



**Universidad del  
Rosario**



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

**LA MÚSICA RELIGIOSA Y EL SURGIMIENTO DEL FANDANGO  
EN LA VERACRUZ NOVOHISPANA Y TIERRA ADENTRO: UNA  
FRONTERA DIFUSA (1519-1819)**

**ALBERTO HURTADO GIMÉNEZ**

Tutor/es:

Prof. Dr. ÁNGEL ESTEBAN DEL CAMPO (UGR)

Prof. Dr. RAFAEL FIGUEROA HERNÁNDEZ (UV)

Título a obtener:

Maestro en Gestión Cultural

Escuela de Ciencias Humanas

Universidad de Rosario

2024

*Mundo, Remundo, siempre Mundo nuevo  
aunque tan viejo como nuestro Mundo*

Juan de Buedo y Girón

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>2</b>
<b>RESUMEN.....</b>	<b>3</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>4</b>
<b>NOTA PREVIA .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
1.    Justificación .....	6
2.    Objetivos.....	9
3.    Estado de la cuestión .....	10
4.    Marco teórico .....	12
5.    Fuentes y metodología.....	15
<b>Capítulo I: La música religiosa en la Veracruz novohispana: hacia un estudio de los archivos parroquiales.....</b>	<b>17</b>
1.    El estudio de la música parroquial en Nueva España .....	17
1.    La música en la catedral de Xalapa .....	21
2.    Otros archivos de interés .....	29
3.    Conclusiones.....	32
<b>Capítulo II. Una frontera difusa: música religiosa y profana en la cultura popular novohispana .....</b>	<b>36</b>
1.    El villancico como género religioso y popular.....	36
2.    El Corpus Christi y otras fiestas novohispanas .....	44
3.    El teatro novohispano: ida y vuelta entre lo religioso y lo profano.....	54
4.    A propósito del <i>Chuchumbé</i> y las prohibiciones de la Inquisición y otras que se dieron 67	
<b>Capítulo III. De lo que había a lo que hay: herencias barrocas en el son jarocho del presente .....</b>	<b>77</b>
1.    Los instrumentos jarochos, el zapateado y otras cuestiones musicales .....	77
2.    El Siglo de Oro en la versada jarocho, la décima y la manera de cantar el son .....	88
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>101</b>

## AGRADECIMIENTOS

Primeramente, me gustaría agradecer a Rafael Figueroa, director de este trabajo, por abrirme las puertas de la hermosa ciudad de Xalapa, desde donde escribo estas páginas; a Ángel Esteban, también director, por su calidez humana y su apoyo incondicional desde Granada y a Miguel Ángel Berlanga, que bien podría figurar como tercer director y a quien debo gran parte de este escrito.

De la Universidad de Granada, agradezco a José Antonio Gutiérrez, amigo y profesor en el grado de Historia y Ciencias de la Música, quien me transmitió la pasión por el estudio de la música antigua y los archivos catedralicios y parroquiales. También a mis profesores/as y compañeros/as del grado y del máster, de quienes aprendí cada día.

Quiero agradecer aquí a otros investigadores y profesores, tanto de México como de España, que me orientaron al inicio de la investigación y me brindaron su ayuda y observaciones durante la realización de este trabajo: Javier Marín, Antonio García de León, Aurelio Tello, Julieta Varanasi González, Gilberto Bermúdez, Enrique Salmerón, Sebastián Pineda.

A Lilia Carreño, por su trato durante mi investigación en el Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de Xalapa.

A Sael Bernal, amigo y maravilloso maestro jaranero, verdadero conocedor de la historia popular del son jarocho. A Los Chaneques, mi familia fandanguera de Xalapa.

A la educación pública y quienes trabajan para que ésta exista.

Por último, mi agradecimiento más especial a mi familia, por su gran esfuerzo y sacrificio para que yo pueda ser quien soy.

# LA MÚSICA RELIGIOSA Y EL SURGIMIENTO DEL FANDANGO EN LA VERACRUZ NOVOHISPANA Y TIERRA ADENTRO: UNA FRONTERA DIFUSA (1519-1819)

## **RESUMEN**

La música religiosa en América Latina juega un papel fundamental durante la conquista, sirviendo de medio para la evangelización y siendo un elemento fundamental en la conformación de una cultura novohispana. La presencia de música sacra en Nueva España es superior a la que encontramos en la península durante los mismos años, contando aquí con capillas en casi la totalidad de parroquias, en algunos casos con grandes plantillas de cantores y ministriles. Asimismo, la llegada a América desde los primeros años de instrumentos de cuerda, danzas y bailes populares, dieron lugar a un desarrollo particular de villancicos, chanzonetas, guineos y negrillas. A partir del siglo XVII, el surgimiento de nuevos coliseos y corrales de comedias difuminará la frontera entre lo religioso y lo profano, dando lugar a un complejo entramado musical en donde la barrera entre lo culto y lo popular, lo sacro y lo profano, no queda tan definida. Todo ello sugiere un estudio musicológico del fandango desde una mirada amplia con la que, partiendo del complejo siglo XVII novohispano, puedan esclarecerse algunas cuestiones del ritual del fandango y sus primeras referencias en la segunda mitad del siglo XVIII.

En este trabajo, dividido en tres capítulos, se exponen las conclusiones derivadas de un primer estudio musicológico del archivo de la catedral de Xalapa (AHCMX), se analizan los espacios que favorecieron la convivencia entre la música religiosa y la profana y, por último, se señalan algunas posibles herencias barrocas en el son jarocho y el ritual del fandango.

**Palabras clave:** música virreinal, barroco novohispano, fandango, son jarocho.

RELIGIOUS MUSIC AND THE EMERGENCE OF FANDANGO IN NEW  
SPANISH VERACRUZ AND *TIERRA ADENTRO*: A BLURRED  
BOUNDARY (1519-1819)

**ABSTRACT**

Religious music in Latin America played a crucial role during the conquest, serving as a medium for evangelization and significantly shaping the Novohispanic culture. In New Spain, the presence of sacred music was more pronounced than in the Iberian Peninsula during the same period, with chapels in nearly all parishes and, in some cases, large teams of singers and instrumentalists. The early arrival of string instruments, dances, and popular songs led to the development of a distinct repertoire including *villancicos*, *chanzonetas*, *guineos*, and *negrillas*. From the 17th century, the rise of theaters and comedy houses began to blur the boundaries between the religious and the profane, resulting in a complex musical landscape where the divide between the sacred and the popular, the cultic and the profane, became less defined. This suggests a need for a comprehensive musicological study of the fandango, starting from the intricate 17th-century Novohispanic context and exploring its early references in the latter half of the 18th century. This work, divided into three chapters, presents findings from a musicological study of the Cathedral of Xalapa archive (AHCMX), analyzes the spaces that facilitated the coexistence of religious and profane music, and identifies some Baroque legacies in *son jarocho* and the *fandango* ritual.

**Keywords:** music of New Spain, Novohispanic Baroque, fandango, son jarocho.

## NOTA PREVIA

El presente Trabajo Fin de Máster es el resultado de una investigación que contó con una estancia académica en la ciudad de Xalapa, Veracruz, en el verano de 2024. Debido a esto, este trabajo cuenta con dos directores: Dr. Ángel Esteban, de la Universidad de Granada y Dr. Rafael Figueroa, de la Universidad Veracruzana.

Durante este periodo en la capital veracruzana, se realizó una investigación del Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de la ciudad de Xalapa, así como de los Archivos Notariales de la Universidad Veracruzana y de los fondos digitalizados del Archivo General de la Nación.

A propósito del sistema de citación, se utilizan las locuciones latinas *ibidem* (misma obra, diferente página), *idem* (misma obra y página) y *op. cit.* (única obra referenciada del autor). Las referencias a pie de página aparecen abreviadas de la siguiente manera: apellido(s), título, página —para monografías— y apellido, título, revista, volumen, número, año y página para artículos científicos. En caso de tratarse de una tesis se indicará entre corchetes [tesis doctoral], seguido de la universidad y año. Para los capítulos de libro, se indicará el apellido y título del capítulo y, seguidamente, apellido y título del libro al que pertenece, seguido de la página referenciada. Los títulos de libros o tesis citados varias veces se abreviarán. Para los archivos, se utilizarán las siguientes abreviaturas:

AHCMX      Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de la ciudad de Xalapa.

ANUV        Archivos Notariales de la Universidad Veracruzana.

AGN         Archivo General de la Nación.

Para facilitar la lectura del texto, en ocasiones nos referiremos al primero de estos como «archivo de la catedral de Xalapa» y, al segundo, como «Archivos Notariales».

# INTRODUCCIÓN

## 1. Justificación

Este trabajo pretende profundizar en un tema poco estudiado en su conjunto, como es el desarrollo de la música catedralicia y parroquial y la música popular. Existen numerosos estudios que han abordado el estudio del amplio campo de la música religiosa, tanto en España como en Iberoamérica, pero estos se han centrado, especialmente, en el estudio musical de las principales catedrales. El diálogo de la música en los templos con la música popular que se daba afuera de éstas y de los conventos es un tema que se ha abordado como parte de algunos trabajos<sup>1</sup>, pero que no cuenta con estudios de gran profundidad centrados en un determinado territorio. En el caso de Veracruz y Sotavento, no existe bibliografía que aborde la música religiosa de la región en relación con el fandango y las prácticas musicales presentes hoy día en Veracruz, como el son jarocho. Antonio García de León es el autor que más hincapié ha hecho en la cuestión religiosa en el estudio del fandango y el desarrollo de la música popular en Sotavento<sup>2</sup>, aunque la carencia de estudios musicológicos que aborden la música en los centros religiosos veracruzanos impide una mayor profundización.

El actual estado de Veracruz pertenecía, casi en su totalidad y hasta el siglo XIX, a la arquidiócesis de Puebla y, por tanto, a esta catedral —a excepción de las antiguas comarcas del sur del estado, como Tuztla, Guaspaltepec y Coatzacoahuac, pertenecientes al obispado de Antequera (Oaxaca)<sup>3</sup>—. La música religiosa en Veracruz se concentraba, principalmente, en parroquias y conventos que, hasta donde hemos podido conocer, la musicología no ha abordado<sup>4</sup>. El estudio de la música parroquial novohispana es una

---

<sup>1</sup> Javier Marín, en su tesis doctoral, dedica varios epígrafes a la circulación de obras y compositores a ambos lados del Atlántico y a los vínculos de la capilla de la catedral de México con otras instituciones religiosas y civiles. Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007.

<sup>2</sup> García de León, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*.

<sup>3</sup> García de León, *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821)*, p. 53.

<sup>4</sup> No se ha podido conocer ningún estudio musicológico de las actuales catedrales del estado de Veracruz. En el caso de Xalapa, actualmente tampoco existe un estudio musicológico de este archivo y las consultas que se han hecho han sido atendiendo a los manuscritos musicales que se conservan (de finales del siglo XX). Por otro lado, el archivo histórico de la Catedral de Veracruz

deuda pendiente de la musicología en Iberoamérica y, por esta razón, este trabajo supone un primer paso para un estudio musicológico de los archivos catedralicios y parroquiales del estado de Veracruz.

Por otro lado, el estudio del fandango en Sotavento y Barlovento ha ido en aumento en los últimos años. Existe una considerable cantidad de trabajos —algunos de ellos mencionados más adelante— que han abordado este complejo fenómeno, aunque, en su mayoría, se enmarcan en la época contemporánea y el surgimiento del Movimiento Jaranero en la década de los ochenta del pasado siglo. Los estudios que han abordado el fandango y el son jarocho en época colonial, forman parte de trabajos amplios referidos a la música popular en Nueva España y suelen remontarse a la segunda mitad del siglo XVIII y la mención constante de bailes y sones prohibidos en los registros inquisitoriales del Archivo General de la Nación<sup>5</sup>. La periodicidad que aquí se maneja es entre 1519 —esto es, desde la llegada de los primeros barcos españoles— y 1819 —fecha en la que finaliza el periodo en el que se registra un mayor número de sones y bailes prohibidos en el Ramo Inquisitorial del AGN y en el que España ya ha perdido casi por completo su hegemonía sobre el territorio mexicano—.

Este trabajo pretende abrir el camino al estudio musicológico de los centros religiosos del estado de Veracruz, abordando el archivo de la catedral de Xalapa (AHCMX). La decisión de acudir a dicho archivo tiene diversos motivos que trataremos de exponer. Primeramente, la mencionada falta de estudios e investigaciones sugirió atender, antes que nada, a los archivos de las actuales catedrales veracruzanas. Se planteó realizar esta investigación en el archivo de la catedral de Veracruz, pero la falta de fondos disipó la idea. La importancia de Xalapa como principal ciudad del actual estado de Veracruz y en el camino a la capital virreinal nos decantó por esta. Además, se encontraron tres registros en el AGN que mencionan sones y bailes en esta ciudad por lo que, aunque estos debieron ser más frecuentes en Sotavento, también tuvieron presencia

---

no cuenta con gran cantidad de fondos —esta institución nos comunicó que tan solo cuentan con libros de matrimonios, bautizos y confirmaciones y, en menor medida, de defunciones; empero, según nos hicieron saber, no se conservan libros de cuentas ni manuscritos musicales—. En cualquier caso, queda pendiente el estudio de dicho archivo.

<sup>5</sup> Ejemplo de esto es un texto muy interesante de José Antonio Robles Cahero: «Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España», *Boletín del AGN*, n° 8, 2005, pp. 42-77.

en Xalapa. Estos tres registros del Ramo Inquisición del AGN, son interesantes por diferentes razones:

El primero, fechado en Xalapa en 1772, verifica la interpretación de sones prohibidos en la parroquia:

El doctor don Manuel de Olmedo, denuncia la irreverencia y escándalo que se suscitó el día de la natividad de nuestro señor Jesucristo, en la misa que a las cuatro de la mañana se celebró, y que al tiempo de la elevación se tocaron en el órgano ciertos sones llamados: el Chuchumbe, el Totochin y otros, todos torpes e impuros<sup>6</sup>.

El segundo registro hace referencia, en 1803, a una fiesta en una hacienda en la que se interpretaron algunos bailes prohibidos:

Carta de don Francisco Pablo Verenguier sobre el baile: El Jarabe gatuno, que en una casita de la hacienda nombrada Encero, se cantaba a pesar de conocer la censura y excomunió<sup>7</sup>.

Por su parte, el tercero, señala una celebración similar en una casa privada y, a juzgar por los asistentes, podría tratarse de un sarao en un contexto más adinerado:

Denuncia hecha con motivo de suponerse en ella que en casa de doña Josefa Ximenez, se profanó en un baile el Santo Nombre de Dios. Entre las personas que declaran está doña Manuela Pérez de Lebrón, esposa del licenciado don Antonio López de Santa Ana, vecina de Veracruz y residente en la villa de Jalapa. (Padres de don Antonio López de Santa Anna, que fue varias veces presidente de la República Mexicana)<sup>8</sup>.

A partir de esta información se consideró oportuno realizar este trabajo que cuenta con tres capítulos:

En el primero, se aborda la cuestión de los estudios musicológicos de archivos parroquiales en México y se comenta uno de los pocos trabajos significativos que tratan esta cuestión, el libro *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, de Sergio Navarrete<sup>9</sup>; concretamente, atendemos al capítulo de Aurelio Tello. En un segundo epígrafe

---

<sup>6</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1188, Expediente 3, fol. 123, X-X-1772. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=31243&ti=te>.

<sup>7</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1410, Expediente 1, fol. 328, X-X-1803. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=36857&ti=te>.

<sup>8</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1414, Expediente 3, fol. 329-337, X-X-1809. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=37032&ti=te>.

<sup>9</sup> Navarrete, *Ritual sonoro en catedral y parroquias*.

exponemos los datos encontrados en el archivo de la catedral de Xalapa a propósito de su vida musical. Asimismo, dedicamos un tercer apartado a exponer información interesante extraída de los Archivos Notariales de la Universidad Veracruzana y del Archivo General de la Nación. Por último, se añaden las conclusiones de esta investigación.

El segundo capítulo atiende a la música religiosa en Nueva España. Este se divide, a su vez, en cuatro epígrafes dedicados —respectivamente— al villancico, la festividad del Corpus Christi, el teatro en los corrales de comedias y unas consideraciones acerca de las prohibiciones de bailes y sones por parte de la inquisición a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se pretende aquí un acercamiento a los vínculos y conexiones entre la música sacra y la popular en Nueva España, en donde las fronteras que las separaban no estaban tan definidas, lo que nos lleva a referirnos a este complejo como una *frontera difusa*.

El último capítulo analiza posibles reminiscencias del barroco musical novohispano en el fandango y el son jarocho del presente, en donde parecen conservarse ciertos rasgos del siglo XVII que, sin embargo, no se conservan en España. El primer epígrafe se centra en los instrumentos y algunas cuestiones musicales, especialmente rítmicas; el segundo, atiende a la versada jarocho en relación a la literatura del Siglo de Oro, además de algunas reflexiones acerca del modo de cantar y su posible conexión con los guineos y negrillas novohispanos.

## **2. Objetivos**

Este Trabajo Fin de Máster pretende abordar el estudio del fandango y el son jarocho desde una perspectiva amplia, teniendo en cuenta el complejo entramado cultural —y, por tanto, musical— que se presenta en el siglo XVII en Nueva España. No se trata de considerar la música religiosa virreinal como una antesala directa del son jarocho, más bien, lo contrario: comprender el fandango y su música como un fenómeno amplio que, por tanto, es causa y consecuencia de muchos factores. Es por ello que, en este estudio, se trata de poner el foco en su relación con la música religiosa, no por ser más relevante que otras tradiciones profanas, sino porque en muchos casos no ha sido tomada en cuenta.

Por otro lado, es intención de este trabajo poner la primera piedra para un estudio de la música en los archivos parroquiales del estado de Veracruz. En nuestra investigación acerca de la vida musical en la catedral de Xalapa, pretendemos conocer la actividad

musical del templo y la celebración de algunas festividades que, a este entender, son un elemento a tener en cuenta para comprender el surgimiento del fandango.

El objetivo del segundo capítulo, por su parte, es reunir en un mismo bloque diferentes ambientes en los que la música religiosa y la profana convivían en mayor medida. Se pretende exponer la importancia del teatro y los corrales de comedia como un factor calve en esta cuestión, así como enmarcar las prohibiciones de bailes y sones en un contexto restrictivo que repercutía en deferentes aspectos de la vida social.

Por último, si bien la cuestión musical merecería al menos una tesis aparte, se pretende exponer algunos datos que evidencien la conservación en el son jarocho del presente de rasgos musicales propios del barroco español y novohispano.

### 3. Estado de la cuestión

Dada la naturaleza del trabajo se ha tenido que consultar bibliografía de diversa índole. Fue necesario recurrir al trabajo de distintos investigadores que se han centrado en la región que nos atañe. Destacamos enormemente la magna obra de Antonio García de León que lleva por título *Tierra adentro, mar en fuera: el puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821)*<sup>10</sup>. Esta monografía recoge un estudio amplio y profundo de la historia de Sotavento y otras regiones del actual estado de Veracruz en tiempos de la colonia. Por su parte, Gilberto Bermúdez Gorrochotegui ha dedicado la mayor parte de su obra al estudio de la historia de la ciudad de Xalapa, comprendida en dos volúmenes: *Jalapa en el siglo XVI*<sup>11</sup> e *Historia de Jalapa. Siglo XVII*<sup>12</sup>.

La obra de Pilar Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México*<sup>13</sup>, cuatro volúmenes que recogen una intensa investigación, también ha sido fundamental. Se han utilizado los dos primeros volúmenes, que contienen información detallada de la vida en los centros religiosos y sobre las fiestas novohispanas.

---

<sup>10</sup> García de León, *Tierra adentro, mar en fuera: el puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821)*.

<sup>11</sup> Bermúdez Gorrochotegui, *Jalapa en el siglo XVI*. En este trabajo, utilizamos su tesis de maestría homónima, publicada en 1977 por la Universidad Veracruzana.

<sup>12</sup> Bermúdez Gorrochotegui, *Historia de Jalapa. Siglo XVII*.

<sup>13</sup> Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México*.

En relación a los estudios realizados sobre música catedralicia en México, estos se basan, principalmente, en las catedrales de México, Puebla y Oaxaca. Respecto a la primera, la tesis doctoral de Javier Marín<sup>14</sup> supone el estudio más completo de realizado desde la musicología en este templo. Dicho trabajo ha sido el principal referente para esta investigación, tanto por los datos que aporta como por la metodología utilizada. Por su parte, Omar Morales Abril ha publicado trabajos sobre las catedrales de Guatemala, Oaxaca, Puebla y México. Recientemente publicó su libro *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*<sup>15</sup>, en el que profundiza en el carácter teatral de los villancicos, género religioso más popular.

Aurelio Tello, cuya obra es extensa y variada, ha dedicado obras a la catedral de Oaxaca y de Puebla, aunque es su trabajo sobre la música en cuatro centros parroquiales del estado de Puebla el más interesante, en este caso. Esta investigación se publica como capítulo en el libro de Sergio Navarrete titulado *Ritual sonoro en catedral y parroquias*<sup>16</sup>, en donde también encontramos otras publicaciones relacionadas como la de Lérica Moya<sup>17</sup> o Lidia E. Gómez junto con Gustavo Mauleón<sup>18</sup>, dedicadas a la parroquia de Jalatlaco y a las capillas en pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, respectivamente.

Para el estudio del fandango en Nueva España, destacamos principalmente la obra de Antonio García de León. Por un lado, su libro *Fandango. El ritual jarocho a través de los siglos*<sup>19</sup> es esencial para cualquier estudio relacionado con esta cuestión. También ha sido fundamental *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*<sup>20</sup>, que aporta una mirada amplia y se enmarca mayormente en los siglos XVII y XVIII.

El libro de Rafael Figueroa *Naranjas y limas: una tradición compartida con el Caribe*<sup>21</sup> aporta, además de un considerable corpus de versos, mucha información a

---

<sup>14</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007.

<sup>15</sup> Morales, *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*.

<sup>16</sup> Navarrete, *Ritual sonoro en catedral y parroquias*.

<sup>17</sup> Moya, «Los privilegios mortis de los maestros de capilla, cantores y ministriles de la parroquia de Jalatlaco (1620-1729)», en Navarrete, *op. cit.*

<sup>18</sup> Gómez García y Mauleón, «Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglos XVI-XVII», en Navarrete, *op. cit.*

<sup>19</sup> García de León, *Fandango. El ritual jarocho a través de los siglos*.

<sup>20</sup> García de León, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*.

<sup>21</sup> Figueroa, *Naranjas y limas. Una tradición compartida con el Caribe*.

propósito del villancico y la tradición del aguinaldo. Destacan otros autores que han escrito sobre son jarocho como Ricardo Pérez Montfort, Randall Kohl o Ishtar Cardona.

Miguel Ángel Berlanga es el autor que más ha estudiado el fandango en España. Su tesis doctoral<sup>22</sup>, dedicada a los fandangos en el sur de España, nos sirve como referente en la parte metodológica y conceptual, aplicables a su estudio en América. Berlanga también ha escrito en relación a los fandangos en América y abordado la influencia africana en la música hispana a ambos lados del Atlántico. En este sentido, destacamos su artículo «Entre negrillas y cumbés, sones y guajiras. influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana»<sup>23</sup>.

Por último, en relación a la literatura popular del Siglo de Oro, la bibliografía es extensa. Se ha acudido a la obra esencial de Cotarelo y Mori *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*<sup>24</sup>, a partir de la cual extraemos muchos de los ejemplos que aquí se señalan. Por otro lado, los numerosos volúmenes que Margit Frenk ha dedicado a la literatura popular mexicana son un aporte fundamental para la historia de la literatura y la música de este país.

#### 4. Marco teórico

En el desarrollo de esta investigación se asumen ciertas consideraciones teóricas que merecen esclarecerse en unas líneas. Primeramente, es recurrente el término Gran Caribe, ampliamente utilizado. Ramón Grosfoguel hace uso de él para el estudio del pensamiento afrocaribeño y, tal y como expone, ya lo emplean Erix Williams y Sidney Mintz en 1971 y 1974<sup>25</sup>, respectivamente. Asimismo, Antonio García de León lo emplea en varias de sus obras —ya mencionadas— como *El mar de los deseos: el Caribe afroandaluz, historia y contrapunto* o *Tierra adentro, mar en fuera: el puerto de Veracruz*

---

<sup>22</sup> Berlanga, *Los fandangos del Sur. Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*, [tesis doctoral], 1998.

<sup>23</sup> Berlanga, «Entre negrillas y Cumbés, Sonos y Guajiras. Influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana», *Música Oral del Sur*, nº 17, 2020, pp. 227-249.

<sup>24</sup> Cotarelo, *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*.

<sup>25</sup> Grosfoguel, «Pensamiento descolonial afro-caribeño: Una breve introducción», *Tabula Rasa*, vol. 35, 11-33.

y su litoral a Sotavento, 1519-1821. Siguiendo este planteamiento, el Gran Caribe se prolonga hacia el istmo, a Portobelo, a Cartagena de Indias y a Veracruz, pero también hacia la Florida e incluso las Canarias y las portuguesas Azores, Madeira y Cabo Verde. Islas y puertos estratégicos para las metrópolis y que están llenos de particularidades sociales y culturales consecuentes ser una *estación de paso*. Así pues, especialmente a partir del siglo XIX, en el Gran Caribe se consolida una cultura compartida, claramente observable en sus distintas tradiciones musicales.

Asimismo, también nos referimos a Sotavento no como una zona meramente geográfica, sino como una región sociohistórica que se abarca parte de Tabasco y Oaxaca. En palabras, de nuevo, de Antonio García de León:

Así que el tema de esta indagación es la forma como se fue estructurando el Sotavento en el periodo colonial, cuando límites naturales y culturales se reforzaron a la par de su mercado interno, incluyendo lo que hoy es la franja norte de las tierras bajas de Oaxaca y el pantanoso occidente del actual Tabasco. Esta inmensa región, en donde se había desarrollado la más antigua cultura urbana de Mesoamérica —la cultura olmeca o "de La Venta"—, tenía una larga coherencia común, en gran medida construida alrededor de su carácter de terraza baja oriental y húmeda de un Altiplano en donde se había concentrado después el núcleo de la Mesoamérica prehispánica, en los siglos anteriores a la conquista; una franja en donde se estrechaban sus movimientos y trashumancias<sup>26</sup>.

También utilizado por dicho autor, nos servimos del concepto de *tierra adentro* para referirnos a Xalapa y otras poblaciones al interior de Veracruz. Este término remarca una idiosincrasia propia de esta región, marcada por el tránsito comercial de Veracruz a la capital virreinal y que incluye otras áreas de Tlaxcala y Puebla. De esta manera, se ha pensado que el uso de estos términos —Sotavento y *tierra adentro*— es acertado para esta investigación.

Por su parte, empleamos la expresión *música religiosa* o *música sacra* en su sentido más amplio, refiriéndonos a música de tema religioso, ya sea litúrgica o paralitúrgica. Así, podemos abarcar, en un mismo concepto, desde misas y salmos hasta villancicos, guineos o negrillas. Al contrario, nos referiremos como *música profana* a toda aquella cuya composición no depende directamente del rito católico y las instituciones religiosas. Se evitará el término *popular* como sinónimo de *profano*,

---

<sup>26</sup> García de León, *Tierra adentro, mar en fuera*, p. 19.

utilizándose, también, desde un sentido amplio, pudiendo servir para otras expresiones religiosas de gran arraigo en la población.

El concepto de *frontera difusa* no es una referencia directa a otro autor, si bien no cabe duda que la expresión ha sido utilizada con anterioridad en la musicología, quizá sin mayor trasfondo. Nos servimos de éste para cristalizar, en dos palabras, el complejo entramado musical propio del barroco novohispano y que parte de este trabajo trata de explicar.

Por otro lado, son recurrentes los términos *fandango* y *son jarocho*. Respecto a *fandango*, existen muchos significados distintos asociados a éste, dependiendo de la región geográfica, el contexto y la época en que nos enmarquemos. En su estudio sobre los *fandangos del sur*, Miguel Ángel Berlanga concluye que

*la única relación que salta a la vista entre todos los tipos de fandangos, los del sur, los del norte y los americanos (catalogados de manera tan genérica y amplia en esta primera aproximación), no es precisamente la de las similitudes musicales entre ellos, sino que más bien es la de la referencia al baile y al contexto festivo en el que suelen enmarcarse [sic.]<sup>27</sup>.*

En este caso, dada la naturaleza del trabajo, utilizamos este concepto en relación al fandango jarocho, a menos que se especifique lo contrario. En muchos casos, también se hace referencia al *ritual del fandango*, siguiendo la terminología empleada por Antonio García de León<sup>28</sup> y reforzando la importancia social y cultural de este fenómeno.

A propósito del *son jarocho*, como se explica más adelante, este se refiere a la música propia del fandango jarocho y su cancionero, consolidado a partir del siglo XIX. Es por ello que no utilizamos este término para la época colonial, si bien aquí ya pueden deducirse algunas características relacionadas con éste. En ocasiones, agregamos la apostilla *del presente* o el adjetivo *actual* al término *son jarocho*, refiriéndonos al son jarocho tras el Movimiento Jaranero de los años ochenta.

---

<sup>27</sup> Berlanga, *Los fandangos del sur*, p. 57.

<sup>28</sup> García de León, *Fandango. El ritual jarocho a través de los siglos*.

## 5. Fuentes y metodología

Para este trabajo se han utilizado fuentes primarias y secundarias. Respecto a las primarias, se han utilizado: archivos históricos, crónicas, cancioneros y antologías, manuscritos musicales y grabaciones.

Los archivos consultados han sido tres: el Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de la ciudad de Xalapa, los Archivos Notariales de la Universidad Veracruzana y los fondos digitalizados del Archivo General de la Nación. Todos ellos han aportado información fundamental para este trabajo.

Por otro lado, nos hemos servido de crónicas como las de Thomas Gage, en su viaje a Nueva España hacia 1625. Hemos utilizado la edición publicada en Guatemala en 1946<sup>29</sup>. Otras crónicas mencionadas en este trabajo han sido extraídas de fuentes secundarias.

Respecto a antologías y colecciones, se consultó la obra —ya citada— de Cotarelo y Mori, que reúne gran cantidad de villancicos, entremeses y fragmentos de comedias y autos sacramentales. Por su parte, las obras de Antonio García de León y Rafael Figueroa también contienen muchas estrofas de diversos sones y villancicos, respectivamente.

En cuanto a los manuscritos musicales, no han sido muy significativos en este estudio, teniendo en cuenta que no se conserva ninguno en el archivo de la catedral de Xalapa y que no analizamos profundamente ninguna obra. Se ha consultado el Códice Saldívar, atribuido a Santiago de Murcia y al que dedicamos unas líneas en el tercer capítulo.

Por último, también cabe señalar el uso de grabaciones, si bien estas sirvieron principalmente antes de iniciar la investigación, advirtiendo algunos aspectos susceptibles de analizarse aquí. Destacamos aquí el álbum de Jordi Savall, con Hesperion XXI, *El Nuevo Mundo. Folias criollas*. También el álbum titulado *Laberinto en la guitarra: el espíritu barroco del son*, publicado por el grupo Ensamble Continuo en 2002.

---

<sup>29</sup> *Nueva relación que contiene los viajes de Tomas Gage en la Nueva España*, Biblioteca Goathemala de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 1946.

Respecto a la metodología empleada, nos basamos como referentes, principalmente, en la tesis de Javier Marín y su estudio de la música en la Catedral de México. El autor, a su vez, parte de referentes como la obra de López-Calo<sup>30</sup>, obra pionera en el estudio de música catedralicia en España. El empleo de la información extraída del archivo en cuestión (en nuestro caso, el de la catedral de Xalapa) se enriquece con otros archivos religiosos. Asimismo, como explica Jesús Estévez en su reciente estudio de la vida musical en la Catedral de Quito<sup>31</sup>, la musicología histórica necesita de otras fuentes ajenas a los archivos religiosos para comprender la música religiosa en su totalidad. En ese sentido, los archivos notariales pueden contener mucha información.

Por otro lado, se han hecho algunas consideraciones anteriormente a propósito de la metodología de edición. En general, y dado que los registros consultados no presentan grandes dificultades en su lectura, se ha optado por respetar la fuente original, tanto su ortografía como su puntuación.

---

<sup>30</sup> López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*.

<sup>31</sup> Estévez Monagas, «Nuevas perspectivas y documentos sobre la vida musical en la Catedral de Quito (1545-1836)», vol. 27, nº 52, 2023, pp. 13-40.

# Capítulo I: La música religiosa en la Veracruz novohispana: hacia un estudio de los archivos parroquiales

## 1. El estudio de la música parroquial en Nueva España

Los archivos parroquiales contienen mucha información acerca de la historia y la vida cotidiana de su región. El estudio de estos archivos ha podido ofrecer numerosos datos en diversas áreas y épocas, gracias a los diversos tipos de documentos que existen y a la antigüedad a la que algunos se remontan. El origen de los archivos parroquiales puede datarse en el siglo XVI, en tanto que existe un control y una sistematización de estos:

De manera oficial, nacen a raíz del Concilio de Trento (1545-1563). En realidad en este Concilio no se trató específicamente el tema de los archivos, pero sí se estableció la obligatoriedad para todos los párrocos y vicarios de anotar y custodiar diligentemente todos los libros que fuesen necesarios para dejar constancia del ejercicio de su ministerio, más concretamente, de la impartición de los sacramentos del bautismo y el matrimonio, de las defunciones y del cumplimiento pascual; asimismo, se les exigía llevar una estricta contabilidad de las rentas que permitían el sostenimiento de la parroquia. Todas estas disposiciones de Trento, obtienen rango de ley en nuestro país a raíz de la Real Cédula de 12 de julio de 1564 dada por Felipe II, que también las hace extensivas a nuestros territorios de ultramar<sup>32</sup>.

En Nueva España, las parroquias jugaron un papel fundamental para la evangelización, pues estas se encontraban, en ocasiones, lejos de las catedrales, en zonas rurales y montañosas en donde prima la población indígena hasta día de hoy. La presencia de música fue muy significativa en la cuestión evangelizadora y la celebración de las fiestas del calendario y esta no se limitaba a las grandes catedrales. Aurelio Tello señala cinco espacios religiosos en los que podemos encontrar música: catedrales, conventos, parroquias, colegios y misiones<sup>33</sup>. La importancia de la música en las parroquias novohispanas queda de manifiesto en el tan citado testimonio de Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), obispo de la Catedral de Puebla:

---

<sup>32</sup> García Pérez, «Apuntes sobre los archivos parroquiales en España», *Biblios*, n° 34, 2009, pp. 1-11.

<sup>33</sup> Tello, «La música en los centros parroquiales», en Navarrete, *op. cit.*, p. 133.

A Atrisco, una de las villas del Obispado de la Puebla de los Ángeles, llegaron un español y un indio a aprender música de canto de órgano con el maestro de capilla de aquella parroquia; y el español en más de dos meses no pudo cantar la música de un papel, ni entenderla, y el indio en menos de quince días la cantaba diestramente. Hay entre ellos muy diestros músicos, aunque no tienen muy buenas voces; y los instrumentos de arpa, chirimías, cornetas, bajones y sacabuches los tocan muy bien, y tienen libros de música en sus capillas, y sus maestros de ella en todas las parroquias, cosa que comúnmente sólo se halla en Europa en las catedrales o colegiatas<sup>34</sup>.

En 1614, el Papa Paulo V ordena que en todas las parroquias se lleven y custodien cinco libros sacramentales: el de bautismos, el de confirmados, el de matrimonio y el de difuntos. Estos libros son de gran interés musicológico, pues pueden ayudar a ubicar el nacimiento o muerte de determinados maestros de capilla de los que no se conoce su origen o de quienes se pierde la pista en un momento determinado de su vida, así como ayudan a comprender las redes entre diferentes instituciones religiosas. De igual modo, los libros matrimoniales suelen contener información relevante acerca de la profesión de estas personas y han servido para conocer la existencia de cantores, ministriles o lauderos en diferentes regiones. Asimismo, «en los libros de defunciones era muy habitual que en los asientos figurase la fórmula “mando lo siguiente” seguida del número de misas [cantadas] y el montante que se dejaba para ello»<sup>35</sup>, lo que puede corroborar la interpretación de misas de difuntos en centros que no conservan manuscritos netamente musicales.

Además de los cinco libros sacramentales —o seis, si añadimos el libro de confirmaciones—, encontramos documentos de tipo «Disciplinar» referidos a «Asociaciones, Canon, Capellanías y Obras pías, Cofradías, Conferencias, Cordilleras, Correspondencia, Fábrica, Gobierno, Inventarios, Juzgado Eclesiástico, Misas (registro), Padrones, Proventos, Refugiados, Retractaciones, *Statu Animarum* y Visita<sup>36</sup>». Este último, que recoge las supervisiones del Obispo —o persona delegada—, encargado de la comprobación del buen funcionamiento y el correcto registro de las cuentas, puede aportar datos que ayuden a esclarecer el estado de una parroquia, su administración y los

---

<sup>34</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007, s/p.

<sup>35</sup> García Pérez, «Apuntes sobre los archivos parroquiales en España», *Biblios*, nº 34, 2009, p. 6.

<sup>36</sup> Garzón, «Los archivos parroquiales como fuente para la historia social, económica y de las mentalidades», *Guía de series del Archivo Parroquial del Santo Ángel Custodio*, 2015, p. 3.

motivos por los que pudieron haberse perdido ciertos documentos. Por su parte, destacan los libros conocidos como *Statu animarum* o padrón parroquial o de matrícula, presentes desde el siglo XVI y que

constituyen una fuente de información demográfica mucho más fiable y completa que cualquiera de los otros registros administrativos elaborados por el poder civil o militar, ya que mientras de estos últimas los ciudadanos intentaban escabullirse, bien para evitar el pago de impuestos, bien para no ser incorporados a filas, los preceptos religiosos eran cumplidos escrupulosamente, ya que de no hacerlo se podía llegar hasta aplicar la pena de la excomuni<sup>37</sup>.

Otro de los libros que más información suele ofrecer es el llamado libro de fábrica o *carta cuenta*, que recoge todos los gastos de la parroquia. Este libro puede estar dividido en dos: la *fábrica material*, referida a salarios, construcción, mantenimiento, etc. y la *fábrica espiritual*, que contiene registros de los «ornamentos religiosos, hostias, vino, cera, etc.<sup>38</sup>». Desde un punto de vista musicológico, aquí podemos conocer el número de cantores y ministriles —fijos en la capilla o contratados para determinadas fiestas—, grupo étnico de éstos y los salarios. También suelen contener pagos por la composición de villancicos y misas, así como a cantores y ministriles por su interpretación. Todos estos datos permiten analizar la importancia de determinadas festividades religiosas en una población, tales como el Corpus Christi, el Carnaval o la Semana Santa.

A pesar de la importancia que los archivos parroquiales pueden tener para la musicología en México, los trabajos realizados son escasos. Uno de los más significativos es el capítulo que dedica Aurelio Tello a cuatro centros parroquiales de Puebla y Tlaxcala, en el libro *Ritual sonoro en catedral y parroquias*<sup>39</sup>. Aquí, se plantea un primer acercamiento al estudio de música de algunas catedrales, colegios, conventos y parroquias, centrándose especialmente en estas últimas. Los cuatro templos estudiados por Tello son: la Colegiata de Guadalupe (México), San Bartolomé Yauhtepec y San Pedro Huamelula (Oaxaca) y San Diego Metepec (Tlaxcala). Este trabajo, si bien no se trata de un estudio profundo de la música de estos templos sino, más bien, una exposición de los manuscritos y documentos musicales que contienen y algunas conclusiones derivadas a

---

<sup>37</sup> García Pérez, *op. cit.*, p. 34.

<sup>38</sup> García Pérez, *idem*.

<sup>39</sup> Tello, «La música en los centros parroquiales», en Navarrete, *op. cit.*, pp. 133-201.

partir de estos, aporta mucha información interesante y abre el camino a nuevas investigaciones.

La principal conclusión de Aurelio Tello en esta investigación, es el vínculo entre la música de la catedral y las parroquias de su diócesis. Por ejemplo, en San Diego Metepec se encontraron villancicos y misas de Antonio de Salazar y Miguel Matheo de Dallo y Lana, maestros de capilla de la catedral de Puebla<sup>40</sup>. Por otro lado, observamos la presencia de música en lengua vernácula, sobre todo una gran cantidad de villancicos. El Manuscrito de Domingo Flores, en San Bartolomé Yautepec, contiene un total de diecisiete, siendo el principal género de este cuaderno que contiene cuarentaicinco obras<sup>41</sup>. En San Diego Metepec, además de villancicos, se conserva el papel de tenor de un romance anónimo titulado *Sola con sola la cruz*<sup>42</sup>. Por otro lado, en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla se halla un acervo musical de casi cuatrocientas obras de entre los siglos XVI y XIX. Aunque estas son en su mayoría sacras, también hay profanas, todas ellas conservadas en la colección Sánchez Garza —con una «caligrafía literaria y musical» similar a la de la catedral de Puebla— y que debieron ser interpretadas por monjas cantoras y ministriles<sup>43</sup>. Sin embargo, el caso más significativo en lo que a reunión de música sacra y profana se refiere es San Bartolomé Yautepec, en donde

hay música profana que incluye géneros provenientes del drama como la ópera, además de piezas bailables como one step, pasodobles, polcas, rock and roll, cha cha chá, sambas, danzones, guarachas, canciones rancheras, sones, música cubana, swing, tango, música tropical, vales y zapateados. En este rubro lo mismo se halla música manuscrita que impresa<sup>44</sup>.

El estudio de los archivos parroquiales es una tarea pendiente de la musicología en América Latina, en donde los estudios se han centrado casi exclusivamente en las grandes catedrales. En los últimos años, parece que el interés musicológico en estos archivos ha ido en aumento, aunque sigue sin haber trabajos amplios que aborden esta cuestión; sobre la música en las parroquias del estado de Veracruz, no hemos encontrado ninguna referencia.

---

<sup>40</sup> Tello, *op. cit.*, p. 170.

<sup>41</sup> Tello, *op. cit.*, p. 162-165.

<sup>42</sup> Tello, *op. cit.*, p. 171.

<sup>43</sup> Tello, *op. cit.*, p. 143.

<sup>44</sup> Tello, *op. cit.*, p. 155.

El mencionado capítulo de Aurelio Tello, si bien se trata de un acercamiento somero, es quizá el principal referente con el que contamos los musicólogos en México y sus conclusiones invitan a una mayor profundización y a expandir el estudio de la música parroquial a otras regiones del país.

## 1. La música en la catedral de Xalapa

La ciudad de Xalapa fue fundamental en el camino de San Juan de Ulúa hasta la Ciudad de México. Su ubicación geográfica estratégica y sus condiciones climáticas hicieron de esta un punto clave para los españoles y los arrieros, que generalmente vivían en Veracruz, Puebla o México y estaban encargados de transportar la mercancía hasta el puerto de Acapulco, a donde llegaban los productos de Filipinas<sup>45</sup>. El camino hasta la capital virreinal, construido en parte sobre antiguos caminos prehispánicos, solía tener dos rutas: 1) Veracruz, Rinconada, Plan del Río (Las Ventas), Lencero, Xalapa, San Miguel del Soldado, La Joya, Las Vigas, Perote, Tlaxcala o 2) Veracruz, Córdoba, Orizaba, Aculcingo; siguiendo, en ambos casos, hasta Puebla y de ahí a la capital.

En 1524, un año después de la llegada de los frailes franciscanos a Veracruz, se fundan cuatro conventos en México, Tetzcuco, Tlaxcala y Huexotzingo, perteneciendo Xalapa al de Tlaxcala. Según varios historiadores, diez años después, en 1534, se construye el monasterio de San Francisco en Xalapa —sobre el actual parque Juárez—, de fabricación humilde<sup>46</sup>. El historiador Gilberto Bermúdez Gorrochotegui, principal estudioso de la historia de la capital veracruzana, recoge la siguiente descripción de Bravo de Lagunas, en 1580:

Es de cal y canto las paredes, y da cantería cumbres y portadas, es de una sola nave [...] Está en el medio del pueblo con cuatro religiosos que administran la doctrina xriptiana y la justicia eclesiástica, que generalmente los frayles la administran por concesión de los sumos Pontífices y el beneplácito de los Reyes de Castilla<sup>47</sup>.

Junto al monasterio, podemos ubicar una capilla al menos en 1580, construida seguramente donde hoy está la catedral. Apenas había cuatro feligreses en el monasterio de San Francisco durante el siglo XVI y, en las primeras décadas del siglo XVII, no había

---

<sup>45</sup> Bermúdez Gorrochotegui, *Jalapa en el siglo XVI*, [tesis de maestría], Universidad Veracruzana, 1977, p. 218.

<sup>46</sup> Bermúdez Gorrochotegui, *ibidem*, p. 260.

<sup>47</sup> Bermúdez Gorrochotegui, *idem*.

más que «una iglesia y una capilla, que dependen del convento de los frailes de San Francisco»<sup>48</sup>. La ciudad de Xalapa perteneció, hasta la segunda mitad del siglo XIX, a la arquidiócesis de Puebla. Lo mismo sucede en la ciudad de Veracruz, cuya catedral fue consagrada como tal a finales del siglo XX. Es por ello que, a pesar de tratarse de un archivo catedralicio, la música estudiada en el archivo xalapeño es parroquial, así como la administración del templo responde a otras dinámicas. Por la misma razón, este trabajo se enmarca en los estudios musicológicos parroquiales.

El Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de Xalapa (AHCMX) no conserva ningún manuscrito musical de los años que abarcan nuestra periodicidad (1519-1819)<sup>49</sup>. El archivo, cuyos primeros registros datan de 1607<sup>50</sup>, se basa casi en su totalidad en libros matrimoniales, de bautizos, confirmaciones y defunciones, así como libros de cuentas. Para esta investigación, únicamente nos hemos centrado en estos últimos. Sería necesaria una revisión de todos los fondos para un estudio completo del archivo, aunque los libros de cuentas parecen ser más precisos en lo que a la actividad musical del templo se refiere, siendo los libros sacramentales más interesantes quizá para otras empresas.

Respecto al estado del archivo, cabe señalar que se encuentra en proceso de catalogación. Asimismo, el daño causado por los incendios y la humedad provocaron la destrucción total o parcial de muchos de los documentos. Por otro lado, el archivo del convento de San Francisco está perdido<sup>51</sup>, lo que supone un vacío de información de enorme magnitud para la ciudad de Xalapa y sus alrededores teniendo en cuenta la importancia del templo.

Los libros de cuentas de este archivo se dividen en tres: Cuentas materiales, Cuentas espirituales y Cuentas generales (subdividiéndose este último, a su vez, en cuatro grupos más precisos: Cuentas generales, Cuentas, Cuentas incompletas y Cuentas de

---

<sup>48</sup> Según los escritos de Thomas Gage sobre su viaje a Nueva España, en Bermúdez Gorrochotegui, *ibidem*, p. 266.

<sup>49</sup> Según hemos podido conocer, tan solo se conservan algunas partituras de entre 1970 y 1980, a las que no hemos accedido por no considerarlos relevantes para esta investigación.

<sup>50</sup> Méndez Maín, *La población de la Parroquia de Xalapa durante el siglo XVIII. Un estudio de Demografía Histórica*, [tesis doctoral], Universidad Veracruzana, 2004, p. 84.

<sup>51</sup> Es probable que se quemara en alguno de los incendios que azotó la ciudad de Xalapa, aunque no podemos asegurar su extinción.

cargo y data incompletas). Los documentos de los libros de cuentas van desde 1782 hasta 1984, reduciéndose en gran medida a partir de la segunda mitad del XIX.

A partir de los datos encontrados, podemos ver que la música en la parroquia era habitual y constante al menos en los años estudiados, si bien podemos comprobar, a partir de otros archivos, que ya lo era desde antes, como muestra un registro del AGN que, ya en 1577, recoge una «Tasación de salarios, que les asignó de las sobras de tributos a los [indios] cantores de la iglesia de esta villa. Veracruz, Jalapa<sup>52</sup>». Los registros encontrados en los libros de cuentas permiten trazar un calendario de las principales festividades que se celebraban en Xalapa, celebraciones en las que la música siempre estaba presente.

El documento más antiguo data de 1782 y pertenece a una cofradía. No podemos saber de qué cofradía se trata por las condiciones del papel que, al igual que sucede con muchos otros manuscritos, se encuentra quemado casi en su totalidad. Aquí se alcanza a leer un pago «por cinco pesos pagados al Señor cura por vísperas, Misa y [...] la Octaba». Unas líneas más abajo, encontramos un pago «por los musi[cos]»<sup>53</sup>. La lista de pagos parece ser extensa y debió contener la retribución al cantor o cantores, datos que desconocemos, pues la segunda mitad del papel está destruida. En cualquier caso, se trata del primer pago a músicos recogido en los libros de cuentas. Debido a su fecha (13 de enero), lo más probable es que estos correspondan a la Navidad y su octava o a la Epifanía. Recogido en el mismo cuaderno que éste, se conserva otro documento en mejores condiciones que hace referencia a la Semana Santa:

Por quatro pesos gasta[do]s el martes de ma[rt]es Santo, a el paso de la Virgen

Por quatro pesos p[a]gados por la Misa y procesión el dia de la Octaba de ntra. Señora

Por catorce reales pagados a los Musico, y al Cantor

Por tres pesos pagados por los Fuegos

Por quatro pesos pagados por la capa y compostura de la Sma. Virgen, y componer el Altar<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> AGN, Ramo Indios, Volumen 1, Expediente 115, fol. 42 v., X-X-1557. Consultado en, <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=1&fi=115&ti=te>.

<sup>53</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas generales, Cuentas cargo y data incompletas, 13-01-1782.

<sup>54</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas generales, Cuentas cargo y data incompletas, s/f.

En este documento, también parcialmente quemado, no se lee la fecha, por lo que no podemos afirmar si se trata del mismo año, aunque la caligrafía y el papel son muy parecidos en sendos casos.

Otra de las fiestas que debió tener mucha importancia es la del Espíritu Santo o Pentecostés. Un documento dañado, que impide ver la fecha y el nombre de la cofradía al que pertenece —sabemos que es de una cofradía porque, al inicio, indica: «Primeramente me hago cargo de 15 pesos 4 reales que quedaron sobrantes a esta Cofradía en las cuentas anteriores»—, recoge diversos pagos realizados por los actos de dicha festividad:

Por 4 pesos y 2 reales a los Musicos, Cantor y Bajonero

Por 13 pesos pagados a Señor Cura por la Misa, Sermon y Procesion en la fiesta al Espiritu Santo

Por 4 pesos 4 reales gastados en fuegos en dicha fiesta

Por un peso 4 reales al cantor y Bajonero<sup>55</sup>

Javier Marín, en relación a la fiesta de Pentecostés, indica que era habitual que en el primer día hubiera «vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos», además de entonar el *Veni Creator Spiritus*, alternando con el órgano. El segundo y tercer día, «Tercia y misa con instrumentos», cantando la capilla el tercer salmo de la Tercia sin alternancia<sup>56</sup>. Estas características parece que fueron compartidas en la parroquia de Xalapa, atendiendo a las evidencias de este registro.

La fiesta en honor al apóstol Santiago también se celebró en la capital veracruzana. Estas solían contar con vísperas, Tercia, procesión y misa<sup>57</sup>. En el caso de Xalapa no tenemos información que permita tal precisión respecto a la música en dicha celebración y tan solo se conserva un documento, sin fecha, que recoge un pago de 5 pesos por la «Fiesta de Sr. Santiago», así como «por dos pesos pagados de dos misas que se dijeron». También, vemos pagos por «pólvora», «letanías» y «alquiler de zera», además de una anotación final: «Me hago cargo de treze pesos uno y medio [...] que se recogieron en el

---

<sup>55</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas generales, Cuentas cargo y data incompletas, s/f.

<sup>56</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007, p. 233.

<sup>57</sup> Marín-López, *ibidem*, p. 229.

Plato en el discurso de año»<sup>58</sup>. La adoración del apóstol Santiago tiene un fuerte arraigo en Veracruz, especialmente al sur del estado, en donde da nombre a la ciudad de Santiago Tuxtla, una de las principales en el siglo XVI<sup>59</sup> y una de las primeras en tener documentada la celebración de fandangos, tradición que sigue muy vigente a día de hoy<sup>60</sup>.

El 22 de agosto de 1831 queda documentado un pago referido a otro acontecimiento que se celebraba el 6 de agosto, poco después de la fiesta en honor Santiago (25 de julio). Se trata de la Transfiguración de Jesús, en la que era habitual la realización de una misa y procesión. En Xalapa, queda documentada la celebración de la misa («Cuenta al Sr. Don Rafael Pensado de la misa de la Transfiguración»), pero no consta ninguna procesión.

Respecto al Corpus Christi, la fiesta religiosa más importante<sup>61</sup>, queda documentada su celebración de forma periódica entre 1819 y 1822 —también en 1833<sup>62</sup>—, como muestra un documento que también refleja la realización, en octubre, de la octava del Rosario<sup>63</sup>. Junto a este, encontramos una hoja suelta, con fecha de 14 de

---

<sup>58</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas generales, Cuentas incompletas, s/f.

<sup>59</sup> «Santiago aparece como "villa", al igual que Cotaxtla, por la concesión real dada a Cortés de ordenar muchos de los pueblos principales de su señorío de esta manera, "villas y vasallos", aun cuando no era propiamente una "villa" de españoles a la usanza general de la Nueva España en ese siglo, como no lo eran tampoco Tepoztlán, Yautepec, Yecapixtla y Oaxtepec en Cuernavaca». En García de León, *Tierra adentro mar en fuera*, p. 171.

<sup>60</sup> En 1774, en México, se registra lo siguiente: «Alegato que se lleva acabo con testigos de la Villa de Santiago Tuxtla, donde se pelea la suspensión y prohibición de un fandango que según el Cura y Vicario de la Iglesia del pueblo no es conveniente por el escándalo y los pleitos que originan por bailar y tomar vino, además el Cura se queja de las mujeres que causan tumultos en las fiestas, prohibiendo se realicen y advirtiendo a los esposos que las cuiden. Por todo ello se lleva a un juicio con testimonios y juramentos sobre la gente que vio y participó en los tumultos denunciados por el Cura y el vicario del pueblo y ya enterada la Real Audiencia y el Juez Provisor y Vicario General del Obispado del Valle de resuelve que Pedro Castro intentaba sacar al cura de su iglesia por permitir tanto escándalo, pero e juicio queda a favor del cura y contra Pedro Castro a quien se le exige salir de la Villa dejando que el cura del lugar resuelva los problemas como es debido en cumplimiento y obligación por su ministerio». Llama la atención que, en este caso, el uso de la palabra *fandango* ya parece referirse al contexto festivo y no a un baile o son en particular. En AGN, Ramo Correos, Volumen 6, Expediente 22, fol. 367-417, 01-06-1774 – 02-08-1775. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2024&ifi=13&fi=343&ti=te>.

<sup>61</sup> Véase el segundo epígrafe del Capítulo II de este trabajo.

<sup>62</sup> En una hoja suelta titulada «Cuentas del vicario»: «Acólitos de corpus de 33 10 [pesos]». AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, s/f.

<sup>63</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, s/f.

diciembre de 1819, que indica el pago de 4 pesos por «Refresco de Maytines»<sup>64</sup>, que seguramente haga referencia a los maitines del día de la Aparición de Nuestra Señora Guadalupe, que solían contar con villancicos. La celebración del Corpus Christi se menciona en otra hoja suelta, en donde se muestra la falta de asistencia de los cantores: «se advierte en los gastos de coro en corpus de 24 solo fueron 12», quizá debido a los excesos que comúnmente se asociación a esta fiesta<sup>65</sup>. Otros dos documentos —ambos sin fecha— hacen mención a la Octava, seguramente referidas a las del Corpus. Uno de ellos indica, entre otros, un pago «de barios y comidas 5 pesos». Más adelante:

Por 5 misas 2 pesos 4 reales

Por 9 vísperas 4 pesos 4 reales

Maitines 1 peso 4 reales

Indios que trabajaron en limpiar la plaza 7 pesos 4 reales

Canto de la Octava 6 pesos 4 reales<sup>66</sup>

Es interesante la mención a la limpieza de la plaza, en donde es muy probable que se representasen autos sacramentales o comedias. Por otra parte, el siguiente registro hace mención a las procesiones y, a juzgar por la ortografía, parece pertenecer a dos mayordomos distintos:

4 Misas de la 8ª 2 pesos

7 Visperas 3 pesos 4 reales

2 Prosesiones 1 peso 4 reales

Maytines 1 peso 4 reales

6 Misas de la Octava 3 pesos

4 visperas 2 pesos

Maitinez 1.4

Las dos voses de los Muchachos en todas las funciones<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, 14-12-1819.

<sup>65</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, s/f.

<sup>66</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, s/f.

<sup>67</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, s/f.

En los libros de cuentas encontramos otros eventos que, debido a los pagos realizados, debieron ser de cierta relevancia. Un documento recoge muchos pagos, de los cuales la mayoría no alcanzan a leerse por los daños que el fuego causó en el papel. Está fechado en 1856 e indica los siguientes pagos:

Para flores, agua de color, palmas y alfileres 9 pesos

Al cantor 4 pesos

Por vestir a los Angeles de la virgen del Carmen 4 reales

4 pesos pagados a los musicos de las tres horas

Limosnas de la funcion [...]

Por daños de la funcion 3 pesos<sup>68</sup>

La celebración del Santísimo Nombre de Jesús se realizaba el segundo domingo de enero, y solía incluir vísperas, procesión y misa sin músicos<sup>69</sup>. Sin embargo, la única referencia a este acontecimiento en los libros de cuentas de este archivo sí va acompañada de un pago a músicos:

Por 5 pesos de 5 misas de renovacion

Por 1 pesos pago al cantor en otro mes

Por 10 pesos pago por la missa y sermon del Santo nombre

Por 4 reales pago a el Cantor

Por 3 pesos pago a los 6 mussicos<sup>70</sup>

En diciembre de 1842 se celebró una función en honor a la Virgen. Seguramente se trate de la Virgen de Guadalupe, cuyo día se festeja el 12 de diciembre. El pago por la impresión de las invitaciones sugiere que esta función debió ser de gran magnitud, pues hace referencia a «la impresión de 440 convites para la funcion de la Sma. Virgen»<sup>71</sup>.

La presencia en la actual catedral de Xalapa de determinados instrumentos también merece unas líneas en este apartado. Un documento tardío, de 1894, recoge una

---

<sup>68</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, X-X-1856.

<sup>69</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007, p. 227.

<sup>70</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, s/f.

<sup>71</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, X-12-1842.

petición hecha a un tal Francisco Belad[...] que exige: «Hagame el favor de entregar a el dador la bandolita segunda que esta en su poder»<sup>72</sup>. Es sabido que el término *bandola* era utilizado, en muchas ocasiones, como nombre genérico para referirse a diversos instrumentos de cuerdas; en este caso, es probable que se refiera a una jarana. En otro documento, sin fecha, pero muy similar a otro al que acompaña y que data de 1819, observamos las retribuciones que recibieron los «Musicos y cantor incluido [por] la paga del manifiesto de la tarde del ultimo dia del año». En el reverso de la hoja, se esclarece que

Los 6 pesos de los musicos de distribullen en esta forma [:]

Por el órgano y cantor del manifiesto de esta tarde 2 pesos

Por 2 biolines, un Bajo en la procesion 2 pesos

Los cantores en la Misa 2 pesos

Vemos, pues, la presencia de violines en esta parroquia hacia finales del siglo XIX. En muchos casos, los violinistas provenían de Europa y habían trabajado previamente en corrales de comedias (o coliseos, como se conocían sobre todo en América) o incluso compatibilizaban ambas labores sacras y profanas<sup>73</sup>. Este documento deja otro dato de gran interés: «por que el órgano entra en lo del mes». Esto confirma que había una asignación mensual destinada al organista.

En relación a los instrumentos utilizados en la catedral, se localizó una carta que muestra la presencia de un contrabajo y que estos instrumentos, en ocasiones, viajaban de un templo a otro. La carta es la siguiente:

Sr D. Angel de Ochoa

Jilotepec y Marzo 14 de [1]842

Mi fino y apreciable amigo:

Los musicos de aqui se me han presentado diciendome que en la prestada que dieron del Contrabajo le rompieron un bordon; como tu quedaste conmigo que qualquier demerito

---

<sup>72</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas generales, Cuentas incompletas, X-X-1894.

<sup>73</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007, p. 399.

que tubiera lo pagarias, te lo digo para que mandes dos varas del bordon de la muestra que te adjunto, dispensando la molestia y mandando lo que gustes a tu [...] amigo que te ama [...]

Francisco Antonio [...] <sup>74</sup>

Por último, mencionar que en el archivo de esta catedral se conservan algunos documentos pertenecientes a otras parroquias. Una hoja suelta muy deteriorada indica «Atriles S. Juan a 4» y «Atriles S. S. José a 9»<sup>75</sup>. Esta última, la iglesia de San José, una de las más antiguas de la ciudad, cuenta con un libro de cuero que contiene sus anotaciones<sup>76</sup>. Aquí se recogen, sobre todo, las limosnas aportadas por los vecinos. Destaca la creación de la «misa de Nuebe», establecida para la costear una «obra tan grande que se sigue á todo el barrio y rancherías inmediatas». No encontramos, sin embargo, referencias a la música en la parroquia en este cuaderno.

## 2. Otros archivos de interés

El estudio de otros archivos puede ayudar a reconstruir la vida musical de una parroquia o catedral, especialmente cuando sus propios archivos han sido perdidos o no se han conservado adecuadamente, impidiéndonos su consulta. Asimismo, las constantes salidas de las capillas musicales a otros espacios y la relación de éstas con otras instituciones —religiosas o no— invitan a complementar la investigación musicológica con otras fuentes. En nuestro caso, hemos acudido al Archivo Notarial de la universidad Veracruzana (ANUV) y al Archivo General de la Nación, en donde hemos encontrado datos interesantes sobre la vida musical en la ciudad de Xalapa.

Ya en el siglo XVI, la presencia de indios cantores en capillas parroquiales era muy habitual. En el AGN encontramos numerosos registros que lo atestiguan, siendo la mayoría de estas peticiones para que las autoridades municipales no manden labores a dichos cantores indígenas —o no consientan que los vecinos lo hagan— y que estos se dediquen exclusivamente a su trabajo musical en la capilla. Un ejemplo lo tendríamos en el pueblo de Tepapayeca (Puebla), en 1591, en donde se «Manda que los cantores que

---

<sup>74</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, 14-03-1842.

<sup>75</sup> AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, s/f.

<sup>76</sup> El libro contiene diversos registros que van de 1803 hasta 1818. En 1834 se retoma, esta vez por la Cofradía del Santísimo Patriarca Señor San José, para concluir definitivamente en 1838. AHCMX, Caja s/n, Cuentas espirituales, s/f.

constare haberse reservado en la cuenta personal que últimamente se hizo del pueblo de Tepapayeca y sus sujetos, no sean compelidos a los servicios personales del pueblo de Tepapayeca»<sup>77</sup>. En San Juan Coscomatepec (Veracruz) encontramos un caso similar en 1639: «Encargo al beneficiado de San Antonio Huatusco para que guarde la costumbre sobre los pagos que les hacen a los indios cantores de San Juan Coscomatepec y no se sirvan de ellos sino fuese en el ministerio de la iglesia [...]»<sup>78</sup>.

También aparece con frecuencia el pago a indios cantores, que generalmente venía del sobrante de los impuestos. Así, encontramos la que seguramente sea la referencia más temprana a la música en una parroquia de Xalapa. Esta data de 1577: «Tasación de salarios, que les asignó de las sobras de tributos a los [indios] cantores de la iglesia de esta villa. Veracruz, Jalapa.»<sup>79</sup>. Este registro parece referirse a la capilla de San José, perteneciente al monasterio de San Francisco y que en 1580 estaba ubicada junto a este templo, seguramente en el emplazamiento de la actual catedral<sup>80</sup>.

Contamos con otro documento similar del año 1582, fechado en Jalacingo (cerca de Xalapa), en el que se registra una «Tasación de salarios a los cantores y ministriles, que sirven a los oficios divinos, en la iglesia de este pueblo. Veracruz, Jalacingo»<sup>81</sup>. Por su parte, en Córdoba, se tiene registro de cantores, al menos, desde 1685: «Se ordena al alcalde mayor de la Villa de Córdoba ayude en todo lo necesario al gobernador y alcaldes a fin de que compelan al campanero, sacristán y cantores que asistan a la iglesia como es costumbre. [...]»<sup>82</sup>. Es en Orizaba que se registra una temprana compra de una guitarra, en 1585, en donde se declara que «Pedro Mendocino, mulato que trabaja en la estancia, le debe 3 pesos de una guitarra que le vendió [...]»<sup>83</sup>.

---

<sup>77</sup> AGN, Ramo Indios, Volumen 3, Expediente 497, fol. 115 v., X-X-1591. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=1&fi=1879&ti=te>.

<sup>78</sup> AGN, Ramo Indios, Volumen 11, Expediente 212, fol. 156 v., X-X-1639. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=1&fi=8829&ti=te>.

<sup>79</sup> AGN, Ramo Indios, Volumen 1, Expediente 115, fol. 42 v., X-X-1557. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=1&fi=115&ti=te>.

<sup>80</sup> Bermúdez Gorrochotegui, *Jalapa en el siglo XVI*, [tesis doctoral], Universidad Veracruzana, 1977, p. 266.

<sup>81</sup> AGN, Ramo Indios, Volumen 1, Expediente 338, fol. 150, X-X-1582. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=1&fi=338&ti=te>.

<sup>82</sup> AGN, Ramo Indios, Volumen 29, Expediente 51, fol. 60-60 v., X-X-1685. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=1&fi=15203&ti=te>.

<sup>83</sup> ANUV, Expediente, N° 4, fol. 58-59, 30-12-1558. Consultado en [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=220\\_1584\\_21455&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=220_1584_21455&tipo=2).

Los Archivos Notariales también guardan información interesante. Por ejemplo, de nuevo en San Juan Xiutetelco (en 1695), las autoridades del pueblo construyeron una vivienda en —de nuevo— Jalacingo, a cambio de un órgano que debía estar acabado el próximo año:

El gobernador, alcaldes y regidores del pueblo de San Juan Xiutetelco, jurisdicción de Teziutlán, se obligaron a construir una casa en este pueblo de Jalacingo a Luis de Barrientos, de cal y canto, de 7 varas de alto, con cuatro aposentos bajos y cuatro aposentos altos, sus corredores y un balcón; de 24 varas de largo y 12 varas de ancho, para de hoy en día de la fecha en un año; por el precio de un órgano que les ha de dar acabado del tamaño y forma del de Santa María Tlapacoya, el cual les ha de entregar para fin de febrero de 1696, en la ciudad de Los Ángeles<sup>84</sup>.

Por otro lado, en la ciudad de Xalapa, en 1609, queda constancia de la compra de un terreno que había pertenecido, anteriormente, a indios cantores de Tecamachalco (en el actual estado de Puebla)<sup>85</sup>:

Boecio Gutiérrez, presbítero, estante en su ingenio de azúcar, vende a Baltazar Vázquez de Herrera, vecino de Jalapa, un sitio de ganado menor, en términos de Jalapa, entre la venta que llaman de Reynoso y Xalatengo, el cual hubo de Rodrigo Hernández, vecino que fue de esta provincia, y él lo hubo de los indios cantores de Tecamachalco, por el precio de 400 pesos de oro común<sup>86</sup>.

Asimismo, localizamos una evidencia de cantores en un funeral en la ciudad de Xalapa, en 1617, en un registro referido a un pago a las autoridades de dicho templo para la celebración de la misa. Aunque para esa época Xalapa ya contaba con una capilla, lo más probable es que la ceremonia se realizara en el convento, en cuya superficie estaba el cementerio, así como la iglesia, el claustro y una huerta<sup>87</sup>. Dicho documento expone:

Juan de Marmolejo Tinoco, heredero universal de su padre, Juan de Marmolejo Tinoco, difunto, como principal deudor, y Ana de Alfaro, viuda, vecina de Jalapa, como su

---

<sup>84</sup> ANUV, Protocolo, N° 13, fol. 171-172 vta., 06-09-1695. Consultado en [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=7\\_1694\\_17288&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=7_1694_17288&tipo=2).

<sup>85</sup> Estos debían provenir del convento franciscano de Tecamachalco, construido a mediados del siglo XVI. Este convento sigue en pie y destaca por la conservación de su pila bautismal del siglo XVI y de 28 pinturas realizadas por el indígena Juan Gerson en papel amate y pegadas a la bóveda.

<sup>86</sup> ANUV, Protocolo, N° 3, fol. 505-505 vta., 08-01-1609. Consultado en [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=27\\_1600\\_1615&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=27_1600_1615&tipo=2).

<sup>87</sup> Bermúdez Gorrochotegui, *Jalapa en el siglo XVI*, [tesis doctoral], Universidad Veracruzana, 1977, p. 261

fiadora, se obligaron a pagar a Diego González, Síndico del Convento de San Francisco de Jalapa, y el fiscal de misa, de cuerpo presente, acompañamiento de todos los religiosos, novenario de misas cantadas y ofrendadas, cantores, honras, el hábito del seráfico padre San Francisco, y lo demás necesario, del funeral de Juan Marmolejo Tinoco, para la fecha de esta escritura, en 40 días primeros siguientes, puestos en Jalapa. Con declaración, que para la seguridad de la paga quedaron depositados y embargados en poder de Ana Alfaro, una negra llamada Catalina y su hijo nombrado Hipólito<sup>88</sup>.

La existencia de otros dos registros en 1676 y 1725 que hacen referencia a indios cantores<sup>89</sup>, corroboran que la música en los centros religiosos de Xalapa (el convento y la parroquia) fue constante desde finales del siglo XVI. En la segunda mitad del siglo XVIII, los datos que ofrece el archivo de la catedral (AHCMX) nos aportan una información más precisa sobre la actividad musical de la parroquia. A principios del siglo XIX, si bien los Archivos Notariales no contienen referencias a la música en los centros religiosos xalapeños, sí documentan la existencia de un coliseo o corral de comedias en Xalapa en 1807<sup>90</sup>.

### 3. Conclusiones

---

<sup>88</sup> ANUV, Protocolo, N° 5, fol. 250-251, 15-11-1619. Consultado en [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=27\\_1617\\_2760&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=27_1617_2760&tipo=2).

<sup>89</sup> El primer documento, menciona a «Diego Francisco, indio cantor de 50 años de edad», llamado a declarar por haber hallado sin vida el cuerpo de Juan Feliciano, «un hombre pobre», «ahorcado en una viga». ANUV, Protocolo, N° 10, fol. 202-204 vta., 06-04-1676. Consultado en [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=27\\_1668\\_18585&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=27_1668_18585&tipo=2). El segundo registro, de 1725, hace mención a una deuda de «Francisco el Cantor». ANUV, Protocolo, N° 17, fol. 638 vta.- 685 vta., 15-05-1725. Consultado en [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=27\\_1720\\_8369&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=27_1720_8369&tipo=2).

<sup>90</sup> Se trata de dos documentos relacionados entre sí, ambos fechados en 1807. De ellos se deduce que José Antonio Pereira transfiere la administración de un coliseo en Xalapa a Francisco Zapari, quien luego busca anular el acuerdo, otorgando poder a un representante para gestionar la rescisión del contrato debido a desacuerdos sobre los términos del traspaso. Es el primer documento el que hace referencia al corral de comedias, al referirse a José Antonio Pereira como el «actual Asentista del Coliseo nuevamente establecido en esta Villa». ANUV [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=1\\_1807\\_19555&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=1_1807_19555&tipo=2).

Los datos extraídos del archivo de la catedral de Xalapa revelan parte de la vida musical del templo en la época novohispana y durante los primeros años de la República. El deterioro de muchos documentos, provocados por diversos incendios y por la humedad, así como la desaparición de los archivos pertenecientes al convento de San Francisco (centro religioso más importante durante los siglos XVI y XVII), dificultan esta investigación y dejan grandes vacíos en la historia musical de Xalapa. La consulta de otros archivos, tales como el AGN o el ANUV, además de otros no consultados para este trabajo como el Archivo Histórico Municipal, la Biblioteca del Seminario Mayor o la Biblioteca de la Preparatoria Juárez, pueden ayudar a compensar dicha falta de información y esclarecer algunas cuestiones.

En cualquier caso, este estudio ha permitido corroborar la presencia de música en los principales centros religiosos de la ciudad de Xalapa. En el caso de la catedral, si asumimos que esta se emplaza en donde antes había otra capilla —siguiendo a Bermúdez Gorrochotegui<sup>91</sup>—, podemos concluir que hubo música de manera casi ininterrumpida en esta misma ubicación al menos desde la segunda mitad del siglo XVI y hasta el presente, sin tener en cuenta las nuevas construcciones y reformas iniciadas desde mediados del siglo XVII y que, poco a poco, culminarían en la actual catedral. Esta actividad musical debió incrementarse en el siglo XVIII, momento en que Xalapa ya cuenta con cuatro iglesias principales a partir de las cuales se concentran los barrios: Calvario, Santiago, San José y Catedral<sup>92</sup>.

Por otro lado, las diversas festividades mencionadas en los libros de cuentas corroboran esta actividad a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Esta información, contrastada con los datos extraídos del resto de archivos sugieren una constante celebración de las principales efemérides desde el siglo XVII. A partir de los datos que contienen los libros de cuentas, podemos elaborar un calendario de las festividades celebradas en Xalapa<sup>93</sup>, a esperas de que este calendario pueda ser ampliado con nueva información verificable:

---

<sup>91</sup> Bermúdez Gorrochotegui, *Jalapa en el siglo XVI*, [tesis doctoral], Universidad Veracruzana, 1977, p. 266.

<sup>92</sup> Contreras, Martínez y Andrade, «Hacia el conocimiento de la historia prehispánica de Xalapa», *Revista Ollin. Centro INAH Veracruz*, 1995, pp. 238-247.

<sup>93</sup> Podríamos añadir otras festividades a partir de un análisis comparativo con otras parroquias o con catedrales como Puebla o México. Sin embargo, en este caso, nos centraremos únicamente en aquellas que hemos podido comprobar en el archivo de la catedral de Xalapa.

**Tabla 1.** Calendario de las festividades católicas celebradas en Xalapa.

<b>Festividad</b>	<b>Mes</b>	<b>Descripción a partir del archivo</b>
Epifanía	Enero	Vísperas y misa con instrumentos
Santísimo Nombre de Jesús	Enero	Misa con instrumentos
Semana Santa	Marzo-abril (móvil)	Procesión y misa con instrumentos. Mención a fuegos artificiales
Pentecostés	Mayo-junio (móvil)	Procesión y misa. Mención a fuegos artificiales
Corpus Christi y su octava	Mayo-Junio	Misa, vísperas, maitines. Misa de la octava. Mención a «barrios y comidas» y a la limpieza de una plaza
Santiago	Julio	Misa y discurso. Mención a «pólvora» y «letanías»
Transfiguración de Jesús	Agosto (móvil)	Misa
Octava del Rosario	Octubre	Sin datos
Virgen de Guadalupe	Diciembre	Maitines. Mención a una «función»
Navidad	Diciembre	Vísperas y misa con músicos. Octava.

Esta investigación no es sino un primer acercamiento a los archivos catedralicios y parroquiales del estado de Veracruz desde la musicología. Los resultados obtenidos son de gran interés para la historia de la música en Xalapa, aunque un estudio más profundo de los archivos consultados y otros a los que no se ha atendido aportaría nueva información que puede ser relevante. Por otro lado, la falta de manuscritos musicales impide conocer el repertorio musical que se interpretó en la actual catedral.

En cualquier caso, la constante actividad musical del templo y las diversas festividades religiosas presentes en el calendario y celebradas en Xalapa, así como la

presencia de distintos *fandangos*<sup>94</sup>, sones y bailes a partir —al menos— del último tercio del siglo XVIII, invitan a realizar este estudio en la región sociohistórica de Sotavento, especialmente en zona de los Tuxtlas, en donde hubo una gran importancia de algunos centros urbanos (sobre todo, Santiago Tuxtla), al mismo tiempo que pervive una cultura arraigada del fandango.

---

<sup>94</sup> Utilizando el término aquí en su sentido genérico, referido a un contexto festivo con música y baile, si bien los documentos referidos a Xalapa no incluyen este término.

## Capítulo II. Una frontera difusa: música religiosa y profana en la cultura popular novohispana

### 1. El villancico como género religioso y popular

El villancico fue el género poético-musical religioso más popular en los siglos XVI y XVII y hasta bien entrado el XVIII. Definir las características del villancico en Nueva España es una tarea compleja, que requiere de muchos matices. No podemos entender el villancico del siglo XVI de igual modo que en el XVII, debido a los numerosos cambios que este género sufre. Andrés Estrada, en un artículo referido al «villancico barroco» novohispano, dedica unas líneas a explicar estas modificaciones<sup>95</sup>. Según Estrada, la forma abandonará el verso de vuelta propio de un estilo zejélico<sup>96</sup>, volviéndose más abierta y expandiendo sus posibilidades; el estribillo será más largo, acortándose las coplas y predominando las cuartetas y quintillas, sin utilizar formas cultas como el soneto e introduciendo en sus versos «adivinanzas, dichos, recuestas, principios de romances y villancicos antiguos», al mismo tiempo que su polifonía se vuelve más sencilla. Según el autor, estos cambios formales y armónicos hacen que el villancico del XVII posea un canto más «alegre» y una letra «más sentida y gozada que admirada»<sup>97</sup>. Por su parte, Javier Marín, refiriéndose a las características más habituales de los villancicos de Antonio Salazar, resume estas de la siguiente manera:

Notación mensural de proporción menor o *proporcioncilla*, composición monocoral con acompañamiento instrumental, progresiones armónicas típicas (reflejo de una asentada escritura tonal frente a la modal, en el cambio a la *seconda pratica* que se fue operando a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII en la Catedral Metropolitana), forma estandarizada de estribillo y coplas, ausencia de cambios de mensuración o de plantilla entre secciones, un estribillo más contrapuntístico y teatral que la copla, rigurosamente homofónica, y un uso comedido de alteraciones accidentales, utilizadas siempre con propósitos retóricos [...] Las coplas son netamente silábicas y el conjunto de la obra,

---

<sup>95</sup> Estrada, «El villancico barroco mexicano», *Cuadernos de investigación*, nº11, 1989, p. 2.

<sup>96</sup> Para mayor información sobre las características que el villancico hereda del zéjel, véase Claro-Valdés, «Herencia musical de las tres Españas en América», *Revista Musical Chilena*, nº171, 1989.

<sup>97</sup> Estrada, *op. cit.*, pp. 2-3.

dentro de su enorme economía de medios y limpieza de líneas, resulta sumamente eficaz y cumple el ideal retórico para el que fue concebida: enseñar, conmover y deleitar<sup>98</sup>.

Como vemos, los rasgos que este género adquiere en el siglo XVII hacen que el villancico sea, respecto al siglo anterior, algo nuevo y no tanto una continuación<sup>99</sup>. De esta manera, el término villancico irá asociándose, desde comienzos de este siglo, más a lo funcional que a lo formal, siendo lo esencial su uso en las fiestas religiosas y dando lugar a numerosas posibilidades enmarcadas todas dentro de este género<sup>100</sup>. Estas variaciones no serán, pues, cuestiones meramente formales o armónicas: nacerá un complejo musical nuevo, religioso y popular, presente en catedrales y parroquias, pero que también saldrá de estos muros para penetrar en las plazas y en las calles, acompañado de órgano y también, en ocasiones, de instrumentos de cuerda<sup>101</sup>, trazando así un puente entre música profana y sacra, el cual es imprescindible —como planteamos— para entender la música popular veracruzana del presente.

Las comedias profanas, durante el siglo XVI y comienzos del XVII, era común que incluyeran villancicos a modo de intermedio o al final de las obras, también dentro de estas. Existen numerosos ejemplos, como la *Comedia Serafina*, en la que «un villancico cantan “dos salvajes” en la sexta [escena], y después de otras ligeras muestras acaba también con una canción esta comedia»<sup>102</sup>. Todavía más interesante es el caso de la *Farsa del juego de cañas*, obra en la que la música tiene un papel fundamental, tal y como se refleja en sus acotaciones: «Aquí cantará uno de los que están escondidos en el coro, sin que lo vea el pueblo, la copla siguiente al tono de la *folía* que está dicho; y acabada la copla, responderán todos juntos la *folía*, cantando y *bailando* como la primera

---

<sup>98</sup> Marín-López y Zambrano, ¡Ay, qué dolor! (1701) de Antonio de Salazar: contextos para un villancico barroco transcrito por Manuel M. Ponce, en Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, pp. 576-577.

<sup>99</sup> Estrada, *op. cit.*, p. 2.

<sup>100</sup> Morales, *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*, p. 25.

<sup>101</sup> «La guitarra fue otro de los instrumentos de cuerda pulsada que sonó en las bóvedas de la Catedral de México durante la primera mitad del siglo XVII. En concreto, fue utilizada como instrumento de acompañamiento, junto al órgano y al arpa, los villancicos y romances cantados en las misas de aguinaldo y de Nuestra Señora así como en las siestas de la octava del Corpus Christi. Pese a su asociación con el mundo profano, el empleo de este instrumento dentro del ámbito catedralicio no es demasiado frecuente pero tampoco excepcional». En Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral] Universidad de Granada, 2007, p. 204.

<sup>102</sup> Cotarelo, *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, 1911, p. CCLXXVIII.

vez» y, poco después, «cantan el Pastor y la Serrana juntamente este villancico, *bailando mano por mano*»<sup>103</sup>.

Vemos pues cómo este diálogo entre el villancico y los bailes y danzas populares, coplas, loas y entremeses, está totalmente arraigado para inicios del dieciséis. Asimismo, ya entonces encontramos críticas por las blasfemias que habitualmente se daban en este género religioso, tal y como queda reflejado en el *Entremés famoso del hospital de los podridos*, en la séptima parte de las *Comedias de Lope de Vega*:

Rector.

Venid acá, hermano: ¿de qué es vuestra pudrición?

Pero Díaz.

Con los poetas.

Rector.

¿Podrido estáis de poetas? Harto trabajo tenéis. ¿Y con qué poetas os pudrís?

Pero Díaz.

Con estos que hacen villancicos la noche de Navidad, que dicen mil disparates con mezcla de herejía. Y mire vuesa merced que dándole á uno aquella octava de Garcilaso, que dice:

Cerca del Tajo, en soledad amena,

de verdes sauces hay una espesura;

volvió esto:

Cerca de Dios, en soledad amena,

de verdes santos hay una espesura.

Y preguntando quién eran estos santos, dijo que San Felipe y Santiago, y otros santos que caen por la primavera.

---

<sup>103</sup> Cotarelo, *op. cit.*, CCLXXVIII.

Rector.

¡Por cierto, gracioso disparate<sup>104</sup>!

Asimismo, ya antes de 1500, en la primera égloga de Lucas Fernández titulada *Comedia*, se canta un villancico en el que se dice:

Demos tortas y bailemos

con gran gloria y gran placer.

Demos saltos y cantemos

hasta en tierra nos caer.

No hay quien se pueda tener...

¡Digo, digo, digo, ha!

¡Juro á diez muy bien nos va!

¡Aína, Bras; tú y Beringuella

salí, salí acá á bailar<sup>105</sup>!

Y, del mismo modo, esta relación entre los villancicos y el ambiente festivo sigue totalmente vigente a mediados del diecisiete, como vemos en la *Loa sacramental entre la Fe, un villano y músicos*, atribuida a Lope de Vega e impresa en 1655, en la que «en medio de la loa se danza la *gallarda*, y al final un villancico», que comienza así:

A la dulce gala

del divino amor

los cielos y la tierra

hagan fiesta hoy<sup>106</sup>.

No nos extenderemos más en esta cuestión pues, como estos, encontramos numerosos ejemplos que delatan esta interacción entre el villancico y el ambiente propio de los géneros populares. Sirvan estos textos para decir que este diálogo sacro-profano

---

<sup>104</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. XCV.

<sup>105</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. CLXXVI.

<sup>106</sup> Cotarelo, *op. cit.*, XXVII.

fue habitual desde el siglo XVI, y así continuó hasta finales del XVIII con las prohibiciones de las comedias de santos y, poco después, de los autos sacramentales en 1765<sup>107</sup>.

Hasta aquí, se ha hablado de los villancicos que se incluían como parte de las comedias o como introducciones, intermedios o fin de obras —esto es, del villancico como género totalmente asimilado en el contexto teatral popular y profano—. Pero, del mismo modo, los villancicos —que ya en el diecisiete abandonan su sentido más amplio y se entienden como intermedios de los maitines<sup>108</sup>— se componían para ser interpretados en las catedrales y parroquias y también en estos encontramos una teatralidad arraigada a dicho género.

Uno de los autores que más ha estudiado el complejo fenómeno del villancico es el musicólogo Omar Morales Abril, quien dedica un libro completo a este género<sup>109</sup> y, concretamente, centra la segunda sección en su teatralidad. Este epígrafe —advierte el autor—, se centra en la teatralidad como «código de comunicación», sin pretender clasificar los villancicos como teatro, si bien existe documentación que puede confirmar la representación escénica de algunos villancicos<sup>110</sup>. De esta manera, Morales pasa a analizar en profundidad cuatro villancicos, entre ellos, *Negríño, tiray-vos la*, de Gaspar Fernández, nacido en Guatemala<sup>111</sup> y maestro de capilla de la catedral de Puebla entre 1606 y 1629, catedral a la que, como se ha mencionado, pertenecían la mayoría de las parroquias del actual estado de Veracruz<sup>112</sup>. El cancionero de Gaspar Fernández, conservado en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca —a pesar

---

<sup>107</sup> García Ruiz, «Los autos sacramentales en el siglo XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, nº1, 1994, p. 62.

<sup>108</sup> Marín-López y Zambrano, «¡Ay, qué dolor! (1701) de Antonio de Salazar: contextos para un villancico barroco transcrito por Manuel M. Ponce», en Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, p. 574.

<sup>109</sup> Morales, *op. cit.*

<sup>110</sup> Morales, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>111</sup> El mismo autor, Morales Abril, demostró con anterioridad que el maestro de capilla había nacido, efectivamente, en Guatemala y no en Portugal, como se había pensado. La confusión, asumida por el mismo Robert Stevenson, se debió a la existencia de un músico homónimo de Évora. Véase Morales, «Gaspar Fernández: su vida y obra como testimonio de la cultura musical novohispana a inicios del siglo XVII», en Camacho (coord.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, pp. 71-125.

<sup>112</sup> Max L. Wagner recopiló en Tlacotalpan un coloquio de Gaspar Fernández, lo que sugiere que pudo haber estado en esta y otras parroquias veracruzanas. Véase García de León, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, p. 25.

de contener obras de su etapa en Puebla—, es uno de los documentos más importantes para comprender el villancico novohispano de la época, y en ellos —o, más bien, en las interpretaciones historicistas de éstos— encontramos características musicales que pueden identificarse en el son jarocho actual, pero en esto nos detendremos en la tercera parte.

Volviendo al villancico que mencionábamos, Morales afirma que este «presenta las dos secciones prototípicas del villancico de la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVII: cabeza y coplas; estas con sus rimas mudadas y verso de enlace para retomar las rimas de aquella<sup>113</sup>». Aquí, explica el autor, se presenta un diálogo entre un portugués y un *negriño*, con voces de tenor y tiple respectivamente. A las voces de ambos solistas se suman, en ocasiones, otras voces para aumentar el carácter intimidatorio de algunas frases que el portugués lanza al *negro*, así como diferentes acotaciones piden la realización de gestos que acompañan la discusión. A partir de su análisis, Morales concluye que este villancico, que —deduce— pudo ser interpretado para el oficio de maitines de los Reyes celebrados en la catedral de Puebla en 1610 y que no es excepcional sino que cuenta con las características poéticas y musicales propias del villancico de la época, reúne

los seis rasgos de teatralidad que Robert Jammes estudió en ciertas letrillas y villancicos de Góngora y otros contemporáneos de inicios del siglo XVII, como para que el autor considere «teatro mínimo» a los villancicos y letrillas con esas seis características: presencia de diálogo sin intervención del autor, estilización de los personajes, lenguaje contrastado, réplicas breves y significativas, variedad de entonaciones y acotaciones implícitas<sup>114</sup>.

Otro de los cambios que sufre el villancico en el siglo XVII, que resulta de gran interés para nuestra tarea de tender puentes entre música sacra y profana, es el modo de difusión, pues los cancioneros utilizados hasta entonces comienzan a decaer en favor de los llamados *pliegos sueltos* o *pliegos de villancicos*<sup>115</sup>. Estos podían llegar a contener misas completas y otras obras extensas dedicadas a una festividad o para procesiones, en cuyos casos solían encuadrarse agrupadas por instrumentos, como muestra el archivo

---

<sup>113</sup> Morales, *op. cit.*, p. 108.

<sup>114</sup> Morales, *op. cit.*, p. 114.

<sup>115</sup> Estrada, *op. cit.*, p. 3.

de la Catedral de México estudiado por Javier Marín<sup>116</sup>. Estos pliegos debieron facilitar el tráfico de manuscritos musicales durante el siglo XVII y XVIII, muchas veces difícil de rastrear al transportarse como «pacotilla» (equipaje de mano o pequeñas pertenencias de los pasajeros que no quedaban registradas en la aduana). Sin embargo, no faltan registros de casos en los que una obra viajaba desde la península hasta Nueva España y viceversa, así como desde otras regiones de Europa<sup>117</sup>. Estos pliegos debieron circular por diferentes parroquias de la región veracruzana, así como papeles de coplas y estrofas propias de la poesía del siglo de oro que todavía hoy, teñidas por el paso del tiempo y variadas por la tradición oral, siguen presentes en el son jarocho, conformando lo que García de León llamara *literatura de cordel*, «vínculo escrito entre lo literario y lo popular»<sup>118</sup>. La siguiente cita de dicho autor, ayuda a entretrejer los diversos elementos de este complejo fenómeno:

En Veracruz, muchos viajeros dieron fe de estos diálogos en verso entre lo popular, lo musical y lo literario. Hay que recordar, por ejemplo, los comentarios de Thomas Cage, hacia 1625, de las canciones del ciclo de Amarilis, con letra del mismo Lope de Vega (y posiblemente con la música de Gaspar Fernández) —que eran interpretadas a la guitarra por el prior del convento de San Francisco—, los saraos pecaminosos y las fiestas del Corpus y sus carnavales atribuidos en el mismo puerto a los excesos callejeros de la Cofradía de Negros de San Benito de Palermo. O bien, los textos de otros viajeros, como el relato de fray Francisco de Ajofrín, que aparecen hoy cosificados, “empaquetados” en la letra de algunos sonos o canciones de mar en tierra adentro...<sup>119</sup>

El estudio del villancico y la música religiosa novohispana desde un sentido amplio —esto es, no como una música aislada en los templos sino como una pieza fundamental de un engranaje musical que surge en Nueva España desde el siglo dieciséis y que se consolida en el XVII— es el punto de partida para comprender el sonido del presente. Como se ha tratado de mostrar, aunque brevemente, la presencia del villancico en un ambiente festivo, profano y de celebración se da en la península desde el siglo XV y en Nueva España desde su conquista. Asimismo, también las críticas a esta *perversión*

---

<sup>116</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007, p. 468.

<sup>117</sup> Véase el capítulo III, dedicado específicamente a la circulación de documentos musicales entre España y América. En Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007.

<sup>118</sup> García de León, *El mar de los deseos: el Caribe Afroandaluz, historia y contrapunto*, p. 204.

<sup>119</sup> García de León, *ibidem*, p. 206.

de la música sacra se remontan a la misma época, hecho que, si bien puede parecer superficial, resulta clave a la hora de abordar las prohibiciones de sones y bailes que encontramos desde finales del XVIII y en las dos primeras décadas del XIX. Al final de esta segunda parte dedicamos un epígrafe a la cuestión de las prohibiciones, pero ya en este punto comienza a esclarecerse lo que varios estudios ya plantearon<sup>120</sup>: que, si bien estas sanciones inquisitoriales se acentúan en los años mencionados, esto no significa —necesariamente— que fuera entonces cuando aparecieran, tampoco cuando se vuelven más «deshonestos»<sup>121</sup> ni tampoco que ganaran mucha más popularidad de la que ya pudieran tener al menos desde inicios del XVIII.

No queremos plantear aquí, como se ha ido insistiendo, que la música religiosa y en particular el villancico sean la antesala directa al son jarocho presente en nuestros días. Sin embargo, rechazamos que se establezca una dicotomía firme entre la música religiosa y la profana, casi como dos enemigos que se atrincheran en la distancia y a veces se enfrentan entre sí. Esta idea, que se acentúa a lo largo del siglo XIX por el recrudecimiento de la Inquisición en lo que atañe a música, baile y festividad, puede enmascarar este complejo fenómeno musical novohispano que surge tras la conquista, cuyos barcos trajeron música sacra, polifonía y maestros de capilla, pero también la vihuela y la guitarra barroca, los bailes y las danzas: chaconas, canarios folías, villanos, zarambeques, zapateados, zarabandas... Estos se desarrollarán en Veracruz de forma particular, configurando así tradiciones musicales propias con rasgos compartidos con otras regiones del Gran Caribe.

El villancico en particular, como género más popular de las composiciones litúrgicas (o paralitúrgicas, entendiendo su uso como intermedio en los maitines del diecisiete) y la música religiosa en general, debe abordarse, planteamos, al igual que con la literatura del Siglo de Oro: bajo la premisa de que no se puede entender obviando el diálogo con la tradición popular. Así pues, atender a estos puentes entre lo religioso y lo profano, lo culto y lo popular, ayuda a iluminar el estudio del fandango y el son jarocho

---

<sup>120</sup> García-Ruiz, *op. cit.*

<sup>121</sup> Este es un término muy recurrente en los registros inquisitoriales para calificar a los bailes y sonos que se denunciaban. En el último epígrafe de esta segunda parte, se incluyen algunos de estos registros.

actual<sup>122</sup>, que guarda sedimentos de este complejo entramado musical que se dio en Nueva España:

En suma, el género reflejaría la acumulación histórica variadísima que marcó el paso de muchas culturas por el principal puerto de la Nueva España y la forma como estas influencias se adentraron en su región interior y se fueron fijando allí. Las temáticas se refieren no sólo a estas evocaciones de la marinería y la piratería, al comercio de cabotaje que enlazaba a Veracruz con Campeche y otros puertos, sino también a las variadas alegorías de una expansión ganadera iniciada hacia 1560 con las “mercedes de tierras”, – con muchas referencias a la vida cotidiana de la ganadería trashumante y a su folclor asociado–, a cuadros de “costumbres y naciones”, a figuras del mundo colonial llevados al teatro y a la comedia (indios, españoles peninsulares y negros, o bien, galanes, guapos, curros, “barbas” y otros personajes del teatro español), a muchos aspectos de la defensa y milicias en el puerto y el litoral, a las condiciones carcelarias en el fuerte de San Juan de Ulúa, a los rasgos sincréticos de la religión y la magia, a las maneras del amor cortesano de tipo “barroco”, a villancicos, aguinaldos y cantos a lo divino y a lo profano, a pregones urbanos y refranes populares, así como a todo el universo de imágenes asociadas a los antiguos carnavales y rumbas venidos del Caribe insular español, francés y de habla inglesa que influyeron sobre las procesiones y carnavales de las principales ciudades de la Nueva España<sup>123</sup>.

## 2. El Corpus Christi y otras fiestas novohispanas

Las fiestas en Nueva España suponen uno de los principales espacios de comunión entre las diferentes tradiciones musicales, parte indispensable de las misas y procesiones, pero también de las comedias y autos sacramentales en donde la música convivirá con el baile y el teatro, así como con tradiciones indígenas que perviven a día de hoy como el palo volador, del que se tiene tempranos registros en el actual Estado de Veracruz<sup>124</sup>. El calendario cotidiano estaba salpicado por un gran número de fechas señaladas, cuyas celebraciones y festividades se apoderaban durante días del centro de las ciudades y otros

---

<sup>122</sup> Eloy cruz, en un interesante artículo sobre sonos España y México, concluye con esta idea al abordar el estudio de los sonos barrocos españoles del siglo XV y su desarrollo en Nueva España. Véase Cruz, «Los sonos de España y México», en Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, pp. 417-429.

<sup>123</sup> García de León, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, pp. 26-27.

<sup>124</sup> Ya en 1538 encontramos una prohibición a danzas y fiestas de indios en las iglesias, prohibiendo también esta práctica, aunque no fueron acatadas. En Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, vol. 1, p. 374.

espacios públicos, religiosos y privados, convirtiéndose en parte esencial de la cultura novohispana<sup>125</sup> y conformando tradiciones todavía vigentes en el presente

Durante el año se llevaban a cabo distintas fiestas, tanto religiosas como civiles, aunque las primeras fueron, salvo escasas excepciones<sup>126</sup>, de mucha mayor relevancia, además de ser más frecuentes y ostentosas<sup>127</sup>. Sin embargo, las festividades más importantes, tuvieran un motivo católico o no, solían contar con la participación tanto de instituciones religiosas —cofradías, parroquias o catedrales— como civiles —Cabildo del Ayuntamiento y gremios, especialmente—, como sucediera en la organización de la fiesta del Corpus Christi. A las fiestas novohispanas dedica un capítulo Pilar Gonzalbo en su magna colección de cuatro tomos titulada *Historia de la vida cotidiana en México*<sup>128</sup>. En este apartado, la autora hace un repaso de las principales fiestas del México colonial con datos interesantes que nos permiten vislumbrar cómo serían estas celebraciones en donde, de nuevo, la integración por parte de la tradición religiosa de elementos profanos debió ser habitual desde el inicio, hecho que pareciera sorprender más a la mentalidad ajena al mundo hispánico<sup>129</sup>.

Respecto a las festividades civiles, Gonzalbo señala «la llegada de virreyes, bodas reales, triunfos militares de las armas españolas, bautizos de infantes, cumpleaños de miembros de la familia real o acontecimientos festivos en las [casas] de los virreyes»<sup>130</sup>. En estas celebraciones, encontramos bailes y danzas y música de trompetas, corridas de

---

<sup>125</sup> Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, vol. 2, p. 435.

<sup>126</sup> La fiesta civil del Paseo del Pendón, de la que se hablará más adelante, fue una de las principales celebraciones novohispanas de la capital. En Gonzalbo, *ibidem*, p. 454.

<sup>127</sup> Gonzalbo, *idem*.

<sup>128</sup> Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, vol. 2, pp. 435-460.

<sup>129</sup> Esta asimilación de elementos de la música popular por parte de la iglesia escandalizó al viajero británico Thomas Gage y a sus acólitos dominicos. Del mismo modo, recoge Gonzalbo en la obra mencionada: «Conocida es la burla de Voltaire de que si un asiático llegara a Madrid en tal ocasión [la ceremonia inquisitorial del auto de fe], dudaría de si presenciaba un festival, una ceremonia religiosa, un sacrificio o una matanza, de hecho era todo». En Gonzalbo, *ibidem*, p. 437. Como se ha apuntado, esta constante interpelación religiosa-profana fue constante desde el nacimiento de la Nueva España y anteriormente en la península, lo que parece ser algo muy arraigado al mundo hispano. Si bien también encontramos críticas a este hecho tanto en la península como en América desde épocas tempranas, fue especialmente en el siglo XVIII, con una fuerte influencia del pensamiento ilustrado francés, cuando aumentó el rechazo a este sincretismo sacro-pagano, habitual en los territorios hispanos.

<sup>130</sup> Gonzalbo, «Las fiestas novohispanas», *University of California Institute for Mexico and the United States*, vol. 9, nº1, 1993, p. 29.

toros, juegos de cañas y gran cantidad de fuegos artificiales<sup>131</sup> que, como se ha señalado, eran muy frecuentes también en las fiestas religiosas. La autora destaca la llegada del virrey como uno de los acontecimientos más importantes, para el cual escritores y artesanos diseñaban enormes *arcos triunfales* con textos y diseños que ensalzaban su figura y sus hazañas<sup>132</sup>. Además, en lo que respecta a Veracruz y su camino tierra adentro, el viaje del virrey desde el puerto hasta la capital de la Nueva España solía demorarse casi el doble de lo habitual, debido a las celebraciones que se realizaban en los pueblos de paso<sup>133</sup>. Como se expone en la primera parte, los libros de cuentas conservados en el archivo de la catedral de Xalapa, que abarcan pocos años de la época virreinal (el documento más antiguo de esta sección —recordemos— data de 1782), no recogen ningún evento dedicado a la llegada del nuevo virrey, sin embargo, no cabe duda que este debió ser un acontecimiento festejado en la capital veracruzana que ya en el diecisiete es la principal ciudad en el camino hacia México.

También se festejaba la llegada de otros mandatarios. Este es el caso del duque de Escalona y marqués de Villena, Diego López Pacheco, que llegó a México en 1640. Sobre su llegada, Pilar Gonzalbo detalla las distintas celebraciones que se realizaron, en las que destaca un gran despliegue en decoración de la ciudad, alumbrado y la limpieza del espacio público, así como fiestas de toros, representaciones de comedias en el coliseo de la ciudad y, antes que nada, «atabaleros, música de chirimías y trompetas. Con sayales de indios y sombreros de los colores desta ciudad morado y anaranjado»<sup>134</sup>.

Empero, la fiesta civil que parece haber tenido más relevancia fue el Paseo del Pendón, celebrado en la capital desde 1528 hasta su abolición en 1812 por las Cortes de Cádiz. Esta fiesta se llevaba a cabo del 13 de agosto, en honor a la conquista de Tenochtitlan por parte de Cortés y su ejército en ese mismo día del año de 1521; también era un homenaje a los españoles muertos un año antes, el 30 de junio de 1520, en la que fuera conocida como la Noche Triste<sup>135</sup>. Dicho *paseo* consistía en una procesión que partía desde la casa del alférez real en dirección a la iglesia de San Hipólito —santo del día—, en la que participaban el virrey, ministros, oficiales y otros funcionarios. Por su

---

<sup>131</sup> Gonzalbo, *idem*.

<sup>132</sup> Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, vol. 2, p. 454.

<sup>133</sup> Gonzalbo, *idem*.

<sup>134</sup> Gonzalbo, *ibidem*, 456.

<sup>135</sup> Giraud, «Conquista y constitución: el paseo del real pendón en la Ciudad de México (1809-1818)», *Estudios Ibero-Americanos. PUCRS*, n°1, 1999, pp. 7-8.

parte, las autoridades eclesiásticas esperaban en la iglesia y no formaban parte del Paseo del Pendón. Tras la misa, este objeto, que representaba al rey, regresaba al alférez y esta procesión volvía a representarse al día siguiente<sup>136</sup>. También debió haber juegos de cañas y corridas de toros.

Las fiestas civiles tuvieron un papel menos destacado que las religiosas, pero también su importancia queda demostrada por su temprana implantación y su larga tradición. Asimismo, el Ayuntamiento era consciente de la necesidad de estas fiestas, y así queda reflejado en 1642 cuando, a pesar de las dificultades económicas, no faltaron los «tablados» y los juegos ecuestres<sup>137</sup>.

Pilar Gonzalbo menciona la existencia de diversas fiestas religiosas. Una de ellas era el ya mencionado auto de fe que tanto sorprendió a Voltaire por su carácter sangriento y la convivencia con elementos propios de la tradición profana. En esta fiesta inquisitorial, se realizaba una procesión en la que participaban virreyes y altos cargos del gobierno; al día siguiente, los penitenciaros del Santo Oficio protagonizaban otra procesión<sup>138</sup>. Por parte de la Inquisición se realizaba otra fiesta dedicada a San Pedro Mártir, en donde la música y el baile pareciera tener más presencia, siendo ésta una celebración más alegre que el auto de fe y en la que incluso llegaron a representarse comedias<sup>139</sup>. También de carácter religioso era la «máscara», fiesta en honor a la Virgen de Guadalupe, de gran participación indígena, cuyos trajes y vestidos prehispánicos se exhibían en sus danzas, al mismo tiempo que había música, comedias, sainetes y saraos<sup>140</sup>. En relación al uso de máscaras en las fiestas novohispanas encontramos numerosos registros que corroboran su popularidad. Estas también se ganaron el rechazo de diferentes sectores de la sociedad por su carácter pagano y lascivo, asociadas al desorden y a lo carnavalesco (cursivas añadidas): «había perdido [el auto sacramental] su espíritu religioso para convertirse — procesión, autos, desfiles— en una *mascarada*, ruidosa y carnavalesca»<sup>141</sup>. Las máscaras fueron muy populares en el teatro español del siglo XVII, presentes en fiestas privadas y saraos de clases altas. Así aparece en *Las fiestas bacanales*, fechada en 1656 y

---

<sup>136</sup> Giraudó, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>137</sup> Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, vol. 2, p. 456.

<sup>138</sup> Gonzalbo, *ibidem*, p. 437.

<sup>139</sup> Así sucedió en 1616. En Gonzalbo, *ibidem*, p. 439.

<sup>140</sup> Gonzalbo, *ibidem*, p. 447.

<sup>141</sup> García, «Los autos sacramentales en el XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, nº1, 1994, p. 61.

perteneciente a Antonio de Solís, en donde «seis damas de máscaras con sus hachetas» bailan un «Torneo» que acompaña la siguiente «fuga» que, a su vez, muestra el desprecio a los bailes populares por parte de los ejecutantes de danzas:

Al arma, al arma, al arma  
contra los bailes,  
cedan los bailarines  
á los danzantes  
¡Al arma, al arma!  
¡Mueran las marionas!  
Vivan las gallardas!  
¡Guerra, guerra!  
Callen las cuerdas locas  
de las vihuelas,  
y suenen en las liras  
las cuerdas cuerdas<sup>142</sup>.

Las máscaras tuvieron gran relevancia en el Carnaval, siendo el símbolo más representativo de esta fiesta, si bien no en todos los carnavales era popular<sup>143</sup>. El rechazo a la fiesta del Carnaval novohispano fue considerable desde el siglo XVI, llegándose a prohibir las máscaras en diversas ocasiones, aunque esto no pareció haberse respetado, teniendo en cuenta su uso popularizado durante el siglo XVIII. Estas prohibiciones venían desde lo civil, «en atención a los graves inconvenientes que resultan de [su] uso [de las máscaras], experimentándose delitos escandalosos y la ruina de algunas familias», prohibiendo también que los hombres se vistieran de mujeres y viceversa<sup>144</sup>. Por parte de la Inquisición, se publica un edicto el 1 de febrero de 1709 que muestra cómo

no obstante la prohibición de los edictos de 1679 y 1700, se ha vuelto a introducir la perniciosa e intolerable costumbre en todo género de gentes, con notable escándalo del

---

<sup>142</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. CLXVI.

<sup>143</sup> Flores, «Un continente de carnaval: Etnografía crítica de carnavales americanos», Sesiones del seminario *Etnografías e interpretación de carnavales americanos*, 2001, p. 38.

<sup>144</sup> Flores, *op. cit.*, p. 31-32.

pueblo cristiano, en los tres días de Carnestolendas y en los cercanos a ellos, de andar enmascarados por las calles con varios trajes, no sólo de seglares y de justicias, sino de eclesiásticos, clérigos y religiosos de varias órdenes, profanando con visajes ridículos los sagrados ministerios de confesar, predicar, bendecir y otras sagradas acciones, de que hacen irrisión y burla [...] siendo lo referido causa de mucho escándalo y corrupción de costumbres [...] que cada día parece que el demonio, nuestro común enemigo, va introduciendo, para desarraigar de los ánimos de los fieles las buenas costumbres<sup>145</sup>.

Además, el edicto concluye exhortando «que las máscaras e invenciones se ordenen sólo a lo que es permitido, *sin mezclar las cosas sagradas con las profanas*»<sup>146</sup> (cursivas añadidas). Es más, la prohibición del uso de máscaras se remonta, al menos, hasta 1523, cuando en Valladolid se restringen «porque del traer mascaradas resultan tan grandes males y se disimulan con ellas y encubren; mandamos que no haya enmascarados en el Reyno ni vaya con ellas ninguna persona disfrazada ni desconocida»<sup>147</sup>. Sin embargo, los numerosos intentos por eliminar esta práctica no tuvieron éxito, que sigue presente en 1773, como muestra una constitución sinodal de la diócesis de Annecy en Saboya, en la que se exige

a los señores arciprestres [*sic*], curas y vicarios a que se apliquen lo mejor que puedan, sobre todo en los burgos y ciudades, a arrancar de raíz el abuso de las mascaradas que no son sino un vestigio vergonzoso del paganismo. Para lograrlo, se opondrán violentamente a ellas en sus prédicas e instrucciones, sobre todo desde la Epifanía hasta la Cuaresma; mostrarán su ridículo y sus peligros, señalando al pueblo que ese desorden es injurioso para Dios, cuyas imágenes desfigura; que deshonra a los miembros de Jesucristo prestándoles personajes burlescos y desviados, y que favorece el libertinaje porque facilita toda suerte de atentados contra el pudor<sup>148</sup>.

Algo muy similar ocurría en la famosa fiesta del Corpus Christi, comúnmente señalada como la más importante de Nueva España. También en la península esta fiesta tenía una fuerte implantación, muy arraigada en la ciudad de Valencia en donde, para el siglo XVI, se realizan «*misteris* o entremeses junto a gigantes y enanos, sumados a

---

<sup>145</sup> García de León, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, p. 28.

<sup>146</sup> García de León, *idem*.

<sup>147</sup> Gonzalbo, «Las fiestas novohispanas», *University of California Institute for Mexico and the United States*, vol. 9, nº1, 1993, p. 40.

<sup>148</sup> Flores, *op. cit.*, p. 39.

danzas, símbolos o jeroglíficos de inspiración religiosa»<sup>149</sup>. Esta fiesta surge en el siglo XIII y será en la Corona de Aragón donde más tempranamente se celebre con gran esplendor. Su organización —como se adelantaba— estaba a cargo tanto del Cabildo civil como del catedralicio, las cofradías y los gremios, estos últimos obligados a participar, aplicándose diversas penas en caso contrario<sup>150</sup>.

En España, no existe documentación acerca de la celebración del Corpus y su octava (en la semana siguiente) en alguna ciudad en la que la música y la danza no tenga un papel fundamental<sup>151</sup>. Estos serán de gran esplendor, uniendo la tradición sacra y profana y propiciando una estética barroca que tendría su propia implantación en América. Se realizaba una gran procesión en la que participaban todas las instituciones mencionadas y siempre contaban con música de trompetas y chirimías, pero también de danzas, bailes y representaciones teatrales. En este testimonio de González Pedroso, referido a la procesión del Corpus Christi en Madrid, se especifica esta cuestión:

Los bailadores eran o figuraban ser catalanes, gallegos, godos, turcos, asirios, negros, gitanos, ciegos, locos y hasta monstruos, monos y mochuelos. Ejercitaban danzas con zancos, danzas a caballo y pandorgas, en que vestía cada hombre diferente disfraz y tañía un instrumento de diversa especie; representaban otras escenas pantomímicas, serias y burlescas, bajo las denominaciones de danzas de cuenta y de chanza; y había por último muchas características famosas en aquellos tiempos, como las de cascabel y paloteado, las de la cruz, la heroica, la colmena y muy singularmente la popular danza de espadas, hecha, según las señas, a maravilla, por los labriegos de Brunete<sup>152</sup>.

Podemos ver cómo, en la misma procesión, se parodiaban personajes extranjeros o de minorías, rasgo habitual en el villancico que también en esta festividad tenía una importancia significativa. Se mencionan diversos bailes populares y se hace hincapié en las danzas *de cascabel*, llamadas así para diferenciarlas de las *danzas de cuenta*, estas últimas ligadas al baile de salón. Las danzas de cascabel tuvieron su impronta en América y a éstas puede remitir el son jarocho homónimo, uno de los más populares todavía a día

---

<sup>149</sup> Narbona, «Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia», *Revista d'història Medieval*, vol. 10, p. 373.

<sup>150</sup> Gonzalbo, «Las fiestas novohispanas», *University of California Institute for Mexico and the United States*, vol. 9, nº1, 1993, p. 35.

<sup>151</sup> Virgili, «Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 26, 1995, p. 17.

<sup>152</sup> Virgili, *ibidem*, p. 18.

de hoy<sup>153</sup>. También en la procesión se paseaba la tarasca<sup>154</sup>, una enorme figura de cartón en forma de dragón que representaba al diablo<sup>155</sup> y que llegó a tener una gran popularidad en valencia que aún pervive a día de hoy, aunque su decadencia en toda España a partir del siglo XVIII minorizó su popularidad.

La procesión del Corpus Christi era la más importante de la Nueva España y en esta participaban las autoridades de más alta jerarquía del ámbito religioso y civil. Del mismo modo, gente de los gremios, músicos, gigantes y cabezudos y danzantes conformaban una fiesta popular en donde el contacto entre lo sacro y lo profano era de tal importancia que los géneros que aquí se representaban —desde el villancico o el auto sacramental, hasta las comedias y los bailes populares— entablarán un diálogo que dará lugar, especialmente en el siglo XVII, a características musicales y espacios de representación compartidos que hacen que la música sacra y la profana no puedan ser entendidas la una sin la otra, creando esta *frontera difusa* a la que nos referimos, unidas por una popularidad que definirá la identidad novohispana.

La fiesta del Corpus Christi se celebró con esplendor en Veracruz hasta el siglo XIX; también en Xalapa que, como vemos en los libros de cuentas de su archivo, muestran una constante celebración al menos hasta bien entrado el siglo XIX, con misas y procesiones acompañadas de fuegos artificiales. Esta festividad, si bien se desarrollará especialmente en las ciudades, tendrá su influencia en las zonas rurales, por donde pasarán las compañías de teatro a repetir las obras representadas en las ciudades; comedias, loas y entremeses que llevarán de pueblo en pueblo sus villancicos y bailes, la poesía del Siglo de Oro y los autos de Lope de Vega o Calderón de la Barca. Asimismo, las grandes procesiones urbanas se verán reflejadas en la tradición rural. Sobre esto, Antonio García de León señala las *negrillas* y *congas* que acompañaban a los gremios en la procesión y de las que pueden derivar sonos jarocho como el de *Los negritos*, cuyos versos —«La mañana de San Juan/ que hace el agua gorgoritos, / cuando se van a bañar/ salen los cinco negritos/ y se ponen a bailar», «Jesús María que me espantá/ cómo hacen los negros pa trabajá/ comiendo yuca con carne asá/ jajá, jajá, jajá, jajá.../ Gurumbé, gurumbé,/ gurumbé, gurumbé,/ que jace nublaoy quiele llové, / Gurumbé, gurumbé,/ gurumbé,

---

<sup>153</sup> García de León, *Fandango*, p. 30.

<sup>154</sup> Que también da nombre a otro son jarocho. En García de León, *ibidem*, p. 28.

<sup>155</sup> Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, vol. 2, p. 450.

gurumbé,/ de teque manequé/ chuchú mayambé»— están presentes en tonadillas del siglo XVII español y en villancicos de negros<sup>156</sup>.

Además, particularmente en las ciudades veracruzanas que albergaban ferias importantes, como Xalapa y el puerto, los pregones y procesiones tenían una especial importancia, debido al intercambio comercial y cultural con gente proveniente otros puertos. En el caso de Xalapa, hubo una gran conexión con Portobelo, Acapulco y Filipinas, así como con Venezuela, debido al cacao, que ya antes se comercializaba en la feria del puerto de Veracruz y en la que se dieron grandes intercambios musicales y poéticos<sup>157</sup>. Por su parte, se desarrolló con gran esplendor en la capital novohispana, de cuya celebración nos queda una crónica de Bartolomé de las Casas hacia mediados del siglo dieciséis, en la que narra que

hubo grandes edificios como teatros postizos, altos como torres, en la plaza de México, con muchos apartamentos y distinciones, [...] y en cada uno su acto y representación con sus cantores y ministriles altos de chirimías y sacabuches y dulzainas y otros instrumentos de música, trompetas y atabales, que creo yo que se juntaron para aquel día de toda la provincia más de mil indios tañedores y cantores de canto de órgano. Hubo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hubo navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra<sup>158</sup>.

Así pues, el Corpus Christi fue la más importante de las fiestas novohispanas, celebrada también en España y en toda América. En Tierra Firme, la fiesta del Corpus celebrada en Cartagena de Indias también gozó de gran popularidad, en donde se tienen referencias desde 1536, poco después de la fundación de la ciudad<sup>159</sup>. A pesar de que la documentación sobre esta fiesta en el principal puerto de Nueva Granada es escasa, se constata su presencia hasta fines del dieciocho e incluso en tiempos de Independencia se

---

<sup>156</sup> García de León, *Fandango*, p. 28.

<sup>157</sup> García de León considera esta ruta comercial con Venezuela como el principal motivo por el que existen, a día de hoy, tantas similitudes entre el son jarocho y el joropo llanero de la Orinoquía colombiana y el occidente venezolano. En García de León, *El mar de los deseos: el Caribe Afroandaluz, historia y contrapunto*, pp. 79-80

<sup>158</sup> Robles-Cahero, «Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España», *Boletín del Archivo General de la Nación*, nº8, 2005, p. 50

<sup>159</sup> Para mayor información sobre la celebración del Corpus Christi en Cartagena de Indias, véase Serrano, «La procesión del Corpus Christi en Cartagena de Indias: orden y representación social en la fiesta barroca», *El Taller de la Historia*, vol. 10, nº10, 2018, pp. 153-182.

siguieron llevando a cabo tradiciones propias de esta fiesta<sup>160</sup>. Del mismo modo, los archivos catedralicios y parroquiales muestran su fuerte implantación en Cuba, en donde se desarrollaba «con toda solemnidad posible»<sup>161</sup>. Sobre la celebración del Corpus en este país, encontramos una interesante crónica del historiador José María Pérez, que data del año de 1800 aproximadamente:

En el mes de Junio llamaba la atención la solemne procesión de Corpus. [...] [en la que se hacía] la presentación de diversas máscaras o figuras que representaban ángeles, diablos, gitanas, gitanos, leones, tigres, y sobre todo, la gigantesca sierpe nombrada tarasca, que era el entretenimiento favorito de los muchachos, principalmente cuando se elevaba sobre los lomos de esta fingida bestia un ridículo maniquí que nombraban el tarasquillo. Todas estas comparsas tenían sus danzas y emociones análogas que precedían a la cruz y ciriales y circundaban a una graciosa torrecilla campanaria que cargaban dos peones y conducía a dos o tres jóvenes que repicaban sin suspender sus toques ni un momento. [...]. En algunas casas se formaban altares para descanso del preste y eran muy bellas las alegóricas loas que proferían dos o tres niños. Tanto en la procesión general como en los octavarios de san Francisco, santo Tomas, Trinidad y Dolores, se llevaban distintos bustos de santos y algunos de éstos iban precedidos por cantores, tamboriles y sonajas de africanos<sup>162</sup>.

Existe mucha información sobre la celebración de esta fiesta. No nos detendremos a analizar en profundidad las particularidades y las diferencias que pudieran tener en cada lugar, lo que conllevaría un interesante estudio más concreto, complejo por la enorme cantidad de ciudades en las que se celebraba —tanto ciudades importantes como villas y pueblos rurales—, así como por su extensa periodicidad en la que también encontramos constantes modificaciones hasta su decadencia en el siglo XIX<sup>163</sup>. En este epígrafe se ha tratado de exponer someramente la importancia de las fiestas novohispanas y la *frontera difusa* que existía entre lo religioso y lo popular, tanto en su organización y financiación como en la música y la teatralidad que conllevaban. En el siglo XVI, la procesión del Corpus albergará chanzonetas y villancicos, que también se introducirán en las comedias.

---

<sup>160</sup> Serrano, *op. cit.*, p. 178

<sup>161</sup> Escudero, *Esteban Salas. Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, p. 8.

<sup>162</sup> Escudero, *op. cit.*, p. 112.

<sup>163</sup> Decadencia constatable pero que no conlleva su desaparición por completo. En Xalapa, sigue representándose al menos hasta mitad del siglo, como vimos en la primera parte en la que se exponen los datos conservados en los libros de cuentas de su archivo histórico.

Asimismo, el auge de esta festividad coincide con el surgimiento del fandango propiamente dicho, en tanto fiesta comunitaria en la que se baila sobre un tablado y alrededor del cual se tañen guitarras y se cantan sones que ya conforman un cancionero jarocho propio, que se asentará en el siglo XIX<sup>164</sup>.

A nuestro entender, esta *frontera difusa* que, si bien si bien existe siempre —en tanto que no podemos establecer grandes dicotomías musicales o poéticas y concebir las diferentes tradiciones de manera aislada—, es especialmente significativa en la América hispana de la época virreinal, en donde, la poesía del Siglo de Oro y el teatro —profano y religioso, también—, los villancicos y la música religiosa de catedrales y parroquias y las fiestas novohispanas, darán lugar a un complejo entramado cultural en donde dialogarán lo culto y lo popular, lo sacro y lo profano, las clases altas y bajas, lo *negro* y lo *indígena* y lo *español* y cuya comprensión como un *todo* es imprescindible para entender el surgimiento del ritual del fandango. De esta manera lo plantea García de León:

Los contextos populares, los ambientes en que estas formas se recrean hoy, varían de región a región y constituyen nichos de reproducción todavía marcados por los ámbitos profanos y divinos en lo que fuera el imperio colonial español: fandangos, fiestas, carnavales, encuentros de poetas y celebraciones callejeras, o bien representaciones sacras, velorios y aguinaldos navideños; aun cuando estas fronteras entre lo profano y lo divino tampoco se hallan firmemente establecidas, mostrando entre ellas múltiples vinculaciones y ambivalencias. La fuerza de su perdurabilidad proviene indudablemente del Siglo de Oro, una de las épocas de mayor integración entre lo culto y lo popular, especialmente en América<sup>165</sup>.

### **3. El teatro novohispano: ida y vuelta entre lo religioso y lo profano**

Hasta aquí, se ha hablado de la infiltración que tuvo la música profana en ambientes religiosos, ya sea en catedrales y parroquias o en las procesiones de las fiestas católicas. Sin embargo, esto no fue menor en sentido contrario. La influencia de la música religiosa en espacios profanos fue constante desde la llegada de Cortés, en cuyos barcos, los primeros en asentarse en el actual territorio mexicano, ya viajaban músicos. Así, al mismo tiempo que se fundan parroquias y sus capillas musicales —como se ha dicho, en un número mucho mayor al de la península—, también llegan a Nueva España los sonos

---

<sup>164</sup> García de León, *Fandango*, p. 40.

<sup>165</sup> García de León, *El mar de los deseos*, pp. 90-91.

españoles, el punteo de la vihuela y el rasgueo de la guitarra, los bailes y danzas y los versos, y comienza a construirse en América una tradición musical propia en la que la simbiosis entre lo sacro y lo profano es uno de sus rasgos más idiosincráticos. Entonces, comprendiendo este complejo entramado que ya comenzamos a deshebrar, vemos cómo adentrarnos en estos espacios de convergencia musical en época colonial abre nuevos caminos inexplorados que permiten entender la música del presente. Uno de estos espacios, y que quizá sea el más interesante por sus múltiples géneros y por lo que implica socialmente, es el teatro.

En el siglo XVI, en la Vieja España, el teatro se representa en un espacio fijo, con la proliferación de un gran número de casas de comedias. Si bien ya antes se representaban comedias y farsas en hospitales —como en el Hospital de la Cofradía de San José de Niños Expósitos, en Valladolid—, en las dos últimas décadas del dieciséis queda documentada la existencia de nuevos teatros en Toledo (1580), Sevilla (1588), Salamanca (1589), otro más en Sevilla (1589), Valladolid (1591), Jaén (1593), Medina del Campo (1593), de nuevo en Sevilla (1593) y Carmona (1631), además de propuestas para levantar otros en Córdoba (1588) y Sevilla (1593)<sup>166</sup>.

El teatro, entonces, pertenecía principalmente a instituciones benéficas que representaban las obras en los patios de hospitales, administrados por una Cofradía. La representación de comedias era una de las principales fuentes de ingresos de estos hospitales, como deja ver la Cofradía de San José de Valladolid en esta petición al Ayuntamiento de dicha ciudad, fechada el 2 de agosto de 1591:

Baltasar de Tordesillas, Mayordomo de la Cofradia de San Jusepe de la villa de Valladolid, dice que en la dicha casa se representan las comedias, de lo quai resulta mucho aprovechamiento a la dicha Cofradia y ninos [es]positos que se crian en ella, porque de la limosna que se les da se crian en cada vn ano mas de 400 ninos, y agora por mandado del Corregidor de la dicha villa se notifico vn auto en que manda no se représente mas de dos dias en la semana, de que resulta grande dano a la dicha Cofradia, porque no abra representantes que quieran yr a la dicha villa. Suplica se de prouision para que el Corregidor sobresea el dicho auto y se de horden de lo que sobre ello a de hazer. Présenta

---

<sup>166</sup> Varey y Davis, «Datos adicionales sobre los primeros corrales de comedias», *Mélanges de la casa de Velázquez*, vol. 26, nº2, pp. 142-143.

vna ynformacion hecha ante la justicia de Valladolid por do consta lo que refiere en su peticion. Visto por el Sr. Lie. Valladares se remitio a consulta<sup>167</sup>.

Asimismo, en 1593, encontramos la misma situación en Medina del Campo:

La Cofradia de la Vera Cruz de Medina del Campo dize que sustenta los ninos huerphanos y haze otras obras pias, y para tener con que hazerlas tiene vn teatro en que se representan comedias, y el Corregidor de la dicha villa no dexa a los representantes que representen. Suplica se le de prouision para que el dicho Corregidor dexe representar a todos los autores de comedias que fueren a la dicha villa<sup>168</sup>.

Estos documentos y otros más se encuentran en un interesante artículo de Charles Davis y J. E. Varey en el que abordan el surgimiento en España de estos corrales de comedias. Según los datos recogidos por estos autores —pertenecientes en su mayoría a Castilla—, el teatro era uno de los principales ingresos de estas instituciones benéficas y, por tanto, en estos años, tratan de mantener el monopolio de la actividad teatral, oponiéndose a las restricciones que venían de parte de las instituciones civiles —como se refleja en los documentos citados— y también obstaculizando la creación de nuevos teatros por parte de particulares o exigiendo parte de los beneficios económicos a estos teatros en concepto de limosna. Por ejemplo —recoge el mencionado artículo—, en Toledo, se pide al Rey que «se le haga merced y limosna de que los representantes de comedias hagan sus actos en el lugar que se deputare y senalare por el dicho Administrador para que por esta causa sean socorridos con alguna limosna<sup>169</sup>» y en Jaén, en 1593, el Hospital de la Misericordia pide «la limosna de la mitad de los asientos del dicho teatro<sup>170</sup>». No nos extenderemos en esta cuestión, que puede consultarse en dicho artículo, pero valgan estas referencias para reflejar cómo se administraba el teatro en Vieja España durante los primeros años de la colonia. Vemos pues un significativo control de la actividad teatral por parte de instituciones religiosas, si bien no son las catedrales o parroquias propiamente dichas sino las Cofradías e instituciones benéficas.

Paralelamente, desde la primera mitad del dieciséis encontramos representaciones teatrales en Nueva España. Pilar Gonzalbo menciona, ya en 1538, la realización de una gran pantomima en Tlaxcala donde «se escenificó la toma de Jerusalén por los ejércitos

---

<sup>167</sup> Varey y Davis, *op. cit.*, pp. 149-150.

<sup>168</sup> Varey y Davis, *op. cit.*, p. 150.

<sup>169</sup> Varey y Davis, *op. cit.*, p. 144 .

<sup>170</sup> Varey y Davis, *op. cit.*, pp. 144-145.

cristianos y en la que participaron un gran número de naturales y españoles»<sup>171</sup>. Sin embargo, parece que el surgimiento en Nueva España de un espacio fijo en donde de manera constante se representen comedias no se dio hasta el siglo siguiente, cuando, en 1638, comienza la actividad teatral en el patio del Hospital Real de Indios en la capital del virreinato<sup>172</sup>. Llegados a este punto, no es de extrañar que, también en Nueva España, haya una interacción entre instituciones civiles y religiosas en el teatro —en tanto que el Cabildo civil de la actual Ciudad de México financiaba el tablado, los autores y actores para las representaciones de la fiesta del Corpus Christi<sup>173</sup>—, así como un diálogo entre músicas y textos de temática sacra y profana —pues se representaban indistintamente pastorelas navideñas, nescuitiles cuaresmales y comedias<sup>174</sup>—. Este patio del Hospital Real de Indios tenía una capacidad de alrededor de mil espectadores<sup>175</sup>.

Hasta entonces, el teatro se presentaba en las plazas y espacios públicos, principalmente en relación a festividades y fechas señaladas. Con la consolidación de un espacio fijo se estabiliza una agenda continuada de representaciones teatrales, lo que conllevará estas alianzas entre diferentes instituciones que esbozábamos anteriormente, pero también vínculos entre músicos y compositores que trabajarán simultáneamente para la catedral o la parroquia y para el coliseo o casa de comedias, aunque esto no estaba muy bien visto por parte del Cabildo catedralicio, como queda recogido en un documento conservado en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, en 1787, en donde se expresa que «es una cosa muy mal vista que unos hombres que se ejercitan en tocar los himnos y salmos del coro estén luego tocando jarabe, pan de manteca y otros sones profanos del Coliseo<sup>176</sup>». Sin embargo, esta *ida y vuelta* del templo al teatro por parte de los músicos no pareciera ser tan excepcional, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII, en donde encontramos muchos casos como el del flautista Pablo Bussin, quien, tras no poder acceder a un puesto en la catedral, acabó como músico del Coliseo<sup>177</sup>.

---

<sup>171</sup> Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, vol. 1, p. 376.

<sup>172</sup> Gonzalbo, «Las fiestas novohispanas», *University of California Institute for Mexico and the United States*, vol. 9, nº1, 1993, p. 42.

<sup>173</sup> Gonzalbo, *idem*.

<sup>174</sup> Gonzalbo, *idem*.

<sup>175</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007, p. 301.

<sup>176</sup> Marín-López, *ibidem*, p. 399.

<sup>177</sup> Marín, López, *ibidem*, p. 207.

Lo mismo sucedió con el violinista español Juan María Campuzano<sup>178</sup>. También, en sentido inverso, fue contratado por la Catedral el violinista italiano Gregorio Panseco, proveniente del coliseo<sup>179</sup>.

Por otro lado, eran continuas las salidas de la capilla catedralicia, que necesitaba de estos servicios afuera del templo para mantener el salario de los músicos, que no podía sostenerse únicamente por la renta del Cabildo<sup>180</sup>. Estos servicios, a los que Javier Marín dedica un epígrafe en su tesis, fueron numerosos y, si bien primó la relación entre la capilla catedralicia con otras instituciones religiosas, también se trabajaba consuetudinariamente con otras civiles<sup>181</sup>. Para dichos eventos, se enviaba la capilla completa o parte de esta —llamadas tandas— e igualmente las capillas parroquiales y otras autónomas buscaban este tipo de servicios, compitiendo a veces con la capilla catedralicia<sup>182</sup>. Existía, por tanto, una organización compleja dentro de la misma música religiosa, con numerosas y variadas capillas, relaciones externas y actuaciones en otros espacios ajenos a la catedral o las iglesias y, por tanto —insistimos— no puede establecerse una dicotomía entre la música profana y sacra, puesto que no existía una frontera bien definida entre los espacios en que se daban. Así pues, ya a fines del siglo diecisiete se notifica al organista Juan de Esquivel que «trate de estudiar lo que le enseñe don José de Idiáquez, asistir y aprovechar en ello y no tocar sarambeques ni sonos profanos, sino los ocho tonos propios del canto<sup>183</sup>». Esto lo seguimos encontrando a comienzos del XIX, cuando las prohibiciones a determinados sonos y bailes se acentuarán —esto se tratará en el siguiente apartado—, llegando a tal punto que, en 1813, el Cabildo exhorta

que ningún organista ni músico toque en los templos en órgano o en otro instrumento dentro ni fuera de los oficios Divinos las tocatas o sonos propios de los teatros y bailes profanos como contradanzas, Minué Congó, Campestre, Allemanda, baile inglés, Pan de jarabe y otros semejantes, cuyos nombre nos abstenemos de expresar por decoro<sup>184</sup>.

---

<sup>178</sup> Marín-López, p. 301.

<sup>179</sup> En otros casos, la posibilidad de que un músico profano formara parte de la capilla era rechazada, «por no ser decoroso a este Cabildo que un sujeto de estas calidades se incorpore con él en el facistol». En Marín-López, *ibidem*, p. 334.

<sup>180</sup> Marín-López, *ibidem*, p. 246.

<sup>181</sup> Marín-López, *ibidem*, p. 251.

<sup>182</sup> Marín-López, *ibidem*, p. 255.

<sup>183</sup> Marín-López, *ibidem*, p. 57.

<sup>184</sup> Marín-López, *idem*.

Esto mismo sucedió en Xalapa en 1772 —cuatro años antes de la tan reseñada prohibición del son del *Chuchumbé*—, y así queda recogido en el AGN:

El doctor don Manuel de Olmedo, denuncia la irreverencia y escándalo que se suscitó el día de la natividad de nuestro señor Jesucristo, en la misa que a las cuatro de la mañana se celebró, y que al tiempo de la elevación se tocaron en el órgano ciertos sonos llamados: el Chuchumbe, el Totochin y otros, todos torpes e impuros<sup>185</sup>.

La interpretación de sonos profanos —incluso de algunos ya prohibidos por el Santo Oficio— en el mismo templo y, como sucede en Xalapa, en horario de misa, muestra una gran confluencia entre ambos repertorios. Si bien casos como estos son más excepcionales por razones evidentes, esto era más propicio en el teatro, en donde las comedias de santos, los autos sacramentales y pastorelas «a lo divino» convivían con los sonos profanos, bailes y danzas.

El auto sacramental fue el principal género de teatro religioso. A partir del siglo XVI y el Concilio de Trento, éste pasa a ser una herramienta propagandística de la Contrarreforma, en donde podemos analizar la asunción de la nueva moralidad católica y argumentos en contra del judaísmo, el islamismo, el paganismo y las herejías, así como una visión sesgada de las tradiciones gitanas, que se relacionaban con la brujería<sup>186</sup>. El auto sacramental se representaba en la agenda anual de los corrales de comedias o coliseos y hospitales, así como en las fechas del Corpus Christi —donde solían realizarse como fines de fiesta<sup>187</sup>— y en las fiestas sacramentales. Música y danza estaban presentes en los autos, ya sea en la misma obra o en los entremeses que funcionaban como intermedios o los villancicos que solían interpretarse al final. Sobre esto último, es interesante mencionar el *Auto de la caída de Adán y Eva*, representado en Tlaxcala en 1538, del cual Gabriel Saldívar recoge el testimonio de Fray Toribio de Benavente (Motolinía), quien dijo que fue «representado por los Indios en su propia lengua», «tan bien, [...] que nadie lo vio que no llorase muy recio» y al final «los Angeles se fueron cantando por desechas, en canto de órgano, un Villancico [...]»<sup>188</sup>. Dicho villancico, que se trata seguramente del más antiguo recogido, cuenta con los siguientes versos:

---

<sup>185</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1188, Expediente 3, fol. 123, X-X-1772. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=31243&ti=te>.

<sup>186</sup> Izquierdo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, p. 66.

<sup>187</sup> Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, vol. 2, p. 436.

<sup>188</sup> Saldívar, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, p. 38.

¿Para que comio  
la primer casada  
para que comio  
la fruta vedada  
la primer casada  
ella y su marido  
A Dios han traído  
en pobre posada  
por haber comido  
la fruta vedada.

Este texto —que seguramente se trate de dos cuartetas en hexasílabos rematada al final por la repetición de los dos últimos versos de la primera estrofa— nos recuerda a una estrofa recurrente en los villancicos actuales:

Que Eva le hizo  
desobedeciendo  
de Dios su mandato  
la fruta comiendo<sup>189</sup>.

Generalmente, el villancico representado al final del auto sacramental resumía la idea principal de la obra y se acompañaba con música popular, aunque —como decimos— nunca faltaron las críticas a esto<sup>190</sup>. En su libro, *Los autos sacramentales en Lope de Vega. Funciones Dramáticas*, Amparo Izquierdo dedica un capítulo a la importancia de la música, siempre presente en este género desde sus inicios y que, en ocasiones, incluso funcionaba como hilo argumental de la obra, como ocurre en *El bosque de amor*, de dicho autor, y la introducción de cancioncillas populares<sup>191</sup>. El papel de la música en los autos sacramentales de Lope de Vega ha sido un tema de estudio destacado, debido a la importancia que esta tuvo en sus obras. Si tenemos en cuenta la relevancia y

---

<sup>189</sup> Figueroa, *Naranjas y Limas. Una tradición compartida con el Caribe*, p. 242.

<sup>190</sup> Izquierdo, *op. cit.*, p. 179.

<sup>191</sup> Izquierdo, *op. cit.*, p. 181.

fama que el poeta y dramaturgo tuvo en Nueva España —ya en vida— sobre todo a comienzos del XVII, no es de extrañar que todavía el son jarocho actual conserve estrofas modificadas a partir de otras del escritor —aunque este tema lo trataremos en la última parte—. Así pues, en *El labrador de la Mancha*, Lope de Vega utiliza la música a modo de coro griego que comenta la acción<sup>192</sup>. También en *La adúltera perdonada* «tiene mucha importancia la música, ya que es el medio por el que el Mundo conquista a la esposa y se produce un combate musical al final del auto entre Justicia e Iglesia pidiendo la condenación y el perdón de la adúltera»<sup>193</sup>. Sin embargo, en nuestro caso, tratando de exponer el contacto constante que hubo entre este género teatral religioso y la música y bailes profanos, es de sumo interés el auto de *Los Cantares*, mencionado tanto por Amparo Izquierdo como por Cotarelo y Mori en su colección. En este último se menciona:

Lope de Vega, en su auto sacramental de *los Cantares* (escena 8), dice: «Duerme la Esposa y los tres (el Criado, la Gracia y la Alegría), cantan, y los dos danzan esta *Españoleta*, mudando los bailes conforme fueren las coplas.»

Sigue la música con dos octavillas y estribillo, y luego esta otra acotación: «Mudan aquí el baile y dicen el de la Zarzuela», que empieza:

Yo me iba, madre,  
al monte una tarde.

Y después de varias coplas en distinto metro, añade: «Música (esto es por la *Gallarda*).» Las coplas de la *Españoleta* son como las de la *Gallarda*, en versos de ocho sílabas<sup>194</sup>.

Además de Lope de Vega, hubo un autor que todavía tuvo más importancia en las Indias en lo que respecta a los autos sacramentales y el teatro religioso, Calderón de la Barca, especialmente tras ser nombrado sacerdote en 1651 y pasar a dedicarse exclusivamente a escribir autos y obras encargadas por la corte. La importancia de Pedro Calderón fue tal que podía escoger a los mejores actores y cantantes de todas las compañías y con los músicos y maestros de la Capilla Real —y otras fundaciones— para la presentación de sus obras<sup>195</sup>. Esta interacción de los músicos ayuda a entender cómo,

---

<sup>192</sup> Izquierdo, *op. cit.*, p. 183.

<sup>193</sup> Izquierdo, *op. cit.*, p. 184-185.

<sup>194</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. CCXLIV.

<sup>195</sup> zafra p 71-72

en muchos casos, fragmentos de autos sacramentales se reconfiguraban como estrofas o versos de villancicos que solían interpretarse en la octava del Corpus Christi<sup>196</sup>.

Este teatro religioso compartía espacios con el teatro profano. Si bien —como planteamos— no hay una línea férrea que separe uno de otro por su estrecho vínculo, el teatro profano podía permitirse mayores licencias a la hora de introducir bailes y danzas en su música. Ambos términos no son sinónimos, pues «las danzas son de movimientos más medidos y graves, y en donde no se usa de los brazos sino de los pies solos: los bailes admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente<sup>197</sup>». Generalmente, se ha relacionado la danza con ambientes cortesanos, saraos y fiestas de salón de clases más altas, y el baile con la cultura popular; aunque esta afirmación conllevaría muchos matices que no es cuestión de este trabajo abordar. Dentro de las danzas, las había de carácter más aristocrático o popular, y fueron estas últimas las que tuvieron mayor importancia en el teatro. Particularmente, destacaron las *Gallardas* —muy agitadas y con mucho movimiento de brazos— y las danzas *de Cascabel*, estas últimas de gran arraigo en las fiestas del Corpus. Asimismo, destacaron las danzas de *zapateadores*, también muy habituales en el Corpus y otras fiestas y de las que Cotarelo indica eran «las más groseras y toscas de todas<sup>198</sup>». Respecto a la diferencia —social y netamente dancística— que pudo haber entre el bailar, danzar y zapatear, resulta iluminador el siguiente fragmento del segundo tomo del *Quijote*, en donde Sancho dice al hidalgo:

¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis estáis engañado. Hombre hay que se atreve á matar un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubiérades de zapatear, yo supliría vuestra falta, que zapateo como un jirifalte; pero en lo del danzar no doy puntada<sup>199</sup>.

Según Cotarelo, estas danzas populares no tuvieron en el teatro tanta presencia como los bailes y el zapateado, presentes en el teatro español desde sus inicios. Ya antes de 1500, en la *Egloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina, encontramos la siguiente intervención del personaje llamado Justino:

---

<sup>196</sup> Véase el artículo de Rafael Zafra en el que analiza dos villancicos encontrados en la catedral de Guatemala que guardan relación directa con la música compuesta para autos sacramentales de Calderón de la Barca. Zafra, «Dos muestras de música para autos sacramentales de Calderón», *Revista de Musicología*, vol. 45, nº1/2, 2022, pp. 69-92.

<sup>197</sup> Esta definición la da, en 1633, José Antonio González de Salas. En Cotarelo, *op. cit.*, p. CLXV.

<sup>198</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. CLXX.

<sup>199</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. CLXX.

¡Pega, pégale mozuelo,  
muy sin duelo!...  
¡No hay quien en medio se meta!  
Alto y bajo y zapateta,  
y el grito puesto en el cielo...  
¡A ello! No te desmayes,  
que bien caes  
punto por punto en el son...  
¡Dale, dale, compañero!  
¡Esfuerza que te descaes!...  
¡Nómbtrate, hi de cornudo,  
que estás mudo! ¡Suene, suene tu lugar<sup>200</sup>!

Como estos, existen una infinidad de ejemplos que muestran la presencia tanto de danzas como de bailes en el teatro hispano, así como del zapateado<sup>201</sup>. Todo ello contribuyó al rechazo y las críticas que recibió el teatro ya desde el siglo XVI, un rechazo que —tal y como vimos al inicio desde epígrafe— no venía sólo de la moralidad propia de las instituciones religiosas contrarreformistas —que necesitaban, además, del teatro como fuente de ingresos—, sino también de lo civil. Del mismo modo lo refleja el siguiente *memorial* presentado por la Villa de Madrid a Felipe II en 1598:

Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que desta la villa se confiesa por escandalizada y suplica á V. M. mande que haya orden y riguroso freno, para que ni hombre ni mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y que provocan sólo á gallardía y no á lascivia; y lo mismo en lo de las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales, y aunque sean de conceptos amorosos, discretos y

---

<sup>200</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. CLXXV.

<sup>201</sup> Cotarelo dedica un capítulo completo a los Bailes, en donde explica estos y su diferencia con las danzas y la presencia de ambos en el teatro español. Véase Cotarelo, *op. cit.*, pp. CLXIV-CCLXXIII.

modestos, son loables..., pues cierto cercenando esto, queda con perfección toda esta obra<sup>202</sup>.

Como acompañamiento a estas críticas, huelga decir que las obras teatrales eran supervisadas antes de su representación y durante esta. En Nueva España, siempre hubo un cierto control de las obras que se representaban, aunque este se recrudeció a fines del dieciocho con la concepción ilustrada del teatro como medio para educar a las masas. Este cambio en la mentalidad lo personifica, en la Ciudad de México, el padre Ramón Fernández del Rincón, nombrado censor por el virrey<sup>203</sup>, cuya dura crítica a las comedias de la época trataremos en el siguiente epígrafe. Además del control previo, un representante del Santo Oficio supervisaba el espectáculo.

Los corrales de comedias o coliseos, al igual que las fiestas, siempre se caracterizaron por un cierto descontrol. Aquí convivían personas de todas las clases, reservándose la cazuela y el *mosquete* —así llamada la parte del fondo, la más económica, por ser el lugar más bullicioso del teatro, en comparación con el ruidoso mosquete— para los estratos más bajos<sup>204</sup>. El teatro era un lugar de encuentro, en donde el pueblo gustaba de ir a beber, comer, hablar y bailar, además de propiciar una convivencia más íntima entre hombres y mujeres. Principalmente, se interpretaban comedias amorosas y, en menor medida, satíricas. En cualquier caso, la música siempre tuvo un papel principal y era disfrutada por el público:

A pesar de los intentos de los ilustrados por modificar el contenido de las obras, los temas favoritos de la gente eran las intrigas amorosas, los celos y amores cruzados, o bien eran de vista y tramoya y de acciones inverosímiles y farragosas. Entre cada acto de las comedias se presentaban entremeses, sainetes, tonadillas y diversos tipos de bailes [...] Estas tonadillas y sus intérpretes eran siempre muy festejados en el mosquete y en las cazuelas<sup>205</sup>.

Era el teatro, entonces, un espacio para la socialización, especialmente en época de fiestas, puesto que en muchos casos los coliseos eran desmontables que sólo se instalaba para estas fechas. Esto sucedía en Valladolid (actual Morelia, capital de

---

<sup>202</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. CLXXIX.

<sup>203</sup> Marín, «Desorden en la comedia. Las funciones de teatro en Valladolid de Michoacán a finales del setecientos», *Iberoamericana Editorial Vervuert*, nº5, 2022, p. 141.

<sup>204</sup> Marín Tello, María Isabel, *op. cit.*, p. 144.

<sup>205</sup> Marín, María Isabel, *op. cit.*, p. 139.

Michoacán) donde, además, habitaba un gran número de actores, lo que para María Isabel Marín puede sugerir la existencia de representaciones teatrales privadas de las cuales hoy no se conservan registros<sup>206</sup>. Esto pudo ser habitual, teniendo en cuenta que ya para el último tercio del diecisiete constan un gran número de saraos y fiestas privadas. Del mismo modo, las restricciones que sufrirá el teatro religioso en esa época, con la prohibición de las comedias de santos y los autos sacramentales, serán más laxas en los coliseos y casas de comedias particulares que en los espacios en donde el Cabildo civil organizaba las representaciones para las fiestas. Además, la presencia de carros y teatros móviles seguía siendo habitual, algo que, por otro lado, comenzaba a volverse incompatible con la importancia que iba ganando la música en el teatro a mediados del diecisiete, tal y como muestra el siguiente fragmento, perteneciente a las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, escritas en 1785 por José Antonio Armona y Murga:

Que como los carros, en que se hadan, tenían el volumen y peso de los teatros portátiles, no podían entrar por las puertas de la Plaza del Retiro, y por esta razón se había dado distinto modo de construirlos, pero que no admitía aquella breve y pronta mudanza de un sitio a otro, e impedía absolutamente el representar a dos o más Consejos en un mismo día, como antes se hada. Que la música de aquellos tiempos no era difícil de llevarse en ellos ni se usaban más instrumentos que los bajos de arpa, guitarra y violón, siendo la música presente muy trabajosa para cantarla y repetirla tantas veces las cómicas en un mismo día. Que necesitando la orquesta de muchos instrumentos, que entonces eran precisos, lo hadan presente al citado Mayordomo Mayor de S.M. [...], concurriendo a los balcones de las casas de Ayuntamiento separadamente, y por su orden, según la práctica antigua, esto es, empezando el de Castilla el día siguiente al que se representase el segundo auto a SS.MM [...]<sup>207</sup>.

Este texto se refiere a la representación de autos sacramentales en Madrid para las fiestas del Corpus. En este fragmento, se menciona las dificultades que tenían ahora para desplazar los teatros móviles de un Consejo a otro, tanto por la estructura portátil como por el número de instrumentos y la complejidad de las obras musicales que se interpretaban. Esta parece ser una problemática que sufrieron las más grandes representaciones a la hora de trasladarlas a las plazas, que así debían representarse en los coliseos fijos de las grandes ciudades, mientras que en las villas las funciones se veían

---

<sup>206</sup> Marín, María Isabel, *op. cit.*, p. 143.

<sup>207</sup> García-Ruiz, *op. cit.*, p. 63.

adaptadas a otras condiciones, en donde se repetían las obras presentadas en los grandes núcleos urbanos.

Los corrales de comedias, pues, fueron un caldo de cultivo para el son jarocho actual y el ritual del fandango<sup>208</sup>. Un espacio definido por el ambiente festivo, en donde el público presenciaba los bailes y danzas y el zapateado que se representaba sobre un tablao, acompañando las tonadillas, canciones y sones populares; pero también a los villancicos o a la música de los entremeses que intermediaban los autos sacramentales. Para mediados del diecisiete, la crítica al contacto entre el teatro religioso y el ambiente profano y *carnavalesco* del teatro popular será mayor y surgirán diversas prohibiciones, si bien —como se ha tratado de exponer— estas críticas existieron siempre, por parte tanto de instituciones religiosas como civiles. Sin embargo, a fines del siglo XVIII, después de doscientos años de música novohispana en donde la frontera entre la música sacra y la profana es particularmente difusa, no podemos entender —al menos desde lo netamente musical— ambos repertorios como fenómenos aislados.

La música y el desorden no quedarán dentro del teatro y para esos años podemos documentar numerosas fiestas privadas —en casas particulares, pero también en las calles— en las que se interpretaban estos mismos sones y bailes. De esta manera, la música y los sones, los bailes y el zapateado, así como los espacios de convergencia con el teatro y todo en un ambiente festivo, queda fuertemente consolidado en el siglo XVIII, cuando distintas tradiciones llegadas desde España, la raíz indígena americana y la cultura traída por los esclavos africanos ya constituyen una unidad musical difícil de rastrear y que, sobre todo en el XIX, tendrá nuevas influencias europeas y de otros territorios de Nuestra América, conformando así una cultura caribeña compartida.

---

<sup>208</sup> Encontramos un registro muy interesante en el AGN, fechado en Pachuca en 1778, en el que «Se aprueba lo practicado por el comisario de Pachuca, prohibiendo a los cómicos que toquen y bailen sones prohibidos». El hecho de que se relacione directamente a los cómicos con los bailes y sones muestra qué tan frecuente pudo ser esta música en las representaciones teatrales. En AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1181, Expediente 7, fol. 181, X-X-1668. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=31271&ti=te>.

#### 4. A propósito del *Chuchumbé* y las prohibiciones de la Inquisición y otras que se dieron

Las prohibiciones por parte de la Inquisición a distintos sones desde finales del siglo XVIII es uno de los acontecimientos más señalados en los estudios existentes sobre el son jarocho o, en general, sobre la música popular mexicana. Especialmente, estas tuvieron lugar en el periodo que abarca de 1766 a 1819, finalizando con la consumación de la Independencia. Es necesario tener claro, a la hora de abordar este tema, que, si bien a partir del XVII ya podemos hablar de una *literatura de cordel* y de estrofas provenientes de la poesía del Siglo de Oro, de autos sacramentales y villancicos o de tonadillas que forman parte ya de la cultura popular y son moldeadas por el tiempo y la tradición oral, —pudiendo comprender esto, ya a finales del XVIII, como parte del cancionero ternario caribeño ya más consolidado—; en lo que respecta al son jarocho, entendidos estos sones como un cancionero rural veracruzano ligado al fandango, este tomará forma sobre todo en el siglo XIX<sup>209</sup>. Es decir, muchas de estas prohibiciones se refieren a sus bailes y las blasfemias o comportamientos *deshonestos* que estos pudieran conllevar, en muchas ocasiones frente a altares e imágenes sagradas. De hecho, esto debía ocurrir al menos desde el siglo XVII, cuando el jesuita Juan Martínez de la Parra se ve obligado a emitir un edicto con la siguiente aclaración:

Señores y señoras: no ha prohibido el Santo Tribunal que se ponga el nacimiento de nuestro Dios, lo que prohíbe muy santamente es: lo primero que el ponerlo sea con determinado número de velas, creyendo que tantas y no más ni menos, se deben poner, que eso es superstición. Lo segundo que delante del nacimiento haya comedias, juegos, danzas, merendonas, chacotas; esto es lo que se prohíbe, no el que se ponga con la decencia, devoción y ternura debida a esta fineza tan indecible con que Dios por nosotros se hizo niño<sup>210</sup>.

En apartados anteriores, hemos hablado de distintas prohibiciones —religiosas y civiles— ya desde inicios de la conquista, que atendieron especialmente al teatro religioso y a objetos como la máscara, que también era popular en el contexto religioso de la fiesta del Corpus. Ya desde finales del XVII y comienzos del XVIII, comenzamos a ver un mayor número de denuncias fiestas y saraos en las que había música y baile. Por ejemplo,

---

<sup>209</sup> García de León, *Fandango*, p. 18.

<sup>210</sup> Gonzalbo, «Las fiestas novohispanas», *University of California Institute for Mexico and the United States*, vol. 9, n°1, 1993, pp. 31-32.

en 1668, en Tenancingo, queda registrada una «Carta de un capellán [SMB] de Soltepeq sobre un adoratorio que hallaron en casa de Margarita de Betanzos en el cual había música y bailes<sup>211</sup>». Fechada en México en 1691, encontramos una «Testificación e información contra las personas que asistieron a poner un escapulario con música, baile y vinos<sup>212</sup>». También en Guatemala, en 1704, se documentan unos «Autos sobre haberse vuelto a introducir en la ciudad de Guatemala los abusos de las fiestas en las casas privadas y otras partes con música y bailes indecentes<sup>213</sup>». Vemos por tanto que esto no es algo que surge a finales del XIX —tampoco a finales del XVII—, pues sencillamente se trata de reuniones en las que había música y baile, que debieron suceder desde los primeros años de la conquista. Sin embargo, se trata de prohibiciones a la música y al baile en general y debido no tanto a estas sino a lo que conllevan. No será hasta 1766, en Veracruz, que encontramos una prohibición que atañe directamente a «unos cantos y bailes deshonestos que llaman Chuchumbé<sup>214</sup>».

Antonio García de León argumenta que, como tal, no hay pruebas que unan al Chuchumbé directamente con el cancionero jarocho y que este podría venir de los cimarrones del interior, como plantea Ricardo Pérez Montfort<sup>215</sup>; en cualquier caso, a día de hoy, es uno de los sones más populares en el fandango jarocho. Un hecho muy interesante de la prohibición de este baile cantado es que el procurador del convento de Nuestra Señora de la Merced, Fray Nicolás Montero, en dicha denuncia, pide que se recojan los «muchos versos que se han escrito». Cumplida su petición, quedaron registrados un gran número de estrofas que todavía hoy se cantan en el son jarocho. Los versos del Chuchumbé son una mofa directa a las autoridades religiosas de la época:

En la esquina está parado

un fraile de la Merced

con los abitos alzados

---

<sup>211</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1577, Expediente 38, X-X-1668. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=43071&ti=te>.

<sup>212</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 526, Expediente 24, fol. 575-576v, X-X-1691. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=12574&ti=te>.

<sup>213</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 728, Expediente 9, fol. 258-262, X-X-1704. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=16746&ti=te>.

<sup>214</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1052, Expediente 21, fol. 314-322v y 325-326v, X-X-1766. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=27529&ti=te>.

<sup>215</sup> En García de León, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, p. 32.

enseñando el chuchumbé.

Que te pongas bien

que te pongas mal

el chuchumbé te he de soplar.

Esta vieja santularia

que va y viene a San Francisco

toma el Padre, daca el Padre

y es el Padre de sus hijos.

De mi chuchumbé de mi cundabal

que te pongas bien que te voy aviar.

El demonio de la china

del barrio de la merced

y como se sarandiava

metiéndole el chuchumbé<sup>216</sup>.

Por otro lado, la importancia del Chuchumbé radica en su popularidad, pues se trata de uno de los sones/bailes que más veces aparece censurado en los registros inquisitoriales: un total de ocho prohibiciones entre 1766 y 1784<sup>217</sup>. Si atendemos al documento (que consta de un total de veintidós páginas), podemos ver que en ocasiones se refiere al Chuchumbé como baile, y en otras como tonada: «un canto o tonada que se ha introducido por esquinas y calles de dicha ciudad [Nueva Veracruz] con el nombre de

---

<sup>216</sup> Todos los versos seleccionados están recogidos, tanto transcritos como en imágenes del documento original —así como otros sones prohibidos de la época—, en Robles-Cahero, «Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España», *Boletín del Archivo General de la Nación*, nº8, 2005, pp. 42-76.

<sup>217</sup> Robles-Cahero, «Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España», *Boletín del Archivo General de la Nación*, nº8, 2005, p. 64.

el Chuchumbe<sup>218</sup>». También aparece nombrado de las dos maneras: «la denuncia echa a este Sto. Oficio de las coplas y baile del Chuchumbe, y vestidos y rosarios a la diablesca<sup>219</sup>». Se trata, pues, de un son que tiene, ya entonces, una manera propia de bailarse. En el documento también puede leerse una pequeña explicación de su manera de bailarse:

Las coplas se cantan mientras los otros lo bailan, o ya sea entre hombres y mujeres, o sean bailando cuatro mujeres con cuatro hombres, y que el baile es con ademanes, meneos, zarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga [...] y esto se baila en casas ordinarias, de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria ni entre hombres circunspectos, y sí soldados, marineros y broza<sup>220</sup>.

Gracias a toda la información que brinda este expediente es que el Chuchumbé ha sido el baile/son más citado en los trabajos de investigación. Sin embargo, el son que más veces aparece recogido en los registros inquisitoriales es el del *Jarabe gatuno*, con un total de doce referencias. Sobre este son encontramos datos interesantes, aunque ninguno muestra con cierta especificidad cómo se bailaba o cantaba. García de León recoge la que quizá es la descripción más precisa que tenemos: «Se profanó el nombre de Dios cantando [...] con cantar el Santo Dios en medio de los versos profanos, pues prorrumpían con ademanes de ventosear con la boca cada palabra del Santo Dios [...] Ya imitando con la boca el ventosear, ya maullando como gato al son del Jarabe Gatuno<sup>221</sup>». Por otro lado, los registros muestran que, al igual que el Chuchumbé, el Jarabe gatuno no se trataba solo de un baile, sino que contaba con versos propios que también fueron prohibidos. Por ejemplo, en 1802, en México, se recoge un expediente «sobre el edicto del 4 de diciembre de 1802, en que se prohíbe el baile nombrado el Jarabe gatuno y sus coplas<sup>222</sup>». Asimismo, un año después, en Guatemala, Ambrosio Cerdán y Pontero, escribía:

He hecho presente á esta Real Audiencia el urbano oficio que V.S. se ha servido dirigirme acerca de la ocurrencia reciente con ocasion del Edicto publicado por este Comisario de

---

<sup>218</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1052, Expediente 21, fol. 19, X-X-1766. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=27529&ti=te>.

<sup>219</sup> AGN, ibidem, fol. 18.

<sup>220</sup> Citado en García de León, *Fandango*, p. 32.

<sup>221</sup> Citado en García de León, *Fandango*, p. 100.

<sup>222</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1410, Expediente 1, fol. 1-362, X-X-1802. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=36852&ti=te>.

ese respetable Tribunal de la Ynquisicon en quanto al escandaloso y pernicioso Bayle del Jarave Gatuno, y sus cantares concomitantes obscenos<sup>223</sup>.

En la Ciudad de México, en 1802, una declaración de Fr. Ygnacio Ruiz, «Religioso Presbitero del orden de Ntra. Sñra. de la Merced», hace mención al Jarabe gatuno atendiendo únicamente a sus coplas y al acompañamiento de guitarra, sin hacer mención al baile, e interpretándose en la calle durante la madrugada. Según el documento, el religioso dijo

que al estarse levantando en su Convento, el viernes diez de [...] á las cinco y quarto de la mañana, oyó clara, y distintamente que en la calle para donde mira la ventana de su celda, se estaba cantando, y tocando en una guitarra, el son conocido por el Jarave gatuno, en contra del Edicto, y prohibición de este Sto. Tribunal<sup>224</sup>.

Teniendo en cuenta la diversidad de lugares en la que este son queda registrado, podemos afirmar que fue uno de los más populares y extendidos en Nueva España durante la segunda mitad del XVIII, además de ser uno de los únicos tres sones que fueron prohibidos mediante un edicto de la Inquisición<sup>225</sup>. Sin embargo, a pesar de no contar con una prohibición como tal, en los registros inquisitoriales se recogen un total de 43 bailes distintos que fueron denunciados, especialmente entre 1766 y 1819, siendo los más frecuentes (esto es, mencionados más de dos veces) el Pan de manteca (1769-1796), la Cosecha (1772 y 1778), el Pan de jarabe (1772-1796), el Sacamandú (1778 y 1796), las Seguidillas (1784-1803), el Torito (1803) y el Vals (1808 y 1817)<sup>226</sup>; además de los tres ya mencionados: el Chuchumbé, el Jarabe gatuno y el Animal. No por ello estos sones debieron ser más *deshonestos* que otros, como muestra un expediente registrado en 1819 en Cutzamala, Guerrero, en donde se hace constar que «La costa sur cuyos pueblos han sido la mansión o abrigo de los rebeldes y en donde por desgracia el vicio de la lubricidad

---

<sup>223</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1419, Expediente 28, fol. 195-195v, X-X-1803. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=37268&ti=te>.

<sup>224</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1411, Expediente 9, fol. 46-48v, X-X-1802. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?page=1&typeInst=te&alowSearch=gatuno&limit=12>.

<sup>225</sup> Este edicto, mencionado en los registros, se dio en 1802. Los otros dos prohibían el Chuchumbé y el Animal, cuyos edictos se publicaron mucho antes, en 1767. Aunque el son del Jarabe gatuno se registra con tal nombre desde 1801, ya queda documentada su existencia, al menos, desde 1772, conocido como Pan de xarabe. Véase Robles-Cahero, «Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España», *Boletín del Archivo General de la Nación*, nº8, 2005, p. 63.

<sup>226</sup> Robles-Cahero, *ibidem*, p. 63.

ha sido común en todo género de gentes. Se han adoptado ciertos bailes llamados el sapo, el gallinero, y el abuelo, más pecaminosos que el que se prohibió llamado el jarabe gatuno<sup>227</sup>». En cualquier caso, el número de bailes prohibidos es numeroso y sugiere que debía haber muchos otros en las distintas regiones de Nueva España. Además, estos documentos constatan que, al menos en algunos casos, ya durante el siglo XVIII encontramos sones populares y ampliamente extendidos que cuentan con unas coplas y un modo de baile propios.

Pese a todo, como venimos planteando, no podemos analizar estas prohibiciones como un hecho aislado, lo que podría llevarnos a ciertas inexactitudes a la hora de trazar una historia musical del fandango que nos lleve a nuestros días. Esto es: que la prohibición de sones —coplas y bailes— se enmarca en un contexto de numerosas prohibiciones que no atendían únicamente a lo musical, que no venían únicamente por parte de la iglesia a través de la Inquisición y que no tuvieron lugar únicamente en la América hispana. En este punto, vemos necesario detenernos en esto.

Primeramente, insistimos en que estas prohibiciones no surgieron a finales del XVIII y que se dieron desde el inicio de la conquista. Ya se ha hablado en esta segunda parte de las restricciones que sufrieron los coliseos o corrales de comedias —desde su popularización en el XVII—, así como de otras que atañían a las máscaras en relación al Carnaval y a fiestas religiosas como el Corpus Christi. En lo que respecta al escenario religioso novohispano, esto no fue distinto. Es más, como expone Javier Marín, ya en la primera reunión de obispos en México que tuvo lugar en 1555 —apenas nueve años después de que la catedral capitalina dejara de depender del Arzobispado de Sevilla— se prohibían las danzas dentro de la iglesia por su simbolismo pagano —a pesar de que existieran danzas religiosas— y que los clérigos bailasen y cantasen piezas profanas durante la misa<sup>228</sup>.

En el teatro es donde encontramos un mayor número de prohibiciones —muchas de ellas renovaciones de prohibiciones previas, precisamente porque no se cumplían—. Además de las restricciones —abordadas en el anterior epígrafe— a las representaciones teatrales que venían de los Ayuntamientos y a las que las Cofradías y organizaciones

---

<sup>227</sup> AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1466, Expediente 8, fol. 89-90, X-X-1819. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=39802&ti=te>.

<sup>228</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Universidad de Granada, [tesis doctoral], 2007, p. 41.

benéficas —dueñas entonces del monopolio teatral— se oponían a finales del siglo XVI en Vieja España, hubo otras que, promulgadas por instituciones civiles, no difieren en demasía de la moralidad religiosa. De esta manera, ya en 1605, el Consejo de Castilla decretó la *Reformación* de comedias, en las que se exige lo siguiente:

Que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes á las danzas y bailes antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, Zarabandas, Carreterías y cualesquier otros semejantes á éstos, de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trujeren en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres<sup>229</sup>.

En 1641, se renueva esta prohibición, siendo más específica en lo relativo al cante:

Que no se canten jácaras, ni sátiras, ni seguidillas ni otro ningún cantar, ni baile antiguo ni moderno, ni nuevamente inventado que tuviere indecencia, desgarro, ni acción poco honesta, sino que usasen de la música grave y de los bailes de modestia, Janzas de cuenta, y todo con la mesura que en teatro tan público se requería; y que los cantares y bailes que tuviesen alguna representación, no se pudiesen decir ni hacer sin que estuviesen pasados y registrados por el Comisario del Consejo<sup>230</sup>.

Pese a todo, parece que estas prohibiciones no tuvieron una gran relevancia en la práctica y, aunque sí pudieron haber influido en la decadencia y desaparición de bailes entonces muy populares que fueron prohibidos —como el caso de la zarabanda, prohibida en Madrid a finales del XVI—, seguramente no fuera esta la principal causa. En el siglo XVIII, la censura y las prohibiciones aumentaron, especialmente en lo que se refiere al teatro religioso, si bien éstas no dejaron de aparecer durante todo el siglo anterior. Fue en 1765 cuando se prohibieron definitivamente los autos sacramentales, renovando a su vez la prohibición a las «comedias de santos y de asuntos sagrados». Dicha prohibición no tuvo mucho éxito, que sí tendría la de 1778, a partir de la cual el auto sacramental entra en una decadencia total hasta perderse en el siglo XIX. Sin embargo, de nuevo, la causa de su desaparición no es *per se* su prohibición sino, en este caso, una cuestión económica, debido a que la representación de este género teatral religioso estaba subvencionada por los Ayuntamientos casi en su totalidad y no contaba con un beneficio económico capaz

---

<sup>229</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. CXC.

<sup>230</sup> Cotarelo, *idem*.

de sostener su popularidad una vez fueran prohibidos y por tanto desprovistos del apoyo gubernamental<sup>231</sup>.

Analizando la existencia temprana de prohibiciones a este tipo de teatro, y otras relacionadas con la preocupación que generaba la interacción de elementos profanos por parte de manifestaciones culturales religiosas —especialmente del Corpus—, no parece muy acertado pensar que en el XVIII hubo una especial transformación en el teatro religioso, que lo volviera más *carnavalesco* o *deshonesto* de lo que lo era, al menos, un siglo atrás. Así lo sugiere García Ruiz en un artículo<sup>232</sup> en donde plantea un interesante análisis del proceso de prohibición de los autos sacramentales en 1765 y en donde justifica que, tal y como planteamos en este trabajo con el veto de algunos bailes y sones, dichas prohibiciones no pueden entenderse como un hecho aislado sino como parte de una época, marcada por el pensamiento ilustrado, particularmente restrictiva. De esta manera, tanto la iglesia como el gobierno —aunque desde distintas ópticas— vieron en los corrales de comedias y las representaciones teatrales un enemigo contra su moralidad. Si bien la iglesia se servía de calificativos como «obscenos» o «deshonestos», el poder civil criticaba la falta de «decencia» y «virtud». Uno de los políticos que más reflejan esta concepción ilustrada del teatro fue Gaspar de Jovellanos:

Estoy persuadido a que no hay prueba tan decisiva de la corrupción de nuestro gusto, y de la depravación de nuestras ideas, como la fría indiferencia con que dejamos representar unos dramas en que el pudor, la caridad y buena fe, la decencia, y todas las virtudes, y todos los principios de sana moral, y todas las máximas de noble y buena educación, son abiertamente conculcados [...] Confesémoslo de buena fe: un teatro tal es una peste pública, y el gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre<sup>233</sup>.

Esta concepción del arte —y particularmente el teatro— como una herramienta para educar en «el bien moral<sup>234</sup>» también llegaría a Nueva España. Así, encontramos escritos como los del censor de la Ciudad de México, quien, en 1790, afirmaba:

---

<sup>231</sup> García-Ruiz, «Los autos sacramentales en el siglo XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», *Reevista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, nº1, 1994, pp. 75-76.

<sup>232</sup> García-Ruiz, «Los autos sacramentales en el siglo XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», *Reevista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, nº1, 1994, pp. 61-82.

<sup>233</sup> Marín, María Isabel, *op. cit.*, p. 142.

<sup>234</sup> En otra ocasión, escribiría Jovellanos: «Ya es tiempo de preferir el bien moral a la utilidad pecuniaria, de desterrar de nuestra escena la ignorancia, los errores y los vicios que ha establecido

Ya que no tenemos suficiente provisión de buenas comedias, para convertir el teatro en una divertida escuela de virtudes privadas y sociales, a lo menos no se deben ofrecer al público aquellas piezas monstruosas que sin mejorar las costumbres, sólo sirven de estregar el gusto y hacer el abuso más dominante<sup>235</sup>.

Además, señalar que también hubo restricciones para otras fiestas, llegándose a suprimir las corridas de toros<sup>236</sup> y el vuelo festivo de campanas, lo que también supuso una decadencia de las fiestas populares, como sucede en Valencia con les *festes de carrer* y las representaciones de altares<sup>237</sup>, tradición muy arraigada a Nueva España y en donde, en Veracruz, encontramos su práctica documentada desde época temprana, siempre acompañadas de las críticas de algunos sectores del clero<sup>238</sup>. Debemos recordar, además, la expulsión de los jesuitas de los territorios hispánicos en 1767.

Este es un tema en el que podríamos extendernos considerablemente, conservándose una infinidad de documentos de la época que muestran la concepción del teatro por parte del pensamiento ilustrado. Un estudio más amplio sobre esto, atendiendo no sólo al teatro en el mundo hispánico e incluyendo a Europa, sería necesario para tener un panorama completo sobre esta cuestión, aunque esto escapa de las intenciones de este trabajo. En cualquier caso, sirva este epígrafe para esclarecer el contexto en el que se dan las prohibiciones y denuncias de algunos bailes y sones. El estudio de estos vetos es imprescindible para entender el son jarocho y el fandango del presente, constatando el descontento de la población novohispana con la iglesia a través de la mofa y la sátira.

---

en ella su imperio, y de lavar las inmundicias que la han manchado hasta aquí con desdoro de la autoridad, y ruina de las costumbres». En Marín, María Isabel, *op. cit.*, p. 140.

<sup>235</sup> Marín, María Isabel, *op. cit.*, p. 142.

<sup>236</sup> Con la llegada al trono de Felipe V y su poco interés en esta tradición, la participación de los nombres en la tauromaquia entra en decadencia, si bien se mantiene el interés por parte de las clases populares. Felipe V nunca llegaría a suprimir las corridas de toros, pero sí lo haría su sucesor, Fernando VI, en 1754, prolongándose hasta su muerte en 1759. Más tarde, en 1778, Carlos III volverá a prohibirlas con el apoyo del Conde de Aranda. Esta prohibición se reiteró en 1785, después se levantó en 1793 y en 1805, de nuevo, se suprimieron las corridas. A pesar de todo, hubo ciertas excepciones que permitían la continuidad de esta tradición. Véase Pizarroso, «Prensa y toros en el siglo XVIII», *Revista de Estudios Taurinos*, nº18, 2004, pp. 205-249.

<sup>237</sup> Narbona, *op. cit.*, p. 378.

<sup>238</sup> Fechado en 1768, en Veracruz, los registros inquisitoriales documentan una «Consulta del comisario de Veracruz sobre los altares que se ponen en las casas particulares y cuarteles con multitud de luces, música etcétera, con cuyo motivo se forman saraos y se cometen muchas indecencias delante de las sagradas imágenes». AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1019, Expediente 18, fol. 380-381, X-X-1768. Consultado en <https://repositorio.agn.gob.mx/busqueda?fa=2023&ifi=2&fi=26525&ti=te>.

Además, estos registros corroboran que, en el último tercio del XVIII, aumentó la preocupación del clero respecto a la interpretación de esta música, incrementándose así el número de denuncias y censurando mediante edicto tres de estos bailes cantados. A día de hoy, siguen cantándose sones jarochos como el Chocolate, la Guanábana o los Chiles verdes, entre muchos otros, cuya letra molestaba a la iglesia.

Pese a todo, es necesario entender esto en el amplio marco prohibitivo que hemos tratado de desentrañar. De esta manera, vemos que la prohibición de bailes cantados en Nueva España no es un hecho aislado y que estas restricciones afectaron principalmente al teatro, suprimiéndose los autos sacramentales y las comedias de santos —además de otras relacionadas con la magia y el ilusionismo, populares en la época<sup>239</sup>— y rechazando los bailes, danzas y tonadas populares que se interpretaban en los teatros o corrales de comedias en un ambiente festivo que no casaba con la moralidad ni del poder civil ni del religioso. Por otro lado, este cambio de moralidad y la asunción por parte de la Corona de las ideas ilustradas durante el Siglo de las Luces, amén de la existencia de críticas y algunas prohibiciones en relación al contacto entre lo religioso y lo profano desde los primeros años de la conquista y especialmente a partir de la consolidación de los corrales de comedias, sugieren que lo más probable es que el teatro popular sufriera grandes transformaciones en esta época que lo convirtieran en algo más *carnavalesco* de lo que ya era y que, más bien, fuera el cambio de moralidad aquello que provocó un mayor rechazo en estos años. Respecto al fandango y los bailes cantados, la aparición de prohibiciones desde 1766 y el aumento de denuncias en este último tercio de siglo y en las dos primeras décadas del XIX no justifican que estos surgieran en esa época; al contrario: la enorme popularidad y expansión de sones como el Chuchumbé, el jarabe Gatuno o el baile de los Panaderos dejan ver que estos debieron de fraguarse desde muchos años atrás, estableciendo una red de contacto a lo largo y ancho del territorio novohispano.

---

<sup>239</sup> García-Ruiz, *op. cit.*, p. 76.

### Capítulo III. De *lo que había a lo que hay*: herencias barrocas en el son jarocho del presente

#### 1. Los instrumentos jarochos, el zapateado y otras cuestiones musicales

Una de las reminiscencias barrocas más evidentes en el son jarocho actual es su instrumentación. Esta se basa principalmente en jaranas de distintos tamaños, requinto, arpa y otros cordófonos como la leona. Son habituales otros instrumentos de percusión como la quijada y el güiro y, más recientemente, el cajón —tanto peruano como su adaptación flamenca—. En algunas regiones al sur de Veracruz, es común el uso de violines y del marimbol.

La construcción de instrumentos en Nueva España se lleva a cabo desde los primeros años de esta. Así quedó documentado por fray Toribio de Benavente (Motolinía) hacia 1550:

Carpinteros y entalladores ellos lo eran antes, aunque no tenían más de un hacha: esta hacha es algo más larga que el hierro de una azuela, y enhástanla ó encájanla entre unos palos atados, por la parte que no corta es cuadrada para que sirva de hacha, y dada media vuelta sirve de azuela. Tenían escoplos, y en lugar de barrenos ó taladros, usaban de unos punzones cuadrados; y estas herramientas todas las fundían de cobre, mezclándole algún estaño; que hierro, aunque hay más y mejor que en Vizcaya, no hay herrerías hechas. Después que vinieron los carpinteros de España, y trajeron herramientas, también los indios labran y hacen todo cuanto los españoles.

Ansimismo labran bandurrias, vihuelas y arpas, y en ellas mil labores y lazos. Sillas de caderas han hecho tantas, que las casas de los españoles están llenas. Hacen flautas bien entonadas, de todas voces, según se requiere para officiar y cantar con ellas canto de órgano. También han hecho chirimías, y han fundido sacabuches buenos<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> García Pimentel (ed.), «Memoriales de Fray Toribio de Motolinia, Manuscrito de la Colección del Señor Don Joaquín García Icazbalceta, México», *Casa del Editor*, 1903, Cap. 60, pp. 185 y 186. Citado en Córdova y Mauleón, «“Violeros” y “guitarreros” en Puebla durante el siglo XVII. Algunos testimonios documentales», en *Historia de la Música en Puebla*, CONACULTA. Secretaría del Estado de Puebla, 2010, pp. 79-98.

Por su parte, otro de los religiosos que más información nos da a este respecto es Bartolomé de las Casas en su Apologética descripción —finalizada en 1559—. En este fragmento se refiere a una de sus estancias en la Ciudad de México, lo que permite ubicar los hechos que aquí relata entre 1531 y 1546:

[...] ninguna cosa veen, de cualquier oficio que sea, que luego no la hagan y contrahagan. Luego como vieron las flautas, las cherimías, los sacabuches, sin que maestro ninguno se lo enseñase, perfectamente los hicieron, y otros instrumentos musicales. Un sacabuche hacen de un candelero; órganos no sé que hayan hecho, pero no dudo que no con dificultad bien y muy bien los hagan.

Yo vide en la plaza de México un indio con hierros en los pies, que lo tenían por esclavo, el cual tenía tres o cuatro vigüelas muy buenas y grandes, y señaladamente los lazos dellas eran muy polidos y muy delicados, y eran tan artificiosamente hechos que me paré a mirallos, y también los hierros que tenía el tenido por esclavo. Estaba un español junto a él, y éste era su amo, y preguntéle que si habían traído aquellas vigüelas de Castilla entonces, y comencé a loar los lazos; respondiome que el artífice dellas era el que las tenía en la mano. Dije: ¿Y los lazos? Respondió: Y también los lazos. Quedé admirado y no lo podía creer si mucho no lo certificara<sup>241</sup>.

Del mismo modo, también con los primeros barcos debieron llegar la vihuela, la guitarra y el arpa. En Orizaba, como se ha dicho, ya queda documentada la venta de una guitarra en 1585<sup>242</sup>, aunque esta ya debía ser habitual en el actual estado de Veracruz desde mucho antes, especialmente en San Juan de Ulúa y en la ciudad de Veracruz —ahora municipio de La Antigua—, adonde llegaban las embarcaciones. Incluso en los templos y espacios religiosos no era extraño encontrar estos instrumentos, como en el convento de Santo Domingo en Veracruz donde, en 1625, el prior «tomó una guitarra y cantó una letrilla que había compuesto él mismo...<sup>243</sup>».

A finales del siglo XVI es cuando la guitarra alcanza mayor popularidad, en detrimento de la vihuela. Así, la guitarra, cuya ejecución es mayormente rasgueada,

---

<sup>241</sup> Fray Bartolomé de las Casas, *Los Indios de México y Nueva España* (Antología. edición, prólogo, apéndices y notas de Edmundo O'gorman), México, Ed. Porrúa, 1966, pp. 34 y 35. En *ibidem*, p. 84.

<sup>242</sup> ANUV. Expediente, N° 4, fol. 58-59, 30-12-1558. Consultado en [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=220\\_1584\\_21455&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=220_1584_21455&tipo=2).

<sup>243</sup> *Nueva relación que contiene los viajes de Tomas Gage en la Nueva España*, Biblioteca Goathemala de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 1946, p. 29.

sustituye a la vihuela —punteada— como el principal cordófono. Nos referimos a la guitarra española de cinco órdenes o guitarra barroca, utilizada para acompañar el canto y los bailes populares y cuya forma, a día de hoy, se conserva casi idéntica en la jarana jarocho. Esta última, al igual que la guitarra barroca, también tiene cinco órdenes, octavando algunas de las cuerdas —generalmente el segundo, tercer y cuarto orden—. Existen diversos tipos de jarana clasificados por su tamaño, desde el más pequeño chaquiste o el mosquito, hasta la más grande tercera o tercerola<sup>244</sup>, pasando por la primera y la segunda; en cualquier caso, se trata de instrumentos más pequeños que la guitarra clásica. Por otro lado, existen varias afinaciones para ambos instrumentos, pudiendo estas coincidir. Eloy Cruz, en su interesante artículo ya referenciado acerca de los sonos barrocos en España y en México, recoge una curiosa anécdota personal en la que se revela el estrecho vínculo entre la jarana y la guitarra barroca, así como entre los sonos barrocos —muy populares ya en el XVII— y el son jarocho del presente:

Mi primer contacto con el son jarocho tradicional ocurrió en 1989. En esa ocasión visité la ciudad de Tlacotalpan (Estado de Veracruz), y tuve la oportunidad de hablar con un jaranero. Me permitió tocar su jarana, que con sorpresa descubrí afinada como una guitarra barroca sin bordones y con el tercer orden octavado. Me puse a tocar el Villano del Códice Saldívar 4, con cuya música me encontraba familiarizado desde tiempo atrás, y él se mostró sorprendido de que yo conociera el son jarocho llamado el Guapo (ambas piezas son muy parecidas) [...]<sup>245</sup>.

Este testimonio refleja, además de las evidentes semejanzas entre ambos instrumentos, una herencia en cuanto a las características musicales, tanto armónicas como melódicas, rítmicas e interpretativas. Eloy Cruz hace mención a los Villanos recogidos en el Códice Saldívar. Dicho código es un manuscrito musical encontrado en León (Guanajuato) a mediados del siglo pasado por el musicólogo mexicano Gabriel

---

<sup>244</sup> El instrumento jarocho de mayor tamaño es la leona —también conocida con otros nombres como vozarrona o simplemente guitarra grande—, especialmente popular en la región de los Tuxtlas. Su ejecución es como la del requinto jarocho —punteada con espiga, cuerno o plectro— y se encarga de la parte del bajo. En el libro *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos*, Francisco García Sanz y Ramón Gutiérrez Hernández clasifican a la leona dentro de la familia de «guitarra de son», junto con las distintas tesituras de requintos jarochos.

<sup>245</sup> Cruz, «Los sonos de España y México», en Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, p. 427. En relación a estos vínculos, se realizó un interesante trabajo en el que participaron este autor y miembros del grupo de son jarocho Chuchumbé: un álbum titulado *Laberinto en la guitarra: el espíritu barroco del son*, que recoge dieciséis sonos que guardan especial relación con algunas piezas del Códice Saldívar.

Saldívar, de quien toma su apellido. Se trata de un libro de método para guitarra barroca que el musicólogo fecha a principios del siglo XVIII<sup>246</sup> y que cuenta con un total de 67 obras, de las cuales ninguna incluye letra<sup>247</sup>. Resulta interesante que la portada contenga una décima, enmarcada en una decoración barroca con motivos florales a cuyos costados se encuentran dos ángeles que sostienen una guitarra y una vihuela de arco y, arriba, un libro abierto que contiene pentagramas<sup>248</sup>. Al inicio de la obra hay una tabla de acordes igual a la que se encuentra en el libro *Introducción de música sobre guitarra española* de Gaspar Sanz, y presente también en otro libro de Santiago de Murcia. El mismo Saldívar comenta que este manuscrito «ofrece una clara visión de la cultura y de las actividades musicales en México en el S. XVIII, época en que no era tan notable la diferencia entre música culta y música popular»<sup>249</sup>.

Sin entrar a realizar un profundo análisis comparativo entre los Villanos de Santiago de Murcia y el son jarocho conocido como el *Guapo*, sí vemos claramente varias semejanzas interesantes —sea cual sea la interpretación que se tome, existiendo numerosas versiones para ambas—. Primeramente, destaca el carácter rasgueado de la obra, propio del estilo guitarrístico español del barroco y que está presente en otras obras del Códice, sobre todo al inicio de estas, rasgo propio de la guitarra hispana. A nivel armónico, la obra está en modo mayor y se desarrolla en torno a la tónica, la subdominante y la dominante (en términos jarochos: primera, segunda y tercera), siendo la cadencia IV-I-V-I. Rítmicamente, vemos un compás de 4/4, marcado por la anacrusa que incide en el primer tiempo, acentuando los tiempos fuertes y reforzando así la cadencia. En el son, que sí cuenta con letra, esta sigue el mismo ritmo que el rasgueado, como sucede con otros sones como el *Ahualulco*. En cuanto a la melodía, casi idénticas, esta se mueve por grados conjuntos y predomina el carácter descendente en la cadencia que nos conduce desde el cuarto grado hasta la tónica. Esta melodía, si bien en los Villanos se interpreta

---

<sup>246</sup> Omar Morales lo data en 1734, aproximadamente. En Morales, *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*, p. 192.

<sup>247</sup> Saldívar, *op. cit.*, p. 103.

<sup>248</sup> La décima es la siguiente: Sera al mostraros la ciencia/ Mi pauta la claridad/ La minima mi humildad/ La maxima mi obediencia/ El puntillo mi conciencia/ Y mi asistencia oportuna/ El Tiempo sin pausa alguna/ Y espero pongais señor/ La Clave en vuestro favor/ La Mudanza en mi Fortuna. En Saldívar, *idem*.

<sup>249</sup> Saldívar, *ibidem*, p. 104.

por la misma guitarra, en el son jarocho lo más habitual es que sea el requinto quien la ejecute.

En el Códice Saldívar encontramos dos danzas de influencia africana: Zarambeque y Cumbés. Esta última está también en modo mayor y tiene un carácter percusivo en la ejecución, añadiendo golpes (así mismo lo indica la tablatura: «golpe») sobre las cuerdas que le aportan ese carácter percusivo que evoca *lo negro*. El compás que se indica es el de 6/8, pero con una interesante acentuación propia de la música barroca de influencia africana, esto es, marcando el primer y quinto tiempo. Esta cuestión la trata con mayor profundidad Miguel Ángel Berlanga en un artículo dedicado a la influencia africana en la música hispana<sup>250</sup>. Como recuerda el autor, la presencia de esclavos africanos en la península es notoria desde principios del siglo XV, siendo especialmente significativa en la segunda mitad de este siglo, con la llegada de esclavos de la costa occidental:

La importante impronta cultural dejada por los esclavos africanos en los países americanos de habla hispana tuvo un precedente inmediato en España entre la segunda mitad del siglo XV y hasta al menos todo el XVII. Si hasta la primera mitad del siglo XV la población esclavizada había sido sobre todo de origen morisco, norteafricano y canario, en la segunda mitad de ese siglo fueron traídos, especialmente al sur de España, numerosos grupos de esclavos africanos provenientes de la zona norte de las costas de Guinea (actuales países de Senegal, Gambia, Guineas y partes de Mali y Burkina Faso). En muchas localidades andaluzas la presencia de estos esclavos llegó a ser importante a finales del siglo XV.<sup>4</sup> Jorge e Isabel Castellanos calculan que, por los años del descubrimiento de América, había en torno a 100.000 esclavos que vivían en España, de los cuales en Sevilla había 6.327<sup>251</sup>.

Dicha acentuación del primer y quinto tiempo en compás de 6/8 está presente en numerosos villancicos del barroco novohispano. Un ejemplo claro, recogido por Berlanga en su artículo, es el guineo a 5 *Eso rigor e repente*, del ya mencionado maestro de capilla de la catedral de Puebla, Gaspar Fernández. Este es un guineo o villancico *de negros* en los que se imita el habla de los esclavos africanos. En él, la letra alude a un ambiente festivo en que se toca y baila: «toca preso pero beyaco / guitarra alegremente».

---

<sup>250</sup> Berlanga, «Entre negrillas y Cumbés, Sones y Guajiras. Influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana», *Música Oral del Sur*, nº 17, 2010, pp. 227-249.

<sup>251</sup> Berlanga, *ibidem*, p. 229.

Asimismo, se hace mención a dos bailes españoles: «toca viyano y follia / bailaremo alegremente». Miguel Ángel Berlanga representa gráficamente su acentuación de la siguiente manera:

1, 2, 3, 1, 2, 3

Esta acentuación está muy presente en el son jarocho actual, evidente tanto en el rasgueo de la jarana como en el zapateado. Popularmente, esta acentuación se conoce como «café con pan», debido al uso de esta frase como recurso mnemotécnico para su asimilación. De esta manera, la palabra «pan» pertenecería al primer tiempo y «con» coincidiría con el quinto. Podríamos representarlo de la siguiente manera:

<b><u>pan</u></b>	x	ca	fé	<b><u>con</u></b>	x
<b><u>1</u></b>	2	3	1	<b><u>2</u></b>	3

La cuestión rítmica en el son jarocho es muy interesante, habiendo sones de alta complejidad rítmica. La influencia africana es innegable en el desarrollo rítmico del son y, como se ha señalado, también hubo presencia africana en el sur de España, de manera que encontramos ritmos compartidos a ambos lados del Atlántico. Sin embargo, en el son jarocho encontramos ritmos y acentuaciones —y, especialmente, polirritmias entre la voz, el rasgueo de la jarana y el zapateado— que no son habituales en la península<sup>252</sup>. Lo más probable es que muchos de estos ritmos se adoptaran en el son jarocho en el siglo XIX, cuando este se consolida y tiene lugar una segunda africanización en el Caribe. Pérez Fernández, en su libro *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*<sup>253</sup>, argumenta que sistema binario es la organización rítmica más primitiva, apoyándose en el estudio del musicólogo rumano Constantin Brailoiu —entre otros autores—, quien señala que las canciones infantiles «europeas, japonesas mexicanas o africanas» tienen una organización rítmica binaria, independientemente de la acentuación

<sup>252</sup> Sirva de ejemplo el son *El toro zacamandú*, en el que los versos se cantan en la anacrusa.

<sup>253</sup> Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*.

propia de las lenguas habladas en dichos territorios<sup>254</sup>. Así pues, Pérez Fernández plantea una hipótesis en la que defiende este carácter primitivo del sistema rítmico binario que sufre una «negación» en su contacto con el sistema ternario propio de la tradición hispana y que, más tarde, este sufre una «segunda negación», *binarizando* parte del cancionero ternario, culminando así «un ciclo de desarrollo»<sup>255</sup>.

No cabe en este trabajo analizar en profundidad esta hipótesis, sin embargo, la asunción de un sistema binario primitivo universal, así como el sentido escatológico en el que se plantea el «ciclo de desarrollo» nos plantea muchas dudas. En cualquier caso, es un estudio interesante por poner el foco en la *binarización* de una parte del cancionero ternario caribeño, de la cual la música cubana y la portorriqueña son muy representativas. Por su parte, el son jarocho, si bien también cuenta con sones en ritmos binarios, es principalmente ternario. Esta conservación del carácter ternario —propio del barroco temprano— responde a un patrón que encontramos en todo el Caribe, del que se puede concluir que la música desarrollada en zonas rurales tiende a los ritmos ternarios, mientras que en las ciudades prima la organización binaria. Así pues, en las Antillas Mayores, cuya música actual es predominantemente binaria, todavía encontramos música ternaria. En la República Dominicana, el cancionero ternario pervive en los llamados *chuines*, coplas octosílabas de carácter improvisatorio y respondidas por un coro, sin acompañamiento instrumental; sin embargo, la influencia del merengue binario habría sido el principal factor de la extinción, en la isla, del zapateo rural y los fandangos<sup>256</sup>. Por su parte, en Puerto Rico, se conserva la seguidilla de siete versos propia de la poesía del Siglo de Oro y fragmentos de romances, así como la improvisación en décima espinela<sup>257</sup>. En Cuba, el cancionero ternario se reduce casi exclusivamente al punto guajiro, con sus diferentes variantes regionales<sup>258</sup>.

Si atendemos al villancico, entendiendo este como la música propia de la tradición del aguinaldo, presente en casi todo el Caribe, su organización rítmica es principalmente binaria. El villancico hexasílabo americano tiene diferentes acentuaciones y en muchos

---

<sup>254</sup> Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, p. 125.

<sup>255</sup> Pérez Fernández, *op. cit.*, p. 126.

<sup>256</sup> García de León, *El mar de los deseos*, p. 250.

<sup>257</sup> García de León, *ibidem*, p. 252.

<sup>258</sup> García de León, *ibidem*, p. 253.

casos encontramos el uso reiterado de tresillos<sup>259</sup>, pero su desarrollo ha derivado en un predominio claro del compás binario. No nos extenderemos más en la cuestión rítmica, que necesitaría un estudio aparte riguroso y atendiendo a las numerosas tradiciones musicales del Caribe, vivas y ya desaparecidas. En lo que respecta al son jarocho, podemos afirmar que también en su ritmo se evidencia esta herencia barroca que aquí tratamos de esbozar, por la primacía del ritmo ternario y la complejidad rítmica derivada de la influencia del África occidental. En el son jarocho encontramos una acentuación que no es habitual en la España peninsular y que ya encontramos en la música novohispana, tanto profana como religiosa.

El cancionero ternario colonial no sólo se refiere a versos y estrofas populares cantados en ritmo ternario, sino que es un concepto amplio en el que también caben rasgos compartidos referidos —como mencionábamos al inicio de este epígrafe— a la instrumentación y la distribución alrededor de una tarima en la que se baila y se zapatea. Uno de los instrumentos más destacados del son jarocho, a pesar de no ser habitual en toda la región veracruzana, es el arpa. Se sabe que este instrumento era muy popular en España antes de la conquista, sin embargo, a partir del siglo XVIII, probablemente por la influencia del gusto francés, esta entra en decadencia en la península, mientras que en numerosas regiones de América esta queda arraigada a la música popular. El arpa era habitual en el contexto religioso, sustituyendo al órgano en parroquias que no contaban con este grande y costoso instrumento. De hecho, el primer registro del uso del arpa en ámbito catedralicio hispano —esto es, anterior también a su documentación en las catedrales peninsulares— es en Puebla, el 11 de septiembre de 1595, en donde el cabildo pide «Que se le notifique al canónigo Vera vuelva a la iglesia la arpa que compró y la sacó Juan de Vera, donde no, que se cobrarán de él sesenta y cinco pesos, que costó<sup>260</sup>». Apunta Morales Abril que este sería un caso temprano y que será a partir de 1630 cuando encontramos un mayor uso del arpa en América, registrándose su uso en México (1637) y ya en 1614 para un octavario del Corpus Christi y en Lima (1639). Por su parte, en la España peninsular aparece documentada desde 1643<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> Sobre todo en Puerto Rico. Véase Figueroa, *Naranjas y Limas. Una tradición compartida con el Caribe*, p. 55.

<sup>260</sup> Morales, «El esclavo negro Juan de Vera. Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (*floreuit* 1575-1617), en *Historia de la Música en Puebla*, CONACULTA. Secretaría del Estado de Puebla, 2010, p. 59.

<sup>261</sup> Morales, *idem*.

El arpa utilizada tradicionalmente en el son era diatónica, sin pedales y de pequeñas dimensiones, conocida popularmente como «arpa chica». Sin embargo, ya en el siglo XX, la influencia del cine de oro mexicano y la presencia del arpa grande michoacana, dieron más popularidad a este instrumento, que sustituyó al arpa chica y le dio más popularidad incluso en regiones en las que este instrumento no era habitual. En su artículo *Ángel de Sotavento: el arpa jarocho*, Andrés Barahona defiende que el arpa no era utilizada en el son jarocho «original»<sup>262</sup> y que este instrumento era propio de ambientes cortesanos, pero que tras la Revolución Mexicana es adoptada por las clases populares<sup>263</sup>. Sin embargo, tal y como se ha expuesto, el uso del arpa era habitual tanto en ámbito religioso como profano —utilizada en el teatro, los corrales de comedias y teatros móviles para acompañar las danzas y bailes—, además de ser construida en América desde comienzos de la conquista. Este instrumento solía utilizarse para acompañar armónicamente, en sustitución del órgano y del piano y también podía llevar la melodía e improvisar sobre una base armónica —lo que se conoce como «diferencias»—, pudiendo realizar la voz de bajo y tiple al mismo tiempo<sup>264</sup>. El arpa, pues, fue un instrumento de marcado carácter improvisatorio que convivía con los sones, bailes y danzas del barroco español y que, en América, contó con una gran popularidad ya desde el siglo XVII. Por todo ello, todo apunta a que el arpa fue utilizada para las diferentes tradiciones musicales en Veracruz —y en América en general— desde los primeros años de la conquista y, especialmente, a partir del siglo XVII. Si bien, este instrumento fue muy habitual en los saraos y fiestas de ambiente cortesano en el siglo XIX y es en el XX cuando gana una enorme popularidad en su versión grande, esto no justifica que no se utilizase en la música popular y en zonas rurales, debido a las facilidades en la construcción y transporte del arpa chica, así como su bajo costo de fabricación.

Por último, cabe señalar la importancia del zapateado como elemento fundamental del son jarocho. Este se desarrolla sobre la tarima, que ocupa el lugar central del fandango, sirviendo a su vez de instrumento de percusión al golpear con los pies la superficie de madera. El zapateado tiene ya una presencia significativa en el teatro español del Siglo

---

<sup>262</sup> Barahona, «Ángel de Sotavento: El arpa jarocho», *Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, vol. 1, nº 1, 1997, p. 147.

<sup>263</sup> Barahona, *op. cit.*, p. 151.

<sup>264</sup> García de León, *El mar de los deseos*, p. 161.

de Oro<sup>265</sup> e incluso a las llamadas «danzas de cascabel» se las conocía como «danzas de zapateado», entre las que se encuentran las zarabandas, las chaconas, el rastreado y las seguidillas, de carácter popular<sup>266</sup>. Lo más interesante del zapateado es la popularidad que adquiere en América, mientras que en España cae casi en desuso —hecho similar a lo que ocurre con la poesía en décima espinela—. Así pues, este está presente a lo largo de todo el continente americano y pervivía en la música tradicional de muchas regiones. Por su parte, en España, el término zapateado hace referencia, más bien, a un estilo de baile y toque de la guitarra en el flamenco, muy popular en el siglo XIX. En un artículo dedicado al zapateado flamenco<sup>267</sup>, Guillermo Castro hace un repaso somero de su presencia en la prensa española e hispanoamericana de la primera mitad de dicho siglo. En la mayoría de casos, se trata de anuncios de próximos conciertos, así como críticas a eventos ya realizados y, cuando se trata de prensa iberoamericana, suele aludirse al «zapateado de Cádiz». Encontramos una primera referencia en México en 1843:

ACADEMIA DE BAILE. Don Francisco de Pavía, primer bailarín y director del Teatro de Barcelona y de los principales de España, hallándose contratado para el de Nuevo México, ofrece sus servicios [...] y todo baile nacional, extranjero, como Boleras y Fandango, Cachucha, «Zapateado de Cádiz», Jaleo de Jerez, Gavota, Jota Aragonesa y Baile Inglés<sup>268</sup>.

Asimismo, en 1849, la prensa peruana recoge la siguiente crónica, en donde se aprecia el gusto del público por dicho baile:

[...] Los limeños sienten una loca pasión por el -Zapateado de Cádiz.- [sic] y había entonces allí bailarines españoles. Piden, pues, que se les de aquel baile aun cuando no estaba anunciado, y piden con eso un imposible, porque los bailarines no tenían a mano el traje conveniente a semejante función, y lo que más es, ni había música para seguirla. ¿Qué importan esas pequeñeces?... ¡El Zapateado! ¡el Zapateado! gritan los atolondrados con el palo levantado contra quienquiera que se atreva a contradecirles<sup>269</sup>.

---

<sup>265</sup> En el primer capítulo se recogen algunos ejemplos.

<sup>266</sup> García de León, *Fandango*, p. 30.

<sup>267</sup> Castro Buendía, «Música e historia del zapateado», *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, vol. 7, nº 8, 2014, pp. 22-37.

<sup>268</sup> Castro Buendía, *op. cit.*, p. 25.

<sup>269</sup> Castro Buendía, *idem*.

Otro testimonio que se observa en este artículo es referido a un estilo de zapateado propio de Cuba, llamado «Zapateado Buscapié cubano»<sup>270</sup>, que puede tener relación con el son jarocho *El buscapiés*. El zapateado debió estar muy arraigado a Cuba durante el siglo XIX, pues una misma nota de prensa se refiere al zapateado cubano como «el verídico»<sup>271</sup>.

El zapateado en América está presente de manera notoria en diversas tradiciones musicales de Cuba, México, Panamá, Colombia, Venezuela, Perú, Chile y Argentina, entre otros. Aunque estos presentan diferencias —también dentro de un mismo país—, suelen coincidir en el escaso movimiento de brazos, al contrario de lo que sucede en el zapateado del flamenco. En varios estudios se señala que esto pudo deberse a las prohibiciones de la Inquisición<sup>272</sup>, hecho que, si bien no podemos afirmar y probablemente se deba a diversos factores, seguro tuvo mucho ver, del mismo modo que sucede con el escaso —o nulo— contacto en los bailes de pareja.

En el fandango jarocho, el zapateado es el principal recurso con el que se baila el son, alternándose con escobillas o *mudanceos* que se realizan en los llamados «descansos» mientras se cantan las estrofas. Es habitual el uso de algunos gestos con los brazos en algunos sones, por ejemplo, en *La guacamaya*, son en el que se imita el vuelo del animal. Otros presentan movimientos más enérgicos como el *Toro Zacamandú* —en el que la mujer simula torear al hombre e incluso tira de él con un paliacate— o *La iguana* —aquí el hombre se lanza al suelo y persigue a la mujer arrastrándose por el suelo, simulando los andares de la iguana—. Este tipo de bailes nos retrotraen a las descripciones presentes en los documentos inquisitoriales y, aunque es muy probable que esta manera de bailar algunos sones se desarrollara ya en el siglo XX, encontramos casos similares documentados al menos desde finales del XVIII que muy probablemente fueran populares desde un siglo atrás.

En cualquier caso, el zapateado sobre tarima es una herencia directa de los bailes populares españoles que llegaron a América desde inicios de la conquista, adquiriendo aquí unas particularidades propias que perviven en el presente en el son jarocho y en muchas otras regiones. Como se ha señalado, la popularización del zapateado se daría,

---

<sup>270</sup> Castro Buendía, *idem*.

<sup>271</sup> Castro Buendía, *op. cit.*, p. 26.

<sup>272</sup> García de León, *Fandango*, p. 54.

principalmente, en las obras teatrales representadas en los corrales de comedias, teatros móviles, hospitales y plazas. Paralelamente, esta práctica iría conformando los bailes populares novohispanos, convirtiéndose en el elemento central del son jarocho y en una de las herencias barrocas más evidentes.

## **2. El Siglo de Oro en la versada jarocho, la décima y la manera de cantar el son**

En el son jarocho se conoce como «versada» al repertorio que una persona conoce y declama en el fandango. Muchas de estas estrofas provienen de la poesía del Siglo de Oro y, debido a su transmisión oral, se han ido modificando, dando lugar a estrofas compartidas en diversas regiones del mundo hispano adaptadas en cada lugar a su cultura y su lenguaje particulares. Así pues, ya con los primeros barcos llegados a Nueva España llegaron los sonetos, romances, seguidillas y villancicos, difundiéndose especialmente en el teatro a partir del siglo XVII. La poesía del Siglo de Oro, culta, no puede entenderse sin su vínculo con la literatura popular de transmisión oral y viceversa, pues esta última asimiló una enorme cantidad de estrofas, conformando lo que se conoce como *literatura de cordel*<sup>273</sup>. Este concepto hace referencia a los folletos que los vendedores colgaban en cuerdas para exhibirlos por la calle, siendo estos un factor clave para la difusión y popularización de muchas estrofas. Por otro lado, también los manuscritos musicales circularon de esta manera, especialmente los villancicos, que se escribían en *pliegos sueltos*<sup>274</sup>. Es por ello que, si bien el son jarocho —como el resto de músicas tradicionales— se transmitió de manera oral y conformó y conservó su cancionero desde la oralidad, muchos versos y estrofas provienen de obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Góngora o sor Juan Juana Inés de la Cruz, que fueron escritas y difundidas en el Nuevo Mundo. La influencia de la literatura del Siglo de Oro en el cancionero jarocho no radica únicamente en la pervivencia de versos que —con mayor o menor modificación— siguen presentes en el fandango, sino que dicho cancionero se configura en el marco de las concepciones literarias de esta poesía, asumiendo sus características y haciéndolas propias. Encontramos, pues, estrofas y métricas, temas y recursos literarios

---

<sup>273</sup> García de León, *El mar de los deseos*, p. 204.

<sup>274</sup> Marín-López, *Música y músicos entre dos mundos*, [tesis doctoral], Universidad de Granada, 2007, p. 469.

frecuentes en el siglo XVI, a partir de los cuales se fragua el cancionero jarocho que se consolida en el XIX.

Leonardo J. Waisman, que ha reflexionado acerca del barroco musical en América, señala que «las tradiciones orales latinoamericanas [...] conservan en su música folklórica más rasgos del estilo del siglo XVII que sus equivalentes españoles»<sup>275</sup>. Según el autor, la principal transformación que sufre la música española se debe a la tonadilla escénica de finales del siglo XVIII y principios del XIX, las seguidillas y las boleras, mientras que, en América, en esos años, ya estaba arraigado lo que Carlos Vega llamaría el *cancionero ternario colonial*<sup>276</sup>. En la literatura popular novohispana, uno de los principales rasgos que encontramos es el uso de la décima y la improvisación a partir de esta estrofa, que pervive en gran parte de América y en casi todo el Gran Caribe.

La décima espinela toma el nombre de Vicente Espinel, sacerdote, escritor y músico español, nacido en Ronda en 1550<sup>277</sup>. A Espinel suele atribuírsele la creación de la décima formada por diez versos octosílabos rimados de la siguiente manera: ABBAACCDDC. Virgilio López Lemus, filólogo cubano, es quizá la persona que más estudios ha dedicada a la décima en América. El autor explica que la estrofa de diez versos octosílabos surge en España el siglo XV y alcanza su forma más precisa a finales del XVI<sup>278</sup>, sin embargo, señala que no fue Espinel quien la creó y que ya dos autores habían utilizado este tipo de décima antes: Torres Naharro y Mal de Lara. En cualquier caso, fue Vicente Espinel quien, en sus *Diversas rimas* (1591), comienza a popularizar esta estrofa<sup>279</sup>. El nombre de décima espinela viene dado por Lope de Vega, discípulo suyo, tras su muerte en 1624. Lope de Vega, que fue el dramaturgo más leído en Nueva España durante el XVII<sup>280</sup>, fue uno de los principales cultivadores de esta décima, así como Luis

---

<sup>275</sup> Waisman, «La invención del barroco musical americano», en Holler y de Sousa Santos, *Teoría y Praxis: Una antigua dicotomía revisada*, [Anales del X Encuentro de Musicología Histórica], 2014, p. 40.

<sup>276</sup> Waisman, *ibidem*, p. 41.

<sup>277</sup> A Vicente Espinel se le reconoce haber añadido la quinta cuerda a la guitarra a finales del siglo XVI.

<sup>278</sup> López Lemus, «La décima entre España y América: el “puente” cubano», en Esteban, *Madrid habanece. Cuba y España en el punto de vista transatlántico*, p. 61

<sup>279</sup> López Lemus, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>280</sup> El primer envío de comedias de Lope de Vega a Nueva España fue en 1605, con un total de seis comedias que acompañaban a cien ejemplares de *El quijote*. Se estima que tuvo tanta popularidad en América como en España, especialmente en los siglos XVII y XVIII y la representación de sus comedias y autos sacramentales. Sin embargo, tanto los registros de los

de Góngora y Francisco de Quevedo. Estos últimos escribieron décimas como poemas líricos independientes, mientras que Lope de Vega y Calderón de la Barca solían incluirlas en sus comedias y autos sacramentales. En Nueva España, destaca la figura de sor Juana Inés de Cruz como principal escritora de décimas, tanto como textos independientes como parte de obras teatrales<sup>281</sup>.

La décima espinela se extendió rápidamente por España y América y ya a en los primeros años del XVII esta parece ya estar presente en tradiciones populares rurales y urbanas a ambos lados del continente<sup>282</sup>. Su difusión fue tanto en el ámbito popular como culto, y esta se dio principalmente por dos vías: el teatro y la glosa. En el caso de la glosa —es decir, cuatro estrofas que guardan relación temática—, esta fue muy practicada en la improvisación, utilizándose los versos de una estrofa como *pie forzado* para enlazar las décimas. Generalmente se utiliza una cuarteta o redondilla, cantándose o declamándose, en este caso, un total de cuatro décimas cuyo último verso es uno de los de dicha cuarteta. También es habitual comenzar la siguiente décima con el último verso de la anterior.

La décima improvisada es una tradición que existe en todo el Gran Caribe, si bien en algunos territorios se encuentra más arraigada que en otros. En las islas Canarias, este tipo de poesía improvisada se conoce como *punto cubano*, por la música con la que se acompaña—. Más allá de estas islas, conquistadas a inicios del siglo XV y todavía pertenecientes al Reino de España, geográficamente situadas junto a las costas occidentales de África e históricamente relacionadas con el Caribe colonial, la décima improvisada no se desarrolla en otras regiones de España, a excepción de en el Levante peninsular (Almería y Murcia), las Islas Baleares y algunas zonas de Cataluña, Galicia y País Vasco<sup>283</sup>. Esta tiene un gran arraigo en el sur de Portugal, especialmente en el Algarve.

---

envíos en barco (que, a partir de la muerte de Lope de Vega en 1632, dejan de anotar el nombre del autor y el número de copias de cada obra) como las representaciones teatrales en los corrales de comedias (que en muchos casos no realizaban registros de las obras representadas y sus autores, o estos se han perdido) son difíciles de rastrear y dificultan un estudio riguroso. Véase Leonard, «Notes on Lope de Vega's Works in the Spanish Indies», *Hispanic Review*, vol. 6, n° 4, 1938, pp. 277-293.

<sup>281</sup> Leonard, *op. cit.*, p. 65.

<sup>282</sup> García de León, *El mar deseos*, p. 213.

<sup>283</sup> Trapero, «La décima popular en canarias: sus modalidades de usos, su historia y su actualidad», en Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular (Fiesta, canto, música y representación)*, pp. 351.

En Colombia, se improvisa en décimas en el Caribe y hacia los Montes de María como parte de la tradicional *música de gaitas*. Aquí, esta suele cantarse sin acompañamiento instrumental<sup>284</sup>, con un carácter más melódico. En este país, las confrontaciones entre dos personas mediante la improvisación de décimas también se desarrollan en los llanos orientales, acompañadas aquí de la música llanera de cuatro, arpa y maracas. En la región cafetera, la *trova paisa*, si bien no utiliza décimas espinelas, cuenta con confrontaciones improvisadas generalmente en cuartetos, así como ocurre en el Caribe con la *piquería vallenata*, aun con diversas diferencias musicales. En Panamá, la décima improvisada cuenta con una amplia tradición, así como en Cuba y Puerto Rico y la República Dominicana. En gran parte de Suramérica se cultivó la décima — improvisada o no—, incluyendo Brasil, traducida aquí a la lengua portuguesa. También en Filipinas se conoce su presencia, aunque actualmente está prácticamente desaparecida<sup>285</sup>. De esta manera, la décima espinela y la improvisación a partir de esta traza una historia cultural compartida en casi todo el continente americano y la región del Gran Caribe:

El surgimiento de las naciones de esta área del mundo estuvo acompañado por el creciente auge de la décima en las poesías cultas y populares, al grado de que en las nacientes repúblicas y en las restantes colonias españolas (Cuba y Puerto Rico), cuando se consolidó la sensibilidad romántica, apenas si había poeta culto que no usase esta estrofa. Este proceso ha sido bien estudiado en México, Perú, Venezuela, Panamá, Argentina, Chile, República Dominicana, Puerto Rico y Cuba; precisa más estudios en Uruguay, Ecuador, el sur de Estados Unidos de América y Río Grande del Sur (puesto que su presencia en el nordeste brasileño ha sido muy bien examinada). Puede ser rara su presencia en Paraguay, Bolivia y toda Centroamérica, con la excepción de la costa pacífica Panameña; por supuesto, no se advierte en el caribe anglofrancófono ni en las Guayanas<sup>286</sup>.

En Veracruz, en la costa de Sotavento, la décima pervive fuertemente arraigada al son jarocho. En muchos de los sones como *El buscapiés*, *El zapateado* o *El jarabe loco* se cantan décimas, además de improvisarse, normalmente, con la música de estos dos

---

<sup>284</sup> Este es un rasgo propio de la tradición decimera del Caribe colombiano, que no está presente en otras regiones del Gran Caribe. Véase Leottau, «De lo cierto a lo incierto, décima en el entorno de Cartagena», *Villes en parallèle*, n°47-48, 2013, pp. 270-281.

<sup>285</sup> García de León, *El mar de los deseos*, pp. 216-218.

<sup>286</sup> López Lemus, *op. cit.*, p. 71.

últimos como acompañamiento. Figuras como José Piedad Bejarano «El vale» o Constantino Blanco Ruiz «Tío Costilla», fueron grandes maestros decimeros del pasado siglo. En otras regiones de México también se cultivó la décima: en «el Altiplano y los reales de minas, las montañas interiores (como la Sierra Gorda, donde ha alcanzado su máximo desarrollo), la costa de Michoacán (llamada allí *valona*) y las llamadas provincias internas del norte, principalmente Nuevo México»<sup>287</sup>.

En España, a excepción del *trovo alpujareño* y el *trovo cartagenero* del Levante español —en donde prima el uso de la quintilla más que de la décima—, el *punto cubano* canario y algunos casos particulares en las regiones anteriormente mencionadas, la décima improvisada no tiene gran relevancia. En el caso de la *guajira* del flamenco, precisamente el *palo* en el que se advierte más influencia de la música cubana, la décima aparece constantemente en letras cuyos temas suelen tratar la vida en el Caribe, el amor y la melancolía por la tierra añorada:

Al pie del pinar del río  
tengo mi genio mejor  
allí vivo yo al calor  
que me presta mi bojío.  
Allí canta el pecho mío  
mientras se mece la caña  
y a mi acento le acompaña  
la caña de los turpiales  
que entre los cañaverales  
me hacen pensar en España<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> García de León, *El mar de los deseos*, p. 217.

<sup>288</sup> Esta décima se encuentra en diversas guajiras, popularizada especialmente por Juanito Valderrama. Desde finales del XIX y principios del XX se tiene constancia de la presencia de este palo, interpretado por cantaores como Juan Breva, Manolo Escacena, Antonio Pozo «el mochuelo» y, posteriormente, Juanito Valderrama y Pepe Marchena. Véase Vega-Toscano, «Los cantes de ida y vuelta en el flamenco: la guajira», *Revista de Musicología*, vol 20, nº 2, 1997, pp. 971-979.

Además de la guajira, el flamenco posee otros palos que evidencian esta relación de *ida y vuelta*, tales como la rumba, la vidalita, la milonga y la colombiana. En sus letras, encontramos estrofas similares a otras de diferentes tradiciones musicales de América. Solo por poner un ejemplo, sirva la siguiente cuarteta, muy popular en Chile:

La naranja es amarilla  
y el limón color de caña  
qué triste se pone el hombre  
cuando la mujer lo engaña<sup>289</sup>.

En la guajira flamenca, encontramos la siguiente:

La naranja es amarilla  
y el limón color de caña  
y en medio de las Antillas  
está el corazón de España<sup>290</sup>.

Muchos de estos intercambios, tanto en la música como en la poesía oral, tuvieron lugar en el siglo XIX, cuando se definen muchos de los rasgos compartidos a lo largo y ancho del Gran Caribe, cuya música llega a los *cafés cantantes* en España y, en su contacto con el cante y toque del flamenco, las coplas y polos, se configuran nuevas sonoridades. Sin embargo, desde inicios de la conquista sucedieron estas *idas y vueltas* y en muchos casos resulta difícil concluir si algunas características musicales surgieron a un lado o a otro del Atlántico —cosa que, por otro lado, no pretendemos en este trabajo—. Por otra parte, la presencia de palabras taínas —sobre todo— en las crónicas más tempranas y la asunción de estas en la península evidencia la influencia recíproca en el lenguaje en ambos continentes.

La pervivencia de estrofas del teatro y la poesía del Siglo de Oro es la manifestación más clara de la influencia de la literatura culta española en son jarocho.

---

<sup>289</sup> Conjunto Cuncumén, La naranja es amarilla, *Cantos Y Danzas De La Region Central. El Folklore De Chile Vol. XXII*, 1970. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=v3qdUL7xrN4>.

<sup>290</sup> Esta décima, cantada por Juanito Valderrama, si bien no hemos podido encontrar un álbum que la recoja, queda registrada en un programa de televisión, del cual desconocemos el canal y fecha de emisión. Puede consultarse en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=Nkbr6YdOwZU>.

Antonio García de León recoge algunas de estas en su libro ya citado *El mar de los deseos*, como la siguiente redondilla de Lope de Vega: «Ven muerte, tan escondida, / que no te sienta venir / porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida»; presente en el son de *El aguanieve*, añadiendo «que ya no quiero vivir» para formar la quintilla. Asimismo, recoge el autor una seguidilla cantada en el *Baile de los disparates*, de Juan del Encina: «Cada vez que te veo / los senojiles, / se me ponen los ojos / como candiles». En *La bamba* se canta: «Cada vez que te veo, / niña, las piernas / se me ponen los ojos / como linternas»<sup>291</sup>. También en *La bamba* podemos observar otra seguidilla («Dime, niña bonita, / quien te mantiene / los avíos de España / que van y vienen...») que se asemeja a otra de *Las armas y las galeras*, de Quevedo («Porque salga de España / ya le previenen: / carreteros de Ocaña / que van y vienen...») <sup>292</sup>.

Una de las obras más representadas en los corrales de comedias, tanto en la España peninsular como en América, fue *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca<sup>293</sup>. En el son jarocho *El pájaro cú*, García de León advierte referencias a dicha obra, de la que proviene el verso «¿Y yo, con mejor instinto, tengo menos libertad...?» que parece parafrasearse en una sexteta de este son:

Hay pájaros advertidos  
en el monte, es la verdad:  
ellos cantan desmedidos  
con mucha serenidad  
y yo, con cinco sentidos,  
no tengo esa libertad<sup>294</sup>.

Para un análisis de la presencia en el son jarocho de estrofas y versos propios de la literatura del Siglo de Oro haría falta un estudio profundo de las obras de ambos periodos —un trabajo ambicioso que requeriría una tesis por sí mismo—. Los folletos de

---

<sup>291</sup> García de León, *El mar de los deseos*, p. 201.

<sup>292</sup> García de León, *idem*.

<sup>293</sup> De hecho, en Madrid sólo se representaron autos sacramentales de Calderón de la Barca desde 1708 hasta 1764 (un año antes de su prohibición), a excepción de 1709, cuando se programaron, sin éxito, dos de Antonio de Zamora. Consta que el Ayuntamiento de Madrid sólo autorizaba la representación de autos de dicho autor que, asimismo, habían de superar una censura previa. Véase García Ruiz, «Los autos sacramentales en el siglo XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, nº1, 1994, p. 61-82.

<sup>294</sup> García de León, *El mar de los deseos*, p. 203.

la llamada *literatura de cordel* y las representaciones teatrales serían los principales difusores de esta literatura durante los siglos XVII y XVIII. En Xalapa, sabemos de la existencia de un corral de comedias en 1807 de reciente creación, gracias a un registro conservado en los Archivos Notariales que indica que

José Antonio Pereira, actual Asentista del Coliseo nuevamente establecido en esta Villa, otorga traspasar, ceder y renunciar la indicada negociación del coliseo a favor de don Francisco Zapari, vecino de la Capital de México y residente en esta Villa, bajo las cláusulas que se mencionan en la escritura<sup>295</sup>.

Es muy probable que ya antes hubiera representaciones teatrales en otros corrales de comedias o en el convento de San Francisco —cuyo archivo se perdió—. No cabe duda que en el actual estado de Veracruz albergó muchas de estas obras, tanto en coliseos y corrales de comedias de los que —a pesar de la falta de información— se conoce su existencia como en plazas públicas y teatros móviles, especialmente durante las fiestas del Corpus Christi celebradas en esta región. En palabras de García de León:

El teatro de los corrales de comedias, el de los entremeses con coda musical y el de las tonadillas escénicas cantadas por las compañías de teatro bufo que recorrían los puertos de la Carrera [de Indias] se desbordó hacia la expresión callejera y terminó por fijar en lo popular una innumerable cantidad de textos de tonadilla y zarzuela que ahora son tradicionales<sup>296</sup>.

Antes de cerrar este apartado, cabe añadir una reflexión respecto a la manera en que se canta el son jarocho, que sugiere otras consideraciones acerca de la herencia de la música del barroco novohispano. Una de ellas es el estilo responsorial del son, que puede darse tanto entre dos personas o entre el pregonero y un coro, como ocurre en sones como *El coco* —con la reiteración por parte de todas las personas integrantes de esa misma palabra— o *El colás* (y su estribillo: Colás, Colás, Colás y Nicolás / lo mucho que te quiero y el mal pago que me das / si quieres, si puedes, si no ya lo verás / hay que bonito baila la mujer de Nicolás), entre muchos otros. En la musicología, hay consenso en que este es un rasgo que proviene de la influencia africana<sup>297</sup>, muy presente en los villancicos

---

<sup>295</sup> ANUV. Protocolo, N° 71, Expediente 3, fol. 106 vta., 108-109 vta., 21-04-1807. Consultado en [https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=1\\_1807\\_19555&tipo=2](https://eval.uv.mx/bnotarial/Detalles.aspx?idA=1_1807_19555&tipo=2).

<sup>296</sup> García de León, *El mar de los deseos*, p. 91.

<sup>297</sup> Ruiz Rodríguez, «Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas», *Revista transcultural de Música*, n. 11, 2007, pp. 1-24.

novohispanos, especialmente en los guineos y otros villancicos de negros. Esta característica —presente en sendas obras de Gaspar Fernández mencionada en el anterior apartado, *Eso rigor e repente y Negrinho tiray vos-la*— se acentúa por el carácter teatral de los mismos villancicos, tema central del libro de Omar Morales<sup>298</sup>. La influencia africana en el desarrollo de la música en América presenta más evidencias que en Europa, sin embargo, no ha habido un estudio amplio que compare los villancicos de negros escritos en la España peninsular con los iberoamericanos. Según Waisman, si bien el guineo presenta ciertas particularidades a diferencia de otro tipo de villancicos, ambos son similares a ambos lados del Atlántico<sup>299</sup>. Hasta que no exista tal estudio será difícil afirmar si, efectivamente, los guineos novohispanos difieren tanto de los peninsulares como para afirmar una influencia africana —o indígena— distinta a la del sur de España. El autor, por otra parte, defiende que los rasgos musicales *africanos* propios de los guineos provienen, más bien, de la estereotipación de ciertos rasgos habituales en la música africana, de modo que el contacto directo con los negros esclavos no sería imprescindible para la composición de villancicos que evoquen dichos rasgos, del mismo modo que sucede con el modo de hablar de los bozales, también presente en la literatura del Siglo de Oro<sup>300</sup>. De esta manera, la creación de un lenguaje *de negros* estereotipado, asumido y alimentado por escritores durante siglos, podría tener su correlato en la música, enmascarando la complejidad, diversidad y veracidad de las diferentes tradiciones musicales provenientes del África bajo patrones comunes con un claro sesgo eurocentrista.

En cualquier caso, la presencia esclavos negros como cantores o ministriles en catedrales novohispanas está probada. Uno de los más significativos es el caso de Juan de Vera, «negrillo cantor» comprado por la catedral de Puebla por un precio tres veces mayor al que solía pagarse por un esclavo: 1400 pesos<sup>301</sup>. Juan de Vera, que aparece en el primer

---

<sup>298</sup> Morales, *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*.

<sup>299</sup> Wasiman, *op. cit.*, p. 9.

<sup>300</sup> En palabras de Quevedo: «Si escribes comedia y eres poeta sabrás guineo en volviendo las rr ll y al contrario, como Francisco, *Flancico*, y como primo, *plimo*». En Ramírez Uribe, «Sarabanda tenga que tenga...Evidencias de prácticas religiosas bantú en un villancico en la catedral de Puebla del siglo XVII», *Estudios de historia novohispana*, n° 66, 2022, p. 62.

<sup>301</sup> Morales, «El esclavo negro Juan de Vera. Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (florebit 1575-1617)», en *Historia de la Música en Puebla*, CONACULTA. Secretaría del Estado de Puebla, 2010, p. 55.

registro que corrobora el uso del arpa en un ambiente catedralicio tanto en España como en sus territorios americanos —mencionado anteriormente—, fue arpista y cantor de la catedral de Puebla mientras Gaspar Fernández era el maestro de capilla. Antes de la llegada del destacado compositor guatemalteco en 1606, sabemos que Juan de Vera desempeñó trabajos propios del maestro de capilla en un periodo de incertidumbre tras la muerte de Pedro Bermúdez (ca. 1605) y hasta la llegada de Gaspar Fernández. En este intervalo de tiempo, Juan de Vera compuso *negrillas* en dicha catedral y él mismo las interpretó<sup>302</sup>. El negro cantor, castrado, debió ser muy destacado por su voz, aprovechando su alta tesitura y su potente sonido para la interpretación de villancicos.

Por otro lado, Claudio Ramírez, en un artículo dedicado al Guineo a 5 [*Eso rigor e repente*]<sup>303</sup>, reflexiona acerca de una posible presencia del habla *bantú* en este villancico, cuya influencia habría llegado a México desde Cuba. Por otro lado, investigadores como Rolando Pérez o Jane Bellingham señalan que la adopción del ritmo sesquiáltero en bailes como la Zarabanda pudo haberse originado en América y llegar a España en el siglo XVI<sup>304</sup>, arraigándose en el sur de la península y presentes todavía en el flamenco. Nos referimos al sesquiáltero que podríamos representar como la alternancia del compás de 6/8 y 3/4, o como ciclo de doce tiempos con diversas posibilidades de distribuir células binarias y ternarias<sup>305</sup>. En palabras de Miguel Ángel Berlanga:

Pensamos que la recurrente presencia de estos ritmos en todo tipo de sonos que algunos musicólogos integran en el llamado *Cancionero Ternario Caribeño* (Argeliers León, 1974), es un argumento que jugaría a favor de que su configuración se produjo allí (donde “se quedaron” como rasgo idiosincrático), y no en África ni en España. Y su existencia jugaría también a favor de que el fenómeno de *ida y vuelta* comenzó en la primera época colonial y no solo en la música escrita practicada en ámbitos “letrados” o en capillas catedralicias (caso de los primeros villancicos propuestos para la audición), sino en contextos festivos *populares*<sup>306</sup>.

---

<sup>302</sup> Morales, *ibidem*, p. 58.

<sup>303</sup> Ramírez Uribe, «Sarabanda tengo que tengo...Evidencias de prácticas religiosas bantú en un villancico en la catedral de Puebla del siglo XVII», *Estudios de historia novohispana*, n° 66, 2022, pp. 47-79.

<sup>304</sup> Ramírez Uribe, *op. cit.*, p. 67.

<sup>305</sup> Berlanga, «Entre *negrillas* y *Cumbés*, *Sones* y *Guajiras*. Influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana», *Música Oral del Sur*, n° 17, 2010, p. 235.

<sup>306</sup> Berlanga, *ibidem*, p. 237.

Como vemos, resulta difícil trazar un recorrido de la influencia de la música africana en la del mundo hispánico, pero es evidente que esta fue mayor en el continente americano. Si bien la presencia de negros esclavos es anterior en el sur de España que en América, creándose en la península rasgos estereotipados asumidos tanto en el resto de la metrópoli como en los territorios americanos, este hecho no contradice que la influencia africana en la música hispana se desarrollase, mayormente, en América. En la música popular de América Latina esta herencia es más notoria, lo que manifiesta que fue en este ámbito en donde hubo un mayor sincretismo.

De esta manera, el estilo responsorial del son jarocho, la voz aguda en el canto y su fuerte proyección pueden deberse a una influencia africana, observable ya en guineos y *negrillas* del siglo XVI pero que debió de ser todavía mayor en el contexto festivo popular. En el siglo XVII se afianzarían ciertas cualidades de la música popular, debido en gran parte a los corrales de comedias y las festividades religiosas, motivo por el cual encontramos un marcado responsorial en cantos «que van de las músicas de capilla y de los villancicos indianos a los *guaguancós* afrocubanos<sup>307</sup>».

---

<sup>307</sup> García de León, *El mar de los deseos*, p. 69.

## CONCLUSIONES

El estudio de la música en los archivos parroquiales del estado de Veracruz es un camino todavía sin explorar. En esta investigación, se ha abierto el camino en la exploración de dichos archivos, cuyos resultados han sido expuestos en las conclusiones del primer capítulo. En general, a pesar de la pérdida de muchos documentos y la mala conservación de otros, existen datos suficientes que justifican la actividad musical de la actual catedral de Xalapa desde el siglo XVI. A partir de los libros de cuentas podemos conocer algunos detalles referidos a los salarios, número de cantores y ministriles, tipos de instrumentos y géneros musicales; empero, no podemos conocer este repertorio.

En lo referido al estudio del fandango y del son jarocho, en este trabajo queda patente que el complejo entramado musical del siglo XVII novohispano requiere una mirada amplia. En lo que respecta a los villancicos, guineos y negrillas, queda corroborada su popularidad y su contacto con otros géneros profanos. Estos son susceptibles de un análisis comparativo con el son jarocho, aunque esto conllevaría muchos matices, a sabiendas del riesgo de recurrir a grabaciones. Por otro lado, es difícil conocer qué características musicales surgieron a un lado y a otro del Atlántico. En lo que respecta a la influencia africana, tampoco es sencillo esclarecer qué rasgos se adquirieron en el contacto con dicha población y cuáles se fueron heredando a partir de estereotipos rítmicos y armónicos que se infiltraban también en sones y bailes populares como los *Zarambeques* y *Cumbés* presentes en el manuscrito de Santiago de Murcia.

La *frontera difusa* que separa la música religiosa de la profana en el siglo XVII invita a plantear el estudio desde una mirada amplia. Las ideas expuestas en el segundo capítulo muestran la continua convivencia entre ambos repertorios y cómo es probable que esto derivara en muchas características compartidas. Para ello, el teatro y los corrales de comedias parecen haber sido el principal espacio de convergencia, recibiendo las mismas críticas por sus bailes y comportamientos «deshonestos» que las fiestas privadas y fandangos registradas a finales del XVIII. En el caso de Xalapa, llama la atención el registro de un fandango en una hacienda en 1803 y la existencia de un coliseo establecido «nuevamente» en la ciudad en 1806.

Se necesitaría de una investigación más profunda para establecer influencias directas de la música religiosa en el son jarocho y, para ello, el estudio a fondo de la música en los archivos parroquiales de Veracruz sería la base de la que partir. En

cualquier caso, las múltiples conexiones entre la música religiosa y la música y el baile profanos en la época novohispana, la presencia observable de características musicales compartidas y la importancia de la cuestión religiosa en el ritual y la fiesta del fandango en la actualidad parecen indicar la relación entre ambos e invitan a una investigación más profunda y en otras regiones de Sotavento.

## BIBLIOGRAFÍA

Barahona, Andrés, «Ángel de Sotavento: El arpa jarocha», *Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, vol. 1, n° 1, 1997, pp. 157-161.

Baudot, Georges, Agueda, María, «El Chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 48, 1987, pp. 163-171.

Berlanga, Miguel Ángel, «Entre negrillas y Cumbés, Sones y Guajiras. Influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana», *Música Oral del Sur*, n° 17, 2010, pp. 227-249.

\_\_\_\_\_, *Los fandangos del sur. Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1998.

Bermúdez Gorrochotegui, Gilberto, *Jalapa en el siglo XVI*, Tesis doctoral, vol. 1, Universidad Veracruzana, 1977.

\_\_\_\_\_, Gilberto, *Historia de Jalapa. Siglo XVII*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1995.

\_\_\_\_\_, Gilberto, *Jalapa en el siglo XVI*, Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985.

Castro Buendía, «Música e historia del zapateado», *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, vol. 7, n° 8, 2014, pp. 22-37.

Claro-Valdés, Samuel, «Herencia musical de las Tres Españas en América», *Revista Musical Chilena*, n° 171, pp. 7-41, 1989.

Contreras, José Antonio, Martínez, Lucina, Andrade, Francisco, «Hacia el conocimiento de la historia prehispánica de Xalapa», *Revista Ollin. Centro INAH Veracruz*, 1995, pp. 238-247.

Córdova, Arturo, Mauleón, Gustavo, «“Violeros” y “guitarreros” en Puebla durante el siglo XVII. Algunos testimonios documentales», en *Historia de la Música en Puebla*, CONACULTA. Secretaría del Estado de Puebla, Puebla, 2010, pp. 79-98.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII ordenada*, tomo 1, volumen 1, Casa Editorial Bailly-Bailliere, Madrid, 1911.

Cruz, Eloy, «Los sones de España y México», en Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, Universidad Internacional de Andalucía, 2020, pp. 417-429.

Gonzalbo, Pilar, Escalante, Pablo (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

\_\_\_\_\_, Rubial, Antonio, (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Escudero, Miriam, *Esteban Salas. Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, La Habana, 2011.

Estévez, Jesús, «Nuevas perspectivas y documentos sobre la vida musical en la Catedral de Quito (1545-1836)», *Resonancias*, vol. 27, nº 52, 2023, pp. 13-40.

Navarrete, Sergio (coord.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias. Ritual sonoro catedralicio*, CIESAS, México, 2013.

Estrada, Andrés, «El villancico barroco mexicano», *Cuadernos de investigación*, nº11, 1989, pp. 1-40.

Figuroa, Rafael, *Naranjas y limas: una tradición compartida con el Caribe*, Colección voces de la tierra. Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, Veracruz, 2013.

Flores, Juan Antonio, «Un continente de carnaval: Etnografía crítica de carnavales americanos», Sesiones del seminario *Etnografías e interpretación de carnavales americanos*, 2001, pp. 29-58.

García de León, Antonio, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 2006.

\_\_\_\_\_, *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

\_\_\_\_\_, *El mar de los deseos: el Caribe Afroandaluz, historia y contrapunto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016.

García Pérez, María Sandra, «Apuntes sobre los archivos parroquiales en España», *Biblios*, nº 34, 2009, pp. 1-11.

García Pimentel (ed.), «Memoriales de Fray Toribio de Motolinia, Manuscrito de la Colección del Señor Don Joaquín García Icazbalceta, México», Cap. 60, *Casa del Editor*, 1903.

García Ruiz, Víctor, «Los autos sacramentales en el siglo XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, nº1, 1994, pp. 61-82.

García, Francisco, Gutierrez, Ramón, *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos*, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 2010.

Garzón, Elisa, «Los archivos parroquiales como fuente para la historia social, económica y de las mentalidades», *Guía de series del Archivo Parroquial del Santo Ángel Custodio*, 2015, pp. 1-14.

Giraud, Laura, «Conquista y constitución: el paseo del real pendón en la Ciudad de México (1809-1818)», *Estudios Ibero-Americanos. PUCRS*, nº1, pp. 7-21, 1999.

Gómez, Lidia, Mauleón, Gustavo, «Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglos XVI-XVII», en Navarrete, Sergio

(coord.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias. Ritual sonoro catedralicio*, CIESAS, México, 2013.

Gonzalbo, Pilar, «Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo», *University of California Institute for Mexico and the United States*, vol. 9, nº1, pp. 19-45, 1993.

González, Julieta Varanasi, *Hacia una reconstrucción de la vida musical en Xalapa entre 1824 Y 1878*, Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2007.

Grosfoguel, Ramón, «Pensamiento descolonial afro-caribeño: Una breve introducción», *Tabula Rasa*, nº 35, 2020, pp. 11-33.

Robles-Cahero, José Antonio, «Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España», *Boletín del AGN*, nº 8, 2005, pp. 42-77.

Leonard, Irving, «Notes on Lope de Vega's Works in the Spanish Indies», *Hispanic Review*, vol. 6, nº 4, 1938, pp. 277-293.

Leottau, Fidel, «De lo cierto a lo incierto, décima en el entorno de Cartagena», *Villes en parallèle*, nº47-48, 2013, pp. 270-281.

López Lemus, «La décima entre España y América: el “puente” cubano», en Esteban, Ángel (ed.), *Madrid habanece. Cuba y España en el punto de vista transatlántico*, Editorial Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2011.

López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Fundación Rodríguez Acosta, Madrid, 1963.

Marín-López, Javier, *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.

\_\_\_\_\_, Zambrano, Raúl, «¡Ay, qué dolor!(1701) de Antonio de Salazar: contextos para un villancico barroco transcrito por Manuel M. Ponce», en Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, Universidad Internacional de Andalucía, 2020, pp. 569-589.

Méndez Maín, Silvia, *La población de la Parroquia de Xalapa durante el siglo XVIII. Un estudio de Demografía Histórica*, [tesis doctoral], Universidad Veracruzana, 2004.

Morales, Omar, «El esclavo negro Juan de Vera. Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (*florevit* 1575-1617), en *Historia de la Música en Puebla*, CONACULTA. Secretaría del Estado de Puebla, 2010, pp. 47-63.

\_\_\_\_\_, *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2024.

\_\_\_\_\_, «Gaspar Fernández: su vida y obra como testimonio de la cultura musical novohispana a inicios del siglo XVII», en Camacho (coord.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, pp. 71-125.

Moya, Lérica, «Los privilegios mortis de los maestros de capilla, cantores y ministriles de la parroquia de Jalatlalco (1620-1729)», en Navarrete, Sergio (coord.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias. Ritual sonoro catedralicio*, CIESAS, México, 2013.

Narbona, Rafael, «Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia», *Revista d'Història Medieval*, n° 10, 1999, pp. 371-382.

*Nueva relación que contiene los viajes de Tomas Gage en la Nueva España*, Biblioteca Goathemala de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 1946.

Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1986.

Ramírez, Claudio, «Sarabanda tengo que tengo...Evidencias de prácticas religiosas bantú en un villancico en la catedral de Puebla del siglo XVII», *Estudios de historia novohispana*, n° 66, 2022, pp. 47-79.

Ruiz, Carlos, «Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas», *Revista transcultural de Música*, n. 11, 2007, pp. 1-24.

Saldívar, Gabriel, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, CNCA, INBA y CENDIM, México, 1991.

Serrano, Manuel, «La procesión del Corpus Christi en Cartagena de Indias: orden y representación social en la fiesta barroca», *El Taller de la Historia*, vol. 10, nº 10, 2018, 153-182.

Tello, Aurelio, «La música en los centros parroquiales», en Navarrete, Navarrete, Sergio (coord.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias. Ritual sonoro catedralicio*, CIESAS, México, 2013.

Trapero, «La décima popular en canarias: sus modalidades de usos, su historia y su actualidad», en Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular (Fiesta, canto, música y representación)*, El Colegio de México, 2002, pp. 351-371.

Varey, John, Davis, Charles, «Datos adicionales sobre los primeros corrales de comedias», *Mélanges de la casa de Velázquez*, vol. 26, nº2, 1990, pp. 141-151.

Vega-Toscano, Ana, «Los cantes de ida y vuelta en el flamenco: la guajira», *Revista de Musicología*, vol 20, nº 2, 1997, pp. 971-979.

Virgili, María Antonia, «Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 26, 1995, pp. 15-26.

Waisman, Leonardo, «La invención del barroco musical americano», en Holler, de Sousa Santos, Valverde, *Teoría y Praxis: Una antigua dicotomía revisada*, [Anales del X Encuentro de Musicología Histórica], Minas Gerais, 2014.

