

40
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIO ESCOLAR

"EN PERJUICIO DE LAS CONCIENCIAS ..."
MUSICA POPULAR ALTERNATIVA EN EL
DIECIOCHESCO NOVOHISPANO (1766-1831).

N.º M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
División del
Sistema Universidad Abierta

T E S I S
QUE PARA OPTAR AL TITULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N T A
RAUL HELIODORO TORRES MEDINA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D F 1997



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para ti Abba

A mis padres (Raúl y Gaby), a mi hermano (Gabriel)

A ...

Al M.J.V.C y mis amigos

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

DEDICADO A LA GENERACION GRUNGE

INDICE

INDICE	4
INTRODUCCION	6
1.- UNA REPRESENTACION DEL MUNDO A TRAVES DE LA MUSICA	10
2.- LA ESPAÑA CASTIZA	18
2.1.- EL DISCURSO DEL MAJISMO	19
2.2.- LA REACCION ILUSTRADA	26
3.- LO ALTERNATIVO DE LA MUSICA NOVOHISPANA	36
3.1.- VALORACION HISTORIOGRAFICA	36
3.2.- LAS SONORIDADES DE LO COTIDIANO	39
1) FIESTAS PARTICULARES Y SEMIPUBLICAS	43
2) LAS CALLES	58
3) IGLESIAS Y CONVENTOS	61
4) PULQUERIAS Y TEPACHERIAS	64
5) PASEOS PUBLICOS	67
3.3.- LA MUSICA EN EL TEATRO	68
1) SONES Y TONADILLAS	69
2) SUPRESION O REPROCESAMIENTO	75

4.- UN POSIBLE ACERCAMIENTO A LA GUERRA DE INDEPENDENCIA	85
4.1.- DE LA COSTUMBRE A LA PROPAGANDA	85
4.2.- LA MUSICA EN EL CONTEXTO SOCIAL DE LA CONFLAGRACION	102
FORMACION DE IDENTIDADES FUNCIONALES, A MODO DE CONCLUSION	105
APENDICE	113
GLOSARIO	118
BIBLIOGRAFIA	122

INTRODUCCION.

El estudio de la música requiere de una revisión metodológica para adecuarla a la dimensión de los procesos histórico-sociales. Lo anterior es necesario si se quieren vislumbrar los cambios y permanencias en un sector que conforma la mentalidad de una época, o dicho de otro modo, en las diversas representaciones del mundo que emergen de una configuración social.

Es indudable que los historiadores no han prestado mucha atención a los fenómenos sonoros, los cuales son parte de una mentalidad. Esto es palpable en los pocos trabajos que existen sobre el tema; muy pocos en relación a otros campos del devenir histórico. Tan sólo en la Facultad de Filosofía y Letras existe una sola tesis de historia de la música hecha por un historiador. Los más recientes trabajos sobre la temática musical los han realizado historiadores del arte, etnomusicólogos, antropólogos sociales y sociólogos. Lo anterior hace necesario que los historiadores volvamos nuestros ojos hacia este campo hasta hoy descuidado por nuestra disciplina.

Esta tesis intenta plantear la necesidad de abordar el estudio de la música alejándola de las investigaciones tradicionales, que si bien son importantes para entender las transformaciones estilísticas, por si solas no llegan a dar una comprensión del papel de las sonoridades en los cambios operados en las configuraciones sociales. El presente trabajo pretende hacer un modesto aporte histórico, apoyado en fuentes primarias y secundarias, al transfondo de lo musical en el espacio novohispano del dieciocho. Y decimos modesto pues tan sólo es un esbozo inicial frente a un trabajo de una envergadura mayor.

Es necesario puntualizar algunos aspectos importantes para este período, los cuáles deben ser

tratados como un momento crítico ante una nueva forma de percibir la cultura, en este caso la musical, aunque no de forma clara, pero sí como un momento en el proceso de conformación de lo mexicano. Quisiera remarcar que a lo largo del texto se encuentran una serie de términos musicales, cuyo significado podrá ser consultado en el glosario que se anexa al final del trabajo.

Debo precisar que los documentos permiten apreciar en los estratos bajos de la sociedad novohispana, una especie de desapego cultural que se presenta de forma oscura (inconsciente). Este rompimiento va ocurriendo a lo largo de la época colonial con la conformación, entre otros asuntos, de una cultura musical alternativa que se deja ver con mayor fuerza a partir de 1766, debido probablemente a la intolerancia en los años de las reformas borbónicas, contra lo que se había denominado como relajamiento de las costumbres. Es a partir de ese año cuando los documentos proporcionan mayor información sobre la supuesta degeneración moral del pueblo por medio de cantos y coplas. Indudablemente lo alternativo novohispano se fue forjando lentamente; a la par de la cultura musical de élite se creó una corriente subterránea, así lo han apuntado autores como Viqueira y Robles-Cahero, esto es, siguiendo un camino paralelo pero influyéndose mutuamente, no es raro entonces que en los fandangos de 1813, por ejemplo, los sectores populares bailen contradanzas y minués.

Un aspecto importante, en términos metodológicos, es lo que se ha denominado como identidades funcionales. Este concepto me llevará a puntualizar el papel aglutinador de lo musical a través de eventos que pudieran parecer altamente transitorios, como puede ser una fiesta, una reunión o una representación teatral. Si hablamos de que lo musical origina relaciones o entramados entre los individuos, hemos de decir que son las estructuras musicales enraizadas en el inconsciente, las que permiten estos encadenamientos sociales: no como elemento único en la conformación cultural pero

si como un aspecto constitutivo de ella.

Como fenómeno lúdico, la música y los bailes pueden ser considerados transitorios, sin embargo, si los observamos como generadores de identidades funcionales, estamos expresando una durabilidad considerable por quedar enraizados en el inconsciente. Un concepto como el de identidad funcional requiere ser entendido a la luz de la configuración social que se estudie; la música de los cantos espirituales negros, de protesta latinoamericana o del rock duro en la década de los 60's, deben ser estudiados bajo las condiciones mentales y materiales de la época. Es indudable que la conformación de identidades funcionales en la sociedad novohispana no es igual a otros momentos histórico-sociales. Podría pensarse, incluso, en diferencias con otras colonias del mismo Imperio español, aunque ciertamente podemos encontrar similitudes.

Un punto fundamental es el papel que juegan las formas musicales en el período de la Guerra de Independencia; donde los cantos se convierten en elementos de propaganda de las ideas insurgentes y realistas; fenómeno por demás importante y que ciertamente ejerció alguna influencia en el pensamiento novohispano. Empero, trataré de ir más allá de la simple repetición musical espontánea, encontrando que una estructura musical que permea alguna parte de lo mental provoca una relación empática de los individuos con un grupo, ya que en esencia la misma música alternativa origina un estado de libertad debido a lo exaltado en lo sonoro y dancístico.

En este sentido, las identidades funcionales se manifiestan para traer reminiscencias de algo escuchado que se identifica con lo que es una tradición grupal, no perfectamente entendible pero que hermana con quien gusta de lo mismo. Nos encontramos ante lo que denominaré malestar inconsciente, en el cual, aunque los actores no lo sepan, están fracturando los esquemas culturales establecidos.

En los capítulos que desarrollo en adelante se intenta dar una explicación general de la música como "lenguaje social", así como su injerencia y repercusión en el entorno social de la Nueva España; ello implica que esta investigación no sea una historia de la música, sino un trabajo histórico donde lo musical juega un papel aglutinador. En síntesis, mi tesis trata de hacer un balance del papel que los elementos sonoros tuvieron a finales de la colonia.

No me resta mas que agradecer el apoyo brindado por mi asesora, la Mtra. Carmen Yuste; asimismo al Dr. Sergio Ortega, a la Mtra. Teresa Lozano, a la Mtra. Alejandra González y a la Dra. Matilde Souto por sus observaciones comentarios y sugerencias. A la Lic. Roselia López por todo su apoyo. Por último, a mis compañeros de la Facultad, en especial a: Guadalupe Urbán, Miguel Angel Puga, Gilberto Barrera, Lucía Ramírez, Irma Hernández y con agradecimiento a Alicia Barragán.

1. UNA REPRESENTACION DEL MUNDO A TRAVES DE LA MUSICA

Tradicionalmente se ha dicho que la música es el arte que combina los sonidos para hacerlos agradables al oído. No obstante, lo que para algunos oídos puede resultar agradable y alegre, para otros es torpe, lleno de lascivia y mal gusto; y es que en la música, como en el resto de las artes, lo subjetivo juega un papel primordial. Lo que es estético a unos, no lo es para otros, pero algo es indudable, la música es afín a todos los seres humanos a lo largo de su devenir histórico, esto es, que sea el resultado de un proceso donde confluyen factores estéticos, religiosos, políticos y sociales de una época. Ello implica que ninguna música es superior a otra, a lo sumo existen estructuras más complejas que otras, todo se resume a las diversas apreciaciones o gustos de los individuos.

La música es sólo una parte de la cultura de una sociedad; lo popular es un segmento de esa cultura, definiendo lo popular, a la manera de Roger Chartier, como "una manera de usar productos culturales",¹ es decir, la forma por la cual los estratos inferiores van procesando un tipo de música que les es propio pero no exclusivo. Lo sonoro es un elemento constitutivo de la estructura mental de una configuración social, por esta razón, la percepción que de ella hace un grupo, presenta sus propias dinámicas y peculiaridades.

La música está presente entonces en lo social, desde el núcleo familiar, la comunidad o la sociedad en general. Por esta razón, la socióloga Lourdes Turrent la ha definido como un "lenguaje

¹Peter Burke. *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales 1929-1989*, (tr. Alberto Luis Bixio), Barcelona, España, Gedisa Editorial, 1993, p. 86

social".² Acompaña a los individuos desde la niñez hasta la edad adulta, originando lazos de pertenencia con otros individuos, momentos de diversión y estadios de limpieza y purificación ritual. La música como un lenguaje de lo social "se convierte así en un medio de identificación de los miembros del conglomerado social; en un conjunto de símbolos sonoros que se asocian a una forma de ver la vida, a una manera de entender el mundo"³

En los diversos procesos sociales la música "refleja sus luchas, sus triunfos y fracasos; al unirse con estos acontecimientos se convierte en factor integrante de ellos mismos y nos permite apreciar su proyección social en un momento dado"⁴ La música se retrata en la cotidianidad e implica que pueda tener diversos significados dependiendo del momento histórico de una configuración social específica.

Es precisamente, hablando del acontecer diario, que Sergio Ortega ha dicho que la historia de las mentalidades "se ocupa principalmente de las formas ordinarias de la vida humana, de lo cotidiano (...) ofrece un camino para el estudio de lo ordinario en la vida de los hombres ..."⁵. La historia de las mentalidades tiene un modo especial de percibir la vida común y corriente de los

²Lourdes Turrent. *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 186

³Ibid.

⁴Mario Kuri-Aldana. "Música popular, concierto y ... mezzomúsica" en los *Universitarios*, septiembre de 1984, núm. 17, p. 26

⁵Sergio Ortega Noriega. *El historiador frente a la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 90. La historia de las mentalidades intenta descubrir "... los condicionamientos no conocidos e interiorizados que hacen que un grupo o una sociedad comparta, sin necesidad de que sea explícito, un sistema de representación y un sistema de valores." Roger Chartier. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1995, p. 23

hombres, abarca temáticas no tratadas usualmente, viejos campos historiográficos donde los documentos pueden ser interrogados nuevamente para darles un giro a su interpretación; entre ellos se encuentran la música y los bailes. La música será el elemento principal que conformará mi objeto de estudio. No obstante, no podemos dejar de lado, aunque sí de manera circundante, los elementos dancísticos; ya que para la periodización de la tesis, música y danza están estrechamente ligados.

La música nace del pensamiento y las emociones de los individuos, es decir, se encuentra en alguna parte de la estructura mental de una sociedad y de los seres individuales. Dicha estructura está conformada por un sistema de representaciones mentales, las cuales no son otra cosa que formas de percibir y entender el mundo circundante de una configuración social. Para efectos de la investigación histórica, las representaciones mentales pueden recrearse y conocerse por medio de los símbolos producidos por un conglomerado; estos son expresiones materiales o bien, medios de expresión de conceptos morales o mentales, debido a semejanzas o correspondencias que el entendimiento capta entre los conceptos y los objetos visibles. En este sentido, el concepto lluvia puede estar asociado con los golpeos de un tambor, transformando una danza en invocación a la venida del agua; en ocasiones no tienen ningún sentido directo con el contenido de lo que significa: un canto erótico se puede transformar de un modo indirecto en un rechazo a los valores tradicionales. Pueden ser tanto factores de aglutinamiento como de fractura de las formaciones sociales, de ésta manera los cantos y danzas son usados como símbolos de unidad de un grupo opositor o himnos legitimadores de un sistema político. Tenemos símbolos que son elegidos por nuestro pensamiento para representar algo, no obstante, en otras ocasiones estos son captados por el inconsciente, donde los individuos forman

parte del sistema simbólico pero ellos no lo saben.⁶

Una serie de bailes o un conjunto de canciones son elementos simbólicos dentro de una sociedad. La vida del ser humano está rodeada de simbolismos que el historiador retoma, por medio de una metodología afin a la llamada escuela de la historia de las mentalidades, para dar explicación a determinados procesos.

Lo que ha dado en llamarse mentalidad es el resultado de artificial trabazón operada sobre un conjunto casi imperceptible de signos [o símbolos] que expresan a su modo una concepción del mundo (...) y decimos que tal trabazón es artificial (...) porque el emisor no tiene la impresión de que los signos que produce formen parte de un sistema global aceptado por él, por el grupo al que pertenece o por la sociedad de que forma parte⁷

Pensemos entonces que en el grupo social hay una segmento inconsciente, lo que Philippe Ariés ha denominado el no-consciente colectivo y que es la parte que difícilmente o de modo absoluto puede percibir la sociedad de una época, ya que forman parte de lo profundo y oculto de la existencia humana.⁸

Para Ariés, según explica Michel Vovelle, el inconsciente colectivo:

⁶Para Georges Duby los símbolos constituyen la manera de penetrar a los mecanismos de la mente, "...las formas de expresión, el conjunto de signos por medio de los cuales se establecen comunicaciones en el seno de una formación social." En ellos están incluidos los vocabularios, imágenes, emblemas, ritos de las ceremonias, organización, simbólica del espacio, etcétera. Entrevista realizada en 1970 por Antoine Casanova, en Sadoul, et al., *La historia hoy*, (tr. José Ma. Colomé), Barcelona, Editorial Avance S. A., 1976, (Avance textos de apoyo 19), p. 252-253

⁷Mateos Aragón. *La nobleza extremeña en el siglo XVIII*, Mérida, Concejo Ciudadano de la Biblioteca Municipal Juan Pablo Fombr, 1990, p. 26-27

⁸Philippe Ariés. "La historia de las mentalidades", en *La Nueva Historia*, Bilbao, España, Ediciones Mensajero, Las Enciclopedias del Saber Moderno, no. 1990, p.481

Es una noción que quiere ser, y él lo dice, mucho más empírica, y remite a la autonomía de una aventura mental colectiva que obedece a ritmos y causalidades propias.⁹

... una aventura autónoma no del espíritu, sino de ese nivel de la conciencia en el que se encuentran los sueños, lo imaginario, las representaciones que las prolongan, las actitudes y los gestos que los expresan y los ritmos que los fijan.¹⁰

Este inconsciente colectivo presenta estructuras de permanencia en la estructura de las sociedades, de ahí que los comportamientos emanados de las mentalidades no se eliminen de un tiempo a otro, sino más bien se encuentren entremezclados. La sociedad de una época puede presentar rasgos de una configuración social antecedente. Vovelle escribe que Philippe Ariés había insistido en "la coexistencia de diferentes formas de representaciones colectivas y sobre la recuperación de las diferentes sensibilidades", y que este sesgo explicaba:

... por una parte, esta especie de viscosidad en la evolución de las mentalidades que hace de ellas uno de los sectores más reacios al cambio brusco, aunque la posibilidad no debe dejarse de lado.¹¹

Esto implicaría que las mentalidades se desarrollen a un ritmo mucho más lento que otros aspectos externos al hombre, como puede ser la innovación tecnológica; lo cual provoca "tensiones, contradicciones y ruptura del equilibrio tradicional [es decir] la desaparición de las relaciones (...),

⁹Michel Vovelle. *Ideologías y mentalidades*, (tr. Juana Bignozzi), Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1985, p. 16

¹⁰*Ibid.*, p. 115

¹¹*Ibid.*, p. 254

que representan el equilibrio con el espacio, con el tiempo, con la comunidad."¹²

La música es un lenguaje de lo social que forma parte del conjunto de la cultura de una configuración concreta; es elemento constitutivo de la mentalidad de una sociedad, cuya representación mental le asigna ciertos valores específicos. Por esta razón, la percepción social que se da a la música y los cambios en la misma, tiene una dinámica muy particular. Sus símbolos, más allá de armonías, melodías y ritmos, expresan una actitud ante la vida. Más allá de las emociones estéticas, que para todo individuo son formas conscientes, se encuentran posturas de un profundo arraigo social que, son parte del inconsciente. La música es un lenguaje del inconsciente, ya que traza pautas de comportamiento social, formas de expresión subyacentes a la comprensión y asimilación de la realidad cotidiana pero que expresan estados de ánimo específicos.

Estos estados suelen verse cristalizados en actos concretos o comportamientos prácticos, es decir, la función simbólica queda plasmada en los comportamientos tangibles de los hombres. En la música se encuentra presente por medio de las melodías, cantos y coplas; aún más, en los bailes a través de las coreografías dancísticas. Ciertamente, la música nace del pensamiento y de las emociones más profundas de los individuos, pero tiene su lado visible en el desahogo emocional de los cuerpos y mentes en los cantos y bailes. Ellos serían la concretización de lo que Lucien Febvre denominó utillaje mental, dicho de otro modo, son los "lugares y medios de producción"¹³ ó "los instrumentos intelectuales (palabras, símbolos, conceptos, etcétera) a disposición del pensamiento."

¹²Solange Alberro. **Introducción a la historia de las mentalidades: Seminario de historia de las mentalidades y religión en el México colonial**, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Departamento de Investigaciones Históricas, 1979, (Cuaderno de trabajo del Departamento de Investigaciones Históricas 24), p. 17-18

¹³Jaques Le Goof. "Las mentalidades: historia ambigua", en **Hacer la historia**, vol. 3, (tr. Jem Cabenes), México, Ed. Laia, 1980, (Colección 50/Papel 451), p. 93

La divergencia entre las mentalidades de un conglomerado con respecto a otro resultan del nivel de uso de este instrumental.¹⁴

El lenguaje simbólico va formando una serie de identidades que en el lenguaje común de los antropólogos se ha denominado identidades funcionales,¹⁵ que de manera sucinta sería el aglutinamiento transitorio de un conglomerado social, el cual posee este lenguaje simbólico aunque los individuos que lo componen no lo sepan.

Pensemos que en la música hay un doble proceso: quien organiza los sonidos y les da forma estética, es decir, el compositor; éste tiene sus objetivos bien trazados en cuanto al perfil estético y psicológico de su obra. Por otro lado, los oyentes; éstos recrean inconscientemente, por medio de su percepción musical, su propio lenguaje simbólico, el cual se va adecuando a su realidad social. Ya lo afirmaba Levi-Strauss diciendo que "... no cabe duda que las razones inconscientes por las cuales se practica una costumbre o se comparte una creencia están muy alejadas de aquellas que se invocan para justificarlas."¹⁶

El tipo de experiencia simbólica inconsciente y su impacto social, estará condicionado por el contexto histórico-social, en este caso, da forma al significado de la música dentro de una sociedad.

El cambio en las estructuras mentales que se van esbozando al utilizar el instrumental metodológico de la historia de las mentalidades, nos permite observar bajo otra óptica los procesos ocurridos en lo que se ha denominado como historia de la música. Encontramos un gusto por el

¹⁴Chartier, *op. cit.*, p. 21

¹⁵Sobre la conformación de una identidad funcional ver Cap. III y conclusiones.

¹⁶Claude Levi-Strauss. *Antropología estructural*, 2a. ed., (tr. Eliseo Verón) España, Ediciones Paidós, 1992, (Paidós básica 41), p. 66

pasado diferente al actual, una diferenciación psicológica o mental de lo presente. Las actitudes concretas (música y baile) que en la actualidad son modos naturales de la sociedad, en retrospectiva contienen una especie de malestar difuso, esta diferencia es lo que se ha dado por llamar "actitudes mentales"; el comportamiento concebido y aceptado en un momento, lo deja de ser en otro, "Lo cual no significa tanto que no poseemos ya los mismos valores, cuanto que ya no son los mismos reflejos elementales."¹⁷ Formas aceptadas hoy, como el jarabe, en su momento fueron objeto de persecución y repudio. ¿Cuál es el verdadero significado de su aceptación o rechazo?. Eso es algo que se intenta contestar, sin ser demasiado pretencioso, penetrando en los comportamientos mentales de una época.

A fin de cuentas, como lo afirma Chartier, la problemática que da vida a la historia de las mentalidades es buscar "... las razones y modalidades del paso de un sistema a otro.", es decir, la transformación de un sistema de representaciones que da origen a uno nuevo.¹⁸ En torno a la música significaría: buscar los momentos de ruptura entre el significante musical de una sociedad y su paso a una nueva forma de percibirla, es decir, descubrir permanencias, bloqueos o retrocesos en el significado social de la música.

¹⁷Aries, *op. cit.*, p. 461

¹⁸Chartier, *op. cit.*, p. 32. Según Robert Mandrou, "Las estructuras mentales se estudian en el marco de una historia larga en la que los cambios son lentos. Los cambios caprichosos no caben en ella, y las transformaciones brutales que se producen en un abrir y cerrar de ojos tampoco. Sin duda en periodos de crisis, política, social, cultural, pueden percibirse evoluciones rápidas que en cierta forma aceleran los cambios (...). Pero, por grande que sea la efervescencia, la toma de conciencia y el cambio mental no se producen repentinamente." Entrevista realizada en enero de 1972 por La Nouvelle Critique, en Sodoul, *op. cit.*, p. 276

2. LA ESPAÑA CASTIZA

Se ha considerado que una de las influencias de mayor peso en el desarrollo de la música novohispana fue, sin lugar a dudas, la música española, que junto con los elementos indígenas y negros fusionaron lo que pudiéramos llamar "mestizaje sonoro", término acuñado por Yolanda Moreno Rivas.¹ Hasta el momento, no he encontrado nada sobresaliente sobre la influencia en la Nueva España de la música extranjera, ya sea de países europeos o de colonias no españolas en América. La corriente europea (italiana y francesa principalmente) se encuentra filtrada a través de las obras musicales españolas y en esa forma llegan a las colonias españolas en América.

Es indudable que la música española tuvo entonces un peso específico en la música mestiza de México,² pero cabría preguntarse: ¿qué corrientes de esta música ibérica predominan con mayor influencia en los espacios públicos y privados de la sociedad novohispana?. Lo anterior llevaría a preguntar: ¿cuál es su funcionalidad al interior de esa configuración social?. Para contestar estas preguntas, es necesario remitimos a la escena musical española de la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, a la música que surgía bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV.

No pretendo hacer una investigación exhaustiva sobre la música española, tan sólo algunas anotaciones que permitan un acercamiento que sirva de hilo conductor a mi principal objetivo: la música popular novohispana de fin de siglo.

¹Vid. Yolanda Moreno Rivas. **Historia de la música popular mexicana**, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989, 280 pp. (Los Noventa)

²Entendemos por música mestiza la fusión de las tendencias musicales arriba mencionadas. Este término es análogo al de mestizaje sonoro.

2.1 El discurso del majismo

El escritor y poeta español Diego Torres y Villaroel escribía en una parte de su soneto **Ciencia de los cortesanos de este siglo** (de sus **Pronósticos o Almanagues** publicados entre 1723 y 1753):

mascular una arieta en italiano
o bailar en francés tuerto o derecho
(...)
cátate hecho o derecho cortesano.³

synthesizing de forma satírica el panorama musical cortesano que había imperado en la primera mitad del siglo XVIII. La influencia de la música y el baile extranjeros se había hecho evidente: se importaban las operas italianas, así como los minués y contradanzas francesas.⁴

La música española que traspasó los confines del Atlántico, tenía una larga trayectoria en el gusto de los pueblos ibéricos, tanto los de las grandes capitales como de los pequeños poblados de provincia. Al interior de la península encontramos una gran cantidad de cantos y bailes regionales, sin embargo, los más generalizados, es decir, los que se escuchaban en las grandes ciudades españolas como Madrid, Barcelona o Sevilla, fueron los que lograron trascender en el gusto de los novohispanos.

Un caso específico son las seguidillas, siempre indispensables en las más humildes fiestas

³Higinio Capote (comp). **Poetas líricos del siglo XVIII**, 5a. ed., Zaragoza, Editorial Ebro, S. L., 1971, (Serie verso XII-XIII), p. 62

⁴Antonio Gallego. **La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado**, Madrid, Alianza Editorial, 1988, (Alianza Música 41), p. 17, 21-22

pueblerinas. Tan sólo era necesaria una guitarra, instrumento representativo de la música peninsular, para prender los ánimos mediante el canto y el baile; elementos distintivos de las seguidillas, pero también de las tonadillas, boleras, tiranas y fandangos.

Una antigua guitarra, casi tan grande como un violoncelo de tamaño regular, estaba siempre lista en un rincón para animar en cualquier momento a la gente joven a bailar unas seguidillas españolas o acompañar las coplas con que multaban muchas veces a los que perdían en los juegos que formaban la diversión principal de aquellos años.³

También se interpretaban seguidillas en los entreactos; nombre que se daba a las composiciones musicales ejecutadas entre dos actos de una ópera, comedia o baile. Teatros como el de los Caños del Peral eran los sitios donde se reunía la nobleza, los clérigos y letrados, además de alguna porción del bajo pueblo, para escuchar éstas músicas y por ende ver las dramatizaciones. En estos espacios escuchan las arrebatadas seguidillas, lo cual queda bien descrito en unas coplas de la tonadilla *Los payos críticos* (1770):

Conforme:
 que está dividido el reino
 en bandos sobre este punto,
 y hay mil votos en el pleito
 a favor del cascabel
 gordo, por lo que advirtieron
 que los que, cuando se cantan
 las arias, están durmiendo,
 en oyendo seguidillas
 se levantan del asiento.⁴

³José Blanco White. *Cartas de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 204

⁴Cit. por Gallego, *op. cit.*, p. 112

Cualquiera que fuere el lugar donde se entonasen las seguidillas, éstas resultaban de gran regocijo para los oyentes "que brincaban y levantaban hacia arriba los pies".⁷ En el siguiente extracto, Blanco White nos ofrece un cuadro muy natural de lo que era un baile con seguidillas en el poblado de Olvera. Es importante porque retrata fielmente la cotidianidad en los momentos de esparcimiento y la forma en que se entonaba la seguidilla.

Los parientes del joven cuyo árbol genealógico tenía que investigar mi amigo organizaron todas las noches un baile en nuestro honor. En estas ocasiones la única música que se oía era la de una guitarra, además de las voces de algunos hombres y mujeres. Una cuantas parejas bailaban las *seguidillas*, baile regional parecido al *fandango* y que no hace mucho tiempo fue transformado en el *bolero* por obra de un maestro de baile que se llamaba así, natural del reino de Murcia, por cuya razón también se le llamó al principio *seguidillas murcianas*. Los bailadores, repicando sus castañuelas, se mueven al compás de una sola voz que canta coplas de cuatro versos con un estrambote de tres, acompañada por acordes musicales arrancados por las uñas de los dedos de la mano derecha a las seis cuerdas de la guitarra. Los cantadores se alternan variando la letra para la misma tonada. El asunto de estos cantares populares de los que el pueblo humilde guarda en su memoria una copiosa aunque no muy elegante colección, es siempre el amor y suele estar de acuerdo con el sexo del que canta.⁸

Para finales del dieciocho empieza a fluir una tendencia de abajo hacia arriba; lo majo, aquellas actitudes de los estratos bajos que presentaban libertad, elegancia y guapura, se dejan sentir con todas sus maneras y costumbres, retratándose en las piezas musicales, pero especialmente en la tonadilla escénica. El discurso del majismo es ese lenguaje no hablado que expresa una forma de ser,

⁷Cit. en *Carlos III y la ilustración*, T. 1, Madrid, Ministerio de Cultura/Lunweg Editores, S. A., 1988-1989, p. 365

⁸Blanco White, *op. cit.*, p.155

una actitud ante la vida.⁹ El populacho es simbolizado a través de su vestuario y actitudes como protesta contra las modas importadas. Esto se hace visible en el tipo de música, ya que:

La elección de unos determinados géneros de música, así como de maneras concretas de cantarlas y tañerlas es, al igual que el traje y el vocabulario, un modo de distinción de clases, pero con una particularidad: no hay salvo raras excepciones, especiales complejos ante esa elección, sino más bien orgullo y continuos deseos de reafirmación.¹⁰

El deseo de reafirmación está plasmado en lo que José Subira denominó tonadilla escénica. Este género de crítica social vino a confirmar el discurso visual-auditivo de los majos y su despotricamiento contra los abates, petimetres¹¹, extranjeros o todo lo susceptible a ser puesto en cuestionamiento. Si nos atenemos a la clasificación hecha por Subira para designar las etapas de vida de la tonadilla escénica, encontramos que el periodo de 1757-1790 dará a la tonadilla su máximo auge, es aquí donde se verán reseñadas las costumbres y lo cotidiano de la sociedad española con sabrosa sátira.¹²

⁹La majeza es, más que nada, una forma de vivir, una manera de entender la vida, al margen de la profesión o actividad que el majo a la maja desarrollen para subsistir. Por eso, podemos encontrarlos (...) en multitud de oficios, aunque ninguno de ellos sea de los socialmente considerados." Enrique Martínez Ruiz. "La sociedad madrileña del siglo XVIII", en *Historia de Madrid*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 356

¹⁰Gallego, *op. cit.*, p. 111

¹¹El petimetre era el señorito afrancesado que cuidaba en demasía su aspecto personal. "Deriva el nombre (...) como todo lo demás de su atuendo, lenguaje y maneras de francés, horizonte permanente de su vida, con lo que viene a ser así otra copia, más popular y llamativa de lo que realiza la Corte respecto al país vecino ...". Martínez Ruiz, *op. cit.*, p. 354

¹²Sobre la tonadilla escénica ver José Subira. *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1933, 212 pp. (Colección Labor Sección V. Música no. 319)

Sin embargo, la mayor importancia que pudo tener la tonadilla escénica, fue su irrupción en el gusto de las clases altas de la sociedad española, cuya asimilación propició que con mayor facilidad los repertorios tonadilleros llegaran a la Nueva España. Pensemos que, si esta música hubiera permanecido a nivel regional, su impacto en la música colonial habría sido menor, pues su difusión auditiva estaba limitada a espacios locales específicos (zortzicos o la carrica-dantza) o, como en el caso de las jácaras, que habían caído en desuso. Razón por la cual, la importancia de éstas formas musicales fue menor o nula en la escena musical novohispana.

Todo lo contrario ocurre con la tonadilla, gracias a su popularidad a nivel peninsular pero sobre todo entre las élites, y es que a pesar de que los cortesanos vivían bajo el influjo de las grandes obras italianas y francesas, existía una corriente de asimilación por el discurso del majismo, no sólo en lo concerniente a la música, sino también en el vestido y las maneras. Lo castizo en el gusto de las élites se expresa en la asimilación de tonadillas y seguidillas.

El gusto por la majeza entre los cortesanos proviene de dos vías: como resultado de la educación recibida; solo basta "... leer romance y tocar unas seguidillas ¿para que más?"¹³ diría algún joven; o, por la mera elección:

El caballero que, movido por la curiosidad o el mal gusto, asiste a las diversiones del populacho, es respetado siempre que se limite a ser un mero espectador y se muestre indiferente con las mujeres.¹⁴

En los círculos más elevados de la nobleza se da este agrado hacia lo popular. La misma

¹³Gallego, *op. cit.*, p. 116

¹⁴Blanco White, *cit. por Aragón Mateos, op. cit.*, p. 709-710

reina María Luisa tiene desde su juventud un gran aprecio por tañer seguidillas en la guitarra¹⁵ y ejecutar bailes populares; así lo describe el siguiente extracto cuya fecha no está precisada:

... Anton (hijo del conde de Peñafloreda) a instancias de la Princesa (que era la de Asturias, mujer de Carlos IV), cantó seguidillas ante ella, quien le hizo cantase unos zortzicos, bailando después la carrica-danza con las criadas de su tía Dona Teresa, gustando mucho de ello a la Princesa ...¹⁶

Había grandes repositorios de tonadillas en las casas del Duque de Alba o del Conde de Oñate.¹⁷ El gran atractivo de ir a escuchar tonadillas eran las cantantes o tonadilleras, las cuales hacían las delicias de los espectadores y constituían el vínculo de transmisión de lo popular a la nobleza.¹⁸ Debemos recordar que muchos asistían al teatro no por la obra en sí, sino por las tonadillas de los intermedios.

En sus *Episodios nacionales*, Pérez Galdós hace alusión a ese doble mundo de las cómicas, que las acercaba a lo popular por medio de las tonadillas y a lo cortesano, vía sus relaciones

¹⁵Federico Sopena Ibáñez. "La música", en *Historia de España Menéndez Pidal*, vol. 31, 3a. ed., Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1992, p. 608

¹⁶Extracto de una carta enviada por Juan Mugártegui a Julio Urquijo (1932), cit. por Jon Bagues Erriñondo. *Ilustración musical en el país vasco I. La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Donostia-San Sebastián, Editado con el patrocinio del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1990, (Colección Ilustración Vasca T. II), p. 222

¹⁷Subira. *op. cit.*, p. 50-51

¹⁸Antonio Martín Moreno *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, (Alianza Música 4), p. 339. "Esta benevolencia recíproca (entre estamentos) tenía, naturalmente, sus límites. El mismo aristócrata que bebía unas copas con el ventero o con sus colonos se hubiera opuesto por la violencia a que sus hijos contrajeran matrimonios desiguales". Domínguez Ortiz, Antonio. *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Editorial Ariel, 1976, p. 327

personales.

... aquel traje era el mismo que había traído a casa de la Marquesa; mas habiéndose mudado para la representación de la tonadilla, se lo quitó, y estaba colgado con otras muchas prendas ...¹⁹

También al Conde de Peñaflores se le relacionó con la música y danzas populares, sus hijos eran muy afectos a ella: "Nada sé de nuevo sino la llegada de mis aprendices (Luis y Feliz Nunibe de 18 y 17 respectivamente) a Madrid, después de haberse presentado en el sitio al Ministro y haber hecho bailar la carrica danza con sus chilibitus",²⁰ escribe el Conde en 1783.

Con lo anterior quiero remarcar la importancia que tuvo en esos años la música popular española entre la nobleza y corte de la península, llámense tonadillas, seguidillas o aires provinciales: lo que bien puede indicar que una parte de la cultura fluía desde la base hasta la punta de la pirámide social y no como tradicionalmente había operado, con lo cual parece que una parte del dominio ideológico se estaba perdiendo, ya que los nobles se estaban convirtiendo en una especie de caricatura estilizada de los plebeyos.²¹

¹⁹Benito Pérez Galdós. *Episodios nacionales*, t. 1, Bilbao, Ed. Aguilar, 1977, p. 339

²⁰Bagües, *op. cit.*, p. 221

²¹Jean Sarrailh. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, (tr. Antonio Alatorre), 1era. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 519. Lo popular es indudablemente querido "cuanto que la aristocracia, por una aberración singular, se ha puesto a imitar frenéticamente al pueblo con sus costumbres, sus bailes y sus placeres. El "majismo" hace estragos en Madrid y en las grandes ciudades de provincia. A los nobles les encanta aplebeyarse. Frecuentan las tabernas y otros lugares de perdición, acuden a la pradera de San Isidro o al Entierro de la Sardina, aclaman a los toreros de fama o a las actrices célebres y riñen violentamente acerca de sus méritos (...) se complacen en vestirse como de pastoras y en guiar con un cayado adornado de cintas las ovejas de Versalles, la Duquesa de Alba hace que Goya la retrate vestida de Maja".

Sin embargo, una cosa parecía evidente, la música se estaba convirtiendo en un símbolo de pertenencia a lo español; a lo más "crudo" del españolismo, representado por las maneras del majismo; no a la finas y sutiles expresiones de los que detentaban el poder, sino a los frenéticos movimientos de la "plebe", cosa que iba en detrimento de la imagen de las élites como sector rector de la vida social y cultural del imperio. ¿Algo querrá significar que la tonadilla comience a declinar en los precisos momentos que se empiezan a introducir las reformas al teatro, a instancias de los ilustrados?²²

2.2 La reacción ilustrada

En su *Itinerario descriptivo de las provincias de España ...*, Alejandro Laborde afirmaba en 1809, que los castellanos eran apasionados cuando cantaban seguidillas y tiranas en sus guitarras, panderos y zambombas. De igual forma con los bailes, sobre todo los nacionales, el fandango, el bolero y las seguidillas; "los que baylaban con tal donayre, que los extranjeros que viven en España quedan al verlo embaucados, considerando estas gracias peculiares solo á los españoles."²³

A pesar de los buenos comentarios que Laborde hacía sobre la música y el baile español, no todos compartían el mismo optimismo. Por un lado encontramos el debate sobre qué tanto eran permisibles los bailes populares, desencajados y violentos, que se oponían al academicismo de los bailes cortesanos de salón. Del otro lado, la presunta vulgaridad y falta de gusto imputada por los

²²Federico Sopena Ibáñez. "La música", en *Historia de España*, vol. 31, 3a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1992, p. 613

²³Alexandro Laborde. *Itinerario descriptivo de las provincias de España ...*, Valencia, En la imprenta de Ildefonso Monpié, 1816, p. 613

ilustrados a la música teatral, llámense tonadillas o seguidillas.

A lo largo del siglo se había hablado acerca de la falta de moral de los bailes populares y, como ya mencionábamos, se les confrontaba con las danzas extranjeras. Cabría en este punto hacer una diferenciación de las formas plásticas del baile cortesano y popular.

Adolfo Salazar define las danzas cortesanas en los siguientes términos: "Lo señorial es la danza baja, resbalada, en la que los pesados ropajes de las damas y los tan ceñidos trajes de los caballeros no permiten la agitación muscular (...). Es esta cortesía, ademanes elegantes, reverencias entre damas y caballeros",²⁴ en la cual se intenta demostrar las habilidades personales del danzante:

Dando en casa una fiesta acompañada de baile (...) se exhibía un grado de habilidad en el aprendizaje y dominio de una serie de danzas bastante complicadas e importadas del extranjero.²⁵

Y no solo eso, también el prestigio social que se alcanzaba en los saraos debido a sus elevados costes económicos,²⁶ amén de los juegos de cortejo que insinuaban las relaciones fuera del matrimonio,²⁷ lo cual implicaba que la danza cortesana tuviera sus bemoles en la pretendida búsqueda de una falta de moralidad de lo popular.

Salazar habla de lo popular diciendo que: "lo popular es la danza alta, en la que se levantan

²⁴Salazar, *op. cit.*, p. 82

²⁵Carmen Martín Gaité. *Usos amorosos del dieciocho en España*, España, Siglo XXI Editores, 1972, p. 34

²⁶*Ibid.*, p. 34 y ss.

²⁷*Ibid.*, p. 37 y ss.

los pies y se golpea el suelo con movimientos rápidos y a veces violentos",²⁸ donde los saltos y bríncos son características propias de la alegría.

Así lo expresaba el profesor de mineralogía Tunborg en 1788 durante su estancia en la ciudad de Vergara.

Todas las tardes dominicales se reúne en la Plaza la gente del campo (...). El espectáculo sigue media hora con música de dos tambores estridentes y una especie de flauta. Después empiezan todos a bailar al son de esta música hasta las 9 o 10 de la noche. Este baile es muy desordenado, constituyendo solamente saltos, gritos y dando empujones el uno al otro con los codos cuanto más fuerte, mejor y más divertido.²⁹

Para mí hay una cualidad básica que diferencia los bailes cortesanos y populares de la España dieciochesca. Lo cortesano, tanto la contradanza, el minué, la gavota, la alemanda, la galopa, la escocesa, el rigodón y los paspíes son exclusivamente formas dancísticas, es decir, son estilos creados únicamente para el baile. Mientras que lo popular, como las tonadillas, seguidillas, tiranas y boleros, además de ser piezas bailables, también pueden ser cantadas por medio de coplas. Su dimensión musical es doble, tiene la cualidad de ser bailables pero de igual modo audibles por medio de la música y el canto, sin realizar un movimiento físico. Esta misma cualidad de la música y bailes españoles se retrata en lo popular de la música novohispana, punto central de nuestro objetivo de estudio.

²⁸Adolfo Salazar. *La danza y el ballet*, 4ta. ed., Fondo del Cultura Económica, 1964, (Breviarios 6), p. 81-82

²⁹Anders Nikolaus Tunborg, cit. por Bagües, *op. cit.*, p. 223. Antonio Gallego opina acerca lo estridente de la música diciendo "... corrobora el carácter ruidoso que ha de tener la música "maja", y en especial las seguidillas". Gallego, *op. cit.*, p. 112

La otra gran polémica del siglo se dio con referencia a la música teatral, y más en concreto a la que emanaba de las tonadillas, sainetes y entremeses. Ilustrados como Moratín y Jovellanos fueron detractores de la tonadilla, a la que achacaban las deficiencias del teatro nacional.

Jovellanos, desde su óptica, hacía notar el atraso en el cual estaban sumergidas la música y el baile. Según él, la música teatral era un "conjunto de insípidas é incoherentes imitaciones, sin originalidad, sin carácter, sin gusto y aplicadas casual y arbitrariamente á una necia é incoherente poesía". En tanto que los bailes no eran más "que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la infima plebe". Parecía ser que lo más inquietante para Jovellanos era que el discurso del majismo, de "manolos y verduleras",³⁰ había traspasado las barreras tradicionales de dominio cultural de las élites rectoras, haciendo que el simbolismo en sus hábitos y costumbres permeara a las capas altas de la sociedad.

Otros, como Erauso y Zabaleta, hacían una crítica destructiva de los "males" que traía al teatro la corriente popular, ya que desde ellos se esparcía "por el Reino entero" la chabacanería de la plebe vulgar.

Engéndrese, pues, en los arrabales de la Corte los refranes fatuos, las pullas soeces, los simples y ociosos estribillos, los cantares sucios y los movimientos provocantes, úsalos por gracia, y con desgarro propio de su clase aquella licenciosa gente, cuyo cuidado se fatiga incesantemente en la invención y práctica de estos desahogos, de estas indecentes demasías, en que, por lo regular se disfraza la torpeza, con insensible disimulo. Estas desconcertadas operaciones del vulgo más humilde, mientras subsisten en su centro, en su cuna, en su recinto; o se ignoran o se abominan de todos los demás vivientes. Apenas se hallará persona de mediano juicio a quien no empalaguen los resabios de tan maligna especie y perversa casta. Pero ¿qué sucede? Ya lo saben todos; porque todos son testigos de esta verdad. Lo que sucede es que ascienden al Teatro estos viciosos chistes, no para corregirse, sino para

³⁰Gaspar Melchor de Jovellanos. *Obras*, t. 1, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado.-Editor, 1845, p. 442-443

propagarse. Ascenden al Teatro para que cuantos los oyeron con aburrimiento los escuchen con gusto. Para que quien los vio con desprecio, los mire con delicia, los ame con exceso y los imite con ansia.³¹

Dejando a un lado la exageración del párrafo anterior, se puede verificar que los ilustrados no temían a la influencia del populacho cuando sus representaciones mentales se quedaban ahí, en su propio seno; cuando sus actitudes concretas (bailes y cantos) no rebasaban parte de su círculo de vida. Sin embargo, el teatro como transmisor de comportamientos culturales no podía dejarse en manos del vulgo. Ciertamente, durante el reinado de Carlos III no se tomó un cuidado especial para controlar la música que se producía, "salvo cuando afectaba a espectáculos en los que intervenía junto a otras artes, o cuando sus abusos se enfrentaban a las ideas de lo útil, lo decoroso y directamente beneficioso."³² Esto es, cuando chocaban directamente con la ideología del Estado.

Tal vez por eso Jovellanos no encontró ningún vicio en los bailes que presenció en el país vasco cuando en 1791 y 1797, donde se veía "correr y saltar alegremente en pos del tamboril" al pueblo. Donde no se tocaban los patrones culturales tradicionales, ni se resaltaban vicios y corruptelas, y se vislumbraba "la unión de la fraternidad, y del ardiente patriotismo que reina entre sus individuos."³³ En una palabra, donde no se habían trastocado los flujos del dominio ideológico, es decir, del cielo al suelo, de la élites al pueblo.

Lo anterior nos lleva a pensar que más allá de las mogigaterías moralistas de los ilustrados,

³¹Erauso y Zavaleta. **Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado de las comedias**, cit. por María José del Río. "Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III, en **Carlos III, Madrid y la Ilustración**, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, S. A., 1988, p.325

³²**Carlos III y la ilustración**, op. cit., p. 374

³³Jovellanos, op. cit., p. 454

se encontraban otros fines ocultos que han sido expuestos brillantemente por María José del Río, y que quisiera retomar apoyándome en otros autores consultados.

A partir de 1766 el Conde de Aranda (Pedro Pablo de Abarca y Bolea) en su calidad de Presidente del Consejo de Castilla, implementó nuevas políticas en torno a las diversiones públicas; algunas, tales como las comilonas, fiestas en las calles o correrías por el campo fueron suprimidas, mientras que otros como los bailes de carnaval y el teatro se les dio auge mediante la "apropiación y re conversión institucional". La política ilustrada de diversiones públicas no prohibió, reformó.³⁴

Nos dice la historiadora María José del Río:

Lo que combatía realmente era cualquier forma simbólica que expresara, o fuera susceptible de expresar nociones opuestas a los valores que se pretendían instaurar desde el poder para su propia legitimación. La política ilustrada de diversiones siguió dos líneas, aparentemente encontradas: una que se dirigía a fomentar algunos espectáculos desde arriba y otra que quería eliminar determinadas formas de expresión popular. Con ellas se pretendía, por un lado, la vitalización oficial de formas de distracción colectiva capaces de 'ideologizar divirtiendo' o, como mínimo, de desviar la atención de temas conflictivos y, por otro, la apropiación de formas procedentes del vocabulario simbólico tradicional, siempre que pudieran reutilizarse con un nuevo contenido y así, una vez monopolizados por el Estado, apoyar un sistema político que se derrumbaba.³⁵

Este reprocesamiento del lenguaje simbólico popular se encuentra claramente plasmado en las reformas del teatro. Para los ilustrados el teatro debía ser el transmisor de la moral y las buenas costumbres, una escuela de la vida. Su control significaba tener en las manos un medio "masivo", quizá el mejor para la propagación ideológica en la época, que fuera concordante con su política de

³⁴Del Río, *op. cit.*, p. 321

³⁵*Ibid.*, p.328 y ss

reprocesar las costumbres sociales.

Manuel Godoy en sus **Memorias** hablaba del reglamento emitido en marzo de 1807 y que recalca la importancia del control de esta clase de espectáculos, expresándose de la siguiente manera: "En cuanto a los teatros no habrá quién niegue en toda España la enmienda que tomaron paso á paso, un año tras otro, en lo esencial y en lo accesorio. Corregido ya el gusto que nos venía tan depravado de los dos siglos anteriores, obra penosa y larga, no posible de corregirse por la fuerza, se llegó á punto felizmente de poder formar un reglamento general que mejorase estas escuelas de la vida adulta."³⁶

La música teatral era uno de esos aspectos del "gusto depravado" de los españoles. La tonadilla, fiel guardián de casticismo, era uno de esos puntos neurálgicos que los ilustrados pretendieron pasar por el filtro. No es ocioso recordar que, según Subira, la tonadilla comienza a declinar a partir de 1790, justamente en el periodo de las reformas al teatro.

A los sainetes y tonadillas se les culpaba de la relajación de las costumbres. Su reprocesamiento consistió en justificar su procedencia, la cual estaba, según Moratin, muy lejos del lenguaje vulgar; daba a entender que la tonadilla había nacido pura, y que solo a través de los años se le había degenerado hasta llegar a su estado actual. En un comentario sobre la **Comedia Nueva**, el ilustrado afirmaba que:

A las antiguas jácaras y bailes cantados, que duraron hasta la mitad del siglo anterior, sucedieron las tonadillas (...). En las tonadillas a solo se trató de imitar un monólogo

³⁶**Memorias de Don Manuel Godoy ...**, t. 5, Paris, Librería Americana de Leconte y Lasserre, 1839, p. 28-29

narrativo o afectuoso, y en las de dos o más interlocutores una acción dramática³⁷

También se le dio una revaloración práctica por medio de concursos abiertos, como el convocado por Jovellanos en diciembre de 1791, cuya finalidad radicaba en:

... reformar los excesos y nulidades que en la mayor de ellas se notan, así por lo respectivo á sus letras de corto mérito, y la falta de invención en sus sus argumentos, como en lo perteneciente á la composición musical que se les aplica, la qual por lo comun es inconexa, y sin aquella variedad, gusto y propiedad que exige el Teatro, y con ellos el público, á quien se dirigen ...³⁸

Por último, los reglamentos son, de la misma forma, un indicativo de la paulatina depuración de la música teatral con fines de apropiación. En los Coliseos no podían ser representadas comedias, entremeses, bailes, sainetes o tonadillas sin que fueran presentadas a la Sala de Alcaldes, con previa licencia del Juez Eclesiástico. La exigencia llegó al extremo de que si al ejecutar la obra se encontraba alguna anomalía, el Alcalde tenía el derecho de prohibir su repetición. En la Real Orden del 8 de abril de 1763, punto 19 se explicitaba:

En la execucion de las representaciones y con particularidad en la de los entremeses, bayles, saynetes y tonadillas, pondrán el mayor cuidado los autores de que se guarde la modestia debida; encargando á los individuos de sus respectiva compañía en los ensayos el recato y compostura en las acciones; no permitiendo bayles ni tonadas indecentes y provocativas, y

³⁷En la realidad esta primera etapa de la tonadilla solo se encontraba en la imaginación de algunos ilustrados. Fernández de Moratín, cit. por Gallego, op. cit., p. 92

³⁸Subira, op. cit., p. IV

que puedan ocasionar el menor escándalo.³⁹

La ley XI emanada de los bandos de 1766, 1767, 1797 y 1803, explicaba que el cumplimiento de los mandatos tendría como resultado una "diversión tranquila y decente sin daño ni incomodidad" en los teatros; donde el "decoro y la moderación" serían de utilidad tanto a la plebe infima como a las capas elevadas.⁴⁰

Sin embargo, la realidad confirmaría que las reformas al teatro habían hecho de éste una distracción de la élite; donde los valores culturales de ésta, volvieron a regir los campos de la vida social y donde se impusieron los modelos de las clases rectoras que, por imitación, debían influir nuevamente en los estratos bajos con el objetivo de la sumisión ideológica.⁴¹

Concluyendo, podemos observar que la música ibérica llegada a la Nueva España está cargada de un sentimiento eminentemente castizo y que esta actitud majista se trasladó al entorno novohispano y probablemente trascendió, con sus particularidades, de igual modo, de la base a la punta. Lo cierto es, que por esencia era claramente popular y por esta razón parece arraigarse con mayor facilidad a lo popular novohispano (canciones pegajosas, ritmos alegres y agitados, coplas sencillas y pasajes de la vida cotidiana del común). No obstante, su respectivo contexto histórico le va a dar una significación específica y diferente dentro de su configuración social. En la metrópoli parece ser la lucha de un pueblo por defender los valores de su ser español contra la influencia del

³⁹Novísima recopilación de las leyes de España, t. III, libros VI y VIII, tit. XXXIII, Impreso en Madrid, 1805, p. 665- 666

⁴⁰Ibid., p. 668

⁴¹Del Rio, op. cit., p. 326

aparato de Estado y su afrancesamiento; una contienda que puede bien caer en los terrenos de lo inconsciente. Así como un continuo bregar de la burocracia para que la cultura, parte del dominio ideológico, se diseminara según las políticas del despotismo ilustrado.

Esto tiene que ver con la apropiación de los símbolos via el teatro; sus reformas fueron también aplicadas en la Nueva España, aunque, como veremos, son más blandas y no menguaron la fusión de estilos musicales. Su significación habrá de ser tratada en lo que resta de esta tesis.

3. LO ALTERNATIVO DE LA MÚSICA NOVOHISPANA

3.1 Valoración historiográfica

El impacto social de la música y los bailes en la Nueva España, ha sido objeto de diversas interpretaciones tanto por musicólogos como historiadores. Quisiera referirme ahora a unos cuantos notables ejemplos que, sin temor a equivocarme, resultan ser los autores más representativos y quienes han guiado mis expectativas al estudiar la música popular del siglo XVIII. También tengo que hacer mención de numerosos trabajos parciales y de menor envergadura.

En la década de los treinta apareció el libro de Gabriel Saldivar llamado **Historia de la música en México**, ahí se trataban de rastrear los orígenes de "un nacionalismo musical mexicano", y su objetivo al escribir sobre la música popular novohispana ofrecía "una reminiscencia de los albores en los cantos vernáculos."¹ En los años cincuenta Vicente T. Mendoza dio a conocer su **Panorama de la música tradicional en México**, su inquietud tomó los mismos derroteros de Saldivar, intentaba descubrir las raíces del nacionalismo mexicano en su experiencia sonora, así escribía en su introducción: "La música folclórica de mi país es llamada por antonomasia música mexicana. Es ella la forma genuina de expresión de nuestro pueblo; remonta su origen a las causas que han determinado

¹Gabriel Saldivar. **Historia de la música en México**, México, Ed. Gernica/Secretaría de Educación Pública, 1987, (Serie Varia/Inventón 11), p. 243

nuestra nacionalidad ...".² Eran indudablemente los años en que se buscaba afanosamente la vena profunda de la nacionalidad mexicana y la cultura musical era parte de sus componentes.

El primero en darle un enfoque histórico-social a la problemática fue Pablo González Casanova, también en la década de los años cincuenta. Su ensayo, **La literatura perseguida en la crisis de la colonia**, trataba de mostrarnos el ambiente social generado por la música y los bailes populares; en lo que llamó "producto de una profanidad casi inconsciente". Casanova intentó comprobar que realmente la cultura musical popular había tenido de alguna forma, injerencia en el contexto de la sociedad novohispana. "De la alegre inconsciencia, del relajo natural, de la ingenua provocación con que obran los autores de los primeros bailes y cantos profanos, se pasa a una conciencia retadora, a un relajo buscado, a una maliciosa provocación que se oculta tras los papeles anónimos y se convierten en verdadera sátira".³

En los años setenta Yolanda Moreno Rivas escribió su **Historia de la música popular mexicana** y veía en los llamados soncitos del país, debido a su vivacidad y erotismo, el germen de la música popular mexicana, y además un incipiente nacionalismo musical. Moreno Rivas afirmó que "La afición por aquellos cantos y bailes había simbolizado por largo tiempo una actitud independentista, y así lo consideraron los comerciantes, terratenientes y la nobleza criolla."⁴

Distintos fueron los caminos que siguió Juan Pedro Viqueira en **¿Relajados o reprimidos?**,

²Vicente T. Mendoza. **Panorama de la música tradicional de México**, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, (Estudios y fuentes del arte en México - VII), p. 15-16

³Pablo González Casanova. **La literatura perseguida en la crisis de la Colonia**, México, El Colegio de México, 1959, p. 81-82

⁴Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 9-10

ya en los años ochenta. Viqueira ponía en duda y se mostraba escéptico con la tesis de lo que se ha denominado "relajamiento de las costumbres". Piensa que el relajamiento fue exagerado por la élite, ya que las políticas emanadas de las reformas borbónicas mostraban intolerancia contra lo tradicional; afirmaba que "detrás de esta política de proteger ciertas diversiones callejeras en contra de otras que o bien se combatían abiertamente o bien se vigilaban y reglamentaban cuidadosamente, se libraba una lucha social por imponer un determinado orden a aquel lugar privilegiado que era la calle", reglas que dictaban los sectores populares del siglo XVIII.⁵

Por último encontramos el trabajo de José Antonio Robles-Cahero titulado *La memoria del cuerpo*, donde pone de relieve la importancia de una "cultura subalterna que se encuentra produciendo acciones antidiscursivas o contradiscursivas", las cuales se distancian de la cultura impuesta por las élites rectoras. Esta cultura transita por medio de la memoria y a través de ella encuentra su permanencia. Los tres elementos que estudia son: la memoria corporal, la memoria visual y la memoria auditiva. Robles-Cahero señala que "los bailes subalternos ofrecen un buen ejemplo de esas memorias del cuerpo que, al mismo tiempo que pertenecen al orden público y lo consciente, sirven como transmisoras de aquellas mentalidades o actitudes culturales que se refugian en lo íntimo y lo inconsciente ...".⁶ El objeto de haber recordado los anteriores trabajos, acerca de esta problemática, tiene como finalidad el retomar una serie de conceptos e interpretaciones que me han

⁵Juan Pedro Viqueira Alban. *¿Relajados o reprimidos?. Diversiones públicas y vida social en la Ciudad México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 137

⁶José Antonio Robles-Cahero. "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII", en *La memoria y el olvido. Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985, (Colección Científica 144), p. 166

servido para recrear mi propia investigación, así como para plantear lo que pretendo de ella.

En este capítulo quisiera esbozar lo que a mi modo de ver significó la música alternativa en el contexto novohispano, entendiendo lo alternativo como una corriente que crece y fluye paralelamente a la música escuchada por las élites; como una opción a lo que institucionalmente -civil y religiosamente- podía ser escuchado. Esta significación se recrea mediante la formación de identidades funcionales, que no son otra cosa -como lo señalé anteriormente- que, formas de agrupación transitorias que unifican a un grupo o conglomerado de personas. Y se consideran transitorias porque ocurren en un espacio y tiempo dado: el teatro, la fiesta o la pulquería; sin embargo, son permanentes ya que las estructuras musicales se conservan en el pensamiento de los individuos (muy a la manera de la memoria auditiva) y su mentalidad les da una significación particular que en ocasiones no se percibe en su momento histórico. Este enfoque dará pie, para intentar descifrar un posible significado de lo musical en la sociedad de los últimos años del virreinato y los momentos del levantamiento insurgente que se inicia en 1810.

3.2 Las sonoridades de lo cotidiano

En la cuaresma de 1806 el párroco Juan Francisco Domínguez ofreció a los feligreses de la Catedral Metropolitana una serie de cinco sermones o voces, en uno de ellos (Título, cuarta voz: Están insultado á Dios, y como burlándose de sus amenazas), manifestaba que la Ciudad de México presentaba una relajación de las costumbres, plasmada en el júbilo y alegría excesivas causada por los

"espectáculos gentiles" de bailes y comedias.⁷

Si hacemos una revisión a los documentos de la Inquisición, podemos dar cuenta de que la relajación había sido imputada a la plebe novohispana. Curiosamente, el sermón del padre Domínguez no estaba dirigido a los pobres de la ciudad, sino a las altas capas de la sociedad. El religioso afirmaba que para alejar a la juventud de los vicios, era oportuno que aprendieran con dedicación el estudio de los bailes, ya que se calificaba de insulso a quien no tuviera dominio sobre esta disciplina. Los saraos eran la ocasión idónea para mostrar cuan bien se tenía conocimiento sobre dichas habilidades. No pretendía el párroco que se eliminaran todos los bailes (en este caso se refiere a los bailes de salón), sino que abogaba por la moderación en ellos.⁸

No obstante, la atmósfera del sermón da pie para afirmar que los saraos eran el momento en el cual se presentaban las insinuaciones eróticas que también se escondían en la vida cotidiana,

entre los jóvenes de diverso sexõ (si no se introducen tambien algunos ancianos sin

⁷Juan Francisco Domínguez. *Voces á la alma que dá un parroco sus feligreses, en cinco platicas en los viernes de cuaresma*, México, Oficina de Mariano de Zúñiga Ontiveros, 1806, p. 37. El presente sermón es un ejemplo del relajamiento de las costumbres en la élite. Florescano afirma que a partir de 1766, fecha en que toma posesión como virrey el Marqués de Croix, la mayoría de los virreyes fueron afectos a la ilustración, y esto se retrató en el afrancesamiento de las élites novohispanas en sus hábitos y modas (aumento de tertulias y saraos). Viqueira añadirá que el afrancesamiento volvió más laxa la moral y el comportamiento de los novohispanos acomodados. Enríque Florescano e Isabel Gil. "1750-1808: La época de las reformas Borbónicas y el crecimiento económico, en *Historia General de México*, vol. 2, 3a. ed., El Colegio de México, 1976, p. 584-585. Viqueira, ¿Relajados o reprimidos?..., op. cit., p. 268, 279-280. Podría pensarse que los ilustrados exageraron el mito del relajamiento de las costumbres de la "infima plebe", para justificar su disolución propia. Es probable que los bailes y cantos novohispanos existieran desde hacía mucho tiempo, siendo objeto de una mayor tolerancia, la cual se extinguió con la introducción de las reformas. Quizá sea esta la razón por la que existe una mayor cantidad de documentos sobre el tema para la segunda mitad del siglo XVIII.

⁸Ibid., p. 38-39

vergüenza de sus canas) en las danzas y contradanzas: veréis quanto adelanta en su estudio de perdernos en los cortejos⁹

El cortejo, tan en boga en los saraos de los cortesanos españoles, volvía a presentarse en las costumbres de los "recatados" novohispanos; siendo las contradanzas el lazo comunicante de las insinuaciones "amatorias". Domínguez plasmaba perfectamente lo anterior en el siguiente párrafo:

Los movimientos, el adorno, la desnudez, el ayre, todo sopla, y se enciende mas el fuego que ya los abraza (...). Esto se advierte comunmente en los bayles; pero especialmente en unas contradanzas, en que son tan libres los movimientos, que queda bien satisfecha la vista mas lasciva (...).

Entre bayle y bayle se oyen dulces voces, que se insinuan por el oído al corazón, de versos amatorios (...): ni faltan señas de explicarse los que se aman los mismos sentimientos que se cantan. A esta comunicación y fervor de las pasiones, ayuda no poco la dulce y armoniosa música de instrumentos, que por sí es patética y exita qualquier pasión del ánimo.¹⁰

Estas fiestas eran frecuentadas por las autoridades civiles y religiosas, las cuales no ponían trabas a su realización¹¹ que, en esencia, presentaban la misma supuesta relajación, aunque revestida con el hábito de la hipocresía. Aquellas madres y padres de familia que se escandalizaban de los cantos y bailes del vulgo, eran los mismos que permitían a sus hijas asistir a los bailes y al coliseo

⁹Ibid., p. 37-38. También Fernández de Lizardi da cuenta de los manoseos (caldo) de los cuales eran objeto las mujeres en las contradanzas y vales que "esconden o disimulan mejor las palabras, las citas, los pellizcos, los abrazos, los besos y algo peor, que callo por ofender la modestia". Sin duda las insinuaciones de carácter lascivo eran comunes en estos saraos, José Joaquín Fernández de Lizardi. *El periquillo sarniento*, 8a ed., México, Editorial Porrúa, S. A., 1967, p. 100

¹⁰Ibid., p. 39-40

¹¹Viqueira, ¿Relajados o reprimidos?..., op. cit., p. 164

solamente con la compañía de su cortejo.

Podría pensarse que el rechazo por lo supuestamente vulgar ¿era el resultado de una falsa moral de las élites? ó que aunado a lo anterior, ¿existían otros fines ocultos, vagamente comprendidos pero puestos en práctica?

Casi para finalizar su sermón Domínguez reflexiona que, si este ablandamiento ocurre "entre las gentes cultas y de mas razón en sus costumbres", se puede esperar lo peor del pueblo.

... quando estan en sus bayles y cantos, con qué torpezas, con que desverguenza, provocándose unos á otros con los movimientos, con los bayles lascivos, á que acompañan todos con desentonadas risas¹²

Añádase que estos "desenfrenos" eran visibles en los zaguanes de las casas grandes (cuando no se encuentran los señores); en accesorias; en las calles y plazas; en los paseos; los coliseos y los toros.

El sacerdote se dispensaba al decir que no reprobaba la "alegra honesta y segura"; por el contrario aconsejaba a los oyentes de no privarse de los "buenos conciertos y cánticos dulces";¹³ alentaba a la asistencia de paseos y fiestas, pero siempre guardando un cierto recato en las celebraciones. Probablemente aquí encontremos una primera pista para contestar nuestras preguntas anteriores; la música que desbordaba el júbilo rompía con los esquemas establecidos a raíz de las reformas borbónicas, la desbordante alegría estaba en contradicción con los canones de sobriedad impuestos por los ilustrados.

¹²Domínguez, *op. cit.*, p. 40

¹³*Ibid.*, p. 47-48

Un ejemplo concreto se dio en las grandes festividades populares religiosas, donde se intentó establecer un clima de "recogimiento espiritual" mediante la reglamentación de las festividades; con la finalidad de romper el esquema tradicional de estas celebraciones que liberaban sentimientos reprimidos y fracturaban esquemas establecidos por medio de la algarabía desbordada.¹⁴

El afán ilustrado por reglamentar la vida cotidiana y hacerla mas acorde con su modo de entender el mundo, había llevado a las diversas autoridades novohispanas a tratar de controlar las diversiones populares. La música y los bailes fueron blanco de ese intento por controlar lo lúdico; ya que se consideraban "torpes", "lascivos" y "deshonestos".

El pretexto mas aludido para la prohibición de estos sones se fundamentaba en que ésta clase de diversión atentaba contra la moralidad; lo que iba en perjuicio de las conciencias y ocasionaba un relajamiento de las costumbres. Dicha música era la que se generaba en los espacios donde diariamente convivían los novohispanos.

1) Fiestas particulares y semipúblicas

En los zaguanes, accesorias y casas, no solo de la Ciudad de México, sino en todo el resto del virreinato, se desarrollaban las fiestas particulares populares, nombre que les he dado para diferenciarlas de las grandes festividades anuales en la Nueva España (como pueden ser las festividades de los santos patronos). Dichas fiestas pertenecían a lo cotidiano de las gentes, en ellas encontramos un motivo religioso como la navidad y la cuaresma (fiestas anuales, ciertamente, pero

¹⁴Juan Pedro Viqueira. "La ilustración y las fiestas religiosas populares en la Ciudad de México (1730-1821), en Cuicuilco: revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, vol 4, año IV, no. 14-15, (Julio-Diciembre 1984): p. 7-8

cuya celebración es general en todo el virreinato), o simplemente un gusto por celebrar, sin causa aparente.

Debo mencionar que dentro de los aspectos que se suceden en la cotidianidad sonora de la sociedad de la Nueva España en el siglo XVII, es su gusto por la música, herencia de las tradiciones prehispánicas; la influencia de la música española como instrumento de evangelización, así como la popular, traída por los conquistadores y colonos; y el influjo de las tonalidades negras. Recordemos que durante los primeros años de vida de la colonia, el virreinato fue receptor de música importada de Europa, música culta, religiosa y profana, que ciertamente tiene algún ascendiente en el pueblo. Música culta que predominaba en los coliseos (en la Ciudad de México y otros). No obstante, la música mestiza fue creciendo, a la par de la trasplantada, en ciudades y pueblos del virreinato. Esta música tomó fuerza y es la que sonaba con insistencia a finales del dieciocho.

Las principales fiestas particulares o semipúblicas del periodo aquí estudiado son: los fandangos, posadas, coloquios, jamaicas y jaranas. Estos festejos eran muy aplaudidos en la capital novohispana a pesar de las prohibiciones que recayeron para algunos, como es el caso de los coloquios y jamaicas. Es importante señalar que los festejos en provincia eran más comunes de lo que normalmente pensamos, ya que constituían una de las pocas diversiones de las sociedades del interior que rompían con la monotonía de la vida diaria. Veamos ahora cuáles son las características generales de esta música y cuál es la atmósfera que se creaba alrededor de estas fiestas privadas.

Gabriel Saldívar decía que las seguidillas, el bolero, el fandango y las tiranas habían dado origen a algunos géneros de son, como el jarabe y los huapangos. Estos estilos se mezclaron: eran "tipos de melodía encajadas en ritmos autóctonos" de los que se desprendían sonoridades híbridas.¹⁵

¹⁵Saldívar, *op. cit.*, p. 299, 311 y 344

No obstante, encontramos que el estilo propiamente novohispano y peninsular en el siglo XVIII, coexisten influyéndose mutuamente.

En ocasiones los propios estilos españoles resultaban tanto o más "provocativos y lujuriosos" que las formas propiamente novohispanas, como el caso del "canto de seguidillas llamadas boleras [donde] se advierten muchos versos no poco deshonestos."¹⁶ El siguiente extracto de una denuncia hecha en Pachuca, Hidalgo, en agosto de 1784, amplía aún más esta particularidad.

Después de todo hallo en el día, que muchas personas (aun de carácter) sostienen especulativa y prácticamente su licitud, mandando tocar y bailar el expresado Pan de Jarave, las seguidillas, y otros sones, en los que claro, y patente a los que asisten las culpas, que comenten contra la Magestad Santísima de Nuestro Dios: asegurandome varios sugetos, por donde he transitado que siendo tan malo el bayle del Pan de Jarave, es mucho peor el de las seguidillas, por el mucho manoco de hombres y mujeres.¹⁷

Las seguidillas eran, por naturaleza, de un claro corte popular y por eso, su música se emparentaba fácilmente a las coplas de los cantos novohispanos. Es probable que algunos cantos hayan sido traídos de la península, es decir, de la forma como se interpretaba en España. Sin embargo, a mi juicio, a finales del XVIII a la música con estructura típicamente ibérica le eran añadidas las letras que se escribían en la colonia; ya fuera tomando una melodía original o construyendo otra nueva, basada en su tejido armónico-rítmico. Pensemos que la música era hecha, como comúnmente se dice en el lenguaje del músico, de "oído", ya que se originaba en el pueblo y la mayoría de estos cantadores y tañedores eran aficionados. No había una clara conciencia de la reproducción, pero esta

¹⁶A.G.N., *Inquisición*, vol. 1410, fs. 95-96

¹⁷A.G.N., *Inquisición*, vol. 1297, exp. 3, fs. 16-17

se hacía por el instinto sonoro innato, como hasta la fecha suele ocurrir.

La música que se tocaba en estas fiestas era alegre, ruidosa, frenética y contagiosa, ejecutada por músicos "que no descuidan en empinar la copa en tales ocasiones"¹⁸; lo cual animaba a que continuamente, por el aburrimiento diario y la festiva convivencia, se celebraran este tipo de jolgorios.

Lizardi resumía así un festejo:

Se lamieron el almuerzo, consumieron la comida, y a su tiempo alegraron el baile grandemente, porque cantaron, bailaron y retozaron, se embriagaron, ensuciaron toda la casa, y, al fin, salieron unos murmurando el almuerzo, otros la comida, otros el baile, y todos alguna cosa de lo mismo que habían disfrutado.¹⁹

Tanta era la pasión por los bailes novohispanos que Lizardi escribía en "**Los penitentes del diablo**":

"Mas mortificación es
que una rota y pobre loca
ayune quizás un mes,
y se quite de la boca
lo que se pone en los pies"

Este párrafo hacía alusión a las muchachas que se malpasaban para comprarse unos zapatos

¹⁸Lizardi, *op. cit.*, p. 98-99

¹⁹*Ibid.*, p. 98

cuyo valor era de cuatro pesos y que, comúnmente, rompían en el baile donde los estrenaban.²⁰

Algunos nombres de los sones hacían referencia a su carácter relajiente, tales como: el sapo, gallinazo, abuelo, pampirulo, chuchumbé, me pica la hormiga, jarabe gatuno, murranga, la tinga, el viaje del arriero, el torito, pan de manteca, el chaz, etcétera.²¹ Las mismas coplas de estos cantos resultaban llenas de picardía e ingenio por parte de sus desconocidos compositores. Una denuncia hecha en el año de 1796 recreaba la atmósfera que generaban los sones prohibidos.

... que el sujeto que canto fue un tal Gutierrez, cuyo nombre, habitacion y exercicio ignora, y solo sabe divierte a la gente con tocar, y cantar ; y que ál mismo Gutierrez le oyó en el mismo lugar y tiempo seguidillas, y boleras bastante obsenas é impuras; que todo ello lo profirio por que se lo suplicaron los circunstantes, sin que ninguno de ellos le reprendiera, ni advirtiera nada, antes si vio que lo aplaudieron y celebraron mucho, y sabe que siempre que hay ocasión sucede lo mismo.²²

Este tal Gutiérrez en aquella ocasión interpretó un son llamado el "Viaje del Arriero", cuyos versos decían:

... que llevando una mula cargada de bulas, esta se las fue comiendo, con lo que fue cagando por el camino las yndulgencias ...²³

²⁰José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras: I - poesías y fábulas*, vol. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, (Nueva Biblioteca Mexicana 7), p. 233-234

²¹Una descripción detallada de los diversos tipos de bailes y su periodicidad, *vid.* Antonio Robles-Cahero, *Inquisición y bailes populares en la Nueva España ilustrada, erotismo y cultura popular en el siglo XVIII*, (tesis), Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 1989, 198 pp.

²²A.G.N., *Inquisición*, vol. 1362, exp. 14, fs. 122-123

²³*Ibid.*, f. 125v

Otros ejemplos de picardía en las letras los encontramos en los siguientes versos:

en la barriga te meti
un animal tan beloz
y no ande poderla sacar
juntamente los doz

Señor Francisco
Señor Francisco
mi madre tenía un perrito
y en el biente se lo metieron
a francisquito el nebero

Te di la mano de esposa
y no me case contigo
porque tenias a tu amiga
y yo tenia mi amigo

Con esta y no digo mas
alrededor de un sombrero
me cage en las orejas de pancho
el nebero³⁴

En este tenor la música iba acompañada de letras donde se criticaba a la Iglesia, a los

³⁴A.G.N., *Inquisición*, vol. 1399, exp. 4, fs 135-137. En el proceso contra María, mujer de Manuel, Gachupín, el denunciante Francisco Anselmo González expresaba que "... empeso a oír clara y festivamente música y que percibía que cantaban el son de la limonada y el mambro = y estas palabras: coje a tu nana coje a tu abuela = coje a tu amiga = y coje a tu tía: que estas voces o palabras parece al que expone que las canta una muger ..." *ibid.*, f. 129. Subrayado original

sacerdotes y a los frailes. Entre los muchos temas de carácter amoroso encontramos letras relacionadas mediante connotaciones sexuales y groseras. Pareciera como si el inconsciente se tratara de alejar de aquello que había dictado su vida espiritual durante generaciones, es decir, la religión y preceptos inculcados por el conquistador ahora se despreciaban mediante una forma de diversión, como eran los cantos y bailes. La siguiente canción caracteriza lo que acabamos de explicar, su letra fue encontrada, junto con un sermón difamatorio, entre los papeles de un proceso seguido contra Juan Joseph Gómez del Valle en el año de 1837, por predicar sermones burlescos; la canción no se encuentra fechada:

Sarabandilla como la aprehendi en Mexico quando se cantava: es del tenor siguiente:

Toca la sarabandilla mi alma
yendo un fraile dominico por una calle
encontro a una niña bonita en la ventana
toca la sarabandilla mi vida tocala mi alma
y le dijo: dueño mio, quiere ser dueño de mis
alpargatas y de todo lo demas.
y hallandose falta de monedas
conbido al padre para la madrugada
toca la sarabandilla etc.

Vino el padre y hallo la puerta algo emparejada y
se metio hasta la cama: toca la sarabandilla etc.
se lebanto la niña, y de una gaveta saco una camisa
grande y ancha:
y (...) aquel juego que llamamos nosotros la encamisada
(...) al padre portero; (...) (...) y le mando,
muy buena azotada: mandandolo colgar de
los compañeros; (sito) que he dicho de las campanas
fn=²³

²³A.G.N., *Inquisición*, vol. 858 (primera parte), f. 104r

Tanto los intérpretes como los oyentes tenían conocimiento de lo que cantaban y bailaban, en algún momento en la ciudad de Veracruz, varios sujetos "declararon diciendo que dos de ellos le habían cantado en aquella ocasión (el jarabe gatuno) y quatro los habían escuchado y preguntándoles a estos quatro si ellos tambien lo habían cantado antes me repondieron que si: y preguntandole a todos los seis si sabían que el dicho canto estaba prohibido con la excomunion, me respondieron que si lo sabían."²⁶ Es de suponer que para una persona acostumbrada a escuchar un tipo de música y observar ciertos bailes durante años, las represiones y prohibiciones de un sacerdote resultaban huecas y lo que escuchaban no resultaba en nada pecaminoso; de ahí que las penas de excomunióon no hicieran mella en su ánimo.²⁷ No se puede negar tampoco, que existió un sector que gustaba de hacer encolerizar a los santos padres, por el simple motivo de molestar a quien se consideraba como autoridad.

Su ilustrísima es esta gente tan rustica que me parece no forma idea de lo que son las cesuras de la iglesia ni de sus edictos, y por eso, no dudo que muchos baylen y canten las coplas de el referido jarabe gatuno, aun quando oygan decir, que se excomulgan.²⁸

Algunos se escudaban diciendo que no conocían las prohibiciones puesto que donde vivían no se había publicado ningún edicto. Los propios sacerdotes reconocían las carencias de los edictos, pues después de leerlos públicamente se pegaban en lugares acostumbrados, pero pronto se pudrían por la humedad y salina de las paredes. Se puede agregar que mucha gente no sabía leer, con lo que

²⁶A.G.N., *Inquisición*, vol. 1410, f. 328v

²⁷*Ibid.*, f. 73v

²⁸*Ibid.*, f. 328v

se reducía su eficacia. Otros tantos, ignoraban o no temían a la excomunión ni a los castigos. No obstante, tenemos que recalcar que no era una cuestión de moral sino de costumbre lo que propiciaba la temática corporal y escrita de la música novohispana. El caso del jarabe gatuno es ejemplificante, ya que a pesar de estar penado con excomunión algún denunciante afirmaba "... que he oído en [Jalapa] el año pasado [1804] despues de publicado el edicto que prohibe (...) el garabe gatuno á varias personas cantar dicho garabe ...".²⁹

Un aspecto importante que se tejía alrededor de algunas de estas fiestas era la parodia o ridiculización que se hacía de las imágenes, de los acfos litúrgicos o de los propios sacerdotes o frailes. En una denuncia hecha en 1768 se afirmaba que en las casas particulares y cuarteles había crecido el número de altares: "de cruces, rosario, nacimiento, dolores y otros santos, con multitud de velas de cera", donde se hacía música y bailes teniendo como fondo las imágenes. En otras ocasiones el exceso en la comida y bebida originaban un baile en el cual "... [hay] colocada en la cabecera de la pieza, donde se haze [el baile], una ymagen del objeto de la celebridad."³⁰

En el mes de febrero de 1737 se denunciaba a un tal Juan Joseph Gómez del Valle; español residente en la congregación de Irapuato y escribano de la justicia de ese partido, por ser blasfemo de costumbre. Se decía que este individuo se dedicaba a predicar sermones burlescos (en esa oportunidad se subió a una silla a manera de púlpito) donde abusaba de "la sagrada escritura, (...) escarnio de los autos religiosos y de las sagradas reflexiones ...", todo ello en los fandangos, festejos y sala de baile y sarao público.³¹ En el proceso inquisitorial se encuentra anexado, como ya hemos

²⁹A.G.N., *Inquisición*, vol. 1410, exp. 1, f. 69

³⁰A.G.N., *Inquisición*, vol. 1079, exp. 18, fs.380-381; vol. 1108, exp. 3, f. 48

³¹A.G.N., *Inquisición*, vol. 858, fs. 81-134

acotado, uno de estos sermones burlescos imputados a Gómez del Valle.

Sin embargo, no era el único caso, como es de suponerse, donde algunos individuos tomaban los hábitos y escandalizaran por medio de actos religiosos fingidos. En 1791 se denunciaba que en una casa se efectuaban tales actos.

... en una silla, que tienen clavada en alto en la pared, la que cubren por delante como un pulpito y en el dicen doscientos mil disparates que tienen custodia de oja de lata dos misales, y que la han dicho, que oisen misa; acabado todo esto, le sigue, que los frailes coman en el refectorio, y acabada la comida de los fingidos frailes, remata en un baile de pan de jarabe; que los que han promovido esto, son: Andres el sacristan de las monjas de Santa Clara ...

Al término de los supuestas oraciones comenzaba un fandango que terminaba a las diez de la noche; estas concurrencias eran frecuentadas por mujeres, que según consta en el documento no eran "mujeres propias" de los fingidos frailes o padres. También se afirmaba que estas concurrencias terminaban en borracheras y las mujeres mantenían relaciones afectivas con los falsos frailes ya que "las llamaban sus hijas de confesion por que uno a otro se decian: yo me voy temprano, por que voy a ver una hija de confesion ..."³²

Dejando a un lado la veracidad o exageración de los testigos de esta denuncia, lo cierto es que los símbolos religiosos eran susceptibles de una especie de sátira que, malintencionada o no, identificaba a las gentes por medio de la música. En este caso vemos que aparece nuevamente el proscrito por la Inquisición (considerado lascivo y deshonesto), baile y son del pan de jarabe.

Por último, notemos que en las fiestas novohispanas hay una convivencia entre hombres y mujeres de edades distintas y aún "... personas de caracter (que es lo mas sensible) que defiendan lo

³²A.G.N., *Inquisición*, vol. 1326, exp. 1, fs. 5r, 23v y 34r

contrario, mandando a los músicos, en públicos y escandalosos fandangos tocar el maldito son del pan de jarabe y seguidillas (...) que me asegura son peores que el dicho jarabe ...".³³ parece que esta concurrencia entre sexos es, para los denunciantes, el origen de las "torpesas" de la plebe (así lo expresa Viqueira), claro, junto con los lascivos y lúbricos sonos.

Es comúnmente sabido que a las fiestas populares en la Nueva España y en el resto de las colonias americanas, se les conocía con el nombre de fandangos. Estos festejos son descritos como indecentes y desordenados, donde los convidados "beben mucho vino, aguardiente o pulque" y donde la bebida mezclada con la algarabía de los sonos y bailes producía peleas que en ocasiones terminaban trágicamente.³⁴ En su *Relación Histórica del viage a la America Meridional*, Antonio de Ulloa y Jorge Juan hacen una descripción de los fandangos en Cartagena de Indias en el año de 1735, lo que viene a reafirmar lo dicho líneas arriba:

Los fandangos vulgares del populacho consisten principalmente en mucho desorden de bebida de aguardiente, y vino, á que se siguen indecentes, y escandalosos movimientos, de los quales se componen las piezas que danzan; y como en el intermedio que duran estas funciones, no dexan de beber, al fin páran en riñas, de donde rara vez dexa de seguirse desgracia: quando se hallan en aquella ciudad forasteros, son estos los que disponen, y costéan; y como son á puerta franca, y no se les escaséan á ninguno de los que entran los licores, no dexan de ser crecidos.³⁵

³³A.G.N., *Inquisición*, vol. 1297, exp. 3, f. 22

³⁴Francisco de Ajofrín. *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII*, vol. 1, México, Instituto Cultural Hispano-Mexicano, 1974, p. 80-81

³⁵Antonio de Ulloa y Jorge Juan. *Relación Histórica del viage a la América Meridional*, t. 1, 1ra parte, Madrid, Impresa de Orden del Rey Nuestro Señor en Madrid por Antonio Marín, p. 53-54. En 1774, Francisco Requena escribía acerca del comportamiento de los indios de la costa de Ecuador: "... trabajan (porque esperan los bailes) toda la mañana y la tarde y la noche pasan en danzas y borracheras, que acaban por lo general en alborotos." cit. por Miguel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*, vol XI/10, Madrid, Editorial

En una carta fechada en 1779, fray Gabriel de la Madre de Dios, se quejaba de que "los malditos fandangos" necesitaban ser reformados, ya que las instrucciones y prédicas de los misioneros y ministros habían resultado vanas, pues "no faltan sujetos que digan lo contrario". Y es que los fandangos, tal como lo afirma la carta, eran muy populares en "México, Puebla, y todos los mas pueblos, y ciudades", a finales del dieciochesco novohispano.³⁶

Genéricamente los fandangos era "qualquier funcion de banqueté, festéjo, ù holgúra à que concurren muchas personas."³⁷ Sin embargo, en la Nueva España encontramos festejos que reciben un nombre específico, como lo mencionábamos más arriba. Trataré de hacer una rápida descripción de ellos para entender su papel como propiciadores de una identidad funcional.

En el año de 1792 se concedió licencia a un tal Manuel Arcadio Guerrero para representar un coloquio en su casa (ubicada en la calle de San Felipe Neri e Iglesia), a puerta cerrada; con asistencia de solo algunas personas y con la presencia del alcalde del cuartel. Se especificaba la no existencia de vendimias ni bebidas prohibidas; que terminara a la hora regular (once de la noche), observando una buena conducta "conforme à las providencias dictadas sobre la materia."³⁸ Tales era las condicionantes para conseguir el permiso correspondiente.

Los coloquios eran comedias cortas que presentaban acontecimientos religiosos, como la

Mapfre, 1992, (Colección Mapfre 1492), p. 69

³⁶A.G.N., *Inquisición*, vol. 1178, f. 13

³⁷*Diccionario de Autoridades*, p. 719

³⁸A.H.A., *Diversiones Públicas*, vol. 796, exp. 10

celebración del nacimiento de Jesús. Se realizaban en los patios de las vecindades en compañía de amigos, familiares y vecinos; donde posteriormente se convidaba una "merienda".³⁹ En 1792 se justificaba su existencia porque servían para "entretener honestamente al público", "separarle de otras ocupaciones perniciosas", y "hacer recuerdo de los altos mynisterios que se obraron en redención del genero humano."⁴⁰

Es probable que en algunos coloquios se siguieran las pautas de comportamiento pretendidas por las autoridades; no obstante, en la realidad se servían gran cantidad de bebidas embriagantes, participaban músicos y se organizaban bailes. A pesar de que con la asistencia del alcalde del cuartel se pretendía evitar los desmanes, es probable que estos individuos fueran acallados mediante un pago; de ahí que a los coloquios concurrieran gran cantidad de personas y los desórdenes fueran evidentes, tal como lo confirma el expediente formado sobre las deshonestidades y abusos ocurridos en la Ciudad de Oaxaca en el año de 1789, lo cierto es el éxito de los coloquios en toda la Nueva España.

De pocos años a esta parte, en este tiempo de Nabadad se han dado en hacer barios coloquios del Niño Dios; pero no con el fin devocion, y si para diberncion, yegando esta, a tanto desreglo que en pasos tan santos, y debotos, mesclan entremeses, cantadiyas, y otras cosas muy estrañas, y lo mas, que en el passo de Bato y Gilo todo lo adornan de selos y razones amatorias, muy provocativas (...). Y aun mas se estiende, y me consta, que en las cassas, y piezas, en que se hacen, ocurre tanta gente, que los mas se estan en pie, con el sombrero puesto, chupando y chuleando [a quantas] mujeres entran, y salen, y mofeando a los que hazen y representan a las ymagenes de San José, Maria Santisima, y demas, o por que no habla bien, o por que salen mal bestidas; y si la que haze el papel de la virgen, es de buenas facciones, no dejan de estarle diziendo algunos terminos indecorosos ...⁴¹

³⁹Viqueira, *¿Relajados o reprimidos? ...*, op. cit., p. 161

⁴⁰A.H.A., *Diverstones Públicas*, vol. 796, exp. 10

⁴¹A.G.N. *Inquisición*, vol. 1272, exp. 16, f. 172

Estos festejos originaron que en 1808 el arzobispo prohibiera los coloquios, jornadas y funciones, ya que en ellos "hay desordenes, bayles, y otras diversiones, incompatibles con la veneracion que exigen los santos ministerios del presente tiempo". El virrey Garibay estuvo de acuerdo y la prohibición se mantuvo vigente hasta 1814.⁴²

En las llamadas posadas también se introducían sones y cantadas no religiosas, al parecer de gran sensualidad.⁴³ En el año de 1821 se formó un expediente titulado **Sobre que informen los señores que han asistido a las pastorelas en el Palenque de Gallos los desordenes y abusos que hubieren observado**; el primero de ellos anotaba:

... asisti seis noches a las pastorelas representadas en el Palenque de Gallos. La primera adverti bastante esceso de voses oscenas en los intermedios del entremes y vaillparticularmente en el ultimo a que despues de la propensión natural dio ocasion la desemboltura conque se acostumbra el jarave y otras piezas del pais que no me acuerdo determinadamente.⁴⁴

Sin embargo, los siguientes informantes no dieron cuenta de ninguna anomalía, lo que ratifica nuestra idea de que los sujetos encargados de vigilar las pastorelas y otros festejos eran frecuentemente objeto de corrupción.

Otro tipo de festejo novohispano significativo eran las llamadas jamaicas: un "concurso de

⁴²A.H.A., *Diversiones públicas*, vol. 787, exp. 19. Viqueira, ¿**Relajados o reprimidos?** ..., op. cit., p. 162. En estas funciones a las que hace alusión la prohibición, también encontramos "bayles y cantares, que cada día se inventan (...) consisten en unos movimientos tan deshonestos, que es menester mucha desvergüenza para executarlos aun en la concurrencia mas libre ...". A.G.N., *Inquisición*, vol. 1108, exp. 3, f. 48

⁴³Viqueira, ¿**Relajados o reprimidos?**..., op. cit., p. 161

⁴⁴A.H.A., *Diversiones públicas*, vol 787, exp. 34

hombres y mugeres con músicas, meriendas y bebidas". El bando que las prohibía nos da cuenta de que las jamaicas aparecieron a mediados del siglo XVIII (1761).

Resulta interesante observar el tipo de castigo que se imponía a "persona de qualquier estado, calidad o condicion" que hiciera una jamaica en su casa. A los indios, mulatos y gente de color quebrado se les sentenciaba a dos años de obraje; a españoles dos de presidio y a las mujeres españolas o de cualquier condición se les recluía en el recogimiento de Santa María Magdalena.⁴³ Empero, a pesar de las penas impuestas, el éxito de estas festividades quedaba fuera de toda duda; llegando a realizarse una de estas jamaicas dentro del Hospital Real de Naturales, lo cual quedó asentado en el auto publicado por el juez del Hospital.

Mediante a haver tenido S.S. por una persona celosa de que en la noche de ayer se ha tenido un bayle dentro del hospital nó pudiendo S.S. impedirlo por ser la hora en que se le comunicó incomoda: en esta atencion y en la de que semejantes diversiones son muy agenas y extrañas de una casa de misericordia distrayendo presisamente a sus dependientes. A la asistancia y cuidado [de] enfermos perturbando el sociojo que estos deven tener, a los pecados que se comenten en semejantes diversiones, con la concurrencia de ambos sexos ...⁴⁴

⁴³Eusebio Ventura Beleña. *Recopilación sumaria de todos lo autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España*, t. 1, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1991, (Serie A. fuentes b) Textos y estudios legislativos núm. 27), p. 109. Sobre las jamaicas y su significado en la ciudad de México, Viqueira. *¿Relajados reprimidos?...*, op. cit., p. 163-169. El bando publicado en diciembre de 1802 por el virrey Felix Berenguer de Marquina aplica similares penas, por bailar y cantar el jarabe gatuno, a las impuestas cuando se realizaban jamaicas. "De conformidad con el dictamen de aquel Tribunal he resuelto prohibir absolutamente, como desde luego prohibo, el indicado bayle del jarabe gatuno, declarando que los transgresores incurriran y sufriran la pena de la verguenza pública y dos años de presidio; las mugeres igual tiempo recogidas: y los espectadores dos meses de carcel, quedando ademas al arbitrio de los jueces regravar estas penas conforme á la calidad de los sujetos y circunstancias mas ó menos graves que concurran en el hecho." A.G.N., *Bandos*, vol. 22, exp. 84, f. 221

⁴⁴A.H.B.M.N.A.H., *Hospital Real de Naturales*, vol. 104, exp. 39, f. 216

Por último, encontramos las denominadas jaranas. Estas festividades eran consideradas como diversiones ruidosas del populacho, consistentes en tumultos callejeros donde por lo general había una serie de desmanes en un clima de alboroto y bullicio, en ocasiones ocurrían hechos de sangre. Es posible que la jarana tuviera dos acepciones: como nombre genérico de un tipo de fiesta, o como sinónimo de algarabía desenfrenada. Hemos encontrado una sola alusión a las jaranas en un documento de inquisición, en el cual se halla una denuncia hecha en 1819 por José Sánchez de Quixada y Rita Tamayo y Rivadeneira. Ellos afirmaban entre otras cosas:

Vimos los dos casualmente baylar un son llamado la tinga, en una concurrencia, lo que llaman jarana, y observamos luego movimientos tan lascivos y provocativos que tuvimos que quitar la vista, y cremos cerá digno del zelo de Vuestra Señoría Ylustricima [Pedro Gama] prohibir bayle tan torpe y pecaminoso.⁴⁷

Notemos que de nuevo se hace presente algún baile del país considerado como lascivo, pero que reúne a una gran cantidad de concurrencia. A fin de cuentas los objetivos finales de una fiesta eran: bailar y cantar, emborracharse, convivir con los amigos y parientes, y relacionarse con el sexo opuesto; programa que en la actualidad sigue repitiéndose en la mayoría de estos conglomerados.

2) Las calles

Un lugar donde comúnmente se escuchaban las notas de la música popular novohispana era las propias calles. Estos espacios resultaban idóneos para que se juntara un grupo de hombres y al tañer de una guitarra comenzara la diversión. Un ejemplo de tales reuniones lo encontramos en el año de

⁴⁷A.G.N., *Inquisición*, caja 191, s/fs

1802 en una de las calles que daban al convento grande de la Merced. Dice el denunciante que "a las cinco y cuarto de la mañana" escuchó claramente "el son conocido como el jarave gatuno",⁴⁸ saliendo del convento para verificar los hechos (si eran verdad que se entonaba dicho son). Es de notar como el denunciante afirmó oír "clara y distintamente" la mencionada música. Esto nos da una idea de cuan extendida estaba la música popular y lo común que era escucharla en las calles. El contacto con las sonoridades se adivina ya que el sacerdote denunciante la reconoce rápidamente.

En otras ocasiones no eran simplemente dos ó tres personas, sino un buen número de individuos los que se juntaban para celebrar en las calles. El día de la conmemoración de difuntos se realizaba una colecta de limosnas para misas y responsos dentro del camposanto del Real Hospital de Naturales; sin embargo, éstas celebraciones terminaban con grandes desórdenes, ya que "convertían las gentes en paseo la calle de la Victoria, y las inmediatas con almuerzos, embriaguezes, e indecencias aun en el mismo campo santo ...".⁴⁹ El asunto terminó cuando el virrey negó la licencia al padre colector para decir misas y reponsos en la iglesia del hospital, con el fin de evitar los desórdenes se prohibía traspasar las puertas del cementerio; la resolución tendría vigencia por cuatro años.

Otras amonestaciones por hacer alborotos en las calles consistían en multar a los transgresores, tal como ocurrió en la ciudad de Querétaro en 1782.

... que el año proximo pasado se formo por el alcalde ordinario de ello, proceso contra mi presidente. Don Pedro de Ocaña, y otros sujetos, que por haver sacado una musica, la noche del día ocho de junio, con la que corrieron algunas calles, derribando algunas rexas, ó

⁴⁸A.G.N., *Inquisición*, vol. 1411, exp. 9, fs. 37r-37v

⁴⁹A.H.B.M.N.A.H., *Hospital Real de Naturales*, vol. 81, exp. 8, fs. 123r-125r

ventanas, y haciendo otros exesos; en el que se comprendieron, otros individuos, y qué executaron lo mismo en otras noches del año antecedente y habiendose dado quenta à este supremo gobierno con los autos, en vista de ellos, con audiencia del señor fiscal y parecer del señor asesor que se resolvieron, y determinaron, con demando a los delinquentes, que andaban fugitivos en la pena del cien pesos ya los que hallavan presos, en lo de cincuenta y treinta pesos a cada uno de los que el año antecedente havian executado iguales alborotos, aplicados a penas de camara, y gastos de junta con los demas que contiene ...³⁰

En el puerto de Acapulco los festejos callejeros coincidían con la llegada del navio, continuando en el día de San Juan. Así lo denuncia Joseph Ortiz diciendo que por la noche "salieron cantando el chuchumbe y demas canciones"; que en la tarde algún grupo salió de "mojiganga", vestido uno con una mitra simulada y repartiendo bendiciones y otro simulando a un "clerigo rediculo":

... pues aunque les he reconbenido estar excomulgados como ignoran que es no la temen y solo se temen al castigo corporal. La jurisdizion de Coyuca distante de este puerto ocho leguas y en la de Atoya distante a veinte estilan los mismos bailes y cuando se les reconviene que esta quitado por el santo tribunal con descomunion responden que alla no se ha publicado³¹

Vemos de nuevo aqui la resistencia, consciente o no, a la imposición de prohibir la alegría costumbrista de los novohispanos "plebeyos". Por esta razón el Subdelegado de Tulancingo escribía en 1800:

Que los bayles que huviere con algun pretexto ó causa onesta sea con mi licencia para asignar la hora hasta que deban durar, y cuidar por mi de evitar los desordenes que se comenten en ellos prohibiendo absolutamente las musicas nocturnas que llaman gallos tanto

³⁰A.G.N., *General de Parte*, 66, 38, fs. 25r-25v

³¹A.G.N., *Inquisición*, vol. 1170, exp. 21, fs. 201-202

por la inquietud que causan en el vecindario, como porque semejante gente cae en la sospecha de baga y a quien se reducira a la carcel hasta averiguar si lo es ...³²

3) Iglesias y conventos

La música popular novohispana encontró abrigo en lugares inesperados, ya que su carácter lúbrico hacía pensar que solo estaba destinada para las fiestas, calles o pulquerías. No obstante, encontramos ejemplos de estas sonoridades en las iglesias y conventos.

En 1746 se afirmaba que en el Santuario de la Catedral Metropolitana se habían introducido "sones y cantadas profanas", mismas que se escuchaban comúnmente en los teatros y bailes "de toda clase de gente". Esto no era nuevo, en España la música teatral se había colado a los santos lugares, sobre todo en cuaresma, ya que al cerrarse los teatros era el único lugar donde se podía escuchar esta música-espectáculo.³³ La diferencia con la península era que estas tonalidades provenían de los sones de la "infima plebe".

Mucha de esta música popular esbozada por medio de acordes y frases melódicas o reproduciendo el son tal como se oía en los espacios profanos, se tocaba en posadas, funciones y misas de aguinaldo. En una de esas misas efectuada en el convento de las Monjas Recoletas de la ciudad de México, un sacerdote en la consagración escuchó indignado que el organista "se puso a tocar el son llamado pan de manteca". A recado del sacerdote el músico solo se limitó a contestar "que quien pagaba su dinero gustaba de aquello."³⁴

³²A.G.N., *Historia*, vol. 473, exp. 5, fs. 1v-2

³³A.G.N., *Inquisición*, vol. 1312, f. 149. Sopeña Ibáñez, *op. cit.*, p. 616

³⁴*ibid.*, fs. 149-150

Una descripción más exacta de lo que eran las misas de aguinaldo, la encontramos en una denuncia de Francisco Zarco en Puebla de los Angeles (1799). En ellas se permitía "entre los desordenados pitos de la plebe", bailes que eran acompañados con "musicas y coplas indecorosas, en que se suelen cantar versos obscenos". Estos "detestables desacatos" movían a los individuos para asistir a las celebraciones; observemos nuevamente que la música es el hilo conductor que reúne a un conglomerado en una determinado espacio, pues "concurrén en confuso tropel sin atención a lo sagrado del lugar y con desprecio del augusto sacrificio ...".³⁵

En 1772 Manuel Olmedo hizo la denuncia de que en el convento de san Francisco, en Jalapa, el día de navidad fueron tocados unos sones populares que desconcertaron a los feligreses. Lo interesante del documento es que el denunciante parece dar la impresión de conocer los sones, es decir, los había escuchado ya antes, por esta razón reconoció los acordes y tonadas en el órgano, e incluso, se sabía los nombres de los sones. Recordemos nuevamente que las canciones eran de dominio público. El texto completo dice:

Señores: el día de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo a las quatro de la mañana en el comvento de San Francisco de este pueblo se celebro la misa del día, y al mismo tiempo de elevar el sacerdote la sagrada hostia, comenzaron en el choro a tocar con el organo ciertos sones el chuchumbé, el totóchin, juegate con candela, y otros, todos lascivos, torpes, é impuros, que no solamente bastaron a interrumpir la devoción, sino que escandalizaron a los fieles que asistian al santo sacrificio. Y tengo así mismo noticia, que los propios religiosos, a quienes en este día, y otros tocaron las misas de aguinaldo, indujeron al organista a estos

³⁵A.G.N., *Inquisición*, vol. 1281, exp. 7, fs. 26r-26v. De un son conocido como el bonete (probablemente el bonete del cura) se decía lo siguiente: "su música imita mucho á la que la iglesia usa en la conclusion del simbolo en las misas solemnes ...". Es probable que la composición de algunos de estos sones tuviera su origen en los cantos religiosos o a la inversa, sobre la variación (improvisación) de temas populares. A.G.N., *Inquisición*, vol. 1441, f. 172

exesos, previniendole los sones que avia de tocar.³⁶

No era raro que los propios religiosos o monjas fueran promotores de que se escucharan estos sones. Resultaba muy evidente la relajación en el bajo clero, empero, pensemos que muchos de ellos realmente gustaban de este tipo de música, a la cual no le encontraban el lado demoniaco.

Hemos visto que estos religiosos eran criticados en las coplas de los sones, cosa justificable puesto que sus propias actitudes habían dado cabida a ser objeto de burla. Ya el IV Concilio Provincial Mexicano dando cuenta de lo anterior, había prohibido a los clérigos disfrazarse, usar máscaras ó actuar en las comedias; incluso en la asistencia a las diversiones del Coliseo.³⁷ También se les negaba:

El cantar coplas deshonestas, ó profanas, tocar instrumentos en las concurrencias, bailar, ó decir palabras bufonescas es todo, y cada cosa motivo de gran desprecio, y desdoro del estado Clerical, causa escandalo, y forman los seglares mui bajo concepto de las obligaciones del sacerdocio, se atreven á profanar, y tener en poco sus sermones, irreprehensiones quando ven en los mismos ó mas que practican los del mundo ...³⁸

Se decía que para dar un buen ejemplo a los demás, los sacerdotes debían evitar la asistencia a fiestas y convites en la medida de lo posible. Sin embargo, todavía en 1822 se afirmaba que algunos

³⁶A.G.N., *Inquisición*, vol. 1181, f. 123

³⁷Concilio Provincial Mexicano IV. Celebrado en la Ciudad de México el año de 1771, Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, 1898, p. 131. En realidad, y como en el teatro español, los clérigos y religiosos eran vistos continuamente en el Coliseo en aposentos destinados para ellos. Vicente T. Mendoza, "Música en el Coliseo de México", en *Nuestra música: revista trimestral*, año 7, no. 26, (2 trimestre 1952), p. 122

³⁸Concilio Provincial Mexicano IV. op. cit., p. 132

religiosos se olvidaban de la seriedad y obligaciones de "su profesion y estado", vistiéndose con trajes no propios para su investidura, pasando la noche fuera de sus conventos y concurriendo a "expectaculos y diversiones profanas y escandalosas ..."⁵⁹ Otros clérigos asistían a los bailes y victoriaban a los cantantes⁶⁰ o bien, como se acusaba al canonigo Carrasquedo de celebrar la eucaristía "con tanta precipitación que apenas tarda once minutos y que despues de asistir á los fandangos y baylar en ellos con suma indecencia y hablar palabras obscenas y deshonestas se le habia visto ir a decir misa sin prepararse ni reconciliarse ...".⁶¹ Es notorio observar que los religiosos tenían gran contacto con la música alternativa novohispana, y aún siendo objeto de su picardía, a muchos parecía no haberles importado, considerando las coplas solo como parte de su decorado auditivo.

4) Pulquerías y tepacherías

Las pulquerías en la ciudad de México eran lugares grandes y techados, contaban con sillas, podían dar cabida a 50 personas o más, y tenían "corralones" a manera de sanitarios. La gente permanecía ahí por varias horas ya que los propios parroquianos traían su comida. En algunas se vendían almuerzos.⁶²

⁵⁹A.G.N., *Bienes Nacionales*, vol. 102, exp. 69

⁶⁰A.G.N., *Infidencias*, vol. 52, f. 2

⁶¹A.G.N., *Inquisición*, vol. 462, f. 194

⁶²Teresa Lozano Armendares. *La criminalidad en la Ciudad de México 1800-1821*, México, Univerisidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1987, (Serie Historia Novohispana/38), p. 34. La vida en las pulquerías contravenía el capítulo quinto de la ordenanza de 1671, que a la letra decía: "no haya concurso de hombres y mujeres juntos para beber en las puertas, ni coman de sientto en ellos, ni se congreguen muchos, ni se detengan despues de haber bebido, ni haya arpas, guitarras, ni otros instrumentos, bailes, ni musicos ...". cit. por Viqueira, *¿Relajados o reprimidos? op. cit.*, p. 190

En los pueblos el número de establecimientos era escaso, razón por lo cual, lo que daba por llamarse pulquería resultaba ser una mesa donde había una jarra con pulque a la entrada de una casa; ahí el pulque se vendía, intercambiaba o regalaba. Eran lo que pudiéramos llamar: pulquerías informales.⁴³

El gobierno virreinal trató siempre de contener los abusos y escándalos que se cometían al interior de las pulquerías; las reales cédulas y orden de octubre de 1775 y marzo de 1776, prevenían desórdenes en ellas.⁴⁴ El virrey Conde de Revillagigedo publicó una circular en 1793 donde se conminaba a no "detenerse las gentes después de haber comprado la bebida", tratando de aligerar los excesos cometidos en los expendios.⁴⁵

Una de las prohibiciones a las pulquerías insistía en que no ejecutaran músicas y bailes dentro de ellas. Lo anterior tenía como finalidad el que las personas no se detuvieran por largo tiempo a consumir la "bebida regional". En realidad esto no sucedía así, ya que siempre se atraía un mayor número de personas cuando existía este tipo de diversiones. Un expediente del ramo criminal fechado en 1804 nos proporciona información para ilustrar este apartado.

En dicho año se acusó a Felipe Galán, encargado de la pulquería llamada la Alamedita, de que en su establecimiento había desórdenes y escándalos, permitiéndose se tocaran instrumentos y se bailara la mayor parte del día "para mayor asistencia de gentes", lo que daba origen a "muchos pleitos

⁴³William B. Taylor. **Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas**, (tr. Mercedes Pizarro de Parlange), México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 86-87

⁴⁴Ernesto de la Torre Villar (coord). **Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos**, t. 2, México, Ed. Porrúa, 1991, Biblioteca Porrúa 102, p. 1017

⁴⁵*Ibid.*, p. 1094

y quimeras".

Uno de los testigos señaló que sentadas en "sillas ò bancos" se hallaban, junto a la tina del pulque, dos mujeres: María Antonia Martínez y María Andrea (cuyo sobrenombre era la Macho), la primera tocaba una guitarra y ambas mujeres se estaban rodeadas por varios hombres. Posteriormente se afirmaba que las mismas se encontraban "tocando y bailando [al] son de una bihuela ...".

En otras ocasiones, la diversión no se reducía al sonido de un instrumento sino todo un conjunto, era el que hacía su aparición en las pulquerías, "donde continuamente se mantiene música para atraer mas concurrencia con bastante escandalo (...) se encontro junta mucha gente, y en medio de esta, unos músicos con distintos instrumentos, y la Martínez con la guitarra ...". La conjunción de varios instrumentos hacía que la estancia en la pulquería fuera más animada y placentera.

Era probable que las pulquerías dieran cabida a los músicos invidentes (como ahora sucede en el metro), ya que el expediente hace notar que al "poco rato llegó un cieguito vecino inmediato, y por que le diesen medio de caridad, se puso a tocar un corto rato, en un bandolon que llevaba ..."⁶⁶

En 1771 Manuela Fernández denunciaba que desde el puente de Santo Domingo hasta el de Amaya y la Pila Seca, "... en todas las casas que venden tepache i monos continuamente estan bailando soldados i mugeres que no conoce i muchos harapientos, i cantan el saranguandingo i otros cantares mui deshonestos con escandalo de quantos los oyen ..."⁶⁷ Es innegable que la música siempre

⁶⁶A.G.N., *Criminal*, vol. 467, fs. 140-149

⁶⁷A.G.N., *Inquisición*, vol. 1168, exp. 9, fs. 244-245. En septiembre de 1811 el virrey Vengas, en su reglamento de policía, mandó que las pulquerías y vinaterías exclusivamente vendieran los productos etílicos, con la finalidad de evitar que fueran centros de consumo. Lo anterior provocó el surgimiento de pulquerías clandestinas donde "... día con día hay fandango, sin excepción a que fecha sea día de fiesta o trabajo, juegos, bailes muy insolentes y cantos lo mismo: y esto a la vista de todo público por que, aunque pasen las justicias, no le temen a nada ...". cit. por Viqueira, *¿Relajados o reprimidos?* ..., op. cit., p. 216-217

encontró lugar en las pulquerías a pesar de las prohibiciones. Indudablemente, la vida de estos centros exigía la introducción de las diversiones sonoras y dancísticas, baste recordar que el alcohol y la música son elementos asociados en las cantinas y pulquerías de la actualidad.

5) Paseos públicos

Entre los paseos más importantes del siglo XVIII encontramos el de Jamaica, Iztacalco y la Viga; hablaré muy brevemente de ellos, concretándome a mencionar el papel de las diversiones sonoras.⁶⁸

El primer Conde de Revillagigedo había emitido un bando anual para contener "la disolución, riñas y ruidos" provocados por la venta de bebidas embriagantes, comida y "atractivos de las músicas" en los paseos de Jamaica e Iztacalco.⁶⁹

En los paseos, se encontraban -entre otras atracciones- canoas y trajineras cuyos remeros invitaban a los concurrentes "ofreciendo lugar a medio con musica, por que les acompañen algunos instrumentos, de que resulta que acomodan a mucha gente plebeya, de distintas calidades, sexos y condiciones de cuya mezcla, los cantares y palabras disolutas, se originan muchas ofensas a Dios, y escandalo publico ...".⁷⁰ Aquello debió ser toda una 2
romería donde la gente podía beber, comer y escuchar (también bailar) su música favorita.

Lo mismo parecía ocurrir en el paseo de la Viga, donde la gente pobre comía a las orillas del canal. A lo largo de este navegaban chalupas y canoas "con techumbres decoradas al gusto popular,

⁶⁸Para detalles específicos sobre los paseos novohispanos, vid., Viqueira, "La ilustración y las fiestas ...", *op. cit.*, p. 10-12

⁶⁹De la Torre Villar, *op. cit.*, p. 802. El número de gentes asistentes a ellos indican que era una de las diversiones favoritas de los novohispanos.

⁷⁰A.H.A., *Diversiones Publicas*, vol. 796, exp. 13

en las que al son de arpas, vihuelas, bailaban y cantaban jarabes y palomos, léperos y chinas, charros y gatas⁷¹ Estos ejemplos bastarán para proyectar la importancia de la música en los paseos públicos, ya que, como vimos en otros espacios, conformaba uno de los elementos aglutinadores de la "plebe" novohispana. Demos ahora un recorrido por el teatro.

3.3 La música en el teatro

A finales del siglo XVII "y aun mucho despues del incendio del coliseo" (1722), encontramos representaciones teatrales vespertinas, no sólo dentro del recinto (coliseo) sino también en los barrios bajos, a éstas representaciones se les denominaba como guanajas.

Dichas funciones del Coliseo se efectuaban de forma gratuita los lunes y jueves, dando cabida "á todo genero de personas", sin embargo, este sistema fue suprimido debido al "desorden de la plebe, que a las nueve de la mañana estaba apoderada de todo el coliseo, en cuya virtud se limito la guanaja á los concurrentes abonados, que asistian los días festivos, por que solo en ellos habia representación de paga."⁷² Era evidente que los espectáculos en los arrabales nutrieron tanto de personajes como de sonoridades a la actividad teatral del Coliseo; la presencia de la plebe en el recinto durante todo el siglo XVIII parece confirmar esta idea.

El presente apartado no intenta analizar exhaustivamente la historia del teatro novohispano,

⁷¹Luis González Obregón. *La vida en México en 1810*. México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1911, p. 96

⁷²"Memorias del teatro de ésta Corte, dadas con motivo de anunciarse ayer el incendio que padeció del Coliseo el año de 1722", en *Diario de México*, t. VIII, no. 844, (Enero 1808): p. 82

solamente se hablará del papel de la música en el teatro: la introducción en el Coliseo de los sones alternativos y su relación con la tonadilla. Asimismo, el trato que se le dio a la música teatral en la segunda mitad del siglo XVIII.

1) **Sones y tonadillas**

La música mestiza novohispana fue conocida genéricamente con el nombre de son. Así lo he comprobado en muchos de los documentos consultados. Mencioné que los sones eran una mezcla de las seguidillas, tiranas, fandangos y boleras españolas, y la influencia sonora indígena y africana. Sin embargo, los sones que se introdujeron en el teatro en la segunda mitad del siglo XVIII, aparte de recibir la influencia de los cantos y bailes peninsulares, aceptaron el influjo del movimiento musical más célebre en el teatro español del dieciocho: la tonadilla escénica. Amén de alimentarse de las líneas melódicas híbridas de donde provenía.⁷³

Estos sones fueron conocidos en el ambiente teatral como: "soncitos del país o de la tierra". Los soncitos tenían un carácter alegre, vivaz y ligero. Según Yolanda Moreno Rivas "la primera aparición pública y notoria" de los llamados soncitos del país ocurrió en el año de 1785.⁷⁴ No obstante, desde 1772 se hace alusión de su aparición en los tablados en una carta del clérigo presbítero Agustín Rotea:

La noche del 16. del corriente en que se representó en el teatro de esta ciudad [México] la

⁷³Alberto Dallal. *La danza en México. Segunda parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, (Estudio y Fuentes del Arte en México. L.VIII), p. 152

⁷⁴Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 9

tragedia intitulada: Reinar después de morir; concluido el segundo acto o jornada, y la pieza que llaman sainete, salieron dos cómicas, a repetidas instancias del auditorio, a cantar y bailar un son nombrado la cosecha. Es este, señor, un baile de lo peor que puede inventar la malicia, y tan indecente que no se permitiría en un país de gentiles y hereges con tal de conserva en algunos restos de honor y vergüenza (...) el pueblo con el aplauso, con la risa, con los dichos, viene a ser un fiel interprete de aquellas acciones. Las coplas que lo acompañan, no see lo que dicen, pero me hago el cargo de que estarán llenas de alusiones torpísimas que correspondan a dicho baile.⁷⁵

No solo mencionaba el son de la cosecha, sino que también se habían ejecutado otros tres sones: el temascal, el pan de jarabe y el pan de manteca, y los calificaba de torpes y deshonestos. Los sonecitos del país tenían las mismas características de sus congéneres usados para las fiestas, en las pulquerías o en las calles, pues eran: satíricos, jocosos, lúbricos, groseros, etcétera.

Es necesario decir que en los programas del Coliseo encontramos sonecitos del país que se tocaban y bailaban junto con la música de origen ibérico. Basten algunos ejemplos para ilustrar, porque los sonecitos fueron importantes como números de entretenimiento en los entreactos de las obras teatrales. Recordemos que mucha gente, al igual que en España, asistía al teatro no por la obra en sí, sino por los sainetes, tonadillas y los propios sones.

En 1790, lo alternativo novohispano se escuchaba cuando se bailaron los bergatines, la cucaña, las boleras, la alemana y los bailes del país, así como los garbanzos y la tirana. También se entonaron las lanchas y dos sones del país: los bergatines y el jarabe.⁷⁶ El viernes 14 de junio de 1793 fue interpretada una machuca con la guitarra y el pan de manteca: Mariano y Vicenta.⁷⁷ En 1813 se

⁷⁵A.G.N., *Inquisición*, vol. 1162, f. 382

⁷⁶Enrique Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México 1583-1911*, t. 1, 3a. ed., México, Ed. Porrúa, 1961, p. 127-129

⁷⁷A.H.B.M.N.A.H., *Hospital Real de Naturales*, vol. 104, exp. 7, f. 57

representaban seguidillas y el jarabe, junto con la bamba poblana.⁷⁴ El *Diario de México* es una fuente primordial que nos permite conocer aún más ejemplos, de cómo la música popular novohispana se fue introduciendo en el coliseo de la ciudad de México.

La realidad era que, al calor de esta música y bailes se producían reacciones de júbilo que no parecían ser indecentes, pero que las autoridades coloniales no toleraban por considerarlas excesos del público.

Al tiempo de baylar el jarabe en la comedia de ayer dixo en voces altas y descompuestas Don Juan Rueda: Mi alma Dios te quiere otra: por lo que dispuse inmediatamente arrestar esa persona y asegurarla en la carcel de corte juntamente con la de Don Jose Barberí que incitaba á Rueda, y en voz baxa le apuntaba lo que habia de decir.

Este hecho fue publico como que estaban sentados los dos en la primera banca: por lo mismo me pareció digno de alguna demostración; pues ya en algunas otras ocasiones he advertido algún exceso de esta clase que no he podido castigar por la incertidumbre del inculpado.⁷⁵

Si el Conde de Revillagigedo había minimizado muchas cuestiones del teatro, y gracias a eso se produjo una introducción paulatina y constante de seguidillas, boleras, y los "primeros bailes del país",⁸⁰ no todos estaban de acuerdo y los sones recibían severas críticas, sobre todo por parte de algunos clérigos. Se afirmaba que estos "espectáculos mundanos" retrataban la temible corrupción de costumbres, llegándose a tomar "unas licencias que verdaderamente debo llamar gentílicas, por medio de muchas composiciones que con el nombre, ya de sonesitos de la tierra, seguidillas, tiranas,

⁷⁴Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 167. Nicolás Rangel, "El teatro", en *Antología del Centenario*, vol. 2, México, Imp. de Manuel León Sánchez, 1910, p. 51

⁷⁵A.G.N., *Historia*, vol. 478, exp. 6, fs. 3-3v

⁸⁰Dallal, *op. cit.*, p. 127

boleras, y otros muchos, sensibilisan los malvados afectos de que estan empapados unos corazones verdaderamente carnales ..."⁸¹

Fueran exageraciones o no, lo cierto es que los sonecitos del pais formaron parte importante del espectáculo teatral hasta el fin del dominio español, colándose de alguna manera en el gusto de la élite novohispana (recordemos que ésta, incluidos los virreyes, eran asiduos al teatro). Muchas de las composiciones teatrales fueron reprocesadas al gusto de los acaudalados, no obstante, las sonoridades básicas que recordaban los arrabales y el campo quedaron atrapadas en los oscuros rincones de su inconsciente.

Hemos visto como en España la tonadilla adquirió gran importancia en la escena teatral en la segunda mitad del siglo XVIII, su carácter popular le confirió un status privilegiado en el gusto de los espectadores, permeando incluso a las élites de la metrópoli.

La llegada de la tonadilla a la Nueva España tiene un significado muy especial, ya que marca el inicio de una sonoridad nueva en el pais al amalgamarse con lo sonos mestizos. Esta fusión de estilos fue más automática debido a que las tonadillas eran substancialmente de origen majo y plebeyo, lo que ocasionó su adaptación a lo novohispano recreando e incorporando "muchas de las actitudes y gran cantidad de los símbolos populares locales",⁸² es decir, los "majos, manolas y chisperos" fueron paulatinamente suplantados por léperos, negros, indios, clérigos, arrieros, etcétera, estereotipos familiares a la cotidianidad del pais. Esto originó un gusto por las tonadillas, no sólo de españoles y criollos, sino del resto de la sociedad novohispana; no olvidemos que "las cazuelas"⁸³

⁸¹A.G.N., *Inquisición*, vol. 1312, fs. 149-150

⁸²Dallal, *op. cit.*, p. 145-146

⁸³Sección del teatro donde comunmente concurrían mujeres.

estaban llenas de individuos de todas clases".⁴⁴

Las primeras tonadillas españolas pronto encontrarían homólogas mexicanas, desgraciadamente, a diferencia de España, donde se tienen innumerables ejemplos de este género teatral, en México no encontramos obras tonadillescas novohispanas, empero, los nombres de algunas de ellas nos dan prueba de su existencia, por mencionar ejemplos: la partera, el conejito, la cucaracha, las bendiciones, el bonete del cura, el padre Francisco o el gato mis, mis".⁴⁵

A pesar de que Vicente T. Mendoza hace mención del lenguaje decente de algunas tonadillas, al género le corrían por la venas la malicia y la picardía, herencia de sus hermanas castizas y característica de las sonoridades mestizas mexicanas.

La tonadilla es de género ligero y su finalidad es la diversión, aunque en ocasiones se le usó para fines moralizantes. Así, Alberto Dallal dice: "La enorme habilidad populachera mexicana utiliza al máximo esta atractiva mezcla lírico-musical, agregándole juegos y giros irónicos y tintes de crítica social, sexual y amorosa."⁴⁶ La sátira cómica siempre fue una característica de la tonadilla, la hilaridad que causaba en el público era el germen de su popularidad. Las tonadillas daban ocasión para las murmuraciones sociales, tal afirmaba la denuncia sobre los "excesos" que en los teatros originaban este tipo de representaciones:

Hassi mismo se me ha informado, que en otro lugar de comedias ha cantado una tonadilla que se denomina el Enfermito, la qual es satira contra sierta señorita que por su fragilidad

⁴⁴Mendoza, "La música en el coliseo ...", *op. cit.*, p. 122-123

⁴⁵Más ejemplos de tonadillas *vid.* Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, y Mendoza, "La música en el Coliseo ...", *op. cit.*

⁴⁶Dallal, *op. cit.*, p. 147

la perdió un hombre, y se dice que el propio sujeto es el autor de otra cantadilla, lo qual da motivo á que se haga en esta materia la mas soberana critica por los oyentes, con perjuicio de la distinguida familia de quien se abla ...⁸⁷

La "mescolanza" que sufrió la tonadilla originó una variedad de estilos en los cuales se incluía éste género, como: las follas, o misceláneas, fin de fiesta o comedias de música; donde se insertaban bailes, cantos, representaciones, acrobacias, chistes, etc.

Tanto las tonadillas españolas, como los sonecitos del país, se influyeron mutuamente para crear nuevas sonoridades y es evidente que esto se debió, a su circulación a lo largo del país. Ya fuera por medio de los espectadores que "tarareando o haciendo los pasos de las tonadillas y llevando en la cabeza las imágenes de estas caprichosas e ingeniosas obras ...";⁸⁸ ya fuera por las gentes que venidas de la provincia (arrieros, comerciantes, hacendados, etc.) llegaban a la ciudad de México. Según Vicente T. Mendoza, el puerto de Veracruz y Acapulco fueron puntos de entrada de la música, su expansión a diversas regiones se debió a las ferias comerciales "en donde se imponía el uso de músicos, cantadores y bailadores que aportaban producciones novedosas surgidas en sus lugares de origen."⁸⁹ No olvidemos también la participación de actores y músicos, los cuales trabajaban en los coliseos de provincia, llevando consigo sus obras y partituras, lo que originó ese intercambio musical entre regiones del país.

De este rápido recorrido por la tonadilla lo que nos interesa resaltar es el proceso de circulación musical que tanto ayudó a enraizar los sones y tonadillas en el gusto de los novohispanos

⁸⁷A.G.N., *Inquisición*, vol. 1413, exp. 3, fs. 25r-25v

⁸⁸Dallal, *op. cit.*, p. 148

⁸⁹Mendoza, *Panorama de la música ...*, *op. cit.*, p. 63

a través del teatro, tanto en la capital como en las provincias. Esta mezcla de estilos esbozaba el panorama teatral del siglo XIX; pero lo más importante, para el objetivo de mi investigación, es que una vez más, las formas auditivas creaban elementos de unión en lo recóndito de sus escuchas.

2) Supresión o reprocesamiento

En 1786 el virrey Conde de Gálvez sintetizaba el panorama teatral hasta entonces reinante, al cual calificaba como falto de decoro y prudencia; lo anterior llevaría el mismo año a la creación del Reglamento u Ordenanzas de Teatros. Según afirmaba el virrey: "se observaban algunos excesos, y abusos contrarios a la decencia y a las buenas costumbres, á pesar de las prudentes precauciones, que en todos los tiempos se han procurado tener",⁹⁰ pero que evidentemente no habían funcionado pues tonadillas, entremeses, sainetes y variados tipos de cantos (entre ellos los soncitos del país) dominaban el entorno de la música teatral de fines del siglo; ya que si para algunos estos entretenimientos eran subidos de tono, a la mayoría les fascinaba el espectáculo.

El virrey constituyó el reglamento para preservar las buenas costumbres, sacar lo más sano de esta diversión que resultaba "casi indispensable en las ciudades populosas".⁹¹

Antes de proseguir sería pertinente hacer una aclaración, hablar de teatro significa, antes que nada, hablar de las obras dramáticas y comedias. El reglamento estaba dirigido para controlar dichas obras y, por supuesto, sus apéndices (música teatral). En este sentido, me limitaré a retomar las partes

⁹⁰A.G.N., *Correspondencia de Virreyes (primera serie)*, vol. 139, exp. 230, f. 401

⁹¹*Ibid.* En 1790 se decía: "Una de las principales atenciones y cuidados en todo teatro bien ordenado, es sin controversia el examen y revision de todas las piezas de representado y cantado: así lo afirman quantos han escrito y tratado de estas publicas diversiones, considerandolas utiles en las ciudades mas cultas, comparadas con los mayores males que evitan, casi necesarias, y fuera de la esfera de las perjudiciales". A.G.N., *Historia*, vol. 473, exp. 9, f. 9

del reglamento que hacen referencia a la música o a las opiniones acerca de la participación de la música en los tablados. En algunas de ellas se hace referencia al teatro en general, no obstante, lo hará extensivo a las sonoridades teatrales.

El reglamento indicaba que su nacimiento tenía como finalidad controlar los excesos y abusos cometidos en los escenarios, siendo sus apartados una solución al clima imperante en ellos.⁹²

El punto 2 mencionaba que los sainetes, tonadillas, bailes y otras modalidades deberían "ser reconocidas y exâminadas sin limitacion" aunque se hubieran representado anteriormente, siendo un requisito indispensable, aún teniendo las debidas licencias para su representación.

... y si al tiempo de la execusion, no obstante de estar aprobadas, se advirtiese algunos de aquellos reparos que nos se ofrecen a leer dichas piezas, y si al verlas representar, se recogerán las que sea, prohibiendose desde ahora su repeticion con el defecto que se les note; todo lo que es conforme à otra real deliberacion de 8 de abril de 1763.⁹³

Es claro que este apartado no era novedoso, probablemente nunca se pudieron evitar las improvisaciones que tanto cantantes como músicos realizaban sobre el escenario, de todas formas el control se intentaba a toda costa.

En el punto 15 se hacía mención de una lista de números a ejecutarse ese mismo mes y el que se seguía, debiéndose entregar los textos previamente para su revisión.

Uno de los puntos más interesantes era el número 5, ya que nos da luz acerca de nuestro objeto de estudio. En el se indicaba que los actores (incluidos los cantantes) debían expresar

⁹²A.G.N., *Bandos*, vol. 14, f. 62v. El Reglamento de Teatros se encuentra en forma de manuscrito en, A.H.A., *Diversiones Públicas*, exp. 3. También en, Mañón, *op. cit.*, p. 22 y ss.

⁹³*Ibid.*, fs. 63-63v

modestia, recato y compostura "en las acciones y palabras que exige el respeto debido al público". Se mencionaba la necesidad de evitar los escándalos "con especialidad en lo bayles que se conocen con el nombre de la tierra, que siendo característicos del país. y permitiéndose en cada uno de los suyos como en España el fandango, y seguidillas etc. ha parecido no privar á este público de los que le son propios y á que esta acostumbrado ...".⁹⁴ Se evidenciaba para las autoridades la influencia que se gestaba al gustar el público de los sones mestizos novohispanos. Era necesario eliminar y suprimir todo aquello que, según los censores, fuera indecente, dejando los "que solo admitan que el compás de los instrumentos se hagan mudanzas honestas, formando con éllas vistosas y agradables figuras; prohibiéndose como se prohíbe desde luego estrechísimamente, qualquier agregado que se haya inventado como el que llaman cuchillada, salto ú otros movimientos provocativos."⁹⁵ Conscientemente o no, se intentaba que los espectáculos olvidasen, por lo menos en el teatro, toda forma que se remitiera a lo popular. Los reglamentos intentaban "lavar" las impurezas del vulgo y, paradójicamente, crear una música pseudopopular que de alguna manera parecía gustar a un sector de las élites, tratando de revertirla de nuevo al vulgo.⁹⁶ Este reprocesamiento no implicaba, a

⁹⁴Ibid., fs. 64-64v

⁹⁵Ibid.

⁹⁶En general el teatro novohispano del siglo XVIII había tenido una orientación definida que, según German Viveros, giraba en torno a cinco parámetros: "a) queriase inculcar una conducta religiosa adecuada a la circunstancia española; b) queriase generar respeto y obediencia al rey, amor a la patria y sentimientos de justicia; c) queriase imbuir la moralidad española de raigambre cristiana; d) queriase configurar conciencia cívica e inspirar modales urbanos; e) lateralmente, queriase brindar diversión. Las orientaciones precisamente dramaturgicas quedaban en segundo plano ...". German Viveros, "El teatro como instrumento educativo en el México del siglo XVIII" en *Estudios de historia novohispana*, vol. 12, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1992, p. 179

modestia, recato y compostura "en las acciones y palabras que exíge el respeto debido al público". Se mencionaba la necesidad de evitar los escándalos "con especialidad en lo bayles que se conocen con el nombre de la tierra, que siendo característicos del país. y permitiéndose en cada uno de los suyos como en España el fandango, y seguidillas etc. ha parecido no privar á este público de los que le son propios y á que esta acostumbrado ...".⁹⁴ Se evidenciaba para las autoridades la influencia que se gustaba al gustar el público de los sones mestizos novohispanos. Era necesario eliminar y suprimir todo aquello que, según los censores, fuera indecente, dejando los "que solo admitan que el compás de los instrumentos se hagan mudanzas honestas, formando con éllas vistosas y agradables figuras; prohibiéndose como se prohíbe desde luego estrechísimamente, qualquier agregado que se haya inventado como el que llaman cuchillada, salto ú otros movimientos provocativos."⁹⁵ Conscientemente o no, se intentaba que los espectáculos olvidasen, por lo menos en el teatro, toda forma que se remitiera a lo popular. Los reglamentos intentaban "lavar" las impurezas del vulgo y, paradójicamente, crear una música pseudopopular que de alguna manera parecía gustar a un sector de las élites, tratando de revertirla de nuevo al vulgo.⁹⁶ Este reprocesamiento no implicaba, a

⁹⁴Ibid., fs. 64-64v

⁹⁵Ibid.

⁹⁶En general el teatro novohispano del siglo XVIII había tenido una orientación definida que, según German Viveros, giraba en torno a cinco parámetros: "a) queriase inculcar una conducta religiosa adecuada a la circunstancia española; b) queriase generar respeto y obediencia al rey, amor a la patria y sentimientos de justicia; c) queriase imbuir la moralidad española de raigambre cristiana; d) queriase configurar conciencia cívica e inspirar modales urbanos; e) lateralmente, queriase brindar diversión. Las orientaciones precisamente dramaturgicas quedaban en segundo plano ...". Germán Viveros, "El teatro como instrumento educativo en el México del siglo XVIII" en *Estudios de historia novohispana*, vol. 12, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1992, p. 179

diferencia de lo ocurrido en España, que las élites estuvieran sufriendo un aplebeyamiento.⁹⁷ Pienso que era un gusto aprendido por el inconsciente a través de las sonoridades ¿pues de que manera se puede evitar que los componentes de la música, melodía, ritmo y armonía, penetren irremediabilmente en el pensamiento de los individuos?

El decreto teatral de 1790 no hacía sino continuar con los lineamientos del Reglamento de Teatros: lista de comedias que mensualmente pasarían por las tijeras del censor; intermedios y tonadillas sujetas a revisión con su correspondiente licencia y que estas fueran ejecutadas con idéntica letra y copla, tratando de evitarse los añadidos espontáneos.⁹⁸ No obstante, cuando los reglamentos no funcionaban se intentaba suprimir los espectáculos. En 1794 fueron prohibidos los bailes al interior del Coliseo; días mas tarde, se tuvo que cejar, ya que los bailes eran del gusto general y además, como veremos posteriormente, hubo una disminución de entradas. En 1806 fueron suprimidos "los grandes bailes" manteniendo solamente "el minuet congo y la morenita".⁹⁹ Manuel Ocampo y Rivas, Alcalde de Corte, justificaba esta decisión afirmando:

Para asegurar la subsistencia de este teatro, he resuelto suprimir los grandes bayles heroycos y grotzcos (...) por su excesivo costo que absolutamente no puede soportar el Hospital (...). Ya que en España se han extinguido los bayles por esta misma razon, y por ser una diversion

⁹⁷Viqueira nos dice: "Resulta absurdo pensar (...) que ciertos sectores de las clases altas novohispanas se sintieran atraídos por las diversiones populares y buscaran participar en ellas. Lo que creemos (...) es que, por el contrario, los gobiernos virreinales y su elite, al menos en la Nueva España, lucharon por acabar con muchas de las diversiones populares, por reformar las otras de acuerdo con los criterios burgueses y por separar los espacios públicos de la gente decente de los del pueblo, intentado así poner fin a una convivencia secular de los diversos grupos sociales." Viqueira, *¿Relajados o reprimidos? ...*, op. cit., p. 277

⁹⁸El decreto teatral de 1790 se encuentra en, Mañon. op. cit., p. 35

⁹⁹Viqueira, *¿Relajados o reprimidos?...*, op. cit., p. 98-99

lujosa solo a los sentidos, que vista la primera vez, ya despues desmerece mucho. Por que del todo no falte derrepente este genero de entretenimiento, y por la decidida aficion de los concurrentes a los bailes del pais, y otros pequeños caseros; se han ajustado con rebaja de sueldos algunos de los mejores baylarines que havia, para adornar los intermedios con ellos, y estoy en el concepto de que habra la misma concurrencia, habiendo grandes bayles, como no haviendolos, asi por quedar los pequeños del pais, como por no haver otro teatro, grandes tertulias, ni otras diversiones en Mexico que disminuyan la entrada. A demas que mejoradas las compañías, de representado, y canto, como me he propuesto atraen a los expectadores.¹⁰⁰

Era evidente que los sones del país no podían ser suprimidos porque resultaban una fuente de ingresos, ya que al ser incluidos en los programas, la gente, por su afición a ellos, siempre estaría presente en las representaciones.

A muchos ejecutantes de estos bailes se les acusaba de ser muy disolutos en el escenario debido a sus movimientos, heredados de las "coreografías" de aquellos bailes y sones prohibidos por la Inquisición. Los bailarines combinaban sus actividades escénicas con la enseñanza de la danza:

José María Morales presentó constancias de que podía vivir honestamente dando lecciones de baile por la paga mensual de doce pesos por persona ...¹⁰¹

Sin embargo, en el bando del año de 1799, el virrey Félix Berenguer de Marquina mandó cerrar las casas de baile donde probablemente se enseñaba la música alternativa, ya fueran cantos o bailes.

¹⁰⁰A.G.N., *Historia*, vol. 473, exp. 16, f. 9v. En la propaganda pegada para la primera función del 6 de abril del mismo año se leía: "Como el fin es enseñar divirtiendo y esto se logra con la poesia dramática, se han mejorado en todo lo posible las Compañias de representantes, cantarines y bailarines para los sones del pais, y mejorado el Coliseo en todas sus partes" Olavarria y Ferrari, *op. cit.*, p. 154-155

¹⁰¹Cit. por Dallal, *op. cit.*, p. 135

Que no haya casas de bayle ni de disolucion, zelando muy escrupulosamente los jueces de todas clases la conducta de aquellas personas que por sus torpezas y vicios viven sumergidos en el desórden y en la relaxacion con gravisimo perjuicio del Estado, con trascendencia á la quietud interior y doméstica de las familias, y con escándalo de las gentes incautas é inocentes, que con el mal ejemplo se pervierten ...¹⁰²

y donde también, por otro lado, se podía hablar libremente de las políticas contrarias al "Estado". Empero, volviendo a nuestro tema, nunca se pudieron controlar los rasgos distintivos de picardía de estos individuos, y es que la gente que conformaba el mundillo del espectáculo: actores, cantantes, músicos y bailarines, pertenecían a ese conglomerado popular y por sus venas corría ese gusto por lo "crudo" novohispano.

A pesar de que a la música teatral de fines del dieciocho en ocasiones se le trató de suprimir y en otras de reconvertir su lenguaje simbólico tradicional; lo cierto es que si echamos una mirada al **Diario de México** entre 1705 y 1712, veremos cuán importante fue la presencia de las sonoridades novohispanas en los espectáculos teatrales, siendo su influencia fundamental para comprender el panorama de los tablados en el siglo posterior.

Si constantemente se violaban los reglamentos teatrales en la ciudad de México, era muy probable que en la provincia fueran ignorados regularmente, siendo causa de "desórdenes, indecencias y deshonestidades". ¿Como se justificaba entonces la existencia de los coliseos? y ¿Por qué el teatro se consideraba la diversión por excelencia para el gusto de los novohispanos?

En el año de 1816 escribía José Mariano Galván, a propósito de que se le otorgase licencia para levantar un coliseo en la ciudad de Querétaro, declarando lo útil de las diversiones nocturnas en los espacios donde se concentraba una cantidad considerable de gente, siendo tolerada por los propios

¹⁰²A.G.N., *Bandos*, vol. 20, exp. 100, f. 209

soberanos y el Papa, ya que fuera de "toda sospecha y convencidas aun las conciencias mas delicadas de que semejante diversion no se opone ni a la moral ni a la politica". Decía que el teatro apaciguaba los ánimos y alejaba de la ociosidad y vicios. Afirmaba que escogería obras selectas que "instruyeran a la juventud en aquellas maximas con que el hombre debe contar para ser util a la sociedad"; aqui encontramos plasmado el ideal de los ilustrados de hacer del teatro una escuela de rectitud y buenas costumbres, tal y como lo vimos en el capitulo anterior. Terminaba su petición afirmando que cuidaria esa dicotomia (moralidad y política) integrante del reformismo borbón, "baxo el firme concepto de que mi atención cuidará de la separación de sexos, y no desampará jamás el orden politico y moral que debe guardarse en semejantes concurrencias."¹⁰³

En contraposición, en 1821 el cronista del *Semanario Político y Literario* afirmaba que los teatros se habian convertido en focos de corrupción y grosería, no en esa "escuela de las buenas costumbres, de la educación y de la finura", donde a personajes célebres de la sociedad se les ridiculizaba por medio de una comicidad grosera.¹⁰⁴ La exageración a lo largo de la mencionada crónica es notoria, al hablar de tonadillas y sainetes, ya que afirmaba que eran "un tejido de desvergüezas y deshonestidades"; que la música resultaba "estrafalaria" y poca cosa para el gusto de los espectadores. De los bailes expresaba que su naturaleza no era la de dar saltos y brincos, pues

¹⁰³A.G.N., *General de Parte*, vol. 82, exp. 87, fs. 63-63v. Ya en 1790 el censor de piezas teatrales Ramón Fernández del Rincón reconfirmaba lo que los ilustrados pensaban acerca del teatro, "Ya que no tenemos suficiente provisión de buenas comedias, para convertir al Teatro en una divertida escuela de virtudes privadas y sociales, a lo menos no se deben ofrecer al público aquellas piezas monstruosas que sin mejorar las costumbres, sólo sirven de estragar el gusto y hacer el abuso más dominante." Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 80

¹⁰⁴Mañón, *op. cit.*, p. 53

debía disponer de un argumento, con gestos y pantomimas.¹⁰⁵ Una cosa debemos aclarar, no sabemos a ciencia cierta, si realmente la calidad de los bailes y músicas eran del todo reprobables, ya que no tenemos pasos de las figuras dancísticas y partituras musicales que así lo confirmen; o si efectivamente no llenaban los gustos y perspectivas de los partidarios del afrancesamiento y el baile culto.

Lo indudable es que la música tenía un lugar preferente en los tablados. Por eso escribía Ramón Blasio, un subteniente retirado de la Compañía de Granaderos del Regimiento de Infantería Española del Príncipe de Asturias y Alcalde del Cuartel número 31, quien pretendía arrendar el Coliseo para la temporada de 1790: "Siendo un país tan escaso de diversiones, y teniendo presente que los señores y señoras son muy aficionados a bailes"¹⁰⁶ tanto para practicarlo como para observarlo. Parecía que el señor Blasio al decir que no existían diversiones, pasaba por alto la gran cantidad de fandangos, saraos, tapadas de gallos, corridas de toros, etcétera., para intuir que la Nueva España se encontraba plagada de diversiones públicas, sin embargo, sus comentarios iban dirigidos para lograr el arrendamiento del Coliseo. Lo cierto era que los novohispanos eran muy dados a todo lo sonoro.

A pesar de que el padre Rincón argumentara en su informe respecto a la supresión de bailes en el Coliseo (1793), que las danzas eran desordenadas y además podían ocasionar pérdidas a la administración debido a un posible incendio, "por los cerillos que arden en las decoraciones",¹⁰⁷ recordemos que en los días de baile la iluminación del local era mayor. Realmente, si bien los costes

¹⁰⁵Ibid., p. 52-53

¹⁰⁶Olavarria y Ferrari. *op. cit.*, p. 71-72

¹⁰⁷Ibid., p. 150

en la luz eran altos, las entradas eran muy buenas los días en los cuales se ejecutaban bailes. Así lo afirmaba al año siguiente el administrador del Coliseo al tratar de probar que las danzas no eran perjudiciales a la casa.

Previngolo á V. S. para que de acuerdo con referido administrador se proceda desde luego al cumplimiento de esta orden con la brevedad posible, afin de que no carezca mas el publico de una diversion que le agrada, ni perjudiquen tampoco los intereses del Hospital, como irremediabilmente sucediera, segun lo esta acreditando la experiencia, que espero manifieste lo contrario en lo sucesivo.¹⁰⁸

No se podian evitar de ninguna forma los espectáculos que resultaban del agrado del público por muy deshonestos que fuesen, pues los beneficios económicos resultaban muy llamativos. A fin de cuentas a los arrendatarios les interesaban las ganancias monetarias, y no tanto la moralidad de sus espectáculos. La promesa de cuidar la calidad de las puestas en escena muchas veces quedó sólo en el papel. Fue así como en 1814 el virrey autorizó las representaciones en la cuaresma:

El excmo. señor virrey sin embargo de serle muy repugnante el permitir que los días de cuaresma haya representaciones en el teatro, se ha servido condescender á ello penetrado de las escaseces que experimenta el hospital general de naturales, de la falta de arbitrios para socorrer a sus infelices enfermos y de la contribucion que ha ofrecido á beneficio de ellos el asentista don Mariano Gonzales de la Rosa en la contrata que ha celebrado á este efecto con conocimiento del excmo. ayuntamiento constitucional: y á consecuencia del enunciado superior permiso se representaran en los domingos, martes, jueves y sabados de la presente quaresma, empezando desde el primer domingo de ella, y concluyendose el jueves de la semana de dolores, algunos dramas como coloquios y autos sacramentales, ú otras

¹⁰⁸ A.H.B.M.N.A.H., *Hospital Real de Naturales*, vol. 103, exp. 53, fs. 204-205v

diversiones como las de sombras chinescas, juego de manos, maromas, etc.¹⁰⁹

Si el objetivo de los distintos gobiernos virreinales era lograr del teatro una diversión digna, donde concurrieran personas educadas que verdaderamente disfrutaran de un espectáculo que llenara sus expectativas de élite y, al mismo tiempo, fuera ejemplo contrario a las maneras de la plebe; la tarea recaía sobre los asentistas del Coliseo, así, en 1813 se decía que su deber primordial consistían:

... dedicarse con el mayor esmero a cultivar el gusto de los hombres sensatos, por lo que la elección de funciones, debe ser hecho, con tino, prudencia y discrecion (...) como para ilustrar [a] los necios e ignorantes: esta obligación debe observarse, si fuere compatible con el aumento de intereses: en esta capital es necesario acomodarse al deprabado gusto de la plebe, la que solo se agrada de comedias, de vistas o tramoyas; por lo que para que no se disminuyan las entradas, es preciso executar de estas y de las modernas de merito.¹¹⁰

En realidad los asentistas no quisieron o no pudieron evitar que la influencia popular invadiera los espacios teatrales, quizá por la propia dinámica de ésta música que, permeando los espacios cotidianos de los novohispanos, iba a retratarse en los tablados. Por otro lado, vemos que las secciones (cazuelas) para la gente de los estratos bajos siempre estaban llenas; por tanto eliminar los espectáculos de su preferencia era cortar una fuente de ingresos vital para las diversas administraciones. Con mayor razón en la turbulencia de la revuelta de 1810, donde a pesar del alejamiento de la élite y la decadencia del teatro, los asistentes al Coliseo continuaron siendo los sectores del bajo pueblo. Nunca como ahora quedaba clara aquella máxima del espectáculo: el público es el que manda.

¹⁰⁹A.H.B.M.N.A.H., *Hospital Real de Naturales*, vol. 107-bis, exp. 5, f. 66. **Diario de México**, t. III, núm. 57. Sabado 26 de febrero de 1814

¹¹⁰A.H.B.M.N.A.H., *Hospital Real de Naturales*, vol. 106, exp. 64, fs. 256-257

4. UN POSIBLE ACERCAMIENTO A LA GUERRA DE INDEPENDENCIA

Generalmente se afirma que en la música de fines del dieciocho y principios del diecinueve, encontramos el origen de una parte del llamado nacionalismo mexicano, una afluyente del simbolismo nacionalista. Sin querer entrar a la polémica del surgimiento de una conciencia nacional de los novohispanos, cuyas líneas salen de los confines del trabajo de tesis, estoy de acuerdo con que muchas de las sonoridades de lo alternativo novohispano fueron génesis de la música popular mexicana, tal y como la conocemos; un claro ejemplo es el jarabe.

El presente capítulo intenta explicar cómo la música, escuchada en los espacios cotidianos de los novohispanos, fue convertida en elemento propagandístico durante el movimiento de independencia, al ser injertado el lenguaje simbólico tradicional a los símbolos de la causa insurgente y, de alguna manera, también a los del bando contrario.

Pretendo identificar un malestar inconsciente que no es percibido por los contemporáneos, puesto que su función es realizada a nivel de las estructuras musicales enquistadas en la mentalidad, fueron éstas las que originaron un rechazo que se presenta en forma difusa, pero a la cual no le podemos negar su historicidad.

4.1 De la costumbre a la propaganda.

A partir de los hechos ocurridos en 1810 empezaron a surgir una serie de marchas, canciones y tonadas que exaltaban las virtudes de los jefes rebeldes y la causa insurgente. La música como vía

propagandística se dejaba escuchar "entre campamentos y vivaques insurgentes, fiestas y bailes de los partidarios de la causa".¹ Las viejas tonadas con letra de crítica social fueron usadas para propagar ideas que se consideraban sediciosas por las autoridades virreinales. Sin embargo, no era nada nuevo encontrar música en las festividades que se originaban como colofón a los triunfos en alguna rebelión; tales hechos ocurrieron en 1767. William B. Taylor hace mención de este tipo de festejos "con música, baile, canto y alegría general que remplazaba los alaridos de rabia."² Felipe Castro a proporcionado ejemplos más concretos cuando menciona que en Pátzcuaro los grupos rebeldes que patrullaban la ciudad, iban cantando versos "ofensivos". En Guanajuato, alrededor de 500 hombres realizaron una especie de verbena improvisada, el testigo Joseph Ramirez declaró:

... despues fue a la confiteria de Juan Calzada junto al mismo puente donde la cuadrilla de mas de quinientos hombres se hizo dar, vino soletas, caxetas y dulces y despues biniendo el con su mujer (...) quito a una niña una guitarrita con la que venia cantando Viva el Rey de los Cielos y muera el Rey de España y sus Gachupines que echan a perder la tierra, bamoslos matando y que no quede ninguno ...³

Asimismo, entre los partidarios realistas la música fue utilizada para diseminar su propia ideología. Resultaba claro que una difusión rápida se haría utilizando lo comunmente escuchado por el pueblo, incluso, entre la misma tropa existía una gran afición por las sonoridades alternativas.

¹La música de México. Período de la independencia a la revolución, t. 2, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 12-13

²Taylor, *op. cit.*, p. 178

³A.G.N., *Criminal*, vol. 297, fs. 30-31, Felipe Castro Gutiérrez. *Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*, México, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 158-159, 166. Subrayado original

Ciertamente, los militares y soldados eran asiduos a los bailes y música popular novohispana; tanto que llegaron a ser objeto de denuncia, como la hecha por José Matías Calabriz:

En atención á que el muy respetable tribunal del Santo Oficio ha reprovado el jarabe nombrado gatuno; el día 21 del corriente [1806] a las ocho de la noche comenzo a tocarle Don Manuel Benegas sargento primero del Regimiento de Milicias de México acantonado en esta villa [Orizaba], y haviendole dicho, como estaba descomulgado quien le tocara, me respondió que se entendía para los que le baylaban, a que respondi, yo cumplo con avisar ...⁴

En el siguiente extracto encontramos cómo los propios oficiales circulaban libros con versos que la Inquisición había prohibido, lo que vuelve a remarcar el gusto por lo popular:

Que en la ciudad de Toluca en el año pasado de 1813, ley el impio libro impreso en Cadiz sin nombre de autor, pero se sabe fue hecho por un taquigrafo de las intrusas Cortes, y que devolví a su dueño el teniente coronel comandante del Batallon Ligero de Zacatecas. Don Felipe Zamora, cuyo titulo es Diccionario Burlesco. Tambien tube el libro de tiranas, polos y bersos voleros que el Santo tribunal quito, el que se me ha perdido: Por todo y hallandome en esta casa de ejercicios, enteramente combecido de lo gravemente que he pecado en haber leído estas dos obras ...⁵

Debemos notar que la anterior referencia hace alusión a obras impresas con letras de diversos cantos, como tiranas y boleros, lo que me mueve a pensar en la existencia de libros de cantos populares. Desgraciadamente no contamos con ejemplos físicos de estos libros.

Volvamos al tema. El elemento más característico de esta propaganda son las letras, las cuales

⁴A.G.N., *Inquisición*, vol. 1410, exp. 1, fs. 4v-5

⁵A.G.N., *Inquisición*, caja 191, s. f.

reflejan el pensamiento de realistas e insurgentes. Sin embargo, las sonoridades son un elemento un tanto difícil de identificar, sobre este aspecto cabría preguntarse ¿Cuál es el punto obscuro de esta propaganda?. Creo que existe un tipo de difusión en el cual los actores no parecen tener gran conciencia de su funcionalidad y capacidad de influencia; esta es la propaganda auditiva, o dicho de otro modo, lo que identifica a un movimiento como símbolo de liberación. Esto no significa que los elementos sonoros sean el único componente de esta identificación, pero sí parte importante en los procesos mentales. Veamos ahora como se realizó este proceso de la costumbre tradicional a la propaganda subversiva sonora.

En su artículo de 1947 titulado "Mariano Elizaga y las canciones de la Independencia", Gabriel Saldívar afirmaba que las tonadas habían sido un instrumento efectivo por parte de la insurgencia para la difusión de sus ideas:

... quizá sin saberlo ni quererlo, los que se ocupaban de componer himnos, marchas y cantos, contribuían grandemente a su causa y lograban por ese medio infundir horror en los dirigentes del bando contrario. El aprovechamiento del efecto psicológico de la música unida a la rima había sido llevado a su extremo, excitando los sentimientos de Patria y libertad, era música que se hacía para servir a todo un conglomerado; se le entregaba para que, al adueñarse de su espíritu, le estimulara aquella sensibilidad y lo hiciera arder en llamas de emancipación y la letra al fijarse en su cerebro a base de continuas repeticiones le obligara a amarla liberación tan deseada.⁶

Es indudable que la música era un vehículo idóneo para apoyar un movimiento de liberación o, como instrumento para restarle legitimación. Efectivamente, la música estimulaba la sensibilidad

⁶Gabriel Saldívar. "Mariano Elizaga y las canciones de la independencia", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. 63, no. 3, (Mayo-Junio 1947): p. 655

y con "continuas repeticiones" podía alojarse en el inconsciente de un grupo. Saldívar esboza la idea de nuestra tesis cuando dice que "este aprovechamiento se efectúa siguiendo una ruta que no podía ser superada, se escogió la música popular, las melodías de las canciones que común y corrientemente se entonaban en todas partes ...".⁷ Empero, su análisis se quedaba corto, no eran precisamente las canciones populares del momento, ni letras sediciosas de las mismas lo que había generado una afinidad con la insurgencia; que por lo demás no era del todo clara, ya que el simple hecho de escuchar canciones no garantizaba el surgimiento de una conciencia nacional. Es seguro que esta afinidad, por lo demás inconsciente, provenía de la audición de las líneas melódicas tradicionales enquistadas en la mentalidad de generaciones. Desarrollemos esta idea.

Un aspecto que debemos tomar en cuenta es la introducción de los bailes de salón en los sectores populares; a partir del siglo XIX los movimientos dancísticos cortesanos fueron retomados por la plebe, (o por lo menos fue más notorio), quienes a su modo los interpreta. No es raro observar en los fandangos, y aun en las mismas cárceles, como se bailan contradanzas o minúes al lado de boleras, inditas, jarabes y soncitos:

habiendose ejecutado tres contradanzas, y muchos minues, lo que se cantó fue poco por el declarante, su muger y Camarena acompañando Vergara con una vihuela y fueron una Marcha llamada del señor Corral que les gustó demasiado a los concurrentes y la hicieron repetir, las mañanitas unas boleras con letra indiferente⁸

... en cuio intermedio se bailaron minues, se cantaron las boleras del cura, y la baledora y el jarabe contra loco ...⁹

⁷Ibid., p.655-656

⁸A.G.N., *Infidencias*, vol. 63, exp. 1, f. 4v-5

⁹Ibid., f. 114

Tal pareciera que a finales de la colonia se percibía con mayor notoriedad la influencia de la música cortesana en lo popular. Algo similar ocurría en Cuba cuando los negros empezaron a bailar contradanzas.

Hemos visto como en los teatros se apreciaba esta confluencia de estilos, los cuales se amalgamaban en los programas del coliseo, incluso en los coloquios públicos de principios del siglo XIX se hacía patente la introducción de la música popular junto con las obras serias.

Tonadillas, saintes y bailes, todos ellos más o menos 'deshonestos', seguían sirviendo de intermedios destruyendo todo el 'efecto de ilusión' de las comedias.¹⁰

Todos los sectores estaban de alguna manera influidos por las diversas sonoridades existentes en la Nueva España.

Al margen de esta mezcla de estilos encontramos que los festejos eran vistos como focos de propagación de las ideas insurgentes. Por lo menos así lo veían las autoridades, pensamiento del cual no estaban alejados. El proceso contra el canónigo prevendado Martín García de Carrasquedo, en Valladolid (1813), ilustra lo anteriormente expuesto. Desgraciadamente no encontramos otros expedientes contra insurgentes en los cuales se plasme como se realizó la propaganda vía los elementos sonoros.

Al hacerse proceso contra la conspiración de Valladolid en 1813, las autoridades informaban:

¹⁰Viquiera, ¿Relajados o reprimidos?..., op. cit., p. 126

... que varios yndividuos adictos al partido de la ynsurreccion, y aun emisarios de los cabesillas de ella andan ceduciendo, y comprometiendo la quietud publica de esta ciudad ya haciendo ofertas a la tropa para su decesion y que se pase al enemigo, ya formando juntas sospechosas en que se alaba y se victorea al partido de los reveldes, y ya haciendo bayles y diversiones en que se han cantado versos alusivos a la misma materia con aplauso de muchos de los circunstantes.¹¹

A lo largo del proceso los testigos afirmaban que efectivamente se cantaba y bailaba, sin embargo, se tocaba todo tipo de música y las letras no hacían referencia a la insurrección. Por el contrario a lo dicho por los testigos, cuyas declaraciones los liberaban de toda culpa, lo más seguro era que se ejecutasen dichos cantos "insurgentes y seductivos (...) que producían aplauso y alegría en los concurrentes ...",¹² algunos de ellos son aludidos en los documentos, como el jarabe, las mañanitas insurgentes y otras marchas:

Soldados valientes del señor Morelos, avoquen cañones y hagan prisioneros = soldados valientes del señor Negrete, toquen a deguello.¹³

El declarante, Joaquín Ponce, afirmaba que la letra la había escuchado a los Cadetes de la Corona, y que estos acomodaban los versos como mejor les parecía. Este acomodamiento de versos es a lo que alude Saldívar al afirmar que a las tonadas populares se les injertaban las letras con clara alusión a la insurgencia. Como ya hemos visto no solo los rebeldes utilizaban las sonoridades alternativas para su labor propagandística, en 1817 encontramos un claro ejemplo.

¹¹A.G.N., *Infidencias*, vol. 63, exp. 1, f. 1

¹²A.G.N., *Infidencias*, vol. 85, exp. 2, s. fs.

¹³A.G.N., *Infidencias*, vol. 63, exp. 1, fs. 5v-5

Un tal José María de las Casas escribió una carta al virrey Juan Ruiz de Apodaca, fechada el 8 de agosto de 1818 en Villa de Padilla, en la cual le informaba acerca de dos composiciones que había trabajado a raíz del desembarco de Francisco Javier Mina en Soto la Marina. La finalidad de ambas canciones tenía un contenido pragmático: contrarrestar la panfletería que los partidarios de Mina habían diseminado en la región "con miles de sofismas cismáticos y ceductores". Los versos de su primera composición titulada **Canción patriótica**, son claro ejemplo de deslegitimación (ver apéndice). Es importante remarcar que ésta obra no quedó archivada en la gaveta de un escritorio, había que difundirla, por tal razón de las Casas escribe:

... la Canción patriótica referida que diriji por todos lo lugares a gran prisa vajo de mi firma poniendo cartas particulares a cada lugar para las personas de mi mas estrecha amistad.¹⁴

En su segunda composición el autor citado explica que después de la huida de Mina del fortín de Soto la Marina, éste fue tomado por el comandante general Francisco Arredondo; en honor al hecho compuso un jarabito. Lo anterior nos lleva a pensar dos cosas: 1) La música alternativa gustaba a sectores aparentemente alejados de lo popular, 2) El jarabe no fue únicamente símbolo de los insurgentes, la composición, de la cual reproducimos a continuación algunos extractos, nos aclara que el jarabe también fue utilizado por el bando contrario para sus fines propagadísticos. Recordemos que la tropa realista estaba formada por soldados a quienes gustaba la música popular, por ello la utilizaban los oficiales para hacerles llegar las ideas de deslegitimación. Desgraciadamente el documento no cuenta con la partitura, lo cual hubiera enriquecido bastante mi afirmación.

¹⁴A.G.N., *Inquisición*, caja 191, s. fs.

Verso

El gran General de Oriente
 confundio al rebelde Mina
 porque a Soto la Marina
 se introdujo derrepente

Estrivillo

Trajo la justicia
 Yndulto y perdon
 la victoria, el triunfo
 como la razon
 su avance tremendo
 vien organizado
 ynfundiendo al traidor
 confusion desmayo
 su exfuerzo constante
 es yncomparable
 sus valientes tropas
 son incontratables.

.....

Verso

Y quien te mando Servando
 Aparecer como Obispo
 en la gabilla de Mina
 haciendo un papel ridiculo

Estrivillo

A la gran Marina
 entras con tu gente
 llenando aquel pueblo
 de chusma ynsurgente
 entre tu fortin
 contra el grande [...]
 el ser invensible
 fue tu disbario
 ha caido Arredondo
 con su fuerte braso
 y lo toma todo
 con desembaraso.

.....

Verso

Ya con esta me despido
santa porque boy de prisa
por que yo solo he venido
de todo a tomar noticia.¹⁵

En torno a la figura de Javier Mina, los insurgentes habían compuesto su propia **Canción patriótica** (ver apéndice), a la cual Bustamante se refería de la siguiente manera:

A penas saltó en tierra la expedición, cuando se procuró propagar la siguiente canción con que se animaba á la empresa, acompañandola el primer Boletín instructivo de dicho general. Piezas chavacanas algunas ...¹⁶

Efectivamente, las composiciones insurgentes seguían la tradición de humor y picardía que encontramos en las tonadas de la segunda mitad del siglo XVIII. Es notoria esa continuidad de **desenfado chusco** en las letras y música del período emancipatorio. Coplas con un marcado sentimiento patriótico de lucha:

Soldados valientes
del señor Morelos
avoquen cañones
y hagan prisioneros
Soldados valientes
del señor Negrete

¹⁵Ibid.

¹⁶Carlos María de Bustamante. **Cuadro histórico de la Revolución Mexicana**, vol. 4, México, Instituto Cultural Helénico/Fondo de Cultura Económica, 1985, (edición facsimilar), p. 328

toquen a deguello
y entren a machete¹⁷

En el mismo tenor:

Fue Calleja, para Quautla
con su ejército marchando
a las orillas llegó,
pero a la trinchera ¡cuando!

Rema indita de mi vida
yo te enseñaré a remar
que las glorias de Morelos
es preciso celebrar!¹⁸

Ahora expongamos algunos versos con ese clásico humor del novohispano bajo:

Váyanse los gachupines
a noramala,
que no volverá a saber de ellos
la Nueva España

.....

Con balas que tiran
los de Lobera
juegan los insurgentes
a la rayuela!¹⁹

¹⁷Cit. por, Saldivar, "Mariano Elizaga ...", *op. cit.*, p. 645

¹⁸*Ibid.*, p. 648-649

¹⁹*Ibid.*, p. 649

.....

Viva la Guadalupeana
viva por el mundo entero,
y a todos esos chaquetas,
cuero, cuero, cuero;²⁰

Imaginemos estas letras al ritmo frenético del jarabe loco o de cualquier otro son novohispano. De hecho, la música como propaganda fue utilizada para seguir con esta tradición de difundir las glorias insurgentes. Al término de la conflagración en 1821, un buen número de himnos, marchas, cantos, boleras y tiranas, fueron entonados para alabar y ensalzar a los insurgentes, a Iturbide, a México y a los americanos en general.

La siguiente **Canción** hace honra alusiva a los próceres de la independencia:

De cuantos heroes libertad quisieron,
Vuestras huellas amables
Otros varones con ardor siguieron,
De vuestra sangre humeante se vengaron
y aquella afrenta con honor lavaron.
Desde la tumba helada
Ved los frutos del arbol que plantasteis:
Una dulce mirada
Os merezca la planta que regasteis;
Y desde esas moradas eternas
Ved redimidos nuestros crudos males.²¹

²⁰ *Ibid.*, p. 652-653

²¹ **Canción**, México, En la Imprenta Imperial, 1821, p. 1-2

En la Tirana Americana se inscribe todo un discurso legitimador del desapego a España y el recurso a la independencia.

Nuestros padres naturales
Están entre la nación:
Viviendo ellos, el derecho
Repele todo tutor.

Tirana ¿quien nuestros bienes
Podrá manejar mejor,
Un padre que vive en casa,
O un ausente curador? ¡Ay! ¡Ay!

A Iturrigaray virey
Que Fernando autorizó
Tu pueblo quita, y ningun
Juramento quebranto:

Mas cuando quitar queremos
A aquel que el rey no nombro,
Nos titulas insurgentes,
Perjuros al rey á Dios.

Si tu pueblo no es perjuro
No peca quien lo imitó
(...)

Tirana, las circunstancias
Aprueban la insurrección.
No me espanta el atentado
Que contra el virey se obro;
Pero si que quede impune
Y bien premiado el autor

Tirana: ¿quien te autoriza
Para que digas tu y yo,

De mancomun manderémos
 Al indio y al español. ¡Ay! ¡Ay!
 Tomando el trono, y fixando
 El lugar de su ereccion²²

Por último unas **Boleras** que exaltan la figura de Agustín de Iturbide como jefe supremo del ejército trigarante.

Celebren las naciones
 el heroismo
 y generosidad
 de este caudillo
 Que con prudencia
 consiguió en siete meses
 la independencia

Solo Agustín Primero
 en su reinado,
 ha de hacernos felices
 eternos años
 De otra potencia
 vendrán a deslucir

Viva, viva eternamente
 el inmortal Iturbide
 y de la imperial corona
 Agustino sea la egide²³

²²**Tirana Americana que conmovió a toda la tierra dentro**, México, Imprenta Imperial de Valdés, 1821, p. 1 y ss.

²³**Boleras en honor del inmortal jefe del Ejército Imperial Mexicano Trigarante**, México, Imprenta de Don Mariano Ontiveros, 1821, p. 2 y 5

Transcribo estos versos aunque estoy consciente de que solamente reproducen el discurso criollo, sin embargo, me sirven para ilustrar la forma en la cual las letras jugaron un papel difusor en los años de la lucha, y aun posteriormente.

Si durante el período de 1766-1810 las coplas de las canciones fueron objeto de recelo por parte de los inquisidores, era obligado que se tuviera, para estos momentos, una fuerte suspicacia por todo indicador de insurrección, por muy sutil que fuera. Es así como el proceso contra la conspiración de Valladolid de 1813 da luz con referencia al tema.

El fiscal del Consejo permanente de Infidencia, Martín José de Barandiaran (teniente del Regimiento de Dragones del Príncipe), acusaba al citado prevendado Carrasquedo de "exitar, estimular, y aumentarla [habla de la sedición], propagandola por medio de canto, aplausos, y noticias favorables a los traidores". El fiscal se basaba para fundamentar su acusación en las leyes 1a., 2a. y 3a., Tit. 2o, Partida 7 y 6a., Tit 13, Partida 2a. de la legislación; ya fuera por ataques a la persona del rey ó la paz nacional, tal como lo afirma el muy citado extracto que a continuación reproduzco:

quel mal que los homes dicen por escrito o por rimas es peor que aquel que [se] dice de otra guisa por palabras, porque dura la remembranza de ello para siempre²⁴

El fiscal afirmaba que la sedición por medio de la escritura o el canto era mayor delito que el de las palabras, y dependiendo la gravedad del ilícito se aplicaría la pena de "muerte natural o civil".

La autoridad mencionaba que en la Real Pragmática del 17 de abril de 1772, se reafirmaban estas leyes y sus penas para todos los individuos "que distribuyen, copian, oyen o leen papeles

²⁴A.G.N., *Infidencias*, vol. 85, exp. 2, s. fs. Subrayado original

sediciosos ...". El fiscal pedía el castigo para Carrasquedo, pues en esos momentos de fuertes contracciones sociales no se podían dar el lujo de tener "... un partidario tan decidido en la carrera del crimen por la causa de los reveldes, que se ha distinguido entre sus correos, fomentando la sedición por medio de los versos mas escandalosos, y ofensivos á la inocente causa del soberano ..."²⁵

Los párrafos antes mencionados me hacen pensar, debido a las leyes escritas, que las autoridades españolas tenían clara conciencia de la función propagandística de los cantos, o más bien, de las letras de los cantos. Para ellos una repetición constante significaba una permanencia de la sedición en la mente de quien los escuchaba, originando la simpatía o adhesión por el movimiento rebelde. En estricto sentido lo anterior resultaba cierto en parte. Lo que nunca se imaginaron o pasaron por alto, no solo las autoridades sino la sociedad novohispana en general; esa parte que los individuos de una época no pueden percibir, es lo que he denominado: la propaganda auditiva tradicional. A continuación desarrollaré esta idea.

En las fojas 5v y 6 del proceso en contra del canónigo Carrasquedo leemos lo siguiente: "... que en los bayles de dicho Prevendado Garcia se canto en los mismos terminos y á demas el xarabe cuya composicion musical se dice ser ynurgente, pero con letra indiferente ..."²⁶ Esta alusión a las letras indiferentes, es decir, que nada tenían que ver con relación a las ideas insurgentes, es reiterativa a lo largo del proceso. Vemos que era una salida de los testigos para que no se les inculpara de sedición.

¿Cuál es entonces el papel de esta música con letra indiferente que, evidentemente, formaba parte del repertorio sonoro tradicional?. Pensemos que si bien las letras no remiten a las ideas de los

²⁵Ibid.

²⁶A.G.N., *Infidencias*, vol. 63, exp. 1, fs. 5v-6

rebeldes, lo que relacionaba los símbolos de lo costumbrista y los motivos de la insurgencia, eran las estructuras musicales aprendidas por el inconsciente; aquellas que se escuchaban en los espacios cotidianos de los novohispanos y que originaban las identidades funcionales, las cuales se reproducían cuando se volvían a escuchar las sonoridades.

La música tradicional popular de mediados del siglo XVIII encontraba su afinidad con la insurrección por una vinculación con las estructuras sonoras permanentes en el pensamiento. Es este un proceso de aculturación musical inconsciente, es decir, la música alternativa tiene una trayectoria que lentamente se desliga de los cánones musicales, parte del dominio cultural tradicional. La dinámica sonora había tenido su propio proceso de emancipación cultural; incluso las propias características de la música: alegría, desenfado, grosería, sensualidad animal, etc., remontan a lo que se quiere cambiar, romper o transformar. Las autoridades la identificaban con la violencia natural e intempestiva de los sectores populares.

John Lynch ha escrito en *Las revoluciones hispanoamericanas*:

Hasta donde había una nación era una nación criolla, porque las castas tenían sólo un oscuro sentido de la nacionalidad, y los indios y negros ninguno en absoluto.²⁷

La música fue un factor que provocó un deseo velado, si no de nacionalismo en sentido estricto, si de una simpatía por la libertad, que la misma substancia musical engendraba por llevarla implícita. Cabría recalcar entonces que la relación entre música e ideas de libertad, generada en la mente de los novohispanos, se ejerció mediante dos maneras: 1) La directa, por medio de las letras,

²⁷John Lynch. *Las revoluciones hispanoamericanas. 1808-1826*, Sa. ed., (tr. Javier Alfaya y Barbara McShane), Barcelona, Ediciones Ariel, S. A., 1989, p. 30

las cuales hacen alusión a motivos relacionados con la libertad. 2) La indirecta, donde lo sonoro se convierte en una especie de elemento accesorio que engendra emociones interiores reprimidas; cierto es que no existe una asociación lineal con las ideas de libertad, pero despiertan fuerzas que se comparten con la colectividad. La vorágine de la lucha se liga mentalmente a la energía de la fiesta, los bailes y cantos como elementos circundantes de una lucha social.

4.1 La música en el contexto social de la conflagración

Hemos visto como las letras de lo sonos novohispanos reflejan "una crítica de los valores tradicionales"²⁸ según palabras de Florescano. Es de notar que las coplas contenían connotaciones antirreligiosas, lo que de alguna manera estaba en contra de lo establecido. Según el pensamiento de los contemporáneos era contraria a la moral e iba en perjuicio de las conciencias cristianas. Sin embargo, las contracciones culturales se encontraban más allá de una moral relajada, atentaban contra las reglas no escritas de las autoridades. En cambio, para los "pobres" la transgresión era un hábito, una costumbre generacional que de ninguna manera se consideraba objeto de pecado, mas bien, como diversión de un desahogo natural.

Quando echamos una mirada a los años de la insurgencia, observamos que las coplas se convierten en sediciosas; sin embargo, existe una constante con respecto a los años anteriores. Realmente las letras hacían una crítica político-social abierta, pero existe una permanencia en las líneas melódicas, rítmicas y armónicas que, como afirma, son el verdadero significado de una parte

²⁸ Enrique Florescano y Rodrigo Martínez (eds). *Historia gráfica de México*, vol. 4, México, Editorial Patria/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, p. 154

del aglutinamiento de lo social.

Ciertamente las coplas reafirman que de una manera inconscientemente la población presenta un alejamiento del dominio cultural tradicional, "la extensión de lo profano sobre lo religioso";²⁹ y decimos inconscientemente porque estos esquemas están basados en la costumbre. Se podría hablar entonces de un "malestar inconsciente", entendiendo este concepto, como una forma de romper status culturales, aunque los actores no traten de hacerlo voluntariamente. La sociedad desecha modelos caducos, la música de este momento parece en decadencia, sin embargo, es el discurso del cambio de una parte de lo cultural.

Liguemos este "malestar inconsciente" con lo que he afirmado anteriormente, la música (su esqueleto) permanece en el gusto del novohispano, el cual se reconforta, identifica, lo hace parte de algo "nuevo", él no lo sabe a ciencia cierta, le divierte, a eso se reduce su comprensión del fenómeno sonoro, pero resquebraja una parte del modelo cultural de la época. Las niñas educadas en la Nueva España debían aprender a tocar el clave y ejecutar la música culta, de ninguna manera, si se preciaban de ser señoritas decentes, podrían adentrarse a los ritmos desenfrenados de los endemoniados sonos, los cuales rompían el esquema social tradicional de las buenas costumbres. Se puede intuir, no obstante, que en la soledad de sus cuartos o en lo profundo de su pensamiento, las sonoridades populares se hacían presentes en muchas de ellas, porque naturalmente les agradaban. Encuentro aquí una fractura de esquemas, un malestar inconsciente.

Deducido de los documentos puedo pensar que hay un grupo que comprende el valor propagandístico-subversivo que la música contiene, tanto insurgentes como españoles. Para estos últimos, el aglutinamiento que la música realizaba se reducía a la repetición constante de los temas.

²⁹ *Ibid.*

No dudo que sea un factor determinante pero no el único. Más allá de un relajamiento de las costumbres está lo que llamaríamos desligazón inconsciente de lo establecido, como lo hemos señalado líneas arriba.

Queda claro que lo que anima esta "crítica de valores tradicionales" por medio del canto y el baile, son las estructuras musicales, ellas pueden tener letra indiferente, pero el símbolo mental que se realiza por la audición implica alboroto, rebeldía y rompimiento; la alegría de lo propio sobre las sombras del dominio imperialista.

FORMACION DE UNA IDENTIDAD FUNCIONAL, A MODO DE CONCLUSION

En los capítulos anteriores esbocé el papel aglutinador que desempeñó la música en las fiestas y el teatro. Observamos que las fiestas son conglomerados de personas que en muchas ocasiones no se conocen y, sin embargo, se encuentran interrelacionadas por un elemento común, es decir, durante un espacio de tiempo determinado son integradas a lo que se denomina identidades funcionales.

Este concepto define al agrupamiento que se origina en un conglomerado, el cual presenta una afinidad entre sí al escuchar la música que le agrada y con la cual se encuentra habituado. Dicho de otro modo, la afinidad se ejerce en función de una forma de percepción musical específica. La identidad funcional tiene una duración corta, restringida al tiempo que dura la audición sonora en la fiesta o en la representación teatral. El sujeto presenta una pertenencia al grupo con el que comparte su mismo gusto musical, es ahí donde se crea el lenguaje sonoro, cuya actuación en esos instantes presenta un efecto aglutinante; volviendo a repetirse cuando nuevamente se escuchan y comparten las sonoridades, las cuales se encuentran perfectamente enraizadas en el inconsciente. La gente se congrega y compenetra también con su grupo (no definido, es decir, no como una clase) cuando comparte otros elementos "materiales" de lo cotidiano: lenguaje, costumbres, vestido, alimentación, etc. En este sentido, lo musical es sólo un segmento de lo que hace coincidir a un grupo de personas.

En los festejos (actuales o pasados) predominan tres elementos básicos que hacen de las fiestas su ser en sí. Estos son: el alcohol, la música y los bailes; sin ellos, las reuniones pierden mucho de su esencia o es prácticamente imposible su existencia. En muchas ocasiones los sujetos se sienten cohibidos si no conocen a la mayoría de los asistentes, al transcurrir el tiempo los ritmos y las bebidas

permiten que la gente relaje sus ánimos y entre en comunión con los demás convidados; todos terminan bailado.

Puede haber música sin bailes, pero no baile sin música. Ciertamente hay danzas que pueden ser ejecutados sin música, pero no son la generalidad, sobre todo en una "pachanga". En un baile las parejas no hacen otra cosa que "sentir la música", en ocasiones sobre un patrón de pasos previamente aprendidos. Ellos pueden danzar solo marcando los pasos, sin sonidos acompañantes; no obstante, hay un rápido aburrimiento por la falta de efecto musical; esto sucede con los bailarines o los espectadores (algo análogo ocurre en el teatro). Este "sentir" los sumerge en un ritual que va provocando sensaciones diversas, dependiendo del tipo de contacto corporal expresados en un movimiento, determinado por un ritmo musical específico. A fin de cuentas, el baile no es mas que una forma de reproducir y hacer concretas las sensaciones auditivas emanadas de la música.

Pensemos entonces que son los ritmos quienes invitan a un diálogo no formal entre parejas, las cuales pueden o no conocerse, compartir o no actitudes de cualquier tipo, pero que a través de la música se entrelazan y se identifican en esos instantes. La música es el elemento introductorio que despierta los ánimos, generando las vibraciones que invitan a las personas al desahogo espiritual y corporal.

El compositor Aaron Coplan nos dice que la música posee tres diferentes planos al momento de ser escuchada: el plano sensual, consistente en el placer auditivo que producen las sonoridades musicales; el plano expresivo, es el significado emotivo-afectivo que manifiesta el estado de ánimo con el cual fue compuesta una pieza; y, el plano puramente musical, es decir, el esfuerzo por comprender el orden y cadencia de las notas musicales; la estructuración melódica, armónica y rítmica. Coplan afirma que éstos tres planos no se perciben por separado, sino simultáneamente. "Lo

que se hace es relacionarlos entre sí y escuchar de las tres manceras a la vez. Ello no exige ningún esfuerzo mental, ya que se hace instintivamente.¹¹

No obstante estas consideraciones creo que hay un énfasis mayúsculo en el plano sensual, sobre todo si hablamos de música popular. En las fiestas, como en los teatros, la mayor parte de los espectadores o convidados no pone mayor acento en el modo en que está construida una pieza musical; en ocasiones ni siquiera presta atención a la calidad expresiva de una composición. La música es usada como una especie de "consuelo o evasión" a la realidad cotidiana, dándole su propio significado, creando su propio lenguaje. Empero, la música trabaja por su propia cuenta alojándose en el inconsciente a pesar del individuo o el conglomerado. Este es el verdadero lenguaje social que por medio de la música da cuenta de una parte del cómo se está concibiendo el mundo novohispano en su conjunto.

La música suele provocar efectos que llevan a un estado semihipnótico entre sus escuchas. Coplan insiste en que "el mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero."¹² Un ejemplo concreto se encuentra en el ya citado proceso contra el canónigo Martín García de Carrasquedo:

Mi elogio no se dirigía a las letras o coplas, solo sí a la voz, música y estilo. Bergara azevera que se cantasen versos sediciosos en mi precensia. Habla en general, y no es facil tuviese fixada la vista sobre todos los concurrentes, quando asienta que se enagenaba tanto con la musica, que ni se atendia a la letra del canto³

¹Aaron Coplan. *Como escuchar la música*, 4ta. reimp., (tr. Jesús Bal y Gay), México, Fondo del Cultura Económica, 1975, (Breviarios 101), p. 17 y ss.

²Ibid.

³A.G.N., *Infidencias*, vol. 69, exp. 2, s.f. Subrayado original. Supra p. 90-91, 99-100

Si la música engendra placer no deben extrañarnos los comentarios acerca de las "lubricidades, que se ordenan a imitar a los brutos en el acto de su propagacion"⁴ o la disolución de los espectadores que "fomentan con gritos y dichos la desenvoltura y la libianidad de los perniciosos bayladores".⁵ Parecía que más allá de romper con un esquema moral se intentaba disolver un comportamiento social contrario, o por lo menos diferente al concepto cultural de los borbones.

En el teatro, según hemos visto, la música y los bailes recibieron una doble influencia. Muchas de las sonoridades y coreografías provenían de los estratos bajos. El proceso sucedía también a la inversa, los elementos musicales y dancísticos compuestos y arreglados para el teatro eran reproducidos por los espectadores, aun sin poseer los recursos técnicos de bailarines y cantantes, en sus fiestas particulares.

En el Coliseo también se presentaban las identidades funcionales, aunque de manera menos clara, ya que en los escenarios confluían gentes de diversos estratos. Lo realmente cierto es que desde las cazuelas se aplaudía a rabiar la música alternativa, en ese momento se volvían a crear las identidades que aglutinaban al conglomerado. Debo señalar de paso su carácter transitorio, como en el caso de las fiestas, ya que la identidad funcional solo perdura mientras ocurre el espectáculo.

De nuevo surge la paradoja, a pesar del reprocesamiento del cual fue objeto la música en España y Nueva España, la sonoridad es permanente. Veamos, una estructura o estructuras musicales pueden ser objeto de una variación. Recordemos que un sector de los ilustrados detestan la música popular callejera; la única manera de combatirla, ya que no puede eliminarse de la mente del pueblo

⁴A.G.N., *Inquisición*, vol. 1466, fs. 89-90

⁵A.G.N., *Inquisición*, vol. 1410, fs. 95v-96v

pues es parte de su lenguaje social, es retomarlo y reprocesarlo desde su óptica particular. La variación consiste "en cierto número de reformulaciones o repeticiones modificadas de un tema [musical]. El tema puede conservar algunas características de su versión original, en tanto que otras son descartadas, desarrolladas o sustituidas".⁶ Las variaciones se ejecutan en la armonía, la melodía, el ritmo o sobre los tres elementos simultáneamente. Reprocesar significaría entonces, producir música según los cánones de la corte para hacerla concordante con los gustos de la élite.

Si se afirma que existe "una constante musical en la organización sonora", es decir, la existencia de elementos recurrentes en la estructura musical, llámese armonía, melodía o ritmo,⁷ puedo afirmar que existen ciertas estructuras fundamentales por las cuales se reconoce un estilo musical y que son importantes para un compositor. Estas "constantes" son las que penetran en el inconsciente de los oyentes; ellas son las formas que dan cohesión a una parte de la mentalidad de una sociedad, expresan su significado simbólico y la concretización como lenguaje social.

El reprocesamiento consiste en hacer añadidos a una forma musical básica (en este caso a un son novohispano) y convertirla en una pieza de mayor envergadura, o dicho de otro modo, con una estructura más compleja; empero, las sonoridades básicas no son sujetas al reprocesamiento, ya que al ser modificadas perderían toda su esencia. Por ejemplo, un huapango puede ser sujeto de una variación, sin embargo, si son modificadas sus estructuras primarias (lo que le dota de naturaleza

⁶Diccionario de la música, (tr. Ignacio Agustí Moreno), España, Ediciones Generales Anaya, 1986, p. 396-397

⁷Fernando E. Nava L. "Danzas con reverencias para una conquista gentil", en *Anales de Antropología*, vol. XXIX, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1992, p. 302. Nava afirma: [En una] estructura de las unidades musicales (...) advertimos que todas y cada una de las unidades (...) están estructuradas internamente en función de a) su extensión y contornos melódicos, b) el o los juegos de su o sus patrones rítmicos, c) sus posibilidades de tener uno o más esquemas armónicos". *Ibid.*, p. 303

distintiva como huapango) el estilo se transforma en otro diferente, menos en huapango. El reprocesamiento es más evidente en las letras, las cuales pueden hacerse menos filosas; en las danzas cuyas coreografías se toman más estéticas (menos descompuestas); y en la música haciéndola menos estridente.

Es necesario remarcar que no existen juicios valorativos para designar que música tiene mayor calidad; a lo sumo podemos distinguir su simplicidad o complejidad por el tipo de instrumental mental de un sector social y su gusto muy particular. Por esta razón los juicios estéticos parten de lo más subjetivo del ser humano.

Hemos mencionado que uno de los elementos principales de la música novohispana es que "se canta mientras los otros lo bailan", lo cual nos remite a esa doble dimensión que también encontrábamos en la música popular española. Esta dicotomía va a producir un efecto peculiar entre los oyentes. En efecto, la experiencia de los novohispanos, y de todos los que escuchaban música antes de las grabaciones, es diametralmente opuesta a la que vivimos hoy día. En la actualidad podemos sentarnos una buena tarde y escuchar con deleite nuestras canciones favoritas; la radio, los cassettes y el disco compacto nos brindan esa posibilidad. Contamos con la facilidad de asistir a todo tipo de conciertos, y quizá eso sea lo que nos acerca a la experiencia musical de los novohispanos; veamos.

En la época que estudiamos las sonoridades solo podían ser percibidas en el momento en el cual se producía la música; cuando los músicos tocaban sus guitarras o vihuelas en las fiestas, cuando la pequeña orquesta ejecutaba en los escenarios teatrales. Este simple acto de que la música sea tocada en vivo producía sensaciones que entusiasmaban, expandiendo esta experiencia a la colectividad. Una experiencia muy particular, ya que cada músico expresaba un distinto tipo de

sentimiento al ejecutar su instrumento o al cantar una melodía. También el oyente capta la sonoridad de una forma peculiar, lo que depende de los momentos afectivos en los cuales se encuentre. Por esta razón se efectuaban cambios personales y sociales en el "proceso de simbolización sonora."⁸

La música viva suponía un auditorio más extenso, solo los ricos podían darse el lujo de que les tocara en su casa una pequeña orquesta. Las grabaciones dan pauta para escuchar individualmente, la música viva produce experiencias colectivas. Es quizá esta experiencia la que provocaba la alegría y desenfreno entre los asistentes, aunado al carácter de por sí festivo de la música, e influía en la conformación de identidades funcionales.

Es indudable que este proceso de conformación de una identidad funcional al estilo novohispano no surge en 1766, sino desde el momento de la aplicación de los métodos musicales en la evangelización; todavía en 1796 se afirmaba:

Primeramente señor bien publico es, y bastante constante, que la música es uno de los objetos que con mas facilidad atrahe a los hombres y mugeres, siendo el blanco de toda clase de diversion, mirando con bastante dolor nuestro que aun en las solemnidades mas adorables y tiermas, se ha [visto] precisada nuestra Santa Madre la Yglesia a solemnizarlas con musica, para así atraer al pueblo christiano a la celebridad de sus mas altos misterios, verificandose la poca concurrencia en donde no la hay ...⁹

Es claro que una parte del mundo novohispano se había modelado con música y eso lo hizo más sensible a las sonoridades. 1821 no significó un cambio radical en la forma de percibir la música,

⁸Ibid., p. 302. Nava afirma "que la música carece de un significado intrínseco; es la gente que la hace -o la reproduce- quien le da cierta apreciación, por lo demás subjetiva". Añadiríamos que también los oyentes imprimen su propia apreciación a la música.

⁹A.G.N., *Inquisición*, vol. 1312, fs. 140-150

muy al contrario, la continuidad en el simbolismo musical parece haber permanecido hasta la década de los sesenta del siglo XIX,¹⁰ época donde se hace notoria la paulatina urbanización de la Ciudad de México y, con ello, el cambio en los patrones culturales de la sociedad capitalina.

¹⁰Vid. Ricardo Pérez Montfort. "Las fiestas y los bajos fondos. Aproximaciones literarias a la transformación de la sociedad urbana en México", en *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, t. 2, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994, p. 425 y ss.

APENDICE

A continuación reproduzco de forma textual, dos canciones, tanto de insurgentes como de realistas, que me servirán para ejemplificar de forma más extensa la manera en la cual se realizaba la propaganda por medio de las letras, retomando en este caso la figura de Francisco Javier Mina, para justificar sus acciones:

Cansion patriótica compuesta por el fiel vasayo del rey nuestro señor, Don Fernando Septimo, Don Jose Maria de las Casas en 2o de mayo de 1817, contra la perfidia y papeles cismaticos que el traidor y rebelde Xavier de Mina se halla expandiendo en Soto la Marina para seducir a su vil partido a los incautos.

Estrivillo que se repetira en cada verso

A la arma, a la arma, a la arma
 Muera Mina por traidor
 Y viba el rey Fernando
La patria y religion

El rey nos quiere y ama
 pues somos sus leales hijos
 en el trono le tenemos
 siempre amante y mui propicio

A la arma

Mas ahora el traidor mina
 arrogante y atrevido
 por el puerto de Marina
 se arrojo y a introducido

A la arma

Con sismas con papeles
 quiere el traidor persuadirnos
 y en sus lasos hacer caer
 los incautos y sencillos

A la arma

Abrid todos los ojos
y velad muy adbertidos
que el traidor ha puesto trampas
y de aparatos lucidos

A la arma

Ved que el monstruo venenoso
su furor tiene escondido
demostrandose alagoso
falso es dañoso y fingido

A la arma

Tiranizarnos y destruimos
repartiendo hasta el terreno
entre sus viles ministros
es lo que veriamos luego

A la arma

Y despues determinar
como les dicte su advedrio
y reducirnos al yugo
de su infamia y disvario

A la arma

Marcarnos despues el rostro
y con cadenas conducimos
cubriendo de suspiros
los campos y caminos

A la arma

A evitar tales estragos
todos deben contribuir
y ha este tirano enemigo
deborar y destruir

A la arma

quanto este dice es falso
lealtad al rey hemos prometido
guardan bien su real corona
y el real patrimonio mismo

A la arma

Lla vien conosereis
que este intruso advenidiso
nada nos puede alegar
en que no sea combencido

A la arma

A nada deis asemo
son falsos enemigos
y son traidores al rey

que quieren ceducimos

A la arma

Tramas, libertad, centellas
son con lo que estos malignos
han querido confundirnos
y harzernos caer en ellas

A la arma

Quitán el derecho al rey
que tiene por muchos siglos
es lo que Míña pretende
con capa de redimírnos

A la arma

La prueba mas verdadera
de lealtad y de razon
es a el armar a Fernando
contra toda rebelion

A la arma

Y así todos decid
con energia y valor
ante nuestro gran virrey
pues es nuestro defensor

A la arma

Viba Dios, y viba el rey
muera Míña por traidor
viba nuestro gran virrey
la patria y religion

A la arma

Gran general Arredondo
muera el traidor de Servando
viba nuestra religion
viba nuestro rey Fernando

A la arma

CANCION PATRIOTICA QUE AL DESEMBARCAR EL GENERAL MINA Y SUS TROPAS,
COMPUSO JOAQUIN INFANTE AUDITOR DE LA DIVISION AUXILIAR DE LA REPUBLICA
MEXICANA.

*Acabad mexicanos
de romper las cadenas
con que infames tiranos
redoblan vuestras penas.*

De tierras diferentes
venimos á ayudaros,
á defender valientes
derechos los mas caros.
En vuestra insurreccion
todo republicano
toma gustoso accion,
quiere daros la mano.

Acabad etc.

Mina está á la cabeza
de un cuerpo auxiliador;
él guiará vuestra empresa
al colmo del honor....
Si españoles serviles
aumentan vuestros males,
tambien hay liberales
que os dén lauros á miles.

Acabad etc.

Venid, pues, mexicanos
á vuestros batallones;
seamos todos hermanos
bajo iguales pendones.
Forzad con noble zaña
ese yugo insolente,
que hoy gravita la España
tan indebidamente.
Acabad etc.

Nuestra gloria ciframos
en que seais exaltados:
veros, pues, preocupados
libres, y emancipados.

De nuestros sacrificios
no queremos mas premio:
os sucesos propicios
seran, si hacemos gremio

Acabad etc.

Abajo los partidos,
y toda vil pasion:
estando siempre unidos
formaremos nacion.

*Independencia, gloria
religion, libertad:*
grábense en nuestra historia
por una eternidad.

Acabad etc.

Los mozos, los ancianos
las mugeres tambien
esfuerzos sobrehumanos
hagan hoy por su bien.

Y si los opresores
no huyeren arredrados,
por vuestros defensores
serán exterminados

Acabad etc.

GLOSARIO DE TERMINOS MUSICALES

Alemanda.- Baile lento de origen alemán de compás 4/4. Figura habitualmente en la suite clásica.

Aurresku.- Nombre de una serie de danzas populares vascas que forman un solo espectáculo coreográfico.

Boleras.- Aire de danza y de canto español, en compás ternario y acompañado generalmente por una o varias guitarras.

Bolero.- Danza española de origen manchego, derivada de la seguidilla. Más rápida que ésta, es de compás ternario, se acompaña por las castañuelas.

Carrica-dantza.- danza popular vasca.

Contradanza.- Danza de origen inglés introducida en Francia a finales del s. XVII y que rápidamente se hizo popular. La etimología de contradanza, según unos, deriva de su denominación inglesa, que significa danza campestre (country dance); pero otros, como Riemann, la rebaten y más bien pretenden fundarla en la circunstancia de que las parejas bailan colocándose una enfrente de otras y no unas tras otras, como de ordinario. La música de la contradanza está escrita en compás de 2/4 ó de 6/8 y se divide en 2 partes, repetidas invariablemente.

Chilibitus.- Instrumento popular vasco.

Entremés.- Pieza escénica breve, generalmente cómica y de ambiente popular, que se intercalaba o se añadía, ya a modo de introducción, al empezar la representación, ya de intermedio o de final, como complemento a una pieza larga de carácter mas serio. Con frecuencia introducía números de canto y algunas veces también baile.

Escocesa.- Danza aldeana que, como su nombre lo indica, es de origen escocés, pero que se introdujo

y se propagó sobremanera en Francia a finales del s. XVIII, hasta el punto de que en todos los países anglosajones se le denomina por su nombre francés de *Escossaise*. Al principio era una danza de rueda, acompañada por la comamusa, a 3/2 ó a 2/4. En cambio, la moderna escocesa es más bien una especie de contradanza rápida a 2/4.

Estrambote.- Composición poético musical española que corresponde a la italiana *frottola* y se asemeja al villancico. Por lo regular se aplica esta denominación a la copla que va al final de alguna composición lírica, especialmente en las seguidillas.

Fandango.- Denominación genérica de un aire de danza español, a 3/4 y movimiento no muy vivo (*allegreto*), dentro del cual están comprendidas la malagueña, la rondeña, las granadinas y las murcianas, que ofrecen poca diferencia entre sí. Los instrumentos típicos que ejecutan el acompañamiento son las guitarras y las castañuelas.

Fin de fiesta.- Composición literaria corta con la cual se terminaba un espectáculo teatral.

Folla.- Diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia, inconexos, mezclados con otros de música.

Gavota.- Danza francesa de origen popular, que pasó a formar parte de la suite a finales del s. XVI. Es de compás binario.

Miscelánea.- Obra o escrito en que se tratan muchas materias inconexas o mezcladas

Jácara.- En su origen, era un breve intermedio escénico, mezcla de diálogo picaresco y de danza (ss. XVI y XVII). En el s. XVIII fue sustituido por la tonadilla.

Minué.- Danza francesa, de porte moderado en compás 3/4. Formó parte de la suite y es la única danza que ha pasado a integrar con cierta permanencia un movimiento de la sinfonía.

Paspié.- Danza bretona de aire rápido y compás normalmente rápido.

Polo.- Cierta baile y canto popular de Andalucía

Rigodón.- Danza de origen provenzal en compás de 2/4, muy en boga en el s. XVIII.

Seguidilla.- Canción y danza popular española. La palabra deriva de un término literario: una estrofa de 4 versos. Musicalmente, es una pieza viva, que alterna en su desarrollo compases 3/4 y 3/8. Son particularmente famosas las seguidillas manchegas, pero existen del género muchas variantes flamencas.

Tirana.- Canción popular, ya en desuso, de aire lento y ritmo sincopado en compás ternario.

Tonadillas.- Canción ligera que nació en los tablados madrileños a comienzos del s. XVIII. Su temática era, o amorosa, o una sátira política. La variedad denominada tonadilla escénica se le considera como antecedente de la zarzuela.

Sainete.- Pieza dramática jocosa en un acto, de carácter popular, con música o sin ella, que se representaba, como intermedio de una función o al final.

Variación.- En sentido estricto, es la modificación rítmica, armónica, melódica o de *tempo* que se efectúa sobre un tema dado, sin alterar su esencia de manera que en cada una de sus secciones puede reconocerse su texto original.

Zambomba.- Tambor de fricción usado en España. Es un instrumento popular propio de las fiestas navideñas.

Zortzico.- Nombre de una danza popular vasca, que forma parte del *aurrezku*. Es de movimiento vivo, pero su principal característica musical es su compás quebrado o de amalgama en 5/8.

BIBLIOGRAFIA DEL GLOSARIO

• **Diccionario de música Labor**, 2 vols., España, Editorial Labor, 1954.

• **Diccionario de la música**, (tr. Ignacio Agustí Moreno), España, Ediciones Generales Amaya, 1986, 421 pp.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española, 2 vols., 20a. ed., Madrid, Ed. Espasa-Calpe, S. A., 1984.

***VALLS GORINA, MANUEL. Diccionario de la música, 2a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1979, 248 pp.**

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

1) FUENTES

a) Manuscritos

-Archivo General de la Nación (AGN).

Ramo Inquisición. 191, 462, 858, 1015, 1034, 1051, 1052, 1075, 1076, 1079, 1098, 1108, 1162, 1168, 1170, 1178, 1181, 1190, 1225, 1255, 1260, 1272, 1279, 1281, 1283, 1289, 1292, 1297, 1312, 1326, 1333, 1340, 1362, 1377, 1391, 1397, 1399, 1407, 1410, 1411, 1413, 1417, 1441, 1460, 1466

Ramo Indiferencias. 52, 63, 69, 85, 171

Ramo Historia. 473, 478

Ramo General de Parte. 66, 82

Ramo Bandos. 14, 20, 22

Ramo Tierras. 1334

Ramo Criminal. 297, 467

Ramo Bienes Nacionales. 102

Ramo Edictos de Inquisición. 2

Ramo Correspondencia de Virreyes (Primera serie). 139

-Archivo Histórico de la Ciudad de México (Archivo Histórico del Ayuntamiento) (AHA).

Ramo Diversiones Públicas. 796, 797

-Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia (AHBMNAH).

Ramo Hospital Real de Naturales. 81, 102, 103, 104, 106, 107, 107-bis, 787

b) Impresos

***AJOFRIN, FRANCISCO DE. Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII, 2 ts, México, Instituto Cultural Hispano-Mexicano, 1974.**

***Boleras en honor del inmortal jefe del Ejército Imperial Mexicano Trigarante, México, Imprinta de Don Mariano Ontiveros, 1821, 3p.**

***BUSTAMANTE, CARLOS MARIA DE. Cuadro histórico de la revolución mexicana, 7 vols, México, Instituto Cultural Helénico/Fondo de Cultura Económica, 1985, 546 pp. (ed. facsimilar)**

***Canción, México, En la imprenta Imperial, 1821, 4 pp.**

***CUELLAR, JOSE T. DE (FACUNDO). Baite y cochino ... Novela de costumbres mexicanas, 3a. ed., Barcelona, Tipo-litografía de Espasa y Compañía, 1899, 266 pp. (La Linterna Mágica, Segunda época)**

***Concilio Provincial Mexicano IV. Celebrado en la Ciudad de México el año de 1771, Querétaro, Imprinta de la Escuela de Artes, 1898, 266 pp.**

***DOMINGUEZ, JUAN FRANCISCO. Voces á la alma que dá un párroco a sus feligreses, en cinco pláticas en los viernes de cuaresma, Oficina de Mariano de Zúñiga y Ontiveros, México, 1806, 62 pp.**

***FERNANDEZ DE LIZARDI, JOSE JOAQUIN. El periquillo sarniento, 8a. ed., México, Editorial Porrúa, S. A., 1967, 432 pp.**

*-----, **Obras: 1- poesías y fábulas, 5 vols, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, (Nueva Biblioteca Mexicana 7)**

***JOVELLANOS, GASPARD MELCHOR DE. Obras, 5 ts, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado.-Editor, 1845.**

***LABORDE, ALEXANDRO. Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones; con una sucinta idea de su situación geográfica, población, historia civil y natural, agricultura, comercio, industria, hombres célebres, carácter y costumbres, sus habitantes, y otras noticias que amenizan su lectura, Valencia, En la Imprinta de Ildefonso Mompí, 1816, 481 pp.**

***MARLEY, DAVID, (ed.). Documentos varios para la historia de la Ciudad de México a fines de la época colonial (1769-1815), vol. B-5, México, Rolston-Bain, 1983, (Colección documenta novae hispaniae) (ed. facsimilar)**

***Memorias de Don Manuel Godoy príncipe de la paz, ó sea cuenta dada de su vida política; para servir a la historia del reinado del señor Don Carlos IV de Borbon, 5 ts, Paris, Librería Americana de Leconte y Lasserre, 1839.**

***Novísima recopilación de las leyes de España, 4 vols., Impreso en Madrid, 1805, (ed. facsimilar)**

***REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de Autoridades, 3 vols, Madrid, Editorial Gredos, (ed. facsimilar)**

***Tirana Americana que conmovió á toda la tierra dentro, México, Imprenta Imperial de Valdés, 1821, 8 pp.**

***ULLOA, ANTONIO DE Y JORGE JUAN. Relación histórica del viage a la America Meridional, 2 ts., 1era. parte, Madrid, Imprensa de Orden del Rey Nuestro Señor en Madrid por Antonio Marin, 1778.**

***VENTURA BELEÑA, EUSEBIO. Recopilación sumaria de todos los autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España, 2 ts., Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 1991, (Serie A. Fuentes b) Textos y estudios legislativos, núm. 27)**

***VILLAROEL, HIPOLITO. Enfermedades politicas que padece la capital de esta Nueva España, México, Ed. Porrúa, 1979, 518 pp. (Colección Tlahuicole No.2)**

***WHITE BLANCO, JOSE. Cartas de España, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 392 pp.**

2) HEMEROGRAFIA

***Diario de México, Nos. 57, 844, 845, 2093, 2280, 2336**

3) BIBLIOGRAFIA

***ALBERRO, SOLANGE. Introducción a la historia de las mentalidades: Seminario de historia de las mentalidades y religión en el México colonial, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, 266 pp. (Cuaderno de Trabajo del Departamento de Investigaciones Históricas 24)**

***ANNA, TIMOTHY E. La caída del gobierno español en la ciudad de México, (tr. Carlos Valdés), México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 257 pp.**

- *ARAGON MATEOS, SANTIAGO. **La nobleza extremeña en el siglo XVIII**, Mérida, Consejo Ciudadano de la Biblioteca Pública Municipal Juan Pablo Forner, 1990, 801 pp.
- *ARIES, PHILIPPE. "La historia de las mentalidades", en **La nueva historia**, Bilbao, Ediciones Mensajero, Las Enciclopedias del Saber Moderno, 1990, 602 pp.
- *BAGÜES ERRIONDO, JON. **Ilustración musical en el país vasco I. La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País**, Donostia-San Sebastian, Editado con patrocinio del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1990, 278 pp. (Colección Ilustración Vasca Tomo II)
- ***Boletín del Archivo General de la Nación**, t. III, no. 3, (Julio-Agosto-Septiembre 1952): p. 321-480
- *BRAUDEL, FERNAND. **La historia y las ciencias sociales**, 2da. ed., (tr. Josefina Gómez Mendoza), México, Alianza Editorial Mexicana, 1992, 222 pp. (El libro de bolsillo 139)
- *BURKE, PETER. **La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales 1929-1989**, (tr. Alberto Luis Bixio), Barcelona, España, Gedisa Editorial, 1993, 141 pp.
- *CAPOTE, HIGINIO (comp). **Poetas líricos del siglo XVIII**, 5a. ed., Zaragoza, Editorial Ebro, S. L., 1971, 253 pp. (Serie verso XII-XIII)
- *CARDOSO, CIRO F. S. y H. PEREZ BRIGNOLI. **Los métodos de la historia**, México, Enlace-Gijalbo, 1976, 438 pp.
- ***Carlos III y la Ilustración**, 2 ts., Madrid, Ministerio de Cultura/Lunwerg Editores, S. A., 1988-1989.
- *CASTRO GUTIERREZ, FELIPE. **Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España**, México, El Colegio de Michoacán/Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 288 pp.
- *COPLAND, AARON. **Como escuchar la música**, 4ta. ed., (tr. Jesús Bal y Gay), México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 218 pp. (Breviarios 101)
- *CRIVILLE BARGALLO, JOSEP. **Historia de la música española 7. El folklore musical**, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 412 pp. (Alianza Música 7)
- *CHARTIER, ROGER. **El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación**, 2a. ed., (tr. Claudia Ferrari), Barcelona, Gedisa Editorial, 1995, 276 pp.
- *DALLAL, ALBERTO. **La danza en México**, México Universidad Nacional Autónoma de

México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 307 pp. (Estudio y Fuentes del Arte en México. LVIII)

*----- **La danza en México. Segunda parte**, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, 300 pp. (Estudios y Fuentes del Arte en México. LIX)

*DE LA TORRE VILLAR, ERNESTO. (coord). **Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos**, 2 ts., México, Ed. Porrúa, 1991, (Biblioteca Porrúa 102)

*DEL RIO, MARIA JOSE. "Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III", en **Carlos III, Madrid y la Ilustración**, Siglo XXI Editores, S. A., 1988, 417 pp.

*DOMINGUEZ ORTIZ, ANTONIO. **Sociedad y estado en el siglo XVIII español**, Barcelona, Editorial Ariel, 1976, 529 pp.

*FLORESCANO, ENRIQUE E ISABEL GIL. "1750-1808: La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico", en **Historia General de México**, vol. 2, 3a. ed., El Colegio de México, 1981, 795 pp.

*----- Y RODRIGO MARTINEZ (eds). **Historia Gráfica de México**, 10 vols., México, Editorial Patria/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988.

*GALINDO, MIGUEL. **Historia de la música mejicana. Desde sus orígenes hasta la creación del Himno Nacional**, t. 1, Colima, Tip. de "El Dragón", 1933, 636 pp. (ed. facsimilar del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992)

*GALLEGO, ANTONIO. **La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado**, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 291 pp. (Alianza Música 41)

*GARRITZ, AMAYA. **Impresos novohispanos: 1808-1821**, 2 ts., México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1990, (Serie Bibliográfica 19)

*GONZALEZ CASANOVA, PABLO. **La literatura perseguida en la crisis de la colonia**, México, El Colegio de México, 1959, 189 pp.

*GONZALEZ OBREGON, LUIS. **La vida en México en 1810**, México, Librería de la Vda, de C, Bouret, 1911, 108 pp.

*JIMENEZ RUEDA, JULIO. **Historia de la cultura en México, El virreinato**, México, Ed. Cultura, 1950, 335 pp.

*KANY, CHARLES. **Life and Manners in Madrid. 1750-1800**, Berkeley, California, University

of California Press, 1932, 483 pp.

*KURI-ALDANA, MARIO. "Música popular, música de concierto y ..."mezzo-música", en *Los Universitarios*, nueva época, vol. XII, no. 17, (Septiembre 1984), p. 26-27

***La música de México, Periodo de la Independencia a la Revolución**, T. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, 182 pp.

***La música de México, Periodo Virreinal**, t. 3, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 182 pp.

*LE GOFF, JAUQUES. "Las mentalidades: historia ambigua", en *Hacer la historia*, vol. 3, (tr. Jem Cabanes), México, Ed Laia, 1980, (Colección 50/Papel 451), 285 pp.

*LEVI-STRAUSS, CLAUDE. *Antropología estructural*, 2a. ed., (tr. Eliseo Verón), España, Ediciones Paidós, 1992, 428 pp. (Paidós básica 41)

*LOPEZ CANTOS, MIGUEL. *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*, vol. XI/10, Madrid, Editorial Mapfre, 1992, 332 pp. (Colecciones Mapfre 1492)

*LOPEZ CHAVARRI, EDUARDO. *Música popular española*, 3a. ed., España, Editorial Labor S. A., 1958, 154 pp. (Colección Labor. Biblioteca de Iniciación Cultural, Sección V. Música no. 126)

*LOZANO ARMENDARES, TERESA. *La criminalidad en la Ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones históricas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, 368 pp. (Serie Historia Novohispana 138)

*LYNCH, JOHN. *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826*, 5a. ed., (tr. Javier Alfaya y Barbara Mcshave), Barcelona, Ediciones Ariel S. A., 1989, 382 pp.

*MAÑON, MANUEL. *Historia del Teatro Principal de México*, México, Editorial "Cvltvra", 1932, 464 pp.

*MARTIN MORENO, ANTONIO. *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Alianza Editorial, 1985, 504 pp. (Alianza Música 4)

*MARTIN GAITE, CARMEN. *Usos amorosos del dieciochesco en España, Siglo XXI* Editores, S. A., 1972, 273 pp.

*MARTINEZ RUIZ, ENRIQUE. "La sociedad madrileña del siglo XVIII", en *Historia de Madrid*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, 737 pp.

*MAYER-SERRA, OTTO. *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México,

1941, 196 pp.

*MENDOZA, VICENTE T. **Glosas y décimas de México**, 1era. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 637 pp.

*----- **La canción mexicana, Ensayo de clasificación y antología**, 2da. ed., Fondo de Cultura Económica, 1982, 637 pp.

*----- "Música en el Coliseo de México", en *Nuestra música: revista trimetral*, año 7, no. 26, (2do. trimestre 1952): p. 108-133

*----- **Panorama de la música tradicional de México**, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, 249 pp. (Estudios y fuentes del arte en México - VII)

*MORA, MARIA ELVIRA Y RAMIREZ, CLARA INES. **La música de la colonia a la independencia**, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, 53 pp. (Serie Cuadernos Conmemorativos 55)

*MORENO RIVAS, YOLANDA. **Historia de la música popular mexicana**, México, Alianza Popular Mexicana, 1989, 280 pp. (Los Noventa 2)

*----- **Rostros del Nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación**, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 257 pp.

*NAVA L., E. FERNANDO. "Danzas con reverencias para una conquista gentil", en *Anales de Antropología*, vol. XXIX, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 301-339

*OLAVARRIA Y FERRARI, ENRIQUE. **Reseña histórica del teatro en México 1538-1911**, 5 ts., 3ra. ed., México, Ed. Porrúa, 1961.

*OLMOS SANCHEZ, ISABEL. **La sociedad mexicana en vísperas de la independencia (1787-1821)**, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, 344 pp. (Colección Cuaderno no, 8)

*ORTEGA NORIEGA, SERGIO. "Introducción a la historia de las mentalidades", en *El historiador frente a la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1992, 129 pp. (Serie Divulgación 1)

*PEREZ GALDOS, BENITO. **Episodios nacionales**, 4 ts., Bilbao, Ed. Aguilar, 1977.

*PEREZ MONTFORT, RICARDO. "La fiesta y los bajos fondos. Aproximaciones literarias a la transformación de la sociedad urbana en México", en *La ciudad de México en la primera mitad*

del siglo XIX, t. 2, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994, 440 pp.

*RAMOS SMITH, MAYA. **La danza en México durante la época colonial**, México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial Mexicana, 1990, 212 pp. (Los Noventa 19)

*RANGEL, NICOLAS. "El teatro", en **Antología del Centenario**, vol. 2, México, Imp. de Manuel León Sánchez, 1910

*RAYNOR, HENRY. **Una historia social de la música. Desde la edad media hasta Beethoven**, (tr. Homero Alsina Thevenet), Madrid, Siglo XII Editores, S. A., 1986, 509 pp.

*REYES DE LA MAZA, LUIS. **El teatro en México durante la independencia 1810-1839**, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, 429 pp. (Estudios y fuentes del arte en México - XXVIII)

*ROBLES-CAHERO, JOSE ANTONIO "Inquisición y bailes populares en la Nueva España ilustrada, crotismo y cultura popular en el siglo XVIII", (tesis), Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, 198 pp.

*----- "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII", en **La memoria y el olvido, Segundo Simposio de historia de las mentalidades**, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985, 189 pp. (Colección Científica 144)

*RODRIGUEZ PENA, HILDA. **Indice bibliohemerográfico de la danza tradicional Mexicana**, México, Dirección General de Culturas Populares/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, 183 pp.

*ROMERO, JESUS C. **José Mariano Elizaga**, México, Secretaría de Educación Pública/Departamento de Bellas Artes, 1934, 155 pp.

*SADOUL, GEORGES, et al. **La historia hoy**, (tr. José Ma. Colomé), Barcelona, Editorial Avance S. A., 1976, 420 pp. (Avance textos de apoyo 19)

*SALAZAR, ADOLFO. **La música en la sociedad europea**, 4 vols, México, El colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1946, 530 pp.

*SALDIVAR, GABRIEL. **Historia de la música en México**, México, Ed. Gernica/Secretaría de Educación Pública, 1987, 380 pp. (Serie Varia-Inventón 11)

*----- "Mariano Elizaga y las canciones de la independencia", en **Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística**, t. 63, no. 3, (Mayo-Junio 1947): p. 641-656

- *SARRAILH, JEAN. **La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII**, 1era, reimp., (tr. Antonio Alatorre), México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 783 pp.
- ***Seminario de historia de las mentalidades. Del dicho al hecho... transgresiones y pautas culturales en la Nueva España**, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, 147 pp. (Colección Científica 180)
- *SOLANO, FRANCISCO DE. **Antonio de Ulloa y la Nueva España**, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 426 pp.
- *SOPENA IBAÑEZ, FEDERICO. "La música", en **Historia de España Menendez Pidal**, t. 31, 3a. ed., Madrid, Editorial Espasa-Calpe, S. A., 1992, 1087 pp.
- *SUBIRA, JOSE. **La tonadilla escénica sus obras y sus autores**, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1933, 212 pp. (Colección Labor Sección V Música No. 319)
- *TAYLOR, WILLIAM B. **Embriguez, Homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas**, (tr. Mercedes Pizarro de Parlange), México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 296 pp.
- *VIQUEIRA ALBAN, JUAN PEDRO. "La ilustración y las fiestas religiosas populares en la ciudad de México (1730-1821)", en **Cuicuilco: revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia**, vol 4, año IV, no. 14-15, (Julio-Diciembre 1984): p. 7-14
- *----- **¿Relajados o reprimidos?, Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las luces**, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 302 pp.
- VIVEROS GERMAN. "El teatro como instrumento educativo en el siglo XVIII", en **Estudios de historia novohispana**, vol. 12, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1992, p. 170-180
- *VOVELLE, MICHEL. **Ideologías y mentalidades** (tr. Juana Bignozzi), Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1985, 326 pp.
- *YOUNG OSORIO SILVANA. **La música de México, II, Guía bibliográfica**, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, 74 pp.
- *WOLD, RUTH. **El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España**, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1970, 294 pp.