⁶⁰ Fuentes: Gobierno de Canarias, Archivo Histórico Provincial de la Música en Tenerife, Siglos XVII y XVIII para el *Fandango indiano* y *El fandanguito* jarocho, cinta N° 167 de Raúl Helmer (Fonoteca INAH)

comentario no precisa si se refiere a la música veracruzana de sotavento (jarocho) o a la música huasteca. A pesar de la similitud comentada con *El fandanguito* jarocho, hay una diferencia en la armonía. Mientras en el *Fandango indiano* la relación de los acordes es sólo de I—V, la del jarocho es I—IV—V, donde, como mencioné anteriormente, la subdominante aparece en el tercer cuarto de cada compás non. Ahora bien, hay que observar que la melodía de la mano izquierda en el indiano hace, justamente, Sol y Re en el tercer tiempo de los compases nones, que bien podrían acompañarse con acorde de IV grado. Quizá se trate de un error, como lo señala Puyana (1993):

Mi opinión sobre este fandango, tengo que confesarlo, es que tal como ha llegado hasta nosotros no puede considerarse, ni mucho menos, de la mano de Domenico Scarlatti. En la escritura del Fandango del Sgr. Scarlatti no están presentes ni la habilidad rítmica y melódica del napolitano ni el despliegue de su gran virtuosismo, sólo algunos trazos reminiscentes de su manera de componer. El texto es inconsistente, faltan compases (posiblemente por error de copista) y contiene giros melódicos de cuya banalidad no podría responsabilizarse al italiano (s. p).

Presento ahora una comparación (Figura 54) de la cadencia del *Fandango indiano* y *El fandanguito* jarocho, interpretado con arpa y jarana.

The figure shows a musical score with three staves. The top staff is for 'clave' (clavichord) and is titled 'Fandango Indiano'. It shows measures 27, 28, 29, and 30. The middle staff is for 'arpa jarocho' (jarocho harp) and is titled 'El Fandanguito'. The bottom staff is for 'jarana jarocho' (jarocho jarana). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The 'clave' staff has a treble clef, while the other two have bass clefs. The 'jarana jarocho' staff features a complex, rhythmic accompaniment with many chords.

Figura 54. Comparación entre el *Fandango indiano* (compases del 6 al 10) y *El fandanguito* jarocho.⁶¹

En ambos fandangos existe una ambigüedad: la cadencia frígia aparece claramente en la melodía, aquí hay otra similitud con el *Fandango indiano* de 1705, que también tiene cadencia frígia; sin embargo, los acordes que la acompañan hacen sólo cadencia frígia en el

⁶¹ Fuentes: *Fandango indiano*, Gobierno de Canarias, Archivo Histórico Provincial de la Música en Tenerife, Siglos XVII y XVIII. *El fandanguito* jarocho, cinta N° 34 de Raúl Helmer (Fonoteca INAH) para. Para la versión jarocho también consideré una entrevista con Andrés Aguirre, integrante del Trío Tlacotalpan, que realicé el 16 de abril de 1984.

último enlace, y en lugar de usar el VI grado mayor (Sib) utiliza su relativo menor (Sol), IV grado para ir al V (función de Riemann).

Las similitudes del *Fandango indiano* con *El fandanguito huasteco* también son claras. En el ejemplo que presento a continuación (Figura 55), una comparación entre ambos, me tomé la libertad de combinar dos compases de una parte de la introducción y luego cuatro del primer interludio, de la versión del violinista huasteco don Juan Coronel, a fin de enfatizar el parecido de las figuras rítmico-melódicas. He buscado transcribir las figuras lo más fielmente posible y he escogido las que funcionan mejor para mostrar los parecidos, pero debo que resaltar que la mayoría suelen ser más complejas y variadas debido a la alternancia de compás o sesquiáltera, el uso de apoyaturas muy legato, la síncopa y al uso de cuerdas dobles.

Figura 55. Comparación entre el *Fandango indiano* (compases del 6 al 10) y *El fandanguito huasteco*.⁶²

En cuanto a los motivos rítmicos, el *Fandango indiano* utiliza a partir del compás 10 dieciseisavos en la segunda mitad del primer tiempo, lo que produce un efecto de acentuación como anacruza al segundo tiempo. Este efecto es característico de *El*

⁶² Fuentes: Gobierno de Canarias, Archivo Histórico Provincial de la Música en Tenerife, Siglos XVII y XVIII para el *Fandango indiano*. *El fandanguito huasteco*, trío Huracanes de la Huasteca grabación realizada por mí en Tampico, Tamaulipas, el 18 de mayo de 1989.

fandanguito huasteco y también lo es el uso de la nota pedal sobre el quinto grado de la escala, como se puede ver a partir del compás 14.

Volviendo a lo que anoté líneas arriba sobre la complejidad y variedad con que los violinistas huastecos ejecutan el fandanguito, pongo a continuación un ejemplo de *El fandanguito huasteco* (Figura 56):

Figura 56. *El fandanguito* huasteco.⁶³

V.2.3.2. Sonatas de Scarlatti

En las sonatas reconocidas como de Domenico Scarlatti se encuentran varios ejemplos que remiten al fandango y otras danzas andaluzas, incluso hay una identificada como petenera, la K. 450 (Coronas, 2007, p. 2). Existen varios catálogos de las sonatas de Scarlatti; seguiré el de Ralph Kirpatrick, ya que es el más usado en la literatura. Hay que tomar en cuenta que la clasificación que hace Kirpatrick no obedece al orden en que las sonatas fueron compuestas. Hasta la fecha no ha sido posible conocer el orden cronológico de las composiciones de Scarlatti, por tanto, de nuevo, como en el caso de Murcia, sólo se pueden situar aproximadamente las fechas en que compuso estas sonatas relacionadas con el fandango y la petenera. En la *Sonata K. 380*, en Mi mayor, también conocida como *Capriccio*, aparece claramente la figura rítmica característica del fandango. Tal vez eso llevó a los editores de la Casa Luthier a señalar esta sonata como *Im fandango rythmus*, en el disco compacto *Fandango die Gitarre*, interpretado por Muller-Pering, T.⁶⁴ La *Sonata K. 380* presenta esta figura rítmica en los compases 19, 20 y 21, y se repite más adelante en varias ocasiones; por ejemplo, en los compases 27, 28 y 29. En estas figuras el último octavo de compás destaca

⁶³ Fuente: Rolando Hernández, 1974.

⁶⁴ Disco compacto *Fandango die Gitarre*, Casa Luthier.

por su altura. En ocasiones se produce síncopa. En el siguiente ejemplo (Figura 57) presento los compases que refiero.

Figura 57. *Sonata K. 380*, de Domenico Scarlatti, (compases 19 al 32).⁶⁵

La *Sonata K. 516* ha sido caracterizada por Paula Coronas (2007) como un fandango. Está en 3/8 y en efecto tiene el patrón armónico de Im–V en el tema principal. Desde el punto de vista rítmico, se asemeja al 6/8 del huapango. Está en Re menor. No hay un patrón armónico *ostinato*, por el contrario, Scarlatti hace un fino ejercicio de exploración armónica. Una elegante cadencia frigia se presenta a partir del compás 113, donde Scarlatti utiliza dos inversiones sucesivas del acorde de VII 7 dis para desembocar en el V. El pasaje está en Sol menor y el V, Re, es la tonalidad original pero en tríada mayor. A continuación (Figura 58) presento un fragmento con los compases mencionados.

⁶⁵ Fuente: D. Scarlatti, *Sonata K. 380*, *Les éditions outre-montaises*, International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library.

Figura 58. *Sonata K. 516*, de Domenico Scarlatti, (compases 113 al 116).⁶⁶

La *Sonata K. 492*, en Re mayor, ha sido señalada como fandango portugués (Doderer, 2008, pp. 159, 160). Sin embargo, Paula Coronas (2007) afirma que esta sonata “muestra una bulería, en los ritmos y en la melodía de la danza” (p. 2). De la misma opinión es Jane Clark (2008), quien escribe: “Gran parte de la K492 es casi nota a nota una copia de unas bulerías, una danza que se ha pensado que es bastante reciente”(p. 3) Por otra parte, y coincidiendo con Dorerer, Guillermo Castro Buendía (2013), musicólogo especializado en flamenco, dice: “En la sonata en *Re Mayor* K.492 (de 1756) escrita en compás de 6/8, Scarlatti presenta una sección que también nos recuerda a un fandango. Aparece primero en *Mi frigio/la menor* (cc. 26-35) y luego en *La frigio/re menor* (cc. 81-90)”.

La controversia es interesante porque la mayoría de los flamencólogos, como apunta Clark, consideran que las bulerías surgieron recientemente. Hay bulerías como baile y bulerías como canto. Según Crivillé (1988): “Las Bulerías tomaron personalidad propia como baile a fines del siglo XIX y principios del XX” (p. 295) . Las bulerías como canto: “Empezaron siendo un remate con el que el cantaor Loco Mateo terminaba sus soleares” (p. 97).⁶⁷ De acuerdo con la información del portal El arte de vivir el flamenco (2016), el Loco Mateo era originario de Jerez de la Frontera nació en el siglo XIX y murió en el XX pero se ignora la fecha exacta de su nacimiento y muerte.

Obviamente, si las bulerías nacieron, cuando más temprano, en el siglo XIX, Scarlatti no pudo haberlas escuchado a mediados del siglo XVIII. El tema se presta para escribir un artículo extenso, pues implica revisar si las bulerías, y el repertorio flamenco en general, surgieron antes de lo que han afirmado los estudiosos; aquí, por lo pronto, solamente aventuro una hipótesis: Scarlatti compuso su sonata inspirado en distintas danzas andaluzas

⁶⁶ Fuente: D. Scarlatti, *Sonata K. 516*, en *Sixty Sonats In Two Volumes*, Schimer’s Library of Musical Classic.

⁶⁷ Se puede consultar sobre el tema a Arcadio Larrea.1975. *Guía del Flamenco*. Editora nacional, Madrid. p 25; J. M. Caballero Bonald.1975. *Luces y sombras del Flamenco*. (sin editorial) Barcelona. p 106; Tomás Andrade de Silva. 1958. *Antología del Cante Flamenco*, Hispanovox S.A. Madrid.

y le puso un *tempo* rápido (*presto*) con lo que consiguió el mismo efecto que lograría el Loco Mateo años después al hacer un remate de las soleares a tiempo más vivo.

Por otro lado, yo encuentro en esta sonata algunos parecidos con los huapangos. Uno es la cadencia frigia que se presenta en el compás 25. Como ya he mencionado, la cadencia frigia está siempre presente en todas las versiones de *La petenera*, y con distintas variantes, en *La malagueña* y *El fandanguito*. Otro parecido es que los motivos rítmicos a partir del compás 26 tienen el mismo patrón que se puede encontrar en el violín de *El fandanguito* huasteco. En el ejemplo a continuación la armonía del violín de *El fandanguito* huasteco no es la misma que la de la sonata, el ejemplo (Figura 59) es solamente para mostrar la figura rítmica.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'clave' and starts at measure 25. The middle staff is labeled 'violín' and the bottom staff is labeled 'fandanguito huasteco'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Clave staff has a cadence in measure 25. The Violín and Fandanguito huasteco staves show a rhythmic pattern starting in measure 26.

Figura 59. Comparación entre la Sonata K. 492, de D. Scarlatti, y *El fandanguito* huasteco.⁶⁸

De las sonatas *K. 116* y *K. 519*, escribe Coronas (2007, p. 2): “se advierte el típico cambio rítmico andaluz de 3/ 8 a 3/ 4 y el cambio de tonalidad mayor a menor”. Para la autora, la influencia andaluza es palpable en otras muchas sonatas, como en la *K. 6*, uno de los treinta *essercizi*, publicados en Londres en 1738. También afirma que en muchas de estas sonatas es posible escuchar la imitación que hace el clave del acompañamiento de guitarra rasgueada.

V.2.4. José de Nebra (1702-1768)

En la zarzuela de Nebra, *Vendado amor es, no ziego*, hay un fandango: el dúo *Tempestad grande*, que aparece en el segundo acto (Ezquerro, 2002, p. 151). También se le atribuye un fandango para tecla llamado *Fandango de España*, que descubrió Rosario Álvarez Martínez en Tenerife junto con el *Fandango indiano* atribuido a Scarlatti (Álvarez, 1984). Guillermo

⁶⁸ Fuentes: Schimer’s Library of Musical Classics para la *Sonata K 492*. *El fandanguito* huasteco, Rolando Hernández, 1974.

Castro, flamencólogo y musicólogo, comenta en su artículo “Los otros fandangos”, lo siguiente: “Junto con el fandango de Scarlatti que encontró Rosario Álvarez Martínez en 1984, apareció otro fandango con el título de “Español” dentro de una carpeta con obras de José de Nebra, por lo que lo más probable es que sea de este autor” (2011, p. 82).

El mismo Guillermo Castro presenta un ejemplo (Figura 60) del dúo *Tempestad grande amigo*⁶⁹, en otro artículo suyo: “A vueltas con el fandango”. En este ejemplo Castro afirma que: “podemos encontrar el polirritmo de forma muy clara. Además disponemos del canto, que aunque escrito a 3, presenta hemiola”. Castro señala que el bajo está escrito en 3/4 y el violín en 6/8, además la voz alterna el 6/8 con el 3/4 (2013, pp. 39-40).

Figura 60. Dúo *Tempestad grande amigo*, de José de Nebra.⁷⁰

Castro utiliza, al analizar este ejemplo, el término hemiola que es, en una de sus acepciones, sinónimo de sesquiáltera. Ya he establecido en el capítulo anterior que la sesquiáltera es característica del huapango huasteco⁷¹ y se produce de dos maneras: una es horizontal; esto es, una **sucesión** de compases donde la melodía alterna el 6/8 y el 3/4, y otra es vertical o **simultánea**, que es cuando la melodía está en 3/4, y el acompañamiento en 6/8 o viceversa. En la sesquiáltera vertical se produce polirritmia. Algo similar ocurre en el ejemplo que presenta Castro: la sesquiáltera vertical se produce con el bajo en 3/4, y el violín, o la voz, en 6/8. Pongo el siguiente ejemplo (Figura 61) de *La malagueña* huasteca.

⁶⁹ Ezquerro lo titula *Tempestad grande*, y Castro, *Tempestad grande amigo*.

⁷⁰ Fuente: Guillermo Castro (2013).

⁷¹ Ver Figura 14.

voz

Qui-sie-ra sa-ber le - e - er aun-que fue-ra de - - trean - do.

huapanguera
y jarana

Detailed description: The image shows a musical score for 'La malagueña huasteca'. It consists of two staves. The top staff is for the voice (voz) in a 3/4 time signature, with lyrics: 'Qui-sie-ra sa-ber le - e - er aun-que fue-ra de - - trean - do.' The bottom staff is for the huapanguera and jarana, in a 6/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of chords with accents. The key signature has one sharp (F#).

Figura 61. *La malagueña huasteca*.⁷²

El *Fandango de España* para tecla está en Re menor, como la mayoría de los fandangos del XVIII. La armonía se mantiene, toda la pieza, en modo menor y no tiene cadencia fría. El motivo rítmico es característico del fandango. Como en el *Fandango indiano*⁷³ hay dieciseisavos en la segunda mitad del primer tiempo del compás, lo que produce un efecto de acentuación al segundo tiempo. En esta comparación con el fandango huasteco (Figura 62), se observa que presenta el mismo uso de la quinta como nota pedal que en otros ejemplos que he presentado. También hay un bordado que recuerda a los que usualmente aparecen en el violín huasteco.

Fandango de España

9 10 11 12

órgano

fandanguito huasteco

violín

13 14 15

Cl.

Detailed description: The image shows a comparison of two musical pieces. The top part is 'Fandango de España' for organ, with measures 9, 10, 11, and 12. The bottom part is 'Fandanguito huasteco' for violin and clarinet, with measures 13, 14, and 15. The organ part has a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The violin and clarinet parts have a melodic line with a similar eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Figura 62. Comparación entre el *Fandango de España*, de José de Nebra, y *El fandanguito huasteco*.⁷⁴

⁷² Fuente: Los Cantores del Pánuco, grabación realizada por mí en la Ciudad de México el 16 de abril de 1975.

⁷³ Ver Figura 55.

⁷⁴ Fuentes: free-scores.com para el *Fandango de España* y grabación del trío Huracanes de la Huasteca realizada por mí en Tampico, Tamaulipas, el 18 de mayo de 1989 para *El fandanguito huasteco*.

V.2.4. Antonio Soler (1729-1783)

Es muy conocido un fandango escrito para clave que tradicionalmente se atribuye al padre Soler. Se pone en duda su paternidad porque es muy diferente al resto de su obra. Aunque compuso ocasionalmente obras para tema y variaciones, ninguna de sus piezas es tan extensa como el *Fandango* (Ray Izumi, 2005). No sabemos con exactitud la fecha de su creación, pero el *New Grove*, 2001, lo sitúa a finales del siglo XVIII (Katz, 2001, p. 543). Está escrito para clave y, como muchos de los fandangos que he presentado, está en Re menor. Soler fue alumno de Nebra⁷⁵ y del propio Scarlatti, con quien se le compara (Antonio Soler [compositor], 2016). El *Fandango* está compuesto sobre un bajo *ostinato* a cargo de la mano izquierda. El ejemplo que presento a continuación (Figura 63) muestra claramente la relación rítmico melódica de este *Fandango* con *El fandanguito huasteco*.

Modo rítmico melódico del fandango huasteco

violin

Fand. Soler C.29-31

clave

Figura 63. Comparación entre *El fandanguito huasteco* y el *Fandango*, de Antonio Soler.⁷⁶

En el *Fandango* de Soler hay esta figura muy similar a los remates del violín huasteco en *La petenera* (Figura 64).

compás 26

clave mano derecha

violín huasteco petenera

⁷⁵ “Nebra desarrolló una labor docente en distintos ámbitos, así fue profesor de órgano en el convento de Jerónimos de Madrid, contándose entre sus alumnos a Domingo de Santiago (1707-1757), José del Valle († 1743), Manuel del Valle, y el padre Antonio Soler (1729-1783), al que prologó su libro *Llave de la modulación* (Madrid, 1762)” (*Enciclopedia aragonesa*, versión en línea).

⁷⁶ Fuentes: *Fandango* de Antonio Soler, *Spanish Piano Music. El Fandanguito huasteco*, video (YouTube) del Trío Chicontepec (transcripción de Jesús Echevarría).

Figura 64. Comparación entre el *Fandango*, de Antonio Soler y *La petenera huasteca*.⁷⁷

También hay uso abundante de la nota pedal sobre el quinto tono de la escala, de manera muy similar a lo que ya he presentado en varios ejemplos (Figura 65).

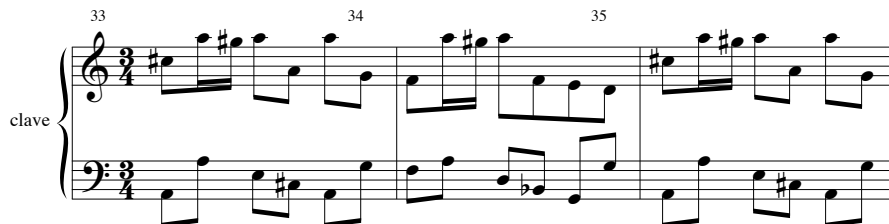


Figura 65. Nota pedal del *Fandango*, de Antonio Soler.⁷⁸

V.2.5. Luigi Boccherini (1743-1805)

V.2.5.1. El Quinteto con guitarra, No. 4 en D, G. 448, *Fandango*

Este quinteto forma parte de una serie de 6 quintetos con guitarra. Son arreglos que el propio compositor hizo en 1798 de quintetos suyos compuestos con anterioridad. Varios de ellos provienen de sus quintetos con piano, pero el número 4 proviene de dos quintetos de cuerda con dos violonchelos. Son el opus 10, No. 6 G. 279, de 1771, los dos primeros movimientos; y el opus 40, No. 2 G. 341, de 1788, también los dos primeros movimientos (Vignal, 1993, p. 159). Esta serie de quintetos con guitarra fueron dedicados al Marqués de Benavente, quien tocaba con soltura ese instrumento (Caputo, 1995, p. 2). El compositor italiano se estableció en Madrid en 1768, donde murió en 1805, nacionalizado español. Resulta claro que se vio influenciado por la música popular española y por el instrumento de moda, la guitarra. Un personaje: el padre Basilio, cuyo nombre secular era Miguel García, tenía la fama de ser el mejor guitarrista de esa época. Boccherini le dedicó su Quinteto No. 4 con la siguiente frase: *Quintettino imitando il fandango che suona sulla chitarra il Padre basilio* (Wade, 2001, p. 68).

El fandango, que da el nombre al Quinteto No 4, se presenta hasta el tercer movimiento, el cual comienza con un *Grave assai* en Re mayor en 4/4 a manera de introducción, y luego, a partir del décimo compás, da comienzo el fandango con la

⁷⁷ Fuentes: *Fandango* de Antonio Soler *Spanish Piano*. *La petenera huasteca*, Rolando Hernández 1974.

⁷⁸ Fuente: *Spanish Piano Music*.

anotación: *attacca*. La armadura cambia a Re menor. Es la misma en tonalidad que tienen el de Murcia y que el Fandango Indiano. En el compás 36 (Figura 66) encontramos claramente la cadencia frigia que desemboca en La mayor. Se repite igual en el compás 40. La figuración del violín I en dieciseisavos es muy similar a *La petenera* huasteca.

guitarra

violín I

violín II

viola

Vcl.

I m VI M IV 7 m V

Figura 66. Quinteto con guitarra, No. 4 en Re.⁷⁹

Las figuraciones rítmicas a partir de compás 25 (cuatro compases antes de la letra B) marcan claramente en la guitarra y el cello una figura corto-largo seguida de tres corcheas. Es precisamente la figura rítmica que ya he señalado como característica de *El fandanguito* jarocho, que lleva al impulso de acentuar el cuarto octavo. Esto es, la ambigüedad rítmica entre el 3/4 y el 6/8 (Figura 67).

guitarra

Guit.

Figura 67. Figuraciones rítmicas del fandango de Boccherini.⁸⁰

⁷⁹ Fuente: *Quinteto con guitarra, No 4 en D, G. 448, Fandango*. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984

⁸⁰ Fuente: Figuras 67, 68, 69, 70 y 71 misma ya mencionada en la nota 82.

Los pasajes donde Boccherini utiliza la nota pedal son abundantes; por ejemplo, estos dos pasajes: uno del compás 41 al 44 y otro del 49 al 53 (Figura 68) durante el solo de la guitarra. La nota pedal sobre el quinto grado de la escala. Como he mostrado en ejemplos anteriores, este tipo de adorno es muy frecuente en los huapangos, podríamos decir que es característico de la música huasteca. También es usual en el son jarocho y en la música llanera de Venezuela. A continuación presento dos fragmentos con nota pedal.

The image displays two musical excerpts from Boccherini's Fandango. The first excerpt, measures 41-44, shows a guitar solo with a pedal point on the fifth degree of the scale. The guitar part is marked *ff* and includes a trill (*tr*) in measure 42. The violin I and II parts are marked *f* and *mf* respectively, with trills in measures 42 and 43. The viola and cello parts are marked *f* and *p* respectively, with trills in measures 42 and 43. A box labeled 'C' is placed above the guitar staff in measure 42. The second excerpt, measures 49-53, shows a similar pedal point. The guitar part is marked *f* and includes a trill (*tr*) in measure 50. The violin I part is marked *f* and includes a trill (*tr*) in measure 50. The violin II part is marked *f* and includes a trill (*tr*) in measure 50. The viola and cello parts are marked *pp* and *f* respectively, with trills in measures 50 and 51.

Figura 68. Nota pedal en el fandango de Boccherini.

En la letra L, compás 154, los rasgueos de la guitarra hacen un doble juego con el IV grado, utilizándolo para pasar a la tónica y después a la dominante. Este juego o pasada es usual en el son jarocho. Como, por ejemplo (Figura 69), en el *Pájaro cu*, el *Jarabe loco* y en el mismo *Fandanguito*. La figura rítmica que sigue a estos rasgueos vuelve a recordar la ambigüedad del 3/4 - 6/8, en el último compás del ejemplo se establece claramente el 3/4.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for guitar, labeled 'guitarra', and features a series of chords with a 'rasgueado' box above it. The bottom staff is labeled 'Guit.' and shows a melodic line. Dynamics include 'f' and 'pp'.

Figura 69. Rasgueos en el *Pájaro cu* y el *Jarabe loco*.

En el compás 126 la figura del violín recuerda las del violín de *La petenera* y *La malagueña huastecas*, justamente en la cadencia frigia. En el ejemplo (Figura 70) transporté *La malagueña huasteca* de Sol menor a Re menor para apreciar mejor la semejanza. Ya había puesto un ejemplo de esta figura en la Figura 56.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Fandango de Boccherini' and the bottom staff is labeled 'La malagueña'. Both are in 3/4 time and show similar melodic patterns.

Figura 70. Figuras del violín del fandango de Boccherini y *La malagueña huasteca*.⁸¹

Boccherini finaliza la obra con una cadencia I, IV, (II) V, I; es decir, no cierra con la cadencia frigia, y termina en la tónica en vez de en la dominante.

También en el siglo XVIII, varios compositores clásicos en Viena retomaron el fandango. Antonio Salieri (1750–1825) compuso en 1770 *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, una ópera bufa donde figuran varias danzas. Entre ellas hay un fandango. La obra fue representada durante las fiestas del carnaval de 1771 en el teatro Karntnertor de Viena.

⁸¹ Fuente: *La malagueña huasteca*, Jorge Muñoz violín, grabación del Trío Tamazunchale realizada por mí en la Ciudad de México el 21 de julio de 1979.

El libreto es de Giovanni Boccherini, hermano de Luigi, quien hizo una adaptación muy libre de la obra de Cervantes (*Don Quijote de la Mancha*), y la coreografía es de Jean-Georges Noverre. Al parecer era común incluir fandangos en las representaciones de la época en Viena.

Al respecto escribe Rice (1998): “Tenemos noticia de otro fandango, ejecutado por una pareja de bailarines veinticinco años después. Estos fandangos tenían la función de proporcionar un entretenimiento profesional a los espectadores, quienes descansaban así de las prolongadas horas de que constaban las representaciones” (pp. 153-155).

V.2.6. Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Gluck compuso un elegante fandango en su ballet *Don Juan*, Wq. 52 en Re mayor, parte 2 No. 19. Este ballet fue estrenado en Viena en 1761. El fandango (Figura 71) está en 3/4, la tonalidad predominante es menor (La menor) y el patrón armónico es I-IV,V. Al regresar al I grado hace una hermosa combinación: I-IV₆- Ild aux. No tiene cadencia frigia. Hay pasajes al relativo mayor y otros modulatorios.

The image shows a handwritten musical score for a fandango. At the top, it is labeled 'No. 19. Mocorajo.' The score is written for three parts: Violini (Violins), Viola, and Bajos (Bass). The time signature is 3/4. The Violini part is in treble clef and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The Viola and Bajos parts are in bass clef and provide harmonic support with chords and lower melodic lines. Dynamics like 'p.' (piano) and 'f.' (forte) are indicated throughout. The paper is aged and yellowed.

Figura 71. Christoph Willibald Gluck, manuscrito *ca.* 1761.⁸²

La armonía es similar a la de *El fandanguito jarocho*: I, IV, V (Figura 72). También es semejante la figura rítmica predominante a algunos rasgueos de dicho fandango:

⁸² Fuente: *Partitura N° 273661*, manuscrito escaneado por M-Mbs, International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library.

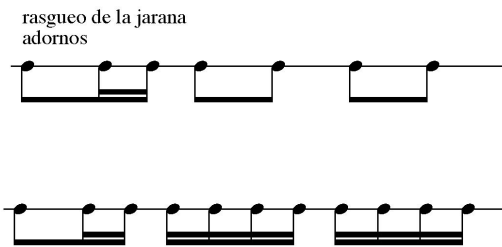


Figura 72. Figuras rítmicas semejantes entre el fandango de Gluck y *El fandanguito* jarocho.

V.2.7. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

En *Las bodas de Fígaro*, 1786, en el tercer acto, escena XIV, andante, Mozart incluyó un fandango bailable (*The Concise Oxford Reference Dicctionary of Music*, 1980). Presento en el ejemplo (Figura 73) un fragmento.

145 *Andante*

The image shows a musical score for five instruments: Flute and Oboe (Fl. y Ob.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello and Double Bass (Vcl. y Bc.). The score is in 3/4 time and features a characteristic fanango rhythm. The Flute and Oboe parts play a melodic line with grace notes. The Violin I and II parts play a similar melodic line. The Viola and Violoncello/Double Bass parts play a bass line with a characteristic fanango rhythm.

Figura 73. Fandango de Mozart en *Las bodas de Fíguro*⁸³

Este fragmento que presento es parte de la introducción del andante, antes de que entre a cantar Graf y mientras Fíguro baila el fandango. Aparece claramente el motivo rítmico característico del fandango del compás 146 al 148, en Mi menor. En los dos primeros cuartos del compás 149 aparece el modo frigio en el bajo, con la progresión completa Mi, Re, Do, Si, pero solamente como adorno melódico, pues Mozart no le da propiamente un uso cadencial, y el impulso rítmico melódico continúa para terminar tres compases adelante con el enlace V, I.

V.3. Otras músicas y danzas

V.3.1. Con sesquiáltera

V.3.1.1. Romances

Vicente T. Mendoza (1938, p. 374) presenta este ejemplo (Figura 74) proveniente de la obra *De música libri septem* (1577), de Francisco Salinas:

The image shows a musical score for a single staff in 2/4 time. The melody is in G major. The lyrics are: "¿Qué me que-reis, el ca-ba-lle-ro? ca-sa-da me soy, ma-ri-do ten — co." The score is attributed to Francisco Salinas, *De Música libri septem*.

Figura 74. Romance del libro de Francisco Salinas.

⁸³ Fuente: *Le nozze di Figaro*, Escena XIV, p. 332, Dover Publications INC., 1979.

Presento en seguida la transcripción(Figura 77) que hice del manuscrito:

Diferencias de la zarabanda
Anexo al ejemplar de Silva de Sirenas (Viena)

Autor anónimo
Transcripción J. E.

Laud.
afinación de:
Mi, La, Re, Fa#, Si, Mi

Figura 77. Diferencias de zarabanda, transcripción.

En esta zarabanda de Gaspar Sanz (1640-1710) (Figura 78), muy similar a la anterior, se observa claramente la sesquiáltera.

Figura 78. Zarabanda de Gaspar Sanz.⁸⁴

V.3.1.3. Chacona

En esta chacona, también de Sanz, (Figura 79) aparece el puntillo característico en el primer cuarto, el cual está presente en *El fandanguito jarocho*.

⁸⁴ Fuente: Gaspar Sanz, *Zarabanda*, en *Libro segundo de cifras sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1675) adaptación de Jean-Fraçois Delcamp.

Instrucción de música sobre la guitarra española ... (Zaragoza, 1675), Libro II, f.38
 Eingerichtet von Stefan Apke Gaspar Sanz (1640 – 1710)



Figura 79. *Chacona*, de Gaspar Sanz.⁸⁵

Del manuscrito de 6 piezas para clave de Louis Couperin (1626-1661), conocido como *Bauyn*, presento esta chacona (Figura 80) donde también aparece el puntillo característico del ejemplo anterior, y después se observa un interesante juego donde el puntillo está sobre el segundo cuarto (este efecto aparece también en las chaconas de Purcell y de Haendel):

Manuscrit Bauyn, c. 1660
 Bibliothèque nationale de France
 Rés. Vm7 675, f. 74

Chaconne

Louis Couperin
 (v. 1626 - 1661)



Figura 80. *Chacona* de Louis Couperin.⁸⁶

V.3.1.4. Folías

La melodía que presento a continuación (Figura 81), considerada típica de las folías muestra el patrón armónico de menor I, V (Re) y luego al relativo mayor I, V (Fa):

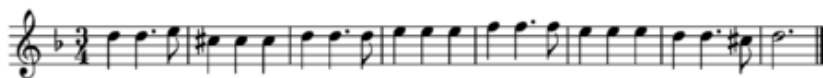


Figura 81. Melodía de folías.⁸⁷

⁸⁵ Fuente: *Chacona*, arreglo Stefan Apke, 2019, N° 598410, International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library.

⁸⁶ Fuente: *Les éditions ouremonaises*, 2016, N° 446653. p 28, International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library.

En este ejemplo de folías (Figura 82) de Domenico Scarlatti se observa el mismo patrón.

Figura 82. *Folias españolas*, de Domenico Scarlatti.⁸⁸

Finalmente pongo este otro ejemplo de folías, de Gaspar Sanz (Figura 83). No hay sesquiáltera pero sí el patrón andaluz con la cadencia frigia:

Figura 83. *Folias*, de Gaspar Sanz.⁸⁹

V.3.1.5 Canarios

En este fragmento de *Canarios*, de Gaspar Sanz (Figura 84), aparece claramente la sesquiáltera como se maneja en los sones huastecos.

Figura 84. *Canarios*, de Gaspar Sanz.⁹⁰

Este fragmento (Figura 85), tomado de la misma versión que el anterior, es muy parecido a las figuras melódicas y la armonía del malambo argentino.

⁸⁷ Fuente: Anonymous (1695), *La folij de Espagne*, Arnhem, The Netherlands, manuscript from the archive Bosch van Rosenthal, Gelders Archief (Netherlands).

⁸⁸ Fuente: *Spanish Follies*, Piano Sheets Music, DIL0065# 1/3, Score-on-line.com

⁸⁹ Transcripción de Eulogio de Jesús.

⁹⁰ Arreglo de Stefan Apke.

The image shows a musical score for a piece titled 'Canarios' by Gaspar Sanz. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note. The second measure contains a quarter note with an accent and a quarter note with a vibrato marking. The third measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The fourth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The fifth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The sixth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The seventh measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The eighth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The ninth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The tenth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The eleventh measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The twelfth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The thirteenth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The fourteenth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The fifteenth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The sixteenth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The seventeenth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The eighteenth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The nineteenth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The twentieth measure contains a quarter note with a vibrato marking and a quarter note. The score ends with a double bar line and a repeat sign. There is a second ending bracket starting at the eleventh measure and ending at the twentieth measure, with a 'II' marking above it.

Figura 85 .Canarios de Gaspar Sanz, similitud con el malambo argentino.

Capítulo VI. La lírica huasteca

Es bastante conocido el hecho de que la lírica del teatro español del Siglo de Oro está presente en la lírica del son mexicano, Antonio García de León trata el tema en su libro sobre el caribe musical y ofrece la siguiente copla de Cervantes:

A la guerra me lleva
mi necesidad;
Si tuviera dineros
no fuera en verdad.

Y la compara con *El balajú* jarocho:

A la guerra, más a la guerra
me trae la necesidad
que si tuviera dinero
nunca viniera en verdad (García de León, 2002, p. 144).

Estos versos de una *letrilla* de Góngora tienen clara semejanza con versos muy conocidos de *La llorona* del itsmo de Tehuantepec, Oaxaca.

| | |
|--------------------------|------------------------------|
| Aprended flores de mí | ¡Ay de mí, Llorona, Llorona, |
| Lo que va de ayer a hoy | Llorona de ayer y hoy! |
| Que ayer maravilla fui | Ayer maravilla fui, llorona, |
| Y sombra mía aún no soy. | y ahora ni sombra soy. |

Estos versos son muy populares y aparecen en distintas obras literarias y letras de canciones con algunas variantes; por ejemplo, en *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, el autor escribe:

[...] me acordaba de aquel viejísimo verso que dice:

Aprended flores de mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra de mí no soy.

La letra de la muy famosa canción *Cielito lindo*, de la cual hay versiones en el repertorio huasteco, jarocho y mariachi, proviene de un entremés de 1702, *El pésame de Medrano*, de Francisco de Castro, donde se lee:

Por el Andalucía
vienen bajando
unos ojuelos negros
de contrabando (Cotarelo, 2000, p. cxxi).

La primera estrofa de esta canción como se conoce hoy en día en México es:

De la sierra Morena, cielito lindo
vienen bajando
un par de ojitos negros, cielito lindo
de contrabando.

Antonio Corona (2005) analiza el ejemplo del *Cielito lindo* y dice:

Los marineros e inmigrantes españoles trajeron consigo sus canciones y música a todo el Nuevo Mundo, donde encontraron un suelo fértil y se aclimataron completamente. Un ejemplo excelente lo proporciona la canción popular “Cielito lindo” considerada una especie de segundo himno nacional (p. 81).

En el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica de los siglos XVI y XVII*, de Margit Frenk, encontré estos versos del juego del toro:

Salga el toro
kon llaves de oro
salga la vaca
kon llaves de plata (Frenk, 2003, p. 1571).

Esta es una estrofa del *Toro* huasteco:

Ahí viene el toro,
ahí viene el toro,
ahora, chula, ¿qué haremos?
Deja que venga
deja que venga
aquí lo capotaremos (Villanueva, 1997, p. 169).

En el índice selectivo de refranes del mencionado libro de Frenk vienen estos versos:

En el campo nacen flores
y en el alma, los amores.

En las correspondencias se menciona:

Es verdad que yo la vi
en el campo entre las flores
quando Celia dijo así:
¡Ay, que me muero de amores
tengan lástima de mí (Frenk, 2003, p. 69).

Un tema parecido figura en estos versos del huapango *La Cecilia*:

El aroma de las flores
en los amores auxilia,
por sus bonitos colores
me gusta la bugambilia,
pero para mis amores,
nomás me gusta Cecilia.⁹¹

En apéndice II del libro de Frenk, se encuentra esta copla:

⁹¹ Trío Tamazunchale, grabación realizada por mí en 1979.

Madre mía, aquel paxarillo
que canta en el ramo verde,
rogadle vos que no cante,
pues mi niña ya no me quiere (Frenk, 2003, p. 1639).

En la música tradicional mexicana son múltiples las coplas que se encuentran con este tema. Pongo por ejemplo estos versos que aprendí de memoria de un sonecito michoacano:

Qué pajarito es aquel
que canta en aquella lima
anda y dile que no cante
que mi corazón lastima.

En el libro citado de Frenk:

Quien de sus amores se aleja
no los hallará como los deja (Frenk, 2003, p. 488).

Tiene parecido con este verso del *El querreque*.

Todo el hombre que se aleja
de su mujer a pasear
trabajo le va a costar
hallarla como la deja
sólo que sea muy formal
o que de a tiro esté vieja.⁹²

Con el tema de la mala fortuna, cito estos ejemplos:

En la obra *Los amantes de Teruel*, de Tirso de Molina, se lee:

5 El temor
de la inconstante fortuna
encoge y tal vez el cielo.⁹³

En la obra teatral *El delincuente honrado* (1773), de Gaspar Melchor de Jovellanos, al final de la escena 3 del primer acto, Torcuato declara:

¡Qué desdichado nací! Incierto de los autores de mi vida, he andado siempre sin patria ni hogar propio, y cuando acababa de labrarme una fortuna, que me hacía cumplidamente dichoso, quiere mi mala estrella.⁹⁴

En el poema *Abrojos* el poeta guanajuatense Antonio Plaza comienza con esta cuarteta de versos:

Siempre desgraciado fui
desde mi pequeña cuna.
A la incansable fortuna
de juguete le serví.⁹⁵

⁹² Trío Tamazunchale, grabación realizada por mí en 1979.

⁹³ “*Los amantes de Teruel*, de Tirso de Molina”, Wikisource, 2016.

⁹⁴ “*El delincuente honrado*, de Gaspar Melchor de Jovellanos”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

El tema es recurrente en la lírica huasteca; otro ejemplo es esta copla que he escuchado a Los Cantores del Pánuco, con el huapango *El sentimiento* que comienza:

Que desdichado nací
desde mi pequeña cuna
triste me lamento así
a la incansable fortuna
que juguete le serví.⁹⁶

VI.1. La lírica de *El fandanguito* huasteco

Son varios los temas que se cantan en *El fandanguito*. A continuación, señalo algunos de los más frecuentes :

- De tema filosófico:
 - a. El hombre y su relación con el creador y con el destino.
 - b. El hombre y su relación ética con el mundo.
 - c. La orfandad y la virtud, o la alegría, como herencia.
 - d. La soledad.
- Amoroso. Versos de seducción, de cortejo.
- El propio *fandanguito* es tema de este son, como suele ocurrir con varios huapangos. Un verso muy usual es el que lo designa como: *rey de los sones*. En diferentes coplas se exalta la alegría que nos proporciona cantar, tocar o bailar *El fandanguito*.⁹⁷

Una de las coplas más populares de *El fandanguito* huasteco comienza con estos versos:

Si el fandanguito no fuera,
causa de mi perdición

Estos versos de Fernando de Herrera, escritor español del Siglo de Oro, son citados por Victoriano Roncero en su libro sobre este autor.

¡O bienes de confusión.
causa de mi perdición!
¿Adónde me auéis traído
pues ía de lo bien seruido
desespero el galardón? (Roncero, 1992, p.128).

⁹⁵ “*Abrojos*, de Antonio Plaza”, los-poetas.com, 2010.

⁹⁶ Los Cantores del Pánuco, grabación realizada por mí en la Ciudad de México el 15 de mayo de 1975.

⁹⁷ Ver los ejemplos 2, 3, y 7 en la sección *Antología de coplas*.

En el *Cancionero musical de Palacio* de los siglos XV y XVI se lee esta copla muy parecida:

Justa fue mi perdición
de mis males soy contento
Yo no 'spero galardón,
pues vuestro merecimiento
satisfizo mi pasión (Romeu, 1965, p. 268).

En el fandango andaluz también abunda la reflexión filosófica; por ejemplo, estos versos de un fandango de Huelva:

Yo me senté en una piedra
por no tener "onde" sentarme.
La piedra al verme tan pobre,
se rompió por no aguantarme.
¡Pobre del hombre que es pobre! (Quiñones, 2018, p. 4).

Almendros ofrece un ejemplo de coplas de *fandango artístico* y dice que éste es el fandango que no pertenece a una región en particular, y tiene por ello gran libertad de interpretación.

¡Qué borrachera tenía!
entró y no me conoció.
Pasó por la vera mía,
un cigarro me pidió;
lloraba... ¡Y no lo encendía!

Cuando la vi «de» llorar,
creí «de» volverme loco;
pero luego me enteré
que ella lloraba por otro...
Y entonces, fui yo el que lloré (Almendros, 1973, p. 65).

Sin que exista una similitud formal en el tema del desengaño amoroso, y en un tono poético que encuentro similar, están estos versos del *El fandanguito* huasteco:

Cuántas heridas remuevo
pensando en que tuyo fui
pero si a pagarlas debo
y si me alejo de ti
siento que en alma llevo
la muerte dentro de mí.⁹⁸

En relación al tema c., la orfandad y la virtud, o la alegría, como herencia, encuentro un paralelismo con el fandango andaluz llamado *minero*. Este fandango es propio de la

⁹⁸ Esperanza Sumaya, disco compacto, 2005.

zonas mineras de Almería y Cartagena, Almendros piensa que la música de esta región tiene una gran influencia bizantina (Almendros, 1973, pp. 49 y 51). Pongo como ejemplo estas coplas del *Fandango cortijero de Ojén*:

Mi madre me dijo a mí
que cantara y no llorara
que me alegrara las penas
pero que no la olvidara.

El fandango es mi alegría
el cante que yo más quiero
alegra las penas mías
un fandanguillo minero
¡Ay! cuando va llegando el día.⁹⁹

En general la lírica del huapango consta de coplas de versos octosílabos. Las coplas pueden ser de cinco o de seis versos. Excepcionalmente encontramos coplas de siete versos, como en la segunda variante de la número ocho de la antología de esta tesis (*Eres bello lucerito*); sin embargo, el séptimo verso es en realidad una variación del inmediato anterior, la cual se hace en lugar de repetirlo literalmente. Las repeticiones de los versos son necesarias porque la copla se canta distribuida en dos cuartetos, los dos primeros versos, con repeticiones, forman la primera cuarteta, la cual inicia el tema. La segunda cuarteta está formada por los restantes versos, que pueden ser dos o tres, según la copla esté constituida de cinco o seis versos. Esta cuarteta concluye la idea de la copla.

En el huapango normalmente se acostumbra ejecutar el *descante*, que consiste en repetir la cuarteta que ya ha sido cantada por un primer trovador; la repetición la ejecuta otro miembro del trío huasteco y la hace cantando exactamente los mismos versos ya escuchados; a continuación, el que inició la copla canta la segunda estrofa o de *conclusión*, que ya no se repite. Esto tiene como resultado que el oyente escucha los dos primeros versos de la copla de seis a ocho veces (a veces seis porque en ocasiones se utiliza un *Ay, la, la* en lugar del primer verso) lo cual hace que la primera parte de la idea de la copla quede grabada en la mente del escucha. Por otra parte, cuando se *trova*, esto es se improvisan versos, el descante permite que el primer cantor componga los versos que dirá a continuación mientras su compañero ejecuta el descante. Sin embargo, no en todos los sones hay descante, este es el caso de *El fandanguito*, el cual tiene, en cambio, un interludio instrumental entre la

⁹⁹ “Coplas del *Fandango cortijero de Ojén*”, Málagapecta, 2010.

primera y segunda cuartetos para permitir la reflexión del improvisador. La mayoría de los sonos no tienen partes instrumentales entre cuartetos; es decir, se canta la copla completa sin interrupción. Dado que el interludio de *El fandanguito* es a veces muy largo sucede que el que escucha ya no tiene presente la idea expresada en la primera cuarteta cuando oye la conclusión.

En el fandanguito cada intérprete hace las repeticiones de versos a su manera. Como dije líneas arriba, se suele echar mano de los *Ay, la, la* en lugar de los primeros versos de cada cuarteta (esto sucede también en otros huapangos). Estas variantes afectan la rima, por lo que *El fandanguito* huasteco no tiene un esquema fijo de rimas. También se pierde la sensación de la rima cuando la segunda estrofa introduce una tercera rima (c). Presento ahora dos coplas, una de cinco y otra de seis versos, para ejemplificar las distintas distribuciones de los versos y las rimas que en consecuencia se producen. No todas las variaciones se acostumbran cantar con estas coplas que escogí, pero pongo todas las variantes de distribución con la misma copla para tener mayor claridad.

VI.1.1. Copla de cinco versos

Presenta tres rimas distintas (a, b y c):

| | |
|-----------------------------|-----|
| Fandanguito encantador | (a) |
| tú eres el rey de los sonos | (b) |
| que cuando te oyen cantar | (c) |
| se alegran los corazones | (b) |
| y dan ganas de bailar. | (c) |

D 1 (1ª distribución).

| | |
|------------------------------|-----|
| Fandanguito encantador | (a) |
| fandanguito encantador | (a) |
| tú eres el rey de los sonos | (b) |
| tú eres el rey de los sonos. | (b) |
| Que cuando te oyen cantar | (c) |
| se alegran los corazones | (b) |
| se alegran los corazones | (b) |
| y dan ganas de bailar. | (c) |

D 2. Aquí la primera cuarteta es igual que en D 1 y la segunda varía.

| | |
|-----------------------------|-----|
| Fandanguito encantador | (a) |
| fandanguito encantador | (a) |
| tú eres el rey de los sonos | (b) |

tú eres el rey de los sonos. (b)
 Que cuando te oyen cantar (c)
 se alegran los corazones (b)
 y dan ganas de bailar (c)
 y dan ganas de bailar. (c)

D 3. Con Ay, la, la.

¡Ay, la, la, la!
 Fandanguito encantador (a)
 tú eres el rey de los sonos (b)
 tú eres el rey de los sonos. (b)

¡Ay, la, la, la!
 Que cuando te oyen cantar (c)
 se alegran los corazones (b)
 y dan ganas de bailar. (c)

D 4. Con Ay, la, la variación de la primera cuarteta.

¡Ay, la, la, la!
 Fandanguito encantador (a)
 tu eres el rey de los sonos (b)
 Fandanguito encantador (a)

¡Ay, la, la, la!
 Que cuando te oyen cantar (c)
 se alegran los corazones (b)
 y dan ganas de bailar. (c)

VI.1.2. Copla de seis versos

Sólo tiene dos rimas (a y b). No se usa el recurso del Ay, la, la, debido a que sólo podría hacerse en la primera cuarteta y no en la segunda, pues sobraría un verso.

Cuando mi padre murió (a)
 me dejó muy pequeñito (b)
 y de herencia me dejó (a)
 que cantara el fandanguito (b)
 por eso lo canto yo (a)
 no recio pero quedito. (b)

D 1.

Cuando mi padre murió (a)
 cuando mi padre murió (a)
 me dejó muy pequeñito (b)
 me dejó muy pequeñito (b)
 Y de herencia me dejó (a)

| | |
|----------------------------|-----|
| que cantara el fandanguito | (b) |
| por eso lo canto yo | (a) |
| no recio pero quedito. | (b) |

D 2. La primera copla varía.

| | |
|----------------------------|-----|
| Cuando mi padre murió | (a) |
| me dejó muy pequeñito | (b) |
| me dejó muy pequeñito | (b) |
| cuando mi padre murió | (a) |
| Y de herencia me dejó | (a) |
| que cantara el fandanguito | (b) |
| por eso lo canto yo | (a) |
| no recio pero quedito. | (b) |

Debido a estas variedades en la distribución de los versos de la copla es que decidí escribir las cuartetos completas tal y como las cantan los distintos intérpretes.

Una de las formas de versificación muy frecuente en la lírica huasteca es la *cadena*. En las coplas 11, 12, 13 y 14 de la siguiente antología de coplas tenemos un ejemplo. En este caso la cadena consiste en que el último verso de la copla se toma para iniciar la siguiente.

Antología de coplas

1. Fandanguito encantador, has de reinar(a)
tú eres el rey de los sonos
que cuando te oyen cantar(b)
se alegran los corazones
y dan ganas de bailar.

Fuente: Trío Tamazunchale, grabación: J. E.

Variantes:

- a) “Fandanguito pa’ cantar”, Camperos de Valles, disco compacto, Discos Corasón.
- b) “que cuando te oyen tocar”, Camperos de Valles, disco compacto, Discos Corasón,
y “Cuando te oímos cantar”, Huracanes de la Huasteca, grabación de J. E.

2. En el paso del saucito
se me pandearon(a) los remos
si tu amor no tiene grito
aquí nos amanecemos
cantando este fandanguito.

Fuente: Camperos de Valles, disco compacto, Discos Corasón.

Variantes:

- a) “Se me quebraron”, Rolando Hernández (comunicación personal, 2009).
- y “Se me secaron”, “El son huasteco”, disco compacto, Radio Educación, MEC-0325.

3. Cuando mi padre murió

me dejó muy pequeñito
y de herencia me dejó
que cantara el fandanguito
por eso lo canto yo
no recio pero quedito.

Fuente: Trío Tamazunchale, grabación de J. E.

Variante del mismo tema:

Cuando mi padre murió
me dejó muy jovencito
y de herencia me dejó
que cantara el fandanguito
por eso lo canto yo.

Fuente: Elpidio Ramírez, disco compacto, Radio Educación, MEC-1166.

4. Cuando Dios me dio la vida
me la dio sin escritura
para cuando me la pida
se la entrego sin factura
al fin que ya va perdida
ya va pa' la sepultura.

Fuente: Trío Tamazunchale, grabación de J. E.

5. El pobre busca acomodo
el rico donde gastar
el marrano busca el lodo
el ladrón donde robar
en este mundo hay de todo
por eso no es bueno hablar.

Fuente: Trío Tamazunchale, grabación de J. E.

6. Si el fandanguito no fuera
causaría mi perdición
si de mí se condoliera
y arriba de mi panteón
esta música pusieran.

Fuente: Trío Tamazunchale, grabación de J. E.

Variante del mismo tema:

Si el fandanguito no fuera...
causaría mi perdición
una carta te escribiera
con sangre del corazón
si Dios me lo permitiera.

Fuente: Trío La Aurora, disco compacto, Radio Educación, MEC-0871.

7. Me vine de Puerto Rico*
en un buque(a) navegando
pero al llegar a Tampico
oí que estaban tocando
este son del fandanguito
que es un bonito huapango.

Fuente: Trío Tamazunchale, grabación de J. E.

Variantes:

- a) “barco”. Jorge Muñoz. Comunicación personal. 18 de diciembre de 2008
(Esta copla se canta con distintos sonos, el mismo Trío Tamazunchale la canta con el son de *El bejuquito*).

8. Eres bello lucerito
que brillas en altamar
si tu amor no tiene grito
contigo me he de quedar
ya tocando el fandanguito.

Fuente: Trío Tamazunchale, grabación de J. E.

Variantes del mismo tema:

Eres bello lucerito
que brillas con tanta fe
si tu amor no tiene grito
contigo me quedaré
a cantar el fandanguito.

Fuente: Trío Tradición Serrana de Perfecto López, disco compacto, Radio Educación, MEC-1246.

Eres bello lucerito
que llegaste de alta mar
en las conchitas del mar
que no ves que estoy solito
si quieres conmigo hablar
yo te canto el fandanguito
me gusta que has de escuchar

Fuente: Elpidio Ramírez, disco compacto, Radio Educación, MEC-1166.

9. Cuando canto el fandanguito
me entran ganas de tenerte,
que lindo corazoncito
¡Ay como tenerte enfrente!
conquistar un amorcito.

Fuente: Elpidio Ramírez, disco compacto, Radio Educación, MEC-1166.

10. Aquel que al mundo ha llegado
todo lleno de alegría
tu color tan agraciado
cuan precioso se vería

como un clavel matizado.

Fuente: Trío Tamazunchale, *El son huasteco*, disco compacto.

11. Traigo un clavel matizado
para coronar tu frente
a tus plantas ha llegado
el que te ama firmemente
por saber lo que has pensado.

Fuente: Trío Tamazunchale, *El son huasteco*, disco compacto.

12. Por saber lo que has pensado
aquí me tienes presente
contéstame sin enfado
el asunto que hay pendiente
¿por qué no me has contestado?

Fuente: Trío Tamazunchale, *El son huasteco*, disco compacto.

13. ¿Por qué no me has contestado?
respóndeme, vida mía.
pues si no soy de tu agrado
sufiré de noche y día
la pasión que me has dejado

Fuente: Trío Tamazunchale, *El son huasteco*, disco compacto.

14. La pasión que me has dejado
la sufro y la sufriré
para no sentir enfado
mejor me despediré
adiós clavel cotizado.

Fuente: Trío Tamazunchale, *El son huasteco*, disco compacto.

15. ¡Cuántas heridas remuevo!
pensando en que tuyo fui
pero si a pagarlas debo
y si me alejo de ti
siento que en alma llevo
la muerte dentro de mí.

Fuente: Esperanza Sumaya, *El falsete de la huasteca*, disco compacto.

16. Mi corazón pobrecito
 preso en tus brazos está
 perdónale su delito
 y dale su libertad
 que se pagará solito
 y en buena conformidad.

Fuente: Esperanza Sumaya, *El falsete de la huasteca*, disco compacto.

17. Como pájaro triste ave
 que anda ausente de su nido
 que el hombre que no precave
 siempre vive sumergido
 y nada del mundo sabe.

Fuente: Esperanza Sumaya, *El falsete de la huasteca*, disco compacto.

18. Cuando me encuentro solito
 ganas me dan de llorar
 ahí luego les echo un grito
 y les empiezo a cantar
 este hermoso fandanguito.

Fuente: intérprete sin datos, grabación copiada de acetato de J. E.

19. Cuánto te quiero, negrita
 por los chinos de tu frente
 quiero pedir tu manita
 si no tienes pretendiente
 para besar tu boquita.

Fuente: intérprete sin datos, grabación copiada de acetato de J. E.

20. ¡Qué bonito(a) cuerpo humano!
 y yo te quiero por eso
 quisiera estrechar tu mano
 en la boca darte un beso
 como prueba de que te amo.

Fuente: intérprete sin datos, grabación copiada de acetato de J. E.

Variante:

a) ¡Ay, qué lindo! (Sánchez, 2009, p. 97).

21. Si el fandanguito no fuera
 causaría mi perdición

si de mí se condolieran
arriba de mi panteón
esta música pusieran.

Fuente: Trío Armonía Huasteca, disco compacto, Discos Alegría.

22. Para el hombre la mujer
no hay más placer en la vida
tarde vine a comprender
que la mujer nunca olvida
cuando bien sabe querer.

Fuente: Huracanes de la Huasteca, grabación de J. E.

23. Cuando yo me confesaba
con un cura(a) chaparrito
de penitencia me daba
que cantara el fandanguito
que con eso me aliviaba(b).

Fuente: Soraima y sus Huastecos, presentación en vivo.

Variantes:

- a) “padre”, El Negro Marcelino, *Uno con dos*, disco compacto.
b) “y hasta que yo me cansara”, *Uno con dos*, disco compacto.

24. Si el fandanguito no fuera
causa de mi perdición
si yo me lo permitiera
con letras del corazón
una carta te escribiera.

Fuente: Trío Chicontepec, grabación de J. E.

25. Cuando me acerco(a) al violín
y me fijo en tu hermosura
si tu amor no tiene fin
hermosísima criatura
pareces un serafín.

Fuente: intérprete sin datos, disco compacto, Radio Educación, MEC-0325.

Variantes:

- a) “arrimo”, Jorge Muñoz Tavera (comunicación personal, 18 de diciembre de 2008).

26. Nos encontramos por suerte
donde reina la alegría

vine a este lugar por verte
aquí estoy ya vida mía
dile a tu amor que despierte.

Fuente: intérprete sin datos, disco compacto, Radio Educación, MEC-0325

27. En la Huasteca crecí
de eso que no quede duda
también ahí aprendí
que al que madruga Dios lo ayuda
y el pueblo donde nací
y ese se llama Pacula.

Fuente: Dinastía Hidalguense, disco compacto, Radio Educación, MEC-0261.

28. En la sombra de una chaca
con mi fruta de nopal
si ya no me quieres chata
desocupa mi morral
porque me encontré otra guapa
que me salió más formal.

Fuente: Dinastía Hidalguense, disco compacto, Radio Educación, MEC-0261.

29. Cuando yo era el preferido
me demostrabas placer
ahora soy aborrecido
dices ya no quieres ver
ni la casa donde vivo.

Fuente: Dinastía Hidalguense, disco compacto, Radio Educación, MEC-0261.

30. La vida es un gran dolor
de ello estoy bien convencido
sólo se escucha el clamor
de los que la fe han perdido
todo es negro en derredor.

Fuente: Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado, disco compacto, Radio Educación, MEC-0258.

31. Yo no sé por qué el creador
que encierra tanta bondad
puso espinas a la flor
tal vez porque en realidad

la vida es un gran dolor.

Fuente: Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado, disco compacto, Radio Educación, MEC-0258.

32. Cuando el hombre a delinquido
su conciencia lo reprueba
y aunque se haya arrepentido
el remordimiento queda
yo ya estoy bien convencido.

Fuente: Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado, disco compacto, Radio Educación, MEC-0258.

33. Hay hombres que en su interior
reniegan de su destino
que les ha sido traidor
porque en todo su camino
sólo se escucha el clamor.

Fuente: Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado, disco compacto, Radio Educación, MEC-0258.

34. Todo el que haya conseguido
dominar a sus pasiones
es que (¿niento?) recibido
en las negras decepciones
de los que él había perdido.

Fuente: Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado, disco compacto, Radio Educación, MEC-0258.

35. Si por cuestiones de amor
pierde el hombre la esperanza
tranquilidad y honor
sólo piensa en la venganza
todo es negro en derredor.

Fuente: Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado, disco compacto, Radio Educación, MEC-0258.

36. Me dicen que el fandanguito
es bonito entre los sones
lo digo recio y quedito
alegra los corazones
el amor es muy bonito.

Fuente: F. Olguín, P. Martínez, J. Rubio y N. Cerecedo, *La boda huasteca y otros sones*, disco compacto, Radio Educación, MEC-0343.

37. Dichoso de aquel que adora
y se halla correspondido
todo le parece gloria
pero vive convencido
que el tiempo todo lo borra.

Fuente: F. Olguín, P. Martínez, J. Rubio y N. Cerecedo, *La boda huasteca y otros sones*, disco compacto, Radio Educación, MEC-0343.

38. Deseo tu mar de placeres
inúndame ya de ti
no me niegues tus querereres
ámame con frenesí
porque tú mi vida eres
y estás muy dentro de mí.

Fuente: Dr. Elías Chessani y sus Huapangueros de Río Verde, disco compacto, Radio Educación MEC-0660.

39. De mi noche eres el día
eres agua de mi huerto
eres fuente de alegría
y aunque ya me hubiera muerto
te amaría yo, vida mía.

Fuente: Dr. Elías Chessani y sus Huapangueros de Río Verde, disco compacto, Radio Educación MEC-0660.

40. Eres luz de amanecer
y de mi alma consentida
y tú debes comprender
que eres sangre de mi vida
y te quisiera tener
en mis brazos bien dormida.

Fuente: Dr. Elías Chessani y sus Huapangueros de Río Verde, disco compacto, Radio Educación MEC-0660.

41. Eres aire que respiro
de vivir muy fundamento
debe ser que hasta deliro

y hasta me da sentimiento
 porque eres como un suspiro
 y adorarte es mi tormento.

Fuente: Dr. Elías Chessani y sus Huapangueros de Río Verde, disco compacto, Radio Educación
 MEC-0660.

42. En la mujer nos formamos
 porque en su seno hay virtud
 cuando alimentan al (¿tierno?)
 y por esa gratitud
 que a la mujer adoramos.

Fuente: Trío Huasteco del Pánuco, disco compacto, Radio Educación, MEC-0975.

43. El que persevera alcanza
 los placeres de la vida
 y si le encuentra mudanza
 que tiene a su consentida
 sólo con llorar descansa.

Fuente: Trío Huasteco del Pánuco, disco compacto, Radio Educación, MEC-0975.

44. Mi Huasteca es huapanguera
 y yo huapanguero soy
 que la república entera
 el renombre que le doy
 del destino hasta que muera.

Fuente: Trío Huasteco del Pánuco, disco compacto, Radio Educación, MEC-0975.

45. Si Dios me llega a impedir
 que yo siga enamorado
 a Dios le voy a decir
 que no me esté molestando
 que yo prefiero sufrir.

Fuente: Trío Huasteco del Pánuco, disco compacto, Radio Educación, MEC-0975.

46. Cuando quiere(a) amanecer
 se quiere acabar mi vida
 porque traigo(b) a una mujer
 en el corazón metida
 que no dejo de querer.

Fuente: Los Camperos de Valles, disco compacto, Discos Corasón.

Variantes:

- a) “empieza a”, Trío Los Pregoneros, disco compacto, Radio Educación EC-1263. (Esta copla la he escuchado con *El llorar*).
- b) “tengo”, mismo disco compacto.

47. El querer de una mujer
sabido es que no es delito
amarlas es el deber
con un placer infinito
y cantarles por doquier
el huapango el fandanguito.

Fuente: Eduardo Langagne (comunicación personal, 31 de julio de 2009). (Esta copla la he escuchado con *El bejuquito*).

48. Un vasito de agua fría
un cigarro de papel
un besito de mujer
me mantiene todo el día
y aunque no haya que comer.

Fuente: Trío La Aurora, disco compacto, Radio Educación, MEC-0871.

49. El huapango es distinguido
de cualquier otra canción
y que esta boca se llena
con mucha satisfacción
fandanguito siempre has sido
orgullo de mi región.

Fuente: Grupo Tordo Hidalguense, disco compacto, Radio Educación MEC-1387.

50. Ya la tarde va muriendo
en los brazos de la noche
unas flores van abriendo
otras cerrando su broche
de su aroma despidiendo.

Fuente: Trío Tordo Hidalguense, disco compacto, Radio Educación MEC-1387.

51. Si leyera tu mirada
tal vez no comprendería
mejor doy la retirada
por si se llegara el día
que de mí no quieras nada.

Fuente: María Antonieta Valdéz, *Cuna del huapango*, disco compacto, Radio Educación, MEC-1462.

52. Siempre que miro al ocaso
doy alas al pensamiento
tú sabrás que me la paso
reviviendo aquel momento
cobijada por tu brazo.

Fuente: María Antonieta Valdéz, *Cuna del huapango*, disco compacto, Radio Educación, MEC-1462.

53. Por ese claro mirar
que descubro ahí en tus ojos

contigo me he de quedar
como buen marchante escojo
lo que me quiero llevar.

Fuente: María Antonieta Valdéz, *Cuna del huapango*, disco compacto, Radio Educación, MEC-1462.

55. Cuando canto el fandanguito
es que te amo eternamente
mi lindo corazoncito
no hay como tener pendiente
y conquistar un amorcito.

Fuente: trío Los Gavilanes, *Homenaje a mi Huejutla*, vol. I, disco compacto.

56. Mujeres que bellas son
cuando andan en quince y veinte
te roban el corazón
y hacen al hombre perderse
y se llenan de emoción.

Fuente: intérprete sin datos, disco compacto, Metropoly Records.

57. Allá en las estrellas del mar
me contemplaba yo a solas
me puse a considerar
dichosas de aquellas olas
no saben lo que es amar.

Fuente: (Villanueva, 1997, p. 29).

58. Lloraba y me entristecía
cuál sería mi triste suerte

por fin se ha llegado el día
con el amor nada se siente
y adiós esperanza mía.

Fuente: (Villanueva, 1997, p. 29).

59. No quisiera ni acordarme
que fuiste mi consentida
no tendrías que reprocharme
para qué me diste la vida
si pronto habrías de olvidarme.

Fuente: (Villanueva, 1997, p. 29).

60. Ando muy enamorado
¡ay! de una joven morena;
pero estoy desengañado:
que el hombre que más se empeña
siempre sale desairado.

Fuente: (Sánchez, 2009, p. 97).

61. Árbol de la hoja morada
precioso bien de mi vida,
muéstrame todo tu amor,
si no, no me muestres nada,
porque me causa dolor
el verte disimulada.

Fuente: (Sánchez, 2009, p. 97).

62. ¡Ay, qué bonito es Xilitla!
Nunca lo podré negar.
Cuántas muchachas bonitas
he visto en este lugar
que parecen virgencitas
cuando salen a pasear.

Fuente: (Sánchez, 2009, p. 97).

63. Bello puerto de Tampico
elegante y renombrado
lo digo recio y quedito (a)

como ranchero afamado (b)
 es bonito el fandanguito (c)
 cantándolo con agrado.

Fuente: (Sánchez, 2009, p. 97).

Variantes:

- a) “en mi casa lo repito”
- b) “dijo un ranchero afamado”
- c) “qué bonito el fandanguito”

64. Comprendo que no ha de haber
 cosa más linda en lo creado;
 sostengo que la mujer,
 en este suelo sagrado.
 todo debe merecer.

Fuente: (Sánchez, 2009, p. 97).

65. Cuando canto “El fandanguito”
 (c)así como llorar quiero;
 me acuerdo de un amorcito
 que tanto quise y lo quiero,
 en el puerto de Tampico,
 en esa Ciudad Madero.

Fuente: (Sánchez, 2009, p. 97).

66. Cuando canto “El fandanguito”
 es que te amo eternamente;
 mi lindo corazoncito,
 no hay como tener pendiente
 y conquistar un amorcito.

Fuente: (Sánchez, 2009, p. 97).

En esta antología he recopilado algunas de las coplas de *El fandanguito* huasteco. Hay muchas más y no pretendo agotar el tema en este trabajo. Es pertinente recordar que una de las características del son huasteco es la constante improvisación, cada trío, cada trovador busca la originalidad melódica y lírica. Para el que desee abundar en el tema de la lírica de *El fandanguito* huasteco puede consultar la nutrida recopilación de coplas en el libro *Antología poética del son huasteco tradicional*, de Rosa Virgina Sánchez, del que aquí cité sólo algunas coplas.

Conclusiones

- En este trabajo de tesis me propuse investigar el origen de la música de son huasteco examinando su relación con la música de fandango. Estudié el fandango tradicional español, su historiografía y su forma musical; también las obras de música académica, barroca y clásica, donde está presente el fandango y desde luego el huapango. Una primera conclusión es que hay abundantes similitudes entre huapango y fandango. Sin embargo, no se puede afirmar que el huapango proceda o tenga su origen en el fandango español debido a la tesis, cada vez más aceptada, de que el fandango se originó en las Indias; es decir, en América.

El análisis musical que realicé da sustento a la hipótesis de Vicente T. Mendoza de que el huapango, como muchos de nuestros sonos regionales, se formó a partir de distintas danzas españolas renacentistas y barrocas, estas danzas también dieron origen al fandango. Entre las danzas que menciona la literatura que convergieron en la formación del huapango están: las seguidillas, la chacona, la zarabanda, las folías y los canarios. Los elementos musicales característicos de estas danzas se encuentran también en el fandango. En las seguidillas se encuentra el ritmo característico de octavo, dos dieciseisavos, y sus derivaciones; en la chacona el puntillo que señala el acento en el cuarto octavo; en la zarabanda y los canarios, la sesquiáltera, y en las folías, el patrón y la cadencia frígios.

En cambio, resulta dudosa la hipótesis, sostenida por el mismo Mendoza, Saldívar y otros estudiosos del tema, de que el huapango es una especie de *trasplante* de la música andaluza, particularmente del repertorio flamenco, en nuestro país. La mayoría de los estudiosos de la música flamenca sitúan su aparición a mediados del siglo XIX, por lo que respecta al huapango, hay menciones de su existencia desde el siglo XVIII; concediendo que hubiera aparecido, ya consolidado, en el siglo XIX, ambas músicas resultarían en todo caso contemporáneas. Los primeros fandangos documentados datan de principios del siglo XVIII, es pues una forma musical anterior al flamenco andaluz y fue muy popular no sólo en Andalucía, sino en todo el territorio español. Probablemente existió un repertorio musical en Andalucía, anterior a la formación del flamenco, que sí influyó en el son huasteco, como es el caso de *La petenera*, cuyo origen en España tiene, al parecer, un origen remoto. *La malagueña*, en cambio, es una variante regional de los llamados fandanguillos andaluces.

- El huapango muestra una familiaridad formal musical con los fandangos de las obras académicas del siglo XVIII. Esto permite suponer que es correcta la hipótesis de que ambos proceden de una música popular andaluza que pudo haberse conformado a finales del XVII y principios del XVIII, antes de la consolidación del estilo flamenco y que había ya recibido la influencia de la música de las Indias, en un proceso de interinfluencia, que Antonio García de León ha llamado el *tornaviaje*, danzas de ida y vuelta. Me parece que los elementos musicales mostrados: motivos rítmicos, doble patrón armónico, cadencia frigia, la sesquiáltera, figuración melódica y notas de adorno permiten precisar esta conexión. Por otra parte, la *contemporaneidad* de estas músicas es un argumento a favor de que la aparición del huapango se sitúa hacia principios del siglo XVIII.
- Otra hipótesis es que el huapango, si bien tiene parentesco con el fandango dieciochesco, se instaló en la Huasteca tardíamente, ya en el siglo XIX. En contraposición a esta hipótesis he mostrado en este trabajo que hay sones documentados desde el XVIII que están presentes en el repertorio huasteco hasta hoy día, entre ellos *El zacamandú*, *El torito*, y en una denuncia del Santo Oficio, fechada en septiembre de 1786, que menciona un fandango.
- Es curiosa la similitud entre las palabras fandango y huapango. Las dos significan fiesta con baile zapateado y música, y parecen compartir el sufijo *ango*. Sin embargo, he mostrado información que apunta a una etimología totalmente diferente, pues huapango proviene del náhuatl. El sufijo de huapango en realidad es *co*, que luego derivó en *go*, y hay múltiples ejemplos en náhuatl. En cambio, fandango no tiene una precedencia clara del español puesto que el sufijo *ango* no abunda en este idioma, Corominas cita como excepción la palabra caballerango. Una explicación posible señala un origen africano, probablemente del bantú o del kimbundú, idioma angoleño. Este dato apunta ya a una posible influencia negra de esta música. Las menciones de la música y baile del fandango como algo indecente, como música voluptuosa o danzas de negros apuntan también en esa dirección. Aunque el huapango procede de las danzas españolas mencionadas, es posible que la influencia negra lo haya dotado de la síncopa y también influido en la polirritmia, el mánico o rasgueo de las guitarras con su peculiar *azote*, que es una forma armónico-percutiva de acompañamiento, y

la percusión del zapateo sobre la tarima. Es importante notar que la forma armónico-percutiva de los rasgueos es distinta en cada música regional de México y de Latinoamérica.

- Otra hipótesis es que fandango sea una palabra de origen africano que viaja a América: 1) a través de Portugal a Brasil y luego se difunde por todo el continente; o 2) a través de las Antillas, Cuba principalmente y luego a la Nueva España. Pienso que, justamente, lo que viaja es el término, no la música, en la acepción de fiesta con baile, música y canto. La palabra comienza a aplicarse a las danzas ya existentes, como las seguidillas, las chaconas, las folías, los canarios, etc. Es factible suponer que el fandango contribuyó en el XVIII a la conformación de las distintas tradiciones musicales del son mexicano y de otros ritmos en Latinoamérica, como el joropo, por ejemplo, y otros géneros de música en Sudamérica, como el gato, la zamba, la cueca, etc.
- En la tradición musical de la huasteca, huapango es la fiesta y también la música. En la tradición jarocho fandango se usa sólo para la fiesta. En ambas tradiciones se usa el diminutivo, fandanguito, para referirse a un son musical.
- Existe una polémica en cuanto a si el son huasteco es lo mismo que huapango. Me parece que dejo expuestos los argumentos suficientes para sostener que es la misma música.
- En cuanto a la posible procedencia americana o mexicana del fandango de Santiago de Murcia, se sabe, gracias a las investigaciones de Alejandro Vera, que Murcia no viajó a México, ni a Chile tampoco, sino que envió su colección de música para guitarra, hoy conocida como *Códice Saldivar 4*, a la Nueva España a través de un noble amigo suyo; por tanto, no compuso su fandango aquí, pero se puede establecer que en la Nueva España había una demanda por contar con ese repertorio.
- El falsete es uno de los rasgos característicos del huapango, si bien no se puede precisar su origen, es posible, como dice Plantenga, que el falsete exista en distintas culturas sin conexión de procedencia. La idea de que está relacionado con el canto vaquero es sugestiva, puede provenir de las voces para arrear el ganado. En relación con los instrumentos: violín,

huapanguera y jaranita, el violín es claramente de origen europeo, la huapanguera o guitarra quinta procede de la guitarra barroca europea y la pequeña del trío, y la jaranita huasteca tiene un origen misterioso, pues su afinación no guarda relación con la guitarra, el laúd o la vihuela. Hay una polémica en cuanto al momento de su aparición, Hernández Azuara y otros lo sitúan a mediados del siglo XX. El tema requiere un estudio particular, aunque he recopilado testimonios orales y escritos de que su presencia data desde el siglo XIX.

- El análisis de la lírica muestra una gran diversidad de temas y una constante y vigorosa tradición creativa que se hace palpable por el número y calidad poética de las coplas recopiladas. Muestra una relación con la lírica del teatro del Siglo de Oro en España y con la lírica del fandango flamenco andaluz, sobre todo en términos formales.
- A mi manera de ver, el huapango es producto de un gran mestizaje cultural donde intervienen muchas culturas ya mestizadas a su vez. Las danzas españolas tenían ya una mezcla donde intervienen: vestigios de música eclesiástica modal, danzas renacentistas, música gitana, música árabe y música africana.

Reproduzco ahora, a manera de colofón, esta reseña de la plática: *Teoría musical del flamenco* del Faustino Núñez hablando sobre el fandango, durante su intervención en el seminario “Flamenco, un arte popular moderno”:

A juicio de Faustino Núñez todos los cantos flamencos son de ida y vuelta, no sólo los que reciben tal nombre “El problema, advirtió, es que a los europeos, les cuesta mucho trabajo reconocer “influencias”. Hay que tener en cuenta que las primeras referencias históricas del fandango datan del siglo XVIII y en los textos de aquella época se describía como un baile que habían traído los viajeros que regresaban de los "reinos de Indias". Para Núñez, la universalidad del flamenco deriva, en gran medida, de su capacidad para catalizar elementos culturales muy diferentes. "Es, por tanto, subrayó, un arte mestizo por naturaleza".

En este punto de su charla, Faustino Núñez puso una grabación de un "fandango indiano" del siglo XVIII atribuido al compositor napolitano Domenico Scarlatti y a continuación interpretó con una guitarra un fragmento de una soleá. Desde su premisa de que los estilos musicales no se crean ni se destruyen, sino que se transforman, Núñez quiso mostrar cómo elementos rectores del primitivo fandango indiano han terminado cristalizando en la soleá y en la bulería por soleá. Curiosamente, en la actualidad denominamos fandango a lo que a mediados del siglo XIX, se llamaba malagueña. También hay otra danza popular de origen hispanoamericano, la chacona indiana ("un *hit parade* en la Europa de la época"), que puede considerarse la "tatarabuela" de muchas formas flamencas (Núñez, 2004, p. 2, 3).

Finalmente hago notar que la palabra fandango se usa hoy día a nivel mundial como sinónimo de fiesta y alegría, sin tener idea de su significado histórico musical.

Referencias

- Agawu, Kofi. 2003. *Representing African Music*. New York and London: Routledge.
- Aguirre Tinoco, Humberto. 1991. *Sones de la tierra y cantares jarochos*. Jalapa, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, Casa de Cultura de Tlacotalpan, La Hojarasca, Compañía Editorial, S. A. de C.V.
- Almendros, Carlos. 1973. *Todo lo básico sobre el flamenco*. Barcelona: Ediciones Mundilibros S.A.
- Alvarado Pier, Francisco. 1985 (1954). “El huapango y su individualización en el folklore”, en Gema Camacho Fajardo, Felipe de J. Flores y D. E. Fernando Nava L (editores), *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, del 9 al 12 de Octubre de 1985. Morelia: Casa de la Cultura de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura.
- Álvarez Boada, Manuel. 1990. *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: Dirección General de Culturas Populares de la SEP/Premia Editora de libros, S. A., serie La red de Jonás.
- Álvarez Martínez, Rosario (editora) 1984. *Obras inéditas para tecla*. Cuadernos de música antigua, 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Disponible en: www.culturacanaria.com/ahptf/partituras.html (consultado el 29 de enero de 2008).
- Andrade de Silva, Tomás. 1958. *Antología del cante flamenco*. Madrid: Hispavox, S. A.
- Archivo General de la Nación. s. a. *Inquisición*, vol. 1181, exp. 3, f. 123.
- “Antonio Soler (compositor). En Wikipedia. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_%28compositor%29 (consultado el 10 de abril de 2016.
- Baqueiro, Gerónimo. 1942. “El huapango”, *Revista Musical Mexicana*, núm. 8, 21 de abril de 1942.
- _____. 2006. “Dos estudios sobre el son jarocho”, en Antonio García de León (editor), *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (pp. 270-280). México: Conaculta/ Instituto Veracruzano de Cultura.
- Berlanga, Miguel. 1996. “Transformaciones y descontextualización en el paso de la tradición oral a la escrita: villancicos y fandangos”, en Jordi Raventós (editor), *Actas del Primer Congreso de la Sociedad de Etnomusicología*, 9-10 de Marzo de 1995. Barcelona: SIBE.
- Boccherini, Luigi. 1984. *Quinteto con guitarra, No. 4 en D, G. 448, Fandango*. Partitura, edición adaptada por Siegfried Behrend y el cuarteto de cuerdas de Zagreb. Frankfurt: Musikverlag Zimmermann.

- _____. 1993. *Quinteto con guitarra, No. 4 en D, G. 448, Fandango*. Notas al disco, “Boccherini, The Guitar Quintets”, Pepe Romero, Academy of St. Martin in The Fields, Chamber Ensemble. Germany. Vignal, Marc. Œuvres originales et transcriptions, Les quintettes avec guitare de Boccherini. Discos Philips, 438 769-2.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. 1997. “El ‘Martín Fierro’” (1954), en Jorge Luis Borges, *Obras completas*. Barcelona: Emecé.
- Caballero, J. M. 1968. *Archivo del cante flamenco*. Libro de notas de la colección de 6 discos LP. Discos Vergara.
- _____. 1975. *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen.
- Cabezón, Antonio. 1982. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela...* (Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo Madrid, 1578, vol. I) , primera edición por Felipe Pedrell, nueva edición corregida por Mons. Higinio Anglés. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- Cabrera, Antonio. 2002 [1876]. *La Huasteca potosina, ligeros apuntes sobre este país*. Reedición, prólogo de Ignacio Betancurt. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Calvo, Herminia, “Tolia”. 2003 [escrita en 1949]. Chilpancingo: Instituto Guerrerense de la Cultura, Gobierno del Estado de Guerrero.
- Calzavara, Alberto. 1987. *Historia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Pampero.
- Caputo, Fabio. 1995. *Obras maestras de la literatura de Cámara Guitarrística Luigi Boccherini y sus 12 quintetos para guitarra y cuerdas*. Disponible en: el-atril.com/partituras/Boccherini (consultado el 19 de febrero de 2008).
- Carmona, Gloria. 1984. “Periodo de la Independencia a la Revolución”, en Julio Estrada (editor), *La música de México*, capítulo III, vol. I. México: UNAM.
- Castro Buendía, Guillermo. 2011. “Los otros fandangos, el cante de la madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”, *Revista de Investigación sobre el Flamenco La Madrugá*, núm. 4, pp. 59-135. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco> (consultado el 16 de mayo de 2010).
- _____. 2013. “A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango”, *Sinfonía virtual*, núm. 24., s. p. Disponible en: http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf (consultado el 5 de septiembre de 2016).
- Casanova, Giacomo. 1986. *Memorias de España*. Barcelona: Planeta.
- Clark, Jane. 2008. Domenico Scarlatti y el flamenco. Disponible en: <http://almusics.blogspot.com/2008/02/la-idea-de-rastrear-el-origen-de-la.html> Consultado el 26 de agosto del 2008.
- Collins, Michael. 1964. “The Performance of the Sesquialtera and Hemiola in the 16th Century”, *JAMS*, vol. 17 (1), pp. 5-28.

- Cooper, Grosvenor y Leonard Meyer. 1963. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- “Coplas del fandango cortijero de Ojén”, coplas antiguas y de nueva invención creadas y recuperadas por la Asociación Sandionisio. Ojén, bailes populares. En Málagapedia. Disponible en: https://malagapedia.wikanda.es/wiki/Coplas_del_fandango_cortijero_de_Oj%C3%A9n (consultado el 4 de mayo de 2010).
- Corominas, Joan. 1989. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (6 vols., 1980-1991). Madrid: Gredos.
- Corona, Antonio. 2005. “El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir prácticas musicales del barroco hispánico”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, 5ª época, núm. 8, pp. 77-132.
- Coronas, Paula. 2007. “Domenico Scarlatti: corazón italiano y pulso español”, *Opus Música. Revista de Música Clásica*, núm. 20. Disponible en: www.opusmusica.com/020/scarlatti.html (consultado el 17 de septiembre de 2016).
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1915. *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, t. I. Madrid: Bailly-Bailliere.
- _____. 1991. *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas*. Madrid: Bailly-Bailliere.
- _____. 2000. *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas*. Granada: Universidad de Granada.
- Cova, Jorge. s. a. “Jean Philippe Rameau su pensamiento”. Disponible en <https://studylib.es/doc/6893479/jean-philippe-rameau-su-pensamiento> (consultado el 1 de mayo de 2010).
- Crivillé, Joseph. 1988 [1/1983]. *Historia de la música española, 7. El folklore musical*, Madrid: Alianza Música.
- Cruz, Ramón de la. *El fandango de candil: sainete nuevo para veinte y tres personas*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-fandango-de-candil-sainete-nuevo-para-veinte-y-tres-personas--0/> (consultado el 25 de mayo de 2007).
- Cruz Soto, Eloy. 1993. *La casa de los once muertos, historia y repertorio de la guitarra*. México: UNAM.
- Checa Olmos, Francisco. 1994. “El fandango. La necesidad de una interpretación psicosocial”, en *V Congreso de Folclore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: “el fandango”*, pp. 293-312. Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Couperin, Louis. “Chaconne”, en *Les éditions ouremontaises*. Montréal: Pierre Gouin. En International Music Score Library Project (IMSLP)-Petrucci Music Library. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Chaconne_\(Couperin%2C_Louis\)](https://imslp.org/wiki/Chaconne_(Couperin%2C_Louis)) (consultado el 21 de junio de 2010).

- Díaz, Rafael. 2005. "Entre demonios africanizados, cabildos y estéticas corpóreas: Aproximaciones a las culturas negra y mulata en el Nuevo Reino de Granada", *Revista Universitas Humanística*, vol. XXXII, núm. 060, pp. 29-37.
- Diccionario de autoridades*. 1726-1739. Fandango, t. III (1730) D-F. Madrid: Real Academia Española.
- Diccionario de música Dolmetsch* [en línea]: dolmetsch.com/defsc.htm (consultado el 6 de marzo de 2017).
- Doderer, Gerhard. 2008. "Scarlati and The Portuguese Connection", *Early Music*, vol. 36 (1), pp. 159-160.
- Echevarría, Jesús. 2000. *La petenera: son huasteco*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca-Conaculta.
- El arte de vivir el flamenco. "El Loco Mateo". Disponible en: <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaos260.html> (consultado el 3 de septiembre de 2016).
- El Fandango*. Manuscrito anónimo. En Répertoire International des Sources Musicales (RISM), RISM ID: No 451009754. Disponible en: <https://opac.rism.info/metaopac/search?searchCategories%5B0%5D=1&q=No%20%20451009754&View=rism&Language=en> (consultado el 29 de agosto de 2016).
- "El Fandango (I)". 2006. En Horizonte Flamenco. El Flamenco, historia, palos y protagonistas. Disponible en: <https://www.horizonteflamenco.com/el-fandango-1> (consultado el 23 de marzo de 2009).
- Erlmann, Veit. 2003. "Communities of Style: Musical Figures of Black Diasporic Identity", en Ingrid Monson (editor) *The African Diaspora. A Musical Perspective*, pp. 83-100. New York-London: Critical and Cultural Musicology, Routledge.
- Escandón, José de. 1943. *Informe de don José de Escandón al virrey de la Nueva España sobre los actos culturales de la provincia de Nuevo Santander 1760*, prólogo de Gabriel Saldívar. México: Biblioteca Aportación Histórica, Vargas Rea. Disponible en: <http://tamaulipas.gob.mx/tamaulipas/registros-historicos/informe-de-don-jose-de-escandon-en-1790/> (consultado el 20 de abril de 2009).
- Esquenazi, Martha. 2007. *La décima cantada en América Latina*. Nicaragua: CIELAC. Disponible en: <http://wwwcielacupoli.blogspot.com/2007/08/la-dcima-cantada-en-amrica-latina-y-el.html> (consultado el 17 de abril de 2021).
- Esses, Mauricio. 2008, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centurias*, vol. I. Hilsdale, NY: Pendragon Press.
- Ezquerro, Antonio. 2002. "Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra de Aragón", *Anuario Musical*, núm. 57, pp. 113-156. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2002.57.85> (consultado el 3 de septiembre de 2016).

- Fernández de Lizardi, José. s. a. *El Periquillo Sarniento III*. Linkgua Narrativa, 99. Disponible en: <https://linkgua-digital.com/producto/el-periquillo-sarniento-iii/> (consultado el 31 de agosto de 2011).
- Fertonani, Cesare. 2007. “Boccherini e la Follia”, en Christian Speck (coord.), *Boccherini Studies*, vol. 1, pp. 145-160. Bolonia: Ut Orpheus Edizioni.
- Figuroa, Rafael. 2000. *Son jarocho, Guía Histórico-Musical*. México: Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC) de la Dirección General de Culturas Populares-Conaculta.
- Florez, Nubia. 1999. “Fandango, V Colombia”, en Emilio Cásares Rodicio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV, p. 926. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Frenk, Margit. 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica de los siglos XVI y XVII*. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM/ El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.
- Galindo, Miguel. 1933. *Nociones de historia de música mejicana*. Colima: Tipografía de “El Dragón”.
- García de León, Antonio. 2002. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI.
- _____. 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Instituto Veracruzano de Cultura/ Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento-Conaculta.
- García López, José. 1997. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives.
- Gluck, Christoph. 1761. *Don Juan*, manuscrito. En International Music Score Library Project (IMSLP)-Petrucci Music Library. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Don_Juan%2C_Wq.52_\(Gluck%2C_Christoph_Willibald\)](https://imslp.org/wiki/Don_Juan%2C_Wq.52_(Gluck%2C_Christoph_Willibald)) (consultado el 21 de junio de 2016).
- Gómez, Tomás. 1997. *Así canta la Huasteca*. México: Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas, Tamaulipas-Conaculta/ INI.
- González Guerrero, Jorge René. s. a. “El origen de los llamados “modos griegos””. Disponible en: <http://www.hispasonic.com/foros/origen-llamados-modos-griegos/410889> (consultado el 21 de junio de 2016).
- Góngora, Luis de. s. a. “Aprended flores de mí”, letrilla. Disponible en: <https://www.poetrynook.com/poem/aprended-flores-de-mi-lo-que-va-de-ayer-hoy-que-ayer-maravilla-gui-y-hoy-sombra-mia-aun-no-soy> (consultado el 7 de abril de 2021).
- Guerrero, Fernando. 2001. “Las flores” y “el Seis”, *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, núm. 01, pp. 65-91.
- Heartz, Daniel. 1987. “Constructing ‘The nozze di Figaro’”, *Journal of the Royal Musical Association*, 112 (1), pp. 77-98.

- “Hemiolia”. 2007. En Wikipedia. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hemiolia> (consultado el 26 de junio de 2008)
- Hernández Azuara, César, 2003. *Huapango, el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ El Colegio de San Luis, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Hernández Peralta, Gabriel Alejandro Tonatiuh. 2010-2011. *Del canario barroco al canario huasteco*. Tesis de Maestría en Musicología y Educación Musical, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Hernández, José. 1897. *El gaucho Martín Fierro*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucho-martin-fierro--1/html/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ (consultado el 13 de abril de 2008).
- Hernández, José. 1967. *The Gaucho Martín Fierro*. New York: State University of New York Press.
- Herrera Frimont, Celestino. 1946. *Huapango*. México: Editorial Stylo.
- Hildesheimer, Wolfgang. 1982. *Mozart*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Hiley, David E. [et. al.] 1980. “Sesquialtera”, en Stanley Sadie (editor), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, pp. 192-193. London: Mcmillan Press.
- Hindemith, Paul. 1949. *Adiestramiento elemental para músicos*. Buenos Aires: Ricordi.
- Holloway, Joshep (editor). 2005. *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press
- Iwasaki, Fernando. 2003. Fandango llamó a Borondongo. En Yumpu.com. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/read/12920748/fandango-llamo-a-borondongo-fernando-iwasaki> (consultado el 22 de febrero de 2011).
- Izumi Ray. 2005. “The Life and Time of Soler”. Disponible en: www.chateaugris.com/Soler/solerpag.htm (consultado el 27 de octubre de 2006).
- Jáuregui, Jesús (compilador). 1999. *Los mariachis de mi tierra... noticias, cuentos, testimonios y conjeturas*. México: Dirección General de Culturas Populares-Conaculta.
- “Joropo”. 2006. <https://es.wikipedia.org/wiki/Joropo>. (consultada el 3 de abril de 2006).
- Jovellanos, Melchor Gaspar de. 1733. *El delincuente honrado*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-delincuente-honrado--0/html/ff138340-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm (consultado el 23 de abril de 2016).
- Katz, Israel. 2001. “Fandango”, en Stanley Sadie (editor), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, pp. 542-543. London: Mcmillan Press.

- Koegel, John. 2005. "La vida musical en el México del siglo XIX vista por los músicos extranjeros, Luisa Vilar-Payá y Ricardo Miranda (editores), *Discanto. Ensayos de Investigación musical*, t. I, pp.79-108. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Koonce, Frank. 2008. *Transcripción del fandango de Santiago de Murcia*. Disponible en: www.frankkoonce.com/media#my_anchor. Free Music Titles, Santiago de Murcia, The Baroque Guitar: In Spain and the New World. (consultado el 11 de abril de 2010).
- "La Llorona (canción)". En Wikipedia. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Llorona_\(canci%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Llorona_(canci%C3%B3n)) (consultado el 7 de abril de 2021).
- La folij de Espagne*. 1695. Anónimo. Arnhem, the Netherlands. Manuscript from the *La folij de Espagne* Archive Bosch van Rosenthal, Gelders Archief. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Fol%C3%ADa> (consultado el 21 de junio de 2010)
- Larrea, Arcadio. 1975. *Guía del flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- Leblon, Bernard. 1991. *El cante flamenco*. Madrid: Cinterco.
- Linares, María Teresa. 1999. *El punto cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- _____. 2010. *La música campesina cubana. Posible origen. El salón de la música cubana*. Disponible en: www.musica.cult.cu/document/musiccampesina.htm (consultado el 21 de agosto de 2018).
- Linares, María Teresa y Núñez, Faustino. 1998. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor.
- Lizardo, Fradique. 1999. "Fandango, IX República Dominicana", en Emilio Cásares Rodicio (editor), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, IV, p. 931. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Lorimer, Michael (editor). 1987. *Saldívar Codex No. 4*. Santa Barbara: s. e.
- Lyon George, Francis. 1828. *Journal of a Residence and Tour in the Republic of México in the Year 1826*, 2 vols. Londres: John Murray.
- Martín, Carmelo. 1985. "Las dos obras de Scarlatti descubiertas en Canarias, grabadas en disco", en *El País*, 30 de enero de 1985. Disponible en: elpais.com/articulo/cultura/SCARLATTI_DOMENICO/CANARIAS/obras/Scarlatti/descubiertas/Canarias/grabadas/disco/elpepicul/19850131elpepicul_10/Tes/ (consultado el 26 de agosto de 2008).
- Martínez de la Rosa, Alejandro, Víctor Hernández Vaca, Mariano Herrera Castro y Jorge Amós Martínez Ayala. 2005. *...con mi guitarra en la mano: tablaturas para guitarra de golpe y vihuela*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Martínez Torner, Eduardo. 1935. *Temas folklóricos. Música y poesía*. Madrid: Faustino Fuentes.
- McLamore, Alyson. "A Tactus Primer", en Irene Alen, Alyson Mc Lamore y Colleen Reardon (editors), *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, pp. 299-321. Stuyvesant: Pendragon Press, Festschrift Series No. 18.

- Mendoza, Vicente. 1949. "Breves notas sobre la petenera", *Nuestra Música*, año IV, pp. 114-134.
- _____. 1984 [1956]. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- Minguet, Pablo. 1981 [1752]. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales como son la guitarra, triple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversera, flauta dulce y la flautilla*, edición facsimilar. Ginebra: Minkoff Reprint.
- Molina, fray Alfredo de. 2001 [1571]. *Vocabulario de la lengua castellana y de la lengua mejicana*. México: Porrúa.
- Molina, Tirso de. *Los amantes de Teruel*. S. a. En Wikisource. Disponible en: https://es.wikisource.org/wiki/Los_amantes_de_Teruel_%28Tirso_de_Molina%29:_040 (consultado el 14 de abril de 2016).
- Moreno Fraginalls, Manuel (relator). 2006 [1997]. *África en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 1785. *Le nozze di Figaro*, New York: Dover Publications.
- Nassarre, Pablo. 1980. *Escuela música según la práctica moderna (Zaragoza 1724)*, edición facsimilar, publicación 782. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Navalón, Susana. s. a. *Guía para conocer los palos del flamenco*. Disponible en: <http://www.esflamenco.com/palos/esverdiales.html> (consultado el 8 de abril de 2009).
- Nebra, José. "Fandango de España". En free-scores.com. Maurizio Machela (editor). Disponible en: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=84667> (consultado el 5 de septiembre de 2016).
- "Nebra Blasco, José Melchor Baltasar Gaspar". 2000. En Gran Enciclopedia Aragonesa. Disponible en: www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=9386/ (consultado el 20 de junio de 2013).
- Núñez, Faustino. 1999. "Fandango, I España", en Emilio Cásares Rodicio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV, p. 923-924. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- _____. 2004. *Teoría musical del flamenco*. Charla dentro del seminario "Flamenco, un arte popular moderno", "Disecciones", Aula del Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) Monasterio de Santa María de las Cuevas, Isla de la Cartuja (Sevilla). Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=326 (consultado el 6 de abril de 2009).
- Ochoa, Álvaro. 1985. "Mitote, fandango y mariachi en Jal-Mich", *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, pp. 71-83. Ciudad Victoria: Sociedad Mexicana de Musicología, Federación Editorial mexicana.

- _____. 2000 (1992). *Mitote, fandango y mariacheros*, tercera edición. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Ortiz, Manuel y Alemán, Gladys. 1999. "Fandango, X España", en Emilio Cásares Rodicio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV, p. 931. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Palacios, Mariantonia, 2003. "La visita pastoral del obispo Mariano Martí a la Diócesis de Caracas y Venezuela, un documento fundamental para la historiografía musical venezolana", *Extramuros*, núm. 18, pp. 97-115.
- Pérez, Abraham. 1988. DICCIONARIO DE ABRAHAM PÉREZ LÓPEZ. *Enciclopedia de los municipios de México*. México: Centro Nacional de Desarrollo Municipal/ Secretaría de Gobernación. Disponible en: <http://www.inafed.gob.mx> (consultado el 30 de junio de 2010).
- Pérez Montfort, Ricardo. 1999. "Fandango, VIII México", en Emilio Cásares Rodicio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV, p. 927. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Pérez, Rubén. 1999. "Fandango, II Argentina", en Emilio Cásares Rodicio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV, p. 926. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Perez, Rolando. 1986. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.
- _____. 1990. *La música afromestiza americana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Peter, Manuel. 2004. "The Guajira between Cuba and Spain : A Study in Continuity and Change", *Latin American Music Review*, 25 (2), pp. 137-162.
- "Pièces de clavecin". En Wikipedia. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Pièces_de_Clavecin (consultado 28 de abril de 2010).
- Pina, Mariano. 2000 [1849]. *Juan el Perdió: parodia de la primera parte de Don Juan Tenorio: pieza original y en verso*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juan-el-perdio-parodia-de-la-primera-parte-de-don-juan-tenorio-pieza-original-y-en-verso--0/html/ff1895d8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ (consultado el 3 de marzo de 2021).
- Piston, Walter. 1987. *Harmony*. New York: Norton & Company.
- Plantenga, Bart. 2004. *Yodel-ay-ee-oooo: The Secret History of Yodeling Around the World*. New York: Routledge.
- Plaza, Antonio. *Abrojos*. Poema. En los-poetas.com. Disponible en: www.los-poetas.com/l/plaza1.htm (consultado el 4 de abril de 2010).
- Pohren, Donn. 1970. *El arte del flamenco*. Sevilla: Sociedad de Estudios Españoles.
- Prieto, Guillermo. 1958. *Memorias de mis tiempos*. Primera parte, 1828 a 1840. México: Editorial Patria.

- “Pueblo zulú”. En Wikipedia. Disponible en:
https://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_zul%C3%BA (consultado el 5 de septiembre de 2015).
- Puyana, Rafael. 1993. “Contribución indígena”, *El tiempo* (Colombia), 10 de enero de 1993. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-9703> (consultado el 3 de marzo de 2009).
- Quiñones Castilla, Miguel. *El fandango de la Provincia de Huelva*. En doc.mx. Disponible en: <https://xdoc.mx/documents/documento-5e5d6cc104d28#> (consultado el 8 de septiembre de 2010).
- Raffi-Bérout, Catherine. 2001. “Teatro musical o político breve: siglo XVIII-principio del siglo XIX”, *Foro hispánico. Revista de los Países Bajos*, 19, pp. 65-74.
- Rameau, Jean-Philippe, *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. s. a. [ca. 1727]. Paris: Chez L’auteur, Le Sr. Boivin. En International Music Score Library Project (IMSLP)-Petrucci Music Library. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Nouvelles_suites_de_pi%C3%A8ces_de_clavecin_\(Rameau_%2C_Jean-Philippe\)](https://imslp.org/wiki/Nouvelles_suites_de_pi%C3%A8ces_de_clavecin_(Rameau_%2C_Jean-Philippe)) (consultado el 28 de abril de 2010).
- Ramírez, Alejandro. 1988. Cronista municipal de Zumpango. *Enciclopedia de los municipios de México*. México: Centro Nacional de Desarrollo Municipal/ Secretaría de Gobernación. Disponible en: <http://www.inafed.gob.mx> (consultado el 30 de junio de 2010).
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. 1953. *El joropo, baile nacional de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes.
- Ramos, Marlene. 2008. *La música tradicional venezolana*. En monografias.com. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos-pdf/musica-tradicional-venezolana/musica-tradicional-venezolana2.shtml> (consultado el 26 de enero de 2017).
- Ramos Maya [et al.] 1998. *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: Conaculta/ INBA/ CITRU/ Escenología.
- Real Academia Española de la Lengua. 1992. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Reuter, Jas. 1988. *La música popular de México*. México: Panorama.
- Rey, Juan José. 1978. *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Rice, John. 1998. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Rivas, Enrique. 2003. *Nicandro Castillo, el hidalguense*. Pachuca: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Rodríguez Calderón, Juan. 2000. *La bolerología o Cuadro de las escuelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura/obra/la-bolerologia-o-cuadro->

de-las-escuelas-del-baile-bolero-tales-cuales-eran-en-1794-y-1795-en-la-corte-de-espana--0/ (consultado el 20 de marzo de 2009).

- Rodríguez, Cayetano. 1908. *Pajarito*. México: Eusebio Gómez de la Puente.
- Romero, Fernando. 1988. “Quimba, Fa, Malambo, Ñeque: Afronegrismo en el Perú”, *Lengua y sociedad*, 9, pp. 285-309.
- Roncero, Victoriano. 1992. *Fernando Herrera. Poesías*. Madrid: Castalia.
- Romeu José. 1965. *Cancionero musical de Palacio*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Español de Musicología).
- Ruiz, Carlos. 2007. “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas”, *TRANS Revista Transcultural de Música*, núm. 11, s. p.
- Sachs, Curt. 1953. *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*. New York: Columbia Press.
- Saint Mary, Moreau. 1944, *Descripción de la parte española de Santo Domingo*, traducido por Cayetano Armando Rodríguez. Ciudad Trujillo: Montalvo.
- Saldívar, Gabriel. 1987 [1934]. *Historia de la música en México*. México: Ediciones Gernika/ SEP.
- _____. 1943. Prólogo del *Informe de Don José de Escandón al virrey de Nueva España sobre los primeros actos culturales de la provincia de Nuevo Santander*. México: Vargas Rea.
- Salgado, Antonio. 1990. *Canciones infantiles*. México: Selector.
- Sánchez, Adolfo. 2005. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI.
- Sánchez, Rosa. 2009. *Antología poética del huasteco tradicional*. México: Cenidim-INBA.
- Sánchez, Walter. 1999. “Fandango, III Bolivia”, en Emilio Cásares Rodicio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV, p. 926. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Santamaría, Francisco Javier. 1992 [1959]. *Diccionario de mexicanismos*. México: Porrúa.
- Santos Santos, Pedro. 1991. *Historia antigua de los tres partidos de la Huasteca potosina. Memorias de un criollo. Apuntes históricos y biográficos que forman el suscrito, de la región de la Huasteca, sacados de documentos auténticos y recabados de personas idóneas que fueron testigos oculares de los acontecimientos a que me voy a referir*. San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí.
- Sanz, Gaspar. 1674. “Canarios”. *Libro primero de cifras sobre la guitarra española*. Zaragoza. En International Music Score Library Project (IMSLP)-Petrucci Music Library. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Canarios_\(Sanz%2C_Gaspar\)](https://imslp.org/wiki/Canarios_(Sanz%2C_Gaspar)) (consultado 14 de febrero de 2008).
- _____. 1675. “Chacona”. *Libro segundo de cifras sobre la guitarra española*. Zaragoza. Arreglo Stefan Apke. En International Music Score Library Project (IMSLP)-

- Petrucci Music Library. Disponible en:
[https://imslp.org/wiki/Chacona_\(Sanz%2C_Gaspar\)](https://imslp.org/wiki/Chacona_(Sanz%2C_Gaspar)) (21 de junio de 2010).
- _____. 1675. “Folías”. *Libro segundo de cifras sobre la guitarra española*. Zaragoza. Transcripción: Eulogio de Jesús. En euloarts.com. Disponible en: <https://euloarts.com/wp-content/uploads/2016/06/Folias-Gaspar-Sanz.pdf> (consultado 21 de junio de 2010).
- _____. 1675. “Zarabanda”. *Libro segundo de cifras sobre la guitarra española*. Zaragoza. Adaptation pour Guitare, de Jean-Fraçois Delcamp. En delcamp.net. Disponible en: www.delcamp.net/pdfs/gaspar_sanz_zarabanda.pdf (consultado el 14 de febrero de 2008).
- “Seises”. 2015. <http://es.wikipedia.org/wiki/Seises> (consultado 19 de enero de 2015).
- Scarlatti, Domenico. 1953. “Sonata K. 516”, en *Scarlatti, Sixty Sonatas In Two Volumes. Edited in Chronological Order from the Manuscript and Earliest Printed Sources with a Preface by Ralph Kirkpatrick*, vol. II, Nueva York: Shirmer, Schimer’s Library of Musical Classics 1775.
- _____. “Sonata E-Dur (K. 380, im Fandango-Rhythmus)”, en *Fandango die Gitarre*, Müller-Pering, Thomas, guitarra, CD, Casa Luthier, referencia 200026. Disponible en: <https://casaluthier.com/es/guitarra-y-orquesta/200026-fandango-die-gitarre.html> (consultado el 12 de mayo de 2010).
- _____. *Folías españolas*. En score-on-line.com. Piano Sheets Music Scarlatti, Giuseppe Domenico. *Spanish Folies*. Disponible en: <http://www.score-on-line.com/freescores.php> (consultado el 27 de febrero de 2007).
- _____. 2013. “Sonata K. 380”, en *Les Éditions Outremontaises*. Paris: Pierre Gouin. En International Music Score Library Project (IMSLP)-Petrucci Music Library. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_E_major%2C_K.380_\(Scarlatti%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_E_major%2C_K.380_(Scarlatti%2C_Domenico)) (consultado el 11 de mayo de 2010).
- Serrano, Edgar. 1988. Cronista municipal de Zumpango. *Enciclopedia de los municipios de México*. México: Centro Nacional de Desarrollo Municipal/ Secretaría de Gobernación. Disponible en: <http://www.inafed.gob.mx> (consultado el 30 de junio de 2010).
- Soler, Antonio. *Fandango*. 1997. *Spanish Piano Music*. New York: Dover Publications, INC.
- Serrallet, Rafael. 2004. “Domenico Scarlatti y la música popular española”, *Conservatorianos*, 8, pp. 66-73.
- The Concise Oxford Dictionary of Music*. 1980. Editado por Michael Kennedy. Nueva York: Oxford University Press.
- Unger, Hermann. 1944. *Teoría de la música. Del sonido a la obra de arte*, Enciclopedia de la Música, t. I, p. 38. México: Editorial Atlante.
- Valdivia, Alfonso. 2008. *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores año de 1705 o manuscrito anónimo M.811 conservado en la Biblioteca*

- Nacional de Madrid. Estudio y reconstrucción.* Colección Cifras para Tañer. Madrid: Sociedad de la Vihuela, el laúd y la guitarra.
- _____. 2011. *Guitarra, sistemas de notación y cultura popular.* Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- Vázquez, Higinio. 1931. *Historia de la canción mexicana, canciones, cantares y corridos coleccionados y comentados por Higinio Vázquez Santana.* México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Vera, Alejandro. 2008. "Santiago de Murcia (1673-1739), New Contributions on His Life and Work", *Early Music*, vol. 36 (4), pp. 597-608.
- Velázquez, María Elisa. 2006. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII.* Colección Africanía. México: INAH/ Centro de Investigaciones y Estudios de Género-UNAM.
- Vignal, Marc. 1993. *Euvres originales et transcriptions. Les quintettes avec guitare de Boccherini.* Notas al disco *Boccherini, The Guitar Quintets*, intérpretes: Pepe Romero, Academy of St Martin in the Fields Chamber Ensemble. Alemania: Phillips. 438769-2.
- Villanueva Pezet, René y Bañuelos, José. 2008. "La educación musical en el medio rural de México", *Conservatorianos. Revista de información, reflexión y divulgación culturales*, núm. 9, pp. 80-84. Disponible en: <http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%209%20para%20web/9-villanueva%20y%20banuelos.pdf> (consultada el 1 de mayo de 2009).
- Villanueva, René. 1997. *Cancionero de la Huasteca.* México: IPN.
- Wade Graham. 2001. *A Concise History of the Classic Guitar.* Pacific: Mel Bay Publications.
- Woiters, Monika. 1994. "Fandango", en Ludwig Finscher (editor), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 3 (Sachteil), pp 308-315. Basilea/ Nueva York/ Praga/ Stuttgart/ Viena: Bärenreiter.
- Zaleta, Leonardo. 1999. *La huasteca y el huapango.* Poza Rica: edición particular.
- Zarabanda, diferencias. ca.1590. Manuscrito anónimo anexo al ejemplar de *Silva de Sirenas*, de Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547) conservado en la Biblioteca Nacional de Viena (S.A.76.A.15).

Grabaciones de *El fandanguito*

Cintas

Echevarría, Jesús.

- Intérprete: sin datos., sin fecha. Copiada de disco de vinil.
- Los Cantores del Pánuco, 16 de abril de 1975.
- Soraima y sus Huastecos, 12 de julio de 2009.
- Trío Chicontepec, 15 de junio de 2009.
- Trío Huracanes de la Huasteca, 18 de mayo de 1989.
- Trío Tamazunchale, 21 de julio de 1979.

Helmer, Raúl.

- Cinta No. 34 de la Fonoteca del INAH.
- Cinta No. 167 de la Fonoteca del INAH.

Discos

- Dinastía Hidalguense de Anatolio Martínez Sánchez. 1996. *El son huasteco*. Fonoteca de Radio Educación, MEC-0261.
- El Dr. Elías Chessani y sus Huapangueros de Río Verde. s. a. *El Dr. Elías Chessani y sus Huapangueros de Río Verde*. Fonoteca de Radio Educación, MEC-0660.
- El Negro Marcelino. s. a. *Uno con dos*. CEDAR.
- Elpidio Ramírez. 2003. *Música de Nuestra América*. disco I. Tipo: grabación de campo. Fonoteca de Radio Educación, MEC-1166.
- Esperanza Zumaya. 2005. *El falsete de la Huasteca*. Tono Fiel, TFCDM-2005.
- F. Olguín, P. Martínez, J. Rubio y Norberto Cerecedo. 1996. *La boda huasteca y otros sonos*. Fonoteca de Radio Educación, MEC-0343.
- Intérprete: sin datos. 2009. *El son huasteco*. Fonoteca de Radio Educación, MEC-0325.
- Intérprete: sin datos. 2006. *Personalidad huasteca*. Metropoly Records.
- Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado. 1995. *El viejo trovo en el huapango*. Fonoteca de Radio Educación, MEC-0258.
- Los Camperos de Valles. 2004. *El triunfo*. Discos Corazón, CO162.
- María Antonieta Valdéz. 2009. *Pánuco "Cuna del Huapango"*. Fonoteca de Radio Educación, MEC-1462.
- Trío Armonía Huasteca. 1987. *Por Las Huastecas*. Discos Alegría, JLD-128.
- Trío Huasteco del Pánuco. 2002. *El son mexicano*, disco I. Fonoteca de Radio Educación, MEC-0975.

- Trío La Aurora. 2002. *Aire huasteco*. Fonoteca de Radio Educación, MEC-0871.
- Trío Los Gavilanes, *Homenaje a mi Huejutla*, vol. I, sin datos.
- Trío Los Pregoneros. 2005. *El Pastor*. Fonoteca de Radio Educación, MEC-1263.
- Trío Tamazunchale. 2003. *El son huasteco*. Producción: César y Germán Hernández. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México: El Colegio de San Luis, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Trío Tordo Hidalguense. 2006. *Grupo Todo Hidalguense*. Fonoteca de Radio Educación MEC-1387.
- Trío Tradición Serrana de Perfecto López. 2000. *IV Festival de la Huasteca*. Tipo: grabación de campo. Fonoteca de Radio Educación, MEC-1246.

Videos YouTube

- El fandanguito*, interpretado por el Trío Chicontepec. La voz del querreque. Transcripción de Jesús Echevarría. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=gVuynkMX1ns> (consultado 28 de septiembre de 2009).