

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
LICENCIATURA EN ETNOMUSICOLOGÍA**

**POLIFONÍA DE LA
REGIÓN LAGUNERA:
POLIFONÍA RELIGIOSA Y
EL CANTO CARDENCHE**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA**

P R E S E N T A :

HÉCTOR LOZANO CHAVARRÍA

**DIRECTOR DE TESIS:
JOSÉ ANTONIO GUZMÁN BRAVO**

**CODIRECTOR
GONZALO CAMACHO DÍAZ**

MÉXICO, D.F.

2002

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: HÉCTOR LOZANO CHAVARRIA

FECHA: 10 DE SEPTIEMBRE 2002

FIRMA: [Firma manuscrita]

ESTA FOLIO NO SALE DE LA BIBLIOTECA

A mi esposa

María Eugenia

Por su ayuda, comprensión y total apoyo al
desarrollo y terminación de este trabajo.

A mis hijos

Julio César

in memoriam,

Héctor Alejandro

y

Jorge Luis Tlakaeelel

Como un estímulo para la formación
de su identidad nacional.

AGRADECIMIENTOS

Sustento de la presente tesis de etnomusicología.- Agradezco en forma especial a los cantores del cardenche que me brindaron su valiosa amistad e información específica de este canto. Menciono en primer término a los cantores fallecidos en el transcurso de esta investigación: don Francisco "Quico" Orona [†], don Andrés Adame (a) "el huarichi" [†], don Francisco "Quico" Beltrán[†], don Juan Sánchez [†], además a Antonio Valle, Genaro Chavarría, y al matrimonio de don Eduardo Elizalde y doña Mariana García junto con sus hijos Fidel y Ofelia, así como a Otila García. A los cantores del coro y demás personajes que integraron las pastorelas de este mismo poblado y de La Loma. A todos los entrevistados que me brindaron su valioso acervo histórico-musical de tradición oral referente a la Comarca Lagunera.

Agradezco de manera especial por su tiempo y paciente dedicación para guiar y revisar este trabajo, a mis asesores, maestro

Gonzalo Camacho y doctor José Antonio Guzmán, de igual manera al revisor de mis transcripciones maestro Salvador A. Rodríguez y a los maestros Hiram Dordely y Guillermo Contreras, quienes me alentaron en todo momento. Quiero hacer mención de mis compañeros Georgina Calderón, Xilonen Luna, y Leonardo González con quienes inicié la carrera de Etnomusicología a nivel licenciatura; y, de manera particular, de Miguel Olmos, por formar conmigo la primera generación de egresados de esta licenciatura.

POLIFONÍA DE LA REGIÓN LAGUNERA: LA POLIFONÍA RELIGIOSA Y EL CANTO CARDENCHE

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
i Presentación y elección del tema	8
ii Planteamiento y descripción de la investigación	9
iii Temáticas de la polifonía: religiosa y profana; definición, distribución y nombre de "la canción cardenche", conformación de grupos de cantores, proceso de aprendizaje	13
CAPÍTULO I	
MARCO GEOGRÁFICO Y ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA REGIÓN LAGUNERA	
GEOGRAFÍA	
1.1 Ubicación geográfica de la Región Lagunera	28
1.2 Lagunas, ríos y sierras	30
1.3 Clima	32
1.4 Flora	33
1.5 Fauna	34
1.6 Toponimia	35

HISTORIA

1.7	Habitantes	36
1.8	Tipo físico	42
1.9	Lingüística	44
1.10	Economía	45
1.11	Evangelización	49
1.12	Colonización	51

CAPÍTULO II

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO DE LA POLIFONÍA DE LA REGIÓN LAGUNERA

ANÁLISIS MUSICAL

2.1	Sistema musical	62
2.2	Clasificación del canto	64
2.3	Forma musical. Manera de interpretar	66
2.4	Dotación. Denominación clásica y regional	68
2.5	Melodía	74
2.6	Frase	81
2.7	Armonía	85
2.8	Ritmo	91
2.9	Ornamentación vocal	93
2.10	Textura. Estilo de ejecución vocal	101

ANÁLISIS LITERARIO

2.11	El lenguaje	106
2.11.1	Contracciones	109
2.11.1	Barbarismos	110
2.12	Formas de expresión literaria	111
2.12.1	La descripción	111
2.12.2	La narración	114
2.12.3	El diálogo	115
2.12.4	La metáfora	116
2.12.5	La prosopopeya	119
2.13	Recursos estilísticos	122
2.13.1	El verso	123
2.13.2	La estrofa	128

CAPÍTULO III

ANÁLISIS COMPARATIVO

3.1	La música polifónica	132
3.2	Comparación musical y literaria: villancicos de églogas, villancicos coloniales y caminatas	145
3.3	La pastorela en la Región Lagunera	149
3.4	Influencia musical de los cantos religiosos hacia el canto cardenche	158
3.5	Aparición del canto cardenche en la Región Lagunera	161

CAPITULO IV

CONCLUSIONES	167
---------------------	-----

APÉNDICE

I	Fuentes sonoras y documentales del canto cardenche	176
I.1	"Tradiciones de la Laguna". Disco L.P.	176
I.2	"La Canción Cardenche". Cancionero	178
I.3	"Las Pastorelas". Tradiciones escénicas de la Laguna	179
II	Catálogo LOZANO "El Canto Cardenche de la Región Lagunera", 1998	179
III	Índice de canciones recopiladas que han sido empleadas para el análisis musical y literario	181
IV	Índice de ilustraciones: mapas, cuadros, fotografías ejemplos y partituras	198
V	Bibliografía	204

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN Y ELECCIÓN DEL TEMA

Sirva el presente trabajo sobre **La Polifonía Religiosa y el Canto Cardenche de la Región Lagunera** como parte del legado que los habitantes de esta región deben tener dentro de su acervo histórico.

Existen dos razones que me motivaron para elegir este tema de tesis. La carencia de un estudio histórico-analítico acerca de la aparición y el desarrollo de estos géneros, de sus formas musicales y recursos literarios. La otra razón obedece a que este género de polifonía popular —que tuvo su desarrollo y auge desde mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX— tiende a desaparecer; esto se nota principalmente en el reducido número de intérpretes y en el desinterés de las nuevas generaciones.

PLANTEAMIENTO Y DESCRIPCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

En este trabajo se presentan dos facetas de investigación: de campo y documental. La primera parte se cumple con la recopilación grabada en veinte audiocassettes de ejemplos de cantos polifónicos dentro de su propio contexto, tanto religioso como profano; entrevistas e historias de vida, base de la tarea de audio-transcripción, para su posterior análisis.

La investigación documental aportó materiales para encontrar el sustento histórico-musical de la aparición en México de la música religiosa católica en su forma de cantos *a capella*, así como datos acerca de la llegada a la Región Lagunera de formas particulares utilizadas como herramientas para la evangelización, principalmente los cantos de las pastorelas. Las conclusiones del presente trabajo se inclinan a demostrar que la estructura musical (armónico-melódica) de éstos, influye directamente en la construcción de la estructura musical del canto cardenche.

Durante la etapa de reconocimiento, me dirigí hacia las personas conocidas que sabían de los poblados de la Región Lagunera de Coahuila y de Durango, donde actualmente se lleva a la práctica la tradición del canto cardenche, de las pastorelas, de los rosarios y de las posadas. La tarea de localizar a los portadores directos de esta tradición musical, me hizo recorrer muchos poblados, dentro de los que destacan: La Flor de Jimulco, Matamoros, La Partida y la ciudad de Torreón, pertenecientes al estado de Coahuila. Del estado de Durango, los poblados de Saporiz, Pastor Rouaix, La Loma y León Guzmán, y las ciudades de Gómez Palacio y Lerdo.

En todos los lugares visitados realicé entrevistas con diferentes personas que conocían los cantos; pero fue directamente de los cantores de donde obtuve, además de las historias de sus vidas, información de primera mano acerca de los diferentes aspectos de los cantos polifónicos, tanto del ámbito **profano**¹ como del ámbito

¹ **PROFANO**; Adj. Que no es sagrado ni sirve a usos sagrados, sino puramente seculares: Dicc. Enciclopédico Universal/ Plaza y Janés, Editores, S.A. 1992. s/p. Este término lo empleo para clasificar los temas de la canción cardenche, por ser compatible a una serie de actitudes tomadas por el común de los hombres del pueblo, cuyo comportamiento no era mal visto. Los sinónimos son los siguientes: rudo, libertino, licencioso, deshonesto, calavera, crapuloso, derrochador, desenfadado, disipado, disoluto, libre, vicioso. Diccionario de sinónimos y antónimos. Océano Grupo editorial, S.A. Vol. 5. Barcelona, 1997, p.550.

religioso². Esta información es esencial, pues también proporciona datos del proceso de enseñanza-aprendizaje de los cantores, y de los diferentes motivos que los llevaron a ser integrantes de las pastorelas e intérpretes de la canción cardenche; así como también datos históricos, económicos y sociales de la región.

Limité la investigación de campo y la recopilación *in situ* del material requerido, sólo a los poblados de La Flor de Jimulco, Municipio de Torreón, Coahuila; La Loma y Saporiz, Municipio de Lerdo, Durango.

En las ciudades de Torreón, Gómez Palacio y Lerdo, y en el poblado de Matamoros, Coahuila, esporádicamente han aparecido algunos grupos de intérpretes del canto cardenche, en general aficionados alentados por alguna institución que lo hacen como pasatiempo temporal.

Las grabaciones de los cantos y entrevistas a los cardencheros de la Flor de Jimulco que sustentan este trabajo, las obtuve durante

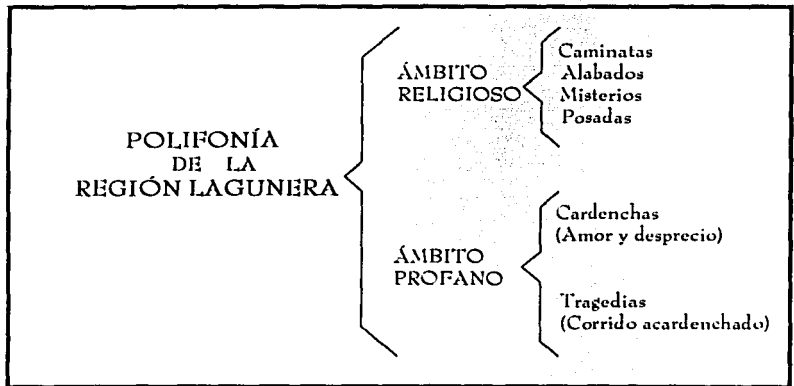
² **RELIGIOSO**. Adj. Perteneciente o relativo a la religión o a los que la profesan: Plaza y Janés, *Op. Cit.* 1992, s/p. Este término lo empleo para clasificar aquellos cantos que tienen como ámbito: posadas, pastorelas, rosarios, semana santa y sepelios.

visitas a ese poblado en el año 1986. A la fecha los tres cantores ya fallecieron, por lo que este trabajo recoge parte de su conocimiento y manejo de la tradición cardenche. El material recopilado en Saporiz y La Loma los obtuve posteriormente, durante visitas en diferentes épocas del año, desde 1992 a 1998.

La investigación documental, tanto bibliográfica como audiovisual, fue realizada en los archivos de: Torreón, Coahuila, Biblioteca Municipal y Museo Regional de Antropología; en Durango, Durango, Biblioteca Municipal; Museo del pueblo de Saporiz, Durango; y en la ciudad de México: Biblioteca del Instituto Mora, bibliotecas de la U.N.A.M. (de la Escuela Nacional de Música, Nacional, Central, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Estéticas y de la Facultad de Filosofía y Letras); Fonoteca de la Dirección General de Culturas Populares, Biblioteca y fonoteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, biblioteca del CENIDIM "Carlos Chávez" del I.N.B.A. y el Archivo General de la Nación.

TEMÁTICAS DE LA POLIFONÍA DE LA REGIÓN LAGUNERA: RELIGIOSA Y PROFANA (EL CANTO CARDENCHE)

La polifonía de la Región Lagunera se clasifica en dos grandes temáticas; *religiosa* y *profana*, ésta última se refiere al canto cardenche, como se expresa en el siguiente cuadro:



Cuadro No. 1. La clasificación del canto polifónico de la Región Lagunera de acuerdo a su ámbito y uso.

Este canto es una polifonía a capela, porque se interpreta a 3 y 4 voces sin acompañamiento instrumental. El término musical más

adecuado para describir el estilo de este canto, es "*HOMOFONÍA*";³ música en la cual una voz dirige melódicamente apoyada por acompañamiento en estilo de acordes", pero este término causaría confusión a la gente que no estudia música, por lo que veo más conveniente utilizar el término *POLIFONÍA*, para dar la idea generalizada de un canto a varias voces simultáneas.

A la clasificación del *ámbito religioso*, pertenecen; las **caminatas** que forman parte de las **pastorelas**, los **misterios** que forman parte de las **posadas** (se llevan a cabo del dieciséis al veinticuatro de diciembre) y los **rosarios** (que se interpretan en estas fiestas navideñas, el seis de enero y dos de febrero), los **alabados** que se cantan el día de los Santos Patronos, en las procesiones de Semana Santa y en los sepelios.

Dentro de la temática profana existen dos contenidos temáticos principales: a) **de amor y desprecio** y b) **tragedias**. Las primeras tratan de los amores y traiciones entre parejas; se cantan en las serenatas. Para diferenciarlas del resto del repertorio les llaman

3 RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. Ed. Diana, México 1984, p. 230.

cardenchas⁴. Don Quico Orona hace mención de una característica del estilo del canto; "porque todas esas acaban con *ooooon* (canta la terminación)."⁵ y Don Andrés Adame reafirma el mismo comentario al terminar de cantar "la querida"; "esas son las del estilo **cardencha**."⁶ El segundo contenido temático, llamado **tragedias**, son temas referidos a la muerte en forma violenta de algún o algunos personajes de la región; estas canciones mantienen exactamente la misma estructura musical de las **cardenchas**. Todo esto en compañía de los amigos y del sotol,⁷ y hasta altas horas de la noche.

Existe una diferencia en cuanto al nombre de las **tragedias**. En algunos lugares, como en Saporiz, les llaman *corridos acardenchados*. Los cantores de la Flor de Jimulco prefieren el primer nombre, ya que cuando cantan un *corrido* así lo nombran para no confundirlo con *las tragedias*, toda vez que su forma musical es totalmente diferente.

⁴ Ver "clasificación de la polifonía de la Región Lagunera" p.13.

⁵ Entrev. 1986. LOZ. Doc. p. 11 / LOZ. Grab. IK. 1/2B

⁶ Entrev. 1986. LOZ. Doc. p. 12 / LOZ. Grab. IK. 1/2B

⁷ Maximino MARTÍNEZ: SOTOL (Durango). "Con el tallo o "cabezas" fabrican alcohol para beber. Planta de 1m. de hojas en roseta que parten de un corto tallo, angostas, aplanadas, tiesas y espinulosas de más o menos 1m. de largo por 2.5 m. de ancho; inflorescencias en un eje elevado: flores en grupos protegidas por brácteas". Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 820.

El cardenhero don Eduardo Elizalde comenta "esas son otras, son tragedias pero se cantan igual";⁸ trata de explicar que tanto las **cardenchas** como las **tragedias** respetan la misma estructura armónico-melódica en su forma musical. Ambas comparten el estilo del canto, la dotación y la distribución de las voces; la única diferencia está en el contenido temático.

⁸ Entrev. 1992. LOZ. Doc. p. 53 / LOZ. Grab. 4K. 2/2A

DISTRIBUCIÓN;

La Polifonía Religiosa y la Canción Cardenche como tradición musical de la Región Lagunera de Coahuila y de Durango, se desarrollan dentro del sector campesino —cuyo nivel económico fue el más precario en la época de las haciendas (siglos XIX y XX) —. Los cantos del tipo religioso, se entonan dentro de las festividades preestablecidas por la iglesia, mientras que los cantos cardenches se dejan escuchar en los lugares de reunión entre los cantores y amigos.

Sus intérpretes originales eran los peones de las haciendas, quienes algunas generaciones después se convirtieron en ejidatarios, dueños de sus tierras ya en la década de los cuarenta del siglo XX.

DEFINICIÓN DEL CANTO CARDENCHE

En su estado más representativo, el **Canto Cardenche**: es una manifestación polifónica popular a tres voces, una lleva la melodía principal y las otras dos voces, una aguda y una grave, la imitan en intervalos paralelos, con la misma rítmica a un tiempo lento sin acompañamiento instrumental. Los adornos más característicos consisten en deslizar la voz entre dos o más notas de la melodía. Se hacen pausas un poco largas entre estrofas y al final de cada una, la última nota se prolonga tanto que da la sensación de haber terminado la pieza.

El estilo de cantar la voz aguda, es muy *gritado* y *chillón*, efecto al que llaman *acardenchar la voz*.

EL NOMBRE DE "EL CANTO CARDENCHE"

Para este género, el nombre se toma de la planta cactácea *cardenche*⁹. Los habitantes laguneros relacionan metafóricamente el dolor que causan las espinas al enterrarse y que al salir dejan una cicatriz, ésto con aventuras, desdenes y traiciones en las relaciones amorosas. Nos lo dice don Juan Sánchez.

"Es que pa' que le *haigan nombrao* canción cardenche, por este motivo: que hay canciones muy lastimosas de amor y la espina era del cardenche, como es muy antigua también, es muy lastimosa, se encaja uste' una espina y tiene un cuerito y para estirla, uste' se estira el cuero y quedó grabado la espina, y así quedó grabado los versos de amor en la canción, por eso le pusieron canción cardenche, ¡sí señor!".¹⁰

También relacionan el nombre de la **canción cardenche** con los lugares donde nace esta planta, la cual se localiza fuera de los poblados, en el monte. Comenta don Juan Sánchez: "correcto, a la mitad del desierto"¹¹. Por ser éste el lugar donde se interpretaba con plena libertad, representa la identidad regional como **canto del desierto**, lejos de las haciendas que eran los lugares en donde se reunían los cantores y la gente deseosa de escuchar los relatos de

⁹ Maximino MARTÍNEZ. "CARDENCHE (Durango) Planta carnosa, espinosa, de 2-3 m. con tallos subcilíndricos y articulados, los artículos de unos 2 cm. de diámetro, con tubérculos oblongos y espinas, cada una protegida por una vaina apergamínada; flores moradas de 3 cm.; fruto amarillo de 3 cm. *Opuntia imbricata*.- Cactáceas Región central del país, en lugares pedregosos". *Op. Cit.* 1979. p. 161.

¹⁰ Entrev. 1992. LOZ. Doc. p. 35 / LOZ. Grab. 3K. 1/2A

¹¹ Entrev. 1992. LOZ. Doc. p. 36 / LOZ. Grab. 3K. 1/2A

algún episodio de la Revolución, la muerte de algún personaje de la época, o de alguna aventura amorosa que les hiciera identificarse y disfrutar aún más la audición. Lo recuerda don Quico Beltrán, "por eso cuando nos juntábamos a cantar, todos se iban a escondidas pa'l monte, para que el patrón no los viera, si no, los castigaba [...] y se decía -vamos a ver los cardenche-, era como decir que se trataba de la cantada pero sin decirlo"¹².

Este canto también fue llamado por algunos **Canción del Basurero**. En la época de las grandes haciendas, la severidad de los patrones era agobiante para los trabajadores, pero la necesidad de la distracción y las cualidades musicales de algunos de ellos superaron todo lo adverso, y no les importó el lugar de reunión, como comenta Don Quico Beltrán: "por eso ellos se iban pa'l monte, o pa'l basurero, donde sabían que el patrón no iría a buscarlos, por eso también así se llama, **canción del basurero**"¹³.

Este mismo nombre lo refiere don Juan Sánchez en el pueblo de Sapioriz.

¹² Entrev. 1986. LOZ. Doc. p. 32.

¹³ Entrev. 1986. LOZ. Doc. p. 32.

"yo no alcancé todavía, pero mire; se ponían a cantar ellos ahí en el basurero, había una *galesota*¹⁴ de los hacendados y ahí vivíamos nosotros, y ahí había un basurero, pero no un basurero, como quiero decirle, así con mucha basura, sino nomás los altotes, allí quedaban, sabrá Dios de cuando serían esos, ¿verda'?, se subían y allí, allí estaban cantando" ¹⁵.

De todas estas formas de llamar al canto, la que fue pensada para describirlo utilizando elementos de la misma región, es: **El Canto Cardenche**, y es la forma más común con que se le conoce.

¹⁴ GALESOTA; Regionalismo empleado, en forma de aumentativo, para nombrar una galesa de grandes dimensiones: "f. habitación espaciosa y cubierta". Diccionario de la Lengua española. Océano Grupo editorial, S.A.. Barcelona 1997. p. 373.

¹⁵ Entrev. 1992. LOZ.Doc. p. 33 / LOZ. Grab. 3K. 1/2A

CÓNFORMACIÓN DEL GRUPO DE CANTORES

Los grupos de cantores suelen estar formados por intérpretes masculinos, que en su conformación más representativa es a tres, aún cuando en tiempos pasados hubo cuatro y hasta cinco integrantes, uno por cada voz. Pero en el pueblo de Saporiz también existen grupos de mujeres, como comenta Don Eduardo Elizalde:

“Aquí, hasta las mujeres son *güenas* pa’ cantar [...] en las pastorelas le echan más ganas, ahí las mujeres le ayudan a uno [...] nomás que nunca las han querido llevar, pero ahí [señala al pueblo de Saporiz] hay mujeres que son *güenas* pa’ cantar.”¹⁶

Es difícil precisar el por qué de la reducida participación de los grupos formados por mujeres **cardencheras**. Las opiniones al respecto son muy subjetivas; las más comunes ubican a la mujer como cabeza de su casa y como las cardenchas se cantan en el campo, la mujer no podía apartarse de su *jacal*. Otras señalan la falta de tiempo libre de la mujer para este entretenimiento y algunos la falta de cualidades musicales. Pero el aprecio de los cardencheros de Saporiz para las cantoras de su pueblo, se deja ver en el comentario de “Toño” Valle: “Pos nomás sabiéndosela sí la cantan [...] aquí hay mujeres grandes, esa señora [señala a doña Otila García] al [tomar]

¹⁶ Entrev. 1992. LOZ. Doc. p. 60 / LOZ. Grab. 4K. 2/2B

CÓNFORMACIÓN DEL GRUPO DE CANTORES

Los grupos de cantores suelen estar formados por intérpretes masculinos, que en su conformación más representativa es a tres, aún cuando en tiempos pasados hubo cuatro y hasta cinco integrantes, uno por cada voz. Pero en el pueblo de Saporiz también existen grupos de mujeres, como comenta Don Eduardo Elizalde:

“Aquí, hasta las mujeres son *güenas* pa’ cantar [...] en las pastorelas le echan más ganas, ahí las mujeres le ayudan a uno [...] nomás que nunca las han querido llevar, pero ahí [señala al pueblo de Saporiz] hay mujeres que son *güenas* pa’ cantar.”¹⁶

Es difícil precisar el por qué de la reducida participación de los grupos formados por mujeres **cardencheras**. Las opiniones al respecto son muy subjetivas; las más comunes ubican a la mujer como cabeza de su casa y como las cardenchas se cantan en el campo, la mujer no podía apartarse de su *jacal*. Otras señalan la falta de tiempo libre de la mujer para este entretenimiento y algunos la falta de cualidades musicales. Pero el aprecio de los cardencheros de Saporiz para las cantoras de su pueblo, se deja ver en el comentario de “Toño” Valle : “Pos nomás sabiéndosela sí la cantan [...] aquí hay mujeres grandes, esa señora [señala a doña Otila García] al [tomar]

¹⁶ Entrev. 1992. LOZ. Doc. p. 60 / LOZ. Grab. 4K. 2/2B

tequila ¡fijese!, da la voz de este hombre [señala a Juan Sánchez que tiene una voz muy grave].”¹⁷

La mujer ubicada en un ámbito social represivo, limitó su participación a los cantos religiosos. En el interior de sus casas a muy pocas mujeres se les permitía cantar *cardenchas*. Existe un factor que podría ser motivo de esta exclusión: el argumento de las mismas canciones; pues están escritas desde el punto de vista del hombre, ya sean de amor, de desprecio o de alguna acontecer de la región. Aún cuando existen, pocas son las canciones que hablan desde la óptica femenina.

Las hermanas doña Mariana García y doña Otila García, son reconocidas como *cardencheras* y guardan entre sus recuerdos la forma como interpretaban juntas estas canciones en su ambiente natural. Doña Otila comenta:

“A la orilla del cerro, cuando *ibanos* arriba de las burras a cortar la leña, yo cantaba y ella (señala a doña Mariana) me contestaba [hace la segunda voz] [...] pero lo más bonito de las *cardenchas* era cuando el mismo cerro nos contestaba (provocaba eco), ¡ay! *hijo 'e su*, hasta no' más la pistola tronaba [...] que *rebonito* era a la hora de la cantada.”¹⁸

¹⁷ Entrev. 1992. LOZ. Doc. p. 60 / LOZ. Grab. 4K. 2/2B

¹⁸ Entrev. 1993. LOZ. Doc. p. 111 / 8K. 2/4 B

Doña Mariana también nos comparte sus recuerdos:

"Si a veces que llegaba don Arturo Orona, el que era hermano de don "Quico", el [cardenhero] de la Flor [de Jimulco] y aquí en el corral, desde la tarde y toda la noche cantando, me decía —Marianita ¿se sabe ésta y l'otra y l'otra?—, y todas me las sabía ¡ffjese! [...] y en las noches, aquí en la casa mi viejito [don Eduardo Elizalde] le echaba la primera [voz] y yo la segunda hasta quedarnos dormidos."¹⁹

¹⁹ Entrev. 1993. LOZ. Doc. p. 111 / 8K 2/4 B

PROCESO DE APRENDIZAJE

El proceso de aprendizaje se iniciaba escuchando los cantos dentro de sus festividades en el ámbito religioso; *caminatas, alabados, misterios y posadas*, lo cual les permitía aprender el estilo del canto polifónico, logrando diferenciar cada una de las voces, ya fuera a tres o a cuatro, y poder cantar una de ellas con relativa facilidad.

Don Juan Sánchez menciona una característica del proceso enseñanza-aprendizaje del canto polifónico en la tradición oral; "como no había ningún divertimento, el que tenía *voluntá* o le gustaba de corazón iba y se arrimaba allí y *nomás* las estaba oyendo. Con dos [o] tres veces se le grababa aquello; los versos y la melodía."²⁰

El realizar cotidianamente esta práctica al formar parte de los coros para los cantos de los rosarios, pastorelas o posadas, les abría la oportunidad de adentrarse en la temática profana.

²⁰ Esta característica del proceso enseñanza-aprendizaje entre los cantores del cardenche, la manifiesta en forma invariable, toda la gente entrevistada. Entrev. 1992. Cat. LOZ. Doc. p. 42. LOZ. Grab. JK. 1/2B

Algo que es recurrente acerca del aprendizaje de mis informantes, es haberse iniciado a corta edad; como lo comenta don Eduardo Elizalde:

“taba yo todavía muy chico, pero ya les ponía yo atención y se me fueron grabando, y los señores grandes se ponían a cantar y me ponían a cantar con ellos, como ocurre a esa edad, ¿verdad? [...] yo les decía que yo se las había aprendido a gentes que estaban ya en edad de uno (aprox. 70 años), yo estaba chico, después de los 14 años empecé yo a cantar.”²¹

Los cantores entrevistados son reconocidos por la comunidad como auténticos intérpretes originarios de la Región Lagunera, herederos de la tradición polifónica popular; el canto cardenche, gracias a ellos aún se mantiene viva aunque en serio peligro de desaparición.

Foto No. 1. El cardenche, es una de las cactáceas de la Región Lagunera relacionada metafóricamente con el canto que lleva su nombre.
Pág. 27.

²¹ Entrev. 1992. LOZ. Doc. pp. 46-47 / LOZ. Grab. 4K. 2/2A



CAPÍTULO I

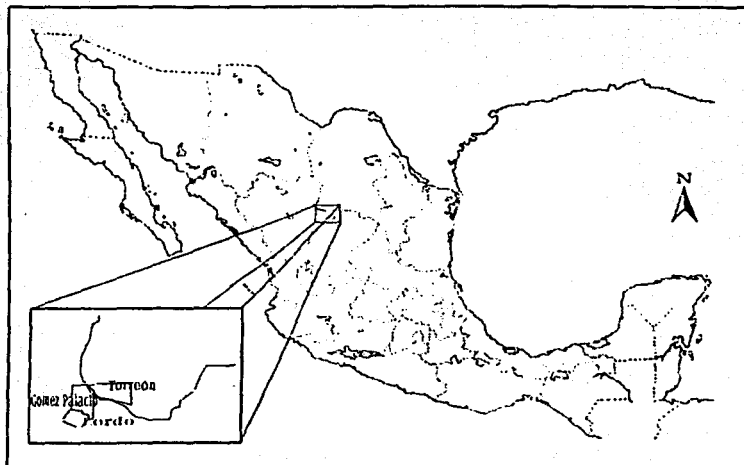
ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA REGIÓN LAGUNERA

GEOGRAFÍA

1.1 Ubicación geográfica de la Región Lagunera

El medio que envolvía a los antiguos pobladores de la Región Lagunera se localiza en la porción sur de la Altiplanicie Mexicana, donde ahora se localizan los estados de Coahuila en su región suroccidental, y el de Durango en su región nororiental. "Con una extensión de 165 219 Km². Sus coordenadas geográficas son: 24° 32'

0" a 29° 51' 50" latitud norte, y 99° 50' 00" a 103° 57' 30" longitud oeste del meridiano de Greenwich."²² (mapa No.1).



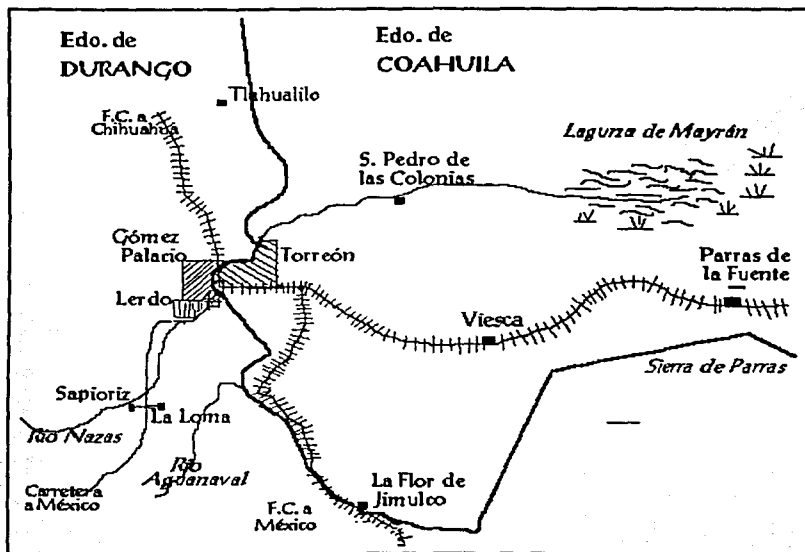
Mapa No. 1. Ubicación Geográfica de la Región Lagunera

En la época virreinal, el territorio de la Región Lagunera estaba comprendido dentro de lo que fue la provincia de la Nueva Vizcaya.²³ En la actual división política, los poblados Saporiz y la Loma

²² Ildelfonso VILLARREAL VÉLEZ. Historia de Coahuila. Escuela Normal de Coahuila edición de homenaje. 75 Aniv. Saltillo, 1985. pp. 30-31.

²³ Vito ALESSIO ROBLES. Coahuila y Texas en la época Colonial. Ed. Cultura. México, 1938. pp. 152-153

pertencen al estado de Durango situados al margen del río Nazas, y el poblado La Flor de Jimulco pertenece al estado de Coahuila, al margen del río Aguanaval (mapa No.2).



Mapa No. 2. Localización de los poblados de La Flor de Jimulco, Saporiz y La Loma.

1.2 LAGUNAS, RÍOS Y SIERRAS

El grupo de lagunas tenía "de box y circuito 40 leguas -160 Kms. Aproximadamente- y en sus crecientes 50 y 60 -240 Kms.

Aproximadamente”²⁴. La laguna de mayor perímetro era la de Mayrán, que anteriormente se llamó laguna de San Pedro, y de menor perímetro las de Patos, Tlahualilo y Viesca. En la actualidad, esta extensión en su mayoría es terreno desértico.

A la Comarca Lagunera la rodean por el poniente y sur sierras de mediana altura; rocas de carácter sedimentario —la mayoría mesozoicas—, donde se descubren numerosas grietas y cuevas en algunas de las cuales existen pinturas rupestres con temática particular como la figurilla de un animal cuadrúpedo o numerales en formación de cantidad.

Las principales sierras; al norte la “del Sarnoso”, por el sur “las Noas” y la “de Jimulco”, todas ellas con vegetación de zonas áridas, y la “de Parras” con vegetación boscosa. Y por el extremo occidental después del Bolsón de Mapimí, la gran Sierra Madre occidental.²⁵

²⁴ Andrés PÉREZ de RIBAS. Historia de los triunfos de nuestra Santa Fe entre gentes las más fieras y bárbaras del nuevo orbe. Tomo III 1645, México, reedición 1944. box; caja, circuito; perímetro. p. 246

²⁵ Atlas NUTESA. Ed. Nuevas Técnicas Educativas, S.A. p. 44

Los ríos que nutren a la Comarca Lagunera son el Nazas y el Aguanaval; ambos de temporal, de cuenca cerrada y de carácter torrencial. El primero desemboca en la actual laguna de Mayrán; nace de la conjunción de los ríos Ramos y del Oro. Atraviesa las sierras de Coneto y de El Rosario, por la cual se forma El cañón de Fernández, muy cerca del poblado de Sapioriz. El Aguanaval nace del Río de las Nieves, en la Sierra de Zacatecas cruzando la Sierra de Jimulco, por un lado del poblado La Flor de Jimulco, llegando a la formación de La Laguna de Viesca.²⁶

1.3 CLIMA

Su clima es extremoso teniendo calor la mayor parte del año. En verano su temperatura varía de 32° C a 44° C. En los meses de diciembre y enero el invierno es frío y la temperatura llega a bajar de 0° C. Por el mes de febrero hacen su aparición las corrientes de aire caliente provenientes del Bolsón de Mapimí; corrientes muy características de la región porque hacen levantar grandes tolvaneras. Las lluvias son escasas; su precipitación pluvial arroja de 200 a 400 mm. al año únicamente, y su evaporización es casi 11 veces mayor

²⁶ *Ibid.* p. 44

que la precipitación, razón por lo que prevalece la temperatura cálida.²⁷

La altura de la Región Lagunera sobre el nivel del mar la encontramos formando puntos estratégicos entre tres ciudades, sus niveles son: Torreón de 1130 mSNM, San Pedro de las Colonias de 1103 mSNM y Parras de la Fuente 1520 mSNM, por lo que el nivel medio en la Comarca Lagunera es de 1251 mSNM.²⁸

1.4 FLORA

La flora de clima semidesértico, se compone de; cactáceas en gran mayoría, como la biznaga, la sábila cebra, el sotol, la lechuguilla. Otras como el guaco, el mezquite, el huizache, el huachi, el hojasén (la hoja sen). El nopal en sus variedades como "el cegador, duraznillo, rastrero, chaveño y Castilla". en los cerros el chaparral de la gobernadora. Entre otras plantas son las que le dan vista a la región. Existe una cactácea que es especial para los habitantes de la región, "el cardenche", que entre otras variedades, "el tasajillo" es el que relacionan metafóricamente con *el canto cardenche*.

²⁷ Pablo MARTÍNEZ del RÍO. *La Comarca Lagunera a fines del siglo XVI y principios del XVII según sus fuentes*. U.N.A.M. Inst. de Historia, primera serie No. 30, México, 1954. p. 45

²⁸ Datos: estaciones de FF.CC. N. de M. de Torreón, San Pedro de las Colonias y Parras de la Fuente, Coah.

1.5 FAUNA

La fauna silvestre es la propia del clima cálido desértico, desde los reptiles como la iguana, el camaleón, la lagartija, y una nutrida familia de víboras y culebras. Cuadrúpedos como el venado, conejo, gato montés, tigrillo y la liebre. Una gran variedad de aves como la golondrina, el chanate, el pecho amarillo, el palomo, el aura, así también las acuáticas como el pato, la gaviota, la garza, la grulla, éstas últimas vagan a lo largo del río Nazas hasta la laguna de Mayrán; de igual forma las tortugas de tierra y de río.²⁹

Entre los animales domésticos se encuentra el cerdo, más conocido en la región como *marrano*, que el chillido tan grave que produce uno de gran tamaño, es comparado con la voz que hace uno de los cantantes del grupo de cardencheros. Por esta "similitud" a la voz del bajo la nombran la *marrana*.

²⁹ Museo Regional de Torreón, 1992.

1.6 TOPONIMIA

La toponimia que existía en tiempos prehispánicos para la Región Lagunera fue desapareciendo tras la paulatina adjudicación de nombres hispanos a partir de la evangelización. Pocos lugares son identificados de acuerdo a su toponimia antigua, siendo Jimulco uno de ellos cuya raíz es posible encontrar en tres distintas lenguas:

a) En lengua Guarigia de Chihuahua. "*Himolf*: Arbusto o arbolillo de hojas oblongas, ovadas o elípticas de 1-6.5 cms. delgadas con nervaduras numerosas y paralelas."³⁰

b) En lengua Guargia de Sonora, "*Jimolf*: Cacachila."³¹

c) En lengua náhuatl Jimulco, palabra compuesta que se deriva de "*Ximula*: planta herbácea de hojas partidolobuladas con los lóbulos angostos; florecen cabezuelas anaranjadas."³²

La etimología que resulta más lógica y aceptable de las tres, es esta última. De acuerdo con el locativo "co", del náhuatl Jimulco ó Ximulco significa; lugar donde hay abundancia de arbolillos de florecillas o cabezuelas anaranjadas, de hojas oblongadas y fruto venenoso.

³⁰ Maximino MARTÍNEZ: *Op. Cit.* 1979: "Flores pequeñas en umbela, cáliz, corola y estambres de 5; fruto, una drupa redonda de 6-9 mm., negruzca, con una semilla, esta venenosa. *Karwinskia Humboldtiana*, Zucc. *Ramnáceas*". p. 441.

³¹ *Ibid.* "*Karwinskia Humboldtiana*, Zucc. *Ramnáceas*". p. 480.

³² *Ibid.* "*Cosmos Sulphureus* Cav. compuestas, de climas cálidos".p. 948-IX.

HISTORIA

1.7 HABITANTES

Los primeros pobladores llamados **Irritilas o Laguneros**, fueron la tribu principal de toda la región, "los indios de la laguna medio peces medio hombres, habitaban en el agua y parte en tierra."³³ Este grupo étnico pertenecía a la familia **Taño-Azteca**, subgrupo **Yuto-Azteca**, división **Nahuatlana**, subdivisión **Nahuatloide**,³⁴ de mayor número y con mayor extensión territorial.

Los que habitaban en la laguna estaban ramificados en varios grupos y emparentados entre sí. Después de los trabajos de evangelización, "quedaron formados y asentados unos cinco pueblos, de doscientos, trescientos y quinientos vecinos cada uno, fuera de otras más pequeñas rancherías."³⁵ Orozco y Berra agrupa a las tribus laguneras como sigue:

Las tribus que habitaban el Valle se nombraban Irritilas, Miopacoas, Meviras, Hoeras y Maiconeras, los Mamazorras, Neguales, Salineros y Baxaneros y los de la Laguna, Paogas, Caviseras, Vasapalles, Ahomamas, Yanabopos, Daparabopos y los Payos.³⁶

³³ Andrés PÉREZ de RIBAS, *Op. Cit.* 1645. p. 245.

³⁴ Vito ALESSIO ROBLES, *Op. Cit.* 1938. p. 38.

³⁵ Andrés PÉREZ de RIBAS, *Op. Cit.* 1645. p. 259.

³⁶ Manuel OROZCO y BERRA. *Geografía de las lenguas y Carta Etnográfica de México*. México, 1864. pp. 305-306.

De esta misma forma Orozco y Berra menciona a los vecinos de los laguneros:

Vahuanos, Guitazos, Olivacanos, Cabezas, Colorados, Canions, Tobosos, Mayos, Vayamares, Pies de Venado, Tetécora, Quesales, Obayos, Matachichinguas, Las tribus que habitaban el Valle se nombraban Gudinares, Yurigayas, Cien Orejas, Guadiamamares, Ceopananés, Títipores, Cibosporánes, Contotores Cuagüilas, Mesues, Ocoles, Ochoes, Alamamas y Guazahayos.³⁷

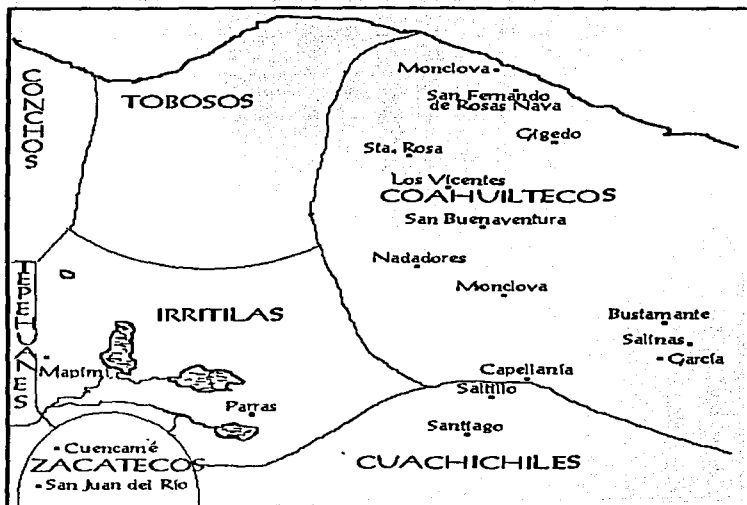
Orozco y Berra continúa mencionando las demás tribus que habitaban la porción sur del actual estado de Coahuila.

En cuanto ha sido posible, hemos puesto las tribus por las regiones que habitaban; mas nos encontramos con otras que apenas podemos referirlas [...] Babeles, Geuquisales, Pinanacas, Cacastes, Cocomaques, Babiamares, Apes, Pachaques, Bagnames, Isipopolames, Pies de Venado, Chacafes, Payagues, Gicocoges, Goricas, Bocoras, Escavas, Cocobiptas, Codames, Tasmamares, Filifaes, Jumees, Toamares, Bapancorapinacas, Baborasigames, Panceos, Mezcales, Xarames, Chacaguales, Hijames, Terocodames y Gavilanes. [...] Pacpoles, Coaquites, Zibolos, Canos, Pachoches, Siexacames, Siyanguayas, Sandajuanes, Liguaces, Pacuazin, Pajalatames y Carrizos [...] Negritos, Bocalos, Xanambes, Borrados, Guanipas, Pelones, Guisoles, Hualahuises, Alasapas, Guazameros, Yurguimes, Mazames, Metazures, Quepanos, Coyotes, Iguanas, Zopilotes, Blancos, Amitaguas, Quimis, Ayas, Comocabras, Mezquites.³⁸

Resulta difícil precisar linderos de gente en continuo movimiento siguiendo las crecientes o resacas de la laguna, asimismo, distinguir entre los agrupamientos tribales, las tribus y los grupos familiares de las rancherías entre esta gran cantidad de tribus.

³⁷ *Ibíd.* p. 306

³⁸ *Ibíd.* p. 306



*Mapa No. 3. Los Irritilas y sus vecinos*³⁹

"Solo algunas de las tribus de los contornos de la Laguna lograron tener su ubicación más precisa," comenta Alessio Robles:

Los Tobosos tenían sus aduares en el bolsón de Mapimí [...] eran de la misma familia que los Apaches [...], de la misma familia eran los Cocoyomes y los Cabezas. En Monclova residían los Boboles y Abayes, en Sta. Rosa los Cotzales y Manosprietas, en San Bernardo de las Candelas, los Catujanos, Tilijais y Milijais⁽⁴⁰⁾, en San Buenaventura de Cuatrociénegas, los Cabezas, Contotores y en el río de Nadadores los Baurasigares.⁴¹

³⁹ Manuel OROZCO y BERRA. *Op. Cit.* 1864. p. 309.

⁴⁰ A estas dos naciones Orozco y Berra (1884, p. 306) las menciona como Tilijajs y Milijajs.

⁴¹ Vito ALESSIO ROBLES, *Op. Cit.* 1938. p. 38.

Como grupo importante hacia el sur los laguneros tenían como vecinos a los Zacatecos, Martínez del Río hace mención al respecto:

En el rincón suroeste y partiendo de las cercanías de Jimulco, a lo largo de Aguanaval, los Laguneros tenían por vecinos a un grupo importantísimo y más adelantados que ellos, los Zacatecos, que ocupaban la región en torno a Concueme, (Cuencamé, Dgo.), bajaban por el río Nazas. [...] hasta las hoy ciudades de Torreón y Lerdo.⁴²

En los linderos de alrededor de la laguna y los islotes, es poco menos que imposible ubicar a todos los grupos familiares y tribus que conformaban pueblos de muy poca densidad, Pérez de Ribas dice:

En 1594 que dieron principio nuestros padres [jesuitas] a esta cristiandad, en sus primeras entradas, habría en pueblos y sus contornos de 16 000 a 20 000 almas [...] Los padres Ramírez y Juan Agustín, nos manifiestan que los habitantes de la Laguna y sus contornos, eran alrededor de 12,000 tan solo en su circuito, eso sin contar los de Parras y los de la sierra.⁴³

Parecen muy exageradas estas cifras a finales del siglo XVI tomando en cuenta que la gente estaba muy esparcida, lo que contrasta con lo expresado por Martínez del Río:

Según narra el padre Mota y Escobar, que además data entre 1500 y 1000 a la gente de Parras y San Pedro [...] parece que en total hacia la laguna existían unas 6,000 almas a la llegada de los españoles.⁴⁴

⁴² Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. p. 52.

⁴³ Andrés PÉREZ de RIBAS, *Op. Cit.* 1645. pp. 254 y 293.

⁴⁴ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. p. 56.

Junto con los españoles llegaron los tlaxcaltecas quienes fungieron como modelo de un pueblo colonizado: "destinados a convivir con los indios bárbaros para educarlos, y para servir de fundentes, traídos con promesas que poco se cumplieron",⁴⁵ y también servir como escudo para los españoles al resistir las embestidas de las tribus nortefías. La población de la región se vio disminuida seriamente al entrar en contacto con los españoles, las enfermedades virulentas, principalmente la viruela, hasta esas fechas inexistentes en el norte del país, fueron la principal causa de mortandad, esto causó desolación y desconsuelo entre los oriundos que no encontraban explicación ni curación a este tipo de enfermedad mortal; los curanderos "la consideraban como un castigo de sus viejos dioses por haberse convertido al cristianismo,"⁴⁶ viéndose obligados a echar mano de todos los conocimientos de medicina que poseían, además de continuar con mayor ahínco con "las danzas y ofrendas en favor de los poderes sobrenaturales. Ambos eran practicados con anterioridad a esta invasión en forma profiláctico y terapéutico."⁴⁷ De los estragos que sufrieron los naturales, Adams menciona:

⁴⁵ Vito ALESSIO ROBLES, *Op. Cit.* 1938. p. 134.

⁴⁶ Andrés PÉREZ de RIBAS, *Op. Cit.* 1645. p. 296.

⁴⁷ Isabel KELLY. *Folk Practices in North Mexico*. University of Texas Press. Austin, Texas, 1965. p. 55.

Durante estas epidemias, pueden muy bien haber abandonado el pueblo afligido, y ya no por una temporada, sino para siempre [...] Los laguneros de Santa María de las Parras, al igual que los guachichiles de San Esteban, no quedaron a salvo del infortunio durante el siglo diecisiete. Sufrieron los constantes estragos de la viruela y enfermedades respiratorias como la pulmonía, así como fiebres pestilentes que probablemente se originaron en las pantanosas tierras cercanas al río Nazas y a la laguna de San Pedro. En 1682, otro brote de viruela acabo con casi todos los indígenas norteños que quedaban, y diez años más tarde solo había ocho familias de laguneros en el pueblo.⁴⁸

A este respecto comenta Orozco y Berra: "Para el siglo XVIII las tribus laguneras habían desaparecido."⁴⁹ Saravia complementa este comentario:

¿Por qué tierras tan fértiles y ricas permanecieron incultas hasta mediados del siglo pasado, no obstante su proximidad a lugares poblados desde los primeros años de la conquista como Parras, Cuencamé, Mapimi y Durango? La respuesta es obvia, estas tierras estaban enteramente despobladas y expuestas a los constantes incursiones de las tribus bárbaras [...] sólo se encontraban diseminados algunos ranchos de pastores.⁵⁰

⁴⁸ David B. ADAMS. Las Colonias Tlaxcaltecas de Coahuila y Nuevo León en la Nueva España. Archivo Municipal de Saltillo, Saltillo, 1992. p. 68.

⁴⁹ Manuel OROZCO y BERRA, Op. Cit. 1864. p. 309.

⁵⁰ Emiliano C. SARAVIA. Comarca Lagunera. Historia de la Comarca de la Laguna y del río Nazas. Impr. Gral., México, 1909. p. 2.



Mapa No. 4. Ubicación de las colonias tlaxcaltecas en la región norte del país (copiado de: Jiménez y Monzón, 1943).

1.8 TIPO FÍSICO

La somática indígena de la Región Lagunera parece haber sido semejante a la de las naciones indígenas contemporáneas de la época, pero para los laguneros esta conformación física parece haber sido un poco más benéfica: "pues eran de estatura crecida y no mal

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

agestados [...] universalmente muy dispuestos, así ellos como ellas,"⁵¹ tenían una estatura "media entre los hombres de 1.66 m. y para las mujeres de 1.56 m."⁵²

"Las antiguas naciones se extinguieron totalmente: alguna herencia sanguínea debe hallarse todavía entre los habitantes de la región, pero en proporción imposible de determinar y muy mezclada con elementos alígenas."⁵³ El señor Alfonso Lozano, amplio conocedor de la Región Lagunera, comenta que la fisonomía de los habitantes del pueblo San Antonio el Alto (poblado próximo a Viesca, Coahuila), es muy parecida a los habitantes más viejos de El Derramadero (Sierra cercana a Saltillo, Coahuila), y ellos presumen ser descendientes de los tlaxcaltecas.⁵⁴

Debido a la constante inmigración nacional y del extranjero, la mayoría de la población actual tiene las características fisonómicas del mestizaje. Aún cuando las colonias de extranjeros: chinos, alemanes, árabes, estadounidenses y judíos todavía mantienen sus características fisonómicas, también se da el caso de mestizaje.

⁵¹ Andrés PÉREZ de RIBAS, *Op. Cit.* 1645. p. 254.

⁵² Museo Regional de Torreón, 1992.

⁵³ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. p. 55.

⁵⁴ Entrev. 1992 LOZ. Doc. p. 214.

1.9 LINGÜÍSTICA

Para los antiguos pobladores de la Laguna existía una lengua que dominaba la mayor parte de este territorio:

La lengua que dominaba por su número y extensión era el irritfla, que lo hablaban todas las tribus que habitaban en las serranías de Parras, el Ladrillal, la Colorada, Vega del Pato y márgenes del Mayrán. Las de pequeña extensión y número estaban dominadas e influenciadas por el irritfla y el Coahuilteco.⁵⁵

Otra lengua que tuvo un número considerable de hablantes fue el Zacateco, según menciona el padre Juan Agustín Espinosa en el annua de 1598.

Hablan el Zacateco los Jimulco y Homas. Los Jesuitas al repoblar el Valle de Parras [...] *háceles* cada día la doctrina en dos lenguas, la Irritfla que es propia de este Valle [de Parras] y el Mexicano que es general, y todos los más ladinos se precian de saber algo d'ella aunque la hablan bárbaramente.⁵⁶

Al finalizar la conquista de los territorios de la Región Lagunera, las lenguas prehispánicas fueron desapareciendo aceleradamente, la lengua que se habla desde entonces es el español.

⁵⁵ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.*, 1954, p. 54.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

1.10 ECONOMÍA

Los antiguos habitantes de la región eran esencialmente recolectores de frutos que dependían de los recursos naturales disponibles de acuerdo a su ubicación. Otra de estas actividades era la caza del venado, la liebre, el conejo y las aves acuáticas.

Para la cacería de las aves acuáticas Pérez de Ribas refiere una técnica desarrollada por los nativos y que revela su ingenio.

De otra traza granosa y engaño se valen para esta caza [...] cogiendo el indio cazador un casco de media calabaza redonda, con sus agujeros para mirar por ellos, se la ponen sobre la cabeza y arrojándose al agua zambulle en ella todo el cuerpo de manera que no aparece más que la media calabaza; acercase mansamente a donde esta entretenida nadando sobre el agua [...] va mansamente el indio cogiendo por los pies y zambullendo patos a lo hondo de donde no salen sino hechos presa y sustento del hombre.⁵⁷

La economía de los laguneros se vio favorecida por el invento de un utensilio de pesca, *la nasa*: red tejida de ramas delgadas, largas, rígidas en forma de pirámide cuadrangular y curvada por el eje: desde la base hacia el vértice, el tejido de la base es abierto con las puntas en dirección hacia dentro, rígidas pero con cierto juego longitudinal. Se

⁵⁷ *Ibíd.* 1645. pp. 246-247.

colocaba con esta base recibiendo el agua, evitando que el pez, una vez dentro, tuviera oportunidad de salir. El padre Mota y Escobar la menciona de la manera siguiente: "Fabricada de mimbre a modo de grandes tinajas."⁵⁸ Este utensilio de pesca *la nasa*, es el que le da el nombre al *Río Nazas*, que divide, a la altura de las ciudades de Gómez Palacio y Torreón a los estados; Coahuila y Durango.

"La agricultura no fue practicada en forma sistemática; se tienen datos de la siembra de algunos granos pero no llegaba a ser una verdadera agricultura."⁵⁹

*Foto No. 2. La NASA; utensilio de pesca de los antiguos pobladores, que le dio el nombre actual al río NAZAS.⁶⁰
Fotografía: Museo Regional de Torreón, 1992. Pág. 47.*

⁵⁸ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. p. 44.

⁵⁹ *Ibid.* p. 63.

⁶⁰ Nasa; it. Nassa. f. Red en forma de manga. Cesta de boca estrecha que llevan los pescadores para echar la pesca. Plaza y Janés. *Op Cit.* 1992. s/p.



Resulta difícil aseverar la existencia de un comercio entre todas estas naciones, sobre todo en tiempos de hambruna en que los laguneros eran constantemente agredidos, pero lograban salvaguardar sus escasas reservas alimenticias.

“Entre los Coahuiltecos, dentro del comercio que practicaban existía el trueque, donde los cueros y las flechas desempeñaban funciones de dinero, y es muy posible que esto se haya dado con los laguneros, aunque en mucho menor escala.”⁶¹

A partir de las frecuentes inmigraciones del siglo XIX, la potencialidad agrícola y ganadera de la región prosperó principalmente por la siembra del algodón, el trigo y la vid, y la crianza de ganado vacuno. En la actualidad la producción industrial sustenta económicamente a la comunidad urbana, y la producción agrícola y lechera a la rural.

⁶¹ Pablo MARTÍNEZ del RÍO. Op. Cit. 1954, p. 77.

1.11 EVANGELIZACIÓN

Las naciones laguneras y sus vecinos hasta fines del siglo XVI, habían permanecido al margen del proceso de colonización y evangelización, pero éste era inminente:

En 1557 se funda Zacatecas, hacia el norte de esta población los franciscanos se incursionaron para fundar Peñón Blanco⁶² en 1566. El convento de esta misión fue trasladado a San Juan del Río en 1569 y hacia el occidente de éste fundaron La Villa de Durango. Fray Pedro de Espinareda también franciscano parece haber llegado hasta la Ciénega de los Patos [...] pero sin que trascendiera ningún trabajo.⁶³

El proceso de evangelización para la Región Lagunera tuvo sus inicios cerca del año 1594 con la llegada de los primeros jesuitas. Juan Agustín de Espinosa uno de los primeros frailes que recorrieron los arenales y las riberas de la región hablaba el idioma de los zacatecos, lo que representó algunas ventajas para este proceso, pues la comunicación fue directa con los naturales de la región.

El Padre Juan Agustín, que pudo decir que enseñaba ya la doctrina en lengua zacateca; porque había nacido de padres honrados y hacendados y criándose en ese insigne real de españoles de minas de plata, que está en tierras de los Zacatecas y donde estos indios acuden a trabajar y así pudo haber aprendido su lengua.⁶⁴

⁶² El jesuita Juan Agustín de MORFÍ, le llama "Peñol Blanco": Viaje de indios y diario del nuevo México, Tomo III, p. 94.

⁶³ Pablo MARTÍNEZ del RÍO. Op. Cit. 1954, pp. 22-23.

⁶⁴ Cita: Andrés PÉREZ de RIBAS. Op. Cit. 1645, p. 253.

El proceso de evangelización resultó semejante al realizado en Zacatecas o Cuencamé, aunque planteando problemas específicos debidos a las epidemias que agotaron a la población indígena.

Un factor importantísimo de esta contra corriente fue indiscutiblemente las epidemias virulentas que azotaron a los infelices naturales, la evangelización se vio obstaculizada por la presencia de esta extraña enfermedad entre los indígenas quienes desconocían las oscuras razones de su aparición, de este modo, los hechiceros la atribuían a los blancos, ya que habían dado la espalda a sus Dioses y creencias e incitaban a la población a volver a ellas. [...] surgiendo en consecuencia, una encarnizada lucha entre misioneros y hechiceros.⁶⁵

Los hechiceros solo podían explicar la mortandad atribuyéndola al trabajo pastoral de los frailes, ya que tal enfermedad era totalmente desconocida en esa región. No podía ser atribuible al temido Dios "Cachinipa; hacedor de las cosas malas y de las desgracias que sucedían."⁶⁶ Su furia la representaba ocasionando grandes remolinos de tierra que elevaban todo cuanto a su paso encontrarán, ya fueran objetos o niños, Pérez de Ribas señala:

También le temían a éste [dios] en los remolinos que se levantaban en el aire, y los que lo veían se arrojaban en tierra, diciendo unos a otros; ¡Cachinipa! nombre que daban al demonio, o al que temían y reverenciaban en aquel remolino, que ellos no sabían explicar quién fuese.⁶⁷

⁶⁵ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, Op. Cit. 1954, p. 23.

⁶⁶ Manuel OROZCO y BERRA (Op. Cit. 1864, p. 305) escribe este nombre "Cachinipa" al igual que Andrés PÉREZ de RIBAS (Op. Cit. 1645, p. 248.), pero Pablo MARTÍNEZ del RÍO (Op. Cit. 1954, p. 87.) lo escribe "Cachiripa" enfatizando el *sic*, transcrito de la carta anual de 1598 de Juan Agustín de Morfi; Documentos para la historia de México, cuarta serie, tomo III, 1857.

⁶⁷ Andrés PÉREZ de RIBAS, Op. Cit. 1645, p. 248.

Todavía hace unas tres décadas, las ciudades de Torreón, Gómez Palacio y Lerdo eran pequeñas y las rodeaban grandes extensiones de tierra sin cultivo; al iniciar la temporada de calor hacían su aparición los remolinos terrestres. En la población se podía apreciar ese mismo temor de los ancestros: ser arrastrados hacia su interior y llevados al infierno. Los adultos utilizaban esta imagen para amedrentar a los niños, y dejarlos bajo amenaza de ser arrastrados por el diablo y desaparecer de la faz de la tierra para siempre si persistían en su mal comportamiento.

1.12 COLONIZACIÓN

Para los españoles las tierras del norte-centro representaban una oportunidad de ampliar sus horizontes territoriales y económicos, y se recurrió a los tlaxcaltecas con el fin de que junto a los españoles poblaran aquellas tierras, y a la vez sirvieran tanto de combatientes contra otras tribus como en los trabajos de evangelización. Alessio Robles transcribe la cédula del tratado entre el virrey de la Nueva España don Luis de Velasco y don Gregorio Naciaceno, jefe de la República de Tlaxcala.

Una colonia de Vascos y del señorío de Tlaxcala donde los tlaxcaltecas deberían de proporcionar 400 indios casados a los que se repartirían tierras y aguas, quedarían exentos de impuestos y alcabalas, podrían montar a caballo, se les daría el título de don y serían gobernados por ayuntamientos propios. [...] San Esteban de la Nueva Tlaxcala se estableció en las inmediaciones de Santiago del Saltillo.⁶⁸

Los franciscanos acompañaban a los vascos y tlaxcaltecas con la intención de fundar misiones en el lado oriente de la Región Lagunera. Orozco y Berra menciona el proceso de ampliación geográfica a partir de las misiones franciscanas.

En 1592 se intenta fundar La Villa del Saltillo en territorio de los Cuachichiles, siendo abandonada en varias ocasiones debido a las *inesantes* (sic) ataques de las tribus de la región, hasta quedar formalmente fundada en 1598 y muy próximo a éste, en 1599 fundan El Derramadero y casi un siglo después fundaron Santiago de Monclova, en 1689. Las misiones se extendieron hacia el centro del actual estado de Coahuila; “en 1673 Francisco Manuel de la Cruz funda Cuatro Ciénegas a 20 leguas al oeste de Saltillo, en 1675 San Francisco de Coahuila ¼ de legua al norte de Monclova, en 1677 Santa Rosa de Nadadores a 40 leguas al noroeste de Coahuila [Saltillo, que tiempo después fue abandonado y refundado en 1793], en 1692 en el paraje San Ildefonso el franciscano Francisco Peñasco funda El Santo Nombre de Jesús de los Peyotes, en 1698 Santiago Galindo Moctezuma al norte de Monclova, en 1699 fray Diego Salazar funda San Juan Bautista misma que después fue cambiada a orillas del río Bravo, los padres De la Cruz fundan Nuestra Señora de los Dolores de la Punta en 1701.⁶⁹

Por la parte del valle y hacia la sierra que está en el sur de la región, “el annua de 1596 ya habla de los Zacatecos del Nazas, como

⁶⁸ Vito ALESSIO ROBLES, *Op. Cit.* 1938. p. 15.

⁶⁹ Manuel OROZCO y BERRA, *Op. Cit.* 1864. pp. 302-303.

los habían bautizado los franciscanos."⁷⁰ Para adentrarse a la Región Lagunera los jesuitas tomaron como "punto de arranque al pueblo de Cuencamé, desde las riberas del Nazas hasta [el actual] Torreón y de ahí toda la ribera hasta San Pedro, donde comienza El Derramadero,"⁷¹ cerca del actual pueblo de General Cepeda. Alessio Robles menciona la visita de los padres Ramírez y Juan Agustín Espinosa hacia el año 1596:

Concueme, (Cuencamé) punto avanzado hacia el oriente de la gobernación de la Nueva Vizcaya, que entre este poblado y el oasis de Parras, se interponía todo el territorio de la laguna [...] con un diámetro de más de 200 kms., en el que los evangelizadores jesuitas se apoyaron para incursionarse hacia las tribus laguneras, ya que el proceso de conversión que aquí se iniciaba, iba preparando el camino con los pocos pobladores que por esta parte de la región se encontraban.⁷²

Los pueblos de Cuencamé y Mapimí ya existían antes de la llegada de los primeros evangelizadores, en 1598 ambos se fundaron como ayuntamiento.⁷³ El padre Arista menciona en el annua de 1598; "en este mismo año se hacían los primeros organismos políticos al estilo europeo, el nombramiento de un cacique que estaba por sobre

⁷⁰ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. p. 30.

⁷¹ *Ibid.* p. 23.

⁷² Vito ALESSIO ROBLES, *Op. Cit.* 1938. p. 28.

⁷³ Pablo C. MORENO, Torreón, Biografía de la más joven de las ciudades de México. Torreón, Coah. 1951. pp. 5-6.

un poblado, lo que llamaron ayuntamiento.”⁷⁴ Santa María de las Parras se fundó el 18 de febrero de 1598.⁷⁵ Fue el primer asiento de las tres partes en que quedó dividida la región: Valle, Sierra y Lagos

El padre Juan Agustín en su expedición que duró 4 años por los arenales de la laguna convirtiendo al cristianismo, redujo a un solo pueblo [...] al “valle del Pirineo”, llamado también “de las Parras”. Esta nueva fundación o repuebla, se hizo por mandato del capitán Diego de Robles junto con cinco caciques indios y 2000 indios.⁷⁶

Orozco y Berra hace una cronología de las misiones que se fundaron alrededor de Parras.

Aledaños a la Villa de Parras por estos años el jesuita Juan Agustín de Espinosa funda Noria del Pozo, La Peña y Santa Bárbara. [...] A principios del siglo XVII se funda San Pedro de la Laguna y su visita al pueblo de La Concepción [...] San Lorenzo y sus sujetos Los Hornos y Santa Ana [...] San Ignacio y sus visitas San Juan de la Costa, San José de las Abas y Baicuco, menos Parras, todos estos lugares están ahora o completamente deshabitados o reducidos a haciendas.⁷⁷

Mapa No. 5. En el Mapa dibujado por Melchior Nuñez de Ezquibel (sic) en el Álamo de Parras (hoy Viesca), se observan los poblados que se habían fundado en la Comarca Lagunera hacia el año 1787. Pág. 55.

⁷⁴ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. p. 42.

⁷⁵ Pablo C. MORENO, *Op. Cit.* 1951. p. 5.

⁷⁶ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. pp. 31-32.

⁷⁷ Manuel OROZCO y BERRA, *Op. Cit.* 1864. pp. 303-304.

En este punto de vista, y de los lugares que se describen en el mapa, se ve que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, y que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños.

En este punto de vista, y de los lugares que se describen en el mapa, se ve que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, y que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños.

NORTE

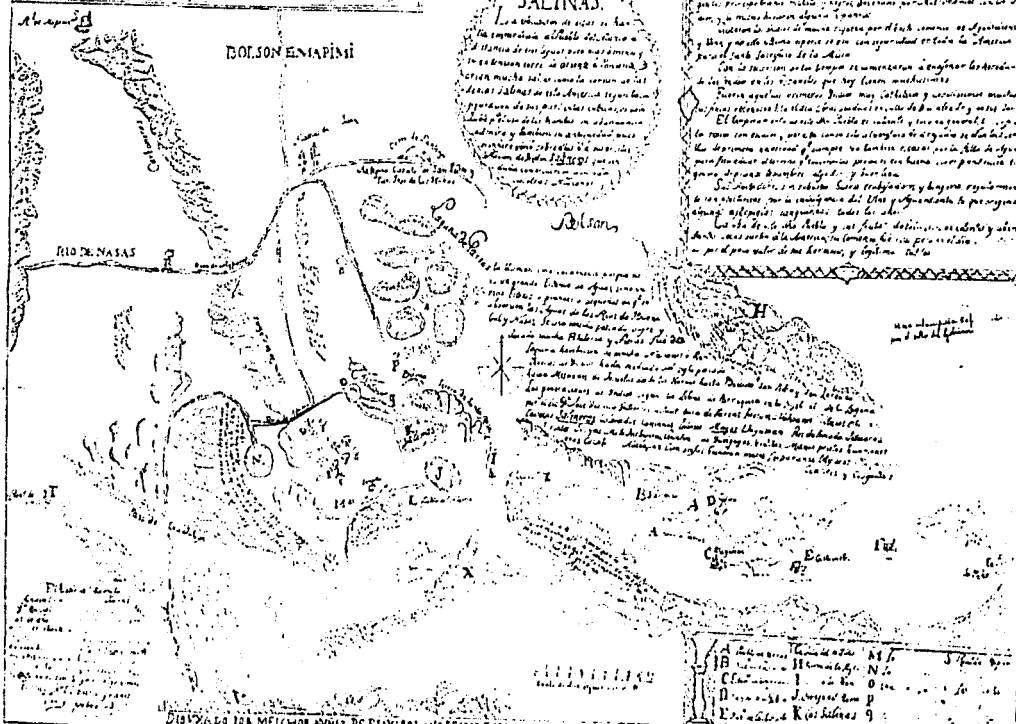
SALINAS.

Las salinas de este distrito, se hallan en el cerro de San Juan de los Baños, y se dice que son muy buenas para curar las enfermedades de la piel, y que se usan mucho para curar las quemaduras de las manos y de los brazos, y que se usan mucho para curar las quemaduras de las manos y de los brazos, y que se usan mucho para curar las quemaduras de las manos y de los brazos.

Salinas

Este punto de vista, y de los lugares que se describen en el mapa, se ve que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, y que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños.

Este punto de vista, y de los lugares que se describen en el mapa, se ve que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, y que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños.



Distrito de San Juan de los Baños. Este punto de vista, y de los lugares que se describen en el mapa, se ve que el camino que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños, es el mismo que el que se sigue para ir de esta plaza a la de San Juan de los Baños.

una distancia de 100 por el lado del Sur

DISTRICTO DE SAN JUAN DE LOS BAÑOS DE SAN JUAN DE LOS BAÑOS, ENTRA EN LA DEBIDA PLAZA DEL GOBIERNO

A	San Juan de los Baños	M	San Juan de los Baños
B	San Juan de los Baños	N	San Juan de los Baños
C	San Juan de los Baños	O	San Juan de los Baños
D	San Juan de los Baños	P	San Juan de los Baños
E	San Juan de los Baños	Q	San Juan de los Baños
F	San Juan de los Baños	R	San Juan de los Baños

La Región Lagunera había quedado al margen de esta invasión de tierras en aquellos años. Cerca del último cuarto del siglo XVIII las tierras fueron invadidas y sus habitantes sometidos estableciendo en sus territorios las haciendas. El padre Morfi escribe:

Concluida la espiritual conquista, fundaron cinco misiones y muchos pueblos [...] eran de mucho vecindario y su situación ventajosísima porque [los] cubría una gran parte del Bolsón de Mapimí, que siempre ha sido boca que vomita naciones bárbaras y crueles; hoy [año de 1777] se han perdido todos a excepción de Parras, porque unos se han transformado en haciendas y los otros están absolutamente despoblados.⁷⁸

Hacia 1675 tomaba forma la hacienda de "El Rosario y lo que iba a ser el enorme latifundio del Marquesado de San Miguel de Aguayo."⁷⁹ A éste último Adams lo llama San Miguel de la Luna.⁸⁰ Por el extremo occidente de la región, como misión antigua "San Juan de Castas" [hoy León Guzmán] fue fundado por el jesuita Juan de Espinosa.⁸¹ Muy cerca de este pueblo se fundó la hacienda de la Santísima Trinidad, misma que a la fecha se llama La Loma, y como parte de esta hacienda el rancho de Sapioriz que era donde habitaban los peones.

⁷⁸ Ref.: Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. pp. 43 y 47.

⁷⁹ Pablo MARTÍNEZ del RÍO, *Op. Cit.* 1954. p. 48.

⁸⁰ David B. ADAMS, *Op. Cit.* 1992. pp.108-119.

⁸¹ Andrés PÉREZ de RIBAS, *Op. Cit.* 1645. p. 254.



Foto No. 3 Panorámica del actual poblado de Sapioriz.

Un poco al norte de Cuencamé se encuentra el poblado La Flor de Jimulco y algunos otros pueblos que baña el Aguanaval, éstos no son tan antiguos como Cuencamé o Parras; sin embargo, su existencia, a lo largo de la historia de la Región Lagunera, tuvo gran influencia afectando la composición social e influyendo notablemente en la fundación de la ciudad de Torreón. Este pueblo tienen que ver con el antiguo mineral de Jimulquillo, que por mucho tiempo fue abandonado por haber sido objeto de las crueles incursiones de

los bárbaros. Los jesuitas hicieron esta petición al alcalde de la ciudad de Zacatecas a mediados del siglo XVIII.

A solicitud de los jesuitas al alcalde Colón de Portugal, de iniciar sus cordiales el 16 de diciembre de 1739 en la boca de Picardías y hasta finalizar en la plaza del Real de Minas llamado San José de Ximulco y [A]Guanaval, el cual queda en la sierra [A]Guanaval [...] y el mineral viejo llamado Ximulquillo en la falda de dicha sierra.⁸²



Foto No. 4 Panorámica del actual poblado de La Flor de Jimulco.

Uno de los pueblos de mayor importancia para la colonización de la parte sur de la región "que baña el río Aguanaval [...] es El Álamo de

⁸² Esteban L. PORTILLO. Apuntes para la historia antigua de Coahuila y Texas. U.A.C. Vol. 27, 1886, 2ª reimpresión, Saltillo, 1984. p. 406.

Parras [Hoy Viesca] fundado el 25 de Julio de 1731,⁸³ ubicado al extremo occidente de Parras cruzando la sierra del mismo nombre, en lo que en aquella época eran las orillas de la laguna de Viesca.

La Región Lagunera tuvo una segunda repuebla entre 1840 y 1850 por inmigrantes que procedían principalmente de Zacatecas, Parras, Saltillo, Durango, San Pedro y de los poblados aledaños a estas ciudades, muchos de ellos descendientes de españoles.

La propiedad territorial por los años 1850 y 1860 estaba en manos de Leonardo Zuloaga, Juan Nepomuceno Flores y Juan Ignacio Jiménez, que por los años antes mencionados empezaron a cultivarse las tierras. Pasó mucho tiempo para que los habitantes se dieran cuenta de que el río les proporcionaría grandísima ventaja para la agricultura y la ganadería.⁸⁴

Moreno narra cómo fue el crecimiento de los poblados de la región a partir de las haciendas y villas hasta llegar a la categoría de ciudades.

El poblado de Matamoros de la Laguna se fundó en 1839, San Pedro de las Colonias fue fundado en 1869 por la gente que habitaba Parras. En 1865 los terrenos de la hacienda de San Fernando de Avilés, se expropiaron para crear la villa Lerdo de Tejada, que dos años después se elevó al rango de ciudad. [...] En 1883 se funda la ciudad de Gómez Palacio, Dgo. [...] La ciudad de Torreón, Coah. se fundó como villa en 1893 y como ciudad en 1907.⁸⁵

⁸³ Pablo C. MORENO, *Op. Cit.*, 1951. p. 5.

⁸⁴ Emiliano C. SARAIVA, *Op. Cit.*, 1909. p. 3.

⁸⁵ Pablo C. MORENO, *Op. Cit.*, 1951. pp. 4-11.

También contribuyeron a esta mezcla heterogénea de la actual población de la Región Lagunera los inversionistas extranjeros procedentes de Alemania, El Líbano, Siria y China quienes hicieron su aparición en la región hacia la última década del siglo XIX y principios de siglo XX, atraídos por la naciente región ganadera, agrícola e industrial.

CAPITULO II

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO DE LA POLIFONÍA DE LA REGIÓN LAGUNERA

ANÁLISIS MUSICAL

El presente análisis musical para la polifonía de la Región Lagunera, se realiza destacando cada uno de los elementos musicales que la integran: sistema musical, clasificación del canto, forma musical (manera de ejecución), dotación, melodía, ritmo, armonía, ornamentación y textura. Los ejemplos abarcan tanto cantos del ámbito religioso como del ámbito profano. Considero que para ambos

casos son los más representativos de esta polifonía, ya que se encuentran en todo el repertorio.

2.1 SISTEMA MUSICAL

El sistema musical utilizado para la polifonía de la Región Lagunera, es el tonal diatónico occidental. Para la transcripción de los ejemplos que se presentan, se toma de referencia el LA de 440 Hz. para ubicar la tonalidad correspondiente.

El modo mayor es utilizado en todo el repertorio en las dos temáticas. Se define este "modo mayor" por la construcción de la escala a partir de las notas de la melodía y la formación de acordes a partir de las notas simultáneas (en forma vertical) que cantan las voces en conjunto, así como de su función armónica.

Para ilustrar la obtención de la escala, se puede tomar cualquier ejemplo. Sea un fragmento de la caminata *El despedimento* (Ver pie en página 97), donde a partir de la melodía del **bajo** se identifican todas las notas diferentes que la componen, se escogen las que

pertenece a los siete grados de la escala (numeradas del 1 al 8 en el ejemplo), principiando por la nota DO. Al ordenarlas en forma ascendente, se obtiene una escala diatónica, que en este caso particular es de DO mayor.

Para construir los acordes se toman en cuenta las cuatro voces, y se forman al coincidir cuatro notas en un mismo tiempo; que en este caso resultan ser "acorde mayor", por las terceras mayor y menor superpuestas ascendentemente. En el ejemplo, están señaladas las notas que forman los acordes: SOL mayor (G) y DO mayor (C).

The musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Cuarta o Contratenor, Tercera o Tenor I, Segunda o Tenor II, and Primera o Bajo. The bottom staff is a bass line with fingerings and Roman numerals. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure shows a G chord (SOL mayor) with notes G, B, and D circled. The second measure shows a C chord (DO mayor) with notes C, E, and G circled. The bass line has fingerings 2, 8, 7, 6, 5, 1, 3, 4 and Roman numerals V 6-4, V, I . . 6, I, V I. The vocal parts have notes corresponding to the scale: G, A, B, C, D, E, F#, G.

Ejemplo No. 1. Fragmento de EL DESPEDIMIENTO. (Ver pie en página 100).

2.2 CLASIFICACIÓN DEL CANTO

El repertorio polifónico de la Región Lagunera, como ya se mencionó en la introducción, se clasifica en dos grandes temáticas: *ámbito religioso* y *ámbito profano*⁸⁶. Esta división se basa en el uso y carácter de los cantos; *festivo y cotidiano*, respectivamente. En esta primera clasificación, la temática religiosa a su vez se subdivide en cuatro tipos diferentes conforme sus contenidos temáticos que van de acuerdo a la festividad a la que pertenecen. Esta subdivisión es la siguiente:

Caminatas: Forman parte de las pastorelas cuya representación se lleva a cabo los días 25 de diciembre (día de Navidad), 6 de enero (día de Reyes) y 2 de febrero (día de la virgen de la Candelaria). Son interpretadas por dos coros conformados por tres y cuatro voces respectivamente. Sus letras hablan sobre el nacimiento de Jesús.

Alabados: Se cantan en la celebración de la Semana Santa, el 12 de diciembre (día de la virgen de Guadalupe) y en las festividades de los santos patronos. Aún cuando alguna vez se acompañó con

⁸⁶ Ver cuadro I. p. 13

ellos los sepelios, actualmente esto ha caído en desuso. Son interpretadas por un coro a 3 o 4 voces. Sus temas hablan sobre la muerte de Jesús y sobre la virgen de Guadalupe.

Misterios: Se cantan en los rezos de rosarios que se llevan a cabo en las festividades decembrinas, el 6 de enero y el 2 de febrero. Son interpretados por un coro a 3 o 4 voces. Sus temas narran los misterios que se incluyen como dogmas de fe de la religión católica.

Posadas: Es una narración de la peregrinación por la que pasaron José y María, justo antes de que ésta diera a luz. Se canta en las casas donde los peregrinos (José y María) piden "posada", se llevan a cabo del 16 al 24 de diciembre. Consisten en una serie de cuartetos que se cantan alternadas en forma responsorial, interpretadas por dos coros a 4 voces, que se disponen uno dentro y el otro fuera de una casa.

La subdivisión en el ámbito profano, se da de acuerdo a los contenidos temáticos que trata en: **las cardenchas y las tragedias.**

Las cardenchas: también llamadas canciones **de amor y desprecio**, hablan de las relaciones amorosas entre parejas, o del dolor y del coraje del desamor. Son interpretadas, a 3 voces en su forma más representativa, aún cuando llegaron a cantarse a 4 y 5 voces.

Las tragedias: también llamadas **corridos acardenchados**, narran la muerte en forma violenta, dramática o en condiciones de traición de algunos personajes que habitaron la Región Lagunera a finales del siglo XIX o principios del siglo XX. Su forma de interpretación coincide con *las cardenchas*.

2.3 FORMA MUSICAL. Manera de interpretar

El **canto cardenche** tiene una forma musical monotemática en la mayoría de sus piezas y algunas bitemáticas.

La manera de interpretarse se define como una polifonía vocal ejecutada a tres y cuatro voces que corren en intervalos de 3ª, 6ª y 8ª paralelas, en isorritmia, normalmente a tiempo lento, sin ningún acompañamiento instrumental; los textos se cantan en forma silábica.

En el ámbito religioso, el canto es interpretado por hombres y mujeres. Para el ámbito pagano se interpreta principalmente por voces masculinas, y excepcionalmente por mujeres.

Aún cuando a las tragedias suelen llamarlas **corridos acardenchados**, no debemos confundirlas con el **corrido**, que en menor medida también existe como parte del repertorio del grupo de cardencheros. No pertenece a la polifonía que se describe, ellos mismos hacen la aclaración, "ésta no es **cardencha** pero de todas formas vamos a cantarla [...] es un **corrido**."⁸⁷

Los corridos: son cantados a dos voces en terceras paralelas, en una tonalidad mayor utilizando el primero, cuarto y quinto grados, con una simetría regular en compás de 3/4, ó 6/8 a un *tempo valseado*, con una distribución de versos generalmente por cuartetos.⁸⁸

Aún cuando estos corridos no se hacen acompañar por ningún instrumento armónico-melódico, éste puede intervenir perfectamente sin alterar la estructura musical.

⁸⁷ Don "Quico" Orona; Entrev. 1986. LOZ. Doc. p. 12 / LOZ. Grab. 1K. 1/2B

⁸⁸ Vicente T. MENDOZA. El corrido Mexicano. Fondo de Cultura Económica. Colección Popular 139. México, 1976. pp. 11-17.

En la clasificación de los corridos que hace Vicente T. Mendoza, los que integran el repertorio de los cardencheros, son valorados como "*de forma simple*, no tienen estribillo y no se repite ninguna estrofa."

2.4 DOTACIÓN: denominación clásica y regional.

La denominación regional para las voces que intervienen en la temática religiosa, se hace de la más grave a la más aguda, éstas son llamadas simplemente: **primera, segunda, tercera y cuarta**.

Para la interpretación de las **caminatas** existen dos coros: uno mixto a tres voces y otro masculino a cuatro. El coro mixto se compone de dos voces masculinas y una femenina, de la más grave a la más aguda, son **primera, segunda y tercera**, ejecutadas por un **bajo, un tenor y un soprano** respectivamente, en su denominación clásica. Para el coro compuesto solo por hombres, éstas son **primera, segunda, tercera y cuarta**, ejecutadas por un **bajo, dos tenores y un contratenor**, respectivamente. Ésta última que es la más aguda, por su misma tesitura alta se interpreta con *falsete*.

En la clasificación de los corridos que hace Vicente T. Mendoza, los que integran el repertorio de los cardencheros, son valorados como "*de forma simple*, no tienen estribillo y no se repite ninguna estrofa."

2.4 DOTACIÓN: denominación clásica y regional.

La denominación regional para las voces que intervienen en la temática religiosa, se hace de la más grave a la más aguda, éstas son llamadas simplemente: **primera, segunda, tercera y cuarta**.

Para la interpretación de las **caminatas** existen dos coros: uno mixto a tres voces y otro masculino a cuatro. El coro mixto se compone de dos voces masculinas y una femenina, de la más grave a la más aguda, son **primera, segunda y tercera**, ejecutadas por un **bajo**, un **tenor** y un **soprano** respectivamente, en su denominación clásica. Para el coro compuesto solo por hombres, éstas son **primera, segunda, tercera y cuarta**, ejecutadas por un **bajo**, dos **tenores** y un **contratenor**, respectivamente. Ésta última que es la más aguda, por su misma tesitura alta se interpreta con *falsete*.

Para los **misterios, alabados y posadas**, que son interpretados por mujeres, la denominación regional es la misma que se menciona para los coros a tres y cuatro voces de **las caminatas**. Con la denominación clásica, para el primer coro intervienen; **un contralto y dos sopranos**, y para el segundo coro; **un contralto y tres sopranos**, respectivamente.

Foto No. 5 A la orilla del Río Nazas, los cardencheros de Sapioriz descansan interpretando la canción cardenche.⁸⁹
Pág. 70.

⁸⁹ Fotografía tomada el 2 de Agosto de 1992.



En el ámbito profano, este canto se llega a interpretar a dos y tres voces, en ocasiones llegó a cantarse a cuatro y cinco de ellas.⁹⁰ Su forma más representativa es a tres partes, en su denominación regional de grave a aguda, son; la **primera y arrastre** también llamada **marrana, la primera** (voz principal) y la **contralta**, que en su denominación clásica son ejecutadas por: un **bajo** y dos **tenores**. Cuando aparecen las otras dos voces; la **arrequinta** o **requinto** y la más aguda; **la quinta**, ambas fueron ejecutadas por **contratenores**.

De igual forma para el grupo integrado por mujeres, las voces de grave a aguda son llamadas, **primera de arrastre** o **marrana** la interpreta un **contralto**, **la primera** (voz principal) la interpreta un **soprano** y **la contralta** otro **soprano**. La cantante de **el bajo**, deberá tener un timbre de voz suficientemente grave para lograr el estilo "*arrastrado de la marrana*".

Foto No.6 Las voces femeninas participan en los cantos con temática religiosa. En la época navideña se reúnen en casa de una de las intérpretes para repasar estos cantos.⁹¹

Pág. 71.

⁹⁰ Han existido grupos de cantores conformados por cinco voces, la más aguda es la quinta, está arriba de la llamada arrequinte; esta voz fue poco practicada, y se ha perdido, por lo que no se logró obtener ningún ejemplo.

⁹¹ Fotografía tomada el 30 de Diciembre de 1997, casa de Doña Mariana García. Sapioriz.



DENOMINACIÓN CLÁSICA	DENOMINACIÓN TRADICIONAL DE LA REGIÓN
Tesituras en el ámbito religioso	
Coro mixto:	
Soprano	Tercera
Tenor	Segunda
Bajo	Primera
Coro masculino:	
Contratenor	Cuarta
Tenor I	Tercera
Tenor II	Segunda
Bajo	Primera
Tesituras en el ámbito profano	
Voces femeninas:	
Soprano I	Contralta
Soprano II	Primera
Contralto	Primera de arrastre, o Bajo, o la Marrana
Voces masculinas:	
Tenor I	Contralta
Tenor II	Primera
Bajo	Primera de arrastre, o Bajo, o la Marrana

Cuadro No. 2. En esta tabla se muestra la denominación clásica de las voces⁹² que conforman un grupo de cantores y su equivalente en la denominación regional.

⁹² CAGNEPAIN, 1961. p. 604.

2.5 MELODÍA

La forma de la línea melódica es mixta, según la definición de Piston: "por la curva de subida y la de caída en forma alterna."⁹³ Tiende a ser horizontal hacia la parte final, debido a que las figuras rítmicas presentan valores de duración largos. Tiene un ámbito reducido normalmente a una 8ª, generalmente se estructura sobre los sonidos que forman el acorde, tocando algunos grados conjuntos a éste. Todas las notas pertenecen a la tonalidad correspondiente (no existen notas cromáticas).

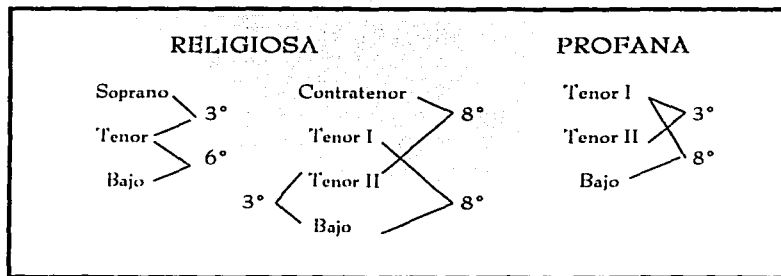
La melodía principal puede iniciar en cualquier nota del acorde, para finalizar, en forma más generalizada, en la tónica, pero no es forzoso; como todas las voces corren paralelas, cualquiera de ellas puede iniciar y finalizar en cualquier nota del acorde, esto depende del dibujo de la línea melódica.

Si una voz queda alejada de su nota final, deberá llegar por *glissando* o por *apoyatura(s)* a la nota correspondiente.

⁹³ Walter PISTON. "The distribution of tones in a melody is marked by changes of direction, by range, by high and low points, [...] the majority of melodies seems to favor a rising-falling curve over a falling-rising curve [...] as well as mixed curves [...]" but in general, a melody will return in a phrase to approximately the same point where it begun within a fourth or fifth at most." *Harmony*, WW Norton & Cia., Publisher, 5th ed. N.Y. 1987. pp. 96-98.

Para la temática religiosa, la melodía principal está en la voz llamada **primera**, que es interpretada por el **bajo**, las siguientes voces son: **segunda, tercera y cuarta**, que hacen una melodía semejante a la principal en terceras, octavas y tercera alejada una octava, todas altas respectivamente. (Cuadro No. 3)

En la temática profana, la melodía principal está en el **tenor II**, las voces extremas: **el tenor I y el bajo**, en su generalidad, siguen el diseño de la línea melódica principal en intervalos paralelos una tercera alta y una sexta baja respectivamente. (Cuadro No. 3)



Cuadro No. 3. Dibujo de las voces y los intervalos que forman entre ellas en los diferentes grupos de cantores, en ambas temática: religiosa y profana.

Para la temática profana, es común que la melodía la inicie el **tenor II (la primera)**, después de las primeras cuatro o cinco figuras rítmicas se van integrando el resto de las voces a voluntad de cada cantor, como se observa en la cardencha "*Una mañana muy transparente*":

UNA MAÑANA MUY TRANSPARENTE

♩ = 50

<p>Contralta o Tenor I</p>	
<p>Primera o Tenor II</p>	
<p>Primera y arrastre o marrana o Bajo</p>	

Ejemplo No. 2. UNA MAÑANA MUY TRANSPARENTE. Canción cardencha: *de amor y desprecio* a tres voces: Toño Valle, primera; Genaro Chavarría, contralta; Juan Sánchez, segunda y arrastre o marrana. Procede de Saporiz, Mpio. de Lerdo, Dgo. 2 de Agosto de 1992.⁹⁴

También existen algunas canciones que la melodía inicia con el **tenor I (la contralta)**, desgraciadamente no se cuenta con ningún ejemplo de éstas.

Existen algunos acomodados en cuanto a modificar la línea melódica cuando ésta sube demasiado y resulta inalcanzable para el **tenor I (la contralta)**. Éste se mantiene sobre una nota hasta que la

⁹⁴ LOZ. Doc. p. 58 No.40 / LOZ. Grab. 4K.2/2 B

melodía baja, así, el cantor no se ve forzado en su voz y puede continuar haciendo de nuevo la línea paralela al **tenor II (la primera)**. En el siguiente ejemplo, “*Yo ya me voy a morir a los desiertos*”, (ver nota 99) la melodía del tenor I se mantiene en la nota sol mientras que la melodía principal hace un salto de una tercera arriba.

YO YA ME VOY A MORIR A LOS DESIERTOS

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The top staff is for Contralto or Tenor I, and the bottom staff is for Primera or Tenor II. The tempo is marked as ♩. = 52 for the first two measures and ♩. = 40 for the last measure. The lyrics are: "Yo ya me voy a morir a los desiertos me voy del e-". The Contralto/Tenor I part has a long note on 'sol' (G) in the first two measures, then moves to a higher note in the third measure. The Primera/Tenor II part moves up a third in the third measure.

Ejemplo No. 3. YO YA ME VOY A MORIR A LOS DESIERTOS. (Ver pie en página 86).

El bajo (la marrana) es la base armónica. La melodía que realiza es común que vaya octavada con la línea del **tenor I (contralta)**, aunque en ocasiones se octava con la melodía principal (**primera**). Para romper el paralelismo, uno de los movimientos característicos que ejecuta, es ir pasando por los diferentes grados del acorde en forma de arpeggios, o bien, ir alternando la dominante con la

tónica. En el ejemplo "La tragedia de Lino Rodarte", se puede observar al bajo (o marrana) con este movimiento:

LINO RODARTE

Contralto o Tenor I

Primera o Tenor II

Primera y arrastre (la marrana) o Bajo

1. - tro ron de Fe bre ro
2. - ron pre soa Li no

1. - la des gra cia su ce dio
2. a ga tra ron de Fe bre ro
pre soa Li no

1. su que ri da locn tre go
2. su que ri da locn tre go

Ejemplo No. 4. LA TRAGEDIA DE LINO RODARTE. Canción cardenche: *tragedia* a tres voces. "Quico" Orona, primera; "Quico" Beltrán, marrana y Andrés Adame, contralta. Procede de La Flor de Jimulco, Coah. 29 de Marzo de 1986.⁹⁵

⁹⁵ LOZ. Doc. p. 7 No.6 / LOZ. Grab. IK. 1/2A

Para las Caminatas, el primer coro que es mixto a tres voces, su distribución también está determinada por la melodía principal que está en el **bajo (primera)**. El **tenor (segunda)** va en intervalos de terceras altas, El **soprano (tercera)** corre en octavas paralelas al bajo (**primera**), como se observa en el ejemplo "Al paso ligero".

AL PASO LIGERO

Coro Mixto

Tercera o Soprano

Segunda o Tenor

Primera o Bajo

$J = 70$

li ge

pa ... so li ge

Al pa.....so li.....ge

La segunda parte de esta misma pieza, está ejecutada por un coro masculino: Para este coro formado por cuatro cantores, la melodía principal está en el **bajo (primera)**. Las siguientes tres voces, son: **tenor II (segunda)**, **tenor I (tercera)** y **contratenor (cuarta)**; mantienen la misma melodía, en terceras y octavas paralelas altas. (Ver cuadro No.3, página No. 73).

Cesa coro mixto. Inicia coro masculino

(Cesa: Soprano)
Cuarta o
Contratenor

Tercera o
Tenor I

(Cesa: Tenor)
Segunda o
Tenor II

(Cesa: Primera o
Bajo)
Primera o Bajo

di dos del cie... lo

Po der del cie... lo

$\text{♩} = 64$

Ejemplo No. 5. AL PASO LIGERO. *Caminata* de la pastorela a dos coros. Voces coro mixto: Juan Sánchez, primera; José Ortiz, segunda y Luz Divina Soto, tercera. Coro masculino: Antonio Valle, primera; Lupe Salazar, segunda; Aniceto Chavarría, tercera y Genaro Chavarría, cuarta. Procede de Saporiz, Mpio. de Lerdo, Dgo. 24 de Diciembre de 1993.⁹⁶

En ocasiones se perciben diferencias en cuanto al diseño de la línea melódica en alguna de las voces, esto ocurren principalmente cuando no se tiene bien memorizado el texto. Para tratar de corregir este error, es imprescindible la presencia de un apuntador, éste puede ser un mismo cantor o alguien con esta tarea exclusiva, tal como sucede en las pastorelas.

⁹⁶ LOZ. Doc. p. 155 No. 88 / LOZ. Grab. IIK. 1/2 A

2.6 FRASE

La frase musical que prácticamente es el tema principal, para ambas temáticas está condicionada por el texto (por la longitud del verso) y no por un determinado número de compases, en su generalidad alguna variante hacia la segunda parte de la frase, hace que ésta quede dividida en dos semifrases. La mayoría de las piezas del repertorio cardenche son monotemáticas (ejemplo No. 4 p.78), y en menor medida también existen bitemáticas,

Para las piezas de temática religiosa, por lo general existen dos frases, y corresponden una a cada coro. La frase abarca dos versos, y la estrofa se estructura en cuartetos, por lo que se tiene dos frases musicales por cada estrofa.⁹⁷ Estas dos frases musicales se repiten en el mismo orden en todas las estrofas.

La *anacrusa* es frecuente, la mayoría de las piezas inician de esta forma, por lo que constituye una característica de esta polifonía regional. Es probable que tenga mucho que ver que una sola voz sea la que principia el canto, precisamente en la *anacrusa*, y luego se le

⁹⁷ Ver Análisis literario p. 103.

van integrando las demás voces, como ya se mencionó y como se puede ver en cualquier ejemplo de los aquí citados.

En algunas caminatas la *anacrusa* se da de una manera peculiar: como intervienen dos coros, cuando el primero de ellos termina la frase dando las últimas dos o tres notas con un pequeño *ralentando*, el segundo coro inicia sobre estas últimas notas del primer coro, traslapando las notas: se superpone el final del coro mixto con el principio del coro masculino. En el ejemplo No. 5 (página No. 80) el final del primer coro está transcrito con notas en tamaño pequeño y el inicio del segundo coro está transcrito con notas en tamaño grande (Ver nota 96). Invariablemente en ambas temáticas, la última sílaba de cada estrofa se ejecuta con *calderón*.

Para la temática profana, dentro de *las tragedias* y algunas *cardenchas*, existen piezas cuyas estrofas se distribuyen en cuartetos; las monotemáticas distribuyen la frase en dos semifrases, una para cada dos versos, haciendo la frase completa al cabo de los cuatro versos. Esta misma frase se repite para todas las estrofas.

Para la mayoría de las *cardenchas*, lo irregular de la longitud de sus versos, está directamente relacionado a lo irregular de la frase y/o semifrase musical. La cardencha "Yo ya me voy a morir a los desiertos" (ver a continuación ejemplo no. 6), es una pieza de las más elaboradas que existen dentro de este repertorio. Con la voz del **tenor II (primera)** se observa claramente la diferencia en la longitud de cada una de las frases melódicas, que va de acuerdo a la extensión de sus versos y la composición de las estrofas.

Utilizando la numeración de los compases como medida de longitud, tenemos 2 frases dispuestas de la siguiente manera:

<u>Frase 1:</u>	<u>semifrase A</u>	<u>semifrase B</u>
	anacrusa-1-2-3	4-5-6
Repet. de frase 1:	1-2-7-8	9-10-11
<u>Frase 2:</u>	12-13-14 (se repiten)	
(cambia a LA bemol mayor)		
2ª parte:	puente compás 15 *	
	16-17-18-19	20-21-22

* La segunda parte es la "repetición de la frase 1", solo que cambia de tono; los compases 15 al 22 corresponden al 6-1-2-7-8-9-10 y 11, respectivamente, solo que estos últimos en Sol mayor.

YO YA ME VOY A MORIR A LOS DESIERTOS

Primera o Tenor II



1. Yo ya me voy a morir a los de.sier.tos me voy del e.ji...do,
2. quean.do lejos de mi tierra no más que mea-

ae. sae. tre. lla ma. ri...ne. ra. so. loen pen. sar.

cuer...do. me dan... ga.nas de llo.rar.

pe. roa mi no me di. vier. ten los ci. ga. rros de la Da. lia.
pe. roa mi no me con sue lan e...sas co. pas dea.guar. dien. te.

so loen pen. sar. que de. jéun a. mor pen. dien. te no. más que mea-

cuer... do, me dan... ga. nas de llo. rar. . . .

Ejemplo No. 6. YO YA ME VOY A MORIR A LOS DESIERTOS. Canción cardenche; *de amor y desprecio* a tres voces. Voces; Toño Valle, primera; Genaro Chavarría, contralta; Juan Sánchez, segunda y arrastre o marrana. 2 de Agosto de 1992⁹⁸

Quando una melodía se repite con versos de diferente extensión silábica, ellos repiten un mismo sonido las veces que sea necesario para cuadrar el verso a la melodía, es decir, la melodía se adapta a

⁹⁸ LOZ. Doc. p. 55 No.38 / LOZ. Grab. 4K. 2/2 A

este verso con figuras rítmicas más cortas, y así se logra cubrir el mismo tiempo. En el caso contrario, la figura rítmica de una sílaba se alarga más, hasta cubrir el tiempo necesario, (ejemplo No. 7)

JESUSITA

Je . . su . . si . . ta me díoun pa . . ñue . . lo

Je . . su . . si . . tae . . ra . . bo . . ni . . ta

Ejemplo No. 7. JESUSITA. Canción cardenche *de amor y desprecio* a tres voces: Toño Valle, primera; Genaro Chavarría, contralta; Juan Sánchez, segunda y arrastre o marrana. Procede de Saporiz, Mpio. de Lerdo, Dgo. 2 de Agosto de 1992.⁹⁹

2.7 ARMONÍA

La estructura armónica de las piezas guarda semejanza en ambas temáticas: el modo mayor. Este modo se emplea en todas las piezas de esta polifonía, con variantes un poco más agudas o más graves que son marcadas por las diferentes tonalidades. En los ejemplos transcritos, se encontraron las siguientes: *DO mayor*, *SOL mayor*, *RE mayor*, *MI mayor*, *LA bemol mayor* y *RE bemol mayor*.

⁹⁹ LOZ. Doc. p. 55-56 No.39 / LOZ. Grab. 4K. 2/2 A

Es importante aclarar que los cantores no mantienen la tonalidad a una altura fija en una misma pieza, que varía debido a las condiciones anímicas de ellos y no a un transporte de tonalidad, ya que eligen el sonido de partida (central) según el ámbito agudo o grave que en ese momento les resulte cómodo. Ésta variación se nota aún más, si una pieza es cantada al inicio de un grupo de tres o cuatro y al cabo la repiten, la altura o tono de esta misma canción resulta diferente.

Localizando todas las notas LA que aparecen en una misma canción, su altura no se mantiene en la misma frecuencia; cantan una estrofa a una determinada altura, y para la siguiente estrofa es frecuente observar una variación, ya sea más alta o más baja, ejecutándose exactamente con la misma melodía.

Estos cambios en la altura se ven transcritos en la caminata "Al paso ligero" (ver apéndice página No.): el coro mixto inicia en el tono de *RE bemol mayor*, el coro masculino continúa su parte, pero cambia su tono a *RE mayor*. Incluso este mismo coro, al repetir esta misma parte, se sube casi medio tono respecto de la tonalidad en que inició.

En la cardencha "Yo ya me voy a morir a los desiertos", (pp 86-87), también está transcrito este cambio de tono; la primera frase señalada con las letras A, B, C, D y E, inicia en la tonalidad de *SOL mayor*, al cabo de un pequeño calderón, continúa con la segunda frase, señalada con la letra F, y la tonalidad cambia a *LA bemol mayor*, que es medio tono arriba de la anterior. Al regresar a la primera frase, continúan cantándola en esta última tonalidad. En este ejemplo, al repetir la primera parte (A, B, C, D y E) está transcrita con este cambio de tono, en *LA bemol mayor*, y se señala con las letras G, H e I. Aún cuando la melodía es exactamente la misma, el tono varía por las razones ya mencionadas.

Los grados de la tonalidad generalmente se mueven dentro del de tónica y dominante. Las líneas melódicas del conjunto de voces se desarrollan dentro del acorde del primer grado a lo largo de casi toda la pieza. El quinto grado aparece cuando se ejecuta la penúltima sílaba de la frase o de la estrofa, y pasa al acorde de tónica en la última sílaba del verso, realizando una cadencia perfecta (V-I). En el ámbito pagano, solo utilizan el primer y quinto grados.

YO YA ME VOY A MORIR A LOS DESIERTOS

♩ = 52
♩ = 40

Contralto o Tenor I
Primera o Tenor II
Primera y arrastre (la marrana) o Bajo

A

1.- los de sier.tos me voy del e-
 2.- de mi tie.rra no. más que mea-

1.- a mo.rir a los de. sier.tos me voy del e-
 2.- quecando lejos de mi tie.rra no. más que mea-

1.- los de. sier.tos me voy del e-
 2.- de mi tie.rra no. más que mea-

B

ji do, lla ma . ri . ne . ra,
 ji do, ae . saes tre . lla ma . ri . ne . ra,
 ji do, ma . ri . ne . ra,

C
2. D

so . loen pen . sar cuer do.
 so . loen pen . sar, cuer do. me.
 so . loen pen . sar, cuer do.

YO YA ME VOY A MORIR A LOS DESIERTOS

Contralto o Tenor I ♩ = 52 A ♩ = 40
Primera o Tenor II
Primera y arrastre (la marrana) o Bajo

1.- los de . sier . tos me voy del e -
 2.- de mi tie . rra no . más que mea -
 1.- a mo . rir a los de . sier . tos me voy del e -
 2.- quan do le jos de mi tie . rra no . más que mea -
 1.- los de . sier . tos me voy del e -
 2.- de mi tie . rra no . más que mea -

B
 ji do, lla ma . ri . ne . ra,
 ji do, ae . saes tre . lla ma . ri . ne . ra,
 ji do, ma . ri . ne . ra,

C D
 so . loen pen . sar, cuer do.
 so . loen pen . sar, cuer do. me.
 so . loen pen . sar, cuer do.

E

dan ga . nas de llo . rar.

dan ga . nas de llo . rar.

dan ga nas de llo . . rar.

F

ten lan los ci . ga . rros de la da . lia,
e . sas co . pas dea . guar . dien . te.

1.- Pe roa mi no me dí vier . ten los ci . ga . rros de la da . lia,
2.- pe . roa . mi no me consue lan e . sas co . pas dea . gur . dien . te.

vier ten los ci . ga . rros de la da . lia,
vier ten e . sas co . pas dea guar . dien . te.

G **H**

so loen pen sar, mor pen . dien . te . no . . más que mea-

so loen pen sar, que de jeun a mor pen . dien te no . más que mea-

so loen pen sar, a . mor pen . dien te no . más que mea-

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "cuer . . . do, dan ga .nas de llo rar." The Soprano part has a circled '1' above the first measure. The Alto and Bass parts have a circled '1' above the first measure. The lyrics are: "cuer . . . do, me dan ga nas de llo rar." and "cuer . . . do, dan ga nas de llo rar." respectively.

Ejemplo No. 8. YO YA ME VOY A MORIR A LOS DESIERTOS⁹⁹

En el ámbito religioso, utilizan; el primero, cuarto y quinto grados, mismos que aparecen sólo hacia el final de la frase para repetirla (IV-I), y para finalizarla como cadencia perfecta (V-I).

Existen pocas piezas en las que aparenta estructurarse el acorde de segundo grado. Sucede cuando la voz principal inicia con la tónica y procede por grado conjunto ascendente; como las otras voces corren en terceras paralelas, por lo tanto, suben al siguiente grado, dando este resultado. Como aparece en una sola nota, y de valor muy corto, este acorde debe considerarse como de paso, ya que no tiene ninguna función armónica.

⁹⁹ Ver pie en página 83. LOZ. Doc. p. 55 No.38 / LOZ. Grab. 4K. 2/2 A

El estado de los acordes: **fundamental, primera inversión y segunda inversión**, depende del movimiento melódico de cada una de las voces. En la temática religiosa, el último acorde, el de tónica, se puede encontrar en estado fundamental o en la segunda inversión incompleto: cuando es a tres voces se duplica la fundamental cuando es a cuatro voces, se duplican la fundamental y la mediantes. En la temática profana, es más común que este último acorde se encuentre en estado fundamental, sin la quinta y con la tónica duplicada.

Para los ejemplos transcritos, se determina la tonalidad que aparece en la primer estrofa de la canción de acuerdo al LA de 440 Hz., pero en una transcripción a partir de una grabación, deben tomarse en cuenta los aspectos no musicales que influyen en la variación de la altura; las revoluciones a las que trabaja la grabadora, la regrabación de un equipo a otro, la carga de las baterías o las variaciones de la corriente alterna.

2.8 RITMO

El ritmo, para ambas temáticas, es ejecutado a un tiempo lento. Debo aclarar que en cada uno de los ejemplos presentados, el ritmo

transcrito está aproximándose lo más posible, ya que el tiempo real de interpretación de las figuras rítmicas transcritas no corresponde estrictamente a su medida metronómica con respecto de la medida que los cardencheros hacen. Para obtener la medida exacta de los tiempos para cada sílaba, sería necesario utilizar medidas en segundos y no con la escritura tradicional, pero este procedimiento no se contempla en el presente estudio.

Considerando la herencia europea fundamental para el desarrollo de esta polifonía, partimos de que debe tener un compás determinado y la distribución simétrica en todos ellos. Pero aún cuando se percibe un compás binario o ternario, el ritmo es modificado por el propio estilo de interpretación; alargando o disminuyendo a placer de los cantores algunas figuras rítmicas, y haciendo uso de lo aprendido por la tradición oral, da por resultado que se indetermina la simetría del compás.

Para la mayoría de las piezas de ambas temáticas, si se tratara de cuadrar el ritmo estrictamente a un compás, éste se vería seriamente afectado, alterando el propio estilo del canto. Tampoco se

puede decir que sea *ad libitum*¹⁰⁰ en cada interpretación, pues cada melodía tiene su propia *agógica*^{100A} que los cantores memorizan durante el aprendizaje del canto.

Al término de cada estrofa se hace un silencio un poco largo sin ninguna medida especial, que da la sensación de finalizar, estas pausas son empleadas por los ejecutantes para darle un sorbo a la botella o una fumada al tabaco. Estas licencias se integran orgánicamente al canto, y no alteran el sentido rítmico de la pieza.

2.9 ORNAMENTACIÓN VOCAL

En las cardenchas, los adornos que aparecen son: *glisando*, *bordado*, *apoyatura* y *el grupeto*.

Según las definiciones de Randel, la ejecución de los *glissandi*, "manera especial de cantar, en la cual la voz se desliza gradualmente desde un tono hasta el siguiente,"¹⁰¹ o como dicen los cardencheros: "*arrastrar la voz*", éstos se ejecutan tanto en sentido ascendente como

¹⁰⁰ Don Michael RANDEL. "Ad libitum/Lat./". Indicación que deja al ejecutante en libertad de variar el tiempo estricto". Diccionario Harvard de música. Ed. Diana. 1ª Ed. México, 1984. p. 19.

^{100A} Don Michael Randel. "Agógico. Del término alemán *Agogik* se emplea para denotar todas las sutilezas de la ejecución logradas por la modificación del tiempo". Op. Cit. 1984. p.20.

¹⁰¹ Don Michael RANDEL. "Apoyatura". p. 29-31. "Glissando". p. 202 (véase portamento p. 396). "Grupeto". Op. Cit. 1984. pp. 208 y 209.

descendente. Si existe un salto de una tercera o más, es forzoso que lo hagan *glisando*, deslizan la voz hasta encontrar la nota que consideran como parte de su melodía. Este adorno forma parte del estilo del canto, es uno de los elementos musicales que más caracterizan a esta polifonía, tanto del ámbito religioso como del ámbito profano.

LA QUERIDA

Contralta o Tenor I

1.- yoae.sa mu . jer laa do ro, no sé por qué,
 2.- rē. ce que mi. roaun ángel, aun án gel mi ro,

Primera o Tenor II

1.- No sé por qué yoae.sa mu jer laa do ro no sé por qué.
 2.- Cua do la mi ro pa re ce que mi roaun án gel aun án gel miro,

1. do... ro con de . li . . rio,
 2.- s un ser de per di . . ción.

1.- ay laa do ro con de . li . . rio.
 2.- es un ser de per di . . ción.

Ejemplo No. 9. LA QUERIDA. Canción cardenche: *de amor y desprecio* a dos voces: Andrés Adame, primera; "Quico" Orona, contralta. Procede de la Flor de Jimulco, Coah. el 29 de Marzo de 1986.¹⁰²

¹⁰² LOZ. Doc. p. . 11 No.17 / LOZ. Grab. 1K. 1/2 B



Foto No.7. Los cardencheros de la Flor de Jimulco, en casa de uno de ellos, cantan cardenchas y tragedias para ser grabadas por el etnomusicólogo que los visita.¹⁰³ Pág. 95.

Las *apoyaturas* acentúan el tiempo fuerte del inicio de la frase, y se resuelven rítmicamente, dando apoyo acentuado al texto como puede observarse en la tragedia "El correo de San Miguel" (ejemplo no. 10). Éstas constituyen una característica del estilo del canto, aparecen al principio de la frase y a través de la melodía misma, pero no están predeterminadas en un lugar específico; para una canción en particular, algunos cantores ejecutan apoyaturas en algunos lugares determinados, días después, sucede que el mismo cantor omite algunas y realiza otras.

Se fueen.si..llar su ca...ba llo y lea..preto muy bien la si .lla por quei...ba

Se fueen.si..llar su ca...ba llo y lea..preto muy bien la si .lla por quei...ba

Se fueen.si..llar su ca...ba llo y lea..preto muy bien la si .lla por quei...ba

Ejemplo No. 10. EL CORREO DE SAN MIGUEL. Canción cardenche: *Tragedia* a tres voces: Don "Quico" Orona, primera; Andrés Adame, contralta y "Quico" Beltrán, marrana. Procede de La Flor de Jimulco, Coah. 26 de Marzo de 1986.¹⁰⁴

¹⁰³ Fotografía tomada en casa de Don "Quico" Orona, La Flor de Jimulco. 1986.

Las *apoyaturas dobles o triples*, son más frecuentes hacia el final de una semifrase y/o frase. Las *apoyaturas múltiples* aparecen al final de una estrofa, pero estas notas de adorno, musicalmente sí se pueden considerar como tales, pero en otras ocasiones, este grupo de notas está dividido por la letra de la canción, quedando subgrupos de *apoyaturas dobles*, o quedan una doble y la otra parte triple, según el texto en cuestión. (ejemplo no.11)

The musical score consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "res, a ba... la .zos sea . . ga . . rra . . ron." The score shows multiple rests (apoyaturas) at the end of phrases, with some notes being beamed together to show their rhythmic structure.

Ejemplo No. 11. LA TRAGEDIA DE PIOQUINTO Y PERFECTO. Canción cardenche: *Tragedia* a tres voces: Don "Quico" Orona, primera; Andrés Adame, contralta y Don "Quico" Beltrán, marrana. Procede de la Flor de Jimulco, Coah. 26 de Marzo de 1986.¹⁰⁵

El *grupeto* es ejecutado hacia el final de una frase por alguna de las voces. Musicalmente puede presentarse en varias partes de la

¹⁰⁴ LOZ. Doc. p. 8 No.10 / LOZ. Grab. 1K. 1/2 A

¹⁰⁵ LOZ. Doc. p. 5 No.1 / LOZ. Grab. 1K. 1/2 A

melodía como un solo adorno. Un ejemplo completo de este adorno, se puede observar en el ejemplo No. 8 (página 86) dentro de la primera casilla (compás 3) por la voz del **tenor II o primera**, el adorno sobre la nota LA, está totalmente escrito y no solo indicado con su símbolo, solo que a este grupeto se le añade una nota más al descender, como es común en este tipo de adornos, y así aproximarse a la nota de reposo.

En ocasiones el grupeto es partido por el texto, como en la pieza "Chaparrita por tu culpa": donde al final de la segunda frase, la primera sílaba se da con las dos primeras notas del adorno, y las siguientes notas continúan con la sílaba posterior:

queha.ce mu.chi..sí..mo tiem.....po..... que ni si..quie.ra te ve...o.

Ejemplo No. 12. CHAPARRITA POR TU CULPA. Canción cardenche: *de amor y desprecio* a tres voces: "Toño" Valle, primera; Genaro Chavarria, contralta; Juan Sánchez, segunda y arrastre o marrana. Procede de Saporiz, Mpio. de Lerdo, Dgo. 2 de Agosto de 1992.¹⁰⁶

¹⁰⁶ LOZ. Doc. p. 60 No. 45 / LOZ. Grab. 4K. 2/2 B

En la temática religiosa los adornos que se observan son: el *glisando*, el *bordado* y la *apoyatura*, cuyo comportamiento es exactamente como está descrito para la temática profana, ya que en ambas se presentan bajo la misma condición melódica.

Los *bordados* ya sean inferiores o superiores, se ejecutan en el transcurso de la melodía por todas las voces, es más frecuente donde la línea melódica se presenta más horizontal.

En la caminata "El despedimento" (ejemplo no. 13), se puede observar la frecuencia de los *bordados* superiores realizados en los compases 2, 5, 6 y 9 por todas las voces, exactamente en el mismo tiempo y de manera isoritmica. La melodía que se adorna con estos *bordados* superiores, es un DO en el **Bajo (primera de arrastre o marrana)**, que se mantiene sobre 4 compases seguidos, interviniendo también una nota en tercera alta que intenta romper la horizontalidad y los *bordados*.

EL DESPEDIMENTO

♩ = 60

Cuarta o Contratenor
Tercera o Tenor I
Segunda o Tenor II
Primera o Bajo

A...dios Ma...ria a...dios Jo...sé a...dios Mariaa dios

Jo.sé..... A dios por...tal ven...tu.ro so, a dios por...tal ven...tu.ro.so.
Jo.sé..... A dios por...tal ven...tu.ro..so, a dios por...tal ven...tu.ro.so.
Jo.sé..... A dios por...tal ven...tu.ro so, a dios por...tal ven...tu.ro.so.
Jo.sé..... A dios por...tal ven...tu.ro so, a dios por...tal ven...tu.ro.so.

Ejemplo No. 13. EL *DESPEDIMENTO* (sic). *Caminata* de la pastorela a cuatro voces: Juan Sánchez, primera; Eduardo Elizalde, segunda; "Toño" Valle, contralta y Genaro Chavarria, arrequinte. Procede de Saporis, Mpio. de Lerdo, Dgo. 2 de Agosto de 1992.¹⁰⁷

En las *caminatas* para coro a cuatro voces, existen algunas variantes que rompen el paralelismo en las dos voces superiores, tal

¹⁰⁷ LOZ. Doc. p. 59 No.44 / LOZ. Grab. 4K.2/2 B

es el caso de "Al paso ligero" (fragmento del ejemplo no. 5). En estas se introducen en forma alterna pequeños adornos, al estilo del *gymel*,¹⁰⁸ ligando tres o más notas con la misma vocal. Ambas voces realizan la misma figura en forma alterna; y aquí en particular el adorno toma forma de *tresillo*.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "en pa... jas na... ci" on the top two staves and "en pa... jas na... ci" on the bottom two staves. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, with a '3' indicating a triplet of notes in the vocal lines.

Ejemplo No. 14. AL PASO LIGERO. Ver pie en la página 80.

2.10 TEXTURA. Estilo de ejecución vocal.

La textura que tienen estos cantos en ambas temáticas es polifónica, sin acompañamiento instrumental. La simultaneidad de la emisión se

¹⁰⁸ Don Michel RANDEL, "gymel, gimel, gemel" del latín *gemellus*, gemelo [...] aplicado a polifonía de dos partes con base en terceras, sextas y décimas [...] En fuentes musicales inglesas del siglo XV, indicación de que una parte está transitoriamente dividida en dos". *Op. Cit.* 1984. pp. 212-213.

ve compensada con la forma silábica de expresión, misma que facilita la comprensión del texto.

Ninguno de los cantores presenta una formación de escuela para la emisión de su voz. La sonoridad en las partes agudas de la melodía, requiere de una forma de tensión vocal que entre más aguda sea, abre más la voz con la opresión de la garganta; la voz se escucha muy sonora, dando la sensación de estar gritando. A este efecto lo conocen como *acardenchar la voz*.

Para evitar lastimarse la garganta al cantar, los cantores toman un poco de alguna bebida alcohólica, llamándole con singular expresión *la pastilla*.¹⁰⁹ Don Juan Sánchez comenta: “déjeme decirle, se ponía un atado de tabaco, se echaba uno un trago que le nombran *la pastilla*, se echaban su traguito y empezaban a platicar, —órale, échenme canción *julana* [...] se toma dos, tres traguitos y se le abre la voz como debe ser, y si no hasta le llega la tos.”¹¹⁰

¹⁰⁹ Le llaman “pastilla” como “sinónimo de medicamento” : a la bebida alcohólica que les ayude a eliminar la *carraspera* de la garganta al estar cantando. LOZ. Doc. p. 46 / LOZ Grab. 3K. 1/2B

¹¹⁰ LOZ. Doc. p. 49 / LOZ. Grab. 3K. 1/2B

La intensidad que se presenta a lo largo de toda una pieza es entre *mezzo-forte* y *forte*, de manera constante; la parte alta de la melodía la hacen en *forte* y la parte grave en *mezzo-forte*. Si alguna parte de la melodía de alguna voz está demasiado grave para el cantor, éste la ejecuta en *piano*.

Existe una diferencia en la sonoridad entre los cantores de Saporiz y los de la Flor de Jimulco. Los primeros presentan una sonoridad más cercana a la música eclesiástica, por igual en ambas temáticas; y el estilo de los cantores de la Flor de Jimulco para ambas temáticas, es más cercano al de cantar la música profana. Me parece que esta diferencia se debe a los timbres de los cantores; el timbre *pastoso* se relaciona más con los cantos religiosos y el timbre brillante; con la temática profana.

Existe otra opinión en cuanto a la textura: Berry menciona que este análisis debe hacerse no sólo de la dotación con que se interpreta, ya sea con acompañamiento de instrumentos ó a capella, sino que debe tomarse en cuenta también la parte armónica. Es decir: el modo, la tonalidad, la modulación y los grados que

mayoritariamente están presentes a lo largo de la pieza.¹¹¹ En el caso de *la polifonía de la Región Lagunera*, su modo es mayor, y el primer grado se presenta a lo largo de casi toda la pieza. Esta textura da la sensación de ser un canto austero y de rasgos arcaizantes.

Modificando un poco esta textura y sonoridad polifónica a *capella*, algunas *caminatas* se hacen acompañar por dos instrumentos de percusión unidos entre sí, al conjunto se le llama *gancho*. Uno de ellos es un madero cilíndrico de 2.0 mts. de largo por 2.5 cms. de diámetro: "idiófono de golpe directo."¹¹² Se sujeta con la mano a mediana altura y en forma vertical se percute contra el piso. En el extremo superior, dentro de un arreglo de papel, aparece el segundo: *un atado de cascabeles*, "idiófono de golpe indirecto, de sacudimiento, de vasos."¹¹³ Formado por un conjunto de cascabeles metálicos de 1.5 cms. de diámetro. (ver ejemplo No. 5 p. 197).

*Foto No. 8. El "gancho", un par de idiófonos que acompañan rítmicamente a las caminatas de las pastorelas. Aquí el cantor don Juan Sánchez aparece percutiéndolo.*¹¹⁴ Pág.105.

¹¹¹ Wallace BERRY. *Structural Functions in Music*, Dover Publication, Inc. New York, 1987, chapter two. pp. 184-188.

¹¹² Clasif: 111. SACHS y HORNBOSTEL. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Berlín.1914.

p. 1.
¹¹³ Clasif: 112.13. *Ibíd.* p. 4.

¹¹⁴ Fotografía tomada el 24 de Diciembre de 1992. Capilla, pueblo de Saporiz.



ANÁLISIS LITERARIO

El texto es una de las dos partes integrantes de *la canción*, para la polifonía en estudio, el lenguaje empleado y las herramientas literarias se describen por separado. En este apartado se ha seleccionado un ejemplo a la vez, lo más explícito, de acuerdo al modelo de análisis.

2.11 EL LENGUAJE

El lenguaje empleado utiliza el vocabulario cotidiano, tanto para la temática religiosa como profana, con un orden gramatical sencillo de oraciones y una forma de expresión directa. Tal claridad del vocabulario no permite confusión acerca de la interpretación de la idea.

Para la composición del verso, se atiende al orden convencional de la oración, que se estructura en la forma: sujeto-verbo-complemento.

Respecto a la conjugación de los verbos, los tiempos simples que con mayor frecuencia se emplean son: el presente; el pasado; así como la forma del gerundio, y de los tiempos compuestos: el antepresente y el participio, todos en el modo indicativo.¹¹⁵ Sólo esporádicamente aparece la conjugación de algún verbo en otro de los tiempos y modos.

En contadas ocasiones se emplean algunas palabras que resultan llamativas por su uso menos cotidiano. Como ejemplo tenemos una de ellas, que al menos en la actualidad, ha quedado en desuso: redoma,¹¹⁶ contenida en la canción "Garza morena".¹¹⁷

Quisiera ser
una garza morena
para estarte mirando
en una *redoma* de oro

De igual forma, la canción "Por montes lóbregos",¹¹⁸ presenta la palabra *lóbregos* como calificativo de desolado o melancólico para los montes, cerros y planicie que rodean a la Región Lagunera.

¹¹⁵ GARCÍA y Col. *Op. Cit.* 1985. p. 45.

¹¹⁶ Redoma: f Vasija de vidrio ancha en su parte inferior que va haciéndose más estrecha hacia la boca. Plaza y Janés Diccionario Enciclopédico Universal. 1992. s/p.

¹¹⁷ LOZ. Doc. p. 61 No. 46 / LOZ. Grab. 4K. 2/2 B

¹¹⁸ LOZ. Doc. p. 106 No. 64 / LOZ. Grab. 8K. 2/4 B ||Lóbrego. Ad. oscuro, tenebrosos || fig. triste, melancólico. Plaza y Janés *Op. Cit.* 1992. s/p.

Por montes *lóbregos*
de tierras lejanas vengo
vengo atravesando
porque amo mujer casada.

La semántica obedece generalmente a un significado contextual¹¹⁹ en todos los temas, por ejemplo, el desierto y el ejido, son dos elementos que pertenecen al contexto geográfico-social de la Región Lagunera. En la canción "Yo ya me voy a morir a los desiertos",¹²⁰ se expresan estos dos elementos descriptivos.

Yo ya me voy
a morir a los *desiertos*
me voy del *ejido*.

De igual forma, en las tragedias se hace mención de personajes que, en su época, fueron muy conocidos en la región, así como de algunos poblados. Un ejemplo es "La tragedia de Jacinto de la Cruz",¹²¹ la cual menciona a este personaje y algunos poblados cercanos al río Aguanaval:

En el nombre sea de Dios
se los pido por Jesús
que me canten la tragedia
de *Jacinto de la Cruz*.

¹¹⁹ Ma. de los Ángeles MOGOLLÓN GONZÁLEZ., Español 3. Áreas, asignaturas Santillana. NUTESA. 4^o edición. México, 1986. p. 85

¹²⁰ Ver nota 99, Página 87.

¹²¹ LOZ. Doc. p. 6 No.4 / LOZ. Grab.1K 1/2 A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

[...]
*Rancho de Sombreretillo
Jimulco y la Trinidad*
era donde me paseaba
en *La Floren* realidad.

En contadas ocasiones la semántica obedece a un significado referencial.¹²² En la caminata "El canto de los pajarillos"¹²³ se describe el motivo de "el portal de Belén", lugar que evidentemente no pertenece a la región; pero es muy claro que este uso se hace como referencia para contextualizar un acontecimiento relacionado con el nacimiento del Niño Dios.

Huélguense los pajarillos
en *el portal de Belén*
huélguense de ver al niño
acabado de nacer.

2.11.1 CONTRACCIONES

El texto de la **canción cardenche** utiliza el vocabulario corriente entre la población, por lo que también existen vocablos a los cuales se les omite alguna letra de una palabra, en los que se junta el artículo con el sustantivo o con el verbo; o la unión de dos palabras cualesquiera, cuando las contracciones o las sinalefas. Entre muchas otras, están:

¹²² José MUÑOZ AÑORVE y Ma. Luisa AZUELA DE CÁZARES y Col. *Op. Cit.* 1988. pp. 86-88.
¹²³ LOZ. Doc. p. 98-99 No. 56 / LOZ. Grab. 8K 2/4 A

*'ora
o'tubre
qu'ella
contimás
pa'juera
qu'era
l'adoro*

ahora
octubre
que ella
cuanto más
para afuera
que era
la adoro

2.11.2 BARBARISMOS

Se utilizan los mismos barbarismos que en el lenguaje cotidiano, y éstos se pronuncian según el uso local. Las incorpora en la composición del verso, logrando una expresión suficientemente clara y comprensible.¹²⁴ Entre muchos otros están:

*desaigre
perferidas
alumenada
jueron
juera
aiciones
jue*

desaire
preferidas
iluminada
fueron
fuera (verbo ir)
acciones
fue

Así también es el uso de algunos regionalismos, un ejemplo es; "desapartar", que al conjugarse aparece como *desapartando* y *desapartó*. Lo utilizan como una acción del verbo "apartar", pero le ponen el prefijo "*des*", figurando éste la acción de "quitar". Desapartar

¹²⁴ José MUÑOZ AÑORVE y Ma. Luisa AZUELA DE CÁZARES y Col. Op. Cit. 1988 p. 90.

significa para ellos, lo contrario de "juntos". Se encuentran en las canciones; "La tragedia de Pioquinto y Perfecto" (ver apéndice p. no. 191) y "Preso me encuentro por una cautela" (ver apéndice p. no. 186).

2.12 FORMAS DE EXPRESIÓN LITERARIA

Las formas de expresión literaria que se encuentran dentro del repertorio de este género polifónico, son: "la descripción del paisaje (rural), la narración (histórica y realista, tanto subjetiva como objetiva) y el diálogo."¹²⁵ En general en una misma pieza existe más de una de ellas.

2.12.1 LA DESCRIPCIÓN

Cuando las canciones tratan el tema *del amor*, la manera de expresar aquel sentimiento y sus dificultades para llevarlo a cabo, es descriptiva, tratando la escena y los personajes de una manera directa y clara. Como ejemplo esta "La querida":¹²⁶

No se por qué
Yo a esa mujer *l'adoro*
no se por qué
¡ay! *l'adoro* con delirio.

¹²⁵ Ma, de los Ángeles MOGOLLÓN GONZÁLEZ, *Op. Cit.*, 1986, p. 86.

¹²⁶ Ver nota 102 p. 92

¡Ay! la querida
se asoma y dice -ahí va
ay, que trabajo
es amar sin *libertá*.

Con este mismo tema, cuando la relación entre una pareja llega a su fin, y el sentimiento de tristeza es manifiesto, la descripción del acontecimiento se hace en "forma directa", como se expresa en la canción "Garza morena"¹²⁷

Al pie de un árbol
mi alma se encuentra triste,
y *alumenada*
con la luz de la mañana.

Salió y me dijo
qu'era esperanza vana
volverla a ver,
mejor me duermo yo.

Otra de las características de la **canción cardenche** es el tema del *desprecio*. En la canción "Preso me encuentro por una cautela"¹²⁸ se aprecia cómo se describe el engaño hacia el enamorado, al mentirle sobre el amor:

Pero ¡ay!, no *jue verda*
lo que usted me prometió
una pura *falsedá*
falsa moneda con que me pagó

¹²⁷ Ver nota 117 p 104

¹²⁸ LOZ. Doc. p. 103 No.61 / LOZ. Grab. 8K. 2/4 B

También se utilizan los refranes populares (*) como parte de una charla entre amigos, en el siguiente ejemplo aparece el tema de la traición, ("Chaparrita por tu culpa").¹²⁹

Por otro más cariñoso
claro es que yo ya perdí
un bien con un mal se paga ()*
como me sucede a mí.

En las aventuras amorosas con mujeres casadas, se refieren a la maña que ellas se daban para escaparse y engañar al marido, y a cómo éste, a pesar de todo, sospechaba. En la canción "Por montes lóbregos",¹³⁰ un personaje expresa que se entiende con una mujer casada para pasar un rato agradable, burlando las dificultades que se puedan presentar:

Por montes lóbregos
de tierras lejanas vengo
vengo atravesando
porque amo "mujer casada"

[...]
Tu marido anda diciendo
que a traición me ha de matar
para borrar el intento
ya me la voy a llevar
a darle sus vueltecitas
y de ahí se la vuelvo a *traí*.

¹²⁹ Ver nota 106 p. 96

¹³⁰ Ver nota 118 p. 104

2.12.2 LA NARRACIÓN

En la temática religiosa, la narración de los acontecimientos de la vida de Jesús, como *el natalicio, el arrullo, la adoración o la despedida*, se exponen en esta forma literaria.

Al referirse al niño Dios, se le habla como a un niño recién nacido, se resalta su belleza con ese acento de ternura e intimidad que provoca la llegada de un nuevo ser. "Las mañanitas".¹³¹

Vinieron tres reyes magos
a adorar al que nació
Herodes salió a encontrarlos
luego que ya amaneció.

Para liberar al niño
de Herodes según se vio
vuelven por otros caminos
luego que ya amaneció.

El uso de la narración cobra mayor sentido, porque al resaltar los atributos de Jesús, no sólo se refieren a la belleza física y a sus carencias materiales, sino también a su poder para vencer a las fuerzas del mal. Así ocurre en "De la real Jerusalén."¹³²

Pidámosle al niño todos
la victoria en galardón
que nos ha librado aquí
del demonio 'e la ocasión.

¹³¹ LOZ. Doc. p. 156 No.90 / LOZ. Grab. 11K. 1/2 A

¹³² LOZ. Doc. p. 97 No.55 / LOZ. Grab. 8K. 2/4 A

2.12.3 EL DIÁLOGO

El diálogo es uno de los recursos utilizados con mayor frecuencia, sobre todo en las *tragedias*. A través de esta forma de expresión se expone lo más importante de un acontecimiento en el que participan, como figuras principales del diálogo, dos o más personajes. “La muerte de Lauro García”.¹³³

Dice Lauro García
—oiga *usté* mi caporal
quiero que me de este día
licencia de irlo a buscar.

Le contestó el caporal
—¿para qu'he de andar buscando?
si el caballo se perdió,
la gente se lo llevó.

—Mi caballo no lo pierdo
voy a buscarlo otra vez
voy a avisarle a Don Pedro
al Álamo en San Miguel.

2.12.4 LA METÁFORA

La metáfora es el traslado del sentido recto de una palabra a otro figurado. En la canción cardenche generalmente es empleada con referencia a los elementos de la misma región. Con el tema de la

¹³³ LOZ, Doc. p. 9 No.12 / LOZ, Grab. 1K. 1/2 B

nostalgia, en la canción "Yo ya me voy a morir a los desiertos,"¹³⁴ se observa en la expresión "*a esa estrella marinera*", el sentido figurado de "*ir a un lugar lejano*".

Yo ya me voy
a morir a los desiertos
me voy del ejido.
A esa estrella marinera [...] ¹³⁵

Otro ejemplo de metáfora es referido al niño Dios, que dentro de la literatura religiosa es llamado "el verbo;" aún cuando en muchos cantos y rezos se le nombra de esta manera, para la gente del pueblo esto resulta poco conocido ("Las mañanitas").¹³⁶

Suspense se hallaba el orbe
luego que el *verbo* nació [...]

Dentro de este mismo tema, en la caminata "El arrullamiento",¹³⁷ se refieren al niño Dios con la expresión "*granito de oro*", refiriéndose a la existencia de "*un ser de mucho valor*";

Duérmete *granito de oro*
que la noche está muy fría.

En la pieza "Ya vino el que ausente andaba,"¹³⁸ el texto menciona cualidades de belleza encontradas en el reino animal y

¹³⁴ Ver nota 99 p 87

¹³⁵ La expresión "estrella marinera" se refiere al planeta Venus.

¹³⁶ Ver nota 131 p. 111

¹³⁷ LOZ. Doc. p. 201 No. 130 / LOZ. Grab. 16K 1/1 A

vegetal (la alegría de las palomas y el aroma del naranjo), figurando estas cualidades la lozanía de la mujer joven.

Este es el barrio
donde hay *mujeres bonitas*
como el naranjo
que te encienden sus aromas
son igualmente
a las perferidas palomas
que hasta por marzo
comienzan a gorjear.

También la imagen del remolino de viento, cuya característica es "levantar tierra y todas las cosas ligeras que encuentra a su paso, principalmente de los basureros al aire libre, y que al perder fuerza, este remolino va esparciendo por todos lados todo lo que había levantado" (ver página 49), así; dos cosas que estaban juntas ahora quedan separadas. En la cardencha "Preso me encuentro por una cautela,"¹³⁹ se observa esta metáfora en la unión y desunión de una pareja.

Hace de cuenta que fuimos basura
vino un *remolino* y *nos alevantó*
al mismo tiempo de andar en la altura
y *el mismo viento nos despartó.*

Estos vientos tan fuertes que azotan a la región, principalmente durante los meses de febrero "loco" y marzo "otro poco", también han

¹³⁸ LOZ. Doc. p. 58 No. 41 / LOZ. Grab. 4K.2/2 B

¹³⁹ Ver nota 128 p 109

servido de inspiración para el reiterado tema de la traición. Estas corrientes de aire, que en ocasiones están muy cerca de ser "huracanes", cimbran desde la raíz a los árboles. El poeta popular emplea la comparación; "*los sauces que se cimbran con el airón*", para explicar lo agresiva y dolorosa que resulta una traición amorosa. "Los sauces".¹⁴⁰

Los sauces en la alameda
se cimbran con el *airón*
así se cimbran los hombres
cuando les juegan *traición*.

En algunas "*canciones de desprecio*", el hombre rechaza a la mujer tratándola como un ser vil, indeseable para cualquier relación estable, para lo cual utiliza como metáfora la serpiente bíblica de Eva. "La víbora", que en este caso se conoce como *chirriónera* por su sonido, aparece como *chirrión* en el siguiente ejemplo. ("Jesusita"):¹⁴¹

Jesusita me dio un pañuelo
con orillas para bordar,
qué pensaría esa *chirrión*
que yo le hab[r]ia de rogar.

Mejores las he tenido
y les he pagado mal,
contimás a esa basura
tirada en el muladar.

¹⁴⁰ La Canción Cardenche. *Op. Cit.* 1991. p. 72.

¹⁴¹ Ver nota 98 p. 83

2.12.5 LA PROSOPOPEYA

La prosopopeya también llega a estar presente con cierta frecuencia. Mogollón la define como; "darle a los animales y cosas cualidades del ser humano"¹⁴². Tenemos como ejemplo la canción "Los horizontes."¹⁴³

*Los horizontes son chiquititos
y parejitos al caminar
andan en busca de una paloma
que se ha salido del palomar*

*Ya que tuvimos la grande dicha
porque el Señor nos la concedió
para cantar bonitas canciones
que la sirena nos enseñó.*

Otra pieza del mismo ámbito cotidiano que se caracteriza por el empleo de este recurso estilístico es; "Los caracoles".¹⁴⁴

*Y estos son los caracoles
que brillan en la mar
me aconsejan que te olvide
pues, ¿cuándo te he de olvidar?*

Resulta interesante encontrar que dentro de un paisaje del desierto existan expresiones relacionada con el mar: *la sirena, los caracoles, el pez, las perlas, las borascas del mar, la estrella*

¹⁴² Ma, de los Ángeles MOGOLLÓN GONZÁLEZ. *Op.Cit.* 1986. p. 85

¹⁴³ LOZ. Doc. p. 7-8 No.8 / LOZ. Grab. 1K.1/2A

¹⁴⁴ LOZ. Doc. p. 8 No.9 / LOZ. Grab. 1K.1/2A

*marinera, el marinero, el buque, etc.*¹⁴⁵ Como primera conjetura, se puede deducir la necesidad que tuvieron los habitantes de la región en temporadas de mala cosecha de salir a otros estados a trabajar, por lo que la gente que viajó, debió enriquecer su lenguaje y quizá estas descripciones inspiraron a los compositores *cardencheros*.

La otra posibilidad sería considerarla *canción transfronteriza*, ya que existen piezas en las que intervienen lugares que no pertenecen a la región. En una de ellas se hace referencia a un lugar, recordándolo desde la Región Lagunera, como lo es Canatlán; lugar cercano a la ciudad de Durango referido por Don Eduardo Elizalde. "Ta le faltó llegar a Canatlán."¹⁴⁶ "Ya vino el que ausente andaba"¹⁴⁷

Qué bonito corre el tren
de *Canatlán a San Blas*

Similar es el caso de la *cardencha*, "Alza esa vista" en que aparecen lugares ajenos a la región: Escobedo, Coahuila; y la frontera de éste con Estados Unidos.

Preso me llevan para *Escobedo*
voy sentenciado a *la frontera* [...]

¹⁴⁵ Ver catálogo LOZANO El canto cardenche de la Región Lagunera , y cancioneros mencionados en la bibliografía.

¹⁴⁶ LOZ. Doc. p. 67 / LOZ. Grab. 6K. 2/2 A

¹⁴⁷ Ver nota 138. p. 113.

Dentro de otras canciones con este mismo tema, se encuentra "Eres como la naranja,"¹⁴⁸ donde un personaje narra sus calamidades estando en la ciudad de Puebla:

En esa cárcel de *Puebla*
preso se quedó un amigo [...]

Me he de comer una lima
de los limares de *Puebla*
yo he de seguir en mi idea
aunque a mi tierra no vuelva

También existen expresiones que recuerdan el estilo de los viajeros del siglo XVI o XVII, que utilizaban un instrumento como el astrolabio para orientarse con respecto de las estrellas. La canción, "Salí de México"¹⁴⁹ hace menciones estelares que Don Eduardo Elizalde explica:

Las cabrillas; esas son siete estrellas pero todas siempre andan juntas, también tienen su tiempo, hasta el tiempo de frío [en invierno] [se refiere a la constelación de la Osa Menor] [...] *los tres reyes* [...] son: las tres estrellas que están en fila [las estrellas que forman el cinturón de la constelación de Orión] y *la estrella marinera* es una estrella que sale en la madrugada [se refiere al planeta Venus] [...] nomás que tiene su tiempo [en invierno].¹⁵⁰

esta última es mencionada en varias canciones del repertorio del *cardenche*. Una de esas menciones lo dice la cuarteta siguiente:

¹⁴⁸ *Ibíd., Op. Cit.*, 1991, p. 57.

¹⁴⁹ LOZ. Doc. p. 62 No. 47 / LOZ. Grab. 5K. 1/2 A

¹⁵⁰ LOZ. Doc. p. 110 / LOZ. Grab. 8K. 2/4 B

Traigo de guía
hasta llegar a mi tierra
las cabrillas, los tres reyes
y esa estrella marinera

2.13 RECURSOS ESTILÍSTICOS

La aplicación de las técnicas de análisis de poesía a un texto que está sujeto a una línea melódica, no puede realizarse de manera estricta. El estilo de versificación de el **Canto Cardenche** -del siglo XIX y XX- tiene muchos elementos de la forma clásica, ya que no generó ningún tipo de versificación distinto. Inclusive, y aunque el español actual es la lengua que utiliza este canto, se puede aplicar lo que Tomás Navarro menciona acerca de las lenguas derivadas del latín sobre la relación que prevalece en la manera de rimar:

Existe entre las lenguas neolatinas un fondo métrico común derivado de la versificación rudimentaria usada en el latín de la Edad Media. Los elementos esenciales del verso románico, que venían a sustituir el papel de las combinaciones cuantitativas de la métrica clásica, consistían en una parte, en la disposición del número de sílabas, de la rima y de la estrofa. Y por otra parte, en el orden interior de los apoyos rítmicos.¹⁵¹

¹⁵¹ Tomás TOMAS NAVARRO. Métrica española, Syracuse Univ. Syracuse, 1956. p. 7.

2.13.1 EL VERSO

La versificación de una canción se analiza de acuerdo “al número de sílabas, acentos, inflexiones y anacrusis sujetos al ritmo en su forma clásica,”¹⁵² y se complementa con el análisis aplicado a la melodía, que en el caso de **la canción cardenche**, es la que finalmente determina la acentuación y el ritmo.

Para la temática religiosa y *las tragedias* de la temática profana, los versos son prácticamente regulares, de ocho sílabas. Cuando al verso octosílabo le faltan gramaticalmente una o dos sílabas, éstas son compensadas por la rítmica de la melodía repitiendo o *glisando* la última o dos últimas sílabas según sea el caso.

En la caminata “El canto de los pajarillos”¹⁵³ se puede ver que todos los versos son prácticamente octosílabos regulares, quedando excluidos solamente los versos 3 y 4 de la tercer cuarteta que son eneasílabo y heptasílabo respectivamente. En la métrica castellana, a los versos cuya última sílaba tónica es aguda se le añade, por regla,

¹⁵² *Ibid. Op. Cit.* 1956. p. 9.

¹⁵³ Ver nota 123 p. 106

una más en el conteo, sea acentuada ortográficamente o solo prosódicamente.

	No. de sílabas
Huélguese los pajarillos	8
en el portal de Belén,	7+1
huélguese de ver al niño	8
acabado de nacer.	7+1
Que trine alegre el jilguero	8
y también el gorriocillo	8
cante alegre la calandria	8
de ver al niño chiquito.	8
El pavo con su hermosura	8
y el halcón con ligereza	8
el águila se haga presente	9
de ver tal maravilla.	7
De ángeles y serafines	8
se esta poblando el pesebre	8
con músicas celestiales	8
entre la escarcha y la nieve.	8
En esas humildes pajas	8
mi Dios quisiste nacer	7+1
que apenas bajas al mundo	8
y empezaste a padecer	7+1
Estaba una pastorcita	8
afanada con empeño	8
haciendo una camisita	8
a Jesús mi dulce sueño	8
Anda Gila sin tardanza	8
ven ponle su camisita	8
voluntad y amor me sobra	8
de arrullarlo en su cunita	8

Lo anterior puede verse también dentro de la temática profana, con mucho más frecuencia en *las tragedias*. Como ejemplo está "la tragedia de Pioquinto y Perfecto"¹⁵⁴.

“Taba tomando café
este Pioquinto en su casa
cuando llegó este Perfecto
vamos qu’el tiempo se pasa.

Esta cuarteta, gramaticalmente está en la forma clásica; los cuatro versos son octosílabos, y en las diferentes combinaciones de los apoyos rítmicos se ve que predomina el tipo de verso *Anfibráquico*.¹⁵⁵ Los tipos de cláusulas están dispuestos como sigue:

	Tipo de cláusulas para cada verso
ÓO OÓO OÓO	trocaico anfibráquico anfibráquico

El verso visto directamente en la melodía de las canciones tiende a cambiar los apoyos rítmicos del texto hablado, esto es, se rige de acuerdo a la curva melódica. La melodía de esta misma canción muestra cómo el ritmo musical influye para cambiar estos apoyos de acuerdo a: a) tiempo fuerte al inicio de la frase, b) clímax, c) movimiento cadencial y d) fin de la frase.

¹⁵⁴ Ver nota 105 p. 95

¹⁵⁵ Tomás TOMÁS NAVARRO. *Op. Cit.*, 1956. pp. 10-11.

En este fragmento de “La tragedia de Pioquinto y Perfecto”, los acentos están señalados en el tiempo que los cardencheros lo ejecutan (cuarto y quinto compases).

Primera o Tenor II

‘Ta ba to man .do ca . . fé es . te Pioquin toen su ca . sa

1. cuan .do lle góes . te Per . fec . . to, vá .mos queel tiem po se pa . .sa.

Detailed description: The image shows a musical score for a Tenor II part. It consists of two staves of music in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the lyrics '‘Ta ba to man .do ca . . fé es . te Pioquin toen su ca . sa'. Above the notes, there are six rhythmic accents (>) placed over the eighth notes of the first, third, and fifth measures. The second staff contains the lyrics '1. cuan .do lle góes . te Per . fec . . to, vá .mos queel tiem po se pa . .sa.'. Above the notes, there are six rhythmic accents (>) placed over the eighth notes of the first, third, and fifth measures. The first measure of the second staff is marked with a first ending bracket and a '1.'.

Para fines musicales, al primer y tercer versos, su ultima vocal se ejecuta en *glissando* para terminar a tiempo con la melodía. Esta misma cuarteta, musicalmente tiene los siguientes apoyos rítmicos, que deja ver la diferencia con respecto al texto hablado. Continuando con el mismo esquema de Tomás Navarro¹⁵⁶ queda de la siguiente manera:

óó	oóó	oóó
óó	oóó	oó oó
óó	oóó	oóó
óó	oóó	oóó

¹⁵⁶ *Ibíd.* Op. Cit. 1956. pp. 494-516.

Para los temas de *amor* y *desprecio* la irregularidad en cuanto a la longitud del verso es mucho más frecuente, "son *libres* los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad en número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas."¹⁵⁷ Estas diferencias se observan en la canción "Garza morena":¹⁵⁸

Estrofas	No. de sílabas
Al pie de un árbol	5
mi alma se encuentra triste	7
y <i>alumenada</i>	5
con la luz de la mañana.	8
Salió y me dijo	5
que'ra esperanza vana	7
donde a la vez	4+1
mejor me duermo yo.	6
La <i>vide</i> venir	5+1
mas no creí <i>qu'ell'era</i>	7
yo me acerqué	4+1
hacia el pie de su ventana.	8
Quisiera ser	4+1
una garza morena	7
para estarte mirando	7
en una redoma de oro.	8
Pero trigueñita	6
nomás que me acuerdo, lloro	8
-¿quién tiene la culpa?	6
-juste' que me abandonó!	7+1

¹⁵⁷ *Ibíd.* p. 13.

¹⁵⁸ Ver nota 117 p. 104

2.13.2 LA ESTROFA

"La rima proporciona el elemento más fértil para la organización del verso en grupos sujetos a un orden metódico."¹⁵⁹ Lo difícil de realizar un análisis según este acomodo para las **canciones cardenches** estriba en que dentro de una misma estrofa existen el verso métrico (regular), el verso amétrico (irregular), la rima (asonante o consonante), y la no-rima.

Las estrofas en la temática religiosa y en las *tragedias* de la temática profana están distribuidas en cuartetos, mayormente regulares, de versos octosílabos, como se hizo ya mención. No ocurre así en los temas de amor y desprecio, pues los acomodados que componen la estrofa no son tan regulares. Ésta se construye en cuartetos en la mayoría de las canciones, con excepciones menores; pero sólo obedece a la disposición de los versos en cuatro líneas, y no a la regularidad en su longitud; es decir, en el número de sílabas.

Un ejemplo de lo más irregular que se presenta tanto a nivel de estrofa, como en el número de sílabas de los versos, y en la rima o no-

¹⁵⁹ Tomás TOMÁS NAVARRO. Op. Cit. 1956. p. 16.

rima entre ellos, es la canción "Al pie de un verde maguey."¹⁶⁰ En la primer cuarteta, la rima es asonante entre los versos segundo y cuarto; en la quinteta, la rima es consonante entre los versos segundo y quinto; en la terceta no existe rima; en la siguiente cuarteta, la rima es asonante entre los versos segundo y cuarto; en el resto de los versos de todas las estrofas no existe rima de ningún tipo.

	No. de sílabas	estrofa
Al pie de un verde maguey	7+1	cuarteta
yo me quedé	4+1	
mi amor se quedó dormido	8	
qué ingrato fue.	4+1	
Al canto de los borrachos	8	quinteta
yo desperté	4+1	
qué crudo vengo	5	
quiero curarme	5	
no hallo con qué.	4+1	
Pero ¡ay Dios mío!	5	terceta
quítame esta cruda	6	
me va a matar.	4+1	
La virgen de Guadalupe	8	cuarteta
me ha de ayudar	4+1	
¡qué crudo vengo!	5	
la cantinera no quiere fiar.	9	

Para los compositores de la canción cardenche, lo más importante era transmitir en forma musicalizada algún suceso, y que éste fuera completamente comprensible para quien lo escuchara. Es

¹⁶⁰ LOZ. Doc. p. 59 No. 42 / LOZ. Grab. 4K.2/2 B

claro que los componentes poéticos -lenguaje, formas de expresión literaria y recursos estilísticos presentes en sus textos- fueron retomados por transmisión oral; algunos de ellos llevados a la región en las diferentes manifestaciones religiosas, otros llevados por inmigrantes, viajeros, jornaleros o comerciantes interesados en esta parte de la cultura. Por ello resulta inútil tratar de encontrar algún tipo de aprendizaje escolarizado. Como comenta don "Quico" Orona , "entre dos o tres -vamos a componer esta canción, la escribían y se le acomodaban los versos [...] y la música, ellos mismos, a lo rústico l'acomodaban." ¹⁶¹

En esta forma de expresión tienen cabida todos aquellos aspectos de la vida cotidiana que normalmente eran expuestos en el lenguaje hablado; y la canción sirvió como un instrumento para dejar en la memoria de los laguneros algunos hechos importantes de la región en el lenguaje cantado.

Este análisis de los aspectos musical y literario de la polifonía de la Región Lagunera corresponde a las canciones como las podemos

¹⁶¹ LOZ. Doc. p. 19 / LOZ. Grab. 2K. 2/2A

escuchar hoy en día, para esa interpretación que, con todo lo que pudo haber sido alterada por el paso del tiempo e influenciada por los medios de comunicación modernos, todavía es convincente en su originalidad. Su importancia cultural radica en ser una *"creación musical propia de la Región Lagunera"*.

CAPITULO III

ANÁLISIS COMPARATIVO

3.1 La música polifónica

Muchos de los cantos polifónicos *a capella* que se desarrollaron en México durante la época colonial, formaron parte de las diversas representaciones escénicas que fueron utilizadas en los trabajos de evangelización. Éstos conservan una función musical semejante a la polifonía utilizada en los autos sacramentales, las pastoradas y en el teatro religioso de navidad en la España medieval.

A través de la expansión misional para la Región Lagunera de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, fueron introducidos los coloquios y las pastorelas que hacían uso de cantos polifónicos.

La costumbre española de utilizar cantos polifónicos en las representaciones escénicas en la península de los siglos XV y XVI,

fue motivo para que grandes compositores de la época de oro de la polifonía escribieran grandes obras de este género en las formas de: villancicos, himnos, canciones y danzas a tres o más partes con diferente distribución de voces.

Sirva de ejemplo un villancico de Juan del Encina, "Levanta Pascual, levanta, (composición anterior a 1492)"¹⁶² (ejemplo no. 15), que emplea un coro con las voces siguientes: **Soprano, tenor y bajo**. En su estructura, se pueden ver las entradas en forma de canon que inicia **el soprano**, un compás después entra **el tenor** con el mismo tema, y al tercer compás entra **el bajo**. La obra continúa en isorritmia desde el compás 6 hasta prácticamente el final, con pequeñas variaciones de alguna figura rítmica en alguna de las voces.

En esta composición se observa el empleo de la técnica renacentista respecto al uso de las imitaciones, y en el tratamiento de las disonancias. En el caso de las voces extremas: **el soprano y el bajo**, forman intervalos de terceras (alejadas una octava) con un buen grado de paralelismo entre ambas durante toda la pieza, y algunos

¹⁶² Francisco ASENJO Y BARBIERI. Cancionero musical español de los siglos XVI y XVII, Ed. Shapire, Buenos Aires, 1945. p. 316.

$\text{♩} = 64$ LEVANTA, PASCUAL

Soprano

1.- Le va . ta, Pas cual le . . van-
 2.-Vá mos a ver al ga sa . . ja

Tenor

Bajo

ta a . . ba . . lle mos a Gra . . na . . da que se
 do da que lla ciu dad nom . . bra . . da

suc . . tia que's # to . ma da. le . . van . ta . . tos . te . pri
 tu za ma rray za . ma.

a . . do, to . ma tu pe . . rroy zu . . rrón, #
 rrón, tus al . bo . guc e ca . . ya do.

Ejemplo No. 15. ¡LEVANTA PASCUAL!. "Este villancico de Juan del Encina, conmemora la conquista de Granada el 2 de Enero de 1492, cuya celebración en Roma fue con fiestas religiosas y paganas, entre éstas una corrida de toros"¹⁶³. Pág. 131.

¹⁶³ Felipe PEDREL. *Cancionero musical popular español*. T III, Barcelona. 1922. p. 32.

movimientos contrarios para evitar las 5ª y 8ª paralelas. Al final usa un acorde completo: que si bien la tonalidad de la obra es modal, termina con un acorde al cual se le ha subido medio tono a la tercera según uso habitual entonces, para así formar un acorde mayor.

Otro ejemplo es el villancico para la égloga "¡Carnal fuera, Carnal fuera!" (ejemplo no. 16), que el mismo Juan del Encina, escribió para cuatro voces: **tiple (soprano), alto, tenor y bajo**. "Estas églogas deben ser consideradas como verdaderas *óperas cómicas*, ya que en medio de una de ellas hubo un baile entre los pastores y sus esposas; después de un villancico cantado tornase a razonar los pastores y se vuelve a proseguir el diálogo." ¹⁶⁴

En este villancico, la melodía principal la desarrolla el **soprano**, cuyo movimiento es por grados conjuntos, con un ámbito reducido a una quinta. **La contralto** se mueve por intervalos paralelos una tercera baja durante toda la obra. **El tenor** complementa la armonía ejecutando sólo la tónica, mediante o dominante, para no incurrir en disonancias sin preparación. **El bajo** tiende a seguir al soprano en la

¹⁶⁴ Francisco ASENJO y BARBIERI, *Op. Cit.* 1945, cita: Pedrell, 1922, *Op. Cit.* Ejemplo No.15, p. 20.

curvatura general de la melodía, pero hacia el final de la frase, evita ser paralelo haciendo saltos de cuarta para llegar a la fundamental o a la dominante, según el acorde en función.

El carácter modal se aprecia por toda la obra, que inicia en *anacrusa* en el quinto grado (funciona como dominante al subir medio tono la tercera), pasando por algunos grados antes de resolver al primero y dar un reposo en el tercer grado e iniciar la siguiente frase. Termina esta primera parte con el acorde de tónica.

En la segunda parte el comportamiento de las voces es similar a la primera parte. Hace un *da Capo* y finaliza con el acorde de tónica en el modo dorio.

¡CARNAL FUERA! ¡CARNAL FUERA

Soprano

1.- Hoy co . ma . . . mos y be . ba . . . mos y can.
2.- Que cos . tum . . . bres de con . se . . . jo que to.

Alto

Tenor

Bajo

te...mos y hol... gue...mos que ma... ña...na... yu... na
dos hoy nos har... te... mos que ma... ña... naa... yu... na

FIN.

re...mos. Por hon... ra de San An... true...jo.
re...mos Em. bu... ta... mos en los pan... chos

re. cal... que...mos el pe... lle...jo. Em. bu.
pa... re. mo... nos hoy bien an... chos. Em..bu.

1. 2. *D.C.*

Ejemplo No. 16. ¡CARNAL FUERA, CARNAL FUERA! Este villancico de Juan del Encina, también es conocido "hoy comamos y bebamos". Actualmente se canta como obra polifónica exclusivamente.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Felipe PEDRELL. *Op. Cit.* 1922. pp. 37-38.

Un ejemplo más, es el romance "¡Lealtat, O lealtat!" (ejemplo No. 17) de Juan de Oli (u Olid), que data del año 1466.¹⁶⁶ Su dotación es; **Soprano, Contralto, Tenor y Bajo**, que corren en isorritmia prácticamente a lo largo de toda la pieza; las tres primeras voces van en intervalos consonantes (perfectos e imperfectos) y el bajo hace la base armónica en general, por movimiento contrario.

Al ser usual la polifonía en las representaciones escénicas españolas –autos sacramentales, coloquios, teatro religioso de navidad- hacen su aparición en el centro de México desde el siglo XVI, extendiéndose por varias regiones del país como parte de los trabajos de evangelización.

Las primeras representaciones cristianas por parte de los franciscanos en nuestro país, dan inicio en "1524, fray Juan de Ribas representó *Los misterios de la Fe*. En 1533, Fray Andrés del Olmo representó *Fin del mundo*, probablemente sea el *Auto del juicio final* que se expresó en mexicano."¹⁶⁷

¹⁶⁶ Francisco ASENJO y BARBIERI. Op. Cit. 1945. p. 11 No. 15. y PEDREL. Op. Cit. 1922. p. 21.

¹⁶⁷ ROMERO, Op. Cit. 1984.p. 17.

¡LEALTAT! ¡OLEALTAT!

Soprano $\text{♩} = 68$
Le . al . . . tat, o le al tat. le

Contralto

Tenor

Bajo

... tat, di me do ¿as? Ve . te Rey

al con des te ble y

The image shows a musical score for a piece titled "¡LEALTAT ¡O LEALTAT!". It consists of four staves: a vocal line at the top and three accompaniment staves below. The vocal line includes the lyrics: "en él la fa...lla...rás en él la fa...lla...rás." The accompaniment staves feature a bass line and two other parts, likely for piano or organ. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Ejemplo No. 17. ¡LEALTAT ¡O LEALTAT!. Este romance, muestra una dotación mixta para las voces: soprano, contralto, tenor y bajo.

En Tlaxcala en 1538 para la procesión de Corpus Christi, fray Toribio de Benavente "Motolinía" escribe que se representaron cuatro obras: "*La anunciación de la Natividad de San Juan Bautista, La Anunciación de Nuestra Señora, La visitación de la Santísima Virgen a Santa Elisabeth, y La Natividad de San Juan*", todas ellas expresadas en Nahuatl o Mexicano."¹⁶⁸

Los trabajos de evangelización se apoyaron en estas representaciones escénicas, y en ellas intervinieron cantos y entonaciones, que al respecto menciona Guzmán:

¹⁶⁸ Edmundo O'GORMAN, editor. FRAY TORIBIO DE BENAVENTE "MOTOLINÍA". Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella. I. I. H. U.N.A.M. 2ª Ed. México, 1988. pp. 99-102.

El teatro misional, es un género dramático en el que se conjugaban de manera sorprendente la literatura, la música, la danza, la escenografía y la actuación para lograr la transmisión de un mensaje ejemplar, doctrina o enseñanza de fe. Las festividades, principalmente de Semana Santa, Corpus Christi, Navidad, y el día de los Santos patronos, se van a aprovechar para mostrar a un mayor número de catecúmenos reunidos, los nuevos ingenios con los que la iglesia expande su conquista espiritual: los coloquios, pasiones y otros géneros dramáticos, eran trabajados por los TEOPANCATL (gente de iglesia) que enseñaba a otros, cantos y entonaciones siendo ellos ejercitados en la mejor tradición franciscana.¹⁶⁹

Ramírez menciona que "aparecen; *posadas, pastorelas y nacimientos*," todas estas representaciones se encuentran en la Región Lagunera, y con ellas la presencia de cantos:

Desde su primer forma, *el villancico* se desarrolló hasta convertirse en *cantata* o en un *pequeño oratorio* especialmente para las fiestas de la Navidad [...] dio origen a las farsas de igual tema, actos de adoración, *pastorelas, posadas, nacimientos*, [...]. Y por lo mismo se originaron los cantos de Navidad que acompañan estas fiestas [...], cuyo significado común, es el villancico de Navidad.¹⁷⁰

Por la gran habilidad que tuvieron los músicos mexicanos para la composición en este género musical desde el inicio de la evangelización, Stevenson hace mención de la creatividad indígena:

¹⁶⁹ José Antonio GUZMÁN BRAVO. *La música de México*. ESTRADA, Julio editor. Instituto de Investigaciones Estéticas U.N.A.M. Tomo I, Libro 2, 1ª edición. México, 1984. p. 91.

¹⁷⁰ Felipe RAMÍREZ RAMÍREZ. *13 obras de la colección J. Sánchez Garza*. Fonapas, cenidim inba. Vol III. Serie: Tesoro de la música polifónica en México. México, 1981. p. 11.

El talento musical indígena no se limitó a la perfecta imitación de instrumentos y técnicas europeas, sino que incluyó cierta creatividad original en los idiomas europeos [...] a muy pocos años de que los indios aprendieron a cantar, comenzaron a componer sus *villancicos*, música polifónica a cuatro partes, misas y otras obras litúrgicas, todas compuestas con arreglo a los cánones más estrictos.¹⁷¹

De la música polifónica para la catedral de Oaxaca se conservan obras que fueron escritas para ser interpretadas en navidad, cuyo tema principal está relacionado al nacimiento del niño Jesús. Un ejemplo escrito dentro del género polifónico, en el cual se trata este mismo tema, es un villancico de Gaspar Fernández, probablemente del año 1609, titulado "Mi niño dulce y sagrado" (ejemplo no. 18). Esta obra de Fernández está escrita para cuatro voces *a capella*, tiple 1ª (soprano I), tiple 2ª (soprano II), alto y tenor.¹⁷² Las primeras dos frases son interpretadas por una sola voz; el tiple 1ª (soprano I), después entran las demás voces con el mismo tema en diferente tiempo una de otra, aún cuando por momentos existe la imitación de las voces en octavas y por terceras, se ve un mayor movimiento independiente entre ellas.

¹⁷¹ Robert STEVENSON. La música de México. ESTRADA, Julio editor. I IE/UNAM, México, Tomo I, Libro 2, 1ª edición. México, 1984. p. 13.

¹⁷² Aurelio TELLO. Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Serie: Tesoro de la música polifónica en México, Tomo IV, cenidim, inba, México 1990. pp. 13-16.

MI NIÑO DULCE Y SAGRADO

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenor

5

ged vues tras rodillas que son cortas las manitas y el lu-

10

15

gar desabrigo do que son que son cortas las manitas que son cortas las manitas las manitas que son

20

25

cor tas las manitas y el lu gar des a bri ga do cor tas las manitas y el lu gar des a bri ga do Mi cor tas las manitas y el lu gar des a bri ga do Mi cor tas las manitas y el lu gar des a bri ga do

Dulce y sabroso
mi do dulce y sabroso
dulce y sabroso
dulce y sabroso

40

que son cortas las manitas
tras rodillas que son cortas las manitas
tras rodillas que son

45

que son cortas
que son cortas las manitas
cortas las manitas
cortas las manitas
que son cortas

55

las manitas y el lugar desahogado
las manitas y el lugar desahogado
las manitas y el lugar desahogado
las manitas y el lugar desahogado

80

65

Ejemplo No. 18. MI NIÑO DULCE Y SAGRADO. La estructura de este villancico, muestra que inicia solo una voz: el tiple I (soprano I), después de la primera frase completa, se van integrando las demás voces con el mismo texto.

3.2 COMPARACIÓN MUSICAL Y LITERARIA: villancicos de églogas, villancico colonial y caminatas.

Algunos aspectos musicales de los villancicos de Juan del Encina y de Juan de Olí (ejemplos nos. 15, 16 y 17), así como el de Gaspar Fernández (ejemplo no. 18), muestran semejanzas con los cantos religiosos en forma polifónica de la Región Lagunera, tales como: a) la distribución de voces en agrupaciones a tres partes; **soprano, tenor y bajo**, misma dotación que se da en el coro mixto de las pastorelas de la Región Lagunera. Lo mismo sucede con el coro a cuatro partes en esta misma representación escénica. Otras características similares son: b) el ámbito para cada una de las voces, reducido a prácticamente una octava; y c) las voces, que corren dentro de las notas del acorde, formando terceras y octavas paralelas en la mayoría del transcurso de la pieza y en isorritmia.

Dentro del estilo del canto polifónico de la Región Lagunera, forman parte los *glissandi*, la ejecución a tres o cuatro voces masculinas, el paralelismo de las terceras y octavas, el tipo de entrada que en los cantos religiosos las inicia **el bajo**, la *agógica* lenta, las respiraciones prolongadas y lo "*un poco solemne*". Éstas particularidades dan como resultado que la textura y color vocal sean parecidos a los cantos polifónicos de Semana Santa de Cerdeña, Italia. Además de ser polifonía *a capella* e interpretarse en la Semana Santa, "los alabados" de la Región Lagunera y los cantos de Cerdeña guardan otra característica en común: ambos son también interpretados en los funerales.

MISERERE DE CUGLIERI

Contratenor

Tenor

Baritono

Bajo

mi se /re/ re me

De

Ejemplo No. 19. MISERERE DE CUGLIERI¹⁷³. Obra, cuya dotaciones es para coro masculino.

En el aspecto literario, se puede comparar el contenido de la temática del villancico "Mi niño dulce y sagrado" de Gaspar Fernández con el de la caminata "El arrullamiento"¹⁷⁴ de la pastorela de la Región Lagunera *El nacimiento de Cristo*.¹⁷⁵ En ambas cuartetos, puede verse la similitud de la situación y el uso del vocabulario cotidiano. Versan

¹⁷³ BERNARD LORTART-JACOB: CD *Sardaigne Poliphonies de la Semaine Sainte*. Le chant du monde LDX 274 936. Collection Musée de l'Homme, 1992. Transcripción tomada de los comentarios del mismo disco.

¹⁷⁴ LOZ. Doc. p. 100 No. 58 / LOZ. Grab. 8K. 2/4 A

¹⁷⁵ "El Nacimiento de Cristo". *Las Pastorelas: Tradición escénica de La Laguna*. Serie Arte Popular. Culturas Populares Unidad Laguna. Ed. del Norte Mexicano, Torreón, Coah. 1992. pp. 11-82.

sobre el mismo tópicos —el frío del pesebre- la pastorela mencionada y el villancico de Fernández:

MI NIÑO DULCE Y SAGRADO

Mi niño dulce y sagrado
encoged vuestras rodillas
que son cortas las mantillas
y el lugar desabrigado

EL ARRULLAMIENTO

A la rú rú niño lindo
a la rú rú vidita mía
duérmete granito de oro
que la noche está muy fría

En otra cuarteta del mismo villancico de Fernández, se menciona a *Gil* cuando toca el *tamborino* (*), que denota la algarabía con el empleo de estos instrumentos. Esta misma situación se plasma en una de las estrofas que canta Bato, personaje de la pastorela de Sapioriz,¹⁷⁶ e igualmente menciona al mismo personaje, *Gil*, que tañe ese instrumento, sólo que a la Región Lagunera llega con el nombre de *tamboril* (**).

Tañe Gil tu tamborino (*)
y anden las flautas y sonajas
hágase la gayta rajadas
y el rabel no pierda el tino

Todos vamos a bailar
al son de vuestra tonada
tome Gil el tamboril (**)
y Lípido la vihuela
mientras que Tebano y yo
vamos siguiendo la letra

¹⁷⁶ "El Nacimiento de Cristo". Ibíd. 1992. p. 22.

3.3 LA PASTORELA EN LA REGIÓN LAGUNERA

El trayecto hacia la Región Lagunera de las representaciones escénicas el coloquio y la pastorela, "principia en Zapotlán [en el actual estado de Jalisco] [...] Nueva Galicia era diócesis para todo el norte del país"¹⁷⁷ y pasa por el Bajío, pues existieron algunos alabados de pastores en la entonces Hacienda de Cerritos, que pertenecía a San Miguel de Allende, Guanajuato.¹⁷⁷

En la ciudad de Silao, Guanajuato, existen unos cantos polifónicos que se interpretan durante la Semana Santa, su estructura musical guarda muchos elementos similares a la polifonía de los *alabados* de la Región Lagunera en todas sus características.¹⁷⁹ Llega a algunas poblaciones de Zacatecas, como San Pedro Piedra Gorda.¹⁸⁰ Para la Región Lagunera los lugares de acceso fueron: por el oriente, el valle de Parras, Coahuila; y por el sur, el pueblo de Cuencamé, Durango. La pastorela continuó su trayecto hacia el norte, llegando a los estados de Coahuila y Texas.

¹⁷⁷ Joel ROMERO SALINAS. La Pastorela Mexicana Origen y Evolución. SEP-Cultura Fonart, 1ª Ed. México 1984. p. 19.

¹⁷⁷ Vicente T. MENDOZA. Op. Cit. 1984. p. 154.

¹⁷⁹ Presencia en la Semana Santa de 1992 en la Ciudad de Silao, Gto.

¹⁸⁰ Vicente T. MENDOZA y R. de MENDOZA. Folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas. Pastorela "Los Siete Vicios". México, 1952. pp. 307-364.

En Parras y Cuencamé, los jesuitas fundaron las primeras misiones evangelizadoras, donde el segundo de estos dos pueblos debe haber servido como punto de arranque para esta labor entre los ribereños del Nazas.¹⁸¹ Cuencamé es el pueblo depositario de la tradición donde "cada 6 de Agosto, se cantan *alabanzas* [en forma polifónica] al Señor de Mapimí."¹⁸²

Con pesar grande pude comprobar que entre los años 1996 a 1998, ya no hubo estos cantos polifónicos durante esta celebración.

Pérez de Ribas narra cómo en la misión de Parras, los Irritilas y muchas naciones de la Laguna y sus contornos, festejaban el nacimiento del niño Jesús a principios del siglo XVII:

Por los años seiscientos y siete [...] ordenaron su baile [...] y cantando sus letras, ya no bárbaras, sino cristianas, aunque al modo que la dictaba su sincera capacidad [...] los cánticos traducidos de su lengua en que los cantaban decían así; Digno es Dios nuestro Señor de ser alabado; mucho nos alegra la Pascua de Nuestra Señora; alaben los hombres a Nuestra Señora y Madre; adoremos el lugar donde está Nuestra Señora, Madre de Dios y Señor Nuestro [...] Estos *motetes* se repetían y cantaban con el tono y pausa que ellos usan, al modo que en *canto de órgano* se detiene y repite el canto breves versos.¹⁸³

¹⁸¹ Andrés PÉREZ de RIBAS. *Op. Cit.* 1645. pp. 250 y 264.

¹⁸² LOZ. Doc. p. 144 / LOZ. Grab. 10K 4/4 A

¹⁸³ Andrés PÉREZ de RIBAS. *Op. Cit.* 1645. p. 264-265.

Pérez de Ribas continúa narrando cómo los jesuitas implementaron la celebración de la Semana Santa en este mismo poblado:

[...] y así los nuevos Cristianos de Parras y Laguneros, los viernes de cuaresma por la tarde, introdujeron el salir en procesión por las calles, y a la vuelta de la Iglesia, el padre [Francisco de Arista], les hacía pláticas de la pasión y al final les cantaba un *miserere*.¹⁸⁴

En las citas anteriores sólo se menciona a la procesión como representación escénica, también se menciona a las danzas, pero lo que es más preciso al referirse a lo musical, es la presencia de los *motetes* y los cantos al modo de *canto de órgano*, como *el miserere*.

El motete es la forma más importante de la música polifónica durante la edad media y el renacimiento europeo. Es una composición coral sin acompañamiento instrumental, con base en un texto sacro en latín: sin embargo frecuentemente se empleaban textos seculares y en lengua vernácula. Basando la melodía en el canto del tenor, generalmente escrito para tres partes, y hacia el siglo XVI a cuatro, seis y más partes que, como característica, son isorrítmicas.¹⁸⁵ Se puede observar en el *motete*, muchas de las características de la

¹⁸⁴ *Ibíd.* 1645. p. 266.

¹⁸⁵ Don Michael RANDEL. *Op. Cit.* 1984. pp. 320-322.

polifonía que llegó a la Región Lagunera por medio de los cantos de las representaciones escénicas.

La Compañía de Jesús llega a México en 1572, y las manifestaciones escénicas de que se sirve para la expansión de la evangelización y conversión de los naturales, fueron: *los autos*, *las églogas*, *los coloquios* y sobre todo, una creación de ellos para México, las *pastorelas*, siendo éstas dos últimas las que se arraigaron en la Región Lagunera.

Las pastorelas de la Región Lagunera se derivan del coloquio *Nacimiento de Nuestro Señor*, obra escrita por el jesuita Cayetano Javier de Cabrera justo antes de que esta orden fuera expulsada de México en 1767. "Como dato vital, en su estructura se integra un personaje con características muy particulares y muy importante dentro del contexto rural de la pastorela, *la pastora Gila*", éste es común a la pastorela de la Región Lagunera, a lo que refiere Romero.

El jesuita Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, escribió un *coloquio* al "Nacimiento de Nuestro Señor", entre 1750 y 1760 [...] en esta obra se da nacimiento formal al celeberrimo personaje de típica configuración nacional *la pastora Gila*.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Joel ROMERO SALINAS. *Op. Cit.* 1984. p. 20.

La pastora Gila es importante musicalmente, porque en las *caminatas* dentro del coro a tres voces, canta la parte de *el soprano* y es la única mujer que interviene en estos cantos.

La pastorela llega a la Región Lagunera a mediados del siglo XIX, junto con otras manifestaciones escénicas igualmente religiosas (coloquios, autos, nacimientos y posadas), lo cual se puede afirmar por los siguientes tres datos: el nacimiento de la pastorela a partir de la creación del personaje *Gila*, el regreso de la compañía de Jesús a México el 7 de Junio de 1814 y por lo que afirma Romero: "la pastorela es jesuita."¹⁸⁷

El trayecto de la pastorela desde el estado de Jalisco hasta la Región Lagunera, se puede ver a partir de las pastorelas que aparecieron por las diferentes regiones como el Bajío, Zacatecas, Saltillo y otros lugares cercanos a la región. De las pastorelas de los lugares mencionados, podemos encontrar algunos cantos aislados que subsistieron a su desaparición o transformación de ellas.

¹⁸⁷ *Ibid.* 1984, p. 7.

De un canto referido a la que fue Hacienda de Cerritos, perteneciente al hoy pueblo de San Miguel de Allende, Guanajuato, Mendoza transcribe sólo el texto de "La disputa de Bato y Gila:"

Bato: -Sábetete, oh Gila, que yo te adoro
tú eres mi vida, tú mi tesoro;
mucho te quiero, más que a mi toro
más que al carnero cuando lo como,
más que a tus patos y a tus gallinas
más que a tus pípilos y golondrinas.
Ven, *remonona*, dame un abrazo
que ya broma no viene a[!] caso

Gila: -Pues si es mentira cuanto me has dicho
más que a tu bicho te quiere Gila;
más que a las flores que tiene el campo
más que al zenzontle que quieres tanto,
más que a tus vacas y tus becerros,
más que a las cabras, más que a tus perros;
ya no me vuelvas, Bato, a ofender,
y así tu Gila te ha de querer.¹⁸⁸

De igual manera, el diálogo de varios personajes que intervienen en "La levantada de Bartolo,"¹⁸⁹ menciona al mismo Bartolo, a Bato, Gila, Flora y al Ángel, personajes comunes a ambas pastorelas: la de Cerritos y de la Región Lagunera,¹⁹⁰ cuyos textos son muy semejantes.

Gila:	— Levántate Bartolito, / verás al niño nacer
Bartolo:	— Ahora está muy chiquito, / cuando grande lo veré
Bato:	— Levántate Bartolito, / que la aurora va a rayar
Bartolo:	— Quitate, de aquí, Batito, / y déjame descansar
Flora:	— En Belén está un bautizo, / Bartolo, vamos allá
Bartolo:	— Si me quieren dar mi bolo, / que me lo traigan acá

¹⁸⁸ Vicente T. MENDOZA. *Op. Cit.* 1984. pp. 155 -156.

¹⁸⁹ *Ibíd* 1984. p. 156.

¹⁹⁰ "Las pastorelas". *Op. Cit.* 1992. pp. 62-65.

Bras: — Abandona, Bartolito, / tu pereza sin igual
 Bartolo: — Ya no me estés molestando, / déjame dormir y roncar
 Gila, Bato y el Ángel: — Un ángel es[el] que se empeña / en venirme a levantar
 Bartolo: — Abandonaré mi sueño, / vamos a Dios a adorar;
 si sigo con mi flojera / es preciso confesar
 que al instante que me muera / Satanás me ha de
 llevar.

En la ciudad de Saltillo, Coahuila también se encontró la *alabanza* "En el portal de Belén", que interpretan los pastores.¹⁹¹ Se puede observar claramente, que la tercer cuarteta es idéntica a la primera de la caminata *De la Real Jerusalén* de la pastorela de la Laguna.¹⁹² La cuarteta que coincide es la siguiente:

De la real Jerusalén
 sale una estrella brillando
 que a los pastores va guiando
 para el portal de Belén

En la Sierra El Derramadero, que se encuentra a pocos kilómetros de General Cepeda, Coahuila, continúa la tradición de representar la pastorela. El grupo de cantores lo integran algunos señores que han formado parte de los pastores desde hace muchos años, viéndose en la necesidad, para la representación de esta pastorela, de la participación de las jovencitas por la negativa masculina a tomar parte en las representaciones, quienes toman el

¹⁹¹ Vicente T. MENDOZA. *Op. Cit.* 1984. p. 156.

¹⁹² "Las pastorelas". *Op. Cit.* 1992. p. 13

papel del resto de los personajes que antaño fueron exclusivos para los hombres. Por lo mismo, quienes interpretan los cantos, son mujeres.¹⁹³

Los coloquios que aparecieron por varias regiones del país llegaron también a la Comarca Lagunera. Han desaparecido casi en su totalidad hacia la primera mitad del siglo XX. En la Flor de Jimulco, hasta hace algunos años continuaban representándose para el día de la Santa Cruz (3 de mayo), pero se han ido perdiendo rápidamente.

Foto No.9 Personajes; el ángel y el diablo en la representación de la pastorela en el pueblo de Sapioriz. Detrás se encuentra el grupo de cantores que interpreta las caminatas.¹⁹⁴ Pág.157.

¹⁹³ Asistencia a la representación en El Derramadero, diciembre de 1992.

¹⁹⁴ Fotografía tomada el 25 de diciembre de 1993.



3.4 LA INFLUENCIA MUSICAL DE LOS CANTOS RELIGIOSOS HACIA EL CANTO CARDENCHE

La estructura musical de la polifonía *a capella* que tienen los cantos religiosos llamados *caminatas, nacimientos, misterios y posadas* que llegaron a la Región Lagunera, se retoma para la elaboración de cantos con temática profana. En este proceso de cambio, la estructura musical sufre sólo pequeñas modificaciones, al pasar de la temática religiosa a la temática profana.

Las principales partes musicales integrantes una estructura susceptibles de ser modificadas, son: a) las fórmulas de repetición, b) el paralelismo en las voces, c) la línea melódica octavada por dos voces d) las estructuras isorrítmicas, e) la tonalidad mayor establecida, f) la secuencia de la curva melódica.

Para el **canto cardenche**, todos estos elementos se mantienen sin cambio, excepto el último: la melodía. De todos los ejemplos, se observa que la distribución a tres voces, la isorritmia, las líneas melódicas paralelas, la tonalidad mayor, son similares en ambas temáticas, lo único diferente es el dibujo de la línea melódica.

En general, para la temática profana en la melodía existe un *motiv*¹⁹⁵ hacia la parte alta, que se interpreta muy marcado, con cierto arrebatado en las voces, principalmente en las aguda al "acardenchar la voz". En la temática religiosa, generalmente la línea melódica permanece más horizontal, o con cambios de dirección poco pronunciados y un tiempo de interpretación mucho más lento.

En estos dos ejemplos se puede ver la diferencia comparando las líneas melódicas, manteniendo todos los demás elementos en forma similar.

El despedimento



Yo ya me voy ...



Ejemplo No. 16. Comparación de línea melódica de "El despedimento".¹⁹⁶ (temática religiosa), y de "Yo ya me voy a morir a los desiertos"¹⁹⁷ (temática profana).

El cuadro no. 4 ilustra los elementos musicales comunes y diferentes tratados en ambas temáticas: la única diferencia que es

¹⁹⁵ Don Michael RANDEL. "Motiv. Parte aguda de la melodía". *Op. Cit.* 1989. p. 322.

¹⁹⁶ Ver nota 147 p. 100

¹⁹⁷ Ver nota 98 p. 84.

manifiesta está en el dibujo de la curva melódica, según se observa directamente en las transcripciones de todos los ejemplos ya vistos.

	CAMINATAS MISTERIOS, POSADAS Y ALABADOS	CANCIONES CARDENCHES
VOCES:		
A capella	sí	Si
Mixtas	sí	No
Trío	sí	Si
Cuarteto	sí	No
RITMO:		
Isorritmia	sí	sí
Tiempo lento	sí	sí
MELODÍA:		
Ámbito	8 ^a	9 ^a
Texto en forma Silábica	sí	sí
ARMONÍA:		
Modo mayor	sí	sí
Modo menor	no	no
I y V grados	sí	sí
3 ^a , 6 ^a y 8 ^a paralelas	sí	sí
ADORNOS:		
Apoyatura simple	sí	sí
Apoyatura múltiple	no	sí
Glisando	sí	sí
Bordados	sí	sí
Grupeto	no	sí

Cuadro No. 4. Aspectos musicales comparativos entre la temática religiosa y la temática profana.

3.5 APARICIÓN DEL CANTO CARDENCHE EN LA REGIÓN LAGUNERA

Con toda la tradición de transmisión oral, se desconoce la fecha de inicio y el lugar de procedencia; el **canto cardenche** no es ajeno a esto. Partiendo de la hipótesis de que la estructura musical del canto cardenche se derive de la estructura de los cantos religiosos de las representaciones escénicas, se puede precisar que dentro de éstas la forma de mayor impacto en la región es la pastorela. Por consecuencia el surgimiento del **canto cardenche**, debe ser posterior.

Las pastorelas aparecen en la Región Lagunera hacia la segunda repuebla, por el año 1850, son un género introducido por los jesuitas; la época de aparición del canto cardenche en la región debe ser posterior, y muy cercana a estos años.

Respecto a la datación aproximada *del canto*, pregunté a los cantores si conocían algún dato del posible origen. Don Juan Sánchez, como tantos portadores que se han preocupado por cultivar la tradición misma, deja de lado aspectos como éste, a nuestra inquietud

respondió: "*Pos* sabrá Dios, desde que se hizo este mundo la canción está, *pos* ¿cuántos años tendrá?, [...] siglos, *pos* que no podemos saber nosotros." ¹⁹⁸

De igual manera don Quico Orona contestó: "¡Uh!, *pos* no le sé decir, [yo] 'ta no nacía, pero ya eran canciones [cardenches]." ¹⁹⁹

Al respecto don Eduardo Elizalde responde algo que proporciona más datos:

nos decía [preguntaba] que de dónde había nacido la canción cardenche, — señores, eso no sabemos, — ¿que *quién* las compuso?, — sepa Dios, yo les decía que yo se las había aprendido a *gentes* que estaban ya en edad de uno [entre 60 y 70 años]. Yo estaba chico, después de los 14 años empecé yo a cantar. ²⁰⁰

Para poder llegar a algo más exacto en cuanto a la precisión de la antigüedad, los elementos no-musicales proporcionan otros datos; veamos, por ejemplo, el aspecto literario de las canciones. A este respecto, *las canciones de amor y desprecio* no proporcionan ningún dato, pero en *las tragedias* sí podemos obtener referencias: por las fechas, por la descripción de la época, por los lugares y por los personajes de la región.

¹⁹⁸ LOZ. Doc. p. 33 / LOZ. Grab. 3K. 1/2A

¹⁹⁹ LOZ. Doc. p. 19. / LOZ. Grab. 2K. 2/2A

²⁰⁰ LOZ. Doc. p. 51-52 / LOZ. Grab. 4K. 2/2A

Por las fechas, la más antigua que se menciona en dos canciones es el año 1892. En la tragedia "*La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo*"²⁰¹ que en su primer cuarteta dice:

Año de *mil ochocientos
noventa y dos* al contar
ya murió Melchor Gloria
allá en el rancho "el Romeral"

La otra tragedia que menciona esta misma fecha, es "*La muerte de Silvestre Moreno*."²⁰²

Año de *mil ochocientos
noventa y dos* al contado
ya murió Pablo González
que tanto se le ha mentado

Por los lugares que se mencionan, son las haciendas relacionadas con las historias regionales. La tragedia de "*Jacinto de la Cruz*"²⁰³ menciona "La hacienda de Avilés". Esta cuarteta dice:

Jacinto de la Cruz decía
decía —¡para de una vez!
llévenme pa' despedirme
a *la hacienda de Avilés*

²⁰¹ LOZ. Doc. p. 14 No. 24 / LOZ. Grab. 1K. 1/2 B

²⁰² "La canción cardenche" Op. Cit. 1991. p. 140.

²⁰³ Ver nota 121 p. 105

Moreno menciona que "la hacienda San Fernando de Avilés en 1851 se nombra villa con el nombre de Lerdo de Tejada [...] misma que en 1865 adquiere el rango de ciudad."²⁰⁴

Por otra parte están los personajes importantes para la región; entre los que menciona esta misma canción está Don Amador Cárdenas, quien fue el último hacendado de "La Hacienda de la Flor de Jimulco" en tiempos de Don Porfirio Díaz, (por ser compadres, éste lo visitó en la propia hacienda).

El señor Cárdenas poseía fama de cruel, habiendo sembrado el pánico entre los habitantes de esa parte de la región, castigando con lujo de violencia a los que le debían algo o desobedecían. En esta misma tragedia de Jacinto de la Cruz, existe una cuarteta que trasluce ese miedo al horrendo castigo:²⁰⁵

Jacinto de la Cruz decía
—Juan Pinto hazme un gran favor
*de no presentarme vivo
allá con Don Amador*

²⁰⁴ Pablo C. MORENO. *Op. Cit.* 1951. p. 6.

²⁰⁵ Ver nota 121 p. 105

Esta Hacienda perduró hasta 1936, año en que los peones ganaron la huelga e hicieron que la tierra, propiedad privada de la familia Cárdenas, pasara a constituirse en ejido.²⁰⁶

Tomando en cuenta la costumbre de seguir llamando a los lugares por su nombre antiguo cuando éste ya ha cambiado, tal vez también perduró varios años más con la denominación de Hacienda de Avilés en uso. Si la muerte del personaje Jacinto de la Cruz sucedió en 1892, puede deducirse que esta canción fue escrita en una fecha muy cercana y posterior al año mencionado, pero para esta fecha la estructura literario-musical de la canción cardenche ya estaba perfectamente definida.

Se puede concluir de acuerdo a los datos encontrados bajo este análisis que el canto cardenche como manifestación musical tradicional en el ámbito profano con los temas de amor y desprecio y las tragedias, aparece en la Región Lagunera hacia el tercer cuarto del siglo XIX.

²⁰⁶ LOZ. Doc. p. 32.

Probablemente en el transcurso haya sufrido muchos cambios en el estilo de la interpretación; se ha notado que algunos cantores, sobre todo de *la primera voz*, imitaron en algún momento el estilo de cantar de Jorge Negrete o de Antonio Aguilar. También hubo algunos que imitaron el estilo operístico al ejecutar *la contralta*. A este respecto dice Nettl:

Es necesario tener presente que esta música, sea cual fuere la lejanía de sus raíces, habrá sufrido probablemente muchos cambios, ya sea porque la gente haya querido mejorarla, ya porque partes de ella hayan caído en el olvido, o quizás porque se haya sentido la necesidad de que sonara como otra música que se estuviera escuchando [...] siendo además simultáneamente, producto de compositores individuales y de la creatividad de las masas.²⁰⁷

²⁰⁷ Bruno NETTL. "Theory and Method in Ethnomusicology". Freed press of Glencoe, New York, 1964. p. 113.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

Se realizó un estudio de campo en la Región Lagunera de los estados de Coahuila y de Durango, una investigación documental en los archivos y bibliotecas de la ciudad de México con el objetivo de encontrar datos acerca de la estructura musical de los cantos de la polifonía religiosa integrados a las pastorelas, posadas, alabados, rosarios y a el canto cardenche. Se concluye que los cantos religiosos tuvieron un impacto determinante en la población durante la evangelización, aculturación con la que se inicia la segunda repuebla de la Región Lagunera a mediados del siglo XIX.

Para la elaboración de este trabajo, las visitas se centraron en tres pueblos: Saporiz, La Loma y La Flor de Jimulco.

Para el análisis musical, literario y comparativo, fueron transcritas en su totalidad las entrevistas y las canciones recopiladas

in situ (música y letra). Las piezas citadas, son las más difundidas entre los cantores, y en ellas se hallan los elementos más descriptivos de esta polifonía.

Al analizar el material recopilado, se puede observar que los cantos religiosos que fueron utilizados para la evangelización y el canto cardenche son ejecutados a tres y cuatro voces en diferentes tesituras, distribuidos en coros masculinos, femeninos y mixtos, por lo que tienen una estructura musical polifónica. Por no tener un acompañamiento instrumental, son a capela.

Para clasificar esta polifonía se propone una división según dos grandes temáticas: la religiosa y la profana. La primera está integrada por los cantos de las pastorelas, de los rosarios, de las posadas y de los santos patronos. La segunda está integrada por las canciones de amor y desprecio, y por las tragedias.

Por el análisis musical se obtiene que el sistema musical empleado es el tonal europeo. La melodía de la polifonía de la Región Lagunera, tanto religiosa como profana, presenta una curva melódica

mixta, por lo general ascendente-descendente, interpretada a un tiempo lento, mismo que no obedece a una medida metronómica estricta de su compás; pero este tiempo varía un poco en la temática profana, que se desarrolla con mayor movimiento hacia el *motiv*, y se interpreta a un tiempo moderado. La tonalidad es mayor para ambas temáticas: utilizan el primer grado a lo largo de casi toda la pieza, y el quinto grado en la penúltima sílaba del texto, como cadencia perfecta.

Las voces que intervienen en los cantos del ámbito religioso, un coro mixto formado por un soprano, un tenor y un bajo; otro coro formado por solo voces masculinas, contratenor, tenor I, tenor II y bajo. En ambos coros, la melodía principal está en el Bajo.

En el ámbito profano el coro más tradicional está formado por tres voces, principalmente por hombres y excepcionalmente por mujeres.

El Bajo, que es llamado "el arrastre", o también "marrana"; el tenor II llamado "primera", quien comúnmente lleva la melodía principal; y el tenor I o contralta. Hubo una época que se cantó a cuatro y cinco voces añadiéndose a las nombradas; la "arrequinta" y la "quinta". Estas poseen una característica muy peculiar: por su tesitura alta eran

interpretadas con falsete, que da la sensación de ser "gritado y muy chillón", a este efecto le llaman "*acardenchar la voz*."

Por la textura polifónica *a capela*, su manera de interpretación y el canto silábico del texto en ambas temáticas, el género aparenta rasgos arcaizantes. También complementan esta apariencia los adornos integrantes del estilo del canto: *apoyatura simple* al inicio de una frase, *glissandi* (arrastrar la voz), algunos *bordados* a lo largo de la melodía; así como, para la temática profana, *apoyaturas* múltiples al final de la frase.

Por el análisis literario se puede ver que en los textos se emplea el lenguaje cotidiano de la región en las diversas formas de expresión literaria. Los recursos estilísticos no son manejados de manera estricta de acuerdo a las reglas de la poesía; tanto en la temática religiosa como en la profana, se utiliza en general la cuarteta con tendencia a la rima de versos de longitud de ocho sílabas simétricas; sin embargo, en las cardenchas (de amor y desprecio) de la temática profana el manejo de los recursos estilísticos presenta mayor irregularidad.

Por la revisión documental se obtiene que para los trabajos de evangelización fueron utilizados los autos, coloquios, pastoradas y teatro religioso de navidad españoles de los siglos XV y XVI, en los que intervienen cantos polifónicos como: villancicos, himnos y canciones, con una dotación a tres o más partes con diferente distribución de voces en coros mixtos y masculinos. En ellos, de acuerdo a la técnica renacentista, se observa claramente el uso de las imitaciones, el paralelismo, la isorritmia y la presencia mayoritaria del acorde de tónica en el transcurso de las piezas.

Durante la expansión misional hacia el norte de México, además de las representaciones mencionadas, se utilizó la pastorela, misma que fue creada por los jesuitas. Aparece en la Región Lagunera a mediados del siglo XIX; en ella se integran cantos polifónicos que conservan la estructura musical colonial: caminatas, alabados, misterios y posadas, mismos que hasta la fecha se continúan practicando, aunque ya por muy poca gente y sólo en algunos poblados.

Al revisar la estructura musical de la polifonía renacentista y colonial, al compararla con la polifonía de la Región Lagunera: religiosa y profana, se observan las siguientes similitudes:

- a) fórmulas de repetición; rítmico-melódicas,
- b) paralelismo entre las voces; en terceras, sextas y octavas,
- c) línea melódica octavada por dos voces,
- d) estructuras isorítmicas para todas las voces,
- e) homofonía para todas las voces,
- e) frases cortas en la línea melódica,
- f) ámbito reducido (desde una quinta hasta una octava), y
- g) dibujo ascendente-descendente de la curva melódica,

Dentro de la polifonía en el ámbito profano, se encuentra el canto cardenche. Por no existir documento alguno que proporcione la historia y desarrollo de la polifonía en este ámbito, debemos inducir su aparición en la Región Lagunera a partir de las dos partes componentes de la canción: la estructura musical y la composición literaria.

Por su estructura musical, se puede ver que los cantos religiosos coloniales utilizados en los trabajos de la evangelización llegados a la Región Lagunera a mediados del siglo XIX se conservan hasta la fecha; esta estructura es idéntica a la utilizada por la canción cardenche. De esto se infiere que la estructura musical de los cantos religiosos coloniales ha sido retomada para dar origen al canto cardenche.

Pero el "canto cardenche" no es tan antiguo como los cantos coloniales; para encontrar su posible época de aparición en la Región Lagunera debemos valernos de los aspectos no musicales como lo es el texto.

De los "cantos religiosos" y las canciones "de amor y desprecio", no se puede obtener una datación precisa que nos aproxime a la época de sus inicios; pero las tragedias, gracias a la narración de historias, sí proporcionan información: fechas, lugares y personajes de la región.

Por el texto de las canciones se sabe que la fecha más antigua que aparece es 1892 y por los lugares que se mencionan, algunos se

sabe, por ejemplo, que la hacienda de Avilés, para este año, había sido expropiada para fundar la ciudad de Lerdo, Durango. Se mencionan otros lugares como la Hacienda de la Flor de Jimulco, la Hacienda de la Trinidad, la Hacienda de la Carmenia y Sombreretillo, todos los cuales pasaron a conformarse en ejidos hacia 1936. Encontramos también la mención de algunos personajes que influyeron en la composición social de la región, como el hacendado Amador Cárdenas, el caballerango Lino Rodarte; así como algunos acontecimientos que culminaron con la muerte en forma trágica, bien motivada por rencillas de Pioquinto y Perfecto, Melchor Gloria y José Telésforo, o bien el accidente del agente de nombre José encargado del correo que en aquella época andaba a caballo.

Según los datos obtenidos, se puede concluir que:

- 1) Los cantos religiosos de manera polifónica, llegaron a la Región Lagunera hacia mediados del siglo XIX, al inicio de la segunda repuebla llevada a cabo por los jesuitas, y el canto cardenche tuvo su aparición en la Región Lagunera a inicios del último cuarto de este siglo mencionado.

- 2) Su máximo desarrollo se presenta entre 1890 y 1940. Este último año se obtiene por la letra de algunas canciones que narran acontecimientos hacia esta época y por la mención de dos cantores (Quico Orona y Andrés Adame) de La Flor de Jimulco en un corrido, mismo que fue compuesto en fecha muy cerca a este año mencionado, siendo incluso de autor conocido.
- 3) Un dato fundamental que proporcionan todos los cardencheros entrevistados es que para 1940 ya eran adultos, y ninguno recuerda que después de esta fecha, existiera algún compositor que se dedicara al cultivo de este género.

APÉNDICE

I FUENTES SONORAS Y DOCUMENTALES DEL CANTO *CARDENCHE* DE LA REGIÓN LAGUNERA

I.1 "TRADICIONES DE LA LAGUNA"

Documento sonoro editado por la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Disco de larga duración Vol. 22, 1981, 2ª edición, con notas de Irene Vázquez. Da una descripción general de lo histórico, socio-económico y de algunas manifestaciones tradicionales musicales y dancísticas de la Región Lagunera. Acerca del canto cardenche, menciona la distribución, dotación y la denominación regional de las voces en que se interpreta este canto.

En la explicación que proporciona Vázquez, existen contradicciones en cuanto al nombre que le da a cada voz y la tesitura que las define; Menciona que la *contralta* es la misma voz que el

arrequinte, así como que ambas tienen la particularidad de ser lo suficientemente agudas y colocarse en dicha posición indistintamente, y un poco más adelante del texto se contradice nuevamente al definir las voces cuando el canto se ejecuta a cuatro partes, ya que estas dos voces son diferentes tanto en su tesitura como en su denominación y su función armónica-melódica.

Menciona también que "*la segunda es la voz intermedia que frecuentemente lleva la melodía*", esto es un error, ya que a la voz que lleva la melodía principal la llaman **la primera**, aún cuando esté ubicada en la parte intermedia y sólo en los cantos a tres partes. Pero no es esa la forma para denominarlas, ya que en la temática religiosa, ya sean a tres o a cuatro partes la que lleva la melodía principal es la más grave de todas, **el bajo**. Hacia el término del párrafo que escribe Vázquez, se denota la confusión de la idea, y también se deja ver claramente un error de sintaxis.

Las notas de Roberto Portillo que complementan el documento mencionado, proporcionan un pequeño análisis musical. Define al cardenche como polifonía popular mexicana, y se aventura a decir que cualquier cantor puede interpretar cualesquiera de las 4 voces

indistintamente, sin considerar que las tesituras graves son propias para unas personas y las agudas para otras, por lo tanto, aseverar una generalidad para con todos los cantores resulta demasiado arriesgado. De todos los cantores que conozco sólo don "Quico" Beltrán de la Flor de Jimulco, es el único que he escuchado que puede ejecutar la voz del bajo y la voz del arrequinte, ésta última utilizando *falsete*.

Continúa con una comparación de algunos elementos ornamentales del renacimiento español del siglo XVI y del barroco europeo que "viajaron para adornar al canto cardenche". Concluye dejando en libertad de seguir la búsqueda del posible origen de este canto.

1.2 "LA CANCIÓN CARDENCHE"

De las fuentes escritas, existe un cancionero editado por la Unidad Regional de Culturas Populares, 1991, hace mención de dos pueblos en que todavía se encuentra viva esta tradición; Saporiz y La Flor de Jimulco, y de los dos tríos de intérpretes que conformaban el grupo de cantores pertenecientes a cada uno de estos pueblos por ese año, ofrece datos biográficos de cada uno de los cantores, expone la letra

de 92 canciones del repertorio de ambos pueblos sin transcripción musical, dispuestas en orden alfabético separando en dos secciones, en una los temas de amor y desprecio y en la otra los corridos acardenchados, llamando de esta manera a las tragedias.

I.3 "LAS PASTORELAS": tradición escénica de la Laguna"

Cancionero editado en por la Unidad Regional de Culturas Populares, 1992, es el guión de principio a fin de los diálogos de cada personaje y los textos de las *caminatas* de los pastores, éstas sin transcripción musical. Del poblado de Sapioriz transcriben la pastorela; "*EL NACIMIENTO DE CRISTO*" y del poblado de la Flor de Jimulco la pastorela, "*VIVA JESÚS MARÍA Y EL PATRIARCA SAN JOSÉ*".

II "CATÁLOGO LOZANO. El Canto Cardenche de la Región Lagunera, 1998.

Se genera este documento a partir de la asignatura "Prácticas de campo I y II" de la carrera de Etnomusicología, éstas fueron llevadas a cabo en los pueblos de Sapioriz y La Loma, municipio de Lerdo, Dgo., y La Flor de Jimulco, municipio de Coahuila.

Documento transcrito en 214 cuartillas a partir de 22 horas de grabación en audiocassette correspondientes al año 1986 y entre los años 1992 al 1997: Se recopilaron entrevistas a los señores cardencheros, grabaciones *in situ* de los cantos pertenecientes a una polifonía que se practica en dos temáticas: religiosa y profana. De la temática religiosa, se transcriben: 16 *caminatas*, interpretadas durante las festividades decembrinas, de ellas se repiten 7 ; los 6 *misterios* que se integran al rosario, 10 *alabados* tanto de Semana Santa como de diciembre y todos los cantos de "la posada." De la temática profana: 59 canciones *de Amor y desprecio*, de las cuales 13 se repiten con diferente dotación de voces, 12 *Tragedias* que sólo una se repite con diferente versión.

Otras entrevistas que sirvieron para este trabajo, fue a los danzantes de: concheros, matachines y aztecas, el 12 de Diciembre de 1997 en el atrio de la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México. Estos grupos de danzantes también interpretan cantos de manera polifónica.

III CANCIONES EMPLEADAS PARA EL ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO.

Las canciones que se presentan en esta tesis han sido transcritas; letra y música, de grabaciones de campo recogidas directamente de los cantores en los pueblos de La Flor de Jimulco, Mpio. de Torreón, Coahuila y en los pueblos de Saporiz y La Loma, Municipio de Lerdo, Durango. Su localización dentro del "Catálogo LOZANO el Canto Cardenche de la Región Lagunera, 1998", tiene el siguiente formato:

- Para localizar la página del documento transcrito; LOZ. Doc. p_.
 - Para localizar la grabación en el cassette; LOZ. Grab. K_ lado_.
- (K= número del cassette, lado A ó B).

Los ejemplos para este trabajo se agrupan de acuerdo a la clasificación sugerida: religiosa y profana. Las primeras están numeradas de acuerdo al orden de aparición en la pastorela, y las cardenchas y tragedias en orden alfabético.

I. CAMINATAS:

- 1.- De la real Jerusalén
- 2.- Al paso ligero
- 3.- Canto de los pajarillos
- 4.- El arrullamiento (sic)
- 5.- Las mañanitas
- 6.- El despedimento (sic) de los pastores

II. CANCIONES DE AMOR Y DESPRESIO:

- 7.- Al pie de un verde maguey
- 8.- Chaparrita por tu culpa
- 9.- Garza morena
- 10.- Jesusita
- 11.- La querida
- 12.- Los caracoles
- 13.- Los horizontes
- 14.- Por montes lóbregos
- 15.- Preso me encuentro por una cautela
- 16.- Sali de México
- 17.- Una mañana muy transparente
- 18.- Vengo atravesando
- 19.- Ya vino el que ausente andaba
- 20.- Yo ya me voy a morir a los desiertos

III. TRAGEDIAS:

- 21.- El correo de San Miguel
- 22.- La muerte de Lauro García
- 23.- La muerte de Ángel Rivas
- 24.- La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo
- 25.- La tragedia de Jacinto de la Cruz
- 26.- La tragedia de Lino Rodarte
- 27.- La tragedia de Pioquinto y Perfecto
- 28.- La tragedia de Pancho Hernández y Marcelino Delgado

Intérpretes de las canciones Cardenches de Saporiz: Juan Sánchez [], Antonio Valle, Genaro Chavarría y Eduardo Elizalde.

Intérpretes de las canciones de La Flor de Jimulco: Francisco "Quico" Orona [], Francisco "Quico" Beltrán [] y Andrés Adame [].

I CAMINATAS

DE LA REAL JERUSALÉN

De la real Jerusalén
salió una estrella brillando
que a los pastores va guiando
para el portal de Belén

El que con finos amores
y sencillo corazón
vertió la sangre en la cruz
por la humana redención

De la iglesia el fundamento
de las batallas banderas
de los hombres alegría
y bien de toda la tierra

A los troncos y sus ramas
se rinde la pastoría
y tirados a un rebaño
en tan alta serranía

Venid zagales sencillos
con rendida adoración
pues al que del cielo imperio
bajo vuestra protección

AL PASO LIGERO

Hoy vamos corriendo
a ver a vuestro bien
que nos dijo un ángel
que nació en Belén

Bienvenido seas
Jesús humanado
a quitar al hombre
la culpa y pecado

Al paso ligero
ya vamos rendidos
el poder del cielo
en pajas ha nacido

Qué flores tan bellas
las qué están brotando
son los dulces pasos
que Dios viene dando

La luna serena
con sus resplandores
una noche buena
la hacen los pastores

Qué de resplandores
que luces tan bellas
que al campo parecen
bajar las estrellas

Ya parió María
ya parió señores
vamos a adorarla
todos los pastores

Dicen que esta noche
el frío y la escarcha
nació de una virgen
sin culpa y sin mancha

Ya nació el niño
ya nació señores
vamos a adorarle
todos los pastores

Ah, que tan bella
clara como el día
la divina estrella
es la que nos guía

Bienvenido seas
mi niño chiquito
a quitarle al hombre
la culpa y delito

Que de resplandores
que luces tan leales
que hasta el brillar vemos
allá en los portales

Qué niño tan lindo
y tan chiquitito
daremos las gracias
que está acostadito

Es linda y divina
vuestra majestad
que a Belén llegamos
con felicidad

Pues que ya llegamos
vámonos hincados
y a este tierno niño
vamos adorando

CANTO DE LOS PAJARILLOS

Huélgense los pajarillos
en el portal de Belén
huélgense de ver al niño
acabado de nacer

Que trine alegre el jilguero
y también el gorrioncillo
cante alegre la calandria
de ver al niño chiquito

El pavo con su hermosura
y el halcón con ligereza
el águila se haga presente
de ver tal maravilla

De ángeles y serafines
se esta poblando el pesebre
con músicas celestiales
entre la escarcha y la nieve.

En esas humildes pajas
mi Dios quisiste nacer
que apenas bajas al mundo
y empezaste a padecer.

Estaba una pastorcita
afanada con empeño
haciendo una camisita
a Jesús mi dulce sueño.

Anda Gila sin tardanza
ven ponle su camisita
voluntad y amor me sobra
de arrullarlo en su cunita.

EL ARRULLAMIENTO

A la ru ru niño
a la ru ru mi redentor
duérmete mi hermoso *güerito*
duérmete hermoso Señor

A la ru ru niño lindo
a la ru ru vidita mía
duérmete granito de oro
que la noche esta muy fría

Nació el sol nació la luna
nació el lucero también
nació el niño chiquito
en el portal de Belén

Niño lindo quién pudiera
no verte en pobrezas tales
si el corazón me pidieras
lo diera para pañales

Mis pecados fueron causa
mi amado y tierno *güerito*
que siendo el poder del mundo
naciera tan pobrecito.

Hermosa estrella y antorcha
mi Dios y mi Redentor
que en estas felices noches
nos diste tan grande amor.

Sus mejillas encarnadas
sus ojitos cerraditos
ven Tebano y veras
como ya esta dormidito.

Pidámosle al niño todos
la victoria en galardón
que nos ha librado aquí
del demonio de la ocasión.

LAS MAÑANITAS

Qué mañanitas alegres
cuando el niño Dios nació
lo arrullaron los pastores
luego que ya amaneció

Los cielos regocijados
y Luzbel triste lloró
porque Dios había nacido
luego que ya amaneció

Despierta niño hermoso
que la luz del día nos dio
abre niño los ojos
luego que ya amaneció

Cumplidas las profecías
en Belén se divulgó
cuando Dios había nacido
luego que ya amaneció

Vinieron tres reyes magos
a adorar al que nació
Herodes salió a encontrarlos
luego que ya amaneció

Para liberar al niño
de Herodes según se vio
vuelven por otros caminos
luego que ya amaneció

Para los reyes judíos
la estrella se oscureció
sólo los reyes de oriente
dijeron ya amaneció

José se quedó admirado
y a Dios por hijo adoptó
y le besó sus mejillas
luego que ya amaneció

Suspenso se hallaba en orbe
luego que el verbo nació
ya tenemos el remedio
ahora que ya amaneció

Una luz como de día
en aquel portal se vio
cuando Dios había nacido
luego que ya amaneció

Bajaron muchos millares
de ángeles según se vio
y ellos a Dios adoraron
luego que ya amaneció

En unos pobres pañales
su madre allí lo envolvió
y lo acostó en el pesebre
luego que ya amaneció

Sagrada virgen María
madre del que padeció
cuida de tu niño hermoso
mira que ya amaneció

Viva María para siempre
viva su esposo José
viva su niño hermoso
porque nos trajo la fe

Adiós mi niño hermoso
de ti me despido yo
échanos tu bendición
ahora que ya amaneció

EL DESPEDIMIENTO DE LOS PASTORES

Adiós María, adiós José
adiós portal venturoso
que ya se van los pastores
todos con alegría y gozo

Adiós María, adiós José
adiós a mi niño chiquito
que ya se van los pastores
por los campos de Egipto

Adiós María, adiós José
adiós dichoso portal
que ya se van los pastores
que vinieron a adorar

Adiós María, adiós José
adiós mi recién nacido
vamos a ver los ganados
a ver lo que ha sucedido

Ya en el campo los dejamos
solo por verte a ver
y de tu piedad esperamos
el que no se nos ha de perder

A tu rancho pastorcito
a tu rancho y buena tierra
adiós portal venturoso
donde la gloria se enciende

Adiós María, adiós José
adiós mi madre bendita
adiós que para su rancho
se va la hermana Gila

Échanos la bendición
a todos y al ermitaño
préstanos vida y salud
para llegar al otro año

Adiós María, adiós José
adiós mi manso cordero
que ya se van los pastores
hasta el año venidero

Adiós dichoso portal
donde nació mi creador
y hoy toditos los pastores
digamos —¡adiós, adiós!

II. DE AMOR Y DESPRECIO

AL PIE DE UN VERDE MAGUEY

Al pie de un verde maguey
yo me quedé
mi amor se quedó dormido
qué ingrato fue.

Al canto de los borrachos
yo desperté
que crudo vengo
quiero curarme
no hallo con qué

Pero ¡ay! ¡Dios mío
quítame esta cruda
me va a matar!

La virgen de Guadalupe
me ha de ayudar
¡qué crudo vengo!

La cantinera no quiere fiar

¡Pero, ay Dios mío! (se repite)

ALZA ESA VISTA

Alza esa vista, no te avergüences
ni hagas recuerdo de lo pasado
tu gusto fue hacerme a un lado
para que entrara otro hombre mejor que yo

Preso me llevan para Escobedo
voy sentenciado a la frontera
mejor quisiera que te murieras
para no verte en brazos de otro infeliz

Yo ya me voy trigueña hermosa
tú bien lo sabes, *nomás* yo era
preso me llevan a la frontera
la causa ha sido, quererte mejor
[que yo

CHAPARRITA POR TU CULPA

Chaparrita por tu culpa
yo me paseo
hace muchísimo tiempo
que ni siquiera te veo

Otro mas cariñoso
claro es que yo ya perdí
un bien con un mal se paga
como me sucede a mí

Antes por mi preguntabas
'ora de nada te acuerdas
'ora de nada te acuerdas
ya tendrás quien te dedique

Otro mas cariñoso (se repite).

ERES COMO LA NARANJA

Eres como la naranja
con los colores por fuera
si quieres tener amores
pídele a Dios que me muera

Me he de comer un durazno
de la raíz hasta el hueso
no le hace que sea trigueñita
será mi gusto y por eso

En esa cárcel de Puebla
preso se quedó un amigo
por un dichito que andaba
—aquí traigo y no les pido

Me he de comer una lima
de los limares de Puebla
yo he de seguir en mi idea
aunque a mi tierra no vuelva

GARZA MORENA

Al pie de un árbol
mi alma se encuentra triste
y *alumenada*
con la luz de la mañana

Salió y me dijo (se repite)

Salió y me dijo
que'ra esperanza vana
donde a la vez
mejor me duermo yo

Quisiera ser
una garza morena
para estarte mirando
en una redoma de oro

La *vide* venir
mas no creí *qu'ell'era*
yo me acerqué
hacia el pie de su ventana

Pero trigueñita
nomás que me acuerdo lloro
—¿quien tiene la culpa?
—juste' que me abandonó!

JESUSITA

Jesusita me dio un pañuelo
con orillas para bordar
que pensaría esa *chirrióna*
que yo le hab[r]ia de rogar

Pues en una viene el celo
en otra viene el amor
y en la otra viene el veneno
para el hombre que es traidor

He tenido otras mejores
y les he pagado mal
contimás a esa basura
tirada en el muladar

Macetita embalsamada
con hojitas de laurel
que bonitos son los hombres
cuando empiezan a querer

Si preguntan ¿quién pasó?
no les digan que fue mi amor
que me vienen persiguiendo
tres copitas de licor

Jesusita era bonita
y a todos nos supo amar
ahí te dejo con cualquiera
quien te quiera levantar.

LA QUERIDA

No se por qué
yo a esa mujer l'adoro
no se por qué
¡Ay! la adoro con delirio

Cuando la miro
parece que miro un ángel
un ángel miro
es un ser de perdición

Todos los días
ganaba un peso diario
y una peseta
se los llevo a mi querida

A esa mujer
en todo es la preferida
y la querida
que *desaigre* pasará

Y la querida
se asoma y dice -¡ahí va!
— ¡Ay, que trabajo
es amar sin libertad!

LOS CARACOLES

Y estos son los caracoles
que brillan en la mar
me aconsejan que te olvide
¿pues cuándo te he de olvidar?

Le pregunto a mis amigos
ellos que saben de amor
que me dieran un consejo
para cortar esa flor

Mis amigos me aconsejan
como queriendo acordar
que deje pasar el tiempo
que esa flor la he de cortar

Por dejar pasar el tiempo
he vivido en divagado
cuando fui a cortar la flor
otro ya la había cortado

LOS HORIZONTES

Los horizontes son chiquititos
y parejitos al caminar
andan en busca de una paloma
que se ha salido del palomar

La estrella 'el norte, llave del mundo
que no se mueve para nacer
salen las nubes para los mares
[a] agarrar agua para llover

Ya que tuvimos la grande dicha
porque el Señor nos la concedió
para cantar bonitas canciones
que la sirena nos enseñó

LOS SAUCES

Los sauces en la alameda
se cimbran con el airón
así se cimbran los hombres
cuando les juegan traición

Los sauces en la alameda
transpuestos en la humedad
no es bueno tener amores
cuando no hay seguridad

Cuatro puertas tiene Francia
cinco con la Alejandria
abre tus ojitos, mi alma
ya viene alboreando el día

Los hombres que se enamoran
y que dan todo el amor
a una prenda adorada
la traigo en el corazón

Ya viene alboreando el día
cantando el ki kiri ki
abre tus ojitos mi alma
ya vine, ya estoy aquí

LUNA, ¿DIME CUÁNDO LLENAS?

Luna, ¿dime cuándo llenas?
Tú que iluminas con tu bello resplandor
con esos ojos engreñste a mi amor
¡Ay! ¿Cómo no alumbras este pobre corazón?

Tú me has dejado en un jardín de flores
para que corte la flor que a mí me agrade
tú ya bien sabes que ya se murió mi madre
en Zacatecas, esa suerte le tocó

POR MONTES LÓBREGOS

Por montes lóbregos
de tierras lejanas vengo
vengo atravesando
porque amo mujer casada

Y porque te amo mujer
ya gocé de tus placeres
no me queda otro consuelo
más de irme a tomar mezcal

Que en una cárcel estoy
por los vicios que yo tengo
de jugar y de enamorar
a cuantas puedo

Tu marido anda diciendo
que a traición me ha de matar
para borrar el intento
ya me la voy a llevar
a darle sus vueltecitas
y de ahí se la vuelvo a *traí*

PRESO ME ENCUENTRO POR UNA CAUTELA

Preso me encuentro por una cautela
y apasionado por una mujer
mientras yo viva en el mundo y no muera
nunca en la vida la vuelvo a querer

Pero ¡Ay no *jué* verdad!
lo que usted me prometió
una pura falsedad
falsa moneda con que me pagó

Hace de cuenta que fuimos basura
vino un remolino y nos *alevantó*
al mismo tiempo de andar en la altura
y el mismo viento nos despartó

SALÍ DE MÉXICO

Salí de México
a las once de una fonda
me *juí* para León
pasé por una cantina

Allí *divisé*
los ojitos de mi china
adiós china ingrata
te llevo en el corazón

Traigo de guía
hasta llegar a mi tierra
las cabrillas, los tres reyes
y esa estrella marinera

Tuve un amor
como si todavía lo tuviera
se separó
por los seres de otro amor

UNA MAÑANA MUY TRANSPARENTE

Una mañana muy transparente
donde nos vimos por primera vez
con tu boquita linda y hermosa
tu me dijiste, -vuelva otra vez

Si tu te vas, yo también me voy
Dios nos conceda el irnos los dos
vas a saber a tierras extrañas
dile a tus padres -¡adiós, adiós!

Deja esos brazos, ven a los míos,
con que consuelas a mi corazón,
cada mirada es una sonrisa,
cada sonrisa es una ilusión

Si tu te vas...(se repite)

VENGO ATRAVESANDO

Vengo, vengo atravesando
porque amo mujer casada

Ya gocé de tus placeres
no me queda otro consuelo
mas de irme a tomar mezcal

que en una cárcel estoy
por los vicios que yo tengo
de jugar y enamorar a cuantas puedo
y porque te amo mujer.

YA VINO EL QUE AUSENTE ANDABA

Pos ora si
ya vino el que ausente andaba
— solo he venido
a verte un solo rato
pero trigueña
regálame tu retrato
para jugar
un momento con él

Este es el pueblo
donde hay mujeres bonitas
como las flores
que te encienden sus aromas
son igualmente
a las *perferidas* palomas
que hasta por marzo
comienzan a gorjear

Este es el barrio
donde hay mujeres bonitas
como el naranjo
que te encienden sus aromas
son igualmente
a las *perferidas* palomas
que hasta por marzo
comienzan a gorjear.

YO YA ME VOY A MORIR A LOS DESIERTOS

Yo ya me voy
a morir a los desiertos
me voy del ejido
a esa estrella marinera

Pero a mí no me consuelan
los cigarros de la dalia
pero a mí no me divierten
esas copas de aguardiente

Sólo en pensar
que ando lejos de mi tierra
no'más que me acuerdo
me dan ganas de llorar

Sólo en pensar
que deje un amor pendiente
no'más que me acuerdo
me dan ganas de llorar

Pero a mí no me...(se repite)

III TRAGEDIAS

EL CORREO DE SAN MIGUEL

No todo en el mundo es pintado
eso sí lo digo yo
que uno sabe 'onde nace
pero en el que muere no

Se fue a ensillar su caballo
y le apretó muy bien la silla
porque iba a pasar 'l arroyo
que baja de la Boquilla

De que le sirvió el valor
tan buen caballo en que andaba
pero le faltó el rigor
dentro de los hilos del agua

Corrían hombres y mujeres
todos en un seguimiento
pero a José no lo hallaban
porque iba en el mero asiento

A José lo agarró el agua
con una *juerza* muy cruel
lo vinieron a sacar
abajo de San Miguel

Vuela, vuela palomita
de San Juan hasta el Vergel
[a] avisar que ya se ahogó
el correo de San Miguel

LA TRAGEDIA DE JACINTO DE LA CRUZ

En el nombre sea de Dios
se los pido por Jesús
que me canten la tragedia
de Jacinto de la Cruz

Jacinto iba para el tiro
con sus carretas de leña
lo agarraron prisionero
el arroyo'e la Carmenia

Ya agarraron a Jacinto
se lo llevan pa' la sierra
que entregara a Martín López
que se encontraba en las cuevas

Jacinto de la Cruz decía,
Decía: —¡para de una vez!
llévenme pa' despedirme
a la hacienda de Avilés

Jacinto de la Cruz decía:
—Juan Pinto hazme un gran favor
de no presentarme vivo
allá con Don Amador

Lo sacan de Picardías
para llevarlo a la Flor
Jacinto de la Cruz decía:
—*demen* un tiro mejor

El comandante le dice:
—Jacinto, yo estoy contigo
ya te voy a *jusilar*
cruzando el arroyo 'el Trigo

Rancho de Sombreretillo
Jimulco y la Trinidad
era donde me paseaba
en la Flor en realidad

Lo llevaron a Avilés
le dicen —ahí está Martín
Jacinto de la Cruz decía:
—hasta aquí me llegó el fin
Lo sacaron de Avilés
lo llevan a Picardías
Jacinto de la Cruz decía:
—estas son desdichas mías

Flor de mayo en opulencia
te llevo en el corazón
a que tristes son las horas
que da el tren en la estación

LA MUERTE DE LAURO GARCÍA

Ave María gavilanes
ya l'águila real voló
en medio de los infames
un caudillo falleció

Dice Lauro García
—oiga usted mi caporal
quiero que me de este día
licencia de irlo a buscar

Le contestó el caporal
-¿para qué de andar buscando?
si el caballo se perdió
la gente se lo llevó

Mi caballo no lo pierdo
voy a buscarlo otra vez
voy a avisarle a Don Pedro
al Álamo en San Miguel

Sacó una orden bien escrita
del juzgado del Peñón
a aprehender a los Licerio
en nombre de la nación

Cuando iba por el molino
le latió su corazón
hasta tomar el camino
de la Hacienda del Peñón

'taba este Pedro Licerio
a la vuelta de un Torreón
esperando que pasara
para pegarle a traición

El caballo colorado
que a Lauro se le perdió
por trasmano lo entregaron
al mismo que lo mató

LA TRAGEDIA DE LINO RODARTE

El día cuatro de febrero
la desgracia sucedió
agarraron preso a Lino
su querida lo entregó

Lo sacaron por la plaza
por el que [a] él no conocían
y [a] este tono les decía
yo me llamo Juan García

El padre de Lino dice:
—a que pesar tan cabales
si me dieran libre a m'hijo
aunque lo pesara en *riales*

La madre de Lino dice:
—me puede y por eso lloro
si me dieran libre a m'hijo
aunque lo pesara en oro

Su querida le decía:
—hombre Lino no te rajes
no te llamas Juan García
te llamas Lino Rodarte
El comandante le dice:
—hombre Lino yo te salvo
tan solo porque me digas
'on'ta el caballo cuatro albo

Les decía Lino Rodarte:
—mi caballo tu lo quieres
no'mas un defecto tiene
que no sabe de mujeres

El comandante le dice
—hombre Lino dime la verdad
donde esta el caballo cuatro albo
y te doy tu *liberta*
Les decía Lino Rodarte:
—¿Que verdad quieren sacarme?
del caballo no les digo
lo que han de hacer es matarme

LA MUERTE DE MELCHOR GLORIA Y JOSÉ TELÉSFORO

Año de mil ochocientos
Noventa y dos al contar
ya murió Melchor Gloria
allá el Rancho el Romeral

Salieron los puyadores
los que los venían siguiendo
le preguntan a Teodoro:
—les dice aquí están durmiendo

Llegaron los puyadores
les dicen salgan pa' fuera
luego les dice Melchor
—yo soy hombre y les doy pruebas

Gritaba Teófilo Hernández
como queriendo llorar
asegurando a Antonio
pa' poderme levantar

Luego que lo vio caído
este José lo quiso agarrar
Antonio le dio un balazo
no se lo dejó arrimar

—Compadre no sea cobarde
si el valor le falta a *usté*,
luego manoteó Melchor
la pistola de José

Cuando ya salió [a] la puerta
salió muy encarrerado
con la pistola en la mano
echando fuego traviado

Se le acabaron los tiros
una piedra levantó
le tiró a Teófilo Hernández
del caballo lo tumbó

Vaqueros de Santa Rosa
ya se pasearan a gusto
ya mataron a Melchor
ya no morirán de susto

Hacienda de Resalía
yo te traigo esta noticia
ya mataron a Melchor
me pagaran las albricias

LA TRAGEDIA DE PANCHO HERNÁNDEZ Y MARCELINO DELGADO

Año de mil novecientos
de mil novecientos dos
voy a cantar la tragedia
en el nombre sea de Dios

Se *jueron* toda una calle
echando fuegos cebados
un policía les gritaba
es Marcelino Delgado

La cuestión fue entre las chuzas
donde no podían pelear
salieron *juera* e' las carpas
para poderse tirar

Salieron los policías
hablándoles con palabras
que se dieran por bien presos
y que rindieran las armas

Pancho le dijo a Delgado
como el tenía corazón
que le daban competencia
a toditito Torreón

Pancho se tiro a correr
con *dirección* a la Unión
la desgracia que este tuvo
que no entregó un cargador

Pancho le dice a Delgado:
—no te dejes compañero
no dejes de echarles tiros
que ya mi arma no da fuego

¡Vuela, vuela palomita!
a la cumbre de un salino
anda a ver a Pancho Hernández
y también a Marcelino

LA TRAGEDIA DE PIOQUINTO Y PERFECTO

Jueves día siete de *otubre*
en Menores ha pasado
Perfecto y Pioquinto Pérez
a balazos se agarraron

Ya se acabaron amigos
ya se acabaron compadres
y ahora lo vamos a ver
qué parieron nuestras madres

Vino al arroyo del agua
primera cuestión trabaron
pues que llegando a Menores
al momento se acordaron

Pues ya se nos concedió
pelear en campo de honor
si a caballo somos buenos
a pie lo haremos mejor

'taba tomando café
este Pioquinto en su casa
cuando lleo este Perfecto
vamos que'l tiempo se pasa

Pues ya se nos concedió
pelear como buenos gallos
y se tiraron a pie
atacaron los caballos

Le respondió este Pioquinto:
—hombre no seas imprudente
el negocio que tenemos
lo dejaremos pendiente

Pioquinto no se acertaba
ni por verse en tal aprieto
el primer tiro le ha dado
en una pierna Perfecto

Le respondió este Perfecto:
—no lo podemos dejar
el negocio que tenemos
hoy lo vamos arreglar

Luego se fueron saliendo
como que iban a cazar
pues quien había de pensar
qu'estos se iban a pelear

Vámonos *desapartando*
se acabaron parrandillas
allá nos vamos a ver
a punto de Cuerecillas

Luego le dice Perfecto:
—compadre Pioquinto Pérez
perdimos las amistades
por culpa de las mujeres

Luego le dice Pioquinto:
—pues tu valor siempre priva
ya me *pegastes* un tiro
en la merita vejiga

Pioquinto tu ya *moriste*
yo voy a ver donde muero
aquí en la mano me llevo
tu pistola y tu sombrero

Ógame *usté* don Vicente
mire lo que ha sucedido
este Pioquinto ya es muerto
yo vengo muy mal herido

¡Vuela, vuela palomita!
para los campos de honor
ya murió Pioquinto Pérez
padre de los de Menores

SILVESTRE MORENO

Año de mil ochocientos
Noventa y dos al contado
ya murió Pablo González
que tanto se la ha mentado

Decía Silvestre Moreno:
— pues ya fue mi atraso
le díó siete puñaladas
pa' que no le diera el paso

Decía Silvestre Moreno:
—sólo Dios sabe hasta cuándo
me llevan prisionero
pa' la cárcel de Durango

Decía Silvestre Moreno:
— no siento el perder la vida
siento un dolor en el alma
que no *vide* a mi querida

Esa gente de Noreña
todita quedó azorada
de ver los hombres que salen
de la laguna mentada

IV ÍNDICE DE ILUSTRACIONES (mapas, cuadros, fotografías, ejemplos y partituras)

MAPAS	Página
Mapa No. 1 Ubicación Geográfica de la Región Lagunera (Atlas Nutesa)	29
Mapa No.2 Ubicación de los poblados de Saporiz, la Loma y la Flor de Jimulco	30
Mapa No.3 Los Irritilas y sus vecinos (Orozco y Berra, 1864)	38
Mapa No.4 Ubicación de las colonias tlaxcaltecas en la región norte del país	42
Mapa No.5 "En la página siguiente se observan los poblados que se habían fundado en la Comarca Lagunera hacia el año 1787. Mapa dibujado por Melchior Nuñez de Ezquibel (sic) en el Álamo de Parras. .	55
CUADROS	
Cuadro No. 1 Clasificación del canto polifónico de la Región Lagunera de acuerdo a ámbito y uso.	13
Cuadro No. 2 En esta tabla se muestra la denominación clásica de las voces que conforman un grupo de cantores y su equivalente en la denominación regional.	73
Cuadro No. 3 Dibujo de las voces y los intervalos que forman entre ellas en los diferentes grupos de cantores, tanto de temática religiosa como profana.	75
Cuadro No. 4 Aspectos comparativos entre la temática religiosa y la temática profana.	160

FOTOGRAFÍAS

- Foto No.1 27
El cardenche es una de las cactáceas de la región lagunera que fue retomada para relacionarla metafóricamente con el canto que lleva el mismo nombre
- Foto No. 2 47
La *NASA*; utensilio de pesca que le dio el nombre al río *NAZAS*, Virtualmente se une a la potencialidad pesquera de los antiguos habitantes de la región
- Foto No. 3 57
Aspectos del actual poblado de Sapioriz.
- Foto No. 4 58
Aspecto del actual poblado de La Flor de Jimulco
- Foto No.5 70
A la orilla del río Nazas los cardencheros de Sapioriz descansan interpretando la canción cardenche.
- Foto No.6 72
Las voces femeninas están presentes en los cantos con temática religiosa. En casa de una de ellas se les puede encontrar interpretando estos cantos.
- Foto No.7 95
Los cardencheros en casa de uno de ellos, cantan cardenchas para ser grabadas por el etnomusicólogo que los visita
- Foto No.8 105
El *gancho*, es el único idiófono que acompaña a los cantos llamados *caminatas* de las pastorelas.
- Foto No. 9 157
Personales; el ángel y el diablo en la representación de la pastorela En el pueblo de Sapioriz.

INDICE DE EJEMPLOS Y PARTITURAS

	Página en apéndice	página
Ej. No. 1	El despedimento (sic) (Frag.)	63
Ej. No. 2	Una mañana muy transparente.	202 76
Ej. No. 3	Yo ya me voy a morir a los desiertos (Frag.)	77
Ej. No. 4	En tragedia de Lino Rodarte	78
Ej. No. 5	Al paso ligero.	201 79
Ej. No. 6	Yo ya me voy a morir a los desiertos.	84
Ej. No. 7	Jesusita.	202 85
Ej. No. 8	Yo ya me voy a morir a los desiertos	90
Ej. No. 9	La querida.	94
Ej. No. 10	El correo de San Miguel.	203 96
Ej. No. 11	La tragedia de Pioquinto y Perfecto	203 97
Ej. No. 12	Chaparrita por tu culpa.	202 98
Ej. No. 13	El despedimento (sic).	100
Ej. No. 14	Al paso ligero (Frag.)	101
Ej. No. 15	¡Levanta Pascual!	134
Ej. No. 16	¡Carnal fuera, carnal fuera!	136
Ej. No. 17	¡Lealtatl, ¡O Lealtatl!	139
Ej. No. 18	Mi Niño Dulce y Sagrado.	143
Ej. No. 19	Miserere de Cuglieri.	147
Ej. No. 17	El despedimento y Yo ya me voy a morir a los desiertos	159

Coro Misto

AL PASO LIGERO

Tercera o Soprano

Segunda o Tenor

Primera o Bajo

li ge ro ya va mos
pa so li ge ro ya va mos
li ge ro ya va mos

ren di dos y al pa so ren di dos
ren di dos y al pa so ren di dos
ren di dos y al pa so ren di dos

Cesa coro misto Inicia coro masculino

(Cesa Soprano)
Cuarta o Tercera o Tenor I

(Cesa Tenor)
Segunda o Tenor II

(Cesa Primera o Bajo)
Primera o Bajo

Gaúcho

de cie lo en pa
der. del cie lo en pa
der. del cie lo en pa

Letras: Carlos María y letra pequeña: Cesa. Coro masculino: letra y letra musical.
Esp. y adaptación: S. S. (6) se publica en el Boletín de la Unión de Compositores

nas na ci do Yel po der del
nas na ci do Yel po der del
nas na ci do Yel po der del

UNA MAÑANA MUY TRANSPARENTE

♩ = 50

Contralto o Tenor I

Primera o Tenor II

Primera y arrastre (la marrana) o Bajo

muy trans pa ren te, don de nos vi mos por pri me ra vez,
 U na ma ña na muy tran pa ren te, don de nos vi mos por pri me ra vez,
 muy trans pa ren te, don de nos vi mos por pri me ra vez,

qui ta lin day her mo sa tu me di ja te vuel vao tra vez
 con tu bo qui ta lin day her mo sa tu me di ja te vuel vao tra ve.
 qui ta lin day her mo sa tu me di ja te vuel vao tra vez

JESUSITA

♩ = 44

Contralto o Tenor I

Primera o Tenor II

Primera y arrastre (la marrana) o Bajo

hac lo con o ri llas pa ra bor dar, que pen sa nae sa chi rro, que yo le ha ña de ro gar
 Je su si ta me decumpi fue lo con ori llas pa ra bor dar, que pen sa nae sa chi rro, que yo le ha ña de ro gar
 hac lo con o ri llas pa ra bor dar, que pen sa nae sa chi rro, que yo le ha ña de ro gar

CHAPARRITA POR TU CULPA

♩ = 44

Contralto o Tenor I

Primera o Tenor II

Primera y arrastre (la marrana) o Bajo

ta por tu cul pa yo me pa se o que ha ce mu chi si mo tiem po que ni si que ra te veo
 Cha pa rri ta por tu cul pa yo me pa se o que ha ce mu chi si mo tiem po que ni si que ra te ve o
 tu cul pa yo me pa se o que mu chi si mo tiem po que ni si que ra te ve o

LA TRAGEDIA DE PIOQUINTO Y PERFECTO

Contralto o Tenor I
 Me no res ha pe sa do, pues que lle gan des Me no res a be la no sea ga rra ron
 Primera o Tenor II
 Me no res ha pe sa do, pues que lle gan des Me no res a be la no sea ga rra ron
 Marrana o Bajo
 Me no res ha pe sa do, pues que lle gan des Me no res a be la no sea ga rra ron

EL CORREO DE SAN MIGUEL

Contralto o Tenor I
 pin ta do e so si lo di go yo queu no sa be el daem que na ce pe ren el que mue re no
 Primera o Tenor II
 No to do emun dies pin ta do e so si lo di go yo queu no sa be el daem que na ce pe ren el que mue re no
 Primera y arrastre (la marrana) o Bajo
 e so si lo di go yo queu no sa be el daem que na ce ren el que mue re no

Se fueen si llar su ca ba llo y lea pre to muy bien la si lla por que ba cru zar laa rro yo que ba ja de la no qui lla
 Se fueen si llar su ca ba llo y lea pre to muy bien la si lla por que ba cru zar laa rro yo que ba ja de la no qui lla
 Se fueen si llar su ca ba llo y lea pre to muy bien la si lla por que ba cru zar laa rro yo que ba ja de la no qui lla

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, David B. "Las Colonias Tlaxcaltecas de Coahuila y Nuevo León en la Nueva España". Archivo Municipal de Saltillo. Saltillo. 1992.

ALESSIO ROBLES, Vito. "Coahuila y Texas en la época colonial". Ed. Cultura. México. 1938.

ASENJO y BARBIERI, Francisco. "Cancionero musical español de los siglos XV y XVI". Ed. Schapire. Buenos Aires. 1945.

ARCHIVO FRANCISCANO. Documento 7/172, año 1598. 01.23. Archivo General de la Nación. México. 1598.

ATLAS NUTESA. Ed. Nuevas Técnicas Educativas, S. A. sin datos.

BAS, Giulio. "Trattato di la forma musicale". Ricordi, G. ed. Stampatori. Italie. 1913.

BERRY, Wallace. "Structural functions in music". Dover Publication, INC. Reprint. New York. 1987.

BOURNE, Jr LYLE E., EKSTRAND, BRUCE R. y DOMINOWSKI R. "Psicología del pensamiento". Ed. Trillas, 2ª edición. México. 1978.

CAGNEPAIN, Bernard. "Musique France Moyen Age". P.U.F. Paris. 1961.

GARCÍA CORTÉS, Fernando editor. Norma 5. NUTESA, Educación Santillana, 4ª reimpresión. México. 1985.

GUZMÁN BRAVO, Antonio. "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en La Música de México, Julio Estrada editor, Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. Tomo I, libro 2, 1ª edición. México. 1984.

JIMÉNEZ MORENO, Wídberto y MONZÓN, Arturo. "Grupos Indígenas y Misiones del Norte de México". (Plano anexo al norte de Coahuila y sur de E.E.U.U.). Sociedad Mexicana de Antropología. México. 1943.

KELLY, Isabel. "Folk Practices in North México". University of Texas Press. Austin Texas. 1965.

LA CANCIÓN CARDENCHE. C.O.N.C.A., Dir. General de Culturas Populares, Unidad Regional La Laguna. México. 1991.

LAS PASTORELAS. Culturas Populares U. Laguna, Serie: Arte popular. Editorial del norte mexicano. Torreón, Coah. 1992.

MARTÍNEZ DEL RÍO, Pablo. "La Comarca Lagunera a Fines del Siglo XVI y Principios del XVII Según sus Fuentes". U.N.A.M. Instituto de Historia, primera serie, No. 30. México. 1954.

MARTÍNEZ, Maximino. "Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas". 1ª edición. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1979.

MENDOZA, Vicente T. -- "Panorama de la Música Tradicional de México". Inst. de Investigaciones Estéticas U.N.A.M. México. 1984.
- "El corrido mexicano". Fondo de Cultura Económica, Colección Popular 139. México. 1976.

MENDOZA, Vicente T. y Virginia R.R. DE MENDOZA. "Folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas". I.N.B.A.-S.E.P México, 1952.

MILLÁN, Ma. Del Carmen. "Literatura Mexicana". Ed. Esfinge, S.A. 8ª edición. México. 1977.

MOGOLLÓN GONZÁLEZ, Ma. De los Ángeles. "Español" 3. Áreas, asignaturas Santillana. NUTESA. 4ª edición. México, 1986.

MORENO, Pablo C. "Torreón. Biografía de la más Joven de las Ciudades de México". Torreón, Coah. 1951.

MORFÍ, Fray Juan Agustín de. "Viaje de indios y diario del nuevo México". Tomo III.

MUÑOZ AÑORVE, José, AZUELA DE CAZARES, Ma. Luisa y col. "Gramática estructural aplicada". Ediciones Mucar. México. 1988.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. "Métrica Española". Syracuse University. Syracuse. 1956.

NETTL, Bruno. "Theory and Method in Ethnomusicology". Freed Press of Glencoe New York, U.S.A. 1964.

- "Folk and Traditional Music of the Western Continents". Prentice-Hall, Inc. 2ª edición. U.S.A. 1985.

O'GORMAN, Edmundo. FRAY TORIBIO DE BENAVENTE o *MOTOLINIA*. "Libro de las Cosas de la Nueva España y de los Naturales de ella". Instituto de Investigaciones Históricas, U.N.A.M., 2ª ed. México. 1971.

OROZCO Y BERRA, Manuel. - "Geografía de las Lenguas y Carta Etnográfica de México". México. 1864.

- "Historia Antigua y de las culturas Aborígenes de México". Ed. Fuente Cultural. 2ª Edic. tomada de 1880.

PEDRELL, Felipe. "Cancionero Musical Popular Español". Tomo III. Barcelona. 1922.

PÉREZ DE RIBAS, "Andrés. Historia de los Triunfos de Nuestra Santa Fe entre Gentes las más Fieras y Bárbaras del Nuevo Orbe". Tomo III, 1645. reedición 1944.

PISTON, Walter. "Harmony". W W Norton & Cia., Publisher, 5th ed. New York. 1987.

- "Conterpoint". W W Norton & Cia., Publisher. New York. 1947.

PLAZA & JANÉS editores S.A. Diccionario Enciclopédico Universal. Tomo I. Barcelona. 1992.

PORTILLO, Esteban L. "Apuntes para la Historia Antigua de Coahuila y Texas". U.A.C. Vol. 27, 2ª reimpresión 1984. Saltillo, Coah. 1886.

RAMÍREZ RAMÍREZ, Felipe. "13 obras de la colección J. Sánchez Garza". Fonapas, C.E.N.I.D.I.M.-I.N.B.A. Vol. III Serie Tesoros de la música polifónica en México. México. 1981.

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de música. Editorial Diana. México. 1984.

ROMERO SALINAS, Joel. "La Pastorela Mexicana Origen y Evolución". S.E.P.-Cultura-FONART, 1ª edición. México. 1984.

SACHS, Curt y HORBOSTEL, K. "Historia Universal de los Instrumentos Musicales". Berlín. 1914.

SARAVIA, Emiliano C. "Comarca Lagunera. Historia de la Comarca de la Laguna y del Río Nazas". Impr. Gral. México. 1909.

SCHOLES, Percy Alfred. Diccionario Oxford de la Música. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1964.

STEVENSON, Robert. "La música en el México de los siglos XVI a XVIII". La Música de México. Julio Estrada editor, Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. Tomo I, libro 2, 1ª edición. México. 1984.

TELLO, Aurelio. "Archivo musical de la catedral de Oaxaca". Antología de obras. C.E.N.I.D.I.M. I.N.B.A, Vol. IV Serie Tesoros de la música polifónica en México. México, 1990.

ULRICH, Michels. Atlas de Música I. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. München 1977. Versión en español León Mames. Ed. Alianza. Madrid. 1982.

VILLARREAL VELES, Ildelfonso. "Historia de Coahuila". Escuela Normal de Coahuila. Edición de homenaje, 75º Aniversario. Saltillo. 1985.

WALLACE, Berry. "Structural Functions in Music". Dover Publications, Inc. New York. 1987.

TESIS CON
TALLER DE ORIGEN