

4-19
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA MUSICA
en la
NOVELA MEXICANA
de 1810 a 1910

TESIS
que presenta
MARGARET HELEN STOHAUGH
para optar el Grado de
DOCTORA EN LETRAS

México, D. F.
1952

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico este trabajo

- A mi madre, mi primera maestra de música;
- a mi padre, mi consejero en la elección del español como lenguaje para mi estudio;
- a Jane Hill Miller, mi primera maestra de español;
- a Stephen Scatori, consejero de mi tesis de maestría;
- a Rosita Stephenson, mi primera amiga en México;
- a María del Carmen Millan, consejera de mi tesis doctoral,

por haberme hecho posible esta investigación.

ADVERTENCIA

Era una noche de lluvia del año 1948. Estábamos esperando poder salir de la Facultad de Filosofía y Letras unos amigos, el maestro don Francisco Monterde y yo. Durante una conversación que cambiaba continuamente de un asunto a otro se mencionó el hecho que tocaba yo el piano y cantaba. Como el relámpago, que iluminaba el cielo de cuando en cuando, el maestro dijo: "Señora, ¿por qué no hace usted su investigación sobre la música en la novela mexicana? Y, así, nació la idea de esta tesis.

Primero, hubo necesidad de determinar los límites de la investigación. Era evidente que sería imposible incluir todas las novelas desde la primera, de 1816, hasta la última, de ayer, ¡tan grande había sido la producción! Después de leer novelas por dos años y de estudiar la historia de la música clásica, popular y folklórica fué más evidente que para mí cobraba más interés la música en la novela del siglo XIX. Y, abarcaba más significación mientras más conocía la historia de la literatura mexicana de ese tiempo. La época era de cien años pero, claramente, estos cien años empezaron en 1810, con la Independencia y terminaron en 1910, con la Revolución.

La época estaba determinada. El segundo problema fué obtener alguna fuente para saber lo que había en este sentido y alguna medida para saber cuánto de todo aquello estaba incluido en las novelas. Para eso fué necesario hacer un resumen de la historia de la música mexicana en la época colonial y usar éste para medir o juzgar si los descubrimientos eran representativos de todo el desarrollo musical durante el Virreinato o sólo en parte incluían las divisiones de la música.

La **Historia de la Música en México**, por Gabriel Saldívar, fué seleccionada como la autoridad de casi todo lo que se ha usado en este resumen. No hay ninguna aportación original en él por parte del autor de esta investigación porque el propósito no es hacer un estudio o investigación de la historia colonial sino formar un fondo, una medida para saber lo que se había desarrollado en la música.

La parte original de la investigación principia, entonces, con "La Influencia Europea" y sigue por "Lo popular y lo Costumbrista", "Lo Metafórico", "Lo Militar" y termina con un corto discurso sobre el cambio de interés después de 1910 para probar la razón de finalizar el estudio con esta fecha.

Los propósitos son:

- 1) Determinar las piezas o los tipos musicales nombrados;
- 2) identificar estos tipos: encontrar su nombre, sus palabras, su compositor y el origen de la influencia indicada;
- 3) clasificar los descubrimientos y determinar la historia de tal clase de composición;
- 4) examinar el estilo con el objeto de encontrar figuras de retórica;
- 5) mostrar el cambio de interés que tuvo lugar con la Revolución.

CAPITULO I

El fondo histórico de la música en México

La Música Religiosa

En el desarrollo de las artes en la Nueva España la fundación de escuelas es la de mayor importancia, y entre la enseñanza de estas artes la de la música se inició muy temprano. La primera escuela fué la de Texcoco donde se abarcó la enseñanza de la música, materia de la que fué el primer maestro Fr. Pedro de Gante. Desde su llegada en 1523, los tres belgos, Fr. Juan de Ayora, Fr. Juan de Tecto y Fr. Pedro de Gante, comprendieron la importancia del canto para la propagación de la doctrina cristiana y como México se encontraba en plena reedificación, establecieron la escuela en Texcoco, ciudad de treinta mil habitantes. En 1527 la trasladaron a la capilla de S. José del convento de S. Francisco de la ciudad de México donde continuaron los cursos establecidos en la primera. Su oficio era predicar y enseñar a leer, escribir y cantar. En frases rítmicas acompañadas al canto llano se aprendía: **Pater Noster — qui es in Coelis — satisficentur** con una facilidad muy eficaz a los padres.

Por supuesto cada misionero tuvo su especialidad y cada uno dejó el relato de sus experiencias y sus actividades. Se puede encontrar entre las escrituras de Motolinía y de Torquemada la historia del desarrollo rápido de la disseminación de la música. Principiando con el canto llano y el canto de órgano no pasó mucho tiempo sin lograr una cantidad de libros que alcanzara para el servicio de todas las iglesias y un gran número de indios donde escoger las voces suaves de los contrabajos, altos, tenores y triples para

las buenas capillas. En poco tiempo había muchos niños de once o doce años que sabían leer, escribir y cantar canto llano y canto de órgano y hasta tomar dictado. En las palabras de estos dos grandes misioneros tenemos esta información:

Algunos mancebos de éstos, que digo, han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de grande habilidad, porque aun no los han enseñado a componer, ni contrapunto, y lo que ha puesto en admiración a los españoles cantores, es que un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcala ha compuesto una misa entera por puro ingenio, y la han oído hartos españoles cantores, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima. (Torquemada: La primera cosa que aprendieron y cantaron los indios fué la misa de Nuestra Señora, que comienza: Salve Sancta Parents. No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores, que oficien en las misas y vísperas de canto de órgano, y con sus ministriles, e instrumentos de música; no hay aldehuera, por pequeña que sea que deje de tener siquiera tres o cuatro indios, que canten cada día en su Iglesia las Horas de Nuestra Señora, especialmente en la Provincia de Mechoacán y Xalisco.¹

Estos niños y jóvenes cantares crecieron en cantidad tan grande que fué necesario limitar, tanto el número de los que pudieran mantener las necesidades de cada iglesia como el dinero que se les pagaba por sus servicios personales.

Después de los franciscanos llegaron los dominicanos en 1526, los agustinos en 1533, los jesuitas en 1570, los franciscanos descalzos en 1580, los mercedarios en 1582, los carmelitas descalzos en 1585 y los de S. Benito en 1590. Todos vinieron a propagar las prácticas iniciadas por los franciscanos. La escuela que siguió a la de Fr. Pedro de Gante fué la de Santa Cruz de Tlaltelolco, construída a costa de D. Antonio de Mendoza. Después se fundó en cada iglesia una escuela de canto en la que se reunían los cantores para ensayar lo que se preparaba para las festividades de la Iglesia y para aprender a tocar y a cantar.

La enseñanza del canto llano era acompañada por la de la música instrumental. Fué Fr. Pedro de Gante quien primero se dedicó a ella con tal éxito que no pasó mucho tiempo para que hubiera una abundancia de tañedores en las iglesias que el Concilio reunido en 1555 tuvo que limitar el número y el uso de unos y otros instrumentos.

No era posible que vinieran para siempre los primeros maestros.

¹ Saldivar Gabriel, *Historia de la Música en México*, p. 89.

Había una preparación constante para perpetuar la música de la Iglesia. Los estudiantes clérigos recibían la instrucción musical desde antes de tomar las órdenes menores y no se permitía que fueran promovidos a las cuatro órdenes menores si no estaban debidamente instruidos en canto eclesiástico. También los que habían de ser promovidos al subdiaconado y diaconado debían ser peritos en canto eclesiástico y ser examinados en esta materia. Se mandó que cantaran en el coro e hicieran los oficios conforme a los Misales y Breviarios de la Iglesia de Sevilla y aún más tarde que usasen el canto Gregoriano. A principios de enero de 1543, el cabildo de la Catedral nombró un maestro para enseñar a los niños del coro, quienes sirvieron nueve años completos. Los nombres de algunos de estos niños indígenas han pasado a la historia; entre ellos don Juan Bernardo, del Colegio de Tlatelolco.

Al principio toda la música y los músicos eran de Europa, pero muy temprano empezaron los indígenas y los criollos a escribir villancicos, motetes, himnos y te deums. Probablemente el autor más antiguo que haya compuesto en México sea el P. Hernando Franco, maestro de la Capilla de la Catedral. Compuso música que aún se conserva, obras de cuatro a once voces y de una línea melódica muy sencilla. La letra de una de éstas está en náhuatl como lo indica el título: **Plegaria a la Virgen en Nahuatl.**

A fines del siglo XVII encontramos nombres tales como el de Antonio de Salazar, maestro de Capilla de la Catedral; su sucesor, Joseph de Agosto y Loaisa, quien musicó varios de los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz; Juan Matías, indio a quien su maestro iba a llevar al rey de España porque tenía una voz muy "grande"; Manuel Zumaya, del siglo XVIII, el primero que, además de escribir música religiosa, compuso una ópera en México; Mateo Tolis de la Roca, quien ocupó el puesto de maestro de capilla de esta iglesia desde 1756 hasta 1764, aunque siguió componiendo hasta por 1792, fecha que ostenta uno de sus manuscritos.

Para dar un cuadro más completo de la actividad musical de toda esta época es de grandísimo valor el capítulo "El archivo musical de la Catedral de México del siglo XVIII", de la obra de Saldivar. Dice:

Revisando el archivo de la Catedral máxima de América tuvimos oportunidad de deleitarnos al ir pasando ante nuestros ojos las partituras de innumerables autores, en su mayoría mexicanos o extranjeros que florecie-

ron aquí; síguenles en orden españoles e italianos, y muchos desconocidos aunque sus obras son de mérito. De sorpresa en sorpresa íbamos recogiendo uno a uno los nombres de los maestros, como reza en las portadas de los papeles, anotando fechas, que aunque en escasas piezas se encuentran, nos encaminaron a inquirir en los libros capitulares de la misma, el dato preciso de su actuación, pues un número considerable fueron de su capilla; por otra parte tratábamos de identificar la fecha en que fué formado un inventario de piezas de música, pertenecientes a la misma iglesia, lo que logramos después de algún tiempo. Es de gran interés este índice porque da una idea muy clara de la música que se tocaba en la Catedral en esa época y la que se había tocado en otras anteriores. Lo hemos copiado íntegro, no quitándole ni aquellas piezas que marca **Sin autor**, porque proporciona algunos datos que para el acucioso investigador vienen a ser de valor, como son las tonalidades en el estudio de las influencias que el medio pudo ejercer sobre aquellas composiciones o bien lo contrario, a la que aquéllas pudieran obrar sobre la producción de cantos populares.

Nos sirvió para fijar como fecha probable del citado índice, el hecho de que el más moderno de los autores mexicanos que figura es el maestro José de Torres, quien fué maestro de capilla de esta iglesia al iniciarse el segundo tercio del siglo XVIII, y más se afirma nuestra creencia cuando sólo figuran algunas de sus obras, sucediéndole como vimos en el capítulo anterior Matheo Tolís de la Roca de quien guarda la misma gran número de sus composiciones, muchas escritas de su puño y letra, de las cuales no aparece ninguna en este manuscrito. Figuran en él muchos nombres que no hemos encontrado en Enciclopedias musicales; y creemos que unos sean maestros de capilla mexicanos o radicados en México, que nosotros no hemos podido localizar y otros extranjeros, ya ignorados o bien de escaso mérito. Sobre el texto hemos hecho algunas indicaciones especialmente la época en que vivieron.

PLAN DE MUSICA DE VARIOS AUTORES

Una misa de Ochando, por tono D la sol re mayor, a cuatro, ripiendo violines y bajo.

.....

Otra de Mir, por tono de F^a fa ut mayor, a ocho voces, con violines, trompas, bajo y órgano.

.....

Otra de Mir y Luz, por tono de A la mi re tercera menor, a cuatro con ripienos, violines, trompas, bajos y órgano.

.....

Otra de Torres, por el tono de D la sol re mayor, a ocho, con violines, trompas y bajo.

.....

Otra, del mismo Torres, por tono D la sol re, a diez voces, con violines, clarín y bajo, inutilizada por faltarle el Contralto del primer coro.

.....

Otra de Terradellas (español, 1713-1751), por tono F fa ut tercera mayor, a cinco, con violines, oboes, trompas y bajo.
.....

Otra, su autor Basani, por tono de g sol re ut tercera menor, a cuatro, con violines y bajo.

(G. Bautista, italiano, 1657-1716).
.....

Otra de Nebra (murió en 1768), por tono de G sobre ut tercera mayor, a ocho, con violines, trompas y bajos.

PSALMOS DE VISPÉRAS

Cinco psalmos encuadernados de varios, que son: Dixit Dominus, por el tono D la sol re menor. Letatus sum, por el mismo tono.
.....

Otro, su autor Picañol, por tono de D la sol re tercera mayor, a ocho voces, con violines, tropas y bajo.
.....

Otro, su autor García (el Espagnoletto, 1731-1809), por tono D la sol re menor, a ocho voces, con violines y bajo; le falta el segundo violín.
.....

Un Laudate Dominum omnes gentes, su autor Rabasa, por tono de D la sol re mayor, con violines, trompas y bajo.
.....

Otro, su autor Torres, por tono C sol fa ut tercera mayor, a cinco voces, con violines, oboes, trompas, bajos y órganos.
.....

Un oficio de difuntos, su autor el Espagnoletto, con Invitatorio, psalmo Domine ne infurore, y lección parece mi hi, por el tono de E la fa, y la lección por el tono de D la sol re mayor, a ocho voces, con violines, flautas, trompas y bajos.

RESPONSORIOS

De la Santísima Trinidad, a ocho y bajo.
.....

Otros de la misma festividad, antiguos, del maestro Salazar (Antonio, de la Capilla de la Catedral, fines del XVII, principios del XVIII), con cuaderno.
.....

Un Laudate Dominum omnes gentes, del mismo autor, con treinta y ocho villancicos, tanto del maestro Salazar como del maestro Sumaya (principios del XVIII) y otros autores, los que con que los antecedentes de Sumaya no sirven de nada, por antiguos, rotos e inútiles.

OFICIOS

Una lamentación a voz sola, sin nombre de autor, primera de miércoles santo, por tono de G sol re ut menor, con violines, viola y bajo.

Otra de Durón, antiquísima, también primera de miércoles santo, por tono de G sol re ut menor, a ocho voces, con violines y bajo, con un borrador.

SECUENCIAS

De corpus, su autor Carpani, por tono de C sol fa ut menor, a cuatro voces, con violines y bajo.

Otra idem, antigua, del maestro Dayo (conocemos su firma: Dallo), a ocho voces y bajo.

Un mote, antiguo, del maestro Salazar, por tono de C sol fa ut mayor, a seis voces.

Un misserere, antiquísimo e inútil por faltarle varios papeles, sin nombre de autor.

Treinta y un Villancicos de varios autores, antiguos; sólo tres pueden servir en caso de necesidad, y son los siguientes:

Uno de Nebra, a ocho, por tono de B fa: con júbilo en el orbe, con violines, bajo y órganos.

Una a solo, por tono de F fa ut tercera mayor: Qué brillante y serena, con violines y bajo.

Otro, por tono de D la sol re tercera menor: Aves canores, sin nombre de autor, a cuatro voces, con violines y bajo.

Libretes que tiene esta Santa Iglesia para su servicio los días que no hay instrumental, y es el tenor siguiente:

DE MISAS

Uno, su autor Torres, en papel de marca mayor: tiene misas por todos tonos y otras de Requiem vidi ajuam y su Asperges.

Otro, su autor Francisco López, papel de marca menor, por varios tonos, con dos Misas al principio, doce Motetes, una Pasión, una Lamentación secuencia resurrección, una Antiphona de Nuestra Señora y otra Misa al fin.

DE VISPERAS

Uno antiguo de varios autores, fajas de pergamino, con Psalmos de todas las festividades.

Otro, su autor Fernando Franco (maestro de Capilla de la Catedral, sustituyó al P. Juan de Vitoria el año de 1575), fajas de pergamino, todo de Magnificats por varios autores.

Otro, sin principio ni fin, su autor don Francisco Guerrero (español, 1527-1599), con varios Himnos Te Deum, Laudamus, ocho Magnificats y tres Salvas, por varios tonos.

PARA CUARESMA

Uno, de marca mayor, su autor Sumaya, con Antiphona de Adyuvanos, dos Misereres, dos Lamentaciones y la Secuencia de Resurrección, por varios tonos.

Después de la revisión del archivo de esta iglesia hemos localizado la mayoría de estas obras, sólo que existe un número muy considerable, que es seguro ya se encontraban en la época en que se hizo el inventario y no las colocaron; ...hállanse en ellos muchas obras de los polifonistas españoles de los siglos XVI y XVII, Cabezón, Victoria, Guerrero...

Y lo que hasta ahora ignoraban muchos musicógrafos, en la Catedral se conservan manuscritos de gran mérito de autores mexicanos de los siglos XVI y XVII...

Importantes son las composiciones de Fernando Franco, quizá el primer polifonista del género vocal al Estilo Palestriniano que tuvimos en México; pocas obras se conservan, pero son suficientes para formar un volumen digno de figurar al lado de cualquiera de los conocidos de aquella época. Fue nombrado maestro de Capilla de la Catedral el día 20 de mayo de 1575 para ocupar la vacante que dejaba el P. Juan de Vitoria.¹

Había también las canciones del pueblo. Además de la música de la iglesia se enseñaba al pueblo las composiciones religiosas que se llamaban "el alabado" y "las Alabanzas". Los campesinos y los obreros suspendían toda actividad en los campos al anochecer para hincar la rodilla en el suelo y entonar un canto melancólico, una profesión de fe. Uno de los más antiguos tiene la letra siguiente:

Alabado sea el santísimo sacramento y la immaculada concepción de la siempre Virgen María, nuestra señora concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser, en el primer instante de su ser. Amén.

Es probablemente del siglo XVII.

El Alabado llegó a ser cantado en la Catedral de México con gran solemnidad y con ambos órganos después de los temblores que se sintieron en 1753.

Había también las Alabanzas, de las que existen dos de gran antigüedad. Una principia:

Alabadas sean las horas
que Cristo padeció

¹ Saldívar Gabriel: Colaboración de Elisa Osorio Bollo, *Historia de la Música en México*, pp. 115-123.

por librarnos del pecado,
por librarnos del pecado.
Bendita sea su pasión,
bendita sea su pasión.

la otra:

ALABANZA MATUTINA

Levanta, levanta hermano,
deja ese sueño profundo
vamos a alabar a Dios
que Jesucristo nos llama.

Una de las más interesantes tiene estribillo que alude a la Insurrección de Independencia:

ALABANZAS NUEVAS Y PROPIAS DEL DIA

De Jesús por la Pasión,
¡Oh madre de los Dolores!
sosiega la Insurrección
y ampara a los pecadores.

Conservatorios coloniales

Durante la época colonial de México había cuatro establecimientos destinados exclusivamente a la preparación de compositores, maestros de música y virtuosos cantantes e instrumentistas. El más antiguo fué el que dió origen al Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México, fundado en 1732, pocos años después de la construcción de la misma Catedral. Se enseñaba a los mozos del Coro. Recibían nociones de canto llano y después instrucción en la chirimía y posteriormente iban al Colegio de maestros de órgano. El primer nombre de maestro que se puede encontrar es el del Maestro de Capilla, el canónigo Juan Xuárez que principió su enseñanza en 1539. Esta escuela, suspendida temporalmente desde enero de 1932 pero no suprimida, es la Escuela de Música más antigua que existe en América y una de las más antiguas del mundo.

La segunda Escuela de Música fué fundada en el año de 1740 por el Arzobispo de México, D. Antonio Vizarrón y Eguiarreta en el Convento de San Miguel de Bethelen, en la Cárcel de Belén, edi-

ficio demolido en 1938. Esta escuela tenía la peculiaridad de ser especial para mujeres. Estuvo en funciones hasta 1821 cuando se suprimió el convento. Se han perdido sus archivos y sólo se conoce que salieron de él en los primeros seis años más de veinte profesas de música.

Los datos conocidos se contienen en un impreso del que sólo conocemos un ejemplar en poder del historiador D. Nicolás Rangel, quien con toda galantería nos lo ha facilitado.¹

La fecha de su fundación es muy anterior a los Conservatorios de España (el de Madrid, de 1830), cuando la Escuela de Monjas Músicas de México llevaba 70 años de prestar sus servicios a todos los conventos de la Nueva España, y a las niñas más desvalidas de la casa y Recogimiento de Belén. Anterior también cuarenta y cuatro años al Conservatoire National de Musique et de declamation de Paris (1784), y también anterior a la mayoría de los conservatorios de los demás países.²

La tercera escuela de que hay datos principió a funcionar en Puebla a fines del siglo XVII, más o menos el año de 1687 y se llamaba el Colegio de Infantes. Fué fundado por el Ilmo. Sr. Dr. D. Manuel Fernández de Santa Cruz, del servicio de los niños del Coro de la Catedral. El último Colegio de Infantes fué construído junto a la Catedral y en los años de 191... el gobierno lo tomó y actualmente en él se halla el Conservatorio de Puebla.

La cuarta escuela fué fundada en la ciudad de Veracruz en 1816 con el nombre de Escuela Patriótica Municipal.

Hay otra de la que hay tanta falta de información exacta que es imposible clasificarla como conservatorio porque más tarde lo que fundó el Excmo. Sr. D. Baltazar de Zúñiga Guzmán Sotomayor y Mendoza, Virrey, Gobernador y Capitán General de la Nueva España, se conoció como convento menos de tres años después de su fundación.

La música profana

Sin duda la música que trajeron los conquistadores fué la de la soldadesca, música que no era religiosa, cantada por los soldados de Cortés. Antes de que vinieran los misioneros habían llegado millares de colonos europeos que cantaban y se divertían en festejos.

¹ Saldivar, *op. cit.*, p. 145.

² *Ibid.*, pp. 145-146.

El arpa y la vihuela acompañaban a los cantos traídos de sus tierras y a los compuestos aquí en la Nueva España. Estos cantos eran de casi todos los países de Europa y especialmente de España donde la música, debido a la influencia arábiga y africana, era muy diferente de la de los demás países. Al son y ritmo del arpa, la vihuela y los otros instrumentos que se habían traído, se bailaban la zambra, la sarabanda, la contrapás, las danzas y las contradanzas, el zapateado, la seguidilla, el fandango y todas las formas bailables de la música española.

Al llegar los misioneros la enseñanza de la música aprovechaba muchos elementos indígenas. Ni la Junta Eclesiástica de 1524 ni los tres Concilios Provinciales Mexicanos pudieron desterrar estas costumbres con las prohibiciones de los años 1555, 1565, 1585. En la fiesta de Corpus los niños que servían de acólitos, adornados con coronas empenachadas de ricas plumas, contaban las vísperas y los maitines y después empezaban los bailes y danzas de su gentilidad, los mismos que en otros días consagraban a sus deidades, sólo que ahora lo eran a los santos y a Cristo. A veces danzaban alrededor del fuego, costumbre que jamás se pudo desterrar. En el año 1585, el Tercer Concilio Provincial Mexicano prohibió la celebración de las danzas dentro de los templos, aunque sí las permitía públicamente.

Además de las danzas del pueblo que eran populares, se cultivaban otras más refinadas para la aristocracia, bailes cortesanos en la corte de los Virreyes de México. Casi no hay nada de descripciones de estos bailes. Por supuesto, las danzas de la corte eran más graves, más pausadas que las del pueblo y eran de origen europeo. De estas danzas "la Pavana" es la única de que hay bastante información en las enciclopedias. Era en origen de la Nueva España, inventada por Cortés. Llevaba los movimientos y la ostentación del pavo real y los danzantes hacían la rueda, uno delante del otro, como el pavo de las Indias hace con su hembra. Más tarde llegó a ser baile favorito de una reina de Francia, lo que le dió más gracia.

Pero como quiera que fuesen conocidas las formas de música europea, no sólo española, sino de otros muchos países de los que la inmigración fué considerable desde los puntos de vista numérico y social, el conglomerable estable de nuestro país es seguro tomaba de ellas lo que más le convenía, e hizo composiciones conforme a su sentir, resultando de ello las múltiples

formas de música mexicana, caracterizada por la tendencia a combinar los ritmos binario y ternario, de un modo sistemático y deliberado; en el enredo de fragmentos musicales; en la prolongación de una nota seguida de un movimiento rápido regular, manera ésta diferente de la ordinaria de la repetición de un sonido para la expresión patética; en la intención al decir la letra; en las disonancias empleadas por los músicos del pueblo, etc., condiciones todas que constituyen la belleza incomparable de nuestra música.¹

Esta curiosa mezcla de "gran baile" alegórico y de bailes españoles, originalmente populares, aunque entonces ya altamente estilizados —como la contradanza española, la seguidilla, o el sensual bolero— con la alemana —último vestigio del rococó galante— y los bailes "Chocantes" y "Vulgaro", como la bamba y el jarabe mexicanos, tiene un profundo sentido histórico. El mundo cortesano, con sus bailes ceremoniosos, se aproximaba a la hora de su desaparición. Las nuevas fuerzas sociales empiezan a irrumpir inconteniblemente en la caparazón avasalladora de las normas vigentes. Su vitalidad juvenil socaba el edificio secular de la moral cristiana cuando impone una mayor sencillez y sinceridad en las relaciones sexuales. "La reglamentación jerárquica del poder estatal absoluto sucumbe a un anhelo imperioso de emancipación y naturalidad que encuentran su mejor justificación en un contacto más estrecho con el pueblo y sus manifestaciones espirituales y artísticas. Nuevamente se inicia entonces una época "folklorizante".²

Muchas formas de la música popular de España y otros países europeos habían llegado a tener un espíritu nacional, tales como el "romance" conservado con el nombre de "corrido" y la "valona" —aquel, español; éste, holandesa.

Los músicos del siglo XVI

Los primeros maestros de la música profana y popular vinieron entre los conquistadores. Los que se dedicaron a enseñar música fueron: Benito Bejel o Vejel, maestro de pífano; Maese Pedro, de arpa; Ortiz el nahuatlato, de vihuela y viola, éstos en la ciudad de México y Alfonso Marón, de vihuela en Colima. Sin duda vinieron otros músicos. Entre los que llegaron más tarde, en la segunda mitad del siglo XVI, fueron: Diego o Bartolomé Risueño, natural de Talavera de la Reina de España; llegó a la Nueva España por 1566; Martín Núñez, músico de vihuela; Juan Bautista de Torres, de Toledo, músico de vihuela y arpa; Fernando Franco, maes-

¹ Saldívar, *op. cit.*, p. 160.

² Otto Mayer Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, p. 103.

tro de Capilla; estos tres últimos amigos de salir por las noches a dar "gallos" y músicas.

En 1574 las actas del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de la ciudad de México permitieron que principiaron a admitirse músicos de diversos instrumentos. El 8 de enero de 1574 se nombró a Manuel Rodríguez, músico sin especificarse de qué instrumento, y principió él a formar la orquesta integrada por músicos seculares tales como Francisco Covarrubias, Miguel de los Reyes, Bartolomé de Sayavedra y Pedro de Rivas, tañedor del sacabuche. Aún más tarde, a fines del siglo XVI y principios del XVII, Juan Ponce de Sopuertas, natural de México, amigo del Marqués de Villamayor, daba lecciones de tañer el arpa y la vihuela a gentes acomodadas.

Los judíos eran muy aficionados al arpa y al clavicordio y entre los judíos ajusticiados por la Inquisición hay los nombres de Manuel Lucena, maestro de arpa y Luis Carvajal, cantante.

La música en el siglo XVII

Con el siglo XVII se iniciaba un sentido o noción de **Patria**, un orgullo creciente en los productos naturales y espirituales del país. Estaba cambiando el estado social y político de los criollos y los mestizos. También principió una manera de pensar y sentir, completamente distinta de la de Europa, una manifestación espiritual del nuevo mundo. Poetas como Bernardo de Valbuena con su **La Grandeza Mexicana** (1604); Luis de Sandoval y Zapata, con su **Poesías varias a Nuestra Señora de Guadalupe**; Sor Juana Inés de la Cruz, con su **Sueño** y Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, con sus comedias diferentes daban una importancia grande al nuevo mundo y su gente.

La expresión musical tomó un aspecto especial. Era una mezcla de las influencias europeas encajadas en los ritmos de la vida americana. Se puede decir que en el siglo XVII ya había una música nacional. El son, la valona, el corrido habían consolidado su forma nacional y la música de esta tierra había logrado una fama grande por casi toda Europa. Una o dos voces acompañadas por el arpa o la guitarra o un conjunto de arpas y guitarras era la música predilecta del pueblo; a veces había acompañamiento de laúd. El estilo **a Capella** era bien conocido y empleado por todo el país cuando conjuntos de individuos del pueblo recibían la enseñanza de villan-

cicos o pequeñas composiciones a varias voces. Hasta hoy día el pueblo canta alabanzas a tres, cuatro o cinco voces, sin acompañamiento, por enseñanza ancestral transmitida de generación a generación.

Los músicos de la iglesia conocían las formas corrientes del estilo de Europa y desde los principios del siglo se compusieron oratorios. La letra de uno que está en posesión del historiador Saldivar lleva por título: **Letra a la Imagen Soberana de Nuestra Señora del Rosario** y por asunto la guerra de España con Turquía y especialmente de la batalla de Lepanto; alternan **arias** y **recitativas**.

La música en el siglo XVIII

Apareció la primera ópera mexicana que con el nombre de **Parténope** escribió el maestro Manuel Zumaya, cuya única representación de que se tiene noticia tuvo lugar en el palacio de los Virreyes el año de 1711. Se desconoce su música. Existe el impreso del libreto que lleva el siguiente título: **La Parténope, Fiesta, que se hizo en el Palacio de México por los años del Rey nuestro Señor Don Phelipe V (Que Dios guarde)**; impreso por los herederos de la viuda de Miguel Rivera en 1711. La edición es bilingüe en italiano y español que indica, quizás, que la representación fué en italiano y la impresión en español se hizo para que la entendiera el público. Es pieza de tres actos, catorce escenas en el primero y doce cada uno de los siguientes. Tiene siete personajes. El tema es el examen del amor de un pretendiente por una mujer vestida de hombre. Termina alegremente después de un desafío entre la mujer vestida de hombre y un hombre verdadero en el que la mujer tiene que declararse dama, y ella y otra princesa se quedan convencidas del amor de sus galanes.

En 1708 el mismo autor había escrito un melodrama con el título de **El Rodrigo**. No hay otros datos que indiquen la existencia de más música suya de este estilo. Es posible que, como muchos maestros de capilla, escribiera música para el teatro del mismo carácter y otras pequeñas obras de la música reinante. La ópera de Zumaya permaneció durante casi todo el siglo como la única mexicana.

Por supuesto, la música del teatro se había desarrollado al lado

de la música religiosa y la criolla popular había producido canciones y bailes desde el siglo XVI. Las primeras canciones que se cantaban llegaban de España. Existían publicaciones tales como un "Solo humano", **Huyendo del verde margen**, del músico Manuel de Villaflor, que escribía para el teatro del Buen Retiro en España y otro "Solo humano", de Antonio de Literes, titulado **Deidad prostrada**.¹

La existencia de tales composiciones en México indica que se tocaban y cantaban por lo menos en nuestros teatros de la época, al lado "soncitos de la tierra", "tiranas", "seguidillas" y "boleras" que llevaban los nombres singulares de "manteca", "garbanzos", "perejiles", "chimizelanes", "Hoviznitas", "merolicos", "fandangos", "mambrús", etc.²

El teatro incipiente entonces en la Nueva España, era un medio de la difusión de la música, la que acompañaba a las comedias y autos sacramentales; ...de las segundas en un proceso seguido a Antonio López, se lee en el encabezado "que tañe y canta en las comedias", y en el texto del mismo dice que era natural de Sevilla, ...pasó a la Nueva España cuando tenía doce años; contando en 1595 veintiséis años, se radicó en Puebla, donde había vivido casi todo el tiempo, dedicándose al canto al igual que lo hacía en México en el poco que llevaba de vivir en esta ciudad.³

De los teatros donde se representaron las comedias había una **Casa de Comedias** que funcionaba desde fines del siglo XVI. En el XVII había teatro en Palacio y otro que se encontraba situado dentro del Hospital Real, que se quemó en 1722. A éste siguió el Coliseo Viejo y, por último, el nuevo Coliseo empezado en 1752, hoy llamado Teatro Principal.

En el siglo XVIII floreció la música en Europa y poco después de la publicación de las obras de los grandes músicos, se conocían ya en México. Llegaron las sinfonías de Bocherini, de Haydn, de Guindinis, de Pleyel, de Cañada que tocaban las orquestas que ya usaban la forma de la orquesta italiana aunque antes se había preferido el órgano, el violín como acompañamiento a las voces. Posteriormente en favor siguieron el oboe, el fagot y la trompa. Era la época de los instrumentistas, iniciada por Zumaya.

¹ Julio Jiménez Rueda, *Historia de la Cultura en México*, p. 257.

² Rueda, *op. cit.*, p. 257.

³ Saldivar, *op. cit.*, p. 163.

Los instrumentos

Los primeros instrumentos introducidos por los conquistadores fueron la trompeta, el tambor, el pífano y el arpa. Sin duda los bélicos fueron los que por primera vez sonaron los soldados extranjeros en esta nueva tierra y se sabe que entre los de Hernán Cortés había un Cristóbal Rodríguez, trompeta; "Canillas", atambor; y Barrera, trompeta; entre los de Pánfilo de Narváez: Cristóbal de Tapia, atabal; Benito Bejel, pífano; Maese Pedro, arpa; Alonso Merón y Pedro de Simancas, músicos, y Ortiz, vihuela y viola.

Los trompetas y atambores en tiempo de paz anunciaban el paso del pregonero de los bandos, edictos y ordenanzas y aún estos instrumentos se acompañaban con la chirimía. Otras veces precedían al paso del Pendón en las fiestas y procesiones como en las llevadas y traídas de la Virgen de los Remedios o en el Paseo del Angel que hacían los gremios.

Como muchos de los instrumentos de esta época no son usuales ni bien conocidos en la nuestra, una explicación y descripción de ellos es necesaria en esta obra:

1. arpa—Instrumento músico de cuerdas de forma triangular que se toca con ambas manos. (Las arpas "grandes y "chicas", de que se hizo uso primero en las ciudades y después pasaron a los campos, donde se generalizaron, son bastante sencillas, no tienen pedal, aunque de seguro, fué de antiguo que se usó de la opresión de las cuerdas en su parte superior con el dedo pulgar para obtener algunos sostenidos.)¹
2. atabal—Instrumento músico a modo de tambor; semiesférico, de cobre, que se toca con dos varillas. Sinón. Timbal.
3. bajo—Por antonomasia, contrabajo.
4. bajón—Instrumento de viento, de madera, que forma el bajo de un cuarteto.
5. bandolón—Instrumento músico semejante a la bandurria, pero mayor.
(Bandurria—semejante a la guitarra, pero menor.)
(El bandolón, se puntea con pluma; es de la familia del laúd y se adapta fácilmente a los conjuntos típicos; sirve

¹ Saldívar, *op. cit.*, p. 196.

especialmente en composiciones movidas y alegres. Tiene seis cuerdas triples y diecinueve puntos.)¹

6. chirimía—Instrumento músico de madera, bastante parecido al clarinete.
7. claricordio—Instrumento músico parecido al piano. El sonido del claricordio es más agudo que el del piano.
8. clarín—Trompeta de sonido muy agudo.
9. contrabajo de arco—El mayor y más grave de los instrumentos músicos de cuerda y arco.
10. discante—Guitarrillo (el tiple de este instrumento músico).
11. dulzaina—Instrumento músico de viento, bastante parecido a la chirimía.

Saldívar explica este instrumento como instrumento de cuerda así: (El salterio y la dulzaina, que propiamente fueron un mismo instrumento, el que fué usado en México desde el siglo XVI formando, desde remota época, parte de los conjuntos típicos, y además por ser predecesor del piano. Está formado por una caja de resonancia tropezal, sobre la table de resonancia están colocados los puentes con agujeros que dan paso a algunas cuerdas de manera que pasen unas encima de otras sin tocarse. Sus cuerdas son triples unísonas, y se puntean con uñas de metal.

Su extensión es de cuatro octavas y tres notas; del sí 2 al mi 6.)²

12. fagot—Instrumento músico de viento.
13. flauta—Instrumento músico de viento, formado por un tubo de madera con agujeros que producen el sonido según se tapan o destapan con los dedos.
14. guitarra—Instrumento músico de seis cuerdas, que se tocan con los dedos. (La guitarra es uno de los más comúnmente usados en toda la República, no habiendo casi, reunión íntima o familiar, en que no aparezca ésta. Es de origen oriental, pasó a España y de allá a nuestro país; tenía en su origen seis cuerdas, pero de seguro que los músicos mexicanos la encontraron defectuosa en la parte de los bajos, pues la estructura de las composiciones nacionales requería el uso de una octava alta en aquella parte para

¹ Saldívar, *op. cit.*, p. 195.

² *Ibid.*, pp. 195-196.

completar la extensión que sus producciones requerían, agregándole un orden más, aumentando así tres notas: **Sí, Do, Re**, lo que vino a colocarla entre los instrumentos clásicos; en multitud de ocasiones la citamos formando parte de orquestas y músicas para baile, especialmente al tratar las formas de música popular).¹

15. jaranita—(De la forma de la guitarra, sólo que más pequeña; de seis cuerdas dobles; parece hecha especialmente para las composiciones mexicanas a cuyas inflexiones se presta maravillosamente.)²

16. laúd—(ar. **alud**) Antiguo instrumento músico de cuerdas (muy parecido a la guitarra).

17. mandolina—Instrumento músico parecido a la bandurria. (La mandolina adquiere en algunas ocasiones por el material empleado en su construcción un aspecto especial, viniendo a ser realmente otro instrumento, ya que se reduce el número de sus cuerdas de dobles a simples, y su caja de una concha de armadillo, toma otra forma.)³

18. marimba—Tambor o atabal de ciertos negros de Africa. **Amer.** Timpano. **Salv.** y **Col.** Instrumento músico indio con teclas de madera (instrumento popularísimo, para el que no se han escrito obras; pero en el que la habilidad de dos, tres o más ejecutantes, según el tamaño de ellas, tejen filigranas melódicas y armónicas. Consta de dos series, una de tubos de madera, desde pequeños hasta grandes y una serie de piezas de madera, que corresponden a las teclas, las que son golpeadas con unos bolillos recubiertos en su extremidad con cuero. En un principio los tubos fueron guajes de forma larga.

Su extensión del orden cromático varía con las dimensiones. El sonido es aflautado.)⁴

19. monocordio—Instrumento antiguo de música, especie de guitarra que tenía una sola cuerda.

20. oboe—Instrumento músico de viento, parecido a la dulzaina.
(El oboe y el fagot, son objeto de atención de nuestros

¹ *Ibid.*, p. 195.

² *Ibid.*, p. 195.

³ *Ibid.*, p. 195.

⁴ *Ibid.*, p. 196.

músicos durante el siglo XVIII, sobre todo en las composiciones de carácter religioso.) ¹

21. orlo—Especie de oboe rústico usado en los Alpes.
22. órgano—Instrumento músico de viento, de muy grandes dimensiones, que se emplea sobre todo en las iglesias: La Biblia atribuye a Jubal la invención del órgano.
23. pífano—Flautín de tono agudo en una banda militar.
24. piano—Instrumento músico de teclado y cuerdas; piano recto o vertical, de cola, de media cola, diagonal.
25. rabel—Instrumento músico pastoril hecho a modo de laúd del árabe rabeab (parecido a la guitarra).
26. salterio—Instrumento músico de metal que se alarga y acorta para producir la diferencia de sonido. **Honduras**, zambomba. (El sacabuche, de uso muy antiguo, lo mencionamos como de los introducidos en el siglo XVI. Este instrumento es una trompa de tubos móviles, que semeja mucho al trombón, el que lo vino a sustituir; se usaba solo y en conjunto.) ²
28. trompa—Especie de trompeta enroscada. (Los instrumentos de aliento de que se hizo uso durante la época colonial fueron el clarín y la trompa en sus distintas formas, especialmente de empleo militar.
29. trompeta—Instrumento músico de viento, generalmente de cobre:
De entonces los adornos consistían en una cinta de damasco enrollada en el instrumento y sosteniendo un cuadro de la misma tela que tenía alrededor flecos.
30. tambor (atambor)—Instrumento músico de percusión, formado por cilindro cerrado por dos pieles tensas y que se toca con palillos.
31. vihuela—Uno de los nombres de la guitarra.
32. vihuela de arco—guitarra de arco.
33. vihuela grande—guitarrón.
34. viola—Instrumento músico de siete cuerdas, mayor que el violín, que se toca con arco.
35. violín—Instrumento músico de cuatro cuerdas de tripa, templadas de quinta en quinta, que se toca con un arco: El

¹ *Ibid.*, p. 196.

² *Ibid.*, p. 196.

violín ha sido llamado con justa razón el rey de los instrumentos; su extensión es tres octavas y una sexta.

(El violín no sufrió en México ninguna modificación y su uso tomó incremento a mediados del siglo XVIII, cuando los músicos lo hicieron figurar con frecuencia en sus particiones.)¹

36. violoncello—Instrumento músico medio como tamaño entre el violín y el violón. El violoncello sirve de bajo, tiene cuatro cuerdas, entorchadas las dos últimas, templadas de quinta en quinta desde el **do** grave. Su extensión excede de tres octavas.

(La viola y el violoncello o bajo se construían en México desde el siglo XVI; ya conocemos los reglamentos a que se sujetaban los constructores, figurando sus partes correspondientes, en las composiciones musicales para orquesta, en la misma época que el violín.)²

37. violón—Es el contrabajo.

38. zampoñas—Instrumento rústico pastoril compuesto de varias flautas juntas como lo que usaba **Pan**, pero mucho más grande.

La construcción de los instrumentos

En la misma escuela de Fr. Pedro de Gante en Texcoco se principió a enseñar a los indios la construcción de toda clase de instrumentos. Quizá los primeros que se construyeron fueron flautas, luego chirimías, después orlos y tras ellos vihuelas de arco; posteriormente cornetas y bajones y, finalmente, no había género de música que no tuviesen los indios y usasen en todos los poblados.

“Y ellos mismos labran todo, verdad, que en todos los reinos de la cristiandad (fuera de Indias) no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, trompetas, orlos, atabales, como en solo este reino de la Nueva España. Organos también los hacían casi todas las iglesias donde hay religiosos, y aunque los indios (por no tener caudal para tanto) no toman el cargo de hacerlos, sino maestros de España, los indios labran todo lo que es menester para ellos, y ellos los tañen en nuestros conventos. Los demás instrumentos, que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares, los indios hacen todos y los tañen. Raveles, guitarras, discantes, vihuelas, ar-

¹ *Ibid.*, p. 196.

² *Ibid.*, p. 196.

violín ha sido llamado con justa razón el rey de los instrumentos; su extensión es tres octavas y una sexta.

(El violín no sufrió en México ninguna modificación y su uso tomó incremento a mediados del siglo XVIII, cuando los músicos lo hicieron figurar con frecuencia en sus particiones.)¹

36. violoncello—Instrumento músico medio como tamaño entre el violín y el violón. El violoncello sirve de bajo, tiene cuatro cuerdas, entorchadas las dos últimas, templadas de quinta en quinta desde el **do** grave. Su extensión excede de tres octavas.

(La viola y el violoncello o bajo se construían en México desde el siglo XVI; ya conocemos los reglamentos a que se sujetaban los constructores, figurando sus partes correspondientes, en las composiciones musicales para orquesta, en la misma época que el violín.)²

37. violón—Es el contrabajo.

38. zampoñas—Instrumento rústico pastoril compuesto de varias flautas juntas como lo que usaba **Pan**, pero mucho más grande.

La construcción de los instrumentos

En la misma escuela de Fr. Pedro de Gante en Texcoco se principió a enseñar a los indios la construcción de toda clase de instrumentos. Quizá los primeros que se construyeron fueron flautas, luego chirimías, después orlos y tras ellos vihuelas de arco; posteriormente cornetas y bajones y, finalmente, no había género de música que no tuviesen los indios y usasen en todos los poblados.

“Y ellos mismos labran todo, verdad, que en todos los reinos de la cristiandad (fuera de Indias) no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, trompetas, orlos, atabales, como en solo este reino de la Nueva España. Organos también los hacían casi todas las iglesias donde hay religiosos, y aunque los indios (por no tener caudal para tanto) no toman el cargo de hacerlos, sino maestros de España, los indios labran todo lo que es menester para ellos, y ellos los tañen en nuestros conventos. Los demás instrumentos, que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares, los indios hacen todos y los tañen. Raveles, guitarras, discantes, vihuelas, ar-

¹ Ibid., p. 196.

² Ibid., p. 196.

pas y monocordios, y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan." Esto transcrito de Torquemada y ya había sido asentado por Motolinía en sus Memoriales...¹

Se limitaron mucho las actividades de los músicos. Es interesante lo que tocaba especialmente a los violeros, que prescribió la Ordenanza de 25 de octubre de 1585 del Ayuntamiento de la ciudad de México:

Otrosí mandamos, que el oficial violero para saber bien su oficio, y ser singular de él, ha de saber hacer instrumentos de muchas artes que sepa hacer un clavicornio, y un clavicémbano, y un monocordio, y un laúd, y una vihuela grande de piezas con sus ataraces, y otras vihuelas, que son menos que todo esto, y el oficial que todo esto no supiere hacer, lo examinen de aquello que diere razón, y diere por sus manos bien acabado, y para examinarse el tal oficial, que se viniere a examinar de lo que supiere de lo sobredicho, y si tal oficial que para esto fuere llamado no quisiere venir incurra en pena de diez pesos de oro común repartidos según y como arriba está dicho. Y asimismo incurra el oficial en la misma pena. El oficial que pusiere tienda ha de ser examinado en vihuela grande de piezas como dicho es, con un laz de talla de incomes con buenos ataraces, y con todas las cosas que le pertenecen para la buena obra, a contento de los examinadores, que se la vean hacer, que no les enseñe nadie a la sazón, y el tal oficial que se viniese a examinar y no diere cuenta de las dichas cosas, no pueda poner tienda en esta ciudad, ni fuera de ella, hasta tanto que desprenda las dichas piezas, o cualesquiera de ellas, y si el tal oficial pusiere la tienda incurra en la dicha pena arriba contenida.²

Durante todo el siglo XVII no hubo ningún examen de violero y es hasta los principios del siglo XVIII que Manuel Belmaña, poblano, reclamaba el título de primer maestro y se examinaba de ese arte.

Uno de los instrumentos predilectos de los músicos del pueblo e importante en las pequeñas orquestas populares fué el contrabajo de arco, que recibió de los indios el nombre de **Tóloloche**. Ha sido muy estudiado el origende esta palabra y es posible, como dice Saldívar, que venga de **tototl**, pájaro, y **tzin**, disidencia reverencial, o el más respetable o el señor de los pájaros y éste el mayor de los instrumentos.

La Iglesia necesitaba para su culto especialmente del órgano. Para la construcción de este instrumento, el primer maestro de importancia que llegó a la Nueva España fué Tiburcio Sans, ara-

¹ *Ibid.*, p. 182.

² Saldívar, *op. cit.*, pp. 185-186.

gonés, que arribó a Veracruz en octubre de 1692 para poner el órgano de la Catedral de México. En el siglo XVIII José Nazarre construyó el órgano de la Catedral de Guadalajara y ocho personas que construían esta clase de instrumentos se reunieron en la misma ciudad para examinar aquel ejemplar. Había en la misma época otros órganos en las iglesias de las provincias y otras personas importantes en la lista de la construcción del órgano entre cuyos nombres están los de Clemente Dávila; Mariano Placeres, de Durango, que construyó un piano unido con un órgano. Sin duda había muchos más y muchos instrumentos contruidos que se habían usado hasta que fueron destruidos durante los años de guerra y revolución. Es posible que existan hoy todavía unos de estos primeros órganos descuidados en algunos rincones olvidados del país.

Muy interesante es la historia del piano. En 1790 había en México dos constructores de claves y en 1796 fué un nacional, Manuel Pérez, quien anunciaba su instalación en la Calle de la Monterilla número 8, construyendo en ella claves, piano-fortes y clavi-órganos. Don Juan Manuel Mármol, llegado de Sevilla anunció una fábrica de toda clase de pianos. El comercio en pianos era relativamente grande; algunos comerciantes tenían hasta catorce forte-pianos de Cartagena de Levante, y otros piano-fortes ingleses y alemanes.

Otros instrumentos fueron importados también. En 1792 Pablo Musín, músico del Regimiento de Dragones de España y del Real Coliseo de México, recibió de París y tenía dispuestos para su venta, clarinetes de C sol fa ut, oboes y flautas de boj y ébano guarnecidos de plata y marfil, perfectamente afinados. Vendía también cañas y refacciones para los instrumentos de música del mejor gusto para todos ellos.

Se construían aquí los timbales en sus diferentes formas. Manuel Gambino desde 1774 surtía de estos instrumentos a los Regimientos, Orquestas e Iglesias. Los construía de madera y metal.

Además de los instrumentos hechos a semejanza de los importados, contruidos por maestros, los fabricantes del pueblo hacían otros introduciendo verdaderas innovaciones, entre ellas la guitarra, modificación de la vihuela, admirablemente acondicionada.

En el último tercio del siglo XVIII habían hecho su aparición todos los instrumentos empleados en las orquestas de Europa, como

clarinetes, oboes, flautas, timbales, violines. Entretanto habían aparecido los instrumentos que se usan en los grupos que se conocen con el nombre de orquesta típica.

La música popular

Durante la época colonial la música popular mexicana presentó muy variados aspectos, lo que hace indispensable una clasificación: la primera división que debe formarse comprende tres grandes ramas:

Música religiosa
Música semirreligiosa o semiprofana
Música profana.

Dentro de la primera de estas divisiones cabe anotar:

Motetes populares
Danzas religiosas
Pastorelas
Coloquios religiosos
Alabados y Alabanzas.

En la segunda:

Gran variedad de danzas y coloquios que en su origen fueron religiosos, pero que degeneraron y adquirieron caracteres profanos.

Y la tercera, la de más importancia por su mayor amplitud, podemos subdividirla tomando en cuenta las ocasiones y formas en que se presenta, colocándolas en el orden siguiente:

Cantos de cuna (arrullos),
Rondas de niños,
Cantos de amor,
Cantos diversos.

Las dos primeras subdivisiones sólo admiten la división de aborígenes, mestizos y criollos, modalidades en que se presentan todas las divisiones y subdivisiones que hemos hecho, por lo que las callaremos en las subsecuentes para no incurrir en repeticiones.

Entre los cantos de amor quedan incluidos:

Una variedad del carrido,
Una variedad de la valona,
La canción,
El son,
El huapango, aunque algunos quieren que quede incluido en el anterior.

Y entre los cantos diversos incluimos:

El corrido,
La canción y el son, descriptivos, históricos y geográficos.

Y por último el corrido merece una clasificación especial, ya que tiene además de su parte en la historia de la música, un papel muy importante en la literatura castellana, por lo que adoptamos la que hace Agustín Durán en Romances Castellanos (Prólogo) al tratar los Romances vulgares, a la que agregamos lo que va en segundo lugar por predominar sobre muchos otros el corrido amoroso, aunque entre los últimos pueden caer los que se quiera:

Novelescos y fabulosos,
Amorosos,
Asuntos milagrosos y devotos,
Históricos generales y particulares,
Biografías de valientes, facinerosos y bandidos,
Descriptivos y varios.¹

¹ Ibid., pp. 201, 202, 203.

CAPITULO II

La influencia europea

En los primeros años del siglo XIX el interés en la música no era exclusivamente una manifestación de la aristocracia sino de todas las clases sociales. La música en México había pasado de la Iglesia a la plaza; de la corte de los Virreyes a los salones de los aristócratas; había venido de Africa con los negros; había sido parte de la vida religiosa de los indígenas antes de la Conquista; habían crecido y mezcládose sus fases hasta diseminarse por todo el Virreinato. Existían los elementos necesarios para un desarrollo y florecimiento de una época musical sin igual en cualquier parte del mundo. Este mismo interés en la música creaba una etapa de suma producción por todo el continente europeo. Era la época de los grandes maestros. Beethoven vivía y componía sus sinfonías; Haydn escribía sus oratorios; Mozart, hacía pocos años, había presentado sus creaciones musicales al mundo; Bach, con sus obras religiosas, había llevado la música polifónica a su máxima grandeza; Karl Maria Van Weber escribía su música romántica, dando al mundo su famoso **Invitación al Vals**. La influencia de las escuelas italianas y alemanas se había dejado sentir por todas partes y, por supuesto, había llegado a México. Había gran interés en toda clase de música, especialmente en la instrumental. El piano había llegado a las costas de México hacía mucho tiempo y había logrado ser el instrumento predilecto con predominio absoluto sobre los demás instrumentos. La orquesta había llegado a su máxima amplitud; la ópera ya tenía unas de sus más famosas producciones; los virtuosos del piano, como Mozart, del violín; como

Paganini, habían logrado gran fama. Aquí en México casi cada familia acomodada tenía su piano y las señoritas y los niños los tocaban con encantadora destreza. Las bandas militares ofrecían sus conciertos; los coros de los templos cantaban sus misas; todo manifestaba su afición por la música en el año memorable de 1810.

A pesar de este desarrollo, de tener músicos con talento, cultura, técnica, e instinto musicales como Morales, Baca, Ortega y León, y, a pesar de la afición por este arte musical en 1810, especialmente por el piano y la banda militar, México no había dado a la música universal hasta los principios del siglo XX ninguna figura de verdadero relieve, ninguna obra duradera. Esto resultaba de la escasez de maestros de música, del predominio del aficionado sobre el profesional, como lo observa la señora Calderón de la Barca:

The young ladies invariably complain that they have neither music, nor drawing, nor dancing masters. There is evidently a great deal of musical taste among them, and, as every part of Mexico, town or country, there is a piano (tal cual) in every house; but most of those who play are self taught, and naturally abandon it very soon, for want of instruction or encouragement.¹

Por supuesto, sin grandes profesores no florecían, especialmente, los virtuosos instrumentales y por eso no había grandes conciertos ni de un solo instrumento ni de orquesta. Había otro impedimento también. No había caminos seguros, y el viajar por ciertas regiones era casi imposible.

Es probable que las restricciones impuestas en las iglesias limitando el número de cantantes y el número y clase de instrumentos y aún las fiestas y bailes religiosas, así como profanas, eran responsables en parte de esta escasez de músicos profesionales. Había alguna actividad musical, pero nada de la magnitud que existía en Europa ni que hubiera sido posible aquí.

Se ha dicho que la literatura muestra la vida y el pensamiento de la gente más completamente que cualquier otro medio. Vamos a ver, entonces, qué se recuerda en la novela de la música en la vida del pueblo mexicano durante los años que van de 1810 a 1910.

En la primera novela de importancia, **El Periquillo Sarniento**, de J. J. Fernández de Lizardi, hay reflexiones que denotan el inte-

¹ Calderón de la Barca, *Life in Mexico*, p. 232.

rés universal en la música. Escribe en el capítulo IV de la manera en que determinaban los padres las inclinaciones y talentos de sus niños poniendo en una gran sala diferentes instrumentos y ocultándose, permitían que los niños jugasen a su arbitrio con los instrumentos que quisiesen, y de esta manera advertían a cuáles libros, a cuáles ciencias, o a cuáles artes se inclinaba un niño y podían dirigirle en sus estudios. Entre estos instrumentos había los de música:

supón tú que en aquella sala ponían instrumentos de música, de pintura, de arquitectura, de astronomía, de geografía, etc., sin faltar tampoco armas y libros.¹

Con esto sabemos que la música era de interés tan grande e importante como las otras carreras y que era para todo el mundo. Y para demostrar otra vez la importancia de la música en la vida colonial se puede citar un párrafo en el capítulo VII que dice:

Yo, entonces, ni sabía jugar, . . . ni tocar, y así me fuí por una cabecera del estrado para oír cantar a las muchachas.²

Por este párrafo se puede ver que aunque en aquella época "no tocaba", nos da a entender por la palabra "entonces" que más tarde lo aprendió y como cosa común y no rara que el canto de las muchachas fué una de las diversiones de tales reuniones:

Que la música era carrera bastante bien remunerada y a la par que las otras en aquella época, se nos indica en la discusión de la importancia de la elección de las profesiones, las bellas artes o los oficios como medio de ganarse la vida. Dice:

Y así, hijo mío, si no te agradan las letras, si te parece muy escabroso el camino para llegar a ellas, o si penetras que por más que te apliques has de avanzar muy poco, viniendo a serte infructuoso el trabajo que impendas en instruirte, no te aflijas, te repito. En ese caso tiende la vista por la pintura, o por la música; o bien por el oficio que te acomode.³

Al hablar a Periquillo de la resolución que tenía de ordenarse, le explica la importancia y la extensión de los estudios de un clérigo, diciéndole:

El sagrado Concilio de Trento manda: "que los ordenados sepan la lengua latina, que estén instruídos en las letras; desde que crezca en ellos con

¹ Fernández de Lizardi, *Periquillo Sarniento*, Vol. I, p. 71.

² *Ibid.*, Vol. I, p. 118.

³ *Ibid.*, Vol. I, p. 145.

Paganini, habían logrado gran fama. Aquí en México casi cada familia acomodada tenía su piano y las señoritas y los niños los tocaban con encantadora destreza. Las bandas militares ofrecían sus conciertos; los coros de los templos cantaban sus misas; todo manifestaba su afición por la música en el año memorable de 1810.

A pesar de este desarrollo, de tener músicos con talento, cultura, técnica, e instinto musicales como Morales, Baca, Ortega y León, y, a pesar de la afición por este arte musical en 1810, especialmente por el piano y la banda militar, México no había dado a la música universal hasta los principios del siglo XX ninguna figura de verdadero relieve, ninguna obra duradera. Esto resultaba de la escasez de maestros de música, del predominio del aficionado sobre el profesional, como lo observa la señora Calderón de la Barca:

The young ladies invariably complain that they have neither music, nor drawing, nor dancing masters. There is evidently a great deal of musical taste among them, and, as every part of Mexico, town or country, there is a piano (tal cual) in every house; but most of those who play are self taught, and naturally abandon it very soon, for want of instruction or encouragement.¹

Por supuesto, sin grandes profesores no florecían, especialmente, los virtuosos instrumentales y por eso no había grandes conciertos ni de un solo instrumento ni de orquesta. Había otro impedimento también. No había caminos seguros, y el viajar por ciertas regiones era casi imposible.

Es probable que las restricciones impuestas en las iglesias limitando el número de cantantes y el número y clase de instrumentos y aún las fiestas y bailes religiosas, así como profanas, eran responsables en parte de esta escasez de músicos profesionales. Había alguna actividad musical, pero nada de la magnitud que existía en Europa ni que hubiera sido posible aquí.

Se ha dicho que la literatura muestra la vida y el pensamiento de la gente más completamente que cualquier otro medio. Vamos a ver, entonces, qué se recuerda en la novela de la música en la vida del pueblo mexicano durante los años que van de 1810 a 1910.

En la primera novela de importancia, **El Periquillo Sarniento**, de J. J. Fernández de Lizardi, hay reflexiones que denotan el inte-

¹ Calderón de la Barca, *Life in Mexico*, p. 232.

rés universal en la música. Escribe en el capítulo IV de la manera en que determinaban los padres las inclinaciones y talentos de sus niños poniendo en una gran sala diferentes instrumentos y ocultándose, permitían que los niños jugasen a su arbitrio con los instrumentos que quisiesen, y de esta manera advertían a cuáles libros, a cuáles ciencias, o a cuáles artes se inclinaba un niño y podían dirigirle en sus estudios. Entre estos instrumentos había los de música:

supón tú que en aquella sala ponían instrumentos de música, de pintura, de arquitectura, de astronomía, de geografía, etc., sin faltar tampoco armas y libros.¹

Con esto sabemos que la música era de interés tan grande e importante como las otras carreras y que era para todo el mundo. Y para demostrar otra vez la importancia de la música en la vida colonial se puede citar un párrafo en el capítulo VII que dice:

Yo, entonces, ni sabía jugar, . . . ni tocar, y así me fuí por una cabecera del estrado para oír cantar a las muchachas.²

Por este párrafo se puede ver que aunque en aquella época "no tocaba", nos da a entender por la palabra "entonces" que más tarde lo aprendió y como cosa común y no rara que el canto de las muchachas fué una de las diversiones de tales reuniones:

Que la música era carrera bastante bien remunerada y a la par que las otras en aquella época, se nos indica en la discusión de la importancia de la elección de las profesiones, las bellas artes o los oficios como medio de ganarse la vida. Dice:

Y así, hijo mío, si no te agradan las letras, si te parece muy escabroso el camino para llegar a ellas, o si penetras que por más que te apliques has de avanzar muy poco, viniendo a serte infructuoso el trabajo que impendas en instruirte, no te aflijas, te repito. En ese caso tiende la vista por la pintura, o por la música; o bien por el oficio que te acomode.³

Al hablar a Periquillo de la resolución que tenía de ordenarse, le explica la importancia y la extensión de los estudios de un clérigo, diciéndole:

El sagrado Concilio de Trento manda: "que los ordenados sepan la lengua latina, que estén instruídos en las letras; desde que crezca en ellos con

¹ Fernández de Lizardi, *Periquillo Sarniento*, Vol. I, p. 71.

² *Ibid.*, Vol. I, p. 118.

³ *Ibid.*, Vol. I, p. 145.

la edad el mérito y la mayor instrucción; manda que sean idóneos para administrar los sacramentos y enseñar al pueblo, y, por último, mandó establecer los seminarios, donde siempre haya un número de jóvenes que se instruyan en la disciplina eclesiástica, los que quiere que aprendan gramática, canto, cómputo eclesiástico, y otras facultades útiles y honestas...¹

La influencia alemana

Habían venido de Europa en esta época nuevas formas del baile. La más diferente por la manera en que se ejecutaba fué el vals. El nombre es del alemán **walzer**; de **walzen**, que significa dar vueltas. De origen alemán fué uno de los primeros bailes en que era necesario que la pareja se abrazara y se acercara frente a frente. Se consideraba tan inmoral, que en 1810 fué denunciado a la Inquisición de México un baile llamado Balsa. En un manuscrito del Archivo General de la Nación con el número 1815, probablemente la fecha, apareció una denuncia que vamos a copiar entera para mostrar la extensión y popularidad del vals y la estimación y mala opinión que existió contra este baile. El manuscrito en cuestión dice así:

Ilmo. Sr. — aunque en todo tiempo, edad y estado de la vida del hombre se vea éste sujeto por la culpa de deslizarse en algún vicio, y pocos se hallarán en quienes no se advierta algún defecto, pues ya en la niñez, por falta de conocimientos y poca reflexión, ya en la juventud por ser la edad en que su mismo verdor hace al hombre atrevido y licencioso y por último en la vejez, quien por sí misma se acarrea la fragilidad en sus operaciones; y en unos y otros se advierten pasiones, malas inclinaciones y desórdenes, cayendo los más en el asqueroso cieno de la concupiscencia, atraídos de las perversas costumbres que ofrece el mundo con sus desórdenes, sugiere el demonio con sus tentaciones e instimula la carne con sus placeres y apetitos; con todo, en esta época presente se advierte que soltando la rienda a sus depravados deseos, han roto los diques a la maldad, en términos que, abandonándose a sus deleites, se puede dudar si sean cristianos católicos, pues para satisfacer sus desarregladas pasiones (gobernándolas a su antojo y sinrazón), postergan los preceptos del decálogo, menospreciando los sagrados ritos de la religión, corrompiendo con su mal ejemplo y atrayéndose por medio de su libertinaje a los que, con un natural candor y sin malicia, siguen incautos sus pisadas, por no conocer el veneno que se encierra en sus devaneos, pasatiempos y bailes indecentes a que se entregan licenciosamente.

"Dígalo a la presente el pecaminoso e inhonesto baile introducido en

¹ Ibid., Vol. I, p. 154.

el día con el nombre de vals, a quien con más propiedad se debía llamar Balza que ha transportado a este reino las corrompidas máximas de la desgraciada Francia.

“Los patronos que lo defienden y ejecutan no son tan solamente hombres vulgares y dados a la libertad, mas también sujetos de distinción y carácter, entregándose a él tan preocupados, que para comenzar a bailar toman a su compañera de la mano, siendo ésto entre muchas parejas de hombres y mujeres de todos los estados, comenzando a dar vueltas como locos se van enlazando cada uno con la suya, de manera que, la sala donde se ejecuta el enredo que forman, figura una máquina a la manera de los tornos que usan los que fabrican la seda; y no sin propiedad y sí con sobrada malicia inventaren tal artificio, pues es una verdadera y bien concertada máquina; donde traman y urden el modo de engañar y corromper a los jóvenes inocentes, atrayéndoles la voluntad con dichos salados e instigantes, sin temor de que profanan con ellos su honestidad, antes bien, continúan variando con muchas posturas indecorosas... procurando cada uno en las que hace (a su idea y antojo) que sean de aquellas más adecuadas para manifestar su dañada intención y las más significativas de sus desordenados apetitos... brotando en cada uno de sus movimientos la devoradora llama de la concupiscencia que se encierra en su dañado corazón...”

“La continuación de semejante baile se ha hecho tan transcendental, que para que no les falte en las demás piezas de bailar (como las contradanzas y otras) los incentivos de obscenidad que en sus mudanzas ofrece el vals, han ideado que todas se bailen avalsadas, corrompiendo con este uso las rectas operaciones que dicta la sana moral, y como el sexo femenino no alcanza a conocer la malicia que encierra semejante coloso de desórdenes, enagenadas y atraídas de lo artificioso de su exterioridad, no se rehusan a entrar inadvertidas al principio, agregándose a ésto el consentimiento y condescendencia que ve la mujer en su marido, la hija en el padre, la hermana en el hermano, y además así el primero no cela (como lo haría fuera del baile) de la honradez mayor, el segundo ni cuida ni defiende la honestidad y recato de su hija y el tercero se desentiende de la deshonra de su hermana, resultando tantos daños, de que por ser el baile permitido lo tienen por bueno, y lícito, siendo tanta la maldad que encierra dicho vals, que se puede decir que por más que la malicia del hombre aquilate sus ideas, no inventa otra cosa más nociva ni todo el infierno brotará otro monstruo mayor de obscenidades, y sólo el que lo vea bailar con libertad y sin excusa, advertirá los daños a que se hace trascendental.”

En **El Periquillo Sarniento** aparece un capítulo, el XIV, **Critica Periquillo los Bailes...** que tiene gran semejanza con este manuscrito en su asunto e intento. Este capítulo principia:

Cansados de bailar y de beber, se acabó el baile como todos se acaban.

¹ Saldivar, *op. cit.*, pp. 178-180.

Esto se refiere a un baile que le ofrecieron los amigos, los parientes y los conocidos de Periquillo el día en que se quitó "los trapos negros", el luto que vestía por su padre.

Para hacer una comparación adecuada es necesario copiar todo lo que ha dicho Lizardi:

Los que hacen bailes, y más si son de la clase de éste (que pocos hay que no lo sean), son unos alcahuetes y solapadores de mil indecencias escandalosas. Tal vez no lo presumirán, no lo querrán y aun se disgustarán con ellas; pero todo esto no salva el que sean los consentidores y los motores principales de estas lúbricas desenvolturas; pues en buena filosofía se sabe, que lo que es causa de la causa, es causa de lo causado; y así los que hacen un baile deben tener consideración de muchas cosas para evitar estos desenfrenos escandalosos, porque si no, pasarán la plaza de alcahuetes declarados a los ojos del mundo y a los de Dios serán reos de cuantos pecados se cometan en sus casas.

Las principales consideraciones que debe tener presentes el que hace un baile, me parece que se pueden reducir a las siguientes:

1a. Que las mujeres concurrentes sean honestas, de buena vida, y nunca solteras o mujeres libres; sino hijas de familia o casadas y que vayan con sus padres o maridos, para que el respeto de estos las contenga y contenga a los jóvenes libertinos.

2a. Que con conocimiento, jamás se combide a ninguno de éstos por exquisita que sea su habilidad, pues menos malo será que se baile mal, que no que se seduzca bien. Ordinariamente estos mozos bailadores, o como les dicen, Útiles, son unos pecaros de buen tamaño; no llevan a un baile más que dos objetos: divertirse y chonguear (es su voz). Este chongueo no es más que sus seducciones o llanezas. Si pueden, pervierten a la doncella y hacen prevaricar a la casada, y todo esto, sin amor, sino por un mero vicio o pasatiempo.

Algunas ocasiones (¡ojalá no fueran tantas!) logran sus intentos, y apenas satisfacen su lujuria, cuando abandonan, por nuevo objeto, a aquellas infelices leas que prostituyeron su honor y su virtud a la verbosidad y arterias de un mozo inmoral, lascivo, necio y sólo buen bailarín.

Pero aun cuando encuentran con pedernal, quiero decir, cuando por fortuna las muchachas todas de un baile son juiciosas, honestas y recatadas, que saben burlar sus intenciones y conservan su honor ileso en medio de las llamas, como la zarza que vió arder Moisés sin quemarse, lo que ciertamente es un milagro; aun en este caso tan remoto hacen estos útiles su negocio.
.....

Lo peor, es, que estos manoseos y tentadas, acompañadas de las risas y dichitos que se acostumbra, son para muchas mujeres como el pecado venial para las almas, con la diferencia que el pecado venial entibia y dispone a las almas para el pecado mortal, y los manoseos... encienden y disponen a algunas jóvenes para dar al traste con su honor, el de sus padres y maridos. Ningún escrúpulo está por demás para evitar estos excesos.

La tercera consideración que podían tener los que hacen o dan un baile, era que no hubiera en ellos licor espirituoso. En caso de ser preciso, por costumbre o cariño obsequiar a los concurrentes, sería menos malo hacerlo con zoletas y nieve de leche, limón, tamarindo, etc., de esta clase, que no con merendatas y vino, aguardiente, ponche y otros licores semejantes, que ofuscando el cerebro facilitan el trastorno de la razón, y alteran la constitución física de ambos sexos, cuyas resultas, cuando menos, no escapan de ser deseos, pensamientos consentidos y delectaciones morosas, y en tal y tal persona algo más y más pecaminoso.

.....

La cuarta y última consideración que se debía tener, era que los bailes durasen, cuando más, hasta las doce de la noche.

.....

Ultimamente, yo no declamo contra los bailes, sino contra los escándalos de los bailes. Quítese de ellos todo lo que los hace pecaminosos y peligrosos, y dejándolos en una clase de diversión indiferente, ellos serán malos para quien quiera ser malo en ellos, y serán honestos para el honesto...

Bailar no es malo, lo malo es el modo con que se baila, y el objeto por que se baila. David bailó delante del Area del Señor, y los israelitas delante del becerro de Belial. Todos bailaron; pero ¡con qué diverso modo, y con qué diverso objeto! Por eso también fueron diversas las retribuciones.

Hay moralistas tan austeros que no consideran baile sin ocasión próxima voluntaria, y según esto, no juzgan lícito ninguno. Yo, después de respetar su opinión, no me conformo con ella. Soy más indulgente, y digo que puede haber y de hecho habrá, no siendo como los que se usan, algunos bailes donde falten estas ocasiones, estos escándalos, cantares lascivos, manoseos, embriagueces y demás abusos que se notan en los más de ellos. ¿Y cuáles serán éstos? Los que se debieran usar entre gentes de buena conciencia.¹

Se puede ver en estas expresiones el mismo tono crítico de las costumbres, acciones, resultados e influencias del baile que estaba de moda. La crítica de Lizardi es más personal y más aguda en sus detalles y más como sermón que el manuscrito que tiene más fuerza descriptiva, pero, de todos modos, son semejantes, especialmente en el lenguaje hay muchas palabras iguales. Es posible que Lizardi pudiera ver y leer la denuncia de la Inquisición o el mismo manuscrito porque **El Periquillo Sarniento** fué editado por primera vez en el año de 1816 —seis años después de la denuncia de 1810 y un año después del manuscrito si **1815** es la fecha.

Aunque el vals logró la respetabilidad después de años, por todo el siglo XIX había quienes no lo aceptaban. En **Los Bandidos de**

¹ Lizardi, op. cit., Vol. I, pp. 230-233.

Río Frío hay una constancia de este disfavor para el vals. En "los jueves" en la casa de Relumbrón y Doña Severa,

se organizaba unas cuadrillas, rara vez vals, que no gustaba a doña Severa y que jamás permitió a Ampara que lo bailase.¹

Esta misma opinión prevaleció por mucho tiempo. Vive ahora en esta ciudad una señora norteamericana que nos dijo algo muy interesante del vals. Ella es la señora Bessie Kirkland viuda de Johnson. Vino a México en el año de 1888 para vivir con una tía. Tenía entonces trece años de edad. En 1893 se casó con el señor Wilfrid Johnson, administrador, más tarde, de una compañía de aviación. En su juventud la pareja asistía a muchas fiestas donde se bailaba "la danza". Este baile era una mezcla de vals y cuadrilla. Empezaba con la música, el ritmo y los pasos del vals, se interrumpía con una cuadrilla y terminaba con pasos de vals. Por la mala reputación que tenía el vals, ninguna parte de "la danza" llevaba ese nombre, aunque el ritmo y los pasos verdaderamente eran los de este baile.

El vals, tanto en su música como en la manera de bailarse, ha tenido gran influencia en la música mexicana y es todavía una de las formas predilectas de toda la gente. Casi todas las composiciones más famosas del siglo XIX que se han conocido fuera del país son valeses: **Vals Poético**, de Villanueva; **Vals Capricho**, de Castro y, el más famoso de todos, **Sobre las Olas**, de Juventino Rosas.

En las novelas se menciona el vals a veces con título, otras veces sin él. En una de las novelas costumbristas más importantes de esta época, **Astucia o Los Hermanos de la Hoja**, encontramos una de las primeras referencias al vals. Aparece en la historia de "El Diablo" en el recuento de la fiesta en casa de Clarita:

Llegaron los músicos poco después de la oración y comenzó el baile... acabó el vals.²

Otra vez en el baile que arregló Amparo antes del incendio del hotel:

la sacó a bailar un vals.³

Las dos ilustraciones muestran la popularidad del vals en el pueblo y su importancia entre los bailes de moda en esta época.

¹ Manuel Payno, *Los Bandidos de Río Frío*, Vol. III, p. 19.

² Luis G. Inclán, *Astucia*, Vol. I, p. 227.

³ *Ibid.*, Vol. I, p. 415.

En **Los Parientes Ricos**, de Rafael Delgado, que es de otra región y de otra clase de sociedad encontramos:

la parlanchina joven principió a tocar un vals alemán, estremeecedor y brillante...¹

sin nombrarlo aquí pero un poco más tarde en la novela aparece el nombre de un vals y es posible que sea el mismo:

De un salto volvió Margarita al salón, se dirigió al piano, se acomodó en el taburete y la **Invitación al Vals** inundó el recinto con sus magistrales acordes.²

Otro vals nombrado es de **Fausto**, en una escena doméstica en la casa de Don Cosme:

Alfonso, Elena y Margarita estaban en la sala. Al abrir don Cosme la puerta del comedor oyóse el vals de **Fausto**, tocado liriosa y magistralmente.

Rubén M. Campos nos da la historia de este vals en México:

El 26 de junio (1891) dieron su primer concierto en el Teatro Nacional el violinista Rafael Díaz Albertini y el pianista Ignacio Cervantes, con la orquesta del Conservatorio dirigida por el maestro don José Rivas... Muchas obras dieron a conocer los dos artistas cubanos ante un escogido auditorio de amantes de la música en los cinco conciertos que dieron; y entre ellas han quedado consignadas: ...el Vals de **Fausto**, de Liszt, tocados por el pianista Cervantes...³

Fausto es el nombre de la ópera de Gounod y se menciona aquí en esta división a causa de la forma de la música y no por el compositor.

Éstos vales eran los preferidos porque estaban arreglados "a cuatro manos" y nos dice Delgado que Margarita y Alfonso tocaban **La Invitación al Vals, a cuatro manos**.⁴

Otro vals muy popular de esta época era alemán también. Para romper una conversación que no era de su gusto, Margot en **La Calandria**, dice:

—Vamos a tocar...

y después de nombrar varias piezas de Chopin, Margot pidió:

—Un vals de Waldteufel.⁵

¹ Rafael Delgado, **Los Parientes Ricos**, p. 112.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Rubén M. Campos, **El Folklore Musical de las Ciudades**, pp. 60-61.

⁴ Delgado, *op. cit.*, p. 307.

⁵ Delgado, **La Calandria**, p. 323.

Costera, en la novela **Carmen**, menciona el vals:

Le he visto también en un baile seguir las vueltas de vals que describen las parejas y buscar entre ellas la imagen grabada en su cerebro...¹

otra prueba de la afición al vals como baile. Más tarde clasifica un vals como "vals alemán" y en la página siguiente describe el efecto que produce un vals en sí mismo:

Poderosa atracción ejercen sobre mi temperamento nervioso y ardentísimo los rápidos compases de un vals... El vértigo se apoderó de mí.²

Federico Gamboa en **Santa** con su gran creación, Hipólito, ha dado algo más que nombre a su música. Casi nunca usa el nombre de una pieza en especial porque Hipólito crea sus mismas composiciones, algunas en formas conocidas, otras como improvisaciones sin forma fija y, por supuesto, sin nombre. Una de las escenas más bien escritas es la de la sala de la casa de Elvira cuando está contando Hipólito su vida. Gamboa usa el vals como "música de fondo", pero como es más metafórica su significación que actual, y como es más importante por esta razón, vamos a mostrar aquí la influencia de esta forma alemana en las creaciones del ciego.

el pianista metióle mano a un vals.³

.....

Hipólito preludeó un vals.⁴

Para indicar la ignorancia de Santa al llegar a la ciudad, dice:

Bailaba por rareza, pues no entendía jota del vals.⁵

José J. de Cuéllar, en su **Ensalada de Pollos**, dice que Ernestina, después de cantar unas selecciones de ópera, "puso el vals de Ascher".⁶

Para no hacer tantas divisiones de la música europea, se incluirá aquí en ésta toda la música de origen germánico, como la **mazurka**, la **polka**, el **schottisch**, el **capricho**, o cualquier selección no estrictamente italiana, española o francesa.

¹ Pedro Costera, **Carmen**, p. 209.

² *Ibid.*, p. 240.

³ Federico Gamboa, **Santa**, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶ José J. de Cuéllar, **Ensalada de Pollo**, p. 179.

Encontramos en **Clemencia**, de Altamirano, la música de Strauss :

ella misma le tocará, me lo ha prometido, es un Wals... es un wals de Strauss, ¡un delicioso wals de Strauss.¹

La influencia alemana durante esta época se muestra en la frecuencia de los nombres que se llaman **piezas de salón**. Casi todos los novelistas que han incluido algo de la música en sus obras han indicado o nombrado estas piezas. Muchas veces no han hecho más identificación de la música que está tocando o cantando uno de los personajes en la sala de una casa, que la de ser alemana. Algunos de los novelistas hacen explicaciones de los efectos de la pieza en los oyentes; otros describen las características de la música, teniendo en la mente una selección en particular a veces; creando, sin duda, algo de la pura imaginación, otras veces.

El capítulo XIV de **Clemencia** empieza de esta manera :

Era una colección de melodías alemanas.

.....

Era una de esas piezas en que la ternura y melancolía están unidas a las más difíciles combinaciones de la ciencia musical.²

Posiblemente Altamirano estuviera recordando música que hubiera oído y que para él tuviera la nostalgia de sus amores y sólo recuerde que era música alemana.

En cuanto a mí, ya me figuro que voy a pasar la mayor parte de los pocos días que nos restan en Guadalajara, oyendo y tocando melodías alemanas, y viajando en alas del alma de una virgen, por los espacios nebulosos de un mundo ideal.³

Es cierto que la preferencia de este autor se quedó en la música alemana porque casi todas las selecciones y los tipos de música en sus novelas son alemanas. El piano que nombra es uno de la familia francesa, originaria de Austria, constructores del piano "Pleyel".⁴

También en **El Zarco** Altamirano indica su preferencia por la música alemana, lo que nos parece una falla en la verdad básica de lo realista :

Resonaban allí algunos bandolones, guitarras y jaranas tocando polcas

¹ Ignacio M. Altamirano, **Clemencia**, p. 114.

² **Ibid.**, p. 86.

³ **Ibid.**, p. 95.

⁴ **Ibid.**, p. 102.

y vales, porque es de advertir que esos bandidos eran poco aficionados a los bailes populares como el jarabe, y sólo como una especie de adorno o de capricho solían usarlos.¹

Existía entonces, como hoy, pero mucho más popular en aquella época, la transcripción: música de una ópera o una sinfonía que se adaptara para un instrumento, y como el piano tenía predominio sobre los otros, era natural que mucho de la música favorita se arreglara para tocarla en él. Y los músicos alemanes las compusieron, en su mayoría. Esto explica cómo muchas personas conocían algo de las óperas y las sinfonías más grandes e importantes, aunque nunca las habían visto ni oído en los grandes teatros o salones de concierto. Les servían para introducir las obras famosas en aquel tiempo, como hoy nos sirven la radio y los discos. Carmen, Clemencia y Elena eran tres de las señoritas que tocaban el piano con encantadora destreza y unas de sus selecciones predilectas eran la transcripción de **La Sonámbula**, del alemán Thalberg; el vals de **Fausto** y las sinfonías de Beethoven:

Carmen fué al piano, ejecutando de una manera maestra, como siempre lo hacía, una brillante sinfonía de Beethoven.²

Muy de moda a fines del siglo pasado eran el **schottisch (scottish, chotis)** y la polca. Casi todos los novelistas han incluido éstos en sus novelas. Por ejemplo: Costera, en **Carmen**, habla de

los acelerados compases de la polka.³

Delgado en **La Calandria** usa la polca para mostrar la alegría matinal de la vida doméstica:

afuera, el gorjeo de las alondras, el cacareo de las gallinas, el canto estridente de las cigarras. Adentro, la polca, más bien tarareada con el pensamiento que con la voz, la placida alegría matinal de la vida doméstica.⁴

La popularidad de la polca se puede ver en la obra de Rabasa. En **La gran Ciencia** encontramos:

La orquesta, colocada en la pieza inmediata, anunció una polka, y Miguel abandonó a las damas para ir en busca de Candelarita, la cual le ha-

¹ Altamirano, **El Zarco**, p. 130.

² Costera, **op. cit.**, p. 176.

³ Costera, **op. cit.**, p. 248.

⁴ Delgado, **La Calandria**, p. 228.

bía bonitamente comprometido a bailar con ella todas las piezas de ese género.¹

Una de las creaciones del ciego en **Santa** fué un **Schottish**:

y como mientras preludiaba sobre el teclado un schottish se colocó entre los labios el cigarrillo encendido...²

Encontramos el schottish en **La Calandria**:

A poco la pieza había principiado. ¡Qué schottish! El maestro, con mirada llena de inspiración y el brillo de la gloria en los ojos, a veces tocaba, otras mareaba con el pistón a guisa de batuta, los pasajes más tiernos y expresivos.³

Está incluida en estas mismas novelas la **mazurka** o mazurca, otra forma alemana: En **Santa**

Principiaba una mazurka a traer bailadores al salón.⁴

En **La Calandria**:

la mazurca de los marineritos.⁵

Para terminar este discurso sobre la influencia alemana servirá bien mencionar otra **opus** de Von Weber, en **Carmen**:

Carmen comenzó a tocar **El Ultimo Pensamiento** de Weber; pero de un modo tan suave, tan melodioso, tan expresivo, que el alma del gran compositor debe de haberse fijado en ella desde la Eternidad.⁶

Por toda esta época, 1810 a 1910, la música del mundo occidental reflejaba la influencia de la música alemana. Los nombres de los grandes compositores, como Chopin, Mendelssohn, Beethoven, Van Weber estaba en lenguas de todo el mundo culto y las formas, como la marcha, el vals, la polka, la mazurka, el nocturno, el schottish eran modelos para todos los compositores de todas las naciones. Desde **El Periquillo Sarniento** hasta la última novela de la época a que nos referimos, encontramos estas formas y estos compositores, sea novela costumbrista, romántica o realista. La influencia alemana fué grande a través de todo el siglo hasta 1910 y sus efectos se pueden notar en esta investigación.

¹ Rabasa, **La Gran Ciencia**, p. 213.

² Gamboa, **Santa**, p. 72.

³ Delgado, **La Calandria**, pp. 136-137.

⁴ Gamboa, *op. cit.*, p. 224.

⁵ Delgado, *op. cit.*, p. 49.

⁶ Costera, **Carmen**, p. 287.

Las influencias italianas y francesas

Las otras grandes influencias europeas vinieron con la ópera. En esta investigación se ha encontrado poco de la influencia francesa o italiana fuera de esta forma y lo que existía se explicará al fin de este capítulo.

La historia de la ópera aquí en México durante los años de 1810 a 1910 es muy interesante pero queda completamente dentro de los límites de la ópera traída aquí por las compañías italianas. Se ha explicado que la primera ópera producida fué **Parténope**, de Manuel Sumaya, y el drama musical que se acerca a la ópera, **El Rodrigo**, del mismo compositor mexicano, presentadas en el palacio virreinal a fines del siglo XVIII. Entretanto, la ópera había florecido en Europa y tuvo un gran desarrollo durante todo el siglo XIX. Habían llegado a México músicos extranjeros que la conocían y otros, mexicanos, que la habían estudiado en los grandes centros musicales de Francia, Italia y Alemania. Pero no había en México compañías de ópera que produjeran obras como las de Francia o Italia. Tenían que venir tales compañías de Italia para representar la ópera al pueblo mexicano.

La señora Calderón de la Barea nos ha dado una de las primeras descripciones del estado musical en México en su **Life in Mexico**, que cubre los años 1840-42. La carta de La Habana con fecha 15 nov. 1839 describe la representación de **Lucia di Lamamoor**, de Donizetti, cantada por la **prima donna**, La Rossi y el famoso Montresor. Si esta compañía llegó o no a México, no tenemos noticia ninguna en las novelas. En la carta de México fechada 13 de julio de 1841 aparece la primera noticia de una compañía de la que tenemos mención en una novela. La descripción de esta compañía y especialmente del teatro en que se representó es muy interesante:

The theater is the former Teatro de Gallos, an octogonal circus, which has been fitted up as elegantly as circumstances would permit, and as the transmission from the crowing of cocks to the soft notes of Julietta rendered necessary.¹

Su descripción del público que asistió a esta función de **Lucía** es aún más importante:

They have been so much proné, and public expectation has been so much

¹ Calderón de la Barea, *Life in Mexico*, p. 270.

excited, that we supposed it probable that the first evening at least would be a failure to a certain extent. Besides the Mexican audience, if not very experienced, is decidedly musical; and they have already had a pretty good opera here, have heard Madame Albini, la Cesari, Garcia (the father of Malibran), and the beaux restes of Galli; therefore can compare.¹

La importancia de estas cartas con sus cuadros de la ópera se queda en el hecho de que Manuel Payno en **Los Bandidos de Río Frío** usa este mismo grupo (el último que nombra la señora) en el capítulo XVI, "La ópera en el monte".

En vez de tener lugar en el Teatro de Gallos tuvo lugar la representación de esta compañía en el Teatro Principal:

Hacia bastante tiempo que en el Teatro Principal, pues no había otro, funcionaba una compañía de ópera tan buena y tan completa como no se ha visto otra hasta que vino a México la deliciosa e inolvidable Sontag.²

Entonces sigue una descripción de unas de las personas nombradas por la señora Calderón de la Barca:

Marietta Albini era una alta y robusta mujer, blanca como la leche, de porte majestuoso, de ojos pequeños pero muy negros... Albini era una Norma como jamás había pisado el teatro.

Adela Cesari, era o parecía napolitana... toda ella era gracia y voluptuosidad... ¡Qué escuela, qué voz, qué expresión para cantar!... La ciudad entera estaba enamorada de ellas.

Después Musatti, un delicioso tenoreillo...; Galli, un bajo profundo que hacían temblar al teatro cuando cantaban el aria del Duque de Caldosa.³

Sólo falta el nombre de Garcia.

La recepción de esta compañía de cantantes de ópera por el público fué muy distinta de la que se produjo a la compañía que describe la señora en su carta y con razón ella dijo: "therefore can compare". Por supuesto, Payno escribió su novela más de cincuenta años después de la verdadera representación de estas óperas y el privilegio del novelista es que pinta con una pluma que "canta o llora" y que cambia el tiempo o lugar de los hechos como él mismo nos da a entender en una nota:

¹ Se notarán muchos **anacronismos** en esta novela, y se ha hecho la advertencia necesaria en el prólogo. La existencia de la compañía de ópera a que se refiere este capítulo, es, por ejemplo, anterior a la época en que Baninelli figuró como uno de los más intrépidos oficiales.⁴

¹ Ibid., p. 270.

² Payno, **Los Bandidos de Río Frío**, Vol. II, pp. 152-153.

³ Ibid., Vol. II, p. 155.

⁴ Ibid., Vol. II, p. 155.

De todos modos dice Payno que el canto de Marietta el público lo recibió con "aplausos frenéticos", el de la Cesari "no tuvo límites":

Se aplaudía no solo con las manos, con los pies, con los bastones, con los bancos, con todo lo que podía hacer ruido.¹

Representaron las óperas: **Norma, La urraca ladrona, El pirata, El condestable de Chester, La italiana en Argel, Isabel de Inglaterra, La casa deshabitada,**

Operas favoritas del repertorio que tenían a México en una especie de encanto que no permitía que nadie se ocupase de otra cosa ni hablase más que de la ópera.²

La popularidad de esta compañía y la afición a la ópera nos la da a entender Payno al decir:

Quién sabe cuántos meses o quizá años permaneció la compañía en México deleitando a todo el mundo sin excepción, pues hasta los muchachos de la calle silbaban la "Casta Diva" y el Aria del Condestable.³

La verdad de todo esto la señora Calderón de la Barca la confirmó y nos dió un poco de más información en su carta:

La Cesari, highly married, and who for the last three years has not appeared upon the stage, came out as Romeo. . . She was very much freightened and ill at ease, and it required all the applause with which the public greeted the entrée of their former favorite to restore her self possession.⁴

Esto de "the last three years" daba la fecha de su salida de México por Río Frío el año de 1839.

Éstos cantantes en poder de los bandidos, Evaristo y sus indios, dieron a Payno la oportunidad de crear una escena sin igual en la novela. Fué cosa de la necesidad que cantaran y cantaron; lo hicieron mejor que nunca: improvisaciones nunca oídas, combinaciones de notas nunca escritas por ningún maestro, juegos de garganta y trinos y gorjeos de ave del paraíso, maravillas de melodías, cascadas de gotas de oro hasta que los árboles se cubrieron de pájaros que escucharon atenta y silenciosamente.⁵

Todo esto forma la primera noticia de la ópera en las novelas, pero no es la última. Sigue una sucesión de nombres por casi todas

¹ *Ibid.*, Vol. II, p. 153.

² *Ibid.*, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 271.

⁵ Payno, *op. cit.*, Vol. II, p. 164.

ellas. La temporada de ópera en la época de la señora Calderón de la Barca fué durante el verano, en el mes de julio; mucho más tarde parece que se había cambiado porque en **Los Parientes Ricos** hay noticia de que principia la ópera en septiembre,¹ y en otro lugar de la misma novela, se informa que había sido la costumbre que fuera en diciembre.² En la compañía que cantaba en septiembre había un tal Tamagno, italiano, que tenía bastante fama en el país.

Que **La Sonámbula**, de Bellini, era muy popular se puede ver por tantas novelas en que se cita: **Clemencia**, de Altamirano; **Carmen**, de Costera y en **Angelina** y **Los Parientes Ricos**, de Delgado:

Carmen dejó correr sus manos sobre el teclado, ejecutando con maestría un dulcísimo preludio y tocando después unas variaciones sobre temas de **La Sonámbula**.³

.....

Ahora verá usted, Rodolfo: le dijimos que tocara, y tocó la **Sonámbula** de Talberg. ¡Jesús nos asista! ¡Qué **Sonámbula**!⁴

.....

Una vez en el teatro (me acuerdo bien de que esa noche, cantaba Angela Peralta la **Sonámbula**) ocupamos una platea cerca de la que ellos tenían.⁵

Entre los compositores de ópera italiana era, sin duda, Verdi el predilecto de México. Además de **La Sonámbula**, de Bellini, en **Clemencia** se menciona a Verdi como el maestro favorito de Clemencia.⁶ En **Los Parientes Ricos** la muerte de la tía no era suficiente razón para no asistir a **Otelo**, de Verdi.⁷ En **Astucia** las dos hermanas cantaban el **Trovador**.⁸ **Rigoletto** en **Angelina** se usaba para burlarse de Pepillo como "el bufón del Rey",⁹ y el brindis de Traviata en **El Cuarto Poder**¹⁰ y el **Baile de máscaras** en **Angelina**.¹¹

Otras óperas nombradas por varios compositores incluyen: una referencia a **Lucia di Lammoor**, de Donizetti, en **Carmen**, una transcripción del aria del delirio de **Lucia**;¹² una a la **Tosca** en

¹ Delgado, **Los Parientes Ricos**, p. 99.

² Delgado, *op. cit.*, p. 162.

³ Costera, *op. cit.*, p. 60.

⁴ Delgado, **Angelina**, p. 275.

⁵ Delgado, **Los Parientes Ricos**, p. 27.

⁶ Altamirano, **Clemencia**, p. 83.

⁷ Delgado, **Los Parientes Ricos**, p. 249.

⁸ Inclán, **Astucia**, Vol. II, p. 414.

⁹ Delgado, **Angelina**, p. 358.

¹⁰ Rabasa, **El Cuarto Poder**, p. 115.

¹¹ Delgado, **Angelina**, p. 400.

¹² Costera, **Carmen**, p. 61.

Santa,¹ usada como nombre de una de las cortesanas, amiga de Santa; **Fausto**, "la elegante música de Gounod en **Los Parientes Ricos**;" el **Baile de Máscaras** en **Angelina**;² y en **La Hija del Judío**, una mezcla de compositores y obras para describir la manera de cantar de María:

También cantó María; y aunque no fué ninguna aria de Rossini o Meyerbeer, ni había sido educada en el conservatorio de París o de Milán, cantó sin embargo, con una voz nítida y pura; y su himno a las estrellas bien podría valer tanto como *Casta Diva*, de la Norma, o como el ¡Oh, matutini albori! de la Donna del lago.³

Encontramos unos datos interesantes sobre la ópera en México en un librito que se llama **Una Temporada de Opera Italiana en Oaxaca - Crónica**, por Armando de María y Campos. Estos datos históricos de las óperas nombradas en las novelas vamos a incluirlos aquí:

La *Sonámbula*, de Bellini, fué cantada por primera vez en México, por un grupo de artistas mexicanos preparados en la Academia de Música, el 17 de julio de 1838 en uno de los salones de la Antigua Inquisición. La *Sonámbula* se había estrenado en Milán el 16 de Marzo de 1831. Fue una de las predilectas de mediados del siglo XIX, y uno de los triunfos de Jenny Lind. Después la Peralta la cantó el 6 de mayo de 1871 obteniendo con ella un triunfo clamoroso.

Norma, estrenada originalmente en actos, es, con *La Sonámbula* la ópera más popular de Bellini. Se estrenó en Milán en 1831. En febrero de 1836 debutó con ella en México la famosa María Napoleona Albini (la de *Los Bandidos de Río Frío*); en 1852 la cantó Stefferone; en 1858 se benefició con ella la célebre Adelaida Cartesi; en 1863 la ensayó una Compañía Mexicana de Opera Italiana que dirigía Bruno Flores.

Lucia di Lamamoor se cantaba en México desde 1841 (la que oyó la señora Calderón de la Barca) por la compañía de Anaída Castellana en el teatro Provisional-antiguo de los Gallos el 12 de junio de 1841. Debutó *La Stefferone* en ella en 1852; un grupo de artistas mexicanos cantó esta ópera bajo la dirección del maestro Octaviano del Valle en abril de 1869. *Lucia* se cantó por primera vez en Nápoles el 26 de septiembre de 1835.

La Triavata se oyó por primera vez en México cantada por *La Stefferone* en 1861; en 1866 la volvió a cantar la compañía de Anníbeli Biachi. Se estrenó por primera vez el 6 de marzo de 1856.

Fue la compañía de Adela Cartesi la que por primera vez puso en México *El Trovador*; en 1857 cantando la Leonora hizo su presentación la primera

¹ Gamboa, *Santa*, p. 276.

² Delgado, *Los Parientes Ricos*, pp. 52, 188.

³ Delgado, *Angelina*, p. 400.

⁴ Justo Sierra O'Rielly, *La Hija del Judío*, Vol. I, p. 16.

donna mexicana Angela Peralta; en 1860, en función de beneficencia en 1865, y en 1867. Ya más en serio la cantó Angela Peralta en 1871. Se estrenó por primera vez en Roma el 19 de enero de 1853.

Rigoletto, bufone di Corte, fue estrenada en Venecia el 11 de marzo de 1851. A fines de 1857 la compañía de Adela Cartesi cantó en México *Rigoletto*; a mediados de 1864 y nuevamente en 1871 la compañía de Angela Peralta.

Un Baile de Máscaras se oyó por primera vez en México en septiembre de 1864; y fue estrenado en 1859.

Fausto, de Gounod, se oyó en México por primera vez en octubre de 1864.

Angela Peralta, de estos cantantes famosos, nació en México el 6 de julio de 1845 y era todavía una niña cuando fue descubierta su voz privilegiada por su maestro de canto don Agustín Balderas. Tenía su voz un poder incomparable y melodioso; enloquecía a los públicos. Entonces fue cuando la oyó la egregia prima donna Enriqueta Sontag poco antes de morir trágicamente, víctima del cólera en México. En 1860 la Peralta debutó —a los quince años— haciendo una creación de la Eleonora del *Trovatore*. El triunfo fué tan grande que su padre decidió llevarla a Europa a perfeccionarse por su voz. Se llamó desde entonces con el nombre de Ruiseñor Mexicano. Su debut definitivo fue en el teatro de la Scala, en 1862, con Lucia y su éxito fue tan estupendo que la ópera se repitió veintitrés noches consecutivas. Cantó la *Sonámbula*, en Turín, en presencia de los reyes y fue llamada treinta y dos veces a la escena. Cantó en Roma, en Florencia, en Bolonia, en Lisboa, en el Cairo y en Italia, recorriendo las principales ciudades. Regresó a México en 1865. Fue recibida por una multitud a su llegada hasta Tlalpan donde dejó la diligencia para subir a un carruaje tirado por cuatro caballos, entre aclamaciones, lluvia de flores y saluciones de oradores. Debutó con la *Sonámbula* y al aparecer en la escena hubo tal tempestad de aclamaciones, dianas y vivas que hacían retemblar el Teatro Nacional y cuando se la oyó cantar el entusiasmo en delirio no conoció límites.

Después de su primera temporada en México volvió a Europa donde continuó sus triunfos artísticos en los principales teatros italianos y españoles hasta 1871. Retornó a México. En 1872 y 1877 reapareció en el apogeo de su gloria. Cantó *Aída* en 1877 y con este papel cerró con broche de oro su luminosa carrera artística. Murió en Mazatlán el 30 de agosto de 1883, día que fue declarado de duelo en México. La expresión más estática que podía decir casi en suspiro un mexicano viejo era: "¡Yo la oí!"

La naturaleza le había negado toda gracia corporal. Era de pequeña estatura y prematuramente obesa; miope, con los ojos saltones, la nariz gruesa y la boca grande. Parecía una broma.

Hay dos o tres anécdotas acerca de ella que vale la pena de recordar. Estaba una vez en un teatro para oír al gran tenor Gayarre y después del triunfo del cantante, la Peralta salió al balcón y ante la muchedumbre cantó; cantó como jamás había cantado en su vida, y todo el pueblo lloró de emoción tanto los ancianos como los jóvenes; así la Peralta cantaba en cada

pueblo donde su peregrinación errante la llevaba. Se cuenta también de un eminente flautista que en León, no pudiendo competir con ella con las variaciones de Lucia, rompió su flauta contra el atril. Y de un anciano músico ciego que llevado casi en brazos a oírlo, había exclamado: "Ahora ya puedo morir", y había expirado la misma noche al volver a su casa.

De la bondad de su corazón, en la plenitud de su voz, se puede deducir por el hecho de que en vez de haber podido hacer una fortuna en una gira triunfal por Europa, iba de pueblo en pueblo, feliz, cantando para los suyos.¹

De las otras formas italianas y francesas, sin contar la ópera, hay poco. En **Los Parientes Ricos** otra vez encontramos la transcripción. Es de una "hermosa sinfonía de Saint-Saens, que Alfonso tocaba magistralmente" y como intérpretes del amor eran Chopin y Saint-Saens, Mendelssohn y Gounod.² Los nocturnos de Chopin muestran más que sus otras obras la influencia francesa porque sin duda, sus vales, mazurkas, polonesas, preludios, concertos son de la música alemana y polaca. Por eso, como el nocturno de Chopin es parte del repertorio de los músicos de **Los Parientes** se incluye aquí en esta división.³

Una de las danzas más populares por todos los años desde su creación en Francia ha sido la cuadrilla y sus variaciones. Esta palabra **Cuadrilla** es de la voz francesa **Quadrille**, que significa **de un torneo**. Se bailaba mucho en toda Europa y por todas las Américas. Se encuentra este baile en varias novelas, pero es de tan poca importancia que basta mencionarlo como un baile de influencia francesa.

Otro baile de origen francés es el minué que se encuentra en **La Quijotita y su Prima** en una lista de bailes populares y es interesante notar que se incluye entre los bailes honestos:

A los principios se bailaron unas boleras y algunos minué, pero los mocitos, cansados de bailar estas piezas, comenzaron a bailar vals y contradanza. Entonces todo se volvió bulla y alegría en los dos sexos.⁴

¹ Rubén M. Campos, *El Folklore y la Música Mexicana*, pp. 215-218.

² Delgado, *Los Parientes Ricos*, p. 209.

³ *Ibid.*, p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁵ Lizardi, *La Quijotita y su Prima*, p. 213.

CAPITULO III

Lo popular y lo costumbrista

La música forma parte de lo popular y la costumbrista de cualquier país. Es por el estudio de las producciones de la música popular, las artes populares, las poesías populares —lo que se llama el folklore— que se puede entender a un pueblo, su cultura, sus tendencias. Los libros más importantes de las literaturas españolas, inglesas, francesas, alemanas, rusas o italianas son los que han reproducido la vida del pueblo y de esta vida es de donde brota su música. No es la música más clásica la que indica cómo es un pueblo sino la música popular, sus bailes, sus canciones y cómo y cuándo se usa, qué muestran al mundo y qué indican y explican las más íntimas y dilectas de sus costumbres. El pueblo crea costumbres y estas costumbres explican lo fundamental del pueblo. No es la ópera italiana la que revela cómo son los italianos sino sus barcarolas, sus tarantelas, sus romanzas, sus serenatas. No son las sonatas de un Beethoven, ni las sinfonías, ni siquiera la ópera alemana la que nos da a entender al pueblo alemán sino sus bailes, sus marchas, su “lieder” y, así ocurre con todas las naciones y las gentes del mundo.

Se puede clasificar esta música popular en dos divisiones: la canción en sus varias formas; el baile en sus distintas manifestaciones.

Las influencias europeas y africanas todavía quedan en la música popular mexicana. Veamos esta influencia africana y lo que hay de ella en la novela. En el siglo XVI fueron traídos a la Nueva España gran número de negros como esclavos y trabajadores. Con ellos vinieron sus danzas y sus canciones con sus ritmos particu-

lares y sus tonos melancólicos y alegres que empleaban para celebrar sus fiestas y para hacer más soportables sus días en los campos, con el recuerdo lejano de su vida en sus lugares nativos. No pasó mucho tiempo sin que se hubieran mezclado los ritmos y los pasos de las canciones y de los bailes de los indígenas, los negros, los mestizos y de los españoles. Todos bailaban las danzas y cantaban los cantos que habían creado aquí en el nuevo mundo. En el **son**, palabra aplicada a los cantos bailables, la influencia africana es notable. La letra vino probablemente de España, pero el ritmo muchas veces tenía algo de lo africano especialmente en los que se llamaban rumbas o danzones porque son mezcla de ritmos, de canción y baile —unas cantaban mientras otras bailaban.

Es interesante notar que el 23 de septiembre de 1766 los Inquisidores de México ordenaron:

“Prevenir que hay relación en este Santo Oficio de que en esa ciudad se baila la referida tonada con movimientos y palabras deshonestos y provocativos, causando grave escándalo y ofensas que contra la divina Majestad se cometan”!... “en cuyo atención encargamos a nuestro comisario, que luego que reciba ésta, informe a este Santo Oficio con la mayor individualidad, en qué términos, con qué modales se practican los bailes que se dicen de el chuchumbé; que son contrarios a la modestia y buen ejemplo...”, orden que como consecuencia tuvo su contestación en el informe de que “dos sujetos me dicen que las coplas que remití se cantan mientras otros bailan, o ya sea entre hombres y mujeres, o sea bailando cuatro mujeres con cuatro hombres; y que el baile es con ademanes, meneos sarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, abrazos, y dar barriga con barriga; bien que también me informan que esto se baila en casas ordinarias, de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria, ni entre hombres circunspectos y sí entre soldados, marineros y broza”.¹

Esto tuvo lugar en Veracruz pero no fué un caso aislado porque se extendió y llegó a esta capital y fueron acusadas varias personas ante el Tribunal por cantar y bailar las mismas coplas denunciadas y prohibidas. Por primera vez fué usado el término **son** en esta prohibición de 1766 para distinguir las coplas de los poetas de la producción del pueblo.

A fines del siglo XVIII el **son** se introdujo al lado de la canción en algunas fiestas religiosas tradicionales celebradas por el pueblo con el nombre de “coloquios”.²

¹ Saldívar, *op. cit.*, p. 227.

² *Ibid.*, p. 252.

Por esa misma época, durante la temporada de teatro del último tercio del siglo XVIII figuraban en los programas del Coliseo, casi noche a noche, al lado de boleros, polacos y otras composiciones europeas o hechas a semejanza de ellas, ciertas piezas que siempre se les designa con el diminutivo de *soncitos del país*. Es indudable que se trataba de los *sones*, que en la actualidad son tan apreciados.¹

Rafael Delgado como escritor de la provincia veracruzana ha incluido algunas nociones de la influencia africana del *son*, de la canción y del danzón en sus novelas. En **Angelina** nos da un cuadro bellissimo de la heroína trabajando y cantando y en la descripción de su canción incluye lo que es, sin duda, de la influencia africana:

En los labios de la joven susurraba alegre cancioncilla que parecía un eco suave, apenas perceptible, de la que cantaban los alados músicos en su prisión de cañas y en la copa de los naranjos ornados ya con amarillas pomas.²

Y, ¿será también de origen africano la melancolía del canto que silbaba Mauricio? ¿Quién sabe? Porque todo lo que dice es:

¡La muerte! — pensaba yo mientras Mauricio silbaba entre dientes un canto melancólico.³

Siendo de esta región es fácil pensar que se trataba de una de las canciones de la misma clase de la que canturreaba Angelina. Cuando alguien canta o susurra algo sin tomar noticia de lo que está haciendo, significa que le llega del subconsciente y brota lo que había oído en su niñez, cantando como arrullo, o bien emerge lo que es más familiar.

En **El Zarco**, Altamirano nos ha pintado un cuadro efectivo de la región de los campos de caña de Atlihuayán con sus trabajadores y sus canciones:

y al pie de la colina que servía de mirador al jinete se veían distintamente los campos de caña de Atlihuayán, salpicados de luciérnagas, y en medio de ellos los grandes edificios de la hacienda con sus altas chimeneas, sus bóvedas y sus ventanas llenas de luz. Aun se escuchaba el ruido de las máquinas y el rumor lejano de los trabajadores y el canto melancólico con que los pobres mulatos, a semejanza de sus abuelos los esclavos, entretenían sus fatigas o daban fin a sus tareas del día.⁴

¹ Ibid., p. 256.

² Rafael Delgado, *Angelina*, p. 85.

³ Ibid., p. 415.

⁴ Altamirano, *El Zarco*, p. 32.

La música de influencia africana, que se había cultivado en la provincia de Veracruz, había logrado un lugar en las salas de la gente culta. Esto se puede ver en el siguiente párrafo de la novela **Los Parientes Ricos**:

Grata después, cuando pudo estimar la hermosura de ésta, y cuando llegó a estimar el ingenio vivo de la joven y su exquisita delicadeza para interpretar en el piano a Chopin y Mendelssohn, y particularmente para tocar apasionadamente, con gracia y expresión singulares, las danzas de Cuba y los danzones veracruzanos.¹

El primer novelista que menciona el **son**, la **canción** y los bailes que los acompañaban es Lizardi. En **La Quijotita y su Prima** encontramos el primer uso de esta clase de música en la novela mexicana:

Se continuó bailando y como a las doce de la noche, fatigados de valsar y contradanzar, comenzaron a bailar sonecitos del país.²

En **Los Bandidos de Río Frío** hay varias referencias a los danzones, las canciones y las cancioncillas, pero como casi todas se incluyen en las descripciones de otras clases de música no vamos a decir aquí más que estas referencias nos muestran que el son, la canción, el danzón estaban dentro de las costumbres de aquella época.

Como una de las novelas costumbristas más famosas de la literatura mexicana es de interés especial **Astucia** o **Los Hermanos de la Hoja**. En esta novela hay el uso de varias clases de música, entre ellas el que no es exclusivamente para divertir. Por ejemplo, el uso del sonecito del **Canelo**. **Canela** significa en lenguaje familiar cualquiera cosa fina o exquisita y **canelo**, el color de la canela; en consecuencia, la persona que se porte de la manera más exquisita o el que salga con éxito en alguna empresa.

--Ah, que cuaco tan desengañado, muchachas, esta es la flor de canela, bien hayan los Hermanos de la Hoja que no montan cocomiztles.³

El sonecito **El Canelo** en **Astucia** se usa para llamar a reunirse a "los Hermanos de la Hoja":

Pepe se adelantó cosa de cien varas silbando el sonecito del Canelo,

¹ Delgado, **Los Parientes Ricos**, p. 365.

² Joaquín Fernández de Lizardi, **La Quijotita**, p. 213.

³ Luis G. Inclán, **Astucia**, Vol. I, p. 488.

llegó al sitio indicado, descargó una pistola y luego silbó muy recio, de una manera particular; se le reunió Astucia preguntándole:

—¿Qué hay? ¹

También se usaba entre los amigos como llamada:

Ya que habían andado como un cuarto de legua, escucharon que por el centro de la cañada que tenían que bajar, venía alguien silbando el Canelo; se paró Pepe en la entrada del carril, y le dijo a Astucia:

—Por ahí viene Tacho a decir adiós a su adorado tormento; se ha de haber cortado por el Tejocote, y mañana, sin duda, estarán las mulas en la Soledad; ni remotamente ha de suponer que andamos por aquí; ²

En esta novela el autor alude también a otros cuatro sonecitos: el **peregrino**, el **toro**, el **ángel** y la **luna**. Estos se usan con un sentido sarcástico para que las hijas de Don Juan pudieran burlarse de Don Manuel y de la treta espantosa que había preparado contra ellas:

—Vamos cantando el ángel.

—No, es muy triste, dijo Luz, mejor la luna.

—Tampoco, ¿no ves que se ha ocultado?

—Cantaremos el peregrino, replicó otra.

—Es tan cansado eso del áspero desierto, agregó Camila.

Don Manuel está oculto, deslizándose por las ramas de los árboles y preparando una cosa bárbara; por eso no puede ser ángel; él, como la luna, está oculto y, como el peregrino, va viajando. Pero es aún más gracioso cuando dice Camila:

...es mejor una cosa burlesca; cantaremos el toro.

—Sí, sí, sí el toro, repitieron todas, tú haces coro, Camila.

Es perfecto lo siguiente para demostrar la manera de cantar estos sonecitos:

—“¡Ahí viene el toro! ¡ahí viene el toro! señora, ¿qué haré?” y los demás respondían en igual tono:

—“Preste su manga, preste su manga, lo capotearé.” — “Ya rasea la tierra, ya rasea la tierra, ¿qué me matará?.” — “Ni entra ni nada, ni entra ni nada, parado se está.”

¹ Ibid., Vol. I, p. 235.

² Ibid., Vol. I, p. 309.

Se puede ver que puesto en versos en la forma usual del poema es como dice Saldívar:

El ritmo de los versos y el metro usado en ellos, coplas con versos de ocho sílabas unos, otros con versos de cinco, lo que es común encontrar en esta clase de composición.¹

El doble sentido de las palabras en conexión con esta escena es muy gracioso también. De este mismo **son** la señora Calderón de la Barca dice:

There is another called the Toro, of which the words are not very interesting.²

Depende del punto de vista.

La letra del soncito **El Canelo**:

¿Dónde vas canelo
tan de madrugada
a comprar lechugas, canelo,
para mi ensalada.
¿Dónde vas canelo
tan de mañanita
a comprar dos cirios, canelo,
para Margarita.³

Las **coplas** de **Flor de Canela** no se pueden encontrar. Campos ha incluido solamente la música.

En **Los Parientes Ricos** se describe en términos precisos el danzón así:

y soltóse tocando un danzón veracruzano de rudo cantoneo, caprichoso, apasionado, caliente como el aire de la costa de noche primaveral.⁴

Estas formas no se tenían en la misma estimación que la música clásica, y es muy fácil comprobarlo al leer este párrafo de la misma novela:

y era cosa que asombraba ver cómo, apenas oía una pieza, y no juguetillos de baile despreciables y vanos, sino obras del repertorio clásico, ya la tocaba Elena, Margarita acudía en ayuda de su hermana y la obra quedaba puesta...⁵

¹ Saldívar, *op. cit.*, p. 227.

² Calderón de la Barca, *Life in Mexico*, p. 104.

³ Rubén M. Campos, *El Folklore y la Música Mexicana*, p. 126.

⁴ Delgado, *Los Parientes Ricos*, p. 126.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

El tema de las coplas del son generalmente era picaresco pero también de amores. La forma de la letra no era siempre la de la copla. Todas las formas literarias del idioma se usaban en el **son**. La diferenciación entre el uso de **copla** y **son** principió en la segunda mitad del siglo XVIII, aplicando **copla** a la letra y como nombre definitivo el de **son** a las producciones musicales del pueblo; confundiendo después la denominación al hablarse de música, letra y baile.¹ Se han incluido en el uso de esta palabra **son** casi todas las formas de los bailes populares, como jarabe, jarana, aforrado, enanos, palomos, zapateros, con nombres como Pan de Mantequilla, Garbanzas, Perejiles, Fandangos, Toros, y muchos más. Cada región usa sus títulos predilectos.

A fines del siglo XIX el son y la canción popular habían logrado más favor entre toda clase de gente. En **La Calandria** el clérigo pide las canciones populares:

No estaba su ánimo para canciones, pero cómo negarse a los deseos del clérigo, que gustaba de oírla y de escuchar la música de la Gran Vía y de Toros de Puntas a la sazón en boga. Carmen tañía y cantaba.²

También en **Angelina**, al explicar la vida de San Antonio, Tía Pepa dice:

—Pues vámonos, Rorró, que de aquí a San Antonio tenemos que andar. Está lejos, pero allá iremos —repetía— que allí hay pitos y sonajas, y panderos, y música de cuerda que toca sones y piezas alegres, y la misa no es larga...³

Otro de los sonecitos o canciones que cantaba la huérfana de **La Candelaria** era:

¡Tan! ¡Tan! Niña, a tu puerta
llamando Amor está...⁴

Se usaba la palabra **copla** para distinguir la letra de esta canción:

—e interrumpiendo la copla y riendo, agregó:⁵

En otra escena, entre Gabriel y Carmen, encontramos:

De las Golondrinas pasó Carmen a otros cantares. A petición de Malenita: cosas de Marina y las coplas del Boccaccio; para contentar a las del

¹ Saldívar, *op. cit.*, p. 252.

² Delgado, **La Calandria**, p. 278.

³ Delgado, **Angelina**, p. 195.

⁴ Delgado, **La Calandria**, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

15: la jota de los ratas, la mazurca de los morenitos y el vals del Caballero de Gracia, el hermoso vals del Caballero de Gracia.¹

Por supuesto "las coplas del Boccaccio" indican un tema picaresco; también "la jota de los ratas", mientras "el hermoso vals del **Caballero de Gracia** muestra lo romántico de la época.

La selección de piezas es tan arbitraria que resulta importante hacer notar que entre el pueblo había una preferencia musical muy variada.

Una de las costumbres más bonitas de este país es el canto que Delgado describe y usa como parte del ambiente de **La Calandria**. Principia la escena con "y hubo canto aquella noche". Más adelante dice:

sí que lo hubo, a la luz de la luna, en el corredor, bajo el alero, al pie de un pilar, cuando las vecinas se habían encerrado ya...

Cuando Carmen callaba y reinaba en el concurso el silencio del aplauso, oíase a los pájaros de doña Pancha que en sendas jaulitas asistían al concierto, aletear y gorjear en lo más obscuro del corredor.

El portero, dando al olvido sus bilis y su reuma, muy erguido y sentencioso, con una mano en la espalda, mascando el extinto tabaco y escupiendo tinta, escuchó a la cantora y celebró su habilidad con el ¡earay! más entusiasta de su admiración. También quiso oír sus canciones favoritas: la **Lola** y el **No me mires por Dios te lo pido...**²

Lola es del músico y compositor Melesio Morales, nacido en 1838.

Las Golondrinas es el poema de Bécquer:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar
y otra vez con el ala en sus cristales
pegando llamarán;

Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...

Esas... ¡no volverán!

Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar
y otra vez en la tarde, aun más hermosa
sus flores se abrirán;

Pero aquellas, cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer, como lágrimas del día...

Esas... ¡no volverán!

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, pp. 48-49.

Las otras selecciones con que la Calandria se divertía en “el canto” son de una zarzuela favorita y como era muy popular en el tiempo de esta novela, Delgado ha incluido los títulos de varias de ellas, que corresponden a la zarzuela llamada **La Gran Vía**, de Chueca y Valverde. La letra del “Vals de Caballero de Gracia” dice:

Caballero de Gracia—

Caballero de Gracia me llaman
y efectivamente soy así...
pues sabido es que a mí me conoce
por mis amoríos todo Madrid.
Es verdad que estoy un poco antiguo
pero que en poniéndome mi frac,
son un tipo gentil de carácter jovial
a quien mima la sociedad.

Coro de Tiples—

De este silbante la abuela murió!

Caballero—

Yo soy el caballero que con más finura
baila en los salones “Comm’il faut”.

Coro—

Siendo tan cursi querer presumir.

Caballero—

Y las niñas se dislocan por querer
me hacen ti-lin
yo sé cantar la Norma;
yo canto hasta el Rui Blas;
canto el Ave María que ya no cabe más.

Caballero	}	mi	fa
Coro		Qué necio es este señor	
Caballero	}	sol	re mi
Coro		qué baladí que farfantón	
Caballero	}	la	sol
Coro		ciento como él hay en Madrid	
Caballero	}	fa	si
Coro		que no se a—laban a—sí	
	}	(Boca cerrada)	
Coro		mi	fa
Caballero	}	do re si do la si sol la	

Coro } (Boca cerrada)
 Caballero } sol re mi
 si do la si la si sol mi

Coro } (Boca cerrada)
 Caballero } mi do do fa
 do re si do fa sol mi fa

Coro } ¡Qué ma—ja—de—ro es el tal señ—or
 Caballero } sol do la sol mi do la re do

Esta parte se repite desde el Coro de Tiples.

Coro } — ta ta — ta ta — ta ta — ta ta
 Caballero } soy un mi lord

Coro } — ta ta — ta ta — ta ta — ta ta
 Caballero } soy un dan dy

Coro } De es—te sil—ban—te la a bue—la mu—rió
 Caballero } yo soy la cre—ma de la comm'il faut

Coro } sien—do tan cur—sí que—rer pre—su—mir
 Caballero } soy lo más fi—no de to—do Ma—drid

Se repite desde Soy un mi lord.

Coro } que pe—tu—lan—cia tan fe—no—me—nal
 Caballero } muy que—ri—di—to de la so—cie—dad

Coro } ¡qué far—fan—tón! ¡Qué bo—la—dí
 Caballero } la nata y flor de lo gen—til

Se repite esta última parte tres veces.

Otras canciones de esta misma zarzuela: **Jota de los Ratas**-“Soy el Rata primero”; **Coro y Mazurka de los Marineritos**-“Somos los Marineritos”; **Habanera**-“Juanita la Costurera”; **Schottisch del Eliseo Madrileño**-“Yo soy el Eliseo”; **Vals de la Seguridad**-“Soy salvaguardia de la sociedad”; **Paso doble de los Sargentos**-“Ustedes por lo visto”.

Se estrenó esta zarzuela en abril de 1888 en el Teatro Nacional —primeras tiples: Soledad Goyzueta, Enriqueta de Ors y Cristina Delgado; los primeros tenores cómicos: Isidoro, Miguel Gutiérrez y Constantino Cires Sánchez; primeros barítonos: Enrique Lobroda, Antonio Vargas y Miguel Flores; directores de orquesta: Luis Arcaraz y Vicente D'Alessio. Diéronse muchas zarzuelas y agradaron **El Anillo de Hierro, El Salto del Pasiego, Los Lobos Marinos, El Novio de Doña Inés, La Gallina Ciega, El Estudiante**

Polaco; pero la que agradó más desde su estreno fué **La Gran Vía**, que se hizo popularísima.

El 23 de agosto de 1889 volvió la zarzuela de Isidoro Pastor a ocupar el Teatro Nacional. Una de las zarzuelas que se estrenó fué **La Marcha de Cádiz**¹ que menciona Gamboa en **Santa** y de la que Hipólito tocaba la marcha torera. Era más popular que la de **La Giralda**, que tocó también.²

En **La Calandria** Delgado incluye el nombre de otra zarzuela popular

que gustaba de oírla y de escuchar la música de la **Gran Vía** y de **Toros de Puntas**.³

La Toros de Puntas fué estrenada en 1890 en el Teatro Principal por la Compañía de Zarzuela de los hermanos Guerra.

La música de la zarzuela era muy popular en la segunda mitad del siglo XIX — pues esa música quedó reducida a tonadillas, seguidillas y bailes de escena en la primera mitad. Los compositores de zarzuelas quisieron hacer de ésta una ópera cómica, al uso de la época, como se puede ver en la pieza **Caballero de Gracia**— en la letra y en la forma de la música. Pero en **La Gran Vía** entera hay una mezcla de formas, unas que habían surgido de la fuente viva del arte popular español, la jota y la habanera también como el paso doble. Esta zarzuela en particular muestra una mezcla de las influencias europeas.

La Calandria fué publicada en 1890 en la **Revista Nacional de Letras y Ciencias** y como la compañía de zarzuela de Isidoro Pastor era muy popular y **La Gran Vía** muy bien conocida y sus canciones cantadas por todo el país, no es extraño que Delgado haya incluido tanto de esta misma zarzuela en su novela.

Mucho más tarde, a fines del siglo XIX, el danzón era todavía muy popular. En las descripciones de los lugares visitados por **Santa**, Federico Gamboa ha incluido el danzón entre los bailes predilectos, que aún tenía el mismo vigor e interés para el pueblo que antes:

Del testero de la sala cuelga un anuncio: "¡Danzón!", y al filo de la una y media —el local ya demasíadamente concurrido—, el danzón estalla con

¹ Campos, **El Folklore de las Ciudades**, pp. 54-56.

² Gamboa, **Santa**, p. 87.

³ Delgado, **La Calandria**, p. 278.

⁴ Campos, **Ibid.**, p. 58.

estrépito de tropical tempestad, los timbales y el pistón haciendo retemblar los vidrios de las ventanas, pugnando por romperlos e ir a enardecer a los transeúntes pacíficos que se detienen y tureen el rostro, dilatan la nariz y sonríen, conquistados por lo que prometen esas armonías errabundas y lúbricas.¹

Que la manera de bailarlo era casi igual a la que usaban en los días de la denuncia de 1766 se puede ver en esta descripción:

Bailaba por rareza, pues no entendía jota del vals que sus adeptos denominaban "boston", y en cuanto a danzas y danzones, que deben ser bailados con contoneos lascivos y rítmicos —una mezcla de "danza de vientre" oriental y de habanera anticuada—, tampoco anda muy adelantada...²

Santa frecuentaba de tarde en tarde el Tivoli, donde pasaba el tiempo

ora en brazos de uno de sus acompañantes echaba a perder un vals que los filarmónicos le dedicaban, ora en brazos de un extraño, gustaba de los encantos del danzón...³

La influencia más grande en la música popular vino de España. En la música vocal: sones, canciones, romances, corridos, seguidillas, habaneras, boleros, malagueñas, danzas, danzones, contradanzas, lo español, con su fondo árabe y africano, es muy notable. Los danzones y contradanzas eran muy populares y encuentran su lugar en casi todas las novelas, desde **El Periquillo Sarniento** (1816) hasta **Reconquista** (1908), la última novela incluida en esta investigación. El cambio entre los ritmos de los estrictamente españoles y los mexicanos es lo interesante. La habanera, la jota, la bolera y la seguidilla no han cambiado, pero los romances ya son corridos; los danzones han dado el tango, la rumba, la samba y el mambo del presente.

Se dió el nombre de Jarabe Gitano, en España, a mediados del siglo XVIII a la letra licenciosa de compás de tres tiempos, de movimientos muy animados, teniendo la particularidad de iniciarse y finalizarse con estribillo.⁴

El jarabe mexicano probablemente apareció a mediados del siglo XVIII. Se dió el nombre de jarabe a gran variedad de sones que

¹ Federico Gamba, *Santa*, pp. 106-107.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ Saldívar, *op. cit.*, p. 257.

adquirieron esplendor durante el primer tercio del siglo XIX, especialmente en Jalisco y Michoacán. El **Jarabe Tapatío**, que dicen que imita los movimientos del guajolote que corteja a la hembra, no tiene sino una remota semejanza con un baile español. Tiene mucho más en común con los **huicholes** de los indígenas, una danza que es casi igual en sus movimientos al **jarabe**. Generalmente el jarabe tiene nueve **aires** que van desde el **adagio** hasta el **prestísimo** que vienen de cualesquier regiones pero que siempre forman un hermoso conjunto musical. Al llegar a nuestra época el jarabe ha logrado su ¹⁹²⁰ forma permanente.

Manuel Payno en **Los Bandidos de Río Frío** nos ha dado la mejor de todas las descripciones de los bailes populares del pueblo. En las festividades de los San Lunes el **jarabe** fué el baile favorito. Por supuesto, cada jarabe podía ser diferente de los otros. Entre los que se bailaban se preferían aquellos en que podía respuntarse más fácilmente, porque ésta era la medida para determinar los mejores bailadores. En una nota dice:

¹ El jarabe es un baile popular en México. Como el flamenco en Andalucía. Cuando el que baila hace mudanzas difíciles y repetidas con los pies, dando fuerte con los tacones en el suelo se dice: "ya comienza a respuntar".¹

Respuntar es bailar a la perfección.

En la novela describe también la manera de cantar y bailar un **jarabe**. Los participantes cantaban y zapateaban, alternando con versos pícaros y los instrumentos, los bandolones y el guitarrón, al acabar el estribillo, se hacían casi pedazos.² Y en los de la Feria de San Juan de los Lagos incluye los jarabes y sonecitos que se llamaban el **aforrado**, el **canelo**, el **jarabe** y el **tapatío** que tocaba la orquesta de jaranitas y guitarras. Se contaban las "Coplas Verdes, coloradas, y de todos colores". Otro muy predilecto de Evaristo fué el zapateado.³

Ya desde la época de **La Quijotita y su Prima** se han incluido los bailes de los sonecitos del país y los jarabes y hasta **Tomochic** estos bailes siguen siendo entre la gente los más populares.

¹ Payno, **Los Bandidos de Río Frío**, Vol. I, p. 173.

² *Ibid.*, p. 173.

³ *Ibid.*, Vol. III, pp. 142-150.

LAS COPLAS DEL JARABE TAPATIO

Si quieres vámonos a Zapotlán,
a ver aquella y aquella
aquella que hace tan sabroso pan.

Estándome yo meciendo
se me reventó la reata,
la fortuna que fui a dar
en los brazos de mi chata.

Buscando dónde acostarme
se me apagó la linterna,
la fortuna que encontré
la cama de mi morena.¹

COPLAS DEL JARABE TAPATIO

Si piensas que te quería
era por entretenerte,
que el amor que te tenía
ya se lo llevó la muerte.

Si dudas de mi constancia
porque a veces yo no te hablo,
con la lengua de mis ojos
hablo más cuanto más callo.

Estándome yo meciendo
se me reventó la reata
la fortuna que fui a dar
en los brazos de mi chata.

Ingratas crueles fortunas,
he llegado a comprender
que al nopal lo van a ver
sólo cuando tiene tunas;
menos, ni se acuerdan dél.

Amar con pena y resabio
es el mayor sacrificio;
vale más tonto y no sabio
que amante pero sin juicio,
para no sentir agravio,
ni agradecer beneficio.²

¹ Campos, *El Folklore y la Música Mexicana*, p. 129.

² *Ibid.*, p. 122.

LAS COPLAS DEL AFORRADO

¡Aforrado de mi vida!
¿cómo estás, cómo te va?
¿Cómo has pasado la noche,
no has tenido novedad?

¡Aforrado de mi vida!
yo te quisiera cantar,
Pero mis ojos son tiernos,
y empezaron a llorar.

De Guadalajara vengo
lideando con un soldado,
Sólo por venir a ver
a mi jarabe aforrado.

Y vente conmigo
y yo te daré
Zapatos de raso
color de café.¹

La señora Calderón de la Barca da una descripción de la manera de ejecutar este **son**:

First the player strikes up in quick time and the dancer, performs a quick movement; then the musician accompanies the music with his voice, and the dancer goes through some slow steps.²

LAS COPLAS DEL TAPATIO

Al salir de Guadalajara,
me traje una tapatía,
pero la muy picarona
me abandona otro día.

Uchile y Uchile,
que amanece;
cuando la busco
ya no parece.

Uchile y Uchile,
corre pronto,
porque no digan,
que soy tan tonto.³

¹ Calderón de la Barca, *Life in Mexico*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 104.

³ Campos, *op. cit.*, p. 280.

Entre las selecciones musicales que canta Chole en **La Parcela**, hay la canción más popular entre el pueblo mexicano, **La Golondrina**. José López Portillo y Rojas se equivocó, sin embargo, en el título, y escribió **Las Golondrinas**. Hay otras canciones que se llaman **Las Golondrinas**: la de Bécquer, ya citada en esta investigación, y la de Ricardo Palmerín, que principia:

Llegaron en tardes serenas de estío,
cruzando los aires con vuelo veloz,
en cálido alero formaron sus nidos,
sus nidos formaron piando de amor.

y termina:

Mas trajo el invierno su niebla sombría
la rubia mañana, llorosa se fué
se fueron los sueños y las golondrinas
y las golondrinas se fueron también.

Pero no hay duda que se equivocó en el título, porque incluyó estos versos:

Aben Ahmet, al partir de Granada,
su corazón desgarrado sintió...

En otro lugar citó éstos:

Mansión de amor, celestial paraíso,
voy a partir a lejanas regiones...

Éstos son los primeros dos de la primera estrofa y los primeros dos de la segunda estrofa de la canción que por casi un siglo ha sido conocida bajo el título de **La Golondrina**. El poema es de Francisco Martínez de la Rosa (1782-1862), español, y famoso como autor de **La Conjuración de Venecia**. Muestra este poema la influencia francesa porque el autor, durante su estada en Francia, escribió unas obras en aquella lengua y más tarde las tradujo al español. Emplea la acentuación rítmica del endecasílabo que más tarde Rubén Darío hizo famosa en su **Pórtico**, que escribió para el libro **En Tropel**, del poeta español Salvador Rueda (1892) y que principia así:

Libre la frente que el ocaso rehusa,
casi desnuda en la gloria del día,

² José López Portillo y Rojas, *La Parcela*, pp. 188, 192.

alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna armonía.

Menéndez y Pelayo dice que los versos de esta forma se llaman **Versos de gaita gallega**. Los acentos caen en la primera, cuarta, séptima y décima sílabas. Darío dijo de su obra: "había pensado musicalmente".² Sin duda son musicales los de **La Golondrina** y caen también los acentos en la primera, cuarta, séptima y décima sílabas.

Rubén M. Campos dice que el compositor es desconocido; ni sabe nadie de dónde vino ni cómo vino la música de esta canción. Está acorde con el espíritu melancólico de la gente mexicana y de la peculiaridad común a casi todas las canciones mexicanas. Ofrece un pensamiento en la primera parte; lo liga con otro pensamiento, resultante del primero, pero que tenga la mitad de su extensión, y lo termina con un ritornello que es final de la primera parte. Es como el poema, de una acentuación rítmica diversa a la acentuación clásica del endecasílabo, y este metro y el octosílabo son los más usuales en la canción.³ Esto es verdad, sin duda, como se puede ver al analizar canciones como **Lejos de Tí, Marchita el Alma, Estrellita**, de Manuel M. Ponce, o las canciones de cualquier compositor mexicano.

El poema de la canción es una versificación en parte de la leyenda del Último Abencerraje. Es la que él canta al partir de su tierra para no retornar nunca:

Aben Ahmet al partir de Granada
su corazón desgarrado sintió,
allá en la Vega, al perderla de vista,
con débil voz su lamento expresó:

Mansión de amor, celestial paraíso,
viví en tu seno y mil dichas gocé,
voy a partir a lejanas regiones
de donde nunca jamás volveré.

Veré en abril de la costa africana
la golondrina hacia España volar,
¿adónde irá tan alegre y ufana?
tal vez su nido en mi techo a colgar.

¹ Rubén Darío, *Obras Poéticas Completas*, p. 644.

² Arturo Marasso, *Rubén Darío*, p. 117.

³ Campos, *El Folklore y la Música Mexicana*, pp. 65-66.

Oh cuál te envidio al mirar que te alejas,
ave feliz, mensajera que amé;
lleva un recuerdo a mi patria querida
adonde nunca jamás volveré.¹

A estos versos falta la primera estrofa que por años ha sido cantada como parte de la canción:

¿A dónde irá, veloz y fatigada,
la golondrina que de aquí se va?
¡Oh, si en el viento gemirá angustiada
buscando abrigo y no lo encontrará!

El novelista principia su canción con "Aben Ahmet, al partir de Granada" como principia Campos la canción en su publicación. Por más de cincuenta años los textos de español publicados en los Estados Unidos han considerado esta canción como el **Home, Sweet Home** de México y siempre la empiezan con: "¿A dónde irá, etc., como la estrofa en cuestión. También los cancioneros mexicanos populares, que se pueden comprar por todas partes, publican la canción con esta primera estrofa seguida por las otras del poema de Martínez de la Rosa.

El romance

Los dos romances incluidos en la discusión de "La Música de Navidad", como dice Mendoza, aportan un enriquecimiento al folklore mexicano. Estos con el **Romance de Navidad de Rimas Sacras**, de Lope de Vega, son los que se encuentran en las novelas de esta época. Aunque el romance español que llegó a México con los conquistadores ha sido parte del folklore mexicano durante todo su desarrollo musical, y aunque ha sido el fondo del **corrido**, la canción más popular de la primera mitad del siglo XX, no hay más que estos tres ejemplos del romance tradicional en las novelas. Hay en **Los Bandidos de Río Frío** un poema llamado romance, que escribió el mismo Payno y puso en boca de su personaje, Lamparilla, quien los leía a Cecilia.

El romance español es una de las formas musicales más simples y primitivas que el genio popular de la península produjo e hizo evolucionar durante siglos y que a través de otras tantas cen-

¹ Campos, *Ibid.*, p. 65.

turias conserva actualmente en producción y transformación constante.

Literariamente, el romance deriva de las primitivas canciones de gesta. Musicalmente, arranca de las formas rudimentarias populares y anónimas con que se ha solazado en todas las épocas el vulgo para llenar sus horas de fatiga, de descanso o de desvelo: **Villanelas, Villancicos, Coplas, Cantares, Tonadas**, etc. Contemporáneo del **Villancico**, el romance persiste en su forma estable: una sola frase de cuatro miembros en total, que corresponde a los cuatro hemistiquios de dos versos pareados del verso épico, mientras aquél se desenvuelve en formas más complejas: **Coplas, Villancico complejo, Villancico con coplas y Villancico con coplas y estribillo.**¹

El romance es una serie indefinida de octosílabas con rima asonante en los versos pares. Hay también romance endecasílabo o heroico; el romancillo en hexasílabas. En su origen, el romance se escribía en versos largos, fluctuantes, de aproximadamente dieciséis sílabas con rima en todos los versos, como en los antiguos cantares de gesta —el **Cantar de Mío Cid**. En la rima mezclaban asonantes y consonantes. Es frecuente, pero no general, dividir el romance en grupos de cuatro versos.

En la impresión de estos **Villancicos**, en **La Navidad en las Montañas**, los versos están arreglados en coplas; en la de Mendoza no hay divisiones.

La canción de **Los Bandidos de Río Frío** tiene el valor de mostrar la popularidad del romance y su lugar en la expresión musical del pueblo durante esta época. Cada cantante podía improvisar su romance con los eventos de importancia para informar a su público, o podía tomar el tema de sus propios amorfos, o de los de sus conocidos, o de sus dolores. Así, estos versos que lee Lamparilla a Cecilia caen en los límites del romance, pero, como no los canta, falta esta fase del romance tradicional.

Lamparilla dijo a Cecilia que “iba a hacer un romance” y, después de una larga explicación, finalmente leyó:

El negro y torpe engaño
hicieron que tu nave
en agua mansa y suave
viniese a naufragar.

¹ Mendoza, **Romance y Corrido**, pp. 15-16.

Y en la serena noche
de luna refulgente,
nos vimos de repente
cercaños a morir.

¡Qué susto, Dios eterno!
Hundidos hasta el cuello,
yo no tenía resuello
¡ay!... infeliz de mí.

Mas tú, valiente reina,
la ninfa de los lagos...
gocé de tus halagos...
yo no quería morir.

Y el agua ya me ahogaba,
visiones mil veía,
ya pronto me sumía...
¡y sin poder salir!...

Mas tus amantes brazos,
Cecilia muy querida,
salváronme la vida
cuando debí morir.

Mujer encantadora,
pudiste tú escaparte
mas preferista ahogarte
unida junto a mí.

Tu muerte preparaba
un pícaro malvado.
Su crimen ya ha pagado
¿estás contenta? Dí.

Mi corazón es tuyo,
mi dinero, mi vida.
Cecilia mía, querida
¿estás contenta? Dí.¹

Este romance es la versificación de los acontecimientos que tuvieron lugar cuando la canoa se volcó y todos estuvieron a punto de ahogarse en las aguas del canal. Lamparilla desde el principio del peligro, se había agarrado como una ancla de salvación a uno de los gordos brazos de Cecilia. Verdaderamente fueron salvados por una chalupa que llegó cargada de mazorcas de maíz y que Jacinto tiró al agua.²

¹ Payno, *Los Bandidos de Río Frío*, pp. 432-433.

² *Ibid.*, Vol. I, p. 354.

Al cantar estas coplas o versos del romance el cantante se acompañaba por una vihuela o guitarra, el arpa o el pandero. En diversas regiones de España existía un romance que se cantaba por grandes multitudes que danzaban en círculos tomados de las manos. Estos romances siempre eran coreados y a los versos entonados por un grupo de cantadores de buena voz, respondía el resto de los circunstantes. Admitían como consecuencia gritos, exclamaciones y frases intercalados, que a las veces se transformaban en verdaderos estribillos. Así se cantaban los pastores los villancicos de Navidad, coreados por los niños. Las novelas no contienen ningún ejemplo del romance que admitía gritos; esto se encontrará más tarde en la novela del siglo XX en la forma conocida como **corrido** y del que vamos a hablar en el capítulo VI.

El **Romance de Navidad de Rimas Sacras**, de Lope de Vega, que Altamirano ha incluido como recitación del niño, es de la clase que escribieron los poetas después del siglo XV y que se empleaban para divertir a los reyes y a los nobles en los palacios del siglo XVI.

El corrido

El corrido como canción popular y su uso en la novela se explicará en el último capítulo porque ocupa después de 1910 un lugar más importante en la novela del que tenía antes de esta fecha. Sin embargo, hemos encontrado un ejemplo en la novela **Tomochic** y como el corrido que aquí aparece era uno de los más bien conocidos en su época, se incluirá una discusión de su asunto y su uso en esta novela.

Es el corrido **Lino Zamora**, que procede de Villa Ocampo y era muy difícil de identificar porque Frías eligió para citar el sexto estribillo en vez de la primera estrofa que principia con el nombre del héroe:

Rosa, Rosita, rosa morada
ya murió Lino Zamora

El héroe de este corrido es un torero, ídolo del pueblo, muerto por otro torero; conocidos los dos de Rubén M. Campos:

Lino Zamora a quien también conocí en San Pedro Piedragorda, banderillando montado en su caballo blanco que se arqueaba como una anguila

ante un formidable toro de Parangueo; y conocí a su matador Braulio Díaz, en traje de luces verde y oro, poniendo una flor en la frente a un magnífico toro de Atenco.¹

Lino Zamora tiene quince coplas y quince estribillos; cada copla tiene cuatro versos y los estribillos tres. El primer verso del estribillo es "Rosa, rosita, flor de", y de aquí en adelante cambia cada vez. A pesar de ser tan largo vamos a incluir la letra con el párrafo que en **Tomochic** introduce este corrido porque es muy típico de esta creación mexicana en la narración y en la forma:

Algunos soldados cantaban, cantaban tristísimas canciones del Interior, monótonas, y tan dolientes que parecían gemidos salvajes, lamentos que sollozaban las quejas de un bandido o la muerte de un torero:

¡Pobre de Lino Zamora!
¡ah! qué suerte le ha tocado
que en el Real de Zacatecas
un torero le ha matado.

Rosa, rosita, flor de romero,
ya murió Lino Zamora,
¡qué haremos de otro torero!

Al salir de Guanajuato
cuatro suspiros tiró,
en aquel cerro Trozado
su corazón le avisó.

Rosa, rosita, rosa peruana
ya murió Lino Zamora
la causa fue Prisciliana.

Y Lino le dijo a Braulio
que se fuera hasta Jerez,
que fuera a hacer la contrata
y que volviera otra vez.

Rosa, rosita, flor de alelía
ya murió Lino Zamora
¡pues asíle convendría!

Cuando vino de Jerez
el jueves por la mañana,
le dijo a Martín su hermano:
Lino está con Prisciliana.

Rosa, rosita, flor de granada
ya murió Lino Zamora
por una mala tanteada.

¹ Campos, *El Folklore Literario de México*, p. 244.

El día catorce de agosto
que era jueves por la tarde,
se quedó Lino Zamora
revoleándose en su sangre.

Rosa, rosita, rosa morada
ya murió Lino Zamora
que fuera el primer espada.

En la calle de Tacuba,
estaba Lino parado,
aquí te vas a morir
y aquí te quedas tirado.

Rosa, rosita, flor de clavel,
ya murió Lino Zamora,
no lo volverás a ver.

Ese gracioso de Carmen
pronto lo agarró del brazo
llegó el cobarde de Braulio
y al punto le dió el balazo.

Rosa, rosita, rosa morada
ya murió Lino Zamora
por una mala tanteada.

Toda la gente decía:
pero hombre ¿qué es lo que has hecho?
lo mataste a traición,
no le hablaste por derecho.

Rosa, rosita, flor de romero
ya murió Lino Zamora,
el padre de los toreros.

Lo tenía por buen amigo
y por un fiel compañero,
lo traía en su compañía
de primer banderillo.

Rosa, rosita, flor de clavel,
ya murió Lino Zamora
Dios se haya dolido de él.

La traían por muy bonita
echándosela de lado
y era una infeliz mujer
la Prisciliana Granada.

Rosa, rosita, flor matizada
al toro siempre mataba
de la primera estocada.

La traían por muy bonita,
la traían por muy veloz,
la traían por muy honrada,
¿cómo mancomó a los dos?

Rosa, rosita, flor de alelía,
nunca culpes a ninguno
pues así le convendría.

De todos yo me despido
porque la agonía ya entró:
que rueguen a Dios por mi alma
eso les suplico yo.

Rosa, rosita, flor encarnada,
para el final de mi vida
ya casi no falta nada.

Lloraba su pobre madre,
lloraba sin compasión,
de ver a su hijo querido
que lo echaban al cajón.

Rosa, rosita, flor de clavel,
al enterrar a Zamora
no lo volverás a ver.

Lloraba su compañía,
lloraba sin compasión,
de ver a su capitán,
que lo llevan al panteón.

Rosa, rosita de Jericó
su primer banderillero
de un balazo lo mató.

Ya con esta me despido
con los rayos de la aurora:
aquí se acaban cantando
los recuerdos de Zamora.

Rosa, rosita, flor de Belén,
ya murió Lino Zamora;
Requiescat in pace, amén.¹

Parecía que en aquellas canciones vibraba la resignación sombría de una raza vencida y moribunda...² Esta misma canción o corrido, con letra idéntica, se encuentra en la obra de Mendoza, **El Romance y el Corrido**.

¹ Campos, *El Folklore Literario de México*, pp. 244-46.

² Frías, *Jomochic*, p. 79.

Los instrumentos

El instrumento favorito en todas las novelas es la guitarra que se usaba para acompañar los sonecitos, las canciones y los bailes de cualquier clase. La historia de este instrumento, como la de otros muchos, se ha dado en el primer capítulo. Muchas veces se usaba el nombre de vihuela en vez de guitarra, especialmente cuando la música era de una provincia o de un sonecito viejo o de un baile, como el jarabe. Se encuentra en **El Periquillo** como parte de los muebles y alhajas que le quedaban a Periquillo después de la muerte de su madre y entraba en la lista como: una guitarra de tejamanil sorda.¹ Se entiende que este **tejamanil** era tabla delgada de oyamel que se usa en México para fabricar los techos en lugar de tejas.

En **Los Bandidos de Río Frío** se nombra el guitarrón como el instrumento que acompañaba a los bailes de las festividades de San Lanes. En las festividades que tuvieron lugar durante la Feria de San Juan de los Lagos la guitarra era el instrumento favorito. La guitarra fué de la predilección de los bandidos de **El Zarco**. En **La Navidad en las Montañas** Altamirano incluye el nombre de una guitarra montañesa.

Como sabe todo el mundo, la guitarra es todavía el instrumento más común y predilecto en las orquestas que se llaman típicas o como un solo instrumento para acompañar las canciones de los cantantes del teatro o de la radio. No ha disminuído su popularidad desde los primeros días de la Conquista, y eso se nota en las últimas novelas de la época en cuestión. Gamboa incluye este instrumento en las orquestas de las cantinas, los teatros y orquestas del salón que Santa escuchaba. Uno de los más preciosos recuerdos de su vida inocente era el de las orquestas o bandas en su pueblo con los arpegios de guitarra y la visión de la guitarra de sus hermanos que quedó colgada en la pared de la casita de su niñez, una "guitarra encordada y limpia".² Se encuentra también en las novelas de Delgado. Es el instrumento de la Calandria. Lo usaba siempre para acompañarse cuando estaba cantando para Gabriel o para el clérigo. En esta novela se usa "vihuela" en vez de "guitarra" al hablar del mismo instrumento. En la página 226 dice:

¹ Lizardi, **Periquillo Sarniento**, Vol. I, p. 266.

² Gamboa, **Santa**, p. 41.

"Carmen tomó la guitarra que ya templada esperaba su turno", y en la siguiente dice: "La Calandria afinó otra vez la vihuela". Esta guitarra era "muy adornada con su ramo de camelias de trapo y su gran lazo de cintas tricolores".¹ Casi nada se puede encontrar en las novelas históricas de Vicente Riva Palacio ni en las de Juan Mateo de la música ni de los instrumentos. En **Sacerdote y Caudillo** hay una frase que indicaba la popularidad de la guitarra en su forma chica, la jaranita:

Estas especies eran creídas por el vulgo, que no extrañaba la presencia del domine en todas partes donde sonaba una jaranita o repicaba un buen "jarabe".²

La jaranita o jarana, como se ha explicado en las definiciones de los instrumentos, era una guitarra pequeña y parecía hecha especialmente para las composiciones mexicanas. Casi en cada vez que se ha dado una lista de los instrumentos con que se acompañaba la música popular, se ha incluido la jarana o jaranita. Era muy agradable la combinación del arpa y la jaranita, y estos dos eran a veces los únicos instrumentos que se podían encontrar en un pueblo. En **Astucia** se da tal situación cuando Don Manuel, que estaba en pretensiones de conseguir la mano de Lucecita, la hija mayor de Don Juan, se las quiso echar de alegre:

se salió presuroso y a poco volvió seguido de dos músicos con una arpa y una jaranita, que era todo lo que por allí hacía boruca y se improvisó un bailecito casero.³

En estos grupos "típicos" de la época, se encuentran en las novelas: flautas, arpas, guitarras, bandolones, bandolinas, mandolinas, timbales, timbariles, pistones, violines, trompetas, clarines, corneta, corneta-pistón, guitarrón, guitarras, arpas de una cuerda (monocordio en la lista), zamponas y panderos (parecido a la pandereta). El grupo más interesante de todos estos instrumentos lo emplea Altamirano en su descripción de la música de la Navidad, en un cuadro precioso de las costumbres de su Estado de Guerrero. Aquí encontramos instrumentos que no aparecen en ninguna otra novela, una combinación de arpas de una cuerda, zamponas, tamboriles, guitarras montañosas y panderos, todos tocados por los pastores.

¹ Delgado, *La Calandria*, p. 39.

² Juan A. Mateos, *Sacerdote y Caudillo*, p. 21.

³ Inclán, *Astucia*, Vol. 1, p. 453.

Fuera de estos grupos típicos y sus instrumentos está la banda militar que daba el concierto de la serenata y los de las funciones importantes de los oficiales de un pueblo o de una ciudad. No hay en ninguna novela una lista de los instrumentos que se tocaban. Pero como la banda no ha cambiado mucho en casi un siglo se puede suponer que la banda de entonces era muy parecida a la de hoy y que todos los instrumentos de viento y de percusión que se usaban en la banda moderna se tocaban en las bandas viejas. Por supuesto no todas las bandas eran concertistas. Las de los pueblecitos probablemente tenían una docena de instrumentos.

El piano era el instrumento de la gente culta, como se ha demostrado en el capítulo III en el discurso sobre la afición a la música y al piano en particular. Todos los personajes jóvenes cultos de cualquier novela tocaban el piano, por ejemplo: todos los jóvenes de **Los Parientes Ricos**, los de **La Parcela**, los de **Clemencia**, los de **Los Bandidos**, los de **Astucia**, los de **El Periquillo**, los de **La Quijotita y su Prima** y los de **Carmen**.

Otro instrumento de mucha importancia es el órgano. Parece parte integrante de la religión como los repiques de las campanas de las iglesias. No se puede separar la música del órgano de la religión en la asociación instantánea que tiene lugar. Hay entre los cuentos mexicanos uno que se llama **Juan, el Organista**, de Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo héroe es organista; sin embargo, no se encuentra otra vez tal héroe o protagonista entre todos los personajes importantes de la novela de esta época.

El salón musical

El salón musical, en el círculo social donde reinaba la señorita de la casa, discípula de un maestro de piano, ofrecía la única oportunidad para satisfacer las ansias artísticas del compositor mexicano durante el primer tercio del siglo XIX. La música instrumental como género independiente era desconocida en México como interpretación solista o como concierto sinfónico, hasta que, después de 1840, llegó la primera ola de virtuosos extranjeros, entre ellos Wallace, Bohrer, Vieuxtemps y Henri Herz. En 1850 Melisio Morales ofreció la primera audición íntegra de una Sinfonía de Beethoven.¹

¹ Mayer Serra, op. cit., p. 30.

Manuel Payno nos ha dejado una descripción de la función del músico en el salón burgués, en su novela **Los Bandidos de Río Frío**, en "el jueves" o "los jueves" de Relumbrón. Los jueves de cada semana estaban dedicados a la reunión de la familia y de los amigos en un salón suntuoso. Tenía dos grandes balcones a la calle, seis puertas con grandes cortinas de damasco de China, franjeadas de galón amarillo, un niño de ébano y cristales con un Señor atado a la columna casi de tamaño natural. Delante del nicho dos magníficas jarras de China y a cada lado dos sillones dorados con vestiduras de terciopelo. Entre los dos balcones un **forte-piano**, uno de los mejores de México o de Europa; mesas de bálsamo en donde siempre había una gran jarra de plata, la que nunca dejaba de tener un ramo de flores naturales; una lámpara de plata con doce arbotantes y seis pantallas de Venecia distribuidas en las paredes, iluminaban con velas este balcón de aspecto tan variado que a veces parecía una iglesia el día de Jueves Santo, y la ilusión era más completa cuando en el piano se tocaban algunas de esas piezas religiosas de la música clásica alemana. Todas las recámaras se arreglaban y se abrían y toda la casa, el comedor, en especial, estaba a disposición de los invitados. Se encendía la casa después de las devociones, a las ocho y cuarto. Doña Severa y Amparo se sentaban en el estrado. Las visitas no tardaban en llegar.

Los invitados formaban un grupo variado. Amigas y conocidas de Doña Severa y los amigos conocidos de Relumbrón, en una mezcla de todo carácter y categoría.

Don Lorenzo Elizaga no sólo pianista famoso, sino compositor distinguido que, exagerando por un espíritu de patriotismo, le llamaban el Rossini mexicano, no faltaba nunca. Era el maestro de Amparo, la que había hecho progresos tales, que con justo motivo pasaba por una celebridad. A las diez de la noche el salón estaba completamente lleno, los grupos se habían ya formado, según las edades y las relaciones más o menos estrechas de los concurrentes.¹

Mayer Serra explica en una nota de su obra que:

Payno le pone equivocadamente, . . . el nombre de Lorenzo; no cabe duda de que sólo se puede tratar de D. José Mariano, puesto que no solamente no existe otro músico de este apellido, sino que tanto la época como la descripción personal coinciden con las características del maestro michoacano.²

¹ Payno, *Los Bandidos de Río Frío*, Vol. III, p. 18.

² Mayer Serra, *op. cit.*, p. 53.

Al entrar el maestro todo el mundo, hombres y señoras, se ponían de pie, le estrechaban la mano, le saludaban. Era Don "Lorenzo" un maestro agradable, hombre de mundo y correspondía con tanta amabilidad que dejaba contentos a todos sus amigos. Platicaba un rato y después se ponía al piano

y cantaba a los que le oían, pues poseía una destreza, una dulzura y una propiedad para manejar el diapason, que aun hoy, que tantos y tan insignes pianistas hay en Europa y en América, sería una notabilidad. Generalmente, en lugar de tocar las piezas de música que se usaban en ese tiempo, improvisaba y producía melodías que eran completamente desconocidas.

En seguida invitaba a Amparo y le acompañaba un aria o una canción, y Amparo, a su vez, recibía aplausos como su maestro, especialmente de los misteriosos, o mejor dicho, de los religiosos tertulianos reunidos en las sombras de la recámara. Otras muchachas cantaban canciones y dúos y para variar y a instancias de los jóvenes, se arrimaba a un lado la mesa de te-cali, y se organizaba unas cuadrillas, rara vez vals...¹

Esta es, sin duda, una de las descripciones más amplias que se puede encontrar de la costumbre del salón musical. Los periódicos de la época conservan algunas ideas de esta función social, pero en ningún caso tan amplia ni tan preciosa descripción como ésta que Payno ha incluido en su novela.

Nació Don José Mariano Elízaga en 1786. En 1825 fundó su Academia de Música, la primera en México, después del triunfo de la Independencia y que sólo existió durante pocos años. Organizó un concierto, con ocasión de la apertura de su escuela, en el cual dirigió un conjunto orquestal compuesto de los profesores más acreditados de México. Fué organista en diversas épocas de su vida, en la Catedral de Morelia. Murió en 1842.

Los bailes

La influencia más grande en el baile mexicano venía de España, como se ha explicado en la parte del danzón, contradanza, seguidillas, sonecitos, jarabes y habaneras. Hay otro aspecto del baile: el baile casero que tiene tanta importancia en la novela. De la primera novela a la última, el baile se incluye como función social hasta que en **Baile y Cochino** es el fondo de la novela entera. Esta queda como una crítica severa del baile casero. Se puede de-

¹ Payno, *op. cit.*, p. 19.

cir también que fué el baile casero el que criticó Fernández de Lizardi en sus novelas.

Baile y Cochino es la historia de las luchas de un grupo de personas sencillas por efectuar su entrada en la sociedad capitalina; de los engaños de un hombre para arreglar todo esto; de las personas vulgares con su ropas grotescas, con su manera de bailar — todo eso no es sino caricatura de la vida social de esta clase. Y es de interés notar que las personas que sabían bailar mejor, bailaban el minuet, la cuadrilla y la habanera.

En varias novelas hay el baile que sigue a una gran comida. Se puede encontrar esta variedad en **Astucia**, las novelas de Rabasa, de Lizardi, de Delgado y de Altamirano. El de la novela de Cuéllar es clásico entre ellos. En las novelas de Rabasa hay también el baile como celebración de la victoria del partido político. Siempre hay una comida; después entran los músicos, que tocan sus instrumentos y reciben su comida de balde. Otras veces principia el baile que se interrumpe con la comida para continuar después. La música era una mezcla de la que a la sazón estaba en boga: habaneras, cuadrillas, minuets, valeses, danzones, contradanzas, jotas, fandangos, boleros. Casi todos los bailes caseros seguían ciertas normas de decencia, menos las de las novelas de Lizardi y de Cuéllar.

Uno de los más bonitos es el baile en la casa de los señores Díaz en honor de su hija Ramona. La casa lucía como ascua de oro. El patio se había convertido en fantástico jardín; dos corredores servían de salones de baile, llenos de bujías y de espejos, de guirnaldas y de flores; en dos salones había mesas con jarrones de flores, torres y fuentes de vistosos colores, obras de la confitería francesa:

La música, venida también de la Capital, fué colocada en un tablado, en un ángulo externo del patio. Era la más famosa y celebrada del Estado. Sus acentos arrobadores trastornaban el sentido de los citalenses, porque nunca habían resonado otros tan blandos como ellos en el recinto de la asombrada población.¹

Ramona, la novia de Gonzalo, no quería bailar y pasaba el tiempo muy ocupada en hacer los honores de la casa. Sus padres, muy agitados por esta actitud, le insistieron que bailara y, finalmente,

¹ José López Portillo y Rojas, *La Parcela*, p. 273.

ella bailó con todos. Era una fiesta bellísima; se sirvió la cena y la música cesó para que se oyeran todos los **toasts** que se ofrecieron.

Terminada la cena, volvieron al baile las parejas. Los músicos habían recibido comida y bebida suficientes para que pudiesen soportar la desvelada.¹

A veces estas fiestas duraban dos días y dos noches. Los músicos de la vecindad tocaban toda la noche como, por ejemplo, en el baile en casa de "la loca" en **Astucia**. Todos los conocidos asistieron a la festividad.

Otro baile muy bien descrito es el de la celebración política en la **Gran Ciencia**, de Rabasa. En ésta se nombran los bailes, como **polkas** y el zapateado de la **tierra**, sonecito, por supuesto. Con cada pieza la animación crecía más y más y de cuando en cuando se podían oír las palabras: **fraternidad, confraternidad, lealtad, sinceridad, libertad.**²

Muy diferente de los otros fué el baile de **El Cuarto Poder** y de **La Moneda Falsa**, el baile en casa de las Valcuenos. Estas eran dos solteronas que vivían en la calle de Las Mequelas, fraqueando bailes de escote a los cuales asistían españoles dependientes de tendejón, empleados de quinta clase, algunos oficialetes y tal cual estudiante reprobado en los últimos exámenes. Las Valcuenos vivían de los residuos de cada baile. Bailaban hasta la hora del alba en medio del desorden que era la esencia de aquellos bailes. Había licores fuertes y abundantes.³

Los bailes en el **Tívoli**, en la novela **Santa**, son cuadros de realismo —mezcla de la música de las orquestas, del vicio de tales lugares, de las pláticas de los toreros y las cortesanas, de los **dandies** y los jugadores—, un mundo infernal. De estos bailes Gamboa dice:

Tales bailes les representan un reinado: unas cuantas horas de unas cuantas noches en cada año. Les representan su fiesta de ellas, de ellas que son el azote secular, la plaga sin antídoto, la tentación perenne, las lobas devoradoras que aullan de dolor y que aullan de placer, las lupas ultrices. Tales bailes reproducen las lupercales a Pan, . . . Tales bailes representan la fiesta de ellas, donde únicamente imperan y conquistan y mandan, donde la policía no las acosa ni el hombre las escarnece.⁴

¹ Portillo y Rojas, **La Parcela**, pp. 273-298.

² Rabasa, **La Gran Ciencia**, capítulo VI, pp. 207-224.

³ Rabasa, **El Cuarto Poder**, p. 135.

⁴ Rabasa, **La Moneda Falsa**, pp. 290-91.

⁵ Gamboa, **Santa**, pp. 219-220.

Los de los **San Lunes** de los artesanos eran nada más que orgías también. Los **San Lunes** eran gloriosos, magníficos, espléndidos para los artesanos de México, que no tenían durante la semana otra idea, otro pensamiento que la llegada de este día. Desde el martes los días de la semana les parecían una eternidad. Trabajaban, se fatigaban para entregar la obra el sábado o el domingo y ¡todos estos sacrificios por los **San Lunes!**

El martes entraban los artesanos con sus camisas limpias, sus pantalones de coleta amarilla o de pana, sus sombreros nuevos; unos con chaqueta, otros, pechos de camisa; todos alegres, listos y alrededor como estatuas contra los toscos pilares del jacalón, con aspecto de limosneros, los indios pobres y tristes. Todos comían y tomaban desde el almuerzo hasta el alba del otro día. Los bandolones rasgaban estrepitosos jarabes y los artesanos bailaban, cantaban y zapateaban; las guitarras, las jaranitas y los guitarrones sonaban todo el día y toda la noche menos el tiempo que los músicos empleaban para tomar y comer. Las mujeres, con sus enaguas almidonadas, bailaban con quien les daba la gana; y entre los bailes los hombres jugaban partidas de rayuela. Algunas mujeres, especialmente Pancha, la favorita de Evaristo, el tornero, respunteaban de lo lindo:

Repentinamente el tornero separó con manos y codos a los que le estorbaban el paso, y cayó como del tejado en medio del círculo; encarándose con una bailarina, muchachona de no malos bigotes, se puso las manos tras la cintura y comenzó a respuntar un jarabe que le valió los aplausos de la rueda, que se propagaron por toda la pulquería. Evaristo había comido una quesadilla y bebido medio tecomate de pulque. Estaba alegre y nada más.

.....

Los ciegos, en los fandangos de México, son los bastoneros, y cuando se fastidian de tanto rascar los bandolones cesan, y no hay modo de volverlos al orden hasta que no hay bebido y comido algo.¹

Los bailes de la Feria de San Juan de los Lagos eran más o menos iguales a los de los **San Lunes**. Usaban los mismos instrumentos; zapateaban los sonecitos, los jarabes tapatíos con sus coplas y aires regionales. Tenían lugar en pulquerías improvisadas, construídas para la feria. Bailaba Evaristo con las tapatías que sabían respuntar de lo lindo. Eran orgías lupercales en las que par-

¹ Payno, *Los Bandidos de Río Frío*, Vol. I, pp. 171-173.

icipaba la gente venida de todas las provincias y hasta la que venía de los Estados de Missouri y de California.

La atención que han dedicado los novelistas a los bailes indica la importancia de esta forma de la música en la vida mexicana. Desde la sociedad más alta hasta la más baja había una afición a los bailes, fueran "caseros", del teatro, de fiesta religiosa o lugares de iniquidad.

Las Mañanitas

Entre todas las costumbres mexicanas es posible que ninguna tenga el significado ni lleve el sentimiento de **Las Mañanitas**. No hay nadie, pobre ni rico, que no guste de esto. Ya sean las que se cantan allá en un rinconcito de la República o estas que raramente se escuchan aquí en la ciudad quedan como memoria inolvidable; como un "recuerdo de México para el extranjero".

En la **Ensalada de Pollos** Cuéllar ha recordado "unas mañanitas" que realizan un cuadro de los mejores de sus novelas y es a la vez un tesoro, una joya, para los lectores. Doña Lola está un poco triste pensando que el día de su santo va a pasar sin que nadie la recuerde. Mientras Don José, su compadre, piensa de otra manera. La historia de su día principia así:

De repente, los sonoros ecos de una música de bandolones, flautas y cornetas de pistón despertaron a doña Lola, a Concha y a los vecinos.

Era el bueno de don José, que venía a ofrecer a doña Lola unas Mañanitas.

Después de la primera pieza se abrió lentamente la vivienda de doña Lola, y apareció Concha y después su mamá.

—¡Compadre! —exclamó ésta— ¿para qué se mete usted en ...esas mañanitas?

—¡Comadre! —contestó don José— Es un deber.¹

Eran las cuatro de la mañana y sólo se podía oír el ruido de unos panaderos, el rumor lejano de unas diligencias y el mugido de una vaca que entraba en la ciudad, extrañando a su cría. Los músicos tocaban alegres canciones y danzas y todos los vecinos se sintieron atraídos por la música.

A las "Mañanitas" musicales hubo que agregar la indispensable cere-

¹ José T. Cuéllar, **Ensalada de Pollos**, p. 37.

monía de hacer la mañana, y circuló el "Catalán" con beneplácito, especialmente de los músicos.¹

.....

Concha ayudada por una criada andrajosa, sirvió el desayuno.²

En esta escena no falta nada importante en la descripción de "Las Mañanitas".

Hay muchas **Mañanitas** que se cantan en varias regiones del país; la mejor conocida por toda la República es la que dice:

Estas son las mañanitas
que cantaba el rey David
y por ser día de tu santo
te las cantamos a ti.

Despierta, mi bien, despierta;
mira, que ya amaneció;
ya los pajaritos cantan,
ya la luna se metió.

Tiene muchas estrofas y año con año se añaden más. Es de compositor desconocido.

Hay otra muy famosa que lleva como título **Mañaneras, Mañanitas Tapatías** o las de Jalisco:

Qué linda está la mañana
en que vengo a saludarte,
venimos todos reunidos
con gusto a felicitarte.

El día que tú naciste,
nacieron todas las flores
y en la pila del bautismo
cantaron los ruseñores.

Ya viene amaneciendo;
ya la luz del día nos dió:
Levántate amiga mía
mira que ya amaneció.

Estos son ejemplos del contenido de los versos de todas las Mañanitas. La melodía es diferente en las distintas regiones, pero casi todas tienen el mismo ritmo.

¹ Ibid., p. 38.

² Ibid., p. 38.

OTRAS COPLAS DE LAS MAÑANITAS

Si el sereno de esta calle
me quisiera hacer favor,
apagará su linterna
mientras que pasa mi amor.

Despierta, mi bien, despierta,
mira que ya amaneció,
que amanece, que amanece,
rosita de Jericó.

Ahora sí, señor sereno,
le agradezco este favor,
encienda su linternita
que ya va lejos mi amor.

Despierta, divina aurora,
mira que ya amaneció,
ya los pajaritos cantan
ya la luna se metió.

Amapolita morada
de los llanos de Tepic,
si no estás enamorada
enamórate de mí.

Ya cantan los pajaritos,
ya la luna se metió
abre, mi alma, tus ojitos,
mira que ya amaneció.

Las mañanitas alegres
que contigo me pasé,
en tanto que tenga vida
nunca las olvidaré.

Despierta, adorada mía,
mira que ya amaneció,
ya los pajaritos cantan,
ya la luna se metió.

¡Ay sí!

¡Ay no!

Por tus ojos me muero yo.¹

Las serenatas y los gallos

En la vida tranquila y quieta la necesidad de las orquestas y de las bandas populares era tan urgente como el más rudimentario solaz del espíritu. Estas serenatas tenían lugar las noches de los

¹ Campos, op. cit., p. 113.

domingos y algunas veces los jueves. Duraron casi un siglo como una de las costumbres predilectas del país y hasta la época actual continúan las serenatas en algunas ciudades pequeñas en las provincias. Para el viajero extranjero una experiencia inolvidable es estar en Querétaro o San Miguel Allende los domingos y asistir a una de estas serenatas.

Toda la población asistía a estas músicas en busca de solaz, para cruzar saludos, iniciar pláticas, hacer alianzas de amistad, y cultivar relaciones amorosas entre galanes y doncellas. No existían libertades entonces para que las jóvenes pasearan con sus novios. Tenían que contentarse con miradas y saludos en la serenata y, a veces, cuando la señorita iba acompañada por sus amigas, se podía formar un grupo.

Las bandas que tocaban la música de las serenatas surgieron antes de las orquestas, en la primera mitad del siglo XIX y como se ha dicho, los instrumentos de estas bandas eran las arpas, los bandolones, las guitarras, los tambores, las cornetas, los violines, las mandolinas y las marimbas o eran los de la banda militar.

Heriberto Frías en **Tomochic** nos ha dado una idea de cómo eran las serenatas en la ciudad de Chihuahua a fines del siglo pasado.

En las noches en que había serenatas en el jardín de la Plaza de Armas, en Chihuahua, cuando tocaba allí la música del 5º Regimiento o del 11º Batallón ella, niña aún, llevada por lástima, había entrevisto la sociedad aristocrática, lujosa y altiva de Chihuahua; le habían deslumbrado los trajes de las mujeres hermosas y le había fascinado la armonía de los vals, nunca hasta entonces escuchados por ella.¹

No hay mucha descripción, pero nos indica que era tanto la gente pobre como la gente rica la que asistía a estas serenatas. Hay también la sugestión de que la música del vals era la predilecta.

Rabasa ha escrito con más detalles la serenata en su obra **La Bola**, aunque no con mucha simpatía:

Por la noche volví a la plaza, en donde bajo el nombre de serenata se daba una cencerrada, que a mí no me lo parecía. Algún grupo en el portal, tres o cuatro en la puerta de Arenzana, y varias familias en el atrio de la iglesia, componían la concurrencia de gente visible; la invisible llenaba las

¹ Frías, *op. cit.*, p. 60.

cercanías de la fuente, y en derredor de ésta, los músicos se envanecían justamente de llevar aquellos pulmones que soplaban sin tasa desde hacía veinticuatro horas.¹

La serenata tenía lugar en la plaza siempre y la banda tocaba en el kiosco o quiosco. Cada plaza grande, que se llama **zócalo**, tenía su kiosco donde tocaba la música de la serenata. Hay algunos kioscos aquí en la ciudad de México, uno en la Alameda Central y, otro, en la Alameda de Santa María.

En **Santa** los paseos dominicales en San Angel principiaban con oír la banda militar que tocaba en el soportal del Cabildo.

Otra de las diversiones de antaño que se incluye en las novelas del siglo pasado es la serenata llamada **Gallo**. Se llama así porque iba a despertar a las altas horas de la noche ó a las primeras del alba a las muchachas, con canciones acompañadas por guitarra o con piezas de música tocadas por orquestas pequeñas de cuerda. Los jóvenes contrataban una orquesta y, reunidos de la media noche en adelante, se dirigían a las casas de sus novias. De pronto se escuchaba, desde el interior, el prelude de una canción y surgía el canto a una o dos voces, coreado por un grupo de varones.

La pieza más popular fué **Sobre las Olas**, el más famoso vals de México, pero, también, se cantaban otros valeses, como el que es popular hoy, **Serenata Tapatía**:

Mujer abre tu ventana
para que escuches mi voz
que está cantando el que te ama
con el permiso de Dios.

Aunque la noche está oscura
y aquí no hay ninguna luz,
con tu divina hermosura
la iluminas toda tú.

Yo te juro que ni el sol
la luna ni las estrellas
juntitas toditas ellas
iluminan como tú.

Tú iluminaste mi vida,
por eso mujer querida
te canto esta noche azul,

¹ Rabasa, *La Bola*, p. 26.

por eso vengo a robarte
un rayito de tu luz.

L. de E. Cortázar
M. de Manuel Esperón

O la **Serenata Mexicana**:

Alevántate, dulce amor mío,
lo que yo siento, mi bien,
es venirme a quitar el sueño,
pero alevántate y oye mi triste canción
que te canta tu dueño
y es por tu amor...

Lo que te encargo, mi bien,
mientras vivo yo en el mundo
que no ames a otro hombre
ni le des tu corazón;
pero alevántate, y oye mi triste corazón
que te canta tu amante
que te canta tu dueño
y es por tu amor...

L. y M. de Manuel M. Ponce

Estas serenatas muestran el intento del cantante. También se usaban otras piezas musicales a su sazón en boga. Es de interés notar que **Sobre las Olas**, la creación musical mexicana que logró ser conocida en todo el mundo, fué escrita por un compositor de **raza pura otomí** que nació en el pueblo de Santa Cruz, del Estado de Guanajuato.

No encontramos ninguna descripción de un **Gallo** y sólo algunas sugerencias de que tal costumbre existía. En **La Navidad en las Montañas** hay referencia al **gallo** que contiene la idea de lo que para Altamirano representa esta costumbre. En **La Calandria** hay otra que tiene más valor:

La noche que salimos a repercutirle, o a correrla, como ustedes gusten, con un gallito, se nos junto un amigo...¹

La música religiosa

No es posible separar la música religiosa de las costumbres del pueblo. Ha sido parte integrante de la vida mexicana desde el tiem-

¹ Delgado, *La Calandria*, p. 250.

po de Fr. Pedro de Gante con la música religiosa que él y los otros misioneros enseñaban al llegar a Texcoco. Las fiestas religiosas han sido siempre las predilectas del pueblo. Son días alegres para todos, ricos y pobres. Hasta las campanas de las torres cantan para ellas; la voz del órgano es la voz del amigo más íntimo. Era cosa rara que una familia colonial no tuviera un hijo clérigo. Los padres de la iglesia eran los mejores amigos de la familia; formaban parte de la vida social de los pueblos chicos y de las ciudades grandes. Por esta razón los novelistas han incluido mucho de la música religiosa en sus obras.

Payno nos ha dado un cuadro casi perfecto de las ceremonias del día 12 de diciembre, el más solemne en México de todos los días del año, el día de la Virgen de Guadalupe, Patrona de Anáhuac. En la época de su novela, el Gobierno entero asistía a la función religiosa, desde el Presidente de la República hasta el más insignificante de los oficiales; todos vestidos con sus uniformes encarnados bordados de oro, sus sombreros de tres picos con plumas blancas, montados en coches lustrosos, tirados por cuatro caballos rodeados de ayudantes ataviados de muchos colores que montaban briosos caballos, y detrás de este grupo, los coches de alquiler, pintados de colores chillantes, descascarados unos, sucios otros, y con mulas tan flacas que daba compasión verlas; y a los lados y por todas partes la gente a pie y a caballo; una función para todo el mundo. 'Al entrar la comitiva en la iglesia:

la orquesta, a la señal de la batuta, ha reemplazado, con sus religiosas armonías el susurro y ruidos diversos y extraños propios de toda aglomeración de gente.'

En la descripción de "la Colegiata de Guadalupe", incluye la del coro que frente al altar mayor parecía "velado misteriosamente por una reja de filigrana de cedro y de metal chino y a los costados los facistolos y la sillería antigua de maderas finas talladas curiosamente".

En la tarde a las tres comenzaban las fiestas del pueblo y de los indios. El autor nos ha dado una descripción, sin precio, de la adoración de la Virgen por los indios:

Al templo entraban y salían romerías de indios con sus trajes primitivos, bailaban una danza delante de la Virgen, rezaban en voz alta ora-

¹ Payno, *op. cit.*, Vol. I, p. 46.

ciones en azteca y español que sólo ellos entendían, lloraban y cantaban al mismo tiempo y salían para dar lugar a otras tribus, haciendo antes en la puerta su provisión de medallas de cobre y de plata y de medidas de listón rojo.¹

La misa cantada el día de la Virgen era acompañada por las orquestas y el órgano. La música que se cantaba era, sin duda, la de los grandes compositores que ya se han incluido en el primer capítulo, las creaciones de un Sumaya o un Elizaga o de algún otro de los creadores que han dejado una gran cantidad de música religiosa en los archivos de las catedrales.

Otra función que Payno nos ha conservado es la misa que tuvo lugar los nueve días después del entierro de la esposa de Don Juan Manuel, conde de Sáuz:

El domingo siguiente al que terminaron los nueve días, se hicieron en la iglesia mayor de San Francisco unas honras magníficas, cantándose el oficio de difuntos y los salmos, acompañados de las orquestas de la Catedral y de la Colegiata de Guadalupe. Todo México asistió a esta fúnebre función, y no se recordaba que otra mejor se hubiese celebrado hacía muchos años.²

De la clase de cualidad de la música religiosa cantada en esta misma época la señora Calderón de la Barca dice:

*But the service, though long, was superb, the music fine...*³

y de otra ocasión nos ha dejado esta descripción de una misa cantada en la Catedral:

and as for fine voices, they are as common in Mexico as they are rare in England...

*A rich senator Don B—g—made vow to the Virgen some year ago, that he would cause a splendid mass to be performed annually, in the Cathedral at his own expense, in honor of our Savior's birth, on the morning of Christmas-eve. This mass is performed entirely by amateurs, most of the young ladies in Mexico, who have fine voices, taking part in it. I was drawn in, very unwillingly, to promise to take a trifling part on the harp, the accompaniment to the Incarnatus.*⁴

Otra misa cantada de que nos habla Payno es la que llevaba acompañamiento de órgano para las bodas de Mariana y el mar-

¹ *Ibid.*, Vol. I, pp. 48-49.

² *Ibid.*, Vol. I, p. 62.

³ Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 196.

qués del Valle Alegre que jamás llegó a tener lugar porque no aparecieron los novios.

La misa de aguinaldo que se encuentra en varias novelas era para el pueblo una función preciosa:

¿Misas de aguinaldo? Las hay en todos los templos, y con pitos, sonajas y música de cuerda... Ahora iré con Angelina y con usted a todas, a todas para acordarme de mis buenos tiempos.¹

A los ecos del sagrado bronce contestan el río, la selva, los huertos y las aves...

Los toques de la campana eran pesados y lentos... Cesaron, y, un instante después, estalló en todas las torres un repique bullicioso y plácido, retozón e infantil, como si convocara turbas escolares, como si los tañedores fuesen angelillos traviesos escapados del cielo.

¡Las misas de aguinaldo!

Hay también la misa de Corpus que se menciona en varias novelas, la misa de requiem, la **misa de gallos**, la última celebración del mes de mayo, unos **Te Deums**, salmos, **Kyrie eleison**, himnos —en verdad no falta ni siquiera una de las formas de la música religiosa. Entre las más bien trazadas son la del último día de mayo en **Los Parientes Ricos**; la de requiem en la misma novela y otra en **El Periquillo Sarniento** y la **misa de gallo** en **La Navidad en las Montañas**.

La misa de requiem de **Los Parientes Ricos** estaba “dispuesta con el decoro debido y la cristiana elegancia que el caso requería” y fué, a la vez, aplicada por el descanso eterno de todos los difuntos de la familia. Principió a las nueve —buena hora para los cansados, y no duraba mucho tiempo.² La descripción no incluye una identificación de la música entonada pero había tantas y tantas misas de requiem compuestas desde los albores de la historia de la Iglesia en México que no era necesario identificarla.

Será de interés incluir en este punto algo de la crítica de “los abusos de los funerales” de **El Periquillo Sarniento** porque tiene algo de lo sarcástico:

Durante la vigilia y la misa, que para algunos herederos no es de requiem sino de gracias, no cesan las campanas de aturdirnos con su cansado clamoreo, repitiéndonos:

¹ Delgado, *Angelina*, p. 185.

² Delgado, *Los Parientes Ricos*, p. 52.

Que ese doble de campana
no es por aquel que murió,
sino porque sepa yo
que me he de morir mañana.¹

Incluye también una descripción de un cortejo fúnebre:

Acompañaba al cadáver la música lúgubre, y unas mujeres lloronas alquiladas, que llamaban por esta razón *Praeficae*, y en castellano se llaman plañideras, que con sus llantos forzados reglaban el tono de la música y el punto que había de seguir en el suyo el acompañamiento.²

Al fin de la vida de Pedro tuvo lugar una curiosa escena. Pedro había arreglado con su vecino, un Don Agapito, que era un excelente músico, que le preparara un himno y que lo cantara en sus últimos minutos:

Luego que el músico recibió el recado, salió a la calle y a poco rato volvió con tres niños y seis músicos de flauta, violín y clave y entró con ellos a la recámara... Comenzaron también los niños a entonar con dulces voces y acompañados de la música, un himno compuesto para esta hora por el mismo don Pedro...

En efecto, se cantó el siguiente:

HIMNO AL SER SUPREMO

Eterno Dios, inmenso,
omnipotente, sabio, justo y santo,
que protejes benigno
los seres que han salido de tus manos:

el debido homenaje
a tu alta majestad, te rindo grato,
porque en mis aflicciones
fuiste mi escudo, mi sostén, mi amparo.

Y cuando sumergido
en el cieno profundo busqué en vano
a quién volver mis ojos
entumecidos de llorar, e hinchados,

extendiste en mi ayuda
tu generosa y compasiva mano,
que libre del peligro
al puerto me condujo ileso y salvo.

Tú, Señor, desde entonces
con impulso robusto has guiado
por el camino recto
mis vacilantes y extraviados pasos.

¹ Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, Vol. I, p. 218.

² *Ibid.*, p. 213.

Mis vicios me avergüenzan.
Mis delitos detesto; con mi llanto
haz, mi Dios, que se borren,
los asientos del libro de los cargos.

Y en esta crítica hora
no te acuerdes, Señor, de mis pecados,
a los que me arrastraba
la inexperiencia de mis pocos años.

Recuerda solamente
que, aunque perverso, pecador, ingrato
soy tu hijo, soy tu hechura,
soy obra, en fin, de tus divinas manos.

Si te ofendí yo mucho,
mucho me pesa, y mucho más te amo,
como a padre ofendido
que mis crímenes tiene perdonados.

Seguro en tus promesas
invoco tus piedades, y en tus manos
mi espíritu encomiendo.

Recíbelo, Señor, en tu regazo.¹

Pedro es el único personaje de todas estas novelas que preparó su propia música fúnebre.

La celebración final del mes de mayo se pinta en detalles completos en **Los Parientes Ricos**. La gente había llenado toda la iglesia; el altar de Santa Marta tenía un aspecto soberbio. El P. Antecelli estaba en el púlpito rezando el rosario:

Cesaron las preces del penúltimo misterio, y el armonio llenó el recinto con dulce devota melodía. Una voz infantil cantaba:

“Tú, el ánfora de mirra”,
“Tú, Cáliz de pureza...”

El altar resplandecía con mil bujías de cera; ardían gruesos cirios; había azucenas por todas partes, en jarrones, en guirnaldas soberbias, que parecían de nieve. Hacia el centro de la iglesia en dos bancos paralelos que dejaban libre el camino hasta el altar extendiase algo como una legión de ángeles, algo como lirios mecidos por el viento, centenares de niños vestidos de blanco:

Comenzó la letanía. Místicos acordes bajaban en torrente del coro, el pueblo contestaba, y la fe desgranaba una a una su guirnalda de rosas lau-

¹ Ibid., Vol. II, pp. 487-488.

retanas... "Domus aurea... Foederis arca... jauna coeli... cantaban arriba; "ora pro nobis", repetía el pueblo...

Había pasado el sermón y la procesión también:

Preludiaba el coro, himno sublime de incomparable, misterioso sentido; juntas las pértigas y plegada la vela era abatido el palio; y el sacerdote se disponía a dar la bendición con el Santísimo.

El órgano lanzó raudales de saeras armonías; resonaron címbalos solemnes; estallaron en atronadora música las campanillas; volvióse el preste, en cuyos ricos ornamentos chispeaban brillos y luces, y entre relámpagos y armonías, y entre aromas y nubes, lentamente, lentamente... apareció un disco radioso... un disco de oro que sostenido por unas manos trémulas ascendió, bajó, volvió a subir, fué de un lado a otro hasta trazar una cruz, y luego se ocultó, dejando centellante reflejo...¹

Quien haya asistido a esta ceremonia nunca podrá perder su memoria gloriosa y puede revivirla en toda su belleza al leer esta descripción poética de Delgado.

Altamirano ha conservado para la posteridad las costumbres de la Nochebuena en las montañas. Habían venido pastores verdaderos para celebrar su fiesta de familia en la Nochebuena. Habían traído sus instrumentos: arpas de una cuerda, zampoñas, tamboriles, y cantaban en buena y robusta voz, con los niños de semblante alegre, los villancicos en la iglesia, en la plaza, y después en la misa y aún más tarde en la cena dada en la casa del alcalde:

Pastores, venid, venid,
veréis lo que no habéis visto,
en el portal de Belén,
el nacimiento de Cristo.

.....

Los pastores y zagales
caminan hacia el portal
llevando llenos de frutos
el cesto y el delantal.

Los pastores de Belén
todos juntos van por leña
para calentar al Niño
que nació en Nochebuena.

La Virgen iba a Belén
le dió el parto en el camino,

¹ Delgado, *Los Parientes Ricos*, pp. 115-118.

y entre la mula y el buey
nació el Cordero divino.

.....

Un pastor, comiendo sopas,
en el aire divisó
un ángel que le decía:
Ya ha nacido el Redentor.

.....

Todos le llevan al Niño,
yo también le llevaré
una torta de manteca
y un jarro de blanca miel.

.....

Al ruido que llevaba,
el santo José salió:
No me despertéis al Niño
que ahora poco se durmió.

La Nochebuena se viene,
la Nochebuena se va,
y nosotros nos iremos
y no volveremos más.¹

Como explicación del origen de estos villancicos Altamirano dice que son de origen español, publicados en el **Cancionero Popular**, Madrid, 1865, por Don Emilio Lafuente Alcántara, académico de la Historia.¹ De estos mismos versos y los que siguen Mendoza dice:

LA BUENAVENTURA DE CRISTO

En la obra *La Navidad en las Montañas*, de don Ignacio M. Altamirano, aparece este romance citándosele como tradicional en México. ... Ahora bien, como la época en que lo incluyó en su trabajo el señor Altamirano no era de Mixtificaciones de documentos folklóricos y dada la honradez y rectitud de este escritor, es muy probable que en la época en que lo coloca en su libro, 1860, estuviera difundido entre las gentes de las montañas del Sur.

ROMANCE DE NAVIDAD

En el mismo caso que el romance anterior, se encuentra este ejemplo literario. El hecho de aparecer disperso en fragmentos desordenados que no obedecen a la sucesión en que presenta el señor Lafuente las diversas estrofas que se relacionan directamente con este ejemplar, me hace suponer que efectivamente ha sido una reconstrucción hecha por el señor Altamirano trayendo a la memoria lo que aprendiera en su infancia.²

¹ Altamirano, *La Navidad*, pp. 43-46.

² Mendoza, *Romance y Corrido*, pp. 110-111.

Los versos de este romance son:

“Una gitana se acerca
al pie de la Virgen pura,
hincó la rodilla en tierra
y le dijo la ventura.

Madre del Amor hermoso,
—así le dice a María—,
a Egipto irán con el Niño
y José en tu compañía.

Saldrás a la medianoche,
ocultando al Sol divino;
pasaréis muchos trabajos
durante todo el camino.

Os irá bien con mi gente,
os tratarán con cariño;
los ídolos, cuando entréis,
caerán al suelo rendidos.

—Mirando al Niño divino
le decía enternecida—:
¡Cuánta tienes que pasar,
Lucerito de mi vida!

La cabeza de este Niño,
tan hermosa y agraciada,
luego la hemos de ver
con espinas traspasada.

Las manitas de este Niño,
tan blancas y torneadas,
luego las hemos de ver
en una cruz enclavadas.

Los picceitos del Niño
tan chicos y sonrosados,
luego los hemos de ver
con un clavo taladrados.

Andarás de monte en monte
haciendo mil maravillas,
en uno sudarás sangre,
en otro darás la vida.

La más cruel de tus penas
te la predigo con llanto:
Será que en tus redimidos,
Señor, hallarás ingratos.”¹

¹ Altamirano. *La Navidad*, pp. 43-46.

Mendoza dice que no se puede encontrar la música de estos romances pero, sin embargo, da entero crédito a Altamirano por descubrirlos y considera como tradicionales ambas versiones literarias.¹

Altamirano incluye otro romance también en esta novela, el **Romance de Navidad**, de Lope de Vega. Se repite en la casa del alcalde después de la cena. El niño, llamado por el maestro de la escuela, lo recitó con gran despego y buena declamación. Principia este romance de las **Rimas Sacras** así:

Repastaban sus ganados
a las espaldas de un monte
de la torre de Belén
los soñolientos pastores.²

A las doce de la noche sigue la **misa de gallo** en la pequeña iglesia que no tenía más que un altar que estaba en el fondo —un altar bello y sencillo ya adornado con su Nacimiento, un portalito rústico, con las imágenes de San José, de la Virgen y del Niño. “con sus indispensables mula y toro, y pequeños corderos”. Todas las paredes lisas estaban decoradas profusamente con grandes ramos de pino y de encina, con guirnaldas de flores y con bellas cortinas de heno salpicadas de escarcha.

A las doce y al sonoro repique a vuelo de las campanas, y a los acentos melódicos del órgano, el oficio comenzó. . . La voz del sacerdote se elevó suave y dulce en medio del concurso, y el órgano comenzó a acompañar las graves y melancólicas notas del canto llano, con su acento sonoro y conmovedor.

.....

Los pastores cantaron nuevos villancicos, alternando con los coros de los niños que acompañaba el órgano.

El cura, una vez concluido el oficio, vino a hacer en lengua vulgar, delante del concurso, la narración sencilla del Evangelio sobre el nacimiento de Jesús.³

Las posadas

“Eran las **posadas** con sus inocentes placeres y con su devoción mundana y bulliciosa”, principia Altamirano al describir sus impresiones de la Navidad en su juventud.

¹ Mendoza, *Romance y Corrido*, p. 111.

² Altamirano, *op. cit.*, p. 54.

³ Altamirano, *La Navidad*, pp. 47-52.

Las posadas eran la representación de las nueve noches de jornadas de José y María que iban de puerta en puerta pidiendo posada y recibiendo negativas hasta que una persona caritativa se apiadaba y les abría su casa. Había coplas para pedir la posada, para negarla y para darla; abriendo las puertas con alegría al saber que quienes pedían la posada eran conductores del Divino Verbo. La fiesta familiar es todavía esencialmente mexicana. Toda la casa está adornada de festones de heno y guirnaldas de flores. Los peregrinos son dos niños o imágenes pequeñas de María en un asno y José a pie. Hay gran procesión que acompaña a los santos peregrinos y todos se detienen ante una puerta. Terminada la letanía de la Virgen se efectúa la petición de la **posada**. Los de adentro, lo mismo que los de afuera, tienen sus instrumentos musicales. Abiertas las puertas, sigue gran alegría; se reparten juguetes de porcelana y dulces a los niños, se quiebra la piñata que ha sido siempre una olla llena de frutas, golosinas y sorpresas; tiene muy diversas formas pero siempre está adornado con papel de colores. En las primeras ocho noches son todas las piñatas diferentes. En cada casa hay un Nacimiento. La escena representa un portalito con las figuras tradicionales del Niño Dios, María y los pastores, el toro y la mula y los reyes magos, uno blanco, otro negro y otro amarillo. En este paisaje caben animales, frutas, flores de tierra caliente junto a las cosas representativas de la tierra fría.

La última noche la familia iba con los amigos al templo para la **misa de gallo**, después se servía la cena de Navidad.

LAS COPLAS PARA PEDIR POSADA

En nombre del cielo
os pido posada;
pues, mi esposa amada
ya no puede andar.

Adentro

Aquí no es mesón
sigan adelante,
yo no puedo abrir
acaso a un tunante.

Afuera

No seais inhumanos,
tened caridad,

que Dios de los cielos
os lo premiará.

Adentro

Ya se pueden ir
y no molestar,
porque si me enfado
os voy a apalear.

Afuera

Venimos rendidos
desde Nazareth,
yo soy carpintero,
me llamo José.

Adentro

No me importa el nombre,
dejadnos dormir,
pues que ya os decimos
que no hemos de abrir.

Afuera

Posada te pide
amado casero,
por sólo una noche
la reina del cielo.

Adentro

Pues si es una reina
quien lo solicita,
¿cómo es que de noche
anda tan solita?

Afuera

Mi esposa María
es reina del cielo
pues madre va a ser
del Divino Verbo.

Adentro

¿Eres tú, José?
¿Eres tú, María?
Entrad, peregrinos,
que nos os conocía.

Afuera

Dichosa esta casa
que nos da posada;
Dios siempre os dará
su dicha sagrada.

Adentro

Posada ya os damos
con mucha alegría:
entra, José justo,
entra con María.

Entran

Entren santos peregrinos,
y reciban por mansión
no nuestra pobre morada
sino nuestro corazón.

Esta noche es de alegría,
de gusto y de regocijo,
porque hospedamos aquí
a la Madre de Dios Hijo.¹

Hay coplas para arrullar al Niño Dios. Estas han venido de todas partes, de casi todas las tribus de indios, de los criollos y de los mestizos. Unas bien conocidas dicen:

A la rorro niño,
a la rorro ró,
duérmete, bien mío,
mi vida, mi amor.²

Otras terminan con las últimas así:

te ofrezco mi vida
y mi corazón.³

De la música usada para la Semana Santa Delgado nos ha dado buena idea de **Angelina** en un corto párrafo en una carta de Tía Pepa a Rodolfo:

...ayer le escribí a Linilla con unos músicos que fueron a San Sebastián a tocar en los oficios de la Semana Santa... Las siete palabras van a ser magníficas. En la casa de Castro Pérez están ensayando el Stabat Mater.⁴

¹ Rubén M. Campos, *El Folklore Literario de México*, pp. 345-47.

² Campos, *op. cit.*, p. 345.

⁴ Delgado, *Angelina*, p. 374.

Se han incluido en el capítulo I ejemplos de la música compuesta para cada una de estas funciones. En todos los conventos se han encontrado composiciones de los de la hermandad. Por supuesto, se continuó la composición de más y más música religiosa durante el siglo XIX. También llegó la música compuesta para las iglesias y catedrales de Europa, como, por ejemplo, la misa **De Requiem**, de Mozart; el **Stabat Mater**, de Rossini y la ópera **Moisés**, del mismo compositor, la que contiene la muy famosa plegaria u oración que Delgado incluye en **La Calandria**.¹ Tocada por el clérigo en el armonio.

Las campanas

Los **toques** y **repiques** de las campanas forman una clase de música metafórica para la gente mexicana. Cada toque de **ángelus**, de **ánimas**, de **alba**, de **víspera**, de **rosario** tiene su significación para el oyente. Llevan todo este sentido y sentimiento dentro de la asociación que se hace entre el sonido y las funciones para la que llaman. La persona puede reconstruir en su mente las visiones del mismo rito que evocan las campanas. Todos estos sonidos producen un fondo amplio y familiar que contiene los nuevos acontecimientos que está narrando el autor. ¡Qué silenciosa sería la novela que no llevara los repiques de las campanas sagradas!

La diana

Ahora bien, nos resta todavía hablar del aplauso musical, de la **diana**. Casi todos los novelistas la han usado, pero ninguno la ha empleado con tanto humor como Payno en **El Hombre de la Situación**. Cuando hacía una pausa para tomar aliento uno de los oradores o poetas durante su recitación verbosa y florida, tocaba la banda militar una diana:

Los aplausos se repitieron; la música volvió a dar, no al viento, sino al techo de la sala, sus ruidosos acentos.²

.....

¡Bravo! ¡Bravo! —gritaron todos los que estaban agrupados en la puer-

¹ Delgado, *La Calandria*, p. 226.

² Payno, *El Hombre de la Situación*, p. ...

ta del salón, y la música, sin necesidad de señal del vicepresidente, comenzó una estrepitosa diana.¹

Por todo el siglo XIX se usaba la **diana** como aplauso, con ocasión de una conferencia, de un concierto, de una ópera, de una canción o del zapateado de un sonecito, no importaba el asunto, la usaba todo el mundo en todas partes del país.

Eso es lo usual, y en este sentido varias veces se menciona en **Astucia**, pero hay otro uso un poco fuera de lo común. Los hermanos de la hoja al regresar de una expedición peligrosa silbaban la **diana** para indicar el buen termino de su misión. Es todavía un indicio de éxito pero como parte de un código de señales es completamente raro y distinto:

silbó y le contestó Tacho con diana, anunciándole feliz viaje.²

¹ *Ibid.*, p. ...

² Inclán, *Astucia*, Vol. I, p. 544.

CAPITULO IV

El uso metafórico

Algunas de las novelas que hemos tratado abundan en metáforas. En otras no hay casi nada de esta forma. Este capítulo contendrá las figuras de retórica que se encuentran en las obras de esta época relacionadas con la música. Contendrá también una discusión de la música usada en un sentido más amplio como fuerza que motiva las acciones o que causa los resultados finales.

Federico Gamboa nos ha dado una fuente rica de la personificación de la música con su creación de Hipólito, que no es más que la encarnación de la música. Su vida, toda obscuridad, está iluminada por su música que es en realidad su lenguaje de amor. Con ella habla al mundo en que se mueve, en que existe. Para sus amigos representa la música. Al verle, nadie piensa en una individualidad; todo el mundo piensa inmediatamente en la música. Llama con su música; describe con su música, como cuando toca el vals para acompañar el relato de su triste historia —la música misma es su historia, las partes del vals son sinónimas de las etapas de su existencia:

Parte primera: "Hipólito preludió un vals": la preparación para contar a Santa su vida.

Parte segunda: "La primera parte del vals brotó de las manos del ciego acompasada y voluptuosa": su vida como chiquillo en los brazos y en el regazo de su madre; su vida solucionada por el amor de ella y rica para él en un mundo en que vivía por los otros sentidos.

Parte tercera: "La segunda parte del vals mucho más alegre y

ligera que la anterior": la alegría de su existencia con la compañía de su madre —"ni con mi ceguera sufría; la vecindad de mi madre, su voz, sus caricias me representaban el universo. Sí es cierto, yo no veía, ella veía por mí, ¿qué mejor? A su modo me explicaba las cosas, me hablaba de colores, me describía las flores, el campo, hasta las nubes!... Como que al imaginármelo revivo a mi madre, que fué para mí, y seguirá siéndolo más linda, pero mucho más linda que el cielo azul y que el campo verde y que el mundo entero"— ¡Su música, ligera y alegre!

Cuarta parte: "La tercera parte del vals, lenta, desfallecida, melancólica, se esparció por los ámbitos de la sala del prostíbulo": la pérdida de su madre, la esperanza desesperada, las horas pasadas en un rincón del patio del colegio, sólo evitando a sus compañeros, esperando... Como la música que se esparcía por la sala, las lágrimas que guardaba su pañuelo, testigo de sus dolores, se evaporaron. "Yo, lo que creo, es que nuestros dolores también se evaporan."

Quinta parte: "La **Coda** del vals se extendió rítmica y quedamente en el teclado", se evaporaba como sus lágrimas "y a par que el vals, de retorno a su primera parte, moría y era sepultado en las teclas por las manos de Hipólito, acentuando los compases finales."¹

La música de Hipólito es también su lenguaje de amor. Habla a Santa con su música. Le dedica tres piezas; sus títulos reflejan el sentido y el tono de su amor: **Bienvenida**, **Te esperaba** y **Si te mirara**. Ella escucha su música con deleite, nunca sus palabras y acaso, finalmente, ella efectuaba poco a poco su regeneración.

En dos o tres novelas más la música se identifica con el amor o con el lenguaje del amor con que se comunican los amantes. Se encuentra esto en **Clemencia** en conexión con Enrique y Clemencia; en **Los Parientes Ricos**, entre Elena y Alfonso; en **Angelina**, entre ella y Rodolfo; en **Carmen**, la niña canta y dice su amor por medio de la música; en **La Hija del Judío** María se encuentra enamorada de Don Luis de Zubiaur al oírle cantar en el coro de la iglesia sin haberle visto nunca.

Santa es rica también en metáforas como: sus ojos huérfanos de vista;² o le hicieron coro su clarín, su cenizote y su jilguero,

¹ Gamboa, *Santa*, pp. 72-82.

² Gamboa, *Santa*, p. 32.

los naranjos de su patio; las ondas del río, los ramajes de los árboles...¹ Una de las efectivas: apenas si pudo escuchar rumor de besos compartidos de recíprocas caricias, el imponente y triunfal himno de la Carne.

La lluvia se personifica en **Santa**: La lluvia, afuera, continuaba entonando su romanza monorrítmica; su tamborileo contra los cristales del edificio,² contiene también una metáfora.

Sin duda, Rafael Delgado es uno de los mejores estilistas. De su estilo dice González Peña: se distingue por una más delicada sensibilidad que infunde en sus páginas grato soplo de poesía... y muy particularmente por sus extraordinarias facultades descriptivas.³ Dice Francisco Monterde: Su estilo debe mucho a José M. de Pereda; pero cuando se habla de tal influjo, reconocido por Rafael Delgado, no hay que olvidar que éste, con más pulido gusto, jamás llega a las asperezas de expresión de aquél a quien admira...⁴ Y, finalmente, para mostrar las opiniones de los mejores críticos, vamos a incluir la de Mariano Azuela: Su lenguaje claro y fácil, su estilo depurado facilitan la lectura de sus novelas... Girones de nuestro país palpitantes de vida, riqueza de imágenes, escenarios, ambiente, paisaje, todo tiene tantos encantos y es tan fiel y vigoroso que las figuras humanas... palidecen notablemente ante la fuerza de aquéllos.⁵

¿Podrá decirse que en parte su estilo está influido por el uso de la metáfora musical y por el ritmo básico en su prosa? Casi toda la naturaleza es para él como una gran sinfonía. Vale la pena hacer una investigación de estas metáforas y este ritmo:

Pero ¡ay! tan bella, que cada hora suya se me antojaba como el canto de un poema sublime cuyas delicadezas y excelsitudes nos arranean de esta pobre vida terrena y nos llevan a vivir en un mundo ideal; me parecen como una sinfonía adormecedora, algo como la música de los grandes maestros, así como de Mozart, Beethoven o Wagner, que nos saca de la penosa y prosaica vida material y por breves horas nos hace felices, aniquilando en nosotros todo dolor, todo fastidio.⁶

.....

"el veranito de octubre", frescos y hermosos días, cuyas alegres y límpidas

¹ Ibid., p. 44.

² Ibid., p. 34.

³ Carlos González Peña, *La Historia de la Literatura Mexicana*, p. 344.

⁴ Francisco Monterde, *Cultura Mexicana*, p. 270.

⁵ Azuela, *Cien Años de la Moneda Mexicana*, p. 136.

⁶ Delgado, *Angelina*, p. 25.

mañanas y cuyos crepúsculos áureos y nacarados vienen a ser como la nota regocijada de la elegíaca sinfonía otoñal.¹

Se puede arreglar otro de los pasajes en **Angelina** en versos para mostrar el ritmo básico de esta prosa:

a los ecos del sagrado bronce contestan
el río, la selva, los huertos y las aves.
Las corrientes del Pedregoso cambian de ritmo
hoy en las espesuras preludios corales,
amorosos aleteos, y principian
por todas partes, el movimiento y la vida.²

Son todas más o menos de trece sílabas. Esta regularidad da a su prosa un ritmo poético. Las palabras: **ecos, bronce, río, selva, huertos, aves**, llevan la sugestión de sonidos y de movimientos musicales. También las frases: las corrientes del Pedregoso, preludios corales, amorosos aleteos, insinúan motivos de la música y el autor emplea la sugestión para estimular el sentido cinético del lector. Todo esto es descripción sugestiva que es más fuerte que la descripción directa con una minuciosidad de detalles.

Todo su escrito está pletórico de metáforas y símiles:

La música de los campanarios caía sobre la ciudad en frescas aldeas y se difundía por el valle.³

.....

¡Qué bien se armonizaba aquel vibrante vocerío con el despertar de valles y montañas, con los preludios del pueblo alado, con el susurro de las arboledas, con el canto idílico del Pedregoso, con el centellear de los luceros y con el mugir de las vacadas en el cercano ejido.⁴

.....

¡Zorrilla! Le conocía yo; le había oído leer de un modo maravilloso sus admirables versos, aquellas serenatas que eran, en labios del poeta, miel de abejas, susurro de arboledas, cantos del agua en las acequias de la Alhambra, música del cielo.⁵

.....

Primero, escalas rapidísimas, cuyas notas se desgranaban como las cuentas de un collar.⁶

No es necesario decir más para ilustrar la riqueza de su tesoro metafórico.

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, pp. 190-191.

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

Altamirano es otro gran estilista y usa la música en muchas metáforas. **La Navidad en las Montañas** es una joya literaria. En ella el lector se encuentra una escena poblada con "oscuros bosques y las negras gargantas de la cordillera", toda cubierta por una niebla de oro y de púrpura donde "las aves habían entonado ya sus himnos de la tarde y descansaban en lechos de ramas". El amor, la amistad y el placer eran para él un "delicioso concierto".

En **El Zarco** usa, otra vez, la palabra **himno** para describir una escena:

Ese aspecto tranquilo y apacible de la naturaleza y ese santo rumor de trabajo y de movimiento, que parecía un himno de virtud, no parecieron hacer mella ninguna en el ánimo del jinete.¹

Le interesan mucho los cantos de aves, como el del buho. Unos de sus mejores símiles son los que hace comparando una canción con el canto de un pájaro:

Los bandidos entonaban con esa voz aguda y destemplada de los campesinos de la tierra caliente, voz de eunuco, chillona y desapacible, parecida al canto de la cigarra, que no puede oírse mucho tiempo sin un intenso fastidio.²

Esta tendencia de usar el canto de las aves refleja su propio ambiente en los bosques de Guerrero donde vivió cuando niño y joven y estos cantos quedaron grabados indeleblemente en su memoria.

Los novelistas usan también la catacrexis para hablar del órgano — la voz del órgano. Otras ilustraciones de la misma figura de retórica se encuentran en el canto del **tecolote**, las armonías del coro producidas por todos los ruidos matinales.

Costera ha empleado el símil para describir lo intangible:

arrancando al piano melodías dulcísimas, sonidos que parecían sollozos, notas que imitaban quejas.³

.....

Una boda es igual a una muerte. Una función idéntica a una catástrofe. Un baile como una batalla.⁴

¡Fuertes descripciones! o usa otras, trágicas, efectivas:

¹ Altamirano, **El Zarco**, p. 32.

² *Ibid.*, p. 63.

³ Costera, **Carmen**, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 208.

¡Es verdad! —esa música parece el eco de un amor impasible y desesperado.¹

También emplea metáforas rotundas:

Aquella música era amor, y sus notas eran palabras que se combinaban en frases llenas de sentimientos, en las cuales, a veces parecía hablar el alma candorosa de la niña, otras el alma de fuego de la mujer.²

donde aparece una mezcla de personificación y metáfora efectiva.

Se emplean muchas veces en varias novelas expresiones como: los cantos de los jilgueros, del buho, de la cigarra, del ruiseñor, del clarín, del cenizote, del gallo, el canto monótono, triste y chillón de la chicharra,³ armonías de las aves, de las campanas que formaban coros u orquestas sinfónicas, las armonías de la naturaleza en todos sus aspectos, la escoba que canta el ritmo de los mundos y los himnos de la naturaleza. Dice en **Tomochic**:

Luego, el valle desapareció tras las primeras hondonadas de la sierra que al fin mostró su austera majestad, ataviada con el esplendor de la selva, de la selva cuyos altos pinares, al sentir las ráfagas frías de la noche que ascendía, entonaban el himno del crepúsculo.⁴

Otra bella metáfora de la misma novela ofrece el autor al escribir de "la linfa invisible que corría cantando cristalinamente dentro del abismo".⁵

Otra fase del uso de la metáfora es el empleo de la palabra **cantar** por hablar. Se usa mucho en **Astucia** y aún en **El Periquillo Sarniento**. Da el efecto de un modismo o del **slang** moderno. En **El Periquillo** encontramos: "ha cantado redondamente" al hablar de la información que había dado un hombre a los oficiales. Este mismo uso se encuentra en **Astucia** cuando dice Astucia: "Canta, pajarito, canta. ¿Dónde está la niña?"⁶ al hablar al raptor de su amiguita. Se usa también **cantar** cerca de la palabra pajarraco para indicar a una persona despreciable como:

Con razón no nos encontramos a estos pajarracos cantando por esas selvas, si aquí juntitos ostentando su habilidad.⁷

.....

¹ Ibid., p. 62.

² Ibid., p. 69.

³ Ibid., p. 163.

⁴ Humberto Frías, **Tomochic**, p. 94.

⁵ Ibid., p. 97.

⁶ Inclán, **Astucia**, Vol. I, p. 417.

⁷ Ibid., p. 315.

También voy a desplumar ese pollo o que se largue a cantar a otro muladar; desde hoy en adelante, ninguno ha de ser moneda falsa ni pan pintado.¹

En este mismo sentido encontramos empleada la palabra música en **Astucia**:

que se vayan los del gobierno con su música a otra parte a trompetear al calvario que nosotros ni estiramos ni aflojamos.²

En resumen, se encuentra la música empleada para formar algunas figuras de retórica en las novelas que son celebradas por su estilo original o poético.

¹ Ibid., Vol. II, p. 542.

² Ibid., Vol. II, p. 527.

CAPITULO V

La música militar

La banda de música es la alegría sonora de la gente mexicana. Estas bandas surgieron en la primera mitad del siglo XIX cuando la Independencia dió a los ciudadanos la libertad de asociación necesaria para formar bandas de música. Las primeras fueron formadas por bandas de clarines y tambores de los cuerpos del ejército colonial. En cada pueblo de indios, en cada núcleo de pobladores pacíficos había siempre un maestro que sonaba el trombón, el cornetín, el bugle y, una vez dueño de la técnica de los instrumentos de boquilla circular, se aventuraba a aprender la técnica de los de caña. El resto de los instrumentos que usaban tales maestros de las orquestas como, por ejemplo, Berlioz, apareció con las bandas austriacas del Imperio de Maximiliano. Los mexicanos habían tenido siempre aptitud para tocar los instrumentos musicales de todas clases menos los oboes, los fagots y las trompas que exigen pacientes estudios de técnicas especiales.

Alrededor de los primeros soldados que vinieron con Hernán Cortés, se podía ver un grupo de músicos en las fiestas y agrupados en torno de "la banda", el pueblo de la vecindad. El triunfo de los músicos de pueblo estaba en las variaciones y en las fiorituras con que cada músico adornaba el canto, especialmente el acompañamiento de una canción o de una copla, y estas variaciones siempre han sido intuitivas y de buen gusto. Las organizaciones de la ciudad eran semejantes a las rurales pero usualmente la ejecución de las piezas era más artística. El repertorio de las bandas de las

ciudades se componía de valeses, polkas, mazurkas, schottish, trozos de óperas, potpourris de óperas y zarzuelas y oberturas.

La organización de las bandas municipales era voluntaria y tocaban los músicos sin sueldo del Municipio. Un músico era zapatero; otro, sastre; otro, guarda, etc. Cuando eran necesarios sus servicios, una llamada del bombo en la plaza principal los congregaba para citarles de una función o una asistencia. Antes de la función de circo o de toros, recorrían las calles precedidos del payaso, al que seguían los chicuelos.

La banda era y sigue siendo una institución nacida del pueblo y para el pueblo. En todos los pueblos lo primero que anunciaba la fiesta era una lluvia de cohetes en el aire y una música de viento en la plaza principal o en el atrio de la parroquia.

La banda militar fué creada al triunfo de la República en 1867 para dotar a cada cuerpo de ejército y después a cada batallón de una música militar a imitación de las excelentes bandas que trajeron el ejército francés expedicionario del Mariscal Bazaine y la Guardia Imperial de Maximiliano de Austria. Así surgió la banda militar mexicana que ejecutaba con una intuición asombrosa música difícil y logró ser celebrada por todo el mundo en menos de medio siglo. Ejemplos de esto han sido las Bandas de Supremos Poderes; la Banda de la Gendarmería Montada; la Banda de Zapadores y la Banda del Distrito Federal. Había bandas municipales famosas como la de Guadalajara y de Guanajuato.¹

El **Himno Nacional** que se nombra en **Angelina** y en **Santa** tiene una historia interesante. La música es del español Don Jaime Nunó sobre el poema de Don Francisco González Bocanegra que había sido ya premiado en concurso. Integraron el jurado nombrado por el Presidente Santa Anna para elegir un himno que fuese el **Himno Nacional Mexicano** los maestros Don José Antonio Gómez, Don Agustín Balderas y Don Tomás León. Eligieron el himno enviado al certamen por Don Jaime Nunó, que fué estrenado en el Gran Teatro Santa Anna la noche del 16 de septiembre de 1854. Las estrofas fueron cantadas por la prima donna Stefferone o Steffonone y el tenor Salvi y los coros de la ópera y la gran orquesta corearon el **Himno** al llegar al teatro el Presidente de la República, General Don Antonio López de Santa Anna.

¹ Campos, *El Folklore y la Música Mexicana*, pp. 197-205.

Una celebración del 16 de septiembre para la que tocaba la banda municipal está incluida en **La Bola**, de Rabasa, y, como su descripción de la serenata, ésta tiene un matiz sarcástico, pero un gran valor como cuadro de la importancia de la banda municipal en las funciones de los pueblos.

Al alba los chicos saltaron del lecho..., los ancianos, prendados de la novedad, soportaban la interrupción del sueño, y escuchaban con cierta animación nerviosa el martilleo de la diana, malditamente aporreada por el tambor Atanasio, en la única calle de San Martín; las muchachas saltaban de gusto, y a toda prisa se echaban encima las enaguas y demás lienzos, ávidas de entreabrir la ventana para oír mejor la música, que recorría las calles (palabras del bando), si bien ahora que la recuerdo, me parece que imitaba maravillosamente el grito en coro que dan los pavos cuando un chico los excita.

.....

Tomé calle abajo, con el doble objeto de incorporarme a la banda de música...

.....

Un buen grupo de hombres del pueblo, entre los que ya se veían algunos galancetes con puntos y ribetes de educación, semejantes a mí, rodeaban a los músicos, mientras éstos inflaban los carrillos, soplando sus respectivos instrumentos y causando la admiración de los chicos parados frente a ellos. Los músicos del pueblo se han envanecido siempre con esa admiración infantil, que no comprende cómo se puede mover con tanta habilidad los dedos; pero creo que ningunos, como los de la banda de mi tierra. Concluida la pieza que se ejecutaba, los tocadores hablaban entre sí con cierta gravedad cómica, mirando alto y sacudiendo el instrumento con la boquilla hacia abajo, acto al cual dan una importancia verdaderamente seria.

.....

Hegando a la plaza, la música se instaló en rueda cerca de la iglesia y tocó hasta las seis de la mañana...

Ya el lector... adivinó sin duda que aquel día era el 16 de septiembre; y digo que lo adivinó, y cierto estoy de ello, porque chico en lo chico y grande en lo grande, así se celebra la aurora de ese sol en toda nuestra nación, por un acuerdo tácito de once millares de pareceres, que han convenido en que nada hay mejor que el repique de campanas, redoble de tambores, estruendo de cohetes y bufidos de latones.¹

No es éste solamente un cuadro de la celebración del 16 de septiembre porque se repetía una y otra vez en varios días de fiesta en el año en miles de pueblecitos. En las noches había serenatas

¹ Rabasa, **La Bola**, pp. 3-6.

como ya se ha explicado en el capítulo que se refiere a lo costumbrista del país.

Una escena muy bien trazada es la del diario cambio de guardias en frente del Palacio Nacional que Gamboa nos presenta por medio de los pensamientos de Salvador, el protagonista de **Reconquista**. Salvador cruzaba la Plaza de Armas en su camino a la Academia de Arte cuando oyó el repique de las ocho y media:

A media Plaza iría, deleitado con el hormigueante espectáculo del jardín y sus afueras, inundados de sol, comovimiento y ruido, cuando escuchó toques de cornetas y redoblar de tambores, frente a Palacio, y vió, dándole a él las espaldas, una doble fila de soldados en irreprochable alineamiento, armas y galones despidiendo destellos tan vivos, que, a la distancia, simulaban héroes. . .

Era el diario cambio de guardias que van a tomar el santo y sena, a que los revisten, para encaminarse luego a sus cuarteles, a pie todos, artilleros, dragones e infantes, encabezados por sus bandos que regulan y ritman, al enérgico compás de sus notas marciales, la marcha viril de esos fragmentos de ejército.

—¡Guardas a sus respectivos destinos! . . .

.....

a la cabeza de los destacamentos, las bandas de trompetas y tambores las bandas de clarines, a las que precedían los granujas y golfos desarrapados, los carnes de tropa, ariscos y serios, mientras en los aires se desgranaban las notas brillantes de los paso-dobles triunfales.

El paso doble que se usa siempre como la marcha en **los toros** excita a la gente siempre y con su ritmo corto y enérgico sirve muy bien como música para marchar, mejor que las piezas más clásicas que son más bonitas, como marchas de las bandas de concierto.

Tomochic tiene más de los mandos militares que las otras novelas, siendo esencialmente la historia de una campaña que tuvo lugar en el Estado de Chihuahua a fines del siglo XIX. Cada cuerpo de soldados tenía su banda y las órdenes militares en las batallas se daban por medio del clarín, aquellas órdenes que cada soldado ha oído si ha luchado en una batalla actual.

La primera orden del día era la diana:

En plena sombra todavía, en pleno silencio, arrancó de súbito la diana,²

¹ Gamboa, *Reconquista*, pp. 68-69.

² *Ibid.*, p. 70.

despertando al campamento de la Alameda de Guerrero, la madrugada del 16 de Octubre.¹

.....
Pero, al escuchar la música de la diana, el hábito del Deber tonificaba su médula, y sacudiendo el sabor del sueño apenas iniciado, erguíanse, listos para el mando o la obediencia.²

Después seguían las otras órdenes de batalla, a veces de viva voz, pero más a menudo por medio de la corneta:

A las doce y media del 17 de Octubre, la banda de cornetas de las compañías del 99 Batallón "dió el primer toque de marcha".³

.....
Repentinamente, el lejano son de las cornetas del 99, batiendo melancólicamente el segundo toque de marcha, le hizo volver a su puesto, frente a las compañías, listas para desfilar.⁴

.....
—¡Viva el Noveno Batallón!... ¡Nos está mirando el Once! ¡Arriba, muchachos!

Mandó tocar "Ataque".⁵

.....
Escuchóse, entonces, débil por la distancia, del campamento de la Medrano, el toque del corneta de órdenes del General: "Alto el fuego".

En aquel momento se escuchó, lejano, muy lejano a través de las montañas, el toque de Atención, parte y rancho —la contraseña de la columna del Coronel Torres que venía por el camino de Pinos Altos...⁶

.....
Por fin, se escuchó ya en la tregua de las primeras descargas, la ansiada contraseña que del otro lado de los cerros, débilmente repetía el toque de "Atención, parte y diana".⁷

.....
Y allá, del Cuartel General del Coronel Torres, partió el toque siniestro de Media vuelta, y hubo que retroceder, tras el heroico ataque.⁸

.....
Entre tanto, el corneta de órdenes del Coronel Torres, después de transmitir la retirada, continuaba tocando sin cesar la contraseña convenida: Atención, parte y rancho. Al fin se oyó en los cerros del Oriente, la contestación —Atención, parte y diana. El General Rangel llegaba cuando las fuerzas de Sonora se retiraban diezmadas por completo.⁹

¹ Frías, Tomochic, p. 39.

² Ibid., p. 40.

³ Ibid., p. 89.

⁴ Ibid., p. 91.

⁵ Ibid., p. 195.

⁶ Ibid., p. 200.

⁷ Ibid., p. 112.

⁸ Ibid., p. 151.

⁹ Ibid., p. 153.

...Principiaban a batirse allí, al otro lado del valle, en tanto que acá terminaban, clausurándose el combate con la triste "retreta", el toque de retirada y de la noche, la sonata de la derrota, el "requiescat" del entusiasmo bélico, toque lúgubre que resuena en las almas de los valientes como un sollozo... ¡Media vuelta, la tristísima retreta!¹

Se puede seguir la batalla por medio de estos toques de las cornetas, la lucha sangrienta, la desesperación, el fracaso, la derrota —todo en los toques.

Había otra orden también: la **llamada de honor** que sonaba en la tarde a las cinco desde el Cuartel General al que todos los soldados libres regresaban. Se nombran los rondines que debían recorrer en la noche el campamento para vigilar, los centinelas y las **parejas** avanzadas.

La banda militar en **Los Parientes Ricos** se oía, pero en una escena llena de paz:

El viento levantaba nubes de polvo; el tranvía sonaba a lo lejos su bocina destemplada, y escuchábase lejana y alegre la música de una banda militar que divertía el ocio de los cadetes en los terrados de Chapultepec.²

¹ Ibid., p. 154.

² Delgado, **Los Parientes Ricos**, p. 217.

CAPITULO VI

Cómo ha cambiado la música después de 1910

El año de 1910 señala el término de un ciclo y el comienzo de otro en la Historia de México.¹ Empieza lo que se llama **La generación nueva**. Este nuevo grupo había principiado a formarse en torno a una publicación literaria: la revista **Savia Moderna**, fundada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo León en 1906. Al contrario de la inmediata precedente, no se reclusa tal generación en la concebida **torre de marfil**: quería el contacto con el público y con el pueblo. Fundó primero la Sociedad de Conferencia y tras de constituir el Ateneo de la juventud, que después se llamó Ateneo de México, instituyó la primera Universidad Popular. Este grupo desdeñando la **torre de marfil**, y sintiendo con la humanidad veneraba la ciencia que defiende a la Patria,² alentaba profunda la inquietud. ¿Qué sobrevendría?

Ocupa el género novelesco en este período no escasa parte, ni lo menos brillante de la producción literaria. Nacionalizándose más y más penetrando en el alma y en las cosas de México ha seguido la novela las más variadas direcciones y asumido en muchos casos raro primor artístico, así en composición como en estilo.³

Mariano Azuela por la primera parte de su obra pertenece al período anterior a 1910, pero lo sitúan en el presente sus novelas inspiradas en escenas de la Revolución y las de carácter psicológico y costumbrista. Empezando con **Los de Abajo** se nota un cambio en la clase de música incluída en la novela mexicana. Con todo el

¹ González y Peña, *Historia de la Literatura Mexicana*, p. 389.

² *Ibid.*, p. 393.

³ *Ibid.*, p. 402.

interés en la Revolución y en las clases sociales afectadas por los cambios sociales y políticos naturalmente se han interesado los novelistas en lo folklórico, en la canción de la Revolución y en la música indígena. La investigación en este campo ha producido un tesoro de riquezas en la música de los indios. Escritores, como Rubén M. Campos, han hecho un trabajo grande y profundo al traer a la luz canciones, danzas y leyendas del pueblo y de los indios. Novelistas como Azuela, López y Fuentes y Guzmán han recordado las etapas y efectos de la Revolución y otros, como Rubén Romero, han revivido la novela picaresca con su riqueza costumbrista.

Pues, ¿cómo ha cambiado lo musical?

En **Los de Abajo** encontramos una creación puramente mexicana, el corrido, ocupando por primera vez un lugar de importancia en una novela. Azuela ha usado **La Adelita**, un corrido de la Revolución, como la canción **clásica** de los soldados y sus mujeres que los seguían. No sólo la ha nombrado, sino también la ha incluido al fin de la novela con la letra y con la música. Siendo esta canción un corrido será de interés saber su origen y desarrollo. Para tal información es necesario consultar a Mendoza en su obra **Romance y corrido**:

Fué probablemente la forma de romance andaluz llamada **corrida** o romance-corrido, la más difundida y mejor aceptada en México, sobre todo en la región del centro y en los Estados de Michoacán, Guanajuato, Jalisco, Guerrero, Oaxaca, Puebla y México, en las cuales prosperó el nombre elíptico de **corrido**. En esencia el corrido mexicano es un género lírico, narrativo principalmente, que relata en la forma simple e invariable de una frase musical compuesta de cuatro miembros, aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; crímenes ruidosos, muertes violentas, historias de bandoleros, catástrofes, descarrilamientos, guerras, combates, hazañas, relaciones humorísticas, simples coplas de amor, de despecho o satíricas.¹

Los diversos títulos del **corrido** en México son: **romance, tragedia, ejemplo, corrido, versos, coplas y relación**, depende del asunto narrado. Respecto a los versos o coplas debe decirse que se designan de esta manera aquellas composiciones que sirven al pueblo para desahogar sus sentimientos amorosos o de despecho, de

¹ Mendoza, **Romances y Corrido**, p. 118.

sátira, de burla y que sirven de doble sentido para criticar a un rival o contrincante.

El pueblo mismo ha aplicado la palabra **versos** a un género indeterminado que puede referirse a las **tragedias**, a los **romances** o a los **corridos**, y principian:

Voy a cantar estos versos

y terminan, casi con una fórmula:

ya con ésta me despido

o como en **La Adelita**:

Ya me despido, querida Adelita.

Probablemente los corridos más viejos de que tenemos datos sean los dedicados al Generalísimo Don José María Morelos: **Corrido al Libertador Morelos**, que fué recordado por las fuerzas zapatistas durante la campaña de 1914. En 1829 el **corrido** circulaba por todo Michoacán. Durante toda la época de la lucha entre centralistas y federalistas se cantaban canciones guerreras en forma de **corrido**.

La elaboración del corrido como forma definitiva ocupó todo el siglo XIX, igual que la fijación de la personalidad mexicana como nación independiente ocupó también todo el siglo pasado. La forma literaria del corrido es siempre estrófica, ya sea de cuatro versos, de seis o de ocho. La más común es de cuatro versos octosílabos —la misma forma española del romance, del **romance-corrída** de Andalucía. Los versos se cantan simple y llanamente. El **corrido** admite los gritos, exclamaciones, frases y, aún en muchos casos, estribillos formados de uno o dos versos y a veces de una o dos estrofas de cuatro versos de la misma o de medida diferente. Muchos corridos empiezan con una introducción de fecha.

Las coplas que Azuela ha incluido en su novela, **Los de Abajo**, son idénticas a las que ha usado Mendoza en su obra **Romance y Corrido**. Para identificar el corrido de **La Adelita** vamos a copiar algunas de las trece coplas originales:

LA ADELITA

Y Adelita se llama la joven
a quien yo quiero y no puedo olvidar;
en el mundo yo tengo una rosa,
y con el tiempo la voy a cortar.

Si Adelita quisiera ser mi esposa,
si Adelita fuera mi mujer,
le compraría un vestido de seda
para llevarla a bailar al cuartel.

Adelita, por Dios te lo ruego,
calma el fuego de ésta mi pasión,
porque te amo y te quiero rendido,
y por ti sufro mi fiel corazón.

Si Adelita se fuera con otro,
le seguiría la huella sin cesar;
si por mar en un buque de guerra,
si por tierra en un tren militar.

.....

Soy soldado y mi Patria me llama
a los campos que vaya a pelear,
¡Adelita, Adelita de mi alma,
no me vayas, por Dios a olvidar!

.....

Si supieras que ha muerto tu amante,
rezarás por mí una oración,
por el hombre que supo adorarte
con el alma, vida y corazón.

.....

Con que quédate, Adelita querida,
ya me voy a la guerra a pelear;
la esperanza no llevo perdida
de volverte otra vez a abrazar.¹

En la novela *Camila* pide la canción a Luis Cervantes:

—Oye, curro... Yo quería icirte
una cosa... Oye, curro, yo quiero
que me repases *La Adelita*...
Pa... ¿A que no me adivinas pa qué?...
(Pos pa cantarla mucho, mucho,
cuando ustedes se vayan, cuando
ya no estés tú aquí... cuando andes
ya tan lejos, lejos... que ni más
te acuerdes de mí...²

Muchas veces los soldados cantan a su placer. Su vida es una mezcla de mujeres, canciones, borrachos y tiros, y bailes amenizados por los músicos del pueblo inmediato. Todavía se bailaban los

¹ Azuela, *Los de Abajo*, pp. 259, 260.

² *Ibid.*, p. 64.

jarabes y fandangos en las regiones del país en que luchaban durante la Revolución.

En el baile hubo mucha alegría
y se bebió muy buen mezcal.

.....

Ya al acabarse el fandango,
Demetrio, bamboleándose un
poco, dió las gracias a los buenos
vecinos que tan bien los habían
acogido y prometió que al triunfo
de la revolución a todos los
tendría presentes...¹

Y siguen usando los mismos instrumentos que encontramos en el Virreinato. Bailaban los sonecitos, como el **venado**, que aparece en la novela **Tierra**, de López y Fuentes.

Otro **corrido** que se refiere a una mujer de la Revolución se encuentra en **Tierra** y es **La Valentina**:

"La Valentina" pregona su aventura amorosa, que se ha convertido en una aventura revolucionaria."

LA VALENTINA

Tradición oral

Una pasión me domina
y es la que me ha hecho venir;
Valentina, Valentina,
yo te quisiera decir.

Dicen que por tus amores
un mal me van a seguir;
no le hace que sean el diablo,
yo también me sé morir.

Si porque bebo tequila,
mañana tomo jerez,
si porque me ves borracho,
mañana ya no me ves.

Valentina, Valentina,
rendido estoy a tus pies;
si me han de matar mañana,
que me maten de una vez."²

¹ Azuela, *op. cit.*, p. 86.

² López y Fuentes, *Tierra*, p. 199.

³ Mendoza, *Romances y Corrido*, pp. 697, 698.

Este corrido se forma por triple frase y ritornello.

La manera de cantar estos corridos la describe Azuela en **Los de Abajo**:

Comieron con avidez, y cuando quedaron satisfechos, se tiraron de barriga al sol y cantaron canciones monótonas y tristes, lanzando gritos estridentes después de cada estrofa.¹

La música religiosa es mucho más la del pueblo en las novelas del siglo XX que en las del XIX. El **Alabado** que se cantaba desde los primeros años de la época colonial todavía se canta al fin del día. López y Fuentes y Azuela lo han incluido en perfectas descripciones de la vida ranchera.

En medio de las sombras de la noche se pierden las voces de los que cantan **El Alabado**. En coro, las mujeres y los hombres. Es una queja, tal vez por dejar a los que se quedan. Es un himno, acaso por la alegría de marcharse.

Esta canción ya se ha descrito en el capítulo I.

La fiesta en el rancho que ocupa todo el capítulo IV de **Tierra** es un hermoso cuadro de la vida rural y muestra la relación de lo religioso con lo festivo que todavía se celebra en estas regiones:

Una música de viento recorre los callejones polvosos. En cuanto se abre el templo entra un grupo de danzantes. Son unos veinte y entran de dos en fondo, al compás de una música monótona, rítmica, como hecha para uniformar un grupo de gimnastas. Por la indumentaria parece que quieren recordar a sus abuelos precoloniales.²

En **El Indio** el mismo autor ha empleado unas dieciséis páginas para las descripciones de la fiesta del **volador**. Sirve este capítulo como documentación de esta fiesta que ya está pasando de las costumbres de esta gente: Se llamaba al pueblo con un tambor. Los primeros que llegaban eran los que conducían a cuestras el mástil para el **patlancuáhuítl** o volador. La selección del árbol tenía su rito. Antes de recurrir a las hachas, el árbol recibía toda una consagración. El **tlachisqui** —el que debe ver— hablaba a las ramas para que no fueran a tomar venganza al caer como pesados golpes de mano a la hora de ser cortadas; al tronco, para que fuera grato a los que a la hora de la fiesta se jugarían la vida danzando en lo

¹ Azuela, *op. cit.*, p. 17.

² López y Fuentes, *op. cit.*, p. 51.

más alto; y, por último, a las raíces, para aplacar su enojo por la mutilación. Todo este rito comenzaba al sonar el tambor y la chirimía. Al terminar de hablar el **tlachisqui** echaba un chorro de aguardiente en la tierra y se daba el primer golpe de hacha.

Al llegar el tronco al caserío dejaba de sonar el tambor. Era que habían llegado los hombres con él y las mujeres y los niños los rodeaban. Por la tarde y por la noche seguían los preparativos de la fiesta. Se barría perfectamente bien la pequeña plaza y la galería del **tianguis** —mercado. Se adornaba con flores y palmas la casa en que oficiaría el cura a falta de una iglesia.

Por la mañana la fiesta se iniciaba con la consagración del **volador**. Tenía enrollado de extremo a extremo un grueso cable. En su extremo superior mostraba una especie de banquillo, sostenido en grueso carrete, a la altura del cual pendía un cuadrado. El viejo **tlachisqui**, más sacerdote que vidente, hacía una señal al músico, y comenzaba la melodía peculiar del acto. El músico tocaba al mismo tiempo el tambor, colgado de su cuello por una cuerda, y la chirimía, que manejaba con una sola mano. El viejo se inclinaba y ofrecía su oración —pidiendo benevolencia para los que iban a danzar. Después se dirigía al sol, para que no fuera a cegarlos. Luego, a los vientos, para que no fueran a soplar tan fuertemente que los derribara. Y, por último, a los espíritus de los que habían sido los más notables **cuatotótlis**, hombres del volador, para que protegieran a sus hermanos en la altura.

El sol ya se había alzado en los flancos del día pleno. La chirimía y el tambor dejaban su aire litúrgico para adoptar un compás animado, casi alegre. Subían los **voladores**; el primero era un joven; el segundo, el de la chirimía y el tambor; después, tres jóvenes más. Ocupaban los lados del cuadrado. Tambor y chirimía comenzaban a sonar. Cuando se alzaba el que ya estaba sentado en la parte más alta, la música se antojaba más fuerte, tan grande era el silencio que reinaba abajo. El hombre comenzaba a danzar, dando saltos sobre una superficie en la que apenas si cabían las plantas de sus pies. Según la música se inclinaba hacia los cuatro puntos cardinales, pasaba los pañuelos que tenía en las manos por sobre las cabezas de sus camaradas y luego saltaba tan alto que cada vez se pensaba en la muerte. Al terminar la danza de la cúspide volvía a sentarse en el pequeño banco. El de la chirimía y el tambor comenzaba a bajar por el cable. El sitio que él dejaba libre

era ocupado por el bailar. Cuando volvía a sonar la música, los cuatro hombres se lanzaban al vacío. El carrete comenzaba a dar vueltas y los lazos a desenrollarse. Los círculos iban haciéndose más grandes. Los **voladores**, con la cabeza hacia abajo y los brazos abiertos, como las alas de un pájaro, parecían la reencarnación del viejo anhelo de volar.

De cuando en cuando lanzaban gritos como las águilas, a los que respondía la multitud. La música era rápida como el giro de los voladores. Cuando estaban en tierra eran agasajados con un trago de aguardiente e invitados a comer.

Se termina así el **volador**. Entonces los danzantes, capitaneados por un hombre que esgrimía un machete y daba órdenes a gritos, bailaban frente a la iglesia improvisada. En las manos agitaban, al compás de la música, sonajas a manera de maracas, hechas de calabacillas secas y con pequeñas piedras adentro.

Se formaban hileras paralelas. En el centro iba y venía el capitán. La danza es como la más perfecta expresión de la simetría: los mismos pasos hacia la derecha, luego hacia la izquierda. Se cruzaban, permutando lugares y, a un grito del capitán, todos daban media vuelta: los de una hilera, a la izquierda; los de la otra, hacia la derecha. El machete hacía veces de batuta. La música estaba compuesta por un violín estridente y una guitarra.

El baile de la fiesta, al son de un violín y una arpa, se iniciaba a la salida de la luna, en la galería del **tianguis**. Los bailes predilectos eran el **xochipitzahua**, o flor menuda, y el **zacamandú**.

Así se puede ver que hay gran interés en lo folklórico y en los cantos del pueblo, sea canción sencilla o corrido. No se puede encontrar en estas novelas nada de la ópera y casi nada que muestre la influencia de la música europea. En la música como en las otras artes la tendencia es hacia la nacionalización, hacia el énfasis en lo mexicano.

Conclusiones

Usando como medida lo que se había desarrollado en la música durante la época colonial hemos encontrado:

1) Que había mucha influencia europea en la música de las danzas en cualquiera de sus formas: el danzón, la habanera, la contradanza, la cuadrilla, el sonecito, el jarabe y el vals; que todas estas formas vinieron de Europa, especialmente de España o fueron el resultado de cambios y desarrollos de una forma de origen europeo;

2) que había una mezcla de las características de la música africana, española, indígena, mestiza y criolla en las danzas que eventualmente resultaban del establecimiento de formas, como el **jarabe**, como danzas nacionales que todavía se bailan en casi todas las regiones del país;

3) que la música indígena y las danzas indígenas persistían en las regiones remotas de las ciudades y que, al cambiar el interés a lo mexicano y nacional, después de 1910 hay más interés y énfasis en lo indígena dentro de la novela;

4) que las novelas costumbristas, románticas y realistas contienen todos los elementos musicales desarrollados durante el Virreinato o durante el mismo siglo XIX;

5) que las novelas históricas no incluyen casi ninguna clase de música, con excepción de **Tomochic**, de Frías;

6) que la música religiosa tenía gran importancia en la vida del pueblo y que los novelistas han incluido esta forma como la fundamental en el medio ambiente de sus novelas;

7) que hay relaciones notables entre las denuncias en contra del vals y las limitaciones del número y clase de músicos e instrumentos y las críticas de algunos autores como, por ejemplo, Fernández de Lizardi;

8) que las novelas costumbristas nos han dado un cuadro amplio de lo musical en la vida del pueblo;

9) que las novelas de la segunda mitad del siglo XIX han conservado una buena idea de lo más popular entre las canciones, las óperas y las zarzuelas a la sazón en boga;

10) que, en comparación con la popularidad del romance y del corrido durante la segunda mitad del siglo, no se han empleado mucho estos dos tipos de la canción;

11) que **Sobre las Olas** está mencionada en más novelas que cualquiera otra pieza, y que el vals era la forma musical más popular;

12) que la ópera era muy conocida y hasta la gente que vivía fuera de la ciudad de México cantaba y silbaba los aires favoritos de las grandes óperas;

13) que los virtuosos de un solo instrumento eran desconocidos en la primera mitad del siglo XIX, pero que la música de salón era muy del gusto de la gente de entonces;

14) que los instrumentos conocidos en Europa eran conocidos también por toda la República Mexicana y que el piano era el instrumento predilecto, aunque el órgano tuviera más sentimiento para el pueblo; que los instrumentos, como el tambor, la chirimía, el arpa, la guitarra o vihuela y la jaranita todavía se usan por todas partes en las orquestas típicas del país;

15) que la banda municipal y la banda militar ocupaban un lugar importante en la vida del pueblo y se desarrollaron completamente antes del siglo XX.

16) que las mañanitas, las serenatas, las posadas y los **gallos** todavía forman parte de la música costumbrista del pueblo;

17) que se ha usado mucho la música como base de lo metafórico y que los mejores estilistas han empleado la metáfora musical más que los otros autores;

18) que la novela que contiene casi todas las formas musicales y que ha mencionado casi todos los instrumentos es **Los Bandidos de Río Frío**;

19) que la música es más importante como fondo de los sucesos y como parte esencial del carácter de los personajes en las novelas de Rafael Delgado y en las de Federico Gamboa;

20) que no hay ningún músico profesional que sea el protagonista de una novela;

21) que todas las novelas citadas muestran la afición de los mexicanos por la música.

Bibliografía

A) HISTORIA GENERAL DE LA MUSICA

- Campos, Rubén M., *El Folklore y la Música Mexicana: Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1928.
- El Folklore Literario de México: Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1929.
- El Folklore Musical de las Ciudades: Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1930.
- Mayer Serra, Otto, *Panorama de la Música Mexicana*. El Colegio de México, México, 1941.
- Mendoza, Vicente T., *El Romance Español y el Corrido Mexicano*. Imprenta Universitaria, México, 1939.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México: (Epoca Precortesiana y colonial)*. Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934.

B) OBRAS GENERALES

- Azuela, Mariano, *Cien Años de la Novela Mexicana*. Ediciones Botas México, 1947.
- Mme. Calderón de la Barca, *Life in Mexico During a Two Years Residence in That Country*. Third edición. Mexico, 1910.
- Monterde, Francisco *Cultura Mexicana: Aspectos literarios*. Editora Intercontinental, México, 1946.
- González Peña, Carlos, *Historia de la Literatura Mexicana: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Tercera edición. Editorial Porrúa, S. A. México, 1945.

C) NOVELAS

- Altamirano, Ignacio M., Clemencia. Editorial Porrúa, S. A. México, 1944.
La Navidad en las Montañas, de Cuentos Mexicanos del Siglo XIX. Editorial Nueva España, S. A. México, s. f.
El Zarco: Episodio de la Vida Mexicana en 1861-63. Prólogo de Francisco Sosa. Tercera edición. Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A. Argentina, 1945.
- Azuela, Mariano, Los de Abajo: Novela de la Revolución Mexicana. Segunda edición Botas. Ediciones Botas. México, 1944.
- Costera, Pedro, Carmen: Memorias de un corazón. Edición y prólogo de Carlos González Peña. Editorial Porrúa, S. A. México, 1950.
- De Cuéllar, José T., Ensalada de Pollos y Baile y Cochino. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. Editorial Porrúa, S. A. México, 1946.
- Delgado, Rafael, Angelina. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. Editorial Porrúa, S. A. México, 1947.
La Calandria: Novela mexicana. Ediciones de "La Razón", colección de Clásicos Mexicanos, agotados. México, 1931.
Los Parientes Ricos. Editorial Porrúa, S. A. México, 1944.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín, El Periquillo Sarniento. Dos tomos. Editorial Stylo. México, 1942.
- Fernández de Lizardi, J. J., La Quijotita y su Prima: Historia muy cierta con apariencia de novela. Cámara Mexicana del Libro. Edición conmemorativa de la Feria del Libro de 1942. México, 1942.
- Frías, Heriberto, Tomochic: Novela histórica mexicana. Precedida de "La Novela Nacional", Crítica del Lic. José Ferrel. Quinta edición. Editora Nacional, S. A. México, D. F., 1951.
- Gamboa, Federico, Reconquista. Segunda edición. Ediciones Botas. México, 1937.
Santa. Décimatercera edición. México, 1947.
- Inclán, Luis G., Astucia o Los Hermanos de la Hoja. Dos Tomos. Editorial Hispanomexicana. México, 1945.
- López y Fuentes, Gregorio, El Indio: Novela Mexicana. Tercera edición, ilustrada con fotografías, tomadas por Bodil Christensen. Editorial Botas. México, 1945.
Tierra: La Revolución Agraria en México. Segunda edición. Ediciones Botas. México, 1946.
- López Portillo y Rojas, José, La Parcela. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. Editorial Porrúa, S. A. México, 1945.

Mateo, Juan A., *Sacerdote y Caudillo: Memoria de la Insurrección*. Novísima edición, ilustrada por espléndidos fotograbados. Casas Editoriales. México, 1902.

Payno, Manuel, *El Hombre de la Situación*.

Los Bandidos de Río Frío. Tres tomos. Editorial Nueva España. México, s. f.

Rabasa, Emilio, *La Bola y La Gran Ciencia*. Edición y prólogo de Antonio Acevedo Escobedo. Editorial Porrúa, S. A., México, 1948.

El Cuarto Poder y Moneda Falsa. Edición y prólogo de Antonio Acevedo Escobedo. Editorial Porrúa, S. A. México, 1949.

Índice

	Pág.
Advertencia	VII
 CAPITULO I	
El fondo histórico de la música en México.....	1
La música religiosa	1
Conservatorios coloniales	8
La música profana	9
Los músicos del siglo XVI	11
La música en el siglo XVII	12
La música en el siglo XVIII	13
Los instrumentos	15
La construcción de los instrumentos	19
La música popular	22
 CAPITULO II	
La influencia europea	25
La influencia alemana	28
Las influencias italianas y francesas	38
 CAPITULO III	
Lo popular y lo costumbrista	45
El romance	62
El corrido	65
Los instrumentos	69
El salón musical	71
Los bailes	73

	Pág.
Las mañanitas	77
Las serenatas y los gallos	79
La música religiosa	82
Las posadas	91
Las campanas	95
La diana	95
 CAPITULO IV	
El uso metafórico	97
 CAPITULO V	
La música militar	105
 CAPITULO VI	
Cómo ha cambiado la música después de 1910	111
Conclusiones	119
Bibliografía	123