
HISTORIA DE LA MÚSICA

EN

PUEBLA

HISTORIA DE LA MÚSICA
EN
PUEBLA

SECRETARÍA DE CULTURA DEL ESTADO DE PUEBLA
DIRECCIÓN DE MÚSICA

CONACULTA

Mtra. Consuelo Sáizar Guerrero
PRESIDENTA

Mtra. Susana Phelts Ramos
DIRECTORA GENERAL DE VINCULACIÓN CULTURAL

SECRETARÍA DE CULTURA DEL ESTADO DE PUEBLA

Lic. Mario Marín Torres
GOBERNADOR CONSTITUCIONAL DEL ESTADO DE PUEBLA

Alejandro Eliseo Montiel Bonilla
SECRETARIO DE CULTURA

José Miguel A. Campos Ramos
SUBSECRETARIO DE CULTURA

Lic. Omar Lezama Tejada
ENCARGADO DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ACCIÓN CULTURAL

Laura Elisa Morales Villagrán
DIRECTORA DE ASUNTOS JURÍDICOS

Erica Rubí Ramírez Martínez
DIRECTORA ADMINISTRATIVA

Helio Huesca Martínez
DIRECTOR DE MÚSICA, RESPONSABLE DE EDICIÓN

Gustavo Loyola Medina
COORDINADOR DEL PROYECTO

Myriam Yareli Ramírez Alonso
DIRECTORA FOTOTECA JUAN C. MÉNDEZ

Israel Miranda
DISEÑO DE PORTADA Y FORMACIÓN TIPOGRÁFICA

Edson Salas
CORRECCIÓN

Fototeca Juan C. Méndez
FOTOGRAFÍAS

Primera edición: diciembre de 2010
Producción: CONACULTA
Secretaría de Cultura del Estado de Puebla
Dirección de Música
D.R. © 2010. Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Presentación	13
MÚSICA EN LA COLONIA	
Montserrat Galí	
El Colegio de Infantes	21
Gonzalo Camacho	
El arpa en la Colonia	43
Omar Morales Abril	
El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla, 1575-1617	47
Bárbara Pérez Ruíz	
Una antífona y tres maestros de capilla: un estudio sobre la composición de la Salve Regina en la catedral de Puebla en la segunda mitad del siglo XVII	63
Arturo Córdova Durana, Gustavo Mauleón Rodríguez	
“Violeros” y “Guitarreros” en Puebla durante el siglo XVII: Algunos testimonios documentales	79
MÚSICA EN EL SIGLO XIX	
Aurea Maya	
La zarzuela en Puebla en el siglo XIX: el caso de Antonio María de Campos	101
Emilio Casco Centeno	
Música de salón en el siglo XIX	109
Margarita López Cano	
Ópera en Puebla en el siglo XIX	125

MÚSICA EN EL SIGLO XX

Mariana Domínguez	
La música de concierto	137
Juan José Escorza	
Luís G. Saloma, paladín de la música en México	149

NUESTROS MÚSICOS

Jaime Rodríguez	
Músicos agremiados	159
Verónica Teutle y Juan Arturo Ortega	
Compositores	165

PATRIMONIO HISTÓRICO

Luís Antonio Gómez	
La iconografía musical prehispánica de Puebla	173
Eugenio Delgado Parra	
Aproximación a la música de Joaquín Gutiérrez Heras	183
Luís Jaime Cortés	
Joaquín Gutiérrez Heras... ¿crítico de las vanguardias?	189

MÚSICA POPULAR Y MÚSICA TRADICIONAL

Rosa Virginia Sánchez	
La huasteca poblana. Grabaciones de campo de	
Raúl Hellmer	199
Jesús Flores y Escalante	
El danzón y las músicas urbanas de la Angelópolis	209
Pablo Dueñas	
El chinaco, la china, el perico, el chimistlán, el pan de atole,	
gérmenes del jarabe poblano	219
Edgar Bello	
Samuelito Lozano	229
Jorge Flores López y Abel Tirado López	
Miguel Alvarado Ávila	235
Thomas Stanford	
La música popular y tradicional poblana	245

Cristóbal Ramírez	
La música y la danza	249
Alicia González Morales y Raúl Ibarra Estrada	
El danzón en Puebla	263
Jessica Gottfried	
Cambio musical a partir de la investigación folklórica en México	273
 MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA	
Jorge Fernández de Castro y Pablo Argüelles	
Jazz	289
Carlos Arellano	
Canción	309
Hugo Cabrera	
Rock	317
Ricardo Téllez	
Fusiones	325
 LA MÚSICA Y SU ENTORNO	
Amelia Domínguez	
Los festivales de música en Puebla	339
Francisco Sánchez Díaz de Rivera	
Puebla Ciudad Musical	353
Alejandro Montiel Bonilla	
La Sala de Música del Museo José Luís Bello y González ...	367
 DIFUNDIR LA MÚSICA	
Pedro Ángel Palou Pérez	
Espacios para la música (teatros y auditorios)	377
Helio Huesca	
La creación del acervo musical del Estado de Puebla	383
Pablo Aguilar Garduño	
Estudios de grabación y sellos discográficos	391
Moisés Ramos	
Medios de publicación y publicaciones periódicas	401
Alejandro Elías	
Asociaciones y promotores	409

LA ENSEÑANZA

Cuauhtémoc Cruz Abud	
Historia del Conservatorio	417
María Luisa Vilar Paya	
La Universidad de las Américas y su influencia en la educación musical	425
Flavio Guzmán Sánchez	
Alcances e impacto del nuevo perfil del músico	431

INSTRUMENTOS

Arturo Córdoba	
Fabricantes de instrumentos	443
Víctor Arellano	
Tiendas de instrumentos y partituras	449
Máximo Sánchez Arana	
Fábrica de pianos	455



PRESENTACIÓN

La música como parte de los lenguajes de una cultura, transmite, construye y modela conocimientos, conductas, valores y afectos que se transforman en el patrimonio oral e intangible que ha sido reconocido como un factor vital para la identidad cultural.

Los artículos presentados en este libro “Historia de la Música en Puebla” son las ponencias que se dictaron en el Coloquio Nacional que llevara el mismo título y que fue organizado por la Secretaría de Cultura del Estado en coordinación con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” y que nos dan una muestra del panorama musical en Puebla abarcando desde la época colonial hasta el presente.

Sirva pues este valioso libro como una muestra del que hacer musical de aquellos compositores, músicos, etnomusicólogos, investigadores, periodistas culturales, promotores y gestores culturales en torno a la música de Puebla que con sus conocimientos nos permiten conocer sobre ese patrimonio musical del Estado y que al mismo tiempo ellos forman también parte indivisible de ese patrimonio cultural arriba mencionado.

Enhorabuena

Lic. Mario Marín Torres
Gobernador Constitucional
del Estado de Puebla

El presente libro “Historia de la Música en Puebla” reúne las ponencias que académicos, investigadores, músicos y promotores culturales presentaron en el marco del Coloquio Nacional organizado por esta Secretaría de Cultura en coordinación con el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) “Carlos Chávez” y que llevara el mismo título.

Como correspondencia de haber tenido el orgullo de ser los anfitriones de este importante evento, el cual fijó la mirada de distintas instituciones y grupos sociales de la entidad, ahora devolvemos un poco a la generosidad de los participantes entregando una muestra por demás representativa de las discusiones, propuestas y temas de dicho coloquio.

Esta Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla agradece a todos los participantes del Coloquio cuyas ponencias son ahora los artículos contenidos en el libro, el cual se suma al “*Acervo musical del Estado de Puebla*”. Este importante logro hubiera sido imposible sin las valiosas aportaciones de quienes participaron en la conformación del mismo y que con su conocimiento siguen detonando el entusiasmo de los melómanos pero, también, del público en general. La música es de todos, y como tal, debe defenderse con estos esfuerzos. Espero que el lector encuentre estas páginas llenas de historia e identidad.

Mtro. Alejandro E. Montiel Bonilla
Secretario de Cultura

A esta ciudad se le ha conocido por muchos años como Puebla Ciudad Musical tanto en la entidad como en el país y en el extranjero. No solo por su festival internacional que llevaba ese nombre en los años 70's del siglo pasado, sino por una gran tradición musical que viene de la época colonial y que incluso tuvo su Siglo de Oro con los maestros de capilla de la catedral metropolitana en el siglo XVII.

Quienes hemos nacido y crecido en Puebla nos hemos visto rodeados de música desde el propio nacimiento y durante toda la vida en todos los espacios que conforman la ciudad. Música en la catedral, música en los templos, en las escuelas, en el zócalo, en sus calles, en su Teatro Principal, en su Auditorio de la Reforma, en el Salón Barroco de su Universidad, en sus Universidades, en sus barrios, en los mercados, en todos y cada uno de los pueblos del Estado, música en todas las fechas del calendario religioso y cívico, música en las tertulias de múltiples casas de familiares y amigos, música de propios y extranjeros a través de sus festivales, en sus parques, bares, auditorios, en sus calles, música en sus estadios, música de noche, de tarde y de día, música todos los días del año, música todos los años, durante muchos años, música desde la colonia, desde la fundación de la ciudad. ¿Cómo no querer saber un poco más sobre esta historia, sobre la historia de la música en Puebla? ¿Cómo no querer saber más sobre nosotros mismos y esta veta que nos acompaña desde que nacemos y hasta que morimos en esta Puebla Musical?

Pretender escribir una historia que le compete a una sociedad de casi quinientos años de existencia la sola idea resulta abrumadora. Hay empresas culturales que representan un gran reto y que solo es posible lograrlas a partir de la suma de saberes, voluntades y coincidir con el mismo propósito.

Este libro representa la conjunción de estos saberes y voluntades, representa también ver plasmada una valiosísima información sobre la música en su devenir histórico realizada por investigadores, musicólogos, etnomusicólogos, músicos, promotores culturales, funcionarios, académicos, comunicólogos y actores sociales que han participado y contribuido al desarrollo de la música en nuestro Estado. Ellos se han reunido para aportar sus conocimientos en un Coloquio Nacional organizado conjuntamente por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) "Carlos Chávez" del Instituto Nacional de Bellas Artes. Agradecemos el apoyo y entusiasmo para la realización de dicho coloquio al Mtro. Eugenio Delgado Parra, Director del CENIDIM, de la misma manera queremos agradecer a todos y cada uno de los que participaron en la elaboración de este libro con sus valiosísimas aportaciones.

Abraham Paredes es el cronista visual de nuestra Ciudad y el Estado y al que se debe las fotografías que ilustran este libro, manifestamos nuestro reconocimiento y admiración por una vida dedicada a esta labor y damos nuestra gratitud por su entusiasmo y disposición para poder contar con sus materiales.

Los Acervos de la Música en Puebla que reúnen más de 40 discos compactos se verán respaldados y enriquecidos con los textos de este libro que han sido pensados para sumarse a dichos Acervos y de esta manera fortalecer y ampliar los horizontes que tenemos respecto de nuestra memoria musical, de nuestro patrimonio cultural, de estos referentes importantes que contribuyen a la identidad de una sociedad. Este es el sentido de los Acervos de la Música en Puebla, contribuir a la conciencia de lo que hemos sido y somos.

Mtro. Helio Huesca Martínez
Director de Música
Secretaría de Cultura



M Ú S I C A
EN LA
COLONIA

EL COLEGIO DE INFANTES DE LA CATEDRAL DE PUEBLA

**La enseñanza musical en la ciudad de Puebla
durante el Virreinato en su contexto artístico y social**

MONTSERRAT GALÍ BOADELLA

PRÓLOGO

El Colegio de Infantes de la catedral de Puebla fue fundado por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (1694), tres décadas antes de que se instituyera el Colegio de Infantes de la catedral de México (1726).¹ La historia del colegio de Puebla es de interés por sí misma, por tratarse de una institución virreinal que formó a un buen número de músicos de la diócesis poblana, y aún de la Nueva España; pero resulta también relevante porque, habiendo sobrevivido a lo largo del siglo XIX, es un antecedente del actual Conservatorio de Música del Estado de Puebla. Su estudio es pues imprescindible para la construcción de una historia de la música en Puebla.

Nuestras investigaciones sobre el Colegio poblano no han concluido todavía, por lo que esta conferencia aspira únicamente a ofrecer un panorama general en el que se analicen los motivos de su creación, se establezcan las principales etapas en su historia y se esbocen algunos de los temas que a nuestro entender merecen un desarrollo más amplio. Cabe señalar como introducción a esta plática que nuestras investigaciones sobre la historia de la música en la catedral de Puebla son resultado de la participación en el Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, un proyecto colectivo a nivel nacional que ha desarrollado un nuevo paradigma en la investigación musicológica. Este, de manera resumida, puede plantearse como un modelo interdisciplinario de investigación en el que la aproximación a la historia y la cultura novohispanas se realiza a través de la música.

En este caso, el estudio de la enseñanza de la música en el contexto del Colegio de Infantes será una suerte de ventana a través de la cual nos asomemos a temas más amplios y complejos como son la educación en la Puebla novohispana, el patrocinio musical, el estatus social del músico en la sociedad poblana colonial, los rituales catedralicios y la liturgia así como la carrera musical en el contexto eclesiástico de una sociedad estamental, por señalar sólo algunos de los temas que involucran esta investigación.

BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La presencia de niños cantores está documentada en las catedrales de la Península Ibérica desde épocas muy remotas. Probablemente una de las referencias más antiguas sea la de la catedral de Tarragona, capital de la Tarraconensis romana, en el siglo IV. A partir del siglo VII empiezan a menudear las noticias. Los *Ordines Romani* (siglo VII y VIII) citan

¹ El Colegio de Infantes de la catedral de México, bajo la advocación de la Asunción y San José, ha merecido una tesis: Elvira Natalia Rocha Herrera, *El Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana de México, expresión cultural del Virreinato* (tesis de licenciatura), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1993. Respecto del Colegio de San Pedro y San Pablo de Guadalajara, se ha considerado que era un Colegio de Infantes desde su fundación hacia 1570. Se trata de un colegio tridentino que acogía a los niños del coro, como ocurría en Puebla con los Colegios de San Juan y San Pedro, pero no queda claro si se trataba de un Colegio de Infantes como los que se fundaron en Puebla y México. Véase, Aurelio Martínez Corona, *El Colegio de Infantes de la Catedral de Guadalajara*, Guadalajara, Instituto Ignacio Dávila Garibi, 2000.

“dos filas de niños cantores flanqueando a los paraphonistas de la *schola cantorum* romana”. En España, ya en la época visigótica, el Concilio X de Toledo (556), tercero de los convocados por el rey Recesvinto con carácter nacional, dedica uno de sus siete extensos cánones a los niños ofrecidos por sus padres a la vida del claustro.²

A partir del siglo xv las noticias sobre mozos de coro en las catedrales ya son constantes, aunque no se hable propiamente de colegios. En este sentido los historiadores españoles consideran que la creación de la Capilla Real en el siglo xvi sirvió de acicate y de modelo para el desarrollo del proceso de organización e incorporación de niños cantores en las capillas musicales catedralicias. “En el siglo xvii era ya una práctica generalizada en todas las capillas de música, reales, monacales o catedralicias encargar a niños las partes de tiple del repertorio polifónico”.³

A estos niños dedicados al servicio de la catedral se los denominaba infantes o mozos de coro, siendo esta última denominación la que aparece con más regularidad en la documentación hispanoamericana. También es frecuente el nombre de seises –aludiendo a la forma con que se conocía a los niños de la catedral de Sevilla–,⁴ o escolanes, que era el nombre que se daba en el Monasterio de Montserrat a los niños cantores. Al igual que ocurrirá en la catedral de Puebla, en algunas catedrales españolas la diferencia entre mozos de coro e infantes o niños cantores es difícil de distinguir. Los documentos señalan que también los mozos de coro cantaban, y los colegios para niños infantes en algunos casos serán bastante tardíos. El caso de la catedral de Sevilla es interesante –y no solo por estar bien estudiado –para conocer la diferencia entre mozos e infantes. Oigamos a su principal estudioso, Herminio González Barrionuevo:

Así pues, los mozos de coro y los seises eran distintos en cuanto al número, función y formación, pues éstos solían ser seis (teóricamente de cuatro a diez), cantaban en las celebraciones litúrgicas, pues eran niños cantores, vivían con el maestro de capilla, y recibían clases de música, canto y contrapunto;; mientras los mozos de coro eran unos veinte jóvenes, servían en el altar y en el coro como acólitos, vivían cada uno en su casa, hasta ser colegiados, y recibían clases de canto llano y de gramática, como los seises.⁵

El aprecio por los coros infantiles o de voces blancas, como también se les denomina, era proverbial en la época que estamos estudiando. En su *Diario del Viaje a Alemania*, Juan de Palafox y Mendoza escribió con entusiasmo acerca de la escolanía de la abadía

² Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGDA, vol. 4, p. 729.

³ Ibid., vol. 4, p. 730.

⁴ Herminio González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla*, Sevilla, ediciones Castillejo, 1992. Se trata de un libro fundamental para el tema de los infantes o cantores de las catedrales en América, tomando en cuenta el papel de la catedral de Sevilla como modelo para las catedrales iberoamericanas.

⁵ Herminio González Barrionuevo, Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2000, p. 692.

de Montserrat. Viajaba el futuro obispo de Puebla como limosnero de la reina María, hermana de Felipe IV, y visitaron el famoso monasterio, siendo

recibida (la reina) en la puerta de la casa por el Abad y Monjes, adoró la cruz, y cantándose un *Tedeum laudamus* entró a la iglesia nueva y capilla de la Imagen, lámpara hecha clarísima sobremanera vistos, con seis mil luces que la alumbraban y lucían; con profunda reverencia adoró la Imagen, y entre tanto cantaban diferentes motetes un coro de niños que, con particular suavidad y destreza, con decencia y acierto admirable, sirven de ángeles en aquel venerable santuario.⁶

LOS NIÑOS DE CORO EN PUEBLA HASTA EL OBISPADO DE JUAN DE PALAFOX

La documentación conservada en la catedral de Puebla referida a la música en el siglo XVI deja algunas dudas acerca del número, formación y obligaciones de los niños cantores y mozos de coro. En 1545 ya se habla en las Actas de Cabildo de capilla de música y en 1552 se observa una inusitada actividad musical con la contratación de numerosos mozos de coro. El salario era de cinco pesos de minas por año, un pago modesto pero de gran ayuda para las familias, tomando en cuenta que los niños, como cualquier aprendiz, recibían educación y vestido. La existencia de una capilla de música y de mozos de coro es un hecho incontestable a una década de haberse instalado la sede episcopal en Puebla.

En 1546 las Actas de Cabildo hablan de que el sochantre enseñe a leer y cantar a cuatro mozos de coro, con lo cual podemos afirmar que, en efecto, algunos mozos de coro cantarían en las funciones del coro. En 1547 se compraron dos órganos y tres años después ya se contaba con dos organistas fijos, algo no tan frecuente en las catedrales hispanas de la época y que podemos tomar como signo del empeño del cabildo angelopolitano por dotar a la Catedral de un conveniente decoro litúrgico. Dado que en los documentos poblanos no se hace mención todavía de infantes o seises –términos que se utilizarán en Puebla a partir del siglo XVII– podemos suponer que por mozos de coro se entendía en general a los niños que servían en la iglesia (tanto en la sacristía como en el coro), ya fuera como acólitos o como cantores, o sirviendo ambas funciones a la vez. En todo caso, aunque los documentos de esta época sobre los músicos no son muy precisos ni sistemáticos, podemos asegurar que desde que la sede de la catedral de Tlaxcala se trasladara a Puebla, la catedral angelopolitana contaba con niños cantores y se buscaba la solemnidad y el decoro en la liturgia.

En los nombramientos de mozos de coro no se especifican las funciones que han de cumplir; sin embargo en 1556 se designó a un “cantor” para que sirviera de maestro para

⁶ Juan de Palafox y Mendoza, *Diario del Viaje a Alemania*, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, p. 47.

dichos mozos, a quienes ha de enseñar “a leer, escribir y cantar”, con un sueldo de 30 pesos. Era muy frecuente en la tradición musical europea que el Maestro de Capilla enseñara a los niños cantores; en el caso de Puebla tenemos una referencia bastante temprana –de 1566– en la que al recibirse al maestro Johan de Victoria se hace “con cargo de que enseñe a los niños.”⁷ Unos años más tarde, y en plena crisis económica y musical (1571), se tuvo que despedir a los músicos “por no haber maestro de capilla”. Aunque al parecer esto no afectó a los mozos de coro, ya que un año después, en 1572, se contrató a Cristóbal de Aguilar como organista, responsable de los libros de canto llano y maestro de mozos.⁸

No vamos a dar más datos sobre los músicos de catedral en su primer siglo de existencia (1539-1639), sólo señalar que hasta la llegada de Juan de Palafox y Mendoza, los datos sobre música no son suficientemente sistemáticos y claros como para trazar un panorama de la organización de la enseñanza musical de los mozos de coro. De los datos en actas de Cabildo podemos concluir que no permanecían mucho tiempo al servicio de la catedral y cambiaban con mucha frecuencia de maestros de música; tampoco está claro que aprendieran a tocar algún instrumento y sólo podemos afirmar que recibían instrucción en canto llano y gramática y ocasionalmente en canto de órgano. La segunda mitad del siglo XVI cuenta ya con un trabajo de conjunto muy esclarecedor acerca de la música en la catedral de Puebla. En dicho estudio su autor, Omar Morales Abril, pone en evidencia la inestabilidad de la actividad musical de aquellos años.⁹

Todo parece indicar que con el obispo Diego Romano (1578-1606) inicia una mayor institucionalización de la enseñanza de la música, y las ceremonias del coro en general, expresadas en la promulgación de las primeras constituciones para la catedral de Puebla.¹⁰ El interés de Diego Romano por el culto divino, la liturgia y la música se ponen de manifiesto en acciones tales como la contratación de un maestro de capilla obligado a componer música polifónica, numerosos nombramientos de músicos, aumentos de sueldo, así como el apoyo para la elaboración de los libros de coro que han dado fama a nuestra catedral, formados por Alonso de Villafañe e ilustrados por Luís Lagarto. Con acierto Morales Abril señala que sin este impulso a la música en los albores del siglo XVII, sería difícil imaginar el esplendor musical alcanzado en Puebla en la época de Juan Gutiérrez de Padilla.

Durante el episcopado de Juan de Palafox y Mendoza se terminó la catedral y se consagró (1649); en aquellos años la Capilla llegó a uno de sus momentos de máximo esplendor con el insigne Gutiérrez de Padilla al frente de la música catedralicia. Antes de Palafox hubo momentos brillantes encabezados por músicos de la talla de Pedro Bermúdez¹¹ y Gaspar Fernández¹², sin embargo es difícil reconstruir de manera sistemática

⁷ AVCCP, Libro de Actas de Cabildo 3, f.182v.

⁸ AVCCP, Libro de Actas 4, ff. 31v, 33v.

⁹ Omar Morales Baril, “FloreCIMIENTO de la música del culto Divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el Gobierno Diocesano del Doctor Don Diego Romano”, en *Música, catedral y sociedad. Primer Coloquio Muscat*, México, UNAM, 2006, pp. 219-234.

¹⁰ Nos referimos a las Constituciones y ordenanzas tocantes al oficio de sochantre, maestro de capilla y cantores (1585), que fueron revisadas por Juan Gutiérrez de Padilla en 1629.

lo que fue el primer siglo de historia musical de la catedral poblana. El cuidado e inversión en la contratación de músicos dependía de las finanzas del cabildo, pero sobre todo del interés de los sucesivos obispos y cabildos; la suerte también contaba, ya que no siempre se podía contratar o retener a los mejores; como es sabido, muchos de los músicos y maestros de capilla que sirvieron en la catedral de Puebla aspiraban a ser contratados en la catedral de México, sede del arzobispado y capital virreinal, en donde tendrían un status social más elevado y mejor sueldo. Este mismo recorrido en busca de una mejora salarial y un más alto reconocimiento lo llevaban a cabo los músicos y cantores, entre los que se encontraban antiguos infantes de la catedral poblana.

Como ya dijimos la brillantez musical de la época de Juan de Palafox y Mendoza (1640-1649),¹³ se debe fundamentalmente a la presencia de su maestro de capilla, activo en Puebla desde antes de su llegada.¹⁴ Pero no cabe duda de que Palafox estuvo seriamente interesado en mantener la calidad musical y se preocupó por dar mejores condiciones a los niños o mozos de coro. Así, aun cuando Palafox y Mendoza no fundó un colegio para niños del coro, tomó providencias para que se les diera una educación más sistematizada y acorde con su probable carrera como religiosos o músicos de coro. Es así como al refundar el Colegio de San Juan y abrir el de San Pedro para seminaristas, según las disposiciones tridentinas, Juan de Palafox ordenó que junto con los jóvenes seminaristas se escogiera a otros niños

(...) Infanticos o seises de la Iglesia, que han de seguir el mismo y asistencia en ella que hasta aquí, andando con sus ropas y becas coloradas, y bonetes, cuando no trajeran sobrepellices; con calidad que los catorce de ellos que son de la situación de la Iglesia, acudan a ella cada día (como lo hacen) pero reduciéndose a su Colegio luego que se acaben los Oficios Divinos por mañana o tarde y sujetos en todo al mismo Rector, a quien se le han de entregar las ropas, y becas, y el Salario que la Iglesia acostumbra a dar a los infantitos, para que los gaste con ellos en cuenta y razón; guardando y observando las constituciones que para ello se harán en la forma conveniente (...).¹⁵

¹¹ De origen granadino, Bermúdez había estado primero en el Cuzco (Perú), pasando más tarde a Guatemala, donde ejerció el maestrazgo en la catedral de la Antigua antes de llegar a Puebla.

¹² De origen portugués, había sustituido a Bermúdez en Antigua y en 1606 llegará a Puebla, para sustituir a Pedro Bermúdez.

¹³ Para un panorama de los aspectos musicales del episcopado de Juan de Palafox véase, María Gembero Ustároz "El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Angeles y virrey de Nueva España", en *Palafox, Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.

¹⁴ Juan Gutiérrez de Padilla ejerció el maestrazgo de Capilla de Puebla entre 1629 y 1664, año de su muerte. La idea de que la época de Juan de Palafox coincide con el momento de mayor esplendor musical de la ciudad de Puebla es muy difundida, en especial gracias a uno de sus estudiosos, Robert Stevenson, *Music in Mexico. A Historical survey*, New York, Thomas Y. Crowell Co. 1952. No obstante las investigaciones recientes que se están llevando a cabo señalan que hay otros momentos igualmente importantes que merecen atención. El propio Gutiérrez de Padilla no tiene un estudio que de cuenta de toda la actividad desplegada en Puebla.

¹⁵ Juan de Palafox y Mendoza, Acta de fundación del Colegio Seminario del Glorioso San Pedro, Puebla de los Angeles, 22 de agosto de 1644.

Este último comentario permite pensar que si Palafox hubiera permanecido más tiempo en Puebla habría dado reglas o constituciones a los niños de coro y quizás fundado formalmente un colegio. Llama la atención que en las *Reglas y Ordenanzas del Coro* dictadas y publicadas por Palafox, sólo se haga mención a los “moços de coro” y a los “monazillos” sin que se aclare si cantan o de qué manera participan en las ceremonias del coro.¹⁶

LAS FUENTES HISTÓRICAS POBLANAS PARA EL ESTUDIO DEL COLEGIO DE INFANTES

Para trazar la historia del Colegio de Infantes de Puebla, nuestra fuente principal son los documentos que se conservan en el Archivo del Cabildo de Puebla, además de los cronistas y autores coloniales, entre los que se encuentran Fernández de Echeverría y Veytia y Joseph Gómez de la Parra, así como fray Miguel de Torres, biógrafo del obispo fundador del colegio, Manuel Fernández de Santa Cruz. Entre los autores modernos destacan Antonio Carrión y Ernesto de la Torre Villar.¹⁷

Joseph Gómez de la Parra, canónigo de la catedral fue un testigo privilegiado de las fundaciones del obispo Fernández de Santa Cruz. En los anexos al *Pangyrico funeral* (1699) que dedicara a dicho obispo pondera la fundación del Colegio de Infantes con estas palabras:

Como tuviese noticia de que los niños que se aplicaban a servir en el Choro de Monacillos, se malograban los mas porque en saliendo del choro se iba cada uno a su casa. Determinó fundar un Colegio, donde aprendiessen música, y se cuydase de doctrinarlos, y enseñarlos: para lo qual compró una posesión de casas que le costaron diez mil pesos, y en ellas, por estar cerca de la Iglesia, se dispuso el Colegio, con los cuartos competentes para el Rector Eclesiástico, y salas suficientes para diez y seis Infantes; que este título quiso que tuviesen, señalando por Patron del Colegio al Santo Niño Martyr San Dominguito, que fue Infante, y Seis de la Santa Iglesia Catedral de Zaragoza. Hizo escritura obligándose a dar cada año mil pessos de renta, con obligación de dejarlos impuestos; y en su testamento ordena que se de cumplimiento à esta obligación. Formó para el régimen constituciones, que se observan con toda puntualidad. Y con la renta que dejó su Excelencia, y quinientos pesos que da cada año la Iglesia; y sus obvenciones, que todo entra en poder del Rector, tienen lo bastante para el sustento, y vestido interior, cuidando el Rector de que aprendan música, y que asistan à la escuela, y al estudio.¹⁸

¹⁶ Juan de Palafox y Mendoza, *Reglas y Ordenanzas del Coro desta Santa Iglesia catedral de la Puebla de los Angeles*, (1ª edición 1649, por el impresor poblano Juan Blanco de Alcázar), Puebla, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1998.

¹⁷ Ernesto de la Torre Villar, *Historia de la educación en Puebla (Epoca colonial)*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988. La obra de Antonio Carrión se cita más adelante.

Por su parte el lic. Antonio Delgado y Buenrostro, en un “Romance Endecasílabo” dedicado al obispo Santa Cruz, cantaba:

Para el Colegio que fundó, en que Infantes
Música aprenden, de arte, que se endiosa
En los sacro, por grande su Excelencia,
De grande Casa hizo grande compra.
En el desde pequeños se recibe,
No ya pequeña, si crecida tropa
De niños, siendo a voces musicales
El seminario de virtudes forja.
Oyse, y mírase cada día mas
Entonada la diestra dulce Solfa
En la voz, y en la mano: compasadas
Ambas à un tiempo iguales, y canoras.
Que la música sea de los cielos,
Aun à costa de sangre, lo denotan
Los Infantes bien disciplinados
La Veca azul, y la encarnada Opa.
Y porque el metal claro de la voz
La voz del metal clara corresponda,
Rentas, que alienten fixas sus gargantas,
Nuestro Príncipe manda que se impongan.¹⁹

Sigue el poeta ensalzando la fundación en versos esdrújulos, en donde entre otras expresiones simpáticas proclama: “Passando los Infantes desde Ángeles hasta Choro de Archangeles”. Pero oigamos a su biógrafo Miguel de Torres, quien había sido su secretario particular, en su famoso *Dechado de Príncipes*: “El cuydado y aplicación a los estudios de las Ciencias debe ser imprescindibles de los Príncipes, y Prelados, como es indispensable del Sol la Luz.” Para ello, continúa su biógrafo, empezó con los “tiernos infantes, que servían de monacillos en el Choro de su Iglesia (...) y los recogió en un Collegio que fundó su generosa mano, y tiene por título Collegio de Infantes.”²⁰ En dicha escuela los niños, un total de 16, todos ellos con becas, aprendían a leer, escribir y por supuesto música, en el entendido de que muchos de ellos, si manifestaban cualidades y vocación para el estudio, pasarían a los Colegios de San Juan y San Pedro.²¹

¹⁸ Joseph Gómez de la Parra, “Relación de lo que hizo, y obró el Illmo. y Excellentísimo Señor Doctor Don Manuel Fernández de Santa Cruz, en su Obispado de la Puebla de los Angeles, en poco más de veinte años que gobernó”, en *Panegyrico funeral de la vida en la muerte del Illmo y Excmo. Señor Dr. D. Manuel Fernandez de Santa Cruz...*, Puebla de los Angeles, Herederos del Capitan Juan de Villa Real, 1699, f. 62.

¹⁹ Antonio Delgado y Buenrostro, “Romance endecasílabo...”, en *Panegyrico funeral*, op.cit. s/f.

²⁰ Miguel de la Cruz, *Dechado de Príncipes Eclesiásticos que dibujó con su ejemplar y ajustada vida el Illmo y Excmo. Señor Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz...* Puebla de los Angeles, s.p.i., 1716, pp.162-163.

Echeverría y Veytia, al hacer el retrato de la Puebla dieciochesca no podía olvidar una institución ya casi centenaria como lo era el Colegio de Infantes. Después de recordar que el fundador de los colegios de San Pedro y San Juan, Juan de Palafox, había dispuesto que en él se mantuviesen los infantes o seises de la catedral estudiando gramática, añade:

(...) así se mantuvieron hasta el gobierno del ilustrísimo y excelentísimo señor don Manuel Fernández de Santa Cruz, que resolvió separarlos y con efecto lo ejecutó fundándoles colegio aparte, por instrumento que otorgó en esta Ciudad a 4 de enero de 1694, ante Francisco Solano, escribano real y público, en el que expresa moverla a ello la falta de educación que ha reconocido en perjuicio de los niños y de la república, daño que no se había podido atajar con la providencia que había dado el Cabildo de que viviesen en el Colegio de San Juan, porque inquietaban a los colegiales en su estudio y resultaba una confusión incapaz de gobierno en el más resuelto rector.²²

Pasa Veytia a continuación a detallar el asunto de las casas que compró: la primera en la entonces calle de la Aduana Vieja (hoy 3 Oriente) que llevó también el nombre de calle de Infantes, puesto que allí se instaló el Colegio, dejándoles para su renta la casa que actualmente alberga la librería Profética.²³ Y después de explicar el nombre del Colegio, Santo Domingo niño seise de la catedral de Zaragoza, añade:

(...) dispone su vestuario que sean ropas, bonetes encarnados y becas azules: que asistan a la Iglesia según su destino a las horas desocupadas de este ministerio y su estudio de música, estudien Gramática acudiendo a las salas del Colegio de San Juan, al cual puedan pasar después los que salieran más aprovechados. Nombró por patronos a los señores obispos sus sucesores, quienes a su arbitrio nombran los rectores de este colegio.

Este está dispuesto en muy buen orden y con la suficiente comodidad para la habitación de los niños, y por la cercanía en que está la Santa Iglesia están siempre prontos a su asistencia, desde por la mañana temprano que van a ayudar a misa a los señores prebendados y a los capellanes.²⁴

²¹ Antonio Carrión nos da los nombres de estos 16 niños fundadores en *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, 2 vols. Puebla, Viuda de Dávalos e Hijos, 1896, vol. I, p. 418. El paso a los Colegios, o a ocupar una plaza de músico en el Coro, se daba en el momento en que los infantes cambiaban de voz y por lo mismo tenían que abandonar el coro infantil.

²² Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Angeles...*, Puebla, ediciones Altiplano, 1963, tomo II, p. 505.

²³ Respecto de las casas y calles relacionadas con el Colegio de Infantes, ver Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla, 1967, pp. 200-201. La última sede del Colegio de Infantes estuvo en el edificio adosado a la catedral sobre la actual calle 5 Oriente, entre la llamada capilla de Aguadores y la portada Sur. Allí estuvo asentado el colegio entre 1902 y 1914; un año después se instaló en este local el Conservatorio de Música y Declamación del Estado, lo que indicaría una continuidad histórica entre ambas instituciones.

²⁴ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op.cit.*, p. 506.

Hasta aquí algunos historiadores y cronistas que dejan constancia de la importancia que dicha institución tuviera para la ciudad. Como veremos en el resto de este ensayo, la organización de esta escuela catedralicia garantizaba no sólo la formación musical de los niños del coro sino que en la práctica, a lo largo de varios siglos, se constituyó en el semillero de los músicos profesionales de la región y cuna de intérpretes y compositores de prestigio. A medida que avancen nuestras investigaciones es probable que aumenten las fuentes y los autores para el estudio de este tema. Consideramos esencial para el avance del conocimiento sobre la música en Puebla, el cruce con los datos que los restantes seminario regionales de nuestro Seminario Nacional puedan aportar, en especial acerca del tema de la itinerancia de ciertos músicos, pero también para comparar los métodos pedagógicos aplicados en cada sede episcopal.

LA FUNDACIÓN DEL COLEGIO DE INFANTES (1694)

La gestión del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz coincide con el apogeo del barroco en Puebla: se terminan las portadas de la catedral, se construye la capilla del Ochavo, Villalpando pinta la cúpula de la capilla de los Reyes y se consagra la capilla del Rosario, entre otras obras significativas.²⁵ En lo musical, después de la muerte de Juan Gutiérrez de Padilla, dirigieron la capilla de la catedral músicos de la talla de Juan García de Céspedes, Antonio de Salazar y Matheo Dallo y Lana.²⁶ Este último obtendría la maestranza en la época de Fernández de Santa Cruz y daría lugar a un nuevo período de auge de la música poblana. En el contexto artístico, y con el deseo de imprimir mayor solidez y esplendor a la música religiosa y a las actividades del coro, el obispo Santa Cruz fundaría el Colegio de Infantes para los niños cantores de la catedral. Los datos en las Actas de Cabildo indican que el obispo tenía especial interés en los asuntos musicales y litúrgicos y que la educación de los niños de coro era una prioridad. Así, por ejemplo, poco después de haber llegado al obispado encontramos esta referencia: “Que el Maestro de Capilla los días que le parecieren haga subir a cantar al órgano los Niños Músicos que hubiere para que se vayan ejercitando y perdiendo la vergüenza y que estos y los demás músicos estén a la obediencia y mandato de dicho maestro de Capilla”.²⁷

De las disposiciones de Palafox podría uno formarse la idea que desde la fundación de los seminarios tridentinos por Juan de Palafox, hasta la llegada a Puebla de Fernández de Santa Cruz, los niños del coro habrían vivido con los seminaristas en los Colegios de

²⁵ Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico”, en *Música, catedral y sociedad, 1er Coloquio Muscat*, México, UNAM, 2006, pp.

²⁶ Cabe señalar que Juan García de Céspedes había sido infante de la catedral de Puebla; sucedió a Padilla en 1664, ocupando el cargo hasta 1678. Los dos siguientes maestros coincidieron con el obispado de Manuel Fernández de Santa Cruz: Antonio de Salazar ocupó el maestrazgo entre 1679 y 1688, pasando este último año a la catedral de México; le sucedió Miguel Matheo Dallo y Lana (1688-1705). Aunque era obligación de los maestros de capilla la enseñanza de los niños infantes –como en la mayoría de iglesias europeas–, en general procuraban desligarse de esta obligación.

²⁷ AVCP, Actas de Cabildo, libro 17, 14 de enero de 1678, f. 161v.

San Juan y San Pedro en régimen de internos. El maestro de capilla, por aquel entonces Juan Gutiérrez de Padilla, se encargaría de seguir impartiendo la enseñanza musical, o como se decía en términos de la época, manteniendo la escoleta. Las fuentes no coinciden plenamente ya que, por ejemplo, Miguel de Torres, biógrafo del obispo Santa Cruz, el referirse al origen modesto de estos niños, da a entender que vivían en sus casas. Oigamos a Fray Miguel:

Empezó [...] por aquellos tiernos infantes, que servían de monacillos en el Choro de su Iglesia. Porque noticiado de que muchos de estos niños por su suma pobreza, y falta del necesario sustento, para la conservación de la vida, lloraban su mal logro. Trató de sacarlos de sus propias casas donde vivían, tolerando las escaseces de sus padres, y los recogió en un Colegio que fundó de su generosa mano.²⁸

Por el contrario, el propio fundador del Colegio, en el acta de constitución, hace referencia a que los monacillos no podían seguir viviendo en el Colegio de San Juan debido a su inmadurez, que interfería con la necesidad de disciplina de los colegiales de San Juan.

El de 1689 parece un año particularmente importante en tanto se observa que el obispo ya está decidido a fundar el Colegio de Infantes. A mediados de esta fecha, se había formado una comisión de canónigos para la “reforma y proporción de los Salarios de la Capilla”, que dio su informe el 9 de agosto. En él se establece lo que sería ya un incipiente reglamento para dichos niños:

De los diez y seis Monacillos, diez han de servir de Acólitos, ayudando a las Misas, tomando las Capas, los Cirios y asistiendo a las Cabeceras del Choro: los otros seis se dividen con nombre de seises, que han de tener voces, asistencia al facistol, y se les enseñará Música de Canto llano, y de órgano, por los Maestros nombrados y estos seises han de tener una parte Mayor en la Capilla para ayuda de la decencia de su vestuario (...).

Con advertencia que sólo los Acólitos han de ir a los entierros, y los Seyses cuando fuere la Capilla, y los acólitos no han de dar nada de lo que ganaren a los Seyses, ni los Seyses a los Acólitos (...).

Y para que se guarde la costumbre de las Iglesias de España, el Vestuario de los Acólitos ha de ser distinto de los Seyses haciéndose las Opas de los Acólitos de color morado, y la de los Seyses de colorada como hoy se usan.²⁹

²⁸ Miguel de Torres, *op.cit.*, p. 163.

²⁹ AVCCP, Actas de Cabildo, libro 18, 9 de agosto de 1689, ff. 227v-229. Nos parece importante señalar que en este documento ya se establece con claridad la diferencia de las funciones: de los 16 niños que cobijará el Colegio, diez tendrán la función de acólitos, mientras que los seis restantes serán los cantores o seises. Todos, sin embargo, estudiaban música y algún instrumento; esto último, al parecer, de acuerdo con sus inclinaciones y habilidades y no como obligación.

Cabe señalar que el informe de los canónigos también precisaba el lugar en donde se darían las clases: “Para dar la lición [sic] de Cantollano y órgano se señala la sala alta que era Contaduría y en que vivían Joseph de la Fuente.” El informe, inserto en actas de cabildo, termina con estas palabras:

Y vista por Su Señoría aprobaron según y como lo tiene determinado los Señores Comisarios y que se le de cuenta a Su Illma. el Sr. Obispo y juntamente las gracias por la Intención de querer fundar Colegio o Casa para la asistencia y educación de los seises por ceder en beneficio de la iglesia y lustre de su Capilla lo qual se executó por los Sres. Comisarios. Y Su Illma. se conforma con todo lo determinado para que así se ejecutare, y lo firmó el Deán.³⁰

Podemos considerar, pues, dicho informe como el antecedente directo de la fundación del Colegio, aunque ésta tardará todavía cuatro años. En efecto, el 30 de octubre de 1693 el cabildo recibió formalmente la noticia de la fundación del Colegio de Infantes o niños seises, que asentó en el acta del día; en diciembre de aquel mismo año, el obispo Santa Cruz autorizaba, con el título de “Constituciones que han de observar los Infantes de Coro y Colegiales de santo Domingo Mártir”, las que regirían al colegio durante un largo siglo.

El acta de fundación del Colegio, firmada en enero de 1694, es un documento imprescindible para conocer las intenciones de Santa Cruz, así como el estado en que se hallaba la instrucción de los niños. El texto, como ya dijimos, señala que el obispo se había percatado de que no convenía a los niños estar reclusos en los Colegios de San Pedro y San Juan debido a la diferencia de edades con los seminaristas:

Porque siendo tan desiguales las edades como distintas las ocupaciones de estos Niños, y los Colegiales aquellos no consiguen la instrucción y crianza que se desea, y estos embarazan en su estudio la travesura inseparable de la puericia resultando de esta unión una conjunción incapaz de gobierno en el mas desvelado Rector, y queriendo su S. I. ocurrir á este daño, se halla en determinación de fundar un Colegio en que vivan debajo de la enseñanza de su Rector, donde no solo aprendan los rudimentos de la fe, sino que se críen en buenas costumbres aprendiendo Música, y los que se aplicaren al estudio puedan aprovechar las letras, y el que no tuviere vocación de Eclesiástico, emplearse en algún Oficio (...).³¹

Para poder sostener la fundación, el obispo Santa Cruz compró unas casas y determinó que el Colegio siguiera recibiendo la cantidad que la fábrica daba a los seises, así como

³⁰ Ibid, f. 429.

³¹ AVCP, Manuel Fernández de Santa Cruz, “Acta de fundación del Colegio de Infantes”, 4 de enero de 1694; se firmó ante escribano público Francisco Solano en el palacio episcopal.

la parte que éstos tenían en la capilla y en los entierros. En total se recibiría a 16 niños, los que habrían de vestir ropa encarnada con becas. Se estableció que el chantre sería el superintendente de dicho colegio y decidiría qué niños entraban o salían, con la aprobación del cabildo, que era el patrono del establecimiento. Para conocer la enseñanza que se impartía debemos recurrir a las constituciones que se habían aprobado unos días antes, en diciembre de 1693. Es necesario señalar que dichas constituciones se planteaban como un documento transitorio para que el colegio empezara a funcionar, hasta que el cabildo redactara las definitivas de acuerdo con “la experiencia del tiempo”. Estas últimas habrían de esperar casi un siglo.

Por el momento, Fernández de Santa Cruz estableció que los niños acogidos en el Colegio serían 16 y servirían en la catedral “así en el Coro para cantar, como en la Sacristía, para ayudar las misas.” Las formas de enseñanza no se detallaban mucho en dichas constituciones; nosotros interpretamos esta falta de precisión como una prueba de que se seguiría la costumbre establecida hasta entonces, es decir la de encomendar su formación musical al criterio del maestro de capilla en turno. En cambio, es interesante conocer cómo y cuándo servirían los infantes a la catedral:

Luego que se levanten irán todos a la iglesia á ayudar las Misas y en Prima asistirán dos, y otros dos en el Coro para cantar los versos, siguiendo por semanas para uno y otro; porque no todos son versistas, los que lo fueren serán revelados de ayuda la Misa de Prima y de otras ocupaciones incompatibles con el Coro (...).

Cantada la Prima en el Coro (y la Misa después de Prima si la hubiere) se volverán todos al Colegio a desayunarse sin esperar a ninguno.

En desayunándose se irán al Estudio a pasar ruedas, y dar lecciones los que estudiaren. Cerca de las nueve, catorce de ellos irán a la Iglesia y sus ocupaciones de distribuirán así: Dos de cabecera; otros dos para los Libros del canto; y diez para todos los ministerios del Altar.

Acabada la Misa mayor y Sexta se volverán estos catorce al estudio (...) A las diez y media se volverán todos al Colegio, donde tendrán media hora de lección de canto. Y el tiempo que resta hasta las doce estudiarán sus lecciones de Gramática y los que no estudiaren Gramática tendrán todo este tiempo de ejercicio de canto, ó de leer, o escribir (...).

Mientras comen estará uno leyendo, siguiéndose para esto por días o por semanas, como pareciere más conveniente. En dando las dos irán todos al estudio á pasar ruedas, y dar lección. Cerca de las tres irán todos los que no estudiaren y si todos estudiaren irán cuatro a la Iglesia: dos de cabecera, y dos para los libros del canto; estos dos de los Libros de canto, acabadas las Completas se volverán al Estudio; los otros dos de cabecera se quedarán hasta después de Maytines, y no volverán al Estudio. Dada la Oración estudiarán hasta las ocho, cuidando el Rector en esta hora, y en la de once, de que estudien.³²

Las constituciones del obispo Santa Cruz eran bastante exigentes en cuanto al estudio, pero muy humanas en otros aspectos, como la siesta, los juegos y las visitas familiares. De hecho tomaba en cuenta que se aplicarían con niños que echaban de menos a sus familiares y que algunas veces eran traviesos, por lo que había que disciplinarlos poco a poco. Queremos señalar que no se menciona que los chicos aprendan algún instrumento, aunque según las actas de cabildo queda claro que se instruían más o menos voluntariamente con alguno de los ministriles de la capilla. Este es un punto importante que merecerá más investigación; quede por el momento apuntado como uno de los temas nodales para entender el tema de la transmisión de los conocimientos musicales en Puebla.

Las constituciones referidas, y en consecuencia las prácticas pedagógicas de ellas derivadas, fueron las que rigieron a los infantes de coro de Puebla hasta que, en el último tercio del siglo XVIII observamos señales de relajamiento y decadencia; ellos se expresa en 1786, cuando el chantre Rafael María de Gorozpe, decidió enviar una memoria al cabildo para que se redactaran nuevas constituciones para el colegio. Antes de referirnos a la que llamamos refundación del Colegio de Infantes, quisiera recordar un Decreto dado por el obispo Fabián y Fuero en 1772 por el cual se reglamentaban varios oficios del coro, como capellanes y acólitos, cuyas funciones se distinguen claramente de las de los infantes. Llama la atención que de las 14 hojas de que consta el decreto, 7 se dediquen a los infantes. Se preocupa porque estos niños tengan una buena educación y se cuente con buenas voces y hace referencia explícita al aprendizaje de instrumentos. Veamos:

No dejará de haber estos en nuestra Santa Iglesia (se refiere a buenas voces, instrucción y habilidades) si los Maestros que hay destinados para la Instrucción de Infantes, y a quienes, por el trabajo de enseñarles se les pagan sus correspondientes Salarios, cumplen con la obligación de enseñar á estos Niños lo perteneciente á el Canto llano, de Órgano, y Música, de que parece que se han escusado hasta aquí, experimentándose por esto considerables faltas en la materia, creyéndose libres de la obligación de enseñarles porque no hay Pieza que sirva de Escoleta (...).³³

Para subsanar estas deficiencias Fabián y Fuero establecía que:

(Mandamos) que aquellos Sujetos, a quienes por razón de Maestros de Canto, y de Música está señalado Salario, presenten anualmente (ó al principio de cada tercio, si pareciere así a nuestro Venerable Cabildo), razón individual de los Discípulos a quienes enseñan, dándola también de los instrumentos á que se han inclinado, y de lo que cada uno hubiere adelantado, para que siendo examinados en presencia del Señor Chantre por los Ministros que destinare á

³² AVCCP, Constituciones del Colegio de Infantes, op.cit.

³³ Francisco Fabián y Fuero, Decreto sobre Capellanías y demás asuntos del Coro, Puebla, 1772, p. 9.

este efecto, nos de cuenta del estado, aprovechamiento, y faltas de los Infantes (...) Si se zela, como es justo, el aprovechamiento de estos Niños habrá en la Capilla de Música la hermosura y decencia que son debidas, y cuidando que estén bien instruidos en Latinidad (...).³⁴

Los estudios de gramática y latinidad, así como leer, escribir y contar, se consideraban imprescindibles para hacer de ellos hombres de bien, ya sea que siguieran la carrera sacerdotal, o la de músico, o ambas a la vez como capellanes de coro. Los documentos del archivo de la catedral permiten asegurar que en el siglo XVIII un buen número de ellos seguían estudiando en los Colegio de San Juan y San Pedro, o bien optaban por plazas como capellanes de coro o simplemente plazas de músico o cantores; algunos combinaban todas estas opciones. Queda por investigar cuántos de ellos ejercieron la música como músicos independientes, en otras iglesias y parroquias, o incluso en el ámbito teatral.

Es probable que el Decreto de Fabián y Fuero no haya surtido mucho efecto porque unos pocos años después, en 1786, el chantre Rafael María de Gorospe presentaba un informe que daba cuenta de la decadencia y mala situación del Colegio a un siglo de su creación. Después de declarar que los colegiales que se habían logrado era más por su buena índole y aplicación, que no por el Colegio, y que muchos se habían perdido, señalaba que esto afectaba al buen desarrollo de la música en general en la catedral, ya que muchos de ellos a pesar de sus deficiencias acababan obteniendo una plaza en propiedad “de lo que ha resultado el lastimoso estado en que se halla la misma Capilla.”

Para Gorospe la base de la reforma estaba en tres puntos:

Un Rector de virtud, juicio y prudencia, que los gobierne como Padre, y les enseñe con perfección el Canto llano tan necesario para el servicio de la Iglesia, y haga guardar sin la menor dispensa las Constituciones. Un Vice-rector, que mas que con rigor con tesón desempeñe las obligaciones de su cargo, supliendo las faltas de el Rector, y les enseñe las primeras letras, y la Gramática latina y un diestro Músico, que debe tener la suficiencia necesaria en quien concurran la virtud y juicio para ser maestro de Melodía que les enseñe científicamente la Música figurada de canto de Órgano, que es el único individuo que se aumenta, porque los otros dos los tiene hoy el Colegio.³⁵

A continuación el Chantre Gorospe presentó unas Constituciones que, hasta donde sabemos habrían de regir el Colegio hasta 1836, cuando siendo obispo Francisco Pablo Vázquez se redactaron las últimas reglas de la institución.

³⁴ Ibid, p. 10.

³⁵ AVCP, Memoria que presentó el Sr. Chantre Rafael María de Gorospe en 1786, ff.14-16. Aquí es necesario recordar que en 1774 el canónigo Andrés de Arze y Miranda había fundado una capellanía para quien ocupara el cargo de Vicerrector de Infantes, como una forma de dotar adecuadamente a quien ocupara este cargo, y en consecuencia como una manera de elevar la calidad de las personas que dirigían el Colegio. Se trata de un caso muy interesante de mecenazgo.

LAS REFORMAS DE 1786 PLANTEADAS POR RAFAEL MARÍA DE GOROSPE

En una memoria enviada al Cabildo el 11 de diciembre de 1786 Gorospe, como responsable del Colegio de Infantes se lamentaba del estado en que se encontraba el Colegio y advertía a los canónigos de las consecuencias para la música catedralicia. La relajación del Colegio hace que estén los “niños sin crianza, ni política, ignorantes así del Canto llano como de Órgano figurado, de la Gramática latina (...)”³⁶. Según Gorospe no pasan de la clase elemental en los siete años de Colegio y salen igualmente ignorantes de la Música. En sus consideraciones hay un aspecto que no podemos pasar por alto. Refiere el Sr. Chantre Gorospe que

por un efecto de piedad mal entendida, se le asigna ayuda de costas, para que sirvan en la Capilla, y sin adelantar cosa en su facultad, logran por último con algún favor plaza en propiedad, en que ha resultado el lastimoso estado en que se halla la misma Capilla. (...) Reflexiónese si desde que se fundaron estas plazas de los Infantes que han entrado en ellas, se ha logrado alguno o si totalmente se han abandonado sin seguir estudiando ni para ordenarse, ni tampoco para solicitar plaza de Músicos.³⁷

En resumidas cuentas, se lamenta Gorospe: ni se logran sacerdotes ni se logran músicos y de ello se resiente el nivel de la propia Capilla, que se alimenta principalmente de los ex infantes de coro. Para resolver esta situación cree el buen Chantre que debe reformarse de raíz el Colegio, con nuevas reglas y con los mejores maestros. Se conservaría el cargo de Rector, quien estaría encargado de la administración y el orden en el Colegio siendo también el responsable de enseñar a los niños el Canto llano; el vice-Rector ayudaría al Rector en todo lo necesario y sería el encargado de enseñar las primeras letras y la Gramática. Finalmente, y este sería un cargo nuevo que no existía antes, se contrataría a “un diestro Músico, que debe tener la suficiencia necesaria en quien concurran la virtud y el juicio para ser maestro de Melodía que les enseñe científicamente la Música figurada de canto de Órgano.”

En uno de sus comentarios Gorospe señala que si bien el nuevo cargo implicará gastos para la catedral estos se compensarán por el hecho de que no se tendrá que contratar gente por fuera. Es decir, con esto se confirma que debido a la mala preparación de los músicos de la catedral, era necesario contratar “con crecidos sueldos” a músicos externos. La reforma, afirma Gorospe, traerá toda clase de beneficios: dar a los niños una educación integral adecuada que los aproveche

en el Canto llano tan necesario al servicio de la iglesia, como en el Órgano figurado, y Gramática latina, atendiendo a que la juventud que cría la Iglesia

³⁶ Ibid., f. 14.

³⁷ Ibidem.

es para su mayor lustre, y esplendor, y de formar dignos Ministros, que la sirvan, así de Capellanes de Coro; como de diestros Músicos, que celebren los Oficios Divinos con la gravedad, y decoro, que corresponden a una Catedral de tanto nombre.³⁸

Las Constituciones preparadas por el Chantre Rafael María de Gorospe presentan grandes cambios con relación a las que formara Manuel Fernández de Santa Cruz. En primer lugar son mucho mas rigurosas en cuanto a disciplina, algo que nosotros interpretamos como un reflejo de la época borbónica, cuando, como todos sabemos, la disciplina militar se convirtió en molde para todas las instituciones de enseñanza. Por otro lado, y este es el aspecto que vamos a resaltar aquí, las constituciones promovieron una enseñanza mucho mas sistemática y rigurosa en el rubro de la música.

Debido al espacio que disponemos no podemos entrar en consideraciones generales en cuanto al régimen de internado: horarios, comidas, juegos, visita de los padres, salidas, etc. Sin embargo en términos generales las reglas van a ser muy estrictas, exageradas incluso tomando en cuenta la edad de los Infantes. Por lo que hace a la educación musical queremos señalar los siguientes aspectos:

En primer lugar, siguiendo la tradición, han de ser españoles, demostrar limpieza de sangre, saber leer y escribir y conocer la Doctrina Cristiana. “Para elegir Infante han de concurrir todos los pretendientes en presencia del Sr. Chantre, el Maestro de Capilla, y los Sochantres han de examinarlos, y bajo la Religión del Juramento depuesto todo respecto humano, han de elegir el que tuviere la voz mas fina, y a propósito para el servicio de la Iglesia”.³⁹ En cuanto a sus actividades diarias destaca que después de levantarse y lavarse

luego vestidos de Colegiales la mitad de los existentes (...) los hará (el Vicerrector) ir a la iglesia cuidando el mas antiguo de la Tanda que vayan con juicio cantando como se acostumbra la letanía Lauretana, y entrando en la Sacristía irán por sus antigüedades ayudando las Misas y las faltas que cometieren las avisará el Rector el mas antiguo para que las castigue.⁴⁰

Al regresar escribirán sus planas de lo que estén estudiando y tomarán después lecciones de Cantollano. Tras el desayuno en el Refectorio regresarán a sus clases de Música a partir de las ocho de la mañana:

darán lección y recibirán explicación de Cantollano de Música de Canto figurado hasta los tres cuartos para las nueve, que han de ir a la Iglesia los que

³⁸ AVCP, Rafael María de Gorospe, *Indice de las Constituciones que deben formarse para el Gobierno de Santo Domingo Martir de Infantes de la Santa Iglesia Catedral de Puebla*, 1768, ff. 16-18.

³⁹ Rafael María de Gorospe, *ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

se juzgasen necesarios (...) (el Vicerrector) cuidará que con silencio, y modestia se pongan los sobrepellices entren en derechura al coro, hagan Oración al Smo. Sacramento, y se sienten en la forma acostumbrada, sin permitirles salgan a vaguitar por la Iglesia, y Sacristía, y mucho menos a conversaciones con los Lacayos de los Señores, ni con otro alguno. Los que no hayan ido a la Iglesia se quedarán estudiando. De once a doce de la mañana tendrán ejercicio de lo que se les hubiere explicado con sus respectivos Maestros, y tomarán lección de instrumentos los que estuvieren en ella.

Después de comer, que será a las doce y media, después de un breve descanso de solo media hora, tendrán otra vez descanso hasta las dos. Y de las dos a dos y cuarenta y cinco “tendrán paso y explicación unos con otros de las lecciones que les hubieren dado sus Maestros (...).⁴¹

En la tarde, de siete a ocho de la tarde otra vez tendrán que “dar lecciones a los respectivos Maestros, recibir su explicación y harán algún ejercicio”. Después de esto, rezar el Rosario, Cenar y dar gracias a Dios y hacer Acto de contrición antes de acostarse. Los jueves y días de fiesta podrán ir a sus casas, para ver a sus familias, cambiarse de ropa y dejar la sucia.

Una novedad que introducen estas Constituciones es la de los exámenes. He aquí el texto:

Todos los años a mediados de Junio y diciembre, se han de examinarlos Niños Infantes de los que respectivamente y hubieren estudiado en presencia de el Sr. Chantre, de el maestro de Capilla, y Sochantre y ha de haber un Libro en que se asienten las Calificaciones de los exámenes con estas notas: Aprovechado, Mui aprovechado, y Reprendido, y al que sacare tres veces seguidas la Calificación de Reprendido, o sea por flojo o por estúpido saldrá del Colegio, y se le entregará a sus padres para que le den otro destino, y el Rector ocho días antes de los dos exámenes pondrá lista de los Niños que deben examinarse con la Nota de lo que cada uno metiere a examen, y el Vicerrector a continuación pondrá asimismo nota de lo que cada uno entre de Gramática Latina.⁴²

Las notas y las constituciones elaboradas por Rafael María de Gorospe, Chantre de la catedral de Puebla por mas de veinte años, indican que tras un período de crisis se reformó la enseñanza de los niños de coro con reglas que sistematizaban el aprendizaje de instrumentos, volvían mas severas las condiciones de permanencia en el Colegio y convertían a esta institución virtualmente en un Conservatorio, al instituir los exámenes dos veces al año. La rigidez en los horarios nos habla de una institución muy moderna en términos de la época, excesivamente severa tomando en cuenta que se trata de niños

⁴¹ Ibidem. Se refiere a las lecciones de música: Cantollano y canto de órgano o polifonía.

⁴² Ibidem.

menores de 12 años, pero, como decíamos más arriba, muy en consonancia con el espíritu de las instituciones educativas de corte borbónico. De lo que no podemos dudar es que con ellas culminaban más de doscientos años de educación musical en el ámbito catedralicio de Puebla. Durante estos dos siglos la ciudad de Puebla brilló en el firmamento de la música virreinal compitiendo con la catedral metropolitana de México y de Lima, los dos más grandes centros de la América española. Por otro lado, si comparamos las instituciones poblanas con las de España nos damos cuenta de que la creación del colegio de Infantes de Santo Domingo Mártir se adelanta no sólo al de la ciudad de México sino al de muchos de los colegios de las sedes peninsulares.

Un capítulo importante del estudio del Colegio de Infantes lo constituye sin duda el origen social de los niños y la importancia de su actividad como músicos de la catedral. Por regla general sólo podían entrar al coro personas de calidad, es decir, españolas o de indiscutible origen español por ambas ramas familiares. Sabemos que esto en la práctica no se cumplió; el caso más sonado sería el del negrillo cantor que fue la estrella musical del siglo XVI en la catedral de Puebla. Las referencias en Actas de Cabildo son inequívocas; su voz debía ser excepcional, como lo refleja esta acta de 4 de mayo de 1576:

Este dicho día su Señoría Ilustrísima propuso que en esta Sancta Iglesia esta un negrillo de Francisco de Cespedes, clérigo, que es muy buen cantor, y el dicho Francisco de Céspedes se quiere ir de esta ciudad y llevarse al dicho su negrillo, y que es muy necesario a la dicha Iglesia el dicho negrillo, por ser, como es, muy buen cantor y de muy buena voz para la Capilla de Música, que se comprase el dicho negrillo para la dicha Iglesia por lo que justo fuese.⁴³

Vale la pena recordar que lo justo fue la friolera de mil 400 pesos de oro común, que por supuesto recibió el dueño, Francisco de Céspedes. Una vez admitido al servicio de la catedral, este singular niño cantor recibió un salario de 20 pesos de minas para aderezar los libros y misales de la Iglesia, un indicio de que habría sido educado por su dueño en todo lo relativo a la música y el culto.

Ni podemos todavía precisar en qué fecha se estableció el control de “Informaciones de legitimidad y limpieza de sangre” de los Niños del coro. En todo caso esta práctica llegó hasta el siglo XIX. El trámite consistía en aportar testigos que conocieran a los padres y abuelos del postulante y pudieran asegurar que se trataba de españoles, buenos cristianos y sin mácula de ninguna especie. Por supuesto se aportaba el acta de bautismo y a ser posible la declaración del cura que lo bautizó. En algunos casos aparece la constancia de tener buena voz y haberse examinado; a partir de mediados del siglo XVIII

⁴³ AVCCP, Libro de Actas de Cabildo 0, 4 de mayo de 1576, f.31. Un caso semejante se presentó en la catedral de México pocos años después: Alfredo Nava Sánchez, “El cantor mulato Luís Barreto. La vida singular de una voz en la catedral de México en el amanecer del siglo XVII”, en *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglo XVI-XIX*, México, UNAM y Universidad de Guadalajara, 2007, pp. 105-120.

el examen seguía el Decreto del obispo Fabián y Fuero que ordenaba los asuntos del coro. La fórmula para estos casos era la siguiente:

(...) limpios de toda mala raza de mulatos, chinos, Indios mestizos, ni descendientes de Judíos, Moros, ni de los nuevamente convertidos en nuestra Santa Fe Católica, ni tampoco ninguno de su linaje penitenciado por el Santo Tribunal de la Inquisición, ni por otro alguno.⁴⁴

Una vez aceptado el postulante, se lo presentaba al resto de lo colegiales, ceremonia que en algunos documentos, como este del año de 1811, se describe de esta manera:

(...) atento a resultar por ella dicha limpieza, mandaba y mandó que al susodicho se le ponga en posesión de la Beca que le esta hecha gracia en cuya consecuencia así lo executo poniéndola sobre sus hombros como es de costumbre a presencia de los demás Niños Infantes, que concurrieron a toque de campana, y quedo admitido para gozar de sus títulos y privilegios, y lo firmo dicho Señor Rector, de que doy fe.⁴⁵

Con la Independencia la situación económica de la Iglesia se debilitó, sin embargo hasta las Leyes de Reforma no hubo cambios drásticos en lo que se refiere a la organización interna de las catedrales y sus instituciones. En la transición de la colonia a la Independencia brilló en la catedral de Puebla un organista excepcional, el maestro José María Carrasco. En aquella época sería él, y no el Maestro de Capilla, Manuel de Arenzana, el encargado de instruir a los Infantes en el canto de órgano, es decir polifónico. Este nombramiento se dio en 1800 y en él se daban algunas especificaciones interesantes, por ejemplo:

(...) le nombramos por maestro del Canto de Órgano de los Niños Infantes, a cuya enseñanza deberá concurrir diariamente, deteniéndose en ella considerable tiempo, y el que sea competente para el logro del Aprovechamiento de dichos Niños, en el que prevenimos se empeñe con toda eficacia y esmero, y de modo que en los exámenes anuales, que tenemos determinados, y en el que también los Infantes deberán ser examinados en el canto de órgano, se experimente su aprovechamiento.(...).⁴⁶

Para el tema que más nos interesa aquí, que se refiere a la enseñanza de la música en el contexto del Colegio de Infantes, podemos señalar que en 1835, siendo obispo Francisco

⁴⁴ AVCCP, Libro del Colegio de Infantes, 1776-1808-1848.

⁴⁵ AVCCP, Libro VI de Decretos é Informaciones de legitimidad y Limpieza de sangre de los Niños Infantes de el Colegio de Santo Domingo de Val Martir: gobernando el Illmo Sr. Dr. Dn. Salvador Biempica y Sotomayor (...) s/f.

⁴⁶ AVCCP, Libro de Decretos 3, ff. 62v-63.

Pablo Vázquez, se estableció que los exámenes de los niños del Colegio de Santo Domingo Mártir fueran públicos. No deben extrañarnos estas disposiciones: Siendo Chantre sustituto (sustituyendo a Miguel Ramos Arizpe), Francisco Pablo Vázquez ya había demostrado su interés por el nivel educativo de los Infantes, y a su regreso de Europa (1831), investido ya como obispo de Puebla, puso en marcha numerosas reformas destinadas a mejorar la cultura y el nivel educativo de la diócesis, poniendo especial énfasis en la juventud que vaya a dedicarse al servicio de la Iglesia. Es así como en noviembre del mencionado año se promulgó un Decreto entre cuyos artículos se lee:

Art.1º. Los Maestros de Cantollano y figurado y de instrumentos Músicos para el Servicio de la Iglesia, destinados en el Colegio de Santo Domingo Mártir a la enseñanza de los Niños presentarán anualmente antes de tiempo de vacaciones a sus respectivos discípulos a examen público (...).

Art.3º. El Rector del mencionado Colegio cuidará de que a los alumnos además del Cantollano y figurado se les enseñe el uso y manejo de los instrumentos músicos a que tuviera inclinación, siendo de los destinados al servicio de la Iglesia.⁴⁷

Si a esto añadimos que en este mismo año se dictaban nuevas Constituciones que regirían todo el siglo XIX, se puede considerar a Francisco Pablo Vázquez como el último gran organizador del Colegio de Infantes antes de su extinción a principios del siglo XX. Cabe notar que aunque solamente de van a enseñar aquellos instrumentos que se utilizaban en la liturgia catedralicia, el sistema de exámenes públicos anuales y la obligatoriedad de aprendizaje de un instrumento, colocaba al Colegio de Infantes en la situación de un Conservatorio moderno. Como apunte final, sólo queremos recordar que la última sede del Colegio de Infantes estuvo en la antigua Haceduría de la catedral, en la calle 5 Oriente, en una construcción ubicada a la izquierda de la Portada Sur de la catedral. Allí permaneció hasta 1914; un año después el edificio fue destinado a Conservatorio de Música y Declamación del Estado, estableciéndose así la continuidad de la venerable institución virreinal con la enseñanza moderna de la música en el Estado de Puebla.

⁴⁷ AVCP, Decreto para que haya exámenes anualmente en el Colegio de Infantes, 1835.

EL ARPA EN LA COLONIA

GONZALO CAMACHO

El presente trabajo forma parte de una investigación sobre la música del arpa en la huasteca, si bien el proyecto se basa principalmente en el trabajo etnográfico, se ha considerado el estudio en la dimensión histórica como una estrategia para una mejor comprensión de la configuración temporal de dichas prácticas musicales. Así, con la finalidad de elucidar los procesos temporales que de alguna manera se relacionan con el instrumento en cuestión, el estudio se ha dirigido a revisar algunos aspectos generales de la historia del arpa en México.

Durante la indagación documental han surgido en las redes algunos datos referidos al arpa en la ciudad de Puebla, por tal razón el objetivo de esta ponencia es compartir con ustedes algunos de estos testimonios encontrados y algunas reflexiones generadas a partir de ellos con la voluntad de aportar algún conocimiento, aunque sea tangencial a la historia de la música de la angelópolis. En este sentido el carácter de la ponencia es modesto, un título alterno, para jugar con las palabras de la Colonia y la descolonización, podría ser *“Breves notas para una historia del arpa en Puebla durante la Colonia, desde la descolonización del imaginario”*; retomando justamente este trabajo maravilloso de la colonización del imaginario y en donde uno tendrá que preguntarse si hemos podido llevar a cabo un proceso justamente de descolonización del imaginario, o al menos si hemos entendido hasta nuestros días si todavía existe esta descolonización.

Inevitablemente este trabajo parte del objetivo general que subyace a toda la investigación, y que se puede enunciar como una aproximación a los procesos de significación asociados a la música de arpa, en este caso particular la idea de escarbar en la historia del instrumento es con la finalidad de conocer el devenir histórico de las configuraciones simbólicas asociadas a las prácticas arpísticas, en este caso centradas en una etapa histórica particular, la Nueva España. La historia del arpa en Puebla durante esta época está asociada de manea inmediata al devenir histórico del arpa en México y a la historia de las culturas musicales novohispanas en general, la disección aquella realizada es puramente metodológica y con la finalidad de establecer un punto de interés con la audiencia de esta bella ciudad. En este sentido, el enfoque que se plantea es una visión sistémica, es decir se parte del postulado siguiente: las prácticas musicales de un determinado espacio y tiempo se encuentran relacionadas orgánicamente, estableciendo entre ellas relaciones dialógicas, conformando un sistema musical.

En este sentido, el estudio de los procesos de significación musical del cual se parte plantea que en principio una práctica musical no puede comprenderse por sí misma, si no en su posición relacional con las otras prácticas con las cuales establece relaciones. Por otra parte, el estudio del arpa no se reduce a un conocimiento sobre los antecedentes históricos del instrumento o un señalamiento cronológico, si bien se parte de ello, la meta es ir más allá de la mera descripción de los hechos históricos e intentar escuchar sus voces, en otras palabras, en el presente trabajo los datos recopilados son utilizados como una base para intentar una posible interpretación particular, en el entendido de que es una mirada que no imposibilita otras interpretaciones, o una voz que se desea sumar a otras voces. Así, el estudio de los hechos particulares y de una interpretación que les de cierta inteligibilidad es una manera de contribuir al estudio de la configuración temporal de las culturas musicales de México, objetivo principal de este trabajo.

Por lo anteriormente señalado, el trabajo aquí expuesto gira en torno a las prácticas musicales de la angelópolis novohispana, pero desde una mirada que alcanza a vislumbrar las estrategias de control político y social que el gobierno de ese entonces estableció a través de la domesticación de la sensibilidad, de las emociones y de los afectos, un control que se ejerció sobre el cuerpo a través de la represión y censura de una posible paradoja: si la música fue un elemento fundamental en la evangelización de los pueblos originarios de América y un medio social ampliamente difundido de acercarse a la religión católica, abarcando a todos los sectores sociales, por supuesto, en qué momento se transformó en un instrumento de subversión social, por consiguiente, de la política de promoción social de las prácticas musicales se pasó a una política de prohibición de las mismas.

La aproximación a las ocasiones musicales teniendo como eje de indagación al arpa se justifica de alguna manera en tanto que dicho instrumento estaba asociado al ámbito de lo celeste, y su sonido, gracias a su timbre particular se concebía como celestial. Si bien es cierto que no solamente el arpa fue un instrumento asociado al mundo divino, ya que también otros instrumentos estaban vinculados a este universo, al parecer estaba atestada con una simbología católica gracias a sus particularidades tímbricas informales, por ejemplo, el arpa antes de llegar a la Nueva España se había configurado como un símbolo de la Santísima Trinidad debido a su forma triangular, muchos religiosos veían en la apariencia misma un designo o marca divina, inclusive una hierofonía propia. La referencia bíblica del rey David ejecutando su arpa es otro ejemplo que carga de cierto sentido luminoso a dicho cordófono, y es probable que desde la época helénica o más atrás la asociación entre la lira y ciertos númenes como Apolo, haya trazado el carácter apolíneo con que frecuentemente se caracterizó.

El carácter del arpa sirvió como un instrumento de evangelización, a través de la música y de la ejecución de ciertos instrumentos se realizó también la conversión religiosa, diversos representantes de las iglesias recomendaban estimular la enseñanza del canto y de las músicas sobre las diferentes culturas precolombinas, inclusive se reconocía el talento de los pueblos originarios de México en el aprendizaje musical. El propio Juan de Palafox señalaba lo siguiente: “en Atlixco, una de las villas del obispado de Puebla de los Ángeles, llegaron un español y un indio a aprender música de canto y 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”; más adelante el mismo Palafox señala: “hay entre ellos muy diestros músicos aunque no tienen muy buenas voces, y los instrumentos de arpa, chirimías, bajones y sacabuches los tocan muy bien, y tienen libros de música en sus capillas y sus maestros de ellas en todas las parroquias, cosas que comúnmente solo se hallan en Europa y en catedrales y colegiales”.

La iglesia también se preocupó por realizar las liturgias católicas con música, como era la costumbre, y las capillas musicales jugaron un papel fundamental en la vida catedralicia, se contrataba a músicos de distintos lugares para ir a sus celebraciones rituales, siendo la capilla musical de Puebla fue una de las más importantes del país.

EL ESCLAVO NEGRO JUAN DE VERA

Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla
(florevit 1575-1617)

OMAR MORALES ABRIL

A escasas semanas del día del *Corpus Christi* de 1604, la catedral de Puebla se encontraba en apuros. La importancia de esta fiesta requería del aparato ceremonial más suntuoso, con la capilla completa —cantores, mozos de coro y ministriles— celebrando los oficios litúrgicos y acompañando con motetes y chanzonetas tanto la procesión como la comedia organizada por la Cofradía del Santísimo Sacramento.¹ La composición de música nueva específicamente para esa ocasión, así como el trabajo de montarla y dirigirla, recaía en el maestro de capilla. Pero inesperadamente, Pedro Bermúdez renunció al cargo para volver a España, a menos de un año de haber llegado a Puebla, procedente de Guatemala.² El cabildo de la catedral se reunió el martes 11 de mayo y acordó con premura:

que para la fiesta y octavario del *Corpus* de este año conviene que la iglesia haga la solemnidad que requiere y, atento que no hay maestro de capilla, que se va a Castilla, será bien se encargue a Juan de Vera, tratando con Su Señoría. Y se le mandó al racionero licenciado Parra lo comunique con Su Señoría.³

El obispo Diego Romano debió desaprobar la propuesta, pues al día siguiente el racionero Alonso de la Parra y Gamboa despachó una carta al padre Luis de Montes de Oca, maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, invitándole para ocupar el mismo puesto en la de Puebla, con la condición de que estuviera presente antes del 17 de junio, día de la fiesta del *Corpus* en ese año.⁴ Montes de Oca nunca llegó a Puebla, a pesar de su aceptación y buena disposición por servir el magisterio, haber embalado su casa y enviar diez chanzonetas al sochantre Francisco Alfonso para que le supliera ante la imposibilidad material de llegar antes del *Corpus*, según él mismo refiere en la respuesta que envió al racionero Parra.⁵ De este modo, el sochantre Francisco Alfonso rigió la capilla, pero no con la música de Montes de Oca, pues se prefirió pagar

a Juan de Vera, cantor, [...] ochenta y dos pesos cinco tomines y nueve granos que se le libraron de los coloquios y chanzonetas que hizo en la fiesta de *Corpus* y su octava de este año de seiscientos y cuatro.⁶

¹ Las actas del cabildo de la catedral de Puebla dan cuenta, desde mediados del siglo XVI, de las distintas actividades de la fiesta del *Corpus Christi* y la forma en la que participaba la capilla musical en el oficio divino, en la procesión, en las comedias posteriores a ésta e incluso en los oficios religiosos de distintos conventos, durante el transcurso del octavario. Cfr. Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCP), Libro de actas capitulares (en adelante LAC) 3, f. 32v, 24 de abril de 1555. LAC 4, f. 62v, 10 de abril de 1573. LAC 0, f. 51v, 23 de junio de 1577; f. 103v, 28 de mayo de 1583; f. 139v, 11 de mayo de 1590; f. 178v, 19 de mayo de 1595. LAC 5, f. 62v, 31 de mayo de 1596; f. 63, 21 de junio de 1596; f. 234v, 26 de abril de 1602; f. 274, f. 276, 6 de junio de 1603. LAC 6, f. 145v, 22 de mayo de 1609; f. 226, 31 de mayo de 1611. LAC 7, f. 97v, 21 de junio de 1616.

² Omar Morales Abril, "La música en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla", *Heterofonía*, 129, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 9-47.

³ AVCCP, LAC 5, ff. 308-308v, 11 de mayo de 1604.

⁴ Morales Abril, "La música en la catedral de Puebla...", pp. 42-43.

⁵ AVCCP, legajo "Juicios y opiniones sobre consultas varias".

Esta fórmula de encargar al cantor Vera la composición de chanzonetas pero la dirección de la capilla a Francisco Alfonso debió satisfacer al cabildo, pues a inicios de 1605 dieron comisión al chantre, Pedro Gutiérrez de Pisa, para negociar con el obispo “que se le dé acrecentamiento de salario o ayuda de costa al racionero Francisco Alfonso, sochantre, y Juan de Vera, cantor.”⁷ Cada uno recibió 100 pesos de oro común en gratificación, el primero por suplir la ausencia de maestro de capilla y el otro por componer “la música y chanzonetas”.⁸ Un año después recibieron una retribución mayor por los mismos servicios ofrecidos durante todas las fiestas de 1605.⁹ Dos acuerdos adicionales de ese mismo 3 de enero de 1606 muestran el particular aprecio de las funciones desempeñadas por Juan de Vera: El obispo y cabildo conjuntamente perpetuaron su salario anual de 300 pesos, “en gratificación de los buenos servicios que ha hecho en esta iglesia desde tiempo de más de veintiocho años a esta parte” y, además,

le señalaron de salario al dicho Juan de Vera, cantor, en fábrica, ciento y sesenta y cinco pesos, tres tomines y seis granos de oro común por cien pesos de minas en cada año, por el trabajo de componer las chanzonetas que se han de cantar en el coro de la dicha catedral, hasta que en ella haya maestro de capilla. Y que le corra este salario desde principio de este mes y año.¹⁰

Es evidente, pues, que las autoridades catedralicias reconocían la suficiencia y talento musical del cantor Juan de Vera, como para asignarle las atribuciones del maestro de capilla. Este reconocimiento queda patente incluso antes de la partida de Pedro Bermúdez, al ser convocado —junto a éste y al fraile mercedario Gaspar Martínez, “persona hábil en la dicha facultad de tecla”— como examinador para la oposición a la ración de organista que recién había otorgado el rey Felipe III a la catedral.¹¹

Por lo que le toca, Francisco Alfonso también era un músico calificado. Sin embargo, llevaba menos tiempo sirviendo en la catedral que Juan de Vera y, además, ya estaba

⁶ AVCCP, “Diezmos 1604-1627 [=Libro de Cuentas de Mayordomía]”, “Descargo del mayordomo Gabriel de Rojas”, f. 6, cuenta tomada el 30 de septiembre de 1604.

⁷ AVCCP, LAC 5, f. 336, 4 de febrero de 1605.

⁸ AVCCP, f. 337, 11 de febrero de 1605; AVCCP, “Diezmos 1604-1627 [=Libro de Cuentas de Mayordomía]”, “Descargo del mayordomo Gabriel de Rojas”, f. 16, cuenta tomada el 13 de julio de 1605. El brevete que corresponde al pago de Francisco Alfonso lo señala como maestro de capilla, pero ninguna de las actividades por las que le pagan y ahí se desglosan corresponde a este oficio, con excepción de la atribución administrativa de repartir las obviaciones a la capilla por las *Salves* de los sábados.

⁹ AVCCP, LAC 5, f. 360, 3 de enero de 1606.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ AVCCP, LAC 5, f. 307, 30 de abril de 1604. En el acta del martes 4 de mayo sólo se consigna que “se trataron diversas cosas tocantes al servicio de Dios, nuestro Señor, y de su culto divino y aumento de la hacienda de fábrica, novenos y hospital”. Sobre la gestión de raciones para los principales oficios musicales de la catedral de Puebla durante esta época, véase Omar Morales Abril, “Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano”, en *1 Coloquio Muscat ‘Música, Catedral y Sociedad’*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 219-234.

sobrecargado de atribuciones musicales: poseía una prebenda de racionero y recibía además salarios como sochantre —es decir, conductor del canto llano—, como cantor de la capilla y también como corrector de los libros de coro que se estaban elaborando para la catedral.¹²

Ante esto, surgen varias preguntas. ¿Qué hizo que el obispo Diego Romano no aceptara la propuesta capitular de encargar a Juan de Vera la fiesta del *Corpus* ante la partida de Bermúdez? ¿Por qué asignaron la dirección de la capilla y el calificativo de maestro de ella a Francisco Alfonso, a pesar de que fue Juan de Vera quien se ocupó de la composición? En fin.

¿POR QUÉ NO SE LE NOMBRA MAESTRO DE CAPILLA?

Sería imposible responder estas preguntas sin el providencial hallazgo del testamento del canónigo Antonio de Vera, una de las figuras más influyentes en el desarrollo musical de la catedral de Puebla durante el último tercio del siglo *xvi* y primera década del *xvii*.¹³ El 16 de agosto de 1610, poco antes de morir, el canónigo dispuso su testamento.¹⁴ En él dejó fundado un patronazgo de misas rezadas a favor de su alma y las de sus difuntos, a pagarse con la renta de muchas de las casas que poseía en la ciudad de Puebla. Nombró como primer patrón de esta fundación a su sobrino y único heredero, Juan Velásquez de Avilés. El resto de sus bienes, incluyendo 10 esclavos, los repartió entre “Francisco y Antonio de Vera niño” —dos muchachos que criaba en su casa— y el cantor Antonio de Vera, racionero de la catedral de México, quien probablemente también se crió bajo su amparo. El punto 32 del testamento dice:

Ítem. Declaro que tengo otro esclavo llamado Juan de Vera, músico en la santa iglesia de esta catedral, al cual le da de salario, como tal músico, cada un año

¹² Francisco Alfonso de Cabrera ingresó como tenor de la capilla de la catedral de Puebla en septiembre de 1583. Al año siguiente se le otorgó una capellanía, para que a título de ella se ordenara sacerdote. Empezó a estudiar tecla con el racionero organista Cristóbal de Aguilar en 1587, siendo considerado aún mozo. En agosto de 1596 fue nombrado sustituto de sochantre, adquiriendo la titularidad en octubre del siguiente año. A sus obligaciones se añadieron la de maestro de los mozos de coro y la de corrector de libros de canto llano, en 1598, si bien la de maestro de los mozos cesó con la llegada de Pedro Bermúdez, en 1603. Con cédula real del 30 de mayo de 1602, Felipe III le otorgó una media ración en la catedral de Puebla, aunque no es sino hasta septiembre de 1603 que se le menciona como “racionero”. Una carta del Real Consejo de Indias de 1608 menciona, apoyándose en una recomendación del cabildo de la catedral, que tiene “una de las mejores voces de contrabajo y [es] el más hábil que ha pasado a aquel reino”. Murió la madrugada del 18 de noviembre de 1618. Véase AVCCP, LAC 0, f. 105, 17 de septiembre de 1583; f. 107-107v, 11 de diciembre de 1584; f. 126, 6 de noviembre de 1587. LAC 5, f. 65v, 9 de agosto de 1596; f. 103, 23 de enero de 1598; f. 281v, 18 de julio de 1603. LAC 7, f. 181, 18 de noviembre de 1618. Archivo General de Indias, Patronato, 293, N. 24, 30 de mayo de 1602; Indiferente, 3000, N. 179, después del 1 de enero de 1608.

¹³ La figura del canónigo Antonio de Vera —quien participó prácticamente en todas las actividades musicales de la catedral, desde la enseñanza de canto a los mozos de coro y el desempeño como cantor hasta el magisterio de capilla, pasando por la revisión y aprobación de libros de música, composición de oficios solemnes, evaluación de músicos, maestros de capilla incluidos— merece un estudio integral pendiente de publicarse, pero que sobrepasa los límites de esta ponencia. Véanse referencias en Omar Morales Abril, “La música en la catedral de Puebla...”, pp. 19 y ss.; y Omar Morales Abril, “Florecimiento de la música del culto divino...”, pp. 221-222.

¹⁴ AVCCP, “Beneficios y clérigos, 1594-1860”, *Testamento del señor canónigo Vera*, 16 de agosto de 1610. El canónigo murió 10 días después, el 26 de agosto a las 2 y media de la tarde. Véase AVCCP, LAC 6, fol. 189.

trescientos pesos de oro común. Mando que viva en los aposentos en que hoy vive y acuda como tal músico a cantar a la dicha iglesia. Y los dichos trescientos pesos que se le da y gana por año, dé y acuda con ellos al dicho Juan Velásquez, primero patrón, para que los ponga y junte con la demás renta del patronazgo que dejo fundado. Y si muere antes, que el dicho Juan de Vera acuda con ellos al patrón que fuere, sin tener obligación a dar —ni quiero que dé— más de los dichos trescientos pesos que le da la dicha iglesia, aunque tenga otros aprovechamientos y percances de lecciones y regalos; el cual ha de ser obligado a acudir a la buena enseñanza y doctrina de los dichos Francisco y Antonio de Vera niño, como esclavo suyo, a quien por tal lo dejo y quiero lo sea. Y ruego al dicho Juan Velásquez, mi sobrino, le haga todo buen tratamiento, atento al buen servicio que me ha hecho, y su bondad y fidelidad, al cual, estando enfermo o impedido de poder acudir a la iglesia a cantar, se le dé sustento y cura a costa del dicho patronazgo. Y, como tengo dicho, no se le quiten los aposentos en que vive y está, ni se venda en tiempo alguno.¹⁵

Esta declaración despeja el panorama y responde las interrogantes planteadas antes. El sentido de honor como regulador de las relaciones sociales mediante el valor moral dado a la “calidad” de los individuos, en función de sus caracteres biológicos, posición económica, ocupación, situación familiar, prestigio personal, parentescos consanguíneos, políticos o espirituales, impedían a Juan de Vera ser maestro de capilla.¹⁶ No podía mostrarse públicamente como la autoridad musical rectora de los cantores y ministriles de la catedral de Puebla simplemente porque era esclavo. Un esclavo negro —que no mulato, zambo, tercerón ni cuarterón—, como veremos a continuación.

TRAYECTORIA DE UN MISMO MÚSICO CON DISTINTOS NOMBRES

La primera mención a Juan de Vera en las actas capitulares se remonta a mediados de 1579.¹⁷ No obstante, debió ingresar varios años antes, pues el ya citado acuerdo del 3 de enero de 1606 refiere que para entonces llevaba más de 28 años sirviendo en la catedral. En efecto, el 25 de noviembre de 1575 el cabildo contrató al padre Francisco de Céspedes como capellán del Hospital de San Pedro, “y a su negrilla, por cantor de esta santa iglesia, con salario de otros sesenta pesos de oro de minas en cada un año, y hasta tanto que Su Señoría Ilustrísima venga y mande otra cosa.”¹⁸ Este *negrillo* debió ser muy

¹⁵ *Testamento del señor canónigo Vera*, ff. 16v-17v. El alcance y limitaciones de la presente ponencia me obligan a dejar de lado varios aspectos interesantes que se desprenden del testamento del canónigo Antonio de Vera: el nivel cultural de su negro cantor Juan de Vera, las responsabilidades y prerrogativas que le señala, la relación de afecto y confianza entre ellos, pasando por la comparación con los otros 9 esclavos que poseía el canónigo.

¹⁶ Sobre el uso del término “calidad” para englobar los distintos criterios de diferenciación social aplicables a la época colonial, véase Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Familia y orden colonial*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 13-14.

¹⁷ AVCCP, LAC 0, f. 85, 26 de junio de 1579.

joven y de piel muy oscura para recibir ese calificativo, pero su voz fascinó de tal manera al obispo Antonio Ruiz de Morales y Molina, que no sólo aumentó a 100 pesos de oro de minas el salario de Francisco de Céspedes por su negrilla cantor, sino “asimismo daba y señalaba de su casa al dicho Francisco de Céspedes cien pesos de oro común en cada un año, por bien del dicho negrilla en la dicha Iglesia”.¹⁹ Céspedes aprovechó a sacar partido de la elevada valoración de su joven esclavo, cuya voz le daba casi el doble de ingresos que su propio oficio de capellán, presionando con la amenaza de retirarlo del servicio de la catedral. El 4 de mayo de 1576:

Su Señoría Ilustrísima propuso que en esta santa iglesia está un negrilla de Francisco de Céspedes, clérigo, que es muy buen cantor, y el dicho Francisco de Céspedes se quiere ir de esta ciudad y llevarse al dicho su negrilla, y que es muy necesario a la dicha iglesia el dicho negrilla, por ser, como es, muy buen cantor y de muy buena voz para la capilla de la música; que se comprase el dicho negrilla para la dicha iglesia por lo que justo fuese. Y, habiéndose tratado y platicado sobre ello, los dichos señores deán y cabildo dijeron que se compre el dicho negro para la dicha iglesia, y que el señor deán trate con el dicho Francisco de Céspedes de comprárselo, y lo concierte con él el precio en que por él le dé, hasta en cantidad de mil y cuatrocientos pesos de oro común. Y así lo acordaron y dieron facultad al dicho señor deán para la dicha compra.²⁰

Es elocuente la anotación que fue agregada años después al margen de este acuerdo: “Ojo al valor del negro: 1400 pesos.”

La cotización de esclavos durante el siglo XVI fluctuaba en función de la demanda y la calidad de los individuos. En general, el precio de los esclavos fue incrementándose a lo largo del siglo. Para la Nueva España, la cotización máxima de una “buena pieza”, es decir, un negro o mulato saludable con una óptima capacidad de trabajo —entre los 16 y 35 años de edad— giraba alrededor de 300 pesos en 1568.²¹ Dos referencias locales bastarán para evidenciar el valor de nuestro esclavo cantorcito. La catedral poblana pagó 400 pesos por el negro Andrés a principios de 1594.²² Tres años más tarde adquirió al negro Lucas, ayudante del escritor de libros de canto llano Alonso de Villafañe, por 450 pesos.²³ El exorbitante precio del *negrillo cantor* duplica o triplica el de cualquier esclavo conocido del siglo XVI. Significativamente, sólo puede compararse con el de otro esclavo cantor: el mulato Luis Barreto, capón, por quien la catedral de México pagó 1500 pesos

¹⁸ AVCCP, LAC 0, f. 28, 25 de noviembre de 1575.

¹⁹ AVCCP, LAC 0, f. 30, 18 de febrero de 1576.

²⁰ AVCCP, LAC 0, f. 31, 4 de mayo de 1576.

²¹ José Luis Cortés López, *Esclavo y colono: introducción y sociología de los negroatricanos en la América española del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, p. 253-254.

²² AVCCP, LAC 0, f. 150v, 11 de enero de 1594.

²³ AVCCP, LAC 5, f. 88v, 20 de junio de 1597.

en agosto de 1595.²⁴ La calidad vocal de un niño siempre corre el riesgo de echarse a perder con el cambio de voz. El pago de semejante fortuna por el cantorcito negro “de muy buena voz para la capilla de la música” indica una sola cosa: era caponcillo o la iglesia tenía la intención de emascularlo. Tal era el valor de una voz extraordinaria al servicio de Dios.

A finales de 1576, el cabildo poblano amplió las atribuciones del *negrillo cantor*, obligándolo a asistir cada día a todas las horas del oficio divino. Para ello le aumentó el salario de 60 a 80 pesos de oro de minas.²⁵ Cuatro meses más tarde recibe un nuevo aumento de 20 pesos “porque acuda al coro a todas las horas. Y si faltare los días que hay canto de órgano, sea puntado en los dichos ochenta pesos, y si faltare a las horas, sea puntado en los dichos veinte pesos de minas.”²⁶

El hecho de recibir un salario de la fábrica espiritual demuestra que el negrilla cantor era propiedad de una persona particular y no de la iglesia. Es probable que un miembro del cabildo lo haya adquirido a título personal, pagando directamente a Francisco de Céspedes o comprándolo después a la catedral. De cualquier forma, las atribuciones del esclavo eran exclusivamente musicales y estaban al servicio del culto divino catedralicio. Ganaba 80 pesos de oro de minas como cantor de la capilla y 20 como corista cuando el cabildo acordó que “se le den al negrilla veinte pesos de minas de salario, porque punte y aderece los libros y misales de la iglesia.”²⁷ Teniendo claras estas obligaciones y salarios, uno de los acuerdos del 12 de noviembre de 1577 saca por fin del anonimato al esclavo y a su propietario:

Este día los dichos señores deán y cabildo mandaron que a Juan Blanco, del señor canónigo Antonio de Vera, cantor, se le quiten veinte pesos de oro de minas que se le habían dado de salario sobre cien pesos de oro de minas que tenía, porque fuese obligado a decir en el coro a las horas los versos que dicen los mozos de coro, por cuanto hay mozos de coro que los digan, y [él] no viene a decirlos. Y que se le queden cien pesos de oro de minas por cantor y por puntador de la música.²⁸

Irónicamente, el negrilla cantor se llamaba Juan Blanco. Su propietario era el canónigo Antonio de Vera. Hay que recordar aquí que partimos de la suposición que asociaba al negrilla con el cantor Juan de Vera, mencionado como esclavo del canónigo en el testamento que éste dispusiera en 1610. ¿Serán dos esclavos distintos? Llama la atención

²⁴ Alfredo Nava Sánchez, “El cantor mulato Luis Barreto. La vida singular de una voz en la catedral de México en el amanecer del siglo XVII”, en *2 Coloquio Musicat ‘Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX’*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 105-120.

²⁵ AVCCP, LAC 0, f. 38v, 9 de octubre de 1576.

²⁶ AVCCP, LAC 0, f. 49, 15 de febrero de 1577.

²⁷ AVCCP, LAC 0, f. 53v, 10 de septiembre de 1577.

²⁸ AVCCP, LAC 0, f. 56, 12 de noviembre de 1577.

que el brevete añadido al acuerdo donde se quitan 20 pesos al salario de Juan Blanco por no asistir a las horas del coro consigna un nombre adicional, enredando aun más la cuestión: “Se le abajó a Juan de Carabantes el salario.”²⁹ El seguimiento metódico de las atribuciones y retribuciones asociadas a estos tres nombres permitirá resolver el problema.

Con la reducción de 20 pesos de oro de minas por no asistir a las horas del coro y haber mozos que sí lo hacían, nuestro personaje —Juan Blanco o Juan de Carabantes— volvió a quedar con 100 pesos de salario. Poco menos de dos meses después, el 10 de enero de 1578, “se acrecentó a Juan Blanco, cantor, diez pesos de minas por año. Y tiene a ciento y diez pesos de oro de minas, por cantor.”³⁰ Una semana después asignaron 150 pesos de oro común al canónigo Vera.³¹ De este modo, el canónigo recibía por su esclavo casi el doble del salario que le correspondía a él por el mismo oficio. Pero sabía que su tesoro valía aun más. En agosto del mismo año solicitó al cabildo que le aumentaran el pago a su negrilla cantor. Le concedieron el aumento en el salario del esclavo, quedando en 130 pesos de minas.³² Es a continuación cuando aparece el nombre de Juan de Vera:

En veintiséis días del mes de junio [de 1579,] los dichos señores deán y cabildo hicieron merced a Juan de Carabantes, cantor, de otros veinte pesos de oro de minas de salario, a cumplimiento de ciento y cincuenta pesos de oro de minas por año.³³

El salario y el oficio de cantor de este Juan de Carabantes concuerda con el del ya citado esclavo Juan Blanco y no con el de los demás cantores al servicio de la catedral en esa época.³⁴ Además, el brevete de este acuerdo introduce el tercer nombre en cuestión, igual que en un acuerdo de 1581, donde se le nombra Juan de Carabantes en el cuerpo del acta pero Juan de Vera en el brevete.³⁵ Por tanto, Juan Blanco, Juan de Carabantes y Juan de Vera son la misma persona: el negrilla cantor cuya voz costó 1400 pesos.

No queda clara la razón de esta multiplicidad de nombres. Los esclavos con apellido solían llevar el de su primer propietario, aunque a veces se usaba la casta con la que se identificaban o la región africana de donde procedían.³⁶ Nuestro esclavo cantor nunca aparece con el apellido Céspedes de su primer amo conocido. Los apelativos Blanco y Carabantes podrían asociarse con sucesivos dueños, pero consta que ya era propiedad del canónigo Antonio de Vera cuando recibió esos nombres. En todo caso, el apellido del canónigo fue el que se impuso como definitivo a partir de 1590, justo en la época en la que empezó a tener una particular responsabilidad en las manifestaciones públicas de las grandes fiestas de la iglesia.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ AVCCP, LAC 0, f. 58v, 10 de enero de 1578.

³¹ AVCCP, LAC 0, f. 59v, 17 de enero de 1578.

³² AVCCP, LAC 0, f. 69, 22 de agosto de 1578.

³³ AVCCP, LAC 0, f. 85, 26 de junio de 1579.

JUAN DE VERA, PROTAGONISTA EN LAS FIESTAS POPULARES

La celebración del *Corpus Christi* trastocaba el orden cotidiano, interrumpiendo las actividades laborales a media semana —el jueves después de la Santísima Trinidad— y extendiéndose por ocho días. Este ambiente festivo pocas veces se repetía en el calendario litúrgico, pues reunía a toda la población para participar en oficios litúrgicos, procesiones, coloquios, comedias, danzas, mascaradas y corridas de toros. La catedral invertía sus mejores recursos para ensalzar la fiesta y afianzar su jerarquía en la sociedad. Así, mandó en 1590:

que la capilla vaya en la procesión del *Corpus Christi*. Y que canten y que asistan en los tablados de las comedias con chanzonetas y motetes. Y que Juan de Vera cante y haga lo que le mandaren en este día y en la octava e infraoctava, con instrumentos, so pena que serán penados. Y que vengan a probar todas las chanzonetas en la sacristía de los curas.³⁷

Este acuerdo resalta la figura del cantor negro sobre la generalidad de la capilla, haciendo evidente la importancia de su papel en la celebración. La orden “que cante y haga” sugiere que el esclavo adornaba la fiesta no sólo con su excepcional voz, sino con otras acciones no especificadas, quizá la dramatización de representaciones teatrales. El pago de 300 pesos que le hizo el cabildo de la Ciudad “para la comedia que se ha acordado se haga en la iglesia mayor de esta ciudad [el día de] la fiesta del *Corpus Christi*” en 1601, muestra la magnitud de sus responsabilidades.³⁸ La suma del pago por esa única comedia es equiparable al salario que él mismo ganaba en la catedral durante un año entero. Es

³⁴ AVCCP, Fábrica espiritual, L. 2, C^a. 2, No. 8, “Memoria de los pesos que da de salario cada un año la Iglesia”, [entre abril y junio de 1579]: “Al organista: 222 pesos. Al señor canónigo Antonio de Vera, por maestro de capilla y cantor: 182 pesos. Al señor canónigo Pedro García, por cantor: 115 pesos 6 tomines. A los mozos de coro: 100 pesos. Al padre Juan Tello, por cantor y vestuario [¿?] 300 pesos. Al padre Pedro Bautista, por cantor y sochantre solía ganar por sochantre, de fábrica, y cantor 156 pesos 130 pesos de minas y de capitular otros treinta pesos de minas. No sé lo que vuestra Señoría le ha acrecentado. 21 pesos [¿?] **A Juan Blanco, cantor: 226 pesos.** A Pedroso, cantor, por puntador de música 33 pesos 8 granos y por cantor 69 pesos 5 tomines: 82 pesos 5 tomines 9 [granos]. José Díaz, por cantor: 66 pesos 1 tomín 6 [granos]. A Gregorio Hidalgo, por cantor: 41 pesos. A Agustín Patiño, por cantor: 49 pesos 5 tomines.” La cifra tachada está así en el documento original. He citado sólo a los ministros relacionados con la capilla musical y resaltado la mención de Juan Blanco. Su salario está consignado en pesos de oro común, aunque en las actas se indica en pesos de oro de minas.

Según las actas capitulares, Diego Alonso Pedroso es admitido como cantor de la catedral el 7 de abril de 1579, ante su petición de ser recibido como tal (AVCCP, LAC 0, f. 82v). El 10 de marzo del mismo año se nombra nuevamente a Pedro Bautista por sochantre (AVCCP, LAC 0, f. 81v). A principios de agosto del mismo año se da el cargo de sochantre a Diego Alonso Pedroso (AVCCP, LAC 0, f. 84v). En junio de 1579 se aumenta a 150 el salario de 130 pesos de oro de minas de Juan de Carabantes también llamado Juan Blanco o Juan de Vera (AVCCP, LAC 0, fol. 85). Ya que esta memoria de salarios menciona a Pedro Bautista como sochantre, a Diego Alonso Pedroso como cantor y puntador de música, y a Juan Blanco con un salario de 226 pesos, puede deducirse que fue hecha después del 7 de abril de 1579 y antes del 26 de junio del mismo año.

³⁵ AVCCP, LAC 0, f. 91, 17 de marzo de 1581.

³⁶ María Cristina Navarete, *Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia, siglos XVI y XVII*, Cali, Universidad del Valle, 2005, p. 226.

probable que el monto de 300 pesos incluyera estipendios para repartir entre músicos y comediantes.³⁹ Cabe mencionar que durante la década final del siglo XVI la catedral de Puebla no dejó de contar con un maestro de capilla: Frutos del Castillo lo fue desde principios de 1593 hasta mediados de 1598, Francisco de Cayrós desde entonces hasta la llegada de Pedro Bermúdez, a mediados de 1603.⁴⁰ Por tanto, las atribuciones confiadas a Juan de Vera se debían a sus méritos y no a la falta de ministros.

Desde esta década de 1590 hasta por lo menos 1607, el cabildo otorgó aguinaldos a Juan de Vera, en adición a su salario.⁴¹ Estos aguinaldos, que se libraban a finales de diciembre o principios de enero, se solían dar, según la voluntad del cabildo, como gratificación a quienes engalanaban de forma particular las celebraciones de la noche de Navidad en la catedral. En ocasiones se daba al maestro de capilla por la composición de chanzonetas, pero sobre todo a los mozos de coro y a algún cantor que se destacara en la interpretación solista de éstas en la calenda, los Maitines y las representaciones escénicas.⁴²

Los villancicos navideños de principios del siglo XVII suelen tener una estructura dramática que no es común en los del *Corpus*, gracias al uso del diálogo entre personajes y a una “introducción” solista en la que los personajes y la acción se dan a conocer al público,⁴³ como se puede corroborar en los que compuso el maestro de capilla Gaspar Fernández entre 1609 y 1616.⁴⁴ Es también en la Navidad que se hacían las llamadas “negrillas”, chanzonetas que imitan la supuesta fonética del habla de los bozales, en un español imperfecto. La temática de estas chanzonetas presenta a los africanos —y por extensión a todos los negros, incluidos los criollos— con una serie de características estereotípicas: personajes alegres, inocentes, de risa fácil, simples, cariñosos, devotos,

³⁷ AVCCP, LAC 0, f. 139v, 11 de mayo de 1590.

³⁸ Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de Puebla, LAC 13, fol. 159v, 18 de junio de 1601.

³⁹ Cfr. con AVCCP, LAC 5, f. 276, 6 de junio de 1603: “Que a Gaspar Ximena, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, se libren por cuenta de fábrica doscientos y cincuenta pesos, para los comediantes de la fiesta que hicieron de comedia en la octava de la fiesta del Sacramento, para ayuda a pagar los cuatrocientos pesos, en que concertó las dos comedias del domingo y octava.”

⁴⁰ Omar Morales Abril, “La música en la catedral de Puebla...”, pp. 29-38.

⁴¹ AVCCP, LAC 0, f. 150v, martes 11 de enero de 1594: “En este día se propuso sobre los cincuenta pesos que Juan de Vera, cantor, pidió de aguinaldo, como los otros años pasados y, sobre ello votaron: El arcediano dijo que mandó Su Señoría del señor obispo se le den, a quien se remite. El chanter, que se le den, conque adelante no se le deben si no fuere por vía de salario. El tesoroero, que no se le den hasta que se le dé noticia a Su Señoría. El canónigo Leiva remitíolo a Su Señoría. El canónigo Antón García, lo propio. El canónigo Maldonado, que si Su Señoría le mandare dar, que se le den. El canónigo Reinoso, que si se ha de dar aguinaldo sea al sochantre y maestro de capilla. El doctor Ruiz, canónigo, que se quite este estilo de dar aguinaldo. Los racioneros Aguilar, Pinto, Ortega, Suárez y Paz, lo propio que el canónigo Ruiz.” AVCCP, “Diezmos 1604-1627 [=Libro de Cuentas de Mayordomía]”, “Descargo del mayordomo Gabriel de Rojas”, f. 35.

⁴² Véase, por ejemplo, AVCCP, LAC 3, f. 182v, 31 de diciembre de 1565: “[Brevete:] Aguinaldo a los representantes de la noche de Navidad. [Acuerdo:] Este día se proveyó y mandó se diesen para los representantes de la comedia de la noche de Navidad veinticuatro pesos de oro común, los dieciséis al que hizo el simple y la resta a los niños.”

⁴³ Catalina Buezo, *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004, p. 232.

⁴⁴ Estos villancicos compuestos para la catedral de Puebla se encuentran ahora en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca. Véase Aurelio Tello, *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes, Volumen primero*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo X, México, CENIDIM, 2001.

hábilis músicos y bailarines.⁴⁵ Estos rasgos cómicos e infantiles solían remarcarse con la participación de los mozos, como lo evidencian los abundantes pagos en aguinaldo a niños cantores.

Una revisión de las mencionadas negrillas de Gaspar Fernández, compuestas justo en la época en la que Juan de Vera servía como cantor en la catedral de Puebla, muestran que los pasajes solistas que canta el personaje negro siempre están asignados a un tiple, la voz más aguda de la polifonía, encargada a niños o capones. Basten dos ejemplos. La chanzoneta a 5 voces *Negrinho, tiray vos*, para la Navidad y el día de Reyes de 1610, personifica a un portugués y un negro que entablan una apuesta. El primero, representado por un tenor, dice “Negrinho, tiray vós la que un dos reis tres, voto a Deus, que é portugués”, a lo que el segundo —un tiple— responde “Güigüirigüí, que negrito es”.⁴⁶ El Guineo a 6 voces *Andrés, ¿do queda el ganado?*, para la Navidad de ese mismo año, recrea uno de los relatos navideños más populares —la aparición de un ángel que anuncia el nacimiento del Mesías a un grupo de pastores—, pero ambientado en el entorno local: la historia es presentada como diálogo entre un esclavo africano y su propietario, de forma que transmite, junto al mensaje del Evangelio, rasgos locales en forma jocosa y, de paso, las relaciones sociales establecidas. El hacendado —un tenor— exige explicación a su esclavo Andrés —un tiple— por la pérdida de su ganado. Andrés explica que se ha espantado, porque “diz’ que vino un angelito volandito y cantaba tan bonito, ¡tan bonito!, y decib’a lo’ pa’to’ cito que Jesucrí’to aquesta noche nacé, y se ha ‘pantaro, bona fe’”.⁴⁷ No es difícil imaginar el efecto magnificante producido por Juan de Vera al cantar las *negrillas* compuestas por Frutos del Castillo, Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández e incluso las suyas,⁴⁸ representando lúdicamente a su propio grupo racial, con su voz de niño, pero con la potencia, agilidad y expresividad de un adulto.

⁴⁵ Véase el capítulo “La literatura y la iconografía: comicidad, exotismo, devoción”, en Úrsula Camba Ludlow, *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos, siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2008, sobre todo las pp.151-169.

⁴⁶ Aurelio Tello, *op. cit.*, pp. 76-80.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 284-290.

⁴⁸ AVCCP, LAC 5, f. 111, 16 de junio de 1598: “Que al maestro de capilla Frutos de Castillo [...] se le pidan las chanzonetas y villancicos que ha hecho en su tiempo, para que se le queden a esta santa iglesia.” AVCCP, LAC 5, f. 302, 3 de febrero de 1604: “que Francisco Verdejo, cantor, saque y traslade en punto las chanzonetas que ha hecho y cantado el maestro de capilla [Pedro Bermúdez] en las Pascuas y fiestas, y las que se cantaren de aquí adelante en la iglesia.” AVCCP, LAC 7, f. 113v, 22 de noviembre de 1616: “que el maestro de capilla Gaspar Fernández haya enseñado e industriado a los mozos que tiene a su cargo para la Pascua de Navidad de este año [...] Y las navidades que ha hecho las haga traer a este cabildo, pues es obligación suya el darlas.” AVCCP, “Libranzas y superintendencias 1606-1835”, [=Libranzas, 1605-1607], 12 de diciembre de 1605: “Señor Gabriel de Rojas, mande vuestra merced dar a Juan de Vera, por cuenta de fábrica, seis pesos que dijeron menester [¿?] pa[ra] papel de marquilla y otras cosas. Y dicen ser menester para la noche de Navidad y estas Pascuas. Hecha en 12 de diciembre de mil y seiscientos y cinco años. El tesorero Rodrigo Muñoz [Rúbrica] [Acuse de recibo:] Recibí del señor Gabriel de Rojas seis pesos. Juan de Vera [Rúbrica].” AVCCP, “Libranzas y superintendencias 1606-1835”, [=Libranzas, 1605-1607], 28 de abril de 1606: “Señor Gabriel de Rojas, mande vuestra merced dar a Juan de Vera dos manos de papel de marca mayor, y otras tres manos de papel pequeño, de lo común, y tres pliegos para una pauta para reglar, para las chanzonetas y festividades de este año. Que es hecho en los Ángeles, en 28 de abril de 606 años. Canónigo Vera [Rúbrica]. [Agregado con otra mano:] Costó 5 pesos.”

PRESENCIA TEMPRANA DE UN ARPISTA EN LA CATEDRAL DE PUEBLA

A pesar de su posición privilegiada y su refinamiento cultural dentro de la vida doméstica novohispana, Juan de Vera no dejó de propiciar la mala fama de ladrones que tenían los negros ante los ojos de los españoles. El sábado 11 de febrero de 1595, el secretario del cabildo consignó “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.” Antonio de Vera tuvo que “decir que lo oía”, fórmula con la que se expresaba obediencia a las notificaciones capitulares.⁴⁹ En realidad no oyó del todo, pues se olvidó del compromiso o decidió disimular. Pasaron cinco meses y el canónigo Vera no pagaba ni devolvía el arpa que tomó su esclavo, así que la notificación se dirigió ahora al mayordomo Gabriel Rojas, indicándole que descontara al canónigo Vera el valor del arpa, tomándolo del salario de Juan de Vera, “y más seis pesos que le dio para cuerdas”, con la aclaración de no cobrar si devolvía el arpa tal y como se le entregó, “buena, sana y nueva”.⁵⁰

Dejando a un lado las causas e implicaciones de la pérdida o robo del instrumento y la negligencia para reponerlo, este hecho es el testimonio más antiguo conocido de un arpa y un arpista en el ámbito catedralicio hispánico. El uso regular del arpa en las catedrales americanas está registrado a partir de la década de 1630. La catedral de Puebla pagó a Hernando López Calderón, por tañer el arpa en el día y octava del *Corpus* en 1634, “la cantidad de pesos que otros años se le suele dar”.⁵¹ En la iglesia mayor de México aparece en 1637, cuando “fue recibido por músico de la capilla Juan Rodríguez Suárez, con cien pesos de salario en cada un año, con obligación de cantar al facistol y tañer el arpa”,⁵² aunque se menciona su uso esporádico para el octavario del *Corpus* desde 1614.⁵³ Un arpa documentada en la catedral de Lima aparece por primera vez en 1639.⁵⁴ Aun así, su presencia en catedrales del Nuevo Mundo es más temprana que en las peninsulares, donde aparece entre 1643 y 1649.⁵⁵ La presencia de un arpa propiedad de la iglesia, encargada a un ministro estable de su servicio, coloca a la catedral de Puebla a medio siglo de ventaja frente a catedrales peninsulares tan emblemáticas como la de Granada y la de Sevilla.

No vuelve a mencionarse un arpa en la catedral de Puebla sino hasta el referido año de 1634, pero una libranza de 1606 que manda “dar a Juan de Vera doce pesos a cuenta

⁴⁹ AVCCP, LAC 0, f. 171v, 11 de febrero de 1595.

⁵⁰ AVCCP, LAC 0, f. 182, 4 de julio de 1595, y f. 182v, 7 de julio de 1595.

⁵¹ AVCCP, LAC 10, f. 19, 11 de julio de 1634.

⁵² Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, LAC 9, f. 204v, 23 de junio de 1637.

⁵³ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, LAC 5, f. 356v, 27 de mayo de 1614.

⁵⁴ Andrés Sas, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Primera parte, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Casa de la Cultura del Perú, 1970-1971, pp. 148-150.

⁵⁵ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada, Facultad de Filosofía, Granada, 2007, Vol. I, p. 204.

de fábrica, que son menester para cuerdas de los instrumentos y para la persona que saca en limpio las chanzonetas de la fiesta de *Corpus Christi* y la octava”, sugiere que su uso fue regular desde finales del siglo XVI.⁵⁶

OSCURO OCASO DE UN NEGRO BRILLANTE

El salario asignado a Juan de Vera a principios de 1606 por la composición de chanzonetas duró menos de lo que esperaba. El anhelado maestro de capilla titular llegó, también desde Guatemala, luego de un viaje de dos meses y una semana. Era Gaspar Fernández, quien tomó posesión del oficio en septiembre de 1606.⁵⁷ Con su llegada y presencia vitalicia se terminó de consolidar la figura de la capilla musical y su magisterio en la catedral de Puebla, que llevaba medio siglo de irse perfilando.⁵⁸ Los ministros músicos ya tenían clara la dinámica de su trabajo, por lo que se va haciendo innecesario consignar por escrito la regulación de sus funciones. Es así como nuestro esclavo cantor va desapareciendo de los acuerdos capitulares.

Pero todavía se le puede seguir la pista a través de los libramientos consignados en las cuentas de fábrica espiritual. En 1608 la iglesia aportó dinero para el vestuario que habría de usar en el recibimiento del obispo Alonso de la Mota y Escobar.⁵⁹ A la muerte del canónigo Antonio de Vera, en 1610, debió pasar a ser propiedad de Antonio de Vera niño, sin que nada sustancial cambiara en su vida, salvo la nueva obligación de educar al muchacho Francisco y a su nuevo dueño.⁶⁰ En las cuentas tomadas al mayordomo aparece recibiendo su salario habitual de 300 pesos hasta 1615. No aparece en los descargos de 1616, pero vuelve a cobrar en 1617. Ahí se apaga la luz del brillante tiple capón, arpista y compositor Juan de Vera, negro esclavo.⁶¹

SU LEGADO MUSICAL

Lamentablemente, no se conserva la música escrita por Juan de Vera.⁶² Sin embargo, el conocimiento de su trayectoria y del contexto en el cual desarrolló su actividad proporciona valiosos elementos para comprender mejor las prácticas musicales de su época. El valor dado a su voz de niño, apreciable en términos monetarios concretos dada su condición de esclavo, junto a la presencia de otros esclavos cantores castrados,⁶³

⁵⁶ AVCCP, “Libranzas y superintendencias 1606-1835”, [=Libranzas, 1605-1607], 22 de mayo de 1606.

⁵⁷ AVCCP, LAC 6, f. 23v, 19 de septiembre de 1606.

⁵⁸ Véase Omar Morales Abril, “La música de la catedral de la Puebla...”

⁵⁹ AVCCP, “Libranzas y superintendencias 1606-1835”, [=Libranzas, 1605-1607], cuenta tomada el 29 de mayo de 1608, f. 40v.

⁶⁰ Véase la nota 14 del presente trabajo.

⁶¹ AVCCP, “Libranzas y superintendencias 1606-1835”, [=Libranzas, 1605-1607], ff. 126v y 164.

⁶² Véase una reflexión sobre la pervivencia de música circunstancial de los siglos XVI y XVII en Omar Morales Abril, “Características de estilo en la obra de Pedro Bermúdez (fl.1574-1604)”, *Revista de Musicología*, Vol. XXX, N° 2. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 347-348.

arroja luces sobre el estudio de las posibles sonoridades tímbricas preferidas a finales del siglo *xvi* y principios del *xvii*. El hecho de que se aprovechara su voz y presencia para representar las *negrillas*, sumado al carácter dialogante de estas obras y al efecto visual de ser cantadas por un negro, insinúa el sentido teatral que podía tener la interpretación de estas chanzonetas dentro de la catedral. Asimismo, su desempeño como arpista en el ámbito catedralicio en una fecha tan temprana abre nuevos caminos para las corrientes interpretativas contemporáneas que buscan ejecuciones de música histórica lo mejor informadas posible. El conocimiento de la trayectoria de Juan de Vera proporciona, en fin, un elemento más para comprender y valorar el desarrollo musical en la catedral de Puebla a principios del siglo *xvii*.

⁶³ Véase, por ejemplo, AVCCP, LAC 5, f. 158, martes 4 de enero de 1600: “Que a Juan Marín, cantor, esclavo del doctor don Pedro de Pisa, se le den de salario de aquí adelante, por año, ciento y cincuenta pesos de oro común de fábrica. Y que esto le corra desde principio de este año, y que por tiempo de dos años no se le acreciente más salario.” Ocho meses antes, cuando fue enviado a la catedral de México para aprender a cantar y el cabildo eclesiástico mexicano quiso adquirirlo para la catedral metropolitana, se evidencia su condición de cantor castrado: “Tratando de cosas tocantes al servicio de Nuestro Señor y de su iglesia, se advirtió que sería bien tratar de que entre en la capilla el mulato capón que el doctor Pisa ha enviado a esta ciudad para que le enseñen a cantar, por ser su voz acomodada y buena para el facistol. Y por serlo tal, se acordó que el señor doctor Ribera escriba al dicho doctor Pisa lo venda a esta santa iglesia, el cual se encargó de hacerlo. Y fuera de este negocio no se determinó otro que se debiese escribir.” (Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, LAC 4, f. 222, 27 de abril de 1599).



UNA ANTÍFONA Y TRES MAESTROS DE CAPILLA

**Un estudio sobre la composición de la *Salve Regina* en la
catedral de Puebla en la segunda mitad del siglo XVII**

BÁRBARA PÉREZ RUIZ

INTRODUCCIÓN

La devoción mariana tuvo un lugar predominante dentro de la liturgia hispánica. Entre sus formas de culto, el servicio de la *Salve* fue uno de los más importantes. Se celebraba todos los sábados del año, como un servicio independiente en honor a la Virgen. Dentro del mismo, la antífona *Salve Regina*, desde por lo menos el último cuarto del siglo XVI – en el caso de la catedral de Puebla –, se cantaba en polifonía. Además, ésta era una de las cuatro antífonas que se cantaban al final del oficio de completas (aunque su ubicación podía variar según el ceremonial local), en el tiempo ordinario y durante la Cuaresma, y como parte del Oficio de la Virgen, “desde las completas del sábado después de Pentecostés, hasta la hora de nona del sábado antes del Adviento”.¹ Al observar las composiciones de este género hechas por los maestros de capilla, se hace notorio el esmero y el particular despliegue de la técnica compositiva en ellas.

A partir de la transcripción y el estudio de tres *Salve Regina* compuestas por tres sucesivos maestros de capilla de la catedral de Puebla: Juan Gutiérrez de Padilla (1629-1664), Juan García de Céspedes (1664-1678) y Antonio de Salazar (1679-1688), se busca obtener una idea general acerca de cómo era abordada la composición polifónica de este género en dicha catedral, durante la segunda mitad del siglo XVII.

SOBRE EL CANTO DE LA SALVE EN LA CATEDRAL DE PUEBLA

La noticia más temprana que se ha hallado sobre la *Salve* en la catedral de Puebla data del año 1560:

Este dicho día acordaron los señores que por cuanto está en costumbre que los curas de esta santa iglesia vengan los sábados en la tarde a decir [signo incomprensible] la *Salve*, y así se le notifique al cura que al presente es y a los demás que de hoy más se recibieren, para que estén obligados a ello.²

Una trece de años más tarde se discutía en el cabildo si ésta debía ser cantada todos los días. Para entonces, se acordó que fuese solamente los sábados y en las fiestas de Nuestra Señora, y el resto de los días se rezara en tono.³ Con el tercer Concilio provincial mexicano, celebrado en 1585, queda establecido que:

en todas las iglesias catedrales de este arzobispado y provincia se cante con toda solemnidad en todos los días de cuaresma hasta el martes santo, igualmente

¹ Oficio de Nuestra Señora según la reforma de S. Pio V, y Urbano VIII, con las rúbricas en romance, y las oraciones para antes, y después de la confesión, y comunión, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, Plaza de San Jaime, 1827, p. 53.

² Archivo del Venerable Cabildo de la catedral de Puebla, en adelante AVCCP, Libro de actas capitulares, en adelante LAC 3, f. 88, 19 de enero de 1560 (Transcripción de Omar Morales Abril).

³ AVCCP, LAC 4, f. 73, 7 de agosto de 1573.

que en todos los sábados del año, la antífona *Salve Regina*, a la cual asistirá para decir la oración el canónigo que fuere hebdomadario, hallándose también presentes los capellanes y todos los cantores, los que serán admitidos a sus oficios con dicho cargo. Y se recomienda mucho a los obispos que con todo ahínco procuren propagar esta piadosa devoción a la Virgen santísima, y pongan particular diligencia en que haya alguna dotación o fundación para celebrar en los sábados las misas de María santísima, y para cantar, como se ha dicho, con solemnidad la antífona *Salve Regina*.⁴

Al año siguiente, en la catedral de Puebla se estableció un pago especial a la capilla (cantores y ministriles), a instancias de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción, además de un estipendio a cargo de la fábrica, por hacer en polifonía “todas las misas de Nuestra Señora y todas las salves que se dijeren en el año”.⁵ Durante la Cuaresma, la participación de ministriles debía estar restringida, o al menos no era obligatoria.⁶ Un acuerdo de 1629 evidencia la responsabilidad del maestro de capilla en la composición de estas obras. Sin embargo, por algún motivo no explícito en los documentos, para entonces se había dejado de oficiar la *Salve* de los sábados.⁷ Hacia 1635, y seguramente desde mucho antes, ya estaba restituida su celebración.⁸ En 1667, siendo maestro de capilla Juan García de Céspedes, se le confió a éste la distribución del pago de las salves, “con obligación que tengan de asistir a todas las dichas misas y salves de los sábados y Vísperas de las festividades de Nuestra Señora, con motetes en éstas y octava de la Concepción, y se haya de repartir cada seis meses entre los que asistieren.”⁹

⁴ Concilios Provinciales Mexicanos, época colonial, Pilar Martínez López Cano, coord., México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 211-212. La estructura y liturgia del servicio de la *Salve* podía variar mucho según la diócesis. De acuerdo a otros estudios y los datos recopilados de la catedral de Puebla, incluyendo los de fuentes musicales, en torno al canto de la *Salve* de los sábados debían hacerse oraciones, responsorios, antífonas, motetes, véase Michael Brian O’connor, *The polyphonic compositions on marian texts by Juan de Esquivel Barahona: a study of institutional marian devotion in late Renaissance Spain*, Tesis doctoral, The Florida State University College of Music, 2006, p. 61, 63-64.

⁵ AVCCP, LAC 0, f. 115, 16 de mayo de 1586: “Este día se ordenó y mandó que los mayordomos de la cofradía de la limpia Concepción de Nuestra Señora paguen en cada un año a la capilla de esta santa iglesia ciento y cincuenta pesos de oro común porque con canto de órgano se oficien todas las misas de Nuestra Señora y todas las salves que se dijeren en el año. Y que porque haya mejor efecto y tengan los cantores bastante salario, mandaron se les dé en cada un año cincuenta pesos de oro común de bienes de fábrica.” AVCCP, LAC 5, f. 103, 23 de enero de 1598: “Que el dicho Juan de Ocampo, organista, ha de tañer todas las salves del año [...]” (Transcripción de Omar Morales Abril).

⁶ AVCCP, LAC 0, f. 158, 12 de julio de 1594: “[Brevete:] Que los ministriles no están obligados a tañer los sábados de Cuaresma [Acta:] Que a los ministriles se les pague enteramente su salario de los seis meses primeros de este año de quinientos y noventa y cuatro, no embargante que tienen puntos de las salves de la Cuaresma pasada, y que no se les quite nada, aunque por la escritura están obligados [a] asistir a las salves de Cuaresmas, por cuanto el tiempo que con Su Señoría se hizo asiento en México con ellos no se obligaron a asistir a las salves de Cuaresma. Y que se entienda que de aquí adelante no se les ponga punto por faltas de las salves de Cuaresma.”

⁷ AVCCP, LAC 9, f. 139v, 14 de diciembre de 1629: “Que al maestro de capilla que es o fuere de esta santa iglesia, se le den en cada un año, 10 pesos por las chanzonetas y demás música de los maitines de la Concepción de la Virgen, y que en esto se conmuten los 10 pesos que dejó el señor obispo para el dicho maestro de capilla por las chanzonetas de las salves de los sábados de la Cuaresma, y supuesto que no las hay y están quitadas por razones que a ello movieron y que en la división de ellas se pongan para que se entreguen al dicho maestro para las dichas chanzonetas y música de los dichos Maitines.” (Transcripción de Nelson Hurtado).

FUENTES POLIFÓNICAS DE LA *SALVE REGINA* EN LA CATEDRAL DE PUEBLA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Compositores	Dotación	Versos en polifonía	Fuentes
Melchor Robledo (c. 1510-1586)	6V	2, 4, 6, 7	LP 1, ff. 47v-52, Leg.36, ff.53-56
Francisco Guerrero (1528-1599)	4V	2, 4, 6a, 7b	LP 1, ff. 42v-46
Hernando Franco (2) (c. 1530-1585)	4V / 5V	2, 4, 6, 7b	LP 1, ff. 10v-14 / 24v-29
Tomás Luis de Victoria (2) (c. 1548-1611)	4V / 6V	1, 5, 7 / 1, 4, 6 (6V), 7	LP 1, ff. 34v-37 / Leg. 39
Pedro Bermúdez (3) (fl. 1574-1604)	4V / 5V / 6V	2, 4, 6a, 7	LP 1, ff. 15v-19 / 19v-23 / 52v-56
Anónimo (primera mitad s. XVII)	8V	Todos	LP 1, ff. 30v-34
Juan Bautista Comes (c. 1582-1643)	8V	Todos	Leg. 8
Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1590-1664)	8V	Todos	Leg. 28, LP 15, ff. 84v-91
Sebastián López de Velasco (1584-1659) (impreso de 1628)	8V	Todos	Leg. 37
Carlos Patiño (1600-1675)	6V	Todos	Leg. 17
Juan García de Céspedes (c. 1618-1678)	7V, arpa	1, 2, 3, 4, 6, 7	Leg. 11
Francisco Vidales (1632-1702)	8V	Todos	Leg. 38
Antonio de Salazar (c. 1650-1715)	8V	Todos	Leg. 19

En el siglo *xvi*, la dotación de estas composiciones solía ser de 3 a 6 voces, en estilo *alternatim* (alternancia entre polifonía y canto llano o versos al órgano). A lo largo del siglo *xvii* la tendencia fue a incrementar el número de voces, llegando a ser común el empleo de dos coros y el hacer todo el texto en polifonía.¹⁰ Las tres *Salve Regina* que se abordan en este estudio fueron compuestas en la segunda mitad del siglo *xvii*, por tres maestros de capilla sucesivos de la catedral poblana. Son a doble coro, las de Gutiérrez

⁸ AVCCP, LAC 10, f. 47v, 6 de febrero de 1635: “Cincuenta pesos de la salves de los sábados para pagar los músicos, se le libren al señor racionero doctor don Juan Nieto de Ávalos por haberse querido encargar de este trabajo, y que por su mano se distribuya.” (Transcripción de Nelson Hurtado).

⁹ AVCCP, LAC 15, f. 31, 7 de enero de 1667.

¹⁰ Véase una relación muy completa de salves polifónicas de compositores españoles y novohispanos, en Michael Brian O’connor, *The polyphonic compositions on marian texts by Juan de Esquivel Barahona: a study of institutional marian devotion in late Renaissance Spain*, Tesis doctoral, The florida State University College of Music, 2006, pp. 48-51.

de Padilla y Salazar, a 8 voces, y la de García de Céspedes, a 7 con acompañamiento de arpa. Sólo ésta confía un verso al canto llano (verso 5). De resto, todos los versos son en polifonía. En ellas, hay utilización de recursos y rasgos propios de la llamada *prima pratica*: imitaciones con entradas irregulares, melodías ondulantes, saltos melódicos compensados, resolución de disonancias en consonancias imperfectas, uso de material preexistente, uso de retardos 4-3 y 7-6, del rasgo “4ta consonante”, de notas de paso, bordaduras y anticipaciones de corta duración. Pero adicionalmente, estas obras contienen elementos expresivos propios de la polifonía de mediados del siglo XVII, que las diferencian de las de sus antecesores: uso de texturas polifónicas contrastantes, de sonoridades más grandes, del recurso policoral y antifonal.

Por falta de acceso a las fuentes de canto llano de la catedral de Puebla, no ha sido posible saber cuál fue la variante melódica hispana usada por los compositores de las obras estudiadas, a propósito de la pervivencia de identidades locales en la práctica litúrgica y musical. Sin embargo, algunos giros melódicos han sido identificados con versiones de la tradición sevillana y de la catedral de Granada.¹¹ El texto es el establecido en el Breviario de Pio V (1569):

1. Salve Regina, mater misericordiæ.
 2. Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
 3. Ad te clamamus, exules, filii Hevæ.
 4. Ad te suspiramus, gementes et flentes
 in hac lacrimarum valle.
 5. Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos
 misericordes oculos ad nos converte.
 6a. Et Jesum benedictum fructum ventris
 tui, 6b. Nobis post hoc, exilium ostende.
 7a. O clemens, O pia, 7b. O dulcis
 Virgo María.

Salve, Reina, madre de la misericordia.
 Vida, dulzura, y esperanza nuestra, salve.
 A ti clamamos los desterrados hijos de Eva.
 A ti suspiramos, gimiendo y llorando
 en este valle de lágrimas.
 ¡Ea! pues, abogada nuestra, vuelve a nosotros
 tus ojos misericordiosos.
 Y a Jesús, bendito fruto de tu vientre,
 muéstranoslos después de este destierro.
 Oh clemente: Oh piadosa: Oh dulce
 Virgen María.

LOS COMPOSITORES

Juan Gutiérrez de Padilla nació en Málaga, hacia 1590. Fue maestro de capilla en la colegiata de Antequera,¹² en la iglesia de la ciudad de Ronda,¹³ en la colegiata de Jerez de la Frontera,¹⁴ en la catedral de Málaga (segundo maestro)¹⁵ y en la catedral de Cádiz.¹⁶ Llegó a la Nueva

¹¹ Una transcripción de distintas variantes hispanas, véase en Robert Snow, *A New-World collection of polyphony for Holy week and the Salve service*, Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4, Chicago, The University of Chicago press, 1996, pp. 70-71.

¹² José López-Calo, “Risco [...Riscos]: 2. Juan”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 9, pp. 210-211.

¹³ María Gembero Ustároz, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659)...”, *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Memorias del congreso internacional “IV Centenario del nacimiento de don Juan de Palafox y Mendoza”, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, Apéndice I, p. 485.

¹⁴ José Luis Repetto Betes, *La capilla de música de la colegiata de Jerez de la Frontera (1550-1825)*, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Frontera, España, 1980, p. 66.

España en 1622, y el 11 de octubre de ese año obtuvo el nombramiento de cantor y maestro de capilla auxiliar en la catedral de Puebla (como asistente de Gaspar Fernandes).¹⁷ El 25 de septiembre de 1629, se le designó como maestro de capilla titular,¹⁸ función que desempeñó hasta su muerte, ocurrida el 8 de abril de 1664.¹⁹ El cabildo, por primera vez, colocó edictos convocatorios para la oposición al cargo.²⁰ Aunque hubo varios interesados, nadie se presentó a los exámenes. Juan García de Céspedes, quien desde 1660 se había desempeñado como ayudante de Gutiérrez de Padilla, fue ratificado como interino.²¹

García de Céspedes debió nacer, probablemente en Puebla, hacia 1618, según su fecha de ingreso al servicio musical de la catedral de dicha ciudad. Fue recibido como mozo de coro y cantor, en 1629,²² mismo año en que Gutiérrez de Padilla sustituyó a Gaspar Fernandes en el magisterio de la capilla. Después de ejercer como interino por un lapso de seis años, obtuvo la titularidad en 1670.²³ Murió el 5 de agosto de 1678.²⁴

Antonio de Salazar fue el siguiente en ocupar el magisterio. Nació probablemente en España, hacia 1650, según se deduce de un documento autógrafo de 1710.²⁵ Se le encuentra solicitando ingreso como bajonista en la capilla de la catedral de México en 1673, petición que fue denegada por el cabildo.²⁶ Por esas fechas dirigía una capilla llamada “de Jesús Nazareno”.²⁷ El 11 de julio de 1679, tras someterse a las pruebas establecidas, obtuvo el magisterio de la catedral de Puebla.²⁸ En 1688 optó por el mismo cargo en la de México, donde fue nombrado como titular el 25 de agosto,²⁹ permaneciendo allí hasta su muerte, en marzo de 1715.³⁰

LA SALVE REGINA DE JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA

Se encuentra en el libro de polifonía 1 de la catedral de Puebla, entre los folios 84v-91, junto a otra serie de *Salve Regina*, ya mencionadas en párrafos anteriores. A excepción de la entonación “Salve”, todos los versos de la antífona están en polifonía. La obra se estructura

¹⁵ Andrés Llordén, “Notas Históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1583-1641)”, *Anuario Musical*, vol. XIX, 1966, pp. 84-85; María Ángeles Martín Quiñones y Carlos Messa Pouillet, “Málaga”, *DMEH*, t. 7, p. 50.

¹⁶ Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, p. 48.

¹⁷ AVCCP, LAC 7, ff. 327v-328, 11 de octubre de 1622.

¹⁸ AVCCP, LAC 9, f. 119-119v, 25 de septiembre de 1629.

¹⁹ Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla, Libro de Difuntos Españoles 2, f. 6v, 8 de abril de 1664.

²⁰ AVCCP, LAC 15, f. 115, 22 de abril de 1664.

²¹ AVCCP, LAC 15, ff. 127v-128, 27 de junio de 1664; AVCCP, Correspondencia, 12 de agosto de 1664.

²² AVCCP, Documentos y decretos sobre empleados del coro, 1648-1853, 10 de enero de 1670.

²³ AVCCP, LAC 16, f. 53v, 14 de enero de 1670.

²⁴ AISP, LD 3, f. 75v, 5 de agosto de 1678.

²⁵ Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, en adelante ACCMM, Correspondencia, Libro 10, f. s/n, 10 de enero de 1710.

²⁶ ACCMM, LAC 18, f. 352, 8 de noviembre de 1672; ACCMM, LAC 18, f. 356-356v, 22 de noviembre de 1672.

²⁷ ACCMM, Acuerdos del Cabildo, Leg. 4, [1750-1769, aprox.]

²⁸ AVCCP, LAC 17, ff. 247-248, 11 de julio de 1679.

²⁹ AVCCP, LAC 22, f. 315, 25 de agosto de 1688; ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 28 de septiembre de 1688; ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 25 de agosto y 24 de septiembre de 1688.

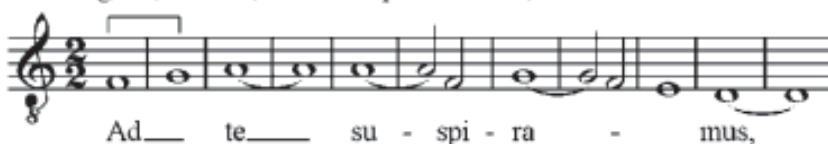
³⁰ ACCMM, LAC 28, ff. 99v-100, 26 de marzo de 1715.

en 5 episodios. El segundo (*Ad te suspiramus*), está escrito para 4 voces altas, común en el tratamiento polifónico de esta antífona. Predomina una textura contrapuntístico imitativa, con algunas secciones homofónicas y utilización de recursos antifonales. En el siguiente cuadro se muestra, de manera muy esquemática, la relación entre texto, textura (tratamiento polifónico), densidad (número de voces sonando a la vez) y tratamiento de los coros. Los cambios en dicho tratamiento dentro de una misma frase son expresados por un guión. Si hay uso del recurso antifonal, es señalado por una (A). La división del texto en esta tabla y las siguientes no corresponde a la versificación de la antífona sino a la estructura de la composición, en la que cada sección está determinada por la presentación de nuevo material temático, o por una unidad en el tratamiento polifónico.

Episodios / Nº de compases	Texto	Textura	Densidad (Nº voces) y tratamiento coral
#1 65 cc.	Regina, mater misericordiae:	Contrapuntístico	2-3-4-8
	Vita, dulcedo	Contrapuntístico	2-3-4
	et spes nostra, salve	Contrapuntístico- Homofónico	4-8 (A)-4
	Ad te clamamus, exsules, / filii Hevae	Homofónico / contrapuntístico	8 (A) / 8
#2 43 cc.	Ad te suspiramos	Contrapuntístico	2-3-4 (S1, S2, A, T)
	gementes et flentes	Contrapuntístico	2-3-4 (S1, S2, A, T)
	in hac lacrimarum valle	Contrapuntístico	4 (S1, S2, A, T)
#3 38 cc.	Eia ergo, Advocata nostra	contrapuntístico- homofónico	2-4-4 (A)-8
	illos tuos, misericordes oculos	homofónico	4-8
	ad nos converte	contrapuntístico- homofónico	4-8
#4 30 cc.	Et Jesum	homofónico	8
	benedictum fructum ventris tui	homofónico	4-4 (A)
	nobis post hoc	homofónico	8
	exsilium ostende	homofónico	8 (A)- 8
#5 38 cc Total: 226	O clemens: O pia:	homofónico- contrapuntístico	8 (A)-8
	O dulcis Virgo Maria	homofónico	4-8-4-8

Según se observa, los dos primeros episodios son fundamentalmente contrapuntísticos. A partir del tercero, hay mayor empleo de la homofonía y del recurso antifonal, asociado a ésta, y en consecuencia aumenta la densidad coral.

La polifonía se desenvuelve dentro del primer modo, con cláusulas y giros melódicos correspondientes al mismo. Material melódico del canto llano *more hispano* es usado como cita en el transcurso de la obra (cc. 30-33, 35-38, 66-76, 76-81, 107-116). La melodía empleada en la sección “ad te suspiramos”, en el tenor, es semejante a la versión de un manuscrito de la catedral de Granada de finales del siglo xvi:³¹

Salve Regina, Padilla, tenor del primer coro, cc. 66-76*Salve Regina*, Padilla, tenor del primer coro, cc. 66-76

Hay un uso importante de progresiones melódicas y armónicas (cc. 17-22, 99-102, 109-113, 134-137, 151-154, 195-202), así como de notas pedal (cc. 95-98, 117-125, 195-206). En cuanto al uso de recursos expresivos, en la sección correspondiente al texto “gementes et flentes” (cc. 76-99), retardos consecutivos, producidos a su vez por la configuración sincopada del material temático y las imitaciones del mismo, generan disonancias que refuerzan la expresividad del texto: “gimiendo y llorando”, un procedimiento común dentro de la tradición polifónica del siglo *xvi*, heredada por el *xvii*.

Salve Regina, Padilla, coro 1, cc. 76-84

Otra intención retórica se observa en la sección “Ad te clamamus”, donde el bajo hace un intervalo de 4ta justa ascendente seguido de una 5ta justa, en la misma dirección (cc. 51-55), y en la palabra “misericordiae”, donde emplea un salto de octava (c. 18).

³¹ Véase una transcripción de esta versión en Robert Snow, *A New-World collection of polyphony for Holy week and the Salve service*, Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4, Chicago, The University of Chicago press, 1996, pp. 70-71.

LA SALVE REGINA DE JUAN GARCÍA DE CÉSPEDES

El manuscrito tiene fecha de 1673. Está escrita a 7 voces distribuidas en dos coros (Coro 1: S, A, T, Coro 2: S, A, T, B), el primero con la indicación de llevar acompañamiento de arpa. Está en primer modo y dividida en 6 episodios, separados con dobles barras en el manuscrito. El único verso no compuesto en polifonía por el autor es el 5: “Eia ergo, advocata nostra” El contraste entre los coros radica principalmente en la ausencia del bajo en el primero, siendo su sonoridad más clara, y el uso en éste del arpa como instrumento acompañante. En la siguiente tabla se trata de reflejar la relación entre texto, tratamiento polifónico y densidad coral. Siempre que sean 3 las voces se entenderá que se trata del coro 1, y 4, del coro 2. La (A) indica que el tratamiento es antifonal.

Episodios / N° de compases	Texto	Textura	Densidad (N° voces) y tratamiento coral
#1 25 cc.	Salve Regina	Contrapuntística	3
	mater misericordiae	contrapuntística-homofónica	4
	Salve	homofónica	4 - 7
	mater misericordiae	contrapuntística	3
	Salve	homofónica	4 - 7
#2 18 cc.	Vita dulcedo	contrapuntística	4
	et spes nostra, Salve	contrapuntística	3 - 4 - 7
#3 19 cc.	Ad te	contrapuntística	4 - 3 (A)
	Clamamos	fugada-homofónica	7
	Exsules	contrapuntística	3
	fili Hevea	homofónica	3
	Salve	homofónica	4 - 7
#4 23 cc.	Ad te	contrapuntística	4
	Suspiramus	homofónica	3-4 (A)
	gementes et flentes	homofónica	7 (A)
	in hac lacrimarum valle	contrapuntística	3
	Salve	homofónica	4 - 7
#5 27 cc.	Et Jesum	contrapuntística	7
	Benedictum	contrapuntística	3
	fructum ventris tui	homofónica-contrapuntística	3
	nobis	fugada	7
	post hoc exsilium ostende	homofónica	3 -4 (A) / 7 (A)
#6 20 cc. Total: 132	O clemens: O Pia / Salve	homofónica	3 - 2 (T2 B2) (A)*
	O dulcis Virgo Maria	contrapuntística	3
	Salve	homofónica	4 - 7

*Está indicado en el manuscrito que esta sección es para voces solistas.

Todos los episodios, excepto el 5, finalizan con la palabra “Salve”, tratada de manera homorrítmica, en el modo Troqueo. Es una especie de “estribillo”, intercalado incluso entre algunos versos a lo largo de la obra, y se caracteriza por la utilización de síncopas que desplazan el acento fuerte de la palabra en relación al *tactus*, lo cual genera un virtual cambio de binario a ternario. Además, en la correspondiente sección del episodio 1 se produce una mutación con el modo Yambo en las palabras “mater misericordiae”, finalizando con el modo Dáctilo en una figuración menor (cc. 22-24, 59-61):

Salve Regina, Céspedes, coro 1, cc. 13-19

Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae

Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae

Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae

Obsérvese la continua alternancia entre textura contrapuntística y homofónica, en secciones breves (mucho más pronunciado que en la *Salve* de Padilla) y, por otra parte, el tratamiento gradual de la densidad coral dentro de cada episodio. Este manejo de elementos de contraste y mayor o menor densidad, además de revelar una construcción equilibrada de la obra, puede asociarse a una búsqueda de expresividad con respecto a las ideas del texto. Los momentos de mayor densidad coral corresponden a las siguientes palabras: “Salve”, “spes nostra” (densidad creciente), “clamamus”, “et Jesum”, “nobis”. Por el contrario, las palabras “suspiramus”, “Virgo”, “lacrimarum”, “clemens”, “Pia” son a 3 y 2 voces. En estas dos últimas se emplea la figura retórica *Suspiratio* (uso expresivo de silencios). Las palabras “dulcedo”, “dulcis”, “Ad te”, están asociadas a un movimiento por grado conjunto y melismático. Hay énfasis rítmico en las palabras “Salve”, “clamamus”, “post hoc exsilium ostende”, “Filii Hevae”, “fructum ventris”.

Las imitaciones son irregulares. Con algunas excepciones, derivan más bien de una alternancia de las voces en la presentación de los temas (*Anáfora*), más que de un empleo formal del recurso (“Mater misericordiae” cc.11-13, 16-22, “nostra” cc.33-42).

En cuanto al uso de material preexistente, fragmentos del correspondiente canto llano son usados como material temático (episodio 1; cc. 98-102), o como cita (cc. 26-32, 78-82). Puede encontrarse expuesto con variantes interválicas, fragmentado, transportado y con semitonía, o con variantes rítmicas (cc. 1-11; 75-76, triple 1; 119-122, a semejanza de como fue usado en los compases iniciales de la obra).

En la sección “gementes et flentes” (cc.69-76), se produce una progresión armónica por 6tas (ó 3eras descendentes) y 5tas, generando un efecto de divagación modal, muy eficaz para la expresión del texto. El manejo de la disonancia, en cambio, tan usada para este tipo de retoricismos, es muy austero en esta obra, como en otras del mismo autor.

LA SALVE REGINA DE ANTONIO DE SALAZAR

La *Salve Regina* a 8 voces, de Antonio de Salazar, contenida en el legajo 19 del archivo de música de la catedral de Puebla, fue compuesta probablemente en la época de su magisterio en ésta (1679-1688). Está en primer modo trasportado.³² Es una de las obras donde mejor despliega su técnica compositiva dentro de la *prima pratica*, y a la vez emplea elementos francamente barrocos, en una notoria búsqueda expresiva. Un elemento que parece principio constructivo de la obra es la variedad en el tratamiento de los coros y las texturas, a veces contrastante, en función de la expresión del texto. En el siguiente cuadro se esquematiza esta relación:

Episodios / N° de compases	Texto	Textura	Densidad (N° voces) y tratamiento coral
24 cc.	Salve, Regina,	Imitativo	4-4-8
4 cc.	mater misericordiae:	Homofónico	4
8 cc.	vita dulcedo,	contrapunto libre	4
4 cc.	et spes nostra, Salve.	contrapunto libre	8
12 cc.	Ad te clamamus, exsules, filii Hevae, ad te	homofónico	8 (A)
9 cc.	ad te suspiramus,	homofónico	4-8
11 cc.	gementes / et flentes	homofónico- contrapuntístico	4 / 4
6 cc.	in hac lacrimarum valle	homofónico- contrapuntístico	8 (A)
3 cc.	Eia ergo,	contrapuntístico	8
6 cc.	Advocata nostra,	homofónico- contrapuntístico	4-4
4 cc.	illos tuos misericordes oculos	homofónico	8
6 cc.	ad nos converte.	homofónico	8 (A)
9 cc.	Et Jesum,	contrapuntístico	8
4 cc.	Benedictum	contrapuntístico	4
8 cc.	fructum ventris tui, nobis post hoc	homofónico	4-4 (A)
7 cc.	exsilium ostende	homofónico	4-4
38 cc. Total: 153	O clemens: O pia:	homofónico	8-4*
	O dulcis Virgo Maria	contrapuntístico	8-4*
	O clemens: O pia:	homofónico-	8-4-8
	O dulcis Virgo Maria	contrapuntístico	4 – 7

* El C2 sólo refuerza el vocativo “O”.

Puede observarse un uso del recurso antifonal entre los dos coros como reforzador de elementos retóricos (“ad te clamamus, exsules, filii Hevae, ad te suspiramus” cc. 38-57). En esta última frase, “ad te suspiramus”, usa la figura retórica *suspiratio* (silencios que cortan la palabra). A esto se suma el uso melódico de un intervalo de 5ta justa ascendente no compensado:³³

Solve Regno, Salazar, coro 1, Oc. 49-55

ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra -
su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te
su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad
su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus, ad

La sección “O clemens: O pia” vuelve a usar el mencionado recurso; entre las dos invocaciones hay un compás de silencio que, aunado a la terminación de ambas frases en la dominante del modo y en tiempo débil, genera una sensible tensión expresiva (cc. 116-127). Dentro de este uso de la homofonía, se hace énfasis rítmico en algunas palabras o frases (“oculos” c. 84, “exsules, filii Hevae” cc. 43-47).

Pero a la par destaca el uso del recurso contrapuntístico (“et spes nostra” cc. 35-38; “Et Jesum” cc. 91-98):

[illegible]

En la sección correspondiente al texto “gementes, et flentes” (cc. 58-68), Salazar emplea un recurso similar al de Padilla, tal vez con mayores alcances: el desplazamiento del tenor con respecto al resto de las voces del primer coro, reproducido luego por el segundo, genera una sucesión de disonancias que producen una expresiva tensión armónica. Este dramatismo es reforzado por el intervalo melódico de 5ta disminuida que presenta el alto del primer coro:

Salve Regina, Salazar, coro 1, cc. 58-63

ge - men - - - tes,

ge - men - tes, ge - men - - tes,

ge - men - - - - tes,

ge - men - - - - tes,

El uso de las imitaciones es irregular y variado. Por lo general, se presentan dos o más temas a la vez (entiéndase como giro melódico), los cuales son imitados a la 4ta, 5ta u 8va, dentro del mismo coro. Cuando el segundo coro responde antifonalmente al primero, hay una redistribución de los temas en las voces, produciéndose una sutil diferencia armónica y tímbrica con respecto a la exposición inicial (cc. 58-68).

En los compases 16 al 19, el tenor del segundo coro introduce un giro melódico que es usado en el transcurso de la obra, asociado a las cadencias (cc. 22-24, 37-38), o en ocasiones presentado como material temático (cc. 58-62, tenor del primer coro, y 63-67, tenor del segundo coro). Este material deriva de la variante hispana del canto llano, en este caso coincidente con la versión que aparece en la *Breve instrucción de canto llano ordenada por Luys de Villafra*, de 1565:

Salve Regina, Salazar, alto del primer coro, cc. 22-24 *CLL Sevilla, 1565*

Re - gi - na Sal - ve

Otras secciones del canto llano aparecen como cita en el transcurso de la obra (cc. 10-13, 13-16, 29-32, 149-151).

CONCLUSIONES

Este breve estudio de tres *Salve Regina* compuestas en la segunda mitad del siglo XVII ha pretendido acercarse a las variadas lecturas de esta antífona por parte de tres compositores que se desempeñaron sucesivamente como maestros de capilla en la misma catedral, y que están en el tránsito de un estilo polifónico renacentista a uno barroco. De ellos, Padilla es el que menos hace contraste en el tratamiento polifónico, haciendo más bien un tránsito gradual entre contrapunto y homofonía. Salazar es quien emplea y desarrolla mayor variedad de recursos, en una clara búsqueda de expresividad. Céspedes es el más austero en la utilización del recurso polifónico, pero introduce elementos barrocos como el de la sección homorrítmica “Salve” al final de cada episodio. Los tres hacen uso de material preexistente como cita o paráfrasis a lo largo de la obra. Por otra parte, pueden observarse similitudes en el tratamiento de algunas secciones, como en el siguiente ejemplo de las salves de Céspedes y Salazar:

Salve Regina, Salazar, coro 2, cc. 28-32

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 2/2 time. The lyrics are: vi - - - ta, vi - - - ta, vi - - - ta dul - ce, vi - - - - - ta. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

³² Los ejemplos están trasportados a una cuarta inferior, por tener claves altas.

³³ La intención expresiva de esta parte del texto es resuelta de manera muy diferente por cada compositor. En el caso de Céspedes, en 4 compases y de forma homofónica, empleando dos intervalos melódicos de tercera menor en la misma dirección; En el caso de Padilla, el recurso expresivo usado es la reducción a 4 voces agudas.

Salve Regina, Céspedes, coro 2, cc. 26-32

Vi - ta dul - ce - do
ta dul - ce
Vi - ta
Vi - ta

O entre estas secciones de la de Padilla y Céspedes:

Salve Regina, Padilla, coro 1, cc. 195-198

O
O cle - mens: O Pi - a
O cle - mens: O Pi - a
O cle - mens: O Pi - a

Salve Regina, Céspedes, cc. 113-115

Solos
O cle - mens:
O cle - mens:
O cle - mens:
Sal - ve
Sal - ve

Una antífona y tres lecturas en el tiempo, que revelan confluencias, puntos de contacto, diferencias y el desarrollo de ciertos elementos compositivos y expresivos en el transcurso de medio siglo, dentro de una misma práctica local.

“VIOLEROS” Y “GITARREROS” EN PUEBLA DURANTE EL SIGLO XVII

Algunos Testimonios Documentales

**ARTURO CÓRDOVA DURANA
GUSTAVO MAULEÓN RODRÍGUEZ**

TÓPICOS PRECEDENTES

La presente ponencia constituye un trabajo de colaboración en el que compartimos algunos materiales documentales producto de nuestras correspondientes investigaciones en diferentes acervos, pesquisas en las que hemos corroborado que, aunque escasas, diversas resultan ser las fuentes y testimonios documentales –históricos y musicales– así como otros de tipo iconográfico que pueden apuntalar nuevos acercamientos al fenómeno musical y organológico en otros ámbitos geográficos y culturales poco estudiados y considerados tradicionalmente por la historiografía como regionales o periféricos.

El extenso obispado conocido como *Tlascalensis* (de longitud interoceánica), del que sería sede la ciudad de Puebla de los Ángeles de manera oficial a partir de 1543, sin duda constituyó uno de los territorios y provincias donde mayor recepción, circulación y desarrollo tuvieron, principalmente en el ámbito civil, ciertos cordófonos, particularmente instrumentos de cuerda pulsada –algunos de ellos traídos como parte de bienes, efectos o mercaderías, por conquistadores, pobladores, clérigos, ministriles y viajeros europeos desde el siglo XVI–, región a la que también están vinculados algunos de sus repertorios u obras para tañer más singulares y representativas del ámbito novohispano, entre las que destacan el *Códice Saldívar II* (manuscrito también conocido como “Método de cítara” de Sebastián de Aguirre) de la segunda mitad del siglo XVII; la tablatura para guitarra española *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales* de Santiago de Murcia, manuscrito de 1732; y el “Ms. 1560” de la Biblioteca Nacional de México, manuscrito de música instrumental (con partes independientes de violín y tablatura de guitarra respectivamente), también de la segunda mitad del siglo XVIII.

Históricamente se ha relacionado a fray Toribio de Benavente “Motolinía” con el evento fundacional de la ciudad de Puebla, debido principalmente a que el propio religioso franciscano describió importantes detalles de este acontecimiento en sus crónicas (*Historia de los indios de la Nueva España* y *Memoriales*), por lo que se ha llegado a pensar inclusive que él mismo haya dicho la misa el 16 de abril de 1531, día de su fundación. Cabe mencionar que entre todo lo descrito por Motolinía, también se informa, por cierto, que ese mismo día “Entraban los indios cantando con sus banderas y tañendo campanillas y atabales y otros con danzas de muchachos y con muchos bailes”.¹

Sin embargo, lo que viene al caso por ahora, es destacar que Motolinía, en las distintas facetas de su actividad, llegó a tener una fuerte presencia regional en la parte central de la cuenca de Puebla-Tlaxcala, donde ya se desempeñaba entre 1528 y 1529 como guardián en el primitivo convento de San Miguel Arcángel de Huetjotzingo; a principios de 1535 se le encuentra en el convento de Las Llagas de San Francisco de Puebla.² Ese mismo año aparece

¹ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, (Estudio, apéndices, notas e índices de Edmundo O’gorman), México, Ed. Porrúa, trat. III, cap. 17, p. 188, (Col. “Sepan Cuantos...”, núm. 129).

² Archivo General Municipal de Puebla (AGMP), AC, Lib. 3 (acuerdo del

también como guardián del monasterio de San Gabriel (fundado poco antes de 1529 en la milenaria ciudad de Cholula, en ese momento perteneciente a la todavía “custodia” del Santo Evangelio). En 1536 pasa al convento de la Asunción de Nuestra Señora en Tlaxcala, donde permanecerá como guardián al parecer hasta 1539. A partir de ese último año se sabe que visitó las fundaciones franciscanas de Atlihuetzia en Tlaxcala y Huaquechula al sur de Puebla; en los años siguientes de 1540 y 1541 en su camino hacia Oaxaca existen noticias de su presencia en Atlixco, Tehuacán y la Mixteca. Fray Toribio estuvo brevemente en Puebla de los Ángeles en 1550, donde al realizarse algunas obras en el convento (del que era guardián fray Andrés de Toledo), se menciona precisamente que se estaba edificando “el dicho monasterio, y al presente está en él el muy reverendo padre fray Toribio Motolinía, ques provincial de toda la orden”.³ Poco después, en torno a 1550, se vincula a Motolinía, junto con fray Juan de Alameda, con el traslado del pueblo de Huejotzingo al sitio actual, y con el comienzo de la edificación de dicho pueblo y nuevo convento en 1552.⁴ En 1554 se encuentra de nueva cuenta en Cholula y, a partir de ese mismo año regresa como guardián a Tlaxcala hasta 1556, poco después probablemente pasó a ocupar la guardianía de Atlixco, tras la fundación del convento de Santa María de Jesús (Acapetlahuacan), que llegaría a ser uno de los establecimientos franciscanos más importantes para la evangelización en la zona.

Por esta breve cronología podemos colegir, cuando no se indica otra cosa en sus textos, que una parte importante de las observaciones del misionero franciscano sobre diversos aspectos musicales de la historia y religión antigua de los indios, la impartición de la nueva doctrina cristiana, la liturgia, la educación, la vida cotidiana y la organización del trabajo, de lo que informa puntual y ampliamente, fueron recogidas y anotadas para sus obras precisamente en esta región del altiplano, poblada principalmente por grupos nahuas, y en menor medida por otomíes, chochos y popolocas, entre otros.

De esta manera, al comentar en términos generales, por ejemplo, sobre los “oficios mecánicos” en los que se habían perfeccionado y desempeñaban con destreza los indígenas, nuestro fraile menciona además, ciertos antecedentes y técnicas acerca del oficio de carpintería, así como otros importantes datos sobre la construcción de instrumentos de música:

“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

⁵ de enero de 1535), ff. 77r-77v (olim 75r-75v).

³ AGMP, *Suplemento del libro número dos del mismo establecimiento y dilatación de la ciudad*, (Ciudad de los Ángeles, acuerdo del 15 de junio de 1550), f. 26r.

⁴ AGMP, AC, Lib. 6 (acuerdos del 10 de octubre y del 22 de noviembre de 1552), ff. 215r y 219r.

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 trujeron 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”.⁵

Aunque se trata efectivamente, de una breve y conocida referencia, sin duda, resulta de gran interés por tratarse de una de las primeras y claras noticias sobre constructores indios de este género de instrumentos musicales en la Nueva España. Como podemos observar ciertos trabajos de carpintería como las “sillas de caderas” vienen comentados enseguida de la mención a los instrumentos de cuerda, y antes de la fabricación de flautas, seguramente con el sentido de no deslindar ambos oficios, los cuales bien podían ser realizados por los mismos artífices como se verá más adelante. Por su temporalidad y por algunos detalles constructivos y elementos decorativos u ornamentales que son mencionados en términos de “mil labores y lazos”,⁶ esta cita nos puede remitir a un celebrado pasaje de la *Apologética descripción* de fray Bartolomé de las Casas,⁷ donde al tratar generalidades acerca de los diferentes oficios que entonces practicaban los indios, hace referencia a la fabricación de varios tipos de aerófonos y después narra con todo detalle una escena que debió presenciar durante alguna de sus estancias en la Ciudad de México 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.

⁵ Luis 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. La versión en el capítulo correspondiente de la *Historia* del propio Motolinía es más abreviada: “Hay indios herreros y tejedores, y canteros, y carpinteros y entalladores [...] Labran bandurrias, vihuelas y arpas, y en ellas [hacen] mil labores y lazos. Sillas de caderas han hecho tantas que las casas de los españoles están llenas. Hacen también flautas muy buenas”, Fray Toribio de Benavente, *Historia*, trat. III, cap. 13, p. 173.

⁶ Una definición de la voz “Lazo” (relativa también a *lacería*, *lacero* o *lazero*), se refiere al “Adorno formado por una o varias cintas que por sus mutuas intersecciones y cambios de dirección engendran multitud de polígonos”, en Fernando García Salinero, *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968, p. 143 (entrada 982).

⁷ Esta obra ya estaría terminada alrededor de 1559. Cabe comentar que es bien sabida la presencia de fray Bartolomé de las Casas en Tlaxcala en 1538 donde tuvo contacto con Motolinía, quien al parecer le franqueó algunos manuscritos que utilizaría posteriormente en sus textos.

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”.⁸

Otro de los historiadores que tuvieron como fuente directa a Motolinía y a Las Casas, entre otros autores, fue fray Gerónimo Mendieta, de este religioso franciscano se ha señalado su posible presencia en 1555 en el convento de Tlaxcala durante la última etapa en de Motolinía como guardián. Después de algunos años y a su regreso de España en 1573 comenzó la redacción de su *Historia Eclesiástica Indiana* que concluyó en 1597 (permaneciendo inédita hasta el siglo XIX), en ese lapso se sabe que fungió como guardián en el mismo convento tlaxcalteca de la Asunción en 1591. En su capítulo XIV que trata sobre la enseñanza musical y otros asuntos del servicio de las iglesias escribió:

“No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano con sus instrumentos de música. [...] no hay género de música en la iglesia de Dios, que los indios no la tengan y usen en todos los pueblos principales, y aun en muchos no principales, y ellos lo labran todo, que ya no hay para qué traerlo de España como solían. Una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad (fuera de las Indias) no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, orlos, trompetas y atabales, como en solo este reino de la Nueva España. Organos tambien los tienen todas cuasi las iglesias donde hay religiosos, y aunque los indios (por no tener caudal para tanto) no toman el cargo de hacerlos, sino maestros españoles, los indios son los que labran lo que es menester para ellos, y los mismos indios los tañen en nuestros conventos. Los demas instrumentos [profanos] que sirven para solaz y regocijo de personas seglares, los indios los hacen todos, y los tañen; rabeles, guitarras, cítaras, discantes, vihuelas, arpas y monacordios, y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan”.⁹

Estos fragmentos –incluyendo la copia que haría más tarde Torquemada de Mendieta–, han constituido sin duda, lugares comunes de la historiografía musicológica, no obstante,

⁸ 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, (Col. “Sepan Cuantos...”, núm. 57).

podemos destacar en tales crónicas la existencia de una diversidad de fuentes comunes y de múltiples relaciones e incidencias entre ellas, donde se mantiene algún vínculo con la obra de Motolinía, y se genera una secuencia en muchos casos complementaria, así como un discurso histórico que llega hasta las primeras décadas del siglo xvii.¹⁰ Asimismo, es importante señalar por ser también de interés organológico, que en estas crónicas se aprecian determinadas variantes en cuanto a la presencia y construcción de distintos instrumentos de aliento, de tecla y para nuestro interés temático, de cuerda, entre los que van apareciendo, desde bandurrias, arpas y varios tipos de vihuelas (de las que no se especifica cuando son de mano o de arco) a mediados del siglo xvi, hasta rabeles, guitarras, cítaras, discantes, vihuelas, e incluso monacordios ya iniciado el siglo xvii, los cuales evidentemente van cambiando de acuerdo a la época, uso, demanda y otros factores, en un lapso aproximado de setenta años.

En ocasiones cuando no tenemos constancia de la existencia de tales fabricantes, un probable indicio puede ser la presencia notable de tañedores de los mismos, quienes siempre necesitan de aquellos o también llegan, por necesidad inmediata, a suplir algunas de sus funciones para el mantenimiento de sus instrumentos. Sabemos, por ejemplo, que en la población de Huejotzingo, ubicada unas leguas al poniente de la ciudad de Puebla, se llegó a consolidar en el propio siglo xvii una importante tradición de ministriles indígenas, entre los que destacaban los tañedores de guitarra, lo cual podemos constatar en la visita que realizó al convento franciscano de San Miguel Arcángel en 1626 el viajero dominico Thomas Gage, quien al respecto anotó:

“Estos religiosos nos recibieron muy bien y, para agasajarnos, nos hicieron ver la habilidad de los indígenas para la música vocal e instrumental [...]. Nosotros fuimos testigos aquella misma noche del proverbio con que habían aplicado su celo a la instrucción de sus discípulos. Vinieron al convento para divertirnos unos doce muchachos, el mayor de los cuales tendría sobre catorce años; cantaron y bailaron hasta media noche y, a la verdad, no sólo nos causaron placer aquellas letrillas españolas tan bien cantadas y con un acompañamiento de guitarra tan magistral, aquellos movimientos de cuerpo, aquellos trenzados y pasillos, aquel repiqueteo de castañuelas y hasta sus canciones indias, sino que nos quedamos atónitos y llenos de admiración”.¹¹

⁹ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, (Joaquín García Icazbalceta, ed.), México, Antigua Librería, 1870, cap. XIV, pp. 412 y 413. Este pasaje fue reproducido con mínimas variantes pocos años después por Torquemada historiador franciscano cuya obra fue publicada por vez primera en Sevilla en 1615: Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, (Edición facsimilar con introducción de Miguel León Portilla), México, Ed. Porrúa, 1969, Tomo tercero, cap. III, p. 214. También véase Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca territory*, Berkely & Los Angeles, 1968, p. 172; y Antonio Corona Alcalde, “La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo”, en *Revista de Musicología*, vol. XV, núm. 3, 1993, pp. 1369-1370.

¹⁰ Al respecto véase el análisis de Johanna Broda, “Algunas notas sobre crítica de fuentes del México antiguo. Relaciones entre las crónicas de Olmos, Motolinía, Las Casas, Mendieta y Torquemada”, en *Revista de Indias*, I, XII, 1975.

VIOLEROS Y GUITARREROS DE LA PUEBLA

Es interesante observar que en los textos de los mencionados historiadores religiosos, al hablar acerca de la construcción de determinados instrumentos musicales, lo hacen en el contexto de la descripción de algunos “oficios mecánicos” en los que, según su testimonio, habían desarrollado para entonces suficientes y en ocasiones extraordinarias habilidades los indígenas, así como en el ámbito del aprendizaje de la música al amparo del desarrollo del servicio eclesiástico. Asimismo resulta interesante ver que en tales crónicas, en especial en las más tardías, no se menciona regulación alguna a este tipo de actividades u oficios particularmente, a pesar de que desde 1568 habían entrado en vigor en la Ciudad de México las famosas *Ordenanzas de Carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros*,¹² mismas que, como es bien sabido, tenían antecedentes en el *Examen de violeros* de Sevilla (1502 y 1527), y estaban sustentadas también en las *Ordenanzas* de Granada de 1528 (con otras emisiones en 1532, 1552 y 1672).¹³

Un caso poblano de 1626 puede ilustrar de manera fehaciente el hecho de que los violeros indígenas no siempre fueron obligados a examinarse, y además que en esta época aún tenían peso y vigencia –por lo menos para el cabildo civil poblano– algunas viejas prerrogativas de la corona y el gobierno virreinal con respecto a la organización del trabajo y a favor de ciertas actividades laborales de los indios. En este interesante caso, el ayuntamiento de Puebla otorga una licencia a favor de Juan de la Cruz, indio de la Ciudad de México, guitarrero y carpintero –de quien sabemos tenía su domicilio en el barrio indígena

¹¹ Thomas Gage, *Viajes en la Nueva España*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1980, cap. XII, p. 53. La primera edición en inglés de esta obra se realizó en 1648 bajo el título *The English American by sea and land or a new survey of the West Indies*.

¹² Estas ordenanzas fueron dadas en la Ciudad de México el 30 de agosto de 1568 y confirmadas por la Real Audiencia Gobernadora de la Nueva España el 26 de octubre de ese mismo año. A los constructores de determinados instrumentos conocidos como “violeros”, entre otros tantos puntos compartidos con los demás miembros del gremio (carpinteros, entalladores y ensambladores), también se ordenaba: “Que ningun carpintero de lo blanco, y de lo prieto, Entallador, ensamblador, y *Violero* pueda poner tienda del Oficio, sea vezino de esta Ciudad, ó de fuera sin ser examinado, por él Alcalde, ó Alarife del oficio con dos acompañados, y el forastero si fuere mozo, no pueda ser examinado hasta tanto, que Resida, y labre dos meses del año con maestros examinados del Oficio, y si fuere Casado pueda serlo quando lo pidiere, y siendo examinado pueda tomar obras [y] poner tienda dando fianza de cien pesos para las maderas que le entregaren para las obras pena de cinquenta pesos [...]”. Y particularmente: “Que él Oficial Violero se examine, y sepa hazer vn Claviorgano, y Clavicinvano, vn monacordio, vn Laud, vna biguela de arco, vna árpá, vna biguela grande de piezas, y ótras biguelas menores, y si no supiere todo se examine de lo que supiere, y solo esso vsse, y él examen se haga con un oficial del oficio, él Alcalde y Veedores de Carpintero: pena ál oficial llamado sino viniere de diez pessos [...]”. Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de Gremios de la Nueva España*, (con introducción y al cuidado de Genaro Estrada), México, Secretaría de Gobernación, 1920, pp. 80-85; véase también Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización de gremios en la Nueva España (1521-1861)*, México, EDIAPSA, 1954, pp. 39-45, 143, 200, 204, 303. Hasta donde se sabe las ordenanzas de carpinteros en Puebla, desde su aplicación más temprana no incluyeron a los violeros. Véase Patricia Díaz Cayeros, “Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla”, en Galí Montserrat (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pp. 91-117.

¹³ Francisco de P. Valladar, “El gremio y cofradía de carpinteros de Granada”, en *La Alhambra*, 1907, pp. 221-224. Cristina Bordas, “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, en *La guitarra en su historia*, vol. 6, Córdoba, 1995, pp. 47-67.

de Analco al oriente de la ciudad—, para que pudiera ejercer sus oficios en calidad de maestro con oficiales, sin ser necesariamente examinado y pusiera tienda pública sin que fuese molestado o impedido por españoles del gremio o alguna otra persona:

“[Margen izquierdo: Juan de la Cruz, yndio] Este día se leyó en el dicho cabildo esta petición: Juan de la Cruz, yndio natural de la ciudad de México, maestro guitarrero y carpintero de hazer sillas y bufetes, dijo que de muchos años a esta parte ha usado como tal el dicho oficio en la dicha ciudad y pretendo hazerlo en esta con entera satisfacción, que assí he tenido en las dichas obras y porque me temo de algunos españoles, ofiçiales del dicho oficio, no me perjudiquen ni me hagan daño, ni molestia en pretender en que se me de licencia por Vuestra Señoría en poner tienda pública en esta dicha çuadad. Y para que pueda hazerlo, a Vuestra Señoría pido y suplico en esta conformidad, mande se me conceda la dicha licencia para que pueda tener la dicha tienda con oficiales, públicamente como es uso y costumbre en todas partes, y que sea yo amparado para que ninguna persona me perturbe ny inquiete, con pena que se le ynponga, que en ansi mandarlo hazer Vuestra Señoría administrará justicia, la qual pido. E por la dicha çuadad vista, dixo que desde el principio que ésta Nueva España se pobló de gente española, se tiene notiçia que a los indios naturales no se les ynpida el uso de sus ofiços, y assí lo tienen mandado los excelentísimos virreyes que la an governado que no se les ynpida ni se entienda con ellos el ser exsaminados como es notorio, en conformidad desta costumbre aunque no era necesario se le conceda la licencia que pide para poner la dicha su tienda y usar el dicho su oficio en esta çuadad, con ofiçiales, sin que ninguna persona se lo inpidia en manera alguna, so pena que se procederá contra quienes se lo inpidieren y serán castigados por los señores alcaldes mayores desta çuadad como juezes competentes”.¹⁴

En esta especial controversia se puede observar que el fabricante es un indígena avecindado en Puebla que realizaba por igual los oficios de carpintería y de “guitarrero”, actividad esta última, de la que pensamos estaba limitada en un primer momento a la construcción de sólo algunos instrumentos de cuerda pulsada, a diferencia de los “violeros” que podían construir una gama más amplia de instrumentos incluidos los de tecla, especificada por las mencionadas ordenanzas de 1568, a la que para esta nueva época, sin duda ya se habían sumado también las guitarras, las cuales, como hemos visto, eran consideradas dentro de un tipo de instrumentos que según nos informaba Mendieta “sirven para solaz y regocijo de personas seglares”, es decir dirigidos a cubrir un relativamente amplio mercado del ámbito civil.

¹⁴ AGMP, AC, Lib. 16, f. 307 (*olim* f. 306), (Puebla de los Ángeles, 3 de junio de 1626).

En contraposición, en el ámbito eclesiástico –a excepción de algunos conventos de religiosas donde se sabe que hubo monjas guitarristas y música paralitúrgica acompañada con guitarra– algunos de los mencionados instrumentos no eran bien vistos e incluso eran considerados como profanos, en este sentido y sólo por citar un ejemplo contundente, podemos recordar un pasaje de 1659 tomado de una autorizada biografía de don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla y en ese momento obispo de Osma, en el que se narra:

“Y así por no ver ni oír cosa de que el demonio se saliese contra la limpieza de su corazón, y le molestase con ruines pensamientos, estaba en otro cuarto donde no podía ver más de un jardín, ni oír más de las voces de los pobres, que estaban en el patio. Y aun tocar instrumentos [musicales] profanos no lo permitía entre sus pajes, con [todo y] ser muy amigo de [la] música. Uno alcanzó a sentir cierto día, y estando juntos los capellanes todos y yo con ellos, dijo [don Juan de Palafox] al paje que lo tocase contra el suelo para oír cómo sonaba, que fue mandarle lo quebrase, como que cumplió luego, y esto con, mucho sosiego y apacibilidad, diciendo: ‘¿Qué exemplo tomarán los clérigos que tengo en la cárcel, o los pobres, si oíen en casa de el Obispo que se toca una guitarra ni otro qualquier instrumento?’”.¹⁵

A finales del siglo XVI, ya existen testimonios documentales de la presencia en Puebla de constructores de algunos instrumentos de cuerda, e inclusive de algún fabricante de cuerdas de vihuela. Entre los “violeros”, por ejemplo, podemos apuntar a Lázaro de Torres vecino de Puebla, quien el 24 de septiembre de 1590 es mencionado en una carta de aprendizaje otorgada por Francisco Rodríguez para la enseñanza de su hijo de nueve años de nombre Juan Rodríguez por un tiempo de cuatro años, lo que consistía en aprender “a hazer un órgano y un harpa, y un clavicordio y viguelas y todas las demás piezas tocantes al dicho oficio, y mostrarle a tañer todos los dichos ynstrumentos vien y cumplidamente”.¹⁶ Asimismo, a partir de los libros de encabezamiento de la ciudad¹⁷ hemos podido empezar a ubicar e identificar a algunos otros violeros en un periodo comprendido entre 1612 y 1620, además de otros datos relacionados relativos a las calles donde estaban registrados, así como a los montos del pago de impuestos por su actividad preponderante, a continuación los consignamos en un cuadro incluyendo dichos datos.

¹⁵ Gregorio Argaiz (OSB), *Vida de Don Juan de Palafox y Mendoza*, (Introducción, transcripción y notas de Ricardo Fernández Gracia), Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000, p. 202.

¹⁶ Archivo General de Notarías del Estado de Puebla (AGNEP), Not. 3, (Marcos Rodríguez), Protocolos de 1590, ff. 1143v-1144r.

¹⁷ AGMP, “Libro No. 3 del Cavezon de esta N.C. desde 1612 hasta 1633”, (comienza el 22 de febrero de 1612 y termina en diciembre de 1627), 352 ff.

Cuadro I. “Violeros”, Lib. núm. 3 “del Cabezón” de la ciudad de Puebla.

Fecha	Calle (denominación antigua)	Violero	Alcab.	Lib. 3
8-VI-1612	de Herreros	Francisco Rodríguez	5 ps.	f. 12v.
3-V-1613	de Herreros	Francisco Rodríguez	4 ps.	f. 28v.
8-IV-1619	de San Pedro	Juan Lorenzo	2 ps.	f. 155r.
24-II-1614	De los Herreros hacia San Agustín	La viuda de Francisco Rodríguez	2 ps.	f. 43r.
24-II-1614	Del Carmen hacia los Descalzos	Francisco de Quesada	4 ps.	f. 48r.
20-IV-1620	De San Pedro	Juan Lorenzo	2 ps.	f. 175v.

En la misma fuente y más o menos en la misma época (1615 a 1625), se localizan también los constructores que ostentaban el título y actividad de “guitarreros”. De esta manera al hacer una primera comparación entre el anterior y el siguiente cuadro, advertiremos que Francisco Quezada es registrado como violero en 1614 y como guitarrero en 1615 y 1616 mudando a la calle de San Pedro; por su parte Juan Lorenzo se presenta como guitarrero en 1618 y pasa a violero en 1619 y 1620 sin cambiar de ubicación. Se advierte también que a Francisco Quezada le son gravados de 4 a 6 pesos de alcabalas y a Juan Lorenzo siempre se le apuntan 2 pesos. Por otro lado es probable que en los casos de Francisco y Juan Rodríguez, se trate de los mismos personajes que aparecen en la citada carta de aprendizaje de 1590, por lo que la Viuda de Francisco Rodríguez podría ser la heredera de la tienda y taller, y madre de Juan, quienes al parecer llevarían dos establecimiento diferentes con las modalidades o actividades de “violero” y “guitarrero” con 2 y 3 pesos de alcabalas respectivamente, y ubicados en la misma calle “de los Herreros hacia San Agustín”.

Cuadro II. “Guitarreros”, Lib. núm. 3 “del Cabezón” de la ciudad de Puebla.

Fecha	Calle (denominación antigua)	Guitarrero	Alcab.	Lib. 3
25-IV-1615	de San Pedro	Francisco de Quesada	6 ps.	f. 63r.
26-IV-1616	de San Pedro	Francisco de Quesada	4 ps.	f. 97v.
1-IV-1618	de San Pedro	Juan Lorenzo Carvajal	2 ps.	f. 132v.
24-II-1614	De los Herreros hacia San Agustín	Juan Rodríguez Suárez	3 ps.	f. 43r.
15-III-1625	de San Pedro	Francisco de Silva Pacheco	5 ps.	f. 295r.

Entre otros casos de constructores “guitarreros”, resulta interesante el de un proceso criminal seguido en octubre de 1620 contra Gonzalo García de Miranda y Jacinta, española, por estar amancebados, el cual fue promovido por Bernardo Ramírez, teniente de alguacil mayor de la ciudad; cabe comentar que en la denuncia de dicho aguacil se le trata con el apelativo de “guitarrero”, y en su propia confesión, García de Miranda declara ser “oficial de violero, vecino desta ciudad y de edad de veinte y cinco años”.¹⁸

Asimismo, sabemos que en enero de 1640 el “maestro guitarrero” Gonzálo García de Meneses otorgó carta de aprendizaje para que su hijo Juan de Meneses de doce años, entrara de aprendiz del oficio de tornero con Gregorio de Ubera durante los siguientes cuatro años, este caso reviste interés dado que el oficio de tornero estaba vinculado directamente a la carpintería y de manera especial a la fabricación de otros instrumentos como los bajones, las chirimías y las cornetas.¹⁹ El primero de agosto de 1644 fue otorgada por Francisco Muñoz, maestro guitarrero, una carta para poner “a oficio y por aprendiz” del arte de pintor a su hijo Diego Muñoz con el maestro Pedro de Benavides durante cuatro años, tiempo que duraba dicha enseñanza.²⁰ Otra carta de aprendizaje fue otorgada el 12 de junio de 1690 por Diego Antonio de Robles y Sámano, en el papel de curador *ad litem* del mozo huérfano Ventura de Ayala, español de entre 15 y 16 años, quien siendo aprendiz de arpista, guitarrero y otros instrumentos de cuerda, continuaría su aprendizaje con el maestro del oficio Juan de Ayala por tres años restantes, de los seis que duraría su instrucción.²¹

Finalmente, entre los registros sacramentales, tenemos constancia del matrimonio del “oficial de guitarrero” Gregorio de Santa María con Úrsula de Ayala, quienes fueron desposados por el bachiller Juan de Alcántara en la parroquia del Sagrario de la catedral de Puebla el 24 de agosto de 1681.²² Asimismo, del matrimonio efectuado el 3 de diciembre de 1702 entre Joseph de la Vega y Clara de San Lorenzo, mestizos y naturales de Puebla, cuyo sacramento impartió el bachiller Pedro de Montiel en la parroquia de San José de esta ciudad.²³

¹⁸ Archivo Histórico Judicial de Puebla/INAH (AHJP), Exp. 1069, caja 39, 6 ff. Ver documento anexo 1.

¹⁹ AGNEP, Notaría 4 (Alonso Corona), Protocolos de 1640 (21 de enero de 1640), caja núm. 4, ff. 95r-95v. Ver documento anexo 2.

²⁰ AGNEP, Notaría 4 (Diego Cortés de Brito, escribano público en el oficio de Alonso Corona), Protocolos de 1644 (1 de agosto de 1644), ff. 313r-313v. Ver documento anexo 3.

Sobre el maestro pintor Pedro de Benavides existen escasos datos, véase algunas referencias en Velia Morales Pérez, “Rodrigo de la Piedra y su familia: Noticias preliminares acerca de un pintor del siglo XVII”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 90, 2007, pp. 37-64: 44.

²¹ AGNEP, Notaría 2 (Miguel García Frago). Protocolos de 1690, caja 30, ff. 191r-191v. Ver documento anexo 4.

²² Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla, Libro de matrimonios de españoles, núm. 7, (1679-1688), f. 67r.: “En la ciudad de los Ángeles a Veinte y quatro de Agosto de mil seiscientos y ochenta y un años, habiéndose leído las tres Amonestaciones en esta santa yglesia cathedral en tres días festivos *inter Missarum Solemnia*, y no habiendo resultado ningún impedimento canónico Yo el bachiller Juan de Alcántara con permiso de los Señores Curas les pregunté su consentimiento a Gregorio de Santa María oficial de guitarrero hijo de Joseph de Aguilar difuncto y a Úrsula de Aiala hija legítima de Nicolás del Catillo difuncto y de Cathalina de Ayala, ambos contrayentes de esta feligresía y habiendo dado mutuo consentimiento los desposé por palabras de presente que hicieron legítimo y verdadero matrimonio. Siendo testigos los bachilleres Luis de Baldivia y Juan de Ullua y otros y lo firmé. / Br. Juan de Alcántara [rúbrica]”.

²³ Archivo de la Parroquia de San José de Puebla, Libro de Casamientos de Españoles (1698-1708), f. 53r.: “En tres de disiembre de mil setesientos i dos años, aviéndose leído tres amonestaciones en tres días festivos *inter missarum solemnia*, y no aviendo resultado impedimento por el Bachiller Pedro de Montiel con lisensia del Señor cura les pregunté sus consentimientos a Clara de San Lorenzo, Mestisa soltera; hija legítima de Joseph Diego i de María Magdalena; i a Joseph de la Vega, mestiso, soltero, gitarrero, hijo legítimo de Pedro de la Vega y de Theresa de Vargas, ambos contrallentes naturales i Vezinos desta Ciudad a esta feligrecía y dando su mutuo consentimiento por palabras de presente los casé, fueron testigos Cristóval Días, Joseph de Solís i Juan de la Cruz i lo firmé. / Br. Pedro de Montiel [rúbrica]”.

DOCUMENTOS

1. *Expediente del proceso criminal promovido por denuncia de Bernardo Ramírez, teniente de alguacil mayor, y seguido contra el guitarrero Gonzalo García de Miranda por amancebamiento (Ciudad de los Ángeles, 22-26 de octubre de 1620).*

[Exp. No. 1069]

[Crismón] Criminal. 1620. Denunciación de Bernardo Ramíres, theniente de alguacil mayor, contra Gonçalo de Miranda por amancevado con Jacinta, española. Jues el theniente de alcalde mayor. Escrivano Alonso Corona.

[f. 1r]

[Margen izquierdo: Qontra Gonzalo de Miranda]. En la ciudad de los Ángeles, en veinte y dos de o[c]tubre de mil seiscientos y veinte años. Ante don Felipe Ramírez de Arellano, regidor desta ciudad por su magestad y teniente de alcalde mayor della, parezió Bernardo Ramírez, teniente de alguacil mayor, y premisos [sic] los requisitos del derecho denunció criminalmente de Gonçalo de Miranda, guitarrero, y de Jaçinta, española, en razón de que los susodichos, con poco temor de Dios, nuestro señor y en menosprecio de la real justicia, de mucho tienpo a esta parte an estado y están amancevados públicamente, comiendo y durmiendo juntos, como marido y muger, en una cama y messa, con mucho escándalo de sus vezinos, en la casa del susodicho, en lo qual an cometido y cometen delito digno de castigo. Pido al señor tiniente los mande prender y castigar en las penas en que an incurrido. Que está puesto de dar ynformasión y pidió justicia, y juró en forma esta denunciación.

[Margen izquierdo: Auto]. E por su merced visto mandó que dé ynformación y dádola verá y proveerá justicia e la cometió a mí, el escrivano y a otro real, a quien dio comisión para ello y lo firmó. Don Phelipe Ramírez de Arellano [rubricado]. Ante mí: Alonso Corona, escrivano público [rubricado].

[Al margen: Testigo]. En la ciudad de los Ángeles, en veinte y dos de o[c]tubre de mil y seiscientos y veinte años, el dicho denunciador, para la dicha ynformación, presentó por testigo a un moço mestizo que dixo llamarse Miguel Serrano y ser vezino desta ciudad, del cual fue rezivido juramento por Dios y la cruz en forma de derecho, so cargo del qual prometió de dezir verdad. Y preguntando por la denunciación dixo que conoze a Gonçalo de Miranda y a Jacinta, españoles; y save que a muchos años [f. 1v] que están amansevados y la tiene el susodicho en su propia cassa, donde los a visto comer y dormir juntos como marido y muger, lo qual es muy gran nota y escándalo; y esto que tiene dicho es público e notorio y la verdad so cargo del dicho juramento en que se ratificó y afirmó, y declaró ser de más de treinta años de edad y que no le tocan las generales de la ley, y no firmó porque dixo no saver. Ante mí: Gavriel Álvarez, escrivano de su magestad [rubricado].

[Al margen: Testigo]. En este dicho día, mes y año dichos, el dicho denunciador, para la dicha ynformación, presentó por testigo a un moço español que le dixo llamar Juan Pérez y ser vezino desta ciudad, del qual fue rezivido juramento por Dios y la cruz en forma de derecho, so cargo del qual prometió de dezir verdad. Y preguntado por la denunciación dixo que conose a los dichos Gonçalo de Miranda y a Jacinta, moça española y save que a muchos años que están amansevados públicamente porque están en casa de la madre del susodicho, donde los ha visto comer y durmir juntos y tratado que se quieren casar, lo qual es público y notorio, y la verdad so cargo del dicho juramento en que se afirmó y ratificó; y declaró ser de hedad de treinta años poco más o menos y que no le tocan las generales de la ley, y no firmó porque dixo no saver. Ante my: Gabriel Álvarez, escrivano público [rubricado]. Y no e llevado derechos asta agora y dello doy fe.

[Al margen: Auto]. Vista esta causa por el dicho theniente, mandó dar mandamiento de prission [f. 2r] contra los dichos Gonçalo de Miranda y Jacinta, moça española; y se dio en forma y lo firmó. Don Phelipe Ramírez de Arellano [rubricado]. Ante mí: Alonso Corona, escrivano público [rubricado].

[f. 3v]

[Al margen: Confesión]. En la ciudad de los Ángeles, a veinte y quatro de o[c]tubre de mil seiscientos y veinte años, yo, el escrivano, en cumplimiento del auto de suso recibí juramento de un hombre presso en la cárcel pública desta ciudad por ésta causa, y él lo hizo por Dios y la cruz en forma de derecho, y prometió de decir verdad. Y se le preguntó y dixo lo siguiente: Preguntado cómo se llama, qué hedad y oficio tiene y de dónde es vesino: dixo que se llamava Gonçalo García de Miranda, oficial de violero, vecino desta ciudad y de hedad de veinte y cinco años.

Preguntado si conocía a Jacinta, española y si es verdad que de mucho tiempo a esta parte a estado y está públicamente amancevado con la susodicha, comiendo y durmiendo juntos como marido y muger legítimos, de que ay nota y escándalo en la vecindad: dixo que no conoce a la dicha Jacinta, española y niega estar con ella amancevado; y ésta es la verdad para el juramento que fecho tiene y firmólo. Gonsalo García de Miranda [firmado]. Ante mí: Diego Corona Vásquez, escrivano de su magestad [rubricado].

[f. 4r]

Gonçalo de Miranda, presso por decir estoi amancevado digo que a mí se me a tomado la confesión; y por ella y la sumaria no consta tener culpa en lo que se me imputa. Por lo qual: A Vuestra Merced pido y suplico mande soltarme, en que receviré merced con justicia que pido. Gonsalo García de Miranda [firmado].

En la ciudad de los Ángeles, a veinte y quatro de o[c]tubre de mil seiscientos y veinte años, ante el capitán don Felipe Ramírez de Arellano, theniente de alcalde mayor en esta ciudad, se leyò esta petición que presentó el contenido:

[Al margen: Auto]. El theniente de alcalde mayor: dixo que sin perjuicio del derecho del denunciador, de oficio de la real justicia hacía e hiço cargo y culpa al dicho Gonçalo García de Miranda de lo que contra él resulta de la sumaria ynformación desta caussa y de su dicho y confessión y le mandó dar treslado para [f. 4v] [Al margen: prueba, 3 días, todo cargo] que a la primera audiencia responda y con lo que dixere o no, desde luego rescivía y rescivió éste pleito y las partes de la prueba con término de tres días, y todo cargo de publicación y conchlussión. Y para la provança y sentencia se citen las partes en forma. Gonsalo García de Miranda [firmado]. Ante mí: Diego Corona Vásquez, escrivano de su magestad [rubricado].

[Al margen: Notificación]. En la dicha ciudad de los Ángeles, en el dicho día veinte y quatro de o[c]tubre del dicho año, yo, el escrivano, notifiqué el auto de suso y cité conforme a él a Gonçalo de Miranda, presso por esta caussa, en su persona, él qual: que da por dichos y jurados los traslados de la sumaria y renuncia el término provatorio y concluye definitivamente. Y pide sentencia, testigos: Cristóval Guillén y Cristóval de Larrea, vesinos desta ciudad. Diego Corona Vásquez, escrivano de su magestad [rubricado].

[Al margen: Notificación]. En la dicha ciudad de los Ángeles, en el dicho día, mes y año dichos, yo, el escrivano, notifiqué el dicho auto y cité conforme a él a Bernardo Ramíres, alguacil, denunciador en esta causa, el qual dixo que renuncia el término probatorio y concluye definitivamente y pide sentencia. Testigos: Juan Bautista y Francisco Cordero, vesinos desta ciudad. Diego Corona Vásquez, escrivano de su magestad [rubricado].

[f. 5r]

[Al margen: Auto]. En la ciudad de los Ángeles, a veinte y seis de o[c]tubre de mil seiscientos y veinte años, el capitán don Felipe Ramírez de Arellano, theniente de alcalde mayor en esta ciudad, aviéndo visto ésta caussa dixo que la avía y ubo por conlussa y mandóse, y mandó se notifique al dicho Gonzalo García de Miranda que de aquí adelante no esté amancevado con la dicha Jacinta, moça española, ni se hable, trate ni comunique en público ni en secreto, ni en parte sospechosa de que se presuma escándalo, pena de veinte pesos, las dos tercias partes para la Real Cámara de su magestad y la otra tercia parte para el denunciador, en que desde luego le dava y dio por condenado haciendo lo contrario. Y consintiendo este auto y pagando las costas, sea suelto y así lo proveyó. Don Phelipe Ramírez de Arellano [rubricado]. Ante mí: Alonso Corona, escrivano público [rubricado]. Llevé derechos seis reales y doy fe no llebé más.

[Al margen: Notificación]. En la dicha ciudad de los Ángeles, en el dicho día veinte y seis de o[c]tubre de dicho año; yo, el escrivano, notifiqué el auto de suso a Gonçalo García de Miranda, presso por esta causa en su persona y dixo lo conciente y cumplirá lo que se le manda. Testigos: Francisco Pacheco, escrivano real y Juan de Luque, vesinos desta ciudad. Diego Corona Vásquez, escrivano de su magestad [rubricado].

[Al margen izquierdo: doy fe que de los autos que ante mí pasaron no llevé más de tres reales y así lo juro a Dios y a la cruz [Rúbrica].

[f. 5v] Tiene cinco foxas [Rúbrica].

AHJP, Exp. 1069, caja 39, 6 ff.

2. *Carta de aprendizaje otorgada por Gonzalo García de Meneses, quien pone por aprendiz del oficio de tornero a su hijo Juan de Meneses, bajo el cuidado de Gregorio de Ubera, maestro tornero, por tiempo de cuatro años (Puebla de los Ángeles, 21 de enero de 1640).*

[f. 95r]

En la ciudad de los Ángeles, en veinte y un días del mes de henero de mil y seiscientos y quarenta años, ante mí, el escrivano y testigos, paresieron Gonsalo Garsía de Menesses, maestro guitarrero, vesino desta ciudad y Gregorio de Ubera, que lo es de tornero y vesino della, a quienes doi fe conosco y el dicho Gonsalo Garsía, como padre y lexítimo administrador, me dixo ser de Juan de Meneses su hijo, que será de hedad de doçe años poco más o menos, otorga lo pone a ofisio y por aprendis del de tornero con el dicho Gregorio de Ubera, maestro del, por tiempo de quatro años que corren i se quantan desde oi dicho día hasta ser cumplidos, dentro de los quales se lo a de enseñar bien y cumplidamente, de suerte que sea ofisial y trabaxe por tal; donde no, se pueda poner con otro maestro para que acabe de aprender el dicho oficio, y hasta que sea ofisial le a de pagar lo que uno del ganare; y casa, cama y ropa limpia, y curarle en sus enfermedades con médico y botica; y el bestido y calsado nesesario; y al fin del tiempo un bestido de paño de la tierra, diesyocheno, calsson, ropilla, ferresuelo, medias, çapatos, sombrero, dos camissas con sus balonas, un jubón, medias, çapatos y sombrero, todo fecho y acabado a su costa. Y de esta manera se obligó a que el dicho su hijo no se irá ni ausentará durante los dichos quatro años, pena que a su costa sea traído y compelido con prisiones a que se lo cumpla con las fallas que ubiere fecho [f. 95v] por su persona y bienes.

[Al margen: Aceptación] Y el dicho Gregorio de Ubera, maestro del dicho ofisio de tornero, otorgó acepta esta escriptura y se obligó a su guarda, cumplimiento y a no despedir a el dicho muchacho y a haserle buen tratamiento, pena se pueda poner con otro maestro para que lo acabe de aprender a quien le pagará lo que le llevare y en que se consertare por su persona y bienes. Y ambas partes dexan diferido todo lo que requiera prueba en esta escriptura en el juramento simple de cada uno, sin otra alguna y dieron poder a las justisias reales, en especial a las desta ciudad a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron renunsiando el suyo propio domiçilio y benefisio y la lei *si combenerit de jurisdisione oniun judicum*, para que a lo que dicho es les compelan y apremien como si fuese por

sentencia difinitiva de juez competente, pasada en cosa juzgada, renunciaron leyes de su favor y la general del derecho. Y lo otorgaron y firmó el dicho Gonsalo Garsía de Meneses y por el dicho Gregorio de Ubera, que dixo no saver, un testigo a su ruego. Testigos: Antonio Suárez, Carlos de Tapia y Tomás Roxer, vesinos desta ciudad. Gonsalo García de Meneses [firmado]. Testigo: Antonio Suárez de Vargas [rubricado]. Ante mí: Alonso Corona, escrivano público [rubricado]. Derechos: quatro reales y no más. Doy fe.

AGNEP, Notaría 4 (Alonso Corona),
Protocolos de 1640 (21 de enero de 1640),
caja núm. 4, ff. 95r-95v.

3. *Carta de aprendizaje otorgada por el maestro guitarrero Juan Muñoz, quien pone a oficio y por aprendiz del arte de pintor a su hijo Diego Muñoz con el maestro Pedro de Benavides durante cuatro años (Puebla de los Ángeles, 1 de agosto de 1644).*

[f. 313r]

En la ciudad de los Ángeles a primero día del mes de agosto de mil seiscientos y quarenta y quatro años, ante mí, el escribano y testigos, pareció Melchor Sánchez de Mendoça, vesino desta ciudad al varrio de San Francisco della, prestando vos y causión por Joan Muños, mestiso. maestro del oficio de guitarrero, vezino desta dicha ciudad, que vive en el dicho barrio de San Francisco a que estará y pasará por esta compañía, so expressa obligassión de su perssona y vienes, otorgó que pone a oficio y por aprendis del arte de pintor a Diego Muños, mestiço, su hijo, con Pedro de Benavides, maestro del dicho arte, vezino desta ciudad, por tiempo de quatro años, que an de enpessar a contarsse desde oy dicho día, dentro de los quales se lo a de enseñar vien y cumplidamente, de forma que sea oficial y travaje por tal; por cuió defecto se pueda poner con otro maestro y acavarlo de aprender, y hasta que sea oficial le a de pagar lo que uno de dicho oficio gana cada día; y le a de dar de comer, cassa, cama y ropa limpia y el vestido y calssado necesario y curarlo en sus enfermedades con médico y votica; y al final del tiempo, un bestido entero de paño diez y ocheno, juvón y dos camissas, medias, çapatos y sombrero, todo fecho a su costa. Y en esta forma obliga al dicho Diego Muños, muchacho que es de hedad de catrorze años, a que no se yrá ni aussentará, pena que a su costa sea traído y conpelido con prissiones a cumpla el tiempo que restare con las fallas que uviere fecho, en que así será oydo el dicho maestro con su simple juramento y a ello obligó la perssona y vienes del dicho Joan Muños.- Y estando pressente el dicho maestro asetó esta escriptura y se obligó a su cumplimiento y a no despedir al dicho aprendis y a hasserle buen tratamiento [f. 313v] pena de pagarle los interesses que se le reccessieren y a ello obligó su perssona y vienes [...] [siguen las clausulas legales que obligan a ambos otorgantes al cabal cumplimiento de lo que la escritura en cuestión consigna]. Pedro de Benavides, Melchor

Sánchez de Mendoça y el escribano público Diego Cortés de Brito [Rúbricas]. / Se pagaron 4 reales de derechos.

*AGNEP, Notaría 4 (Diego Cortés de Brito,
escribano público en el oficio de Alonso Corona),
Protocolos de 1644 (1 de agosto de 1644), ff. 313r-313v.*

4. *Carta de aprendizaje otorgada por Diego Antonio de Robles y Sámano, para que el huérfano Ventura de Ayala, aprendiz de arpista, guitarrero y demás instrumentos de cuerda, continúe su aprendizaje con Juan de Ayala maestro de dicho oficio (Puebla de los Ángeles, 12 de junio de 1690).*

[f. 191r]

[Al margen superior: 12 de junio de 1690. Carta de aprendis]

En la ciudad de los Ángeles, a dose días del mes de junio de mil seisçientos y nobenta años, ante el capitán don Gerónimo de Biya Septién, alcalde hordinario en ésta çiudad, por su magestad, y por ante mí el escrivano y testigos, paresió un moso que dixo ser español, y llamarse Bentura de Ayala y ser huérfano, de edad de quinse a dies y seis años, y dixo que a tiempo de serca de tres años que está aprendiendo el ofiçio de arpista, guitarrero y demás ynstrumentos de cuerda, con Juan de Ayala, maestro del, vesino desta çiudad, con quien consertó ser su aprendís por tiempo de seis años, que empesaron a correr desde primero día del mes de agosto del año pasado de mil seisçientos y ochenta y siete; y para que haia quien por él otorgue escriptura por el demás tiempo que le falta, usando de la facultad que tiene por derecho, nombró su curador *ad litem* a Diego Antonio de Robles y Sámano, vesino desta çiudad, que se hubo por nombrado, el qual estando presente y a quien doy fe que conosco, otorgó asepta el cargo y juró por Dios, nuestro señor y la señal de la crus en forma, de usarlo bien y fielmente; y su merced, dicho alcalde, le disernió en forma; y del usando, otorgó pone al dicho su menor por aprendis de harpista, guitarrero y demás ynstrumentos de querda con el dicho Juan de Ayala, por el tiempo que le falta a los seis años referidos que son tres años, un mes y dies y ocho días desde oy, en cuio discurso obliga al dicho su menor a que estará y asistirá en la casa y tienda de dicho maestro sin aser ausiençia della y si la hisiere, lo buscará a su costa y se lo entregará para que cumpla el tienpo que le faltare y faltas que hubiere hecho, diferida su berificasió y liquidación con el simple juramento [f. 191v] del dicho maestro sin otra prueba de que le releva. Y presente el dicho Juan de Aiala, a quien asimismo doy fe que conosco, otorgó asepta esta escriptura y por aprendis del dicho ofiçio por el dicho tiempo, en cuio discurso se obliga de tenerlo en su casa y compañía; darle de comer, cama y ropa limpia, el vestido y calzado nesessario, curarlo en sus enfermedades con médico y botica; y enseñarle el dicho ofiçio enteramente, de suerte que sea ofiçial y

travaje por tal y haga de todo género de ynstrumentos; donde no, asiente con otro maestro que se lo acave de enseñar; y el tiempo que en ello gastare le pagará lo que a un ofiçial de dicho ofiçio se paga todos los días continuamente; y por fin del tiempo deste asiento, le dará un bestido entero de paño diez y ocheno de la tierra, calsón, ropilla y capa, armador y manga, dos camisas de rúan con sus valonas, medias, sapatos y sombrero, todo hecho y acavado a su costa; y no lo despedirá ni hará mal tratamiento, pena de quedar obligado a lo contenido en esta escriptura, y a la firmeza obligó su persona y vienes; y el dicho Diego Antonio de Robles la del dicho su menor y los suios avidos y por haver, dieron poder a las justisias reales desta ciudad, para que a ello les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciaron leies de su favor y la general del derecho. Y lo firmó dicho curador y un testigo por el dicho Juan de Ayala quien dixo no saver, con su mersed dicho alcalde que aprobó la escriptura y en ella ynterpuso su autoridad y judisial decreto para su mayor validación, testigos: Lucas de Aviña, Miguel Pascasio y Miguel de Vaca, vesinos desta çiudad. Gerónimo de Biya Septién [firmado], Diego Antonio de Robles y Sámano [rubricado], por testigo Lucas de Aviña [rubricado]. Ante mí: Miguel García Fragoso, escrivano real y público [rubricado]. Derechos. iiij [iv] reales.

AGNEP, Notaría 2 (Miguel García Fragoso).

Protocolos de 1690, caja 30, ff. 191r-191v.



M Ú S I C A
EN EL
SIGLO XIX

**APUNTES PARA UN ESTUDIO
DE LA ZARZUELA EN PUEBLA
EN EL SIGLO XIX**

ÁUREA MAYA

Es bien sabido que la ópera se convirtió en el espectáculo por excelencia en los teatros mexicanos desde la década de 1830 hasta el fin del Porfiriato; numerosos teatros neoclásicos se construyeron en diferentes ciudades del país para albergar las temporadas de las compañías líricas extranjeras. Si no se podía contratar a alguna empresa italiana o francesa se recurría a una de zarzuela o de teatro, aunque siempre con la consigna de tratarse de un género menor.

Pocas menciones encontramos en la historiografía musical mexicana de las temporadas de zarzuela en la ciudad de México y podemos afirmar que son por demás inexistentes las referencias del trabajo de estas compañías en estados como Guanajuato, Aguascalientes, Veracruz o Puebla. Haciendo una breve revisión hemerográfica de algunos periódicos poblanos¹ encontramos una actividad floreciente, sobre todo hacia fines de siglo.

Resultan interesantes las regulaciones y permisos que implicaba el inicio de una temporada de zarzuela. Por ejemplo, en el acta de cabildo de la sesión pública extraordinaria del 19 de enero de 1893 presidida por el regidor de la ciudad de Puebla y que apareció publicada en el *Boletín municipal* aparece la siguiente anotación: “Se leyeron los siguientes ocursos: [...] Del ciudadano Eduardo López, suplicando, que según lo tiene solicitado se haga extensivo al mes de febrero, el permiso que se le concedió para dar tandas de zarzuela en el salón que tiene establecido en la Plaza principal.”² Tres meses después se solicita de nuevo al cabildo: “resuelva si debe cobrar al ciudadano Eduardo López, el arrendamiento del terreno de la Plaza principal, por todo el tiempo que lo tuvo ocupado con el jacalón o si solamente se consideran para el cobro, los últimos diez días en que dio funciones de zarzuela.”³

En las mismas actas de cabildo aparecen también las regulaciones en torno al pago de impuestos. Hacia 1893 consistían en: “Por cada día de función de teatro o espectáculos de paga, se enterará el importe de cuatro entradas de luneta de las de mayor valor que califique el Tesorero Municipal. [...] Las funciones dramáticas o de verso continuarán exceptuadas de todo impuesto municipal; [...] cuando sean mixtas, de drama, verso o zarzuela, pagarán la mitad de la cuota señalada en el inciso anterior.”⁴

De igual manera se especificaba que la persona a la que se concedía la renta del teatro o el espacio asignado, debía comprobar que ya tenía formada la compañía que iba a presentarse y evitando que personas monopolizaran al teatro subarrendando a otros empresarios.⁵

Así, el gobierno municipal cobraba la renta del espacio (fuera la instalación de un pórtico de madera en la plaza pública o el teatro Guerrero, en el caso de la capital poblana) así como los impuestos. Razón por la cual se fueron haciendo más específicas las

¹ La investigación se basó en tres periódicos que eran publicados en la ciudad de Puebla: *El amigo de la verdad* (1893-1899), *La antigua República* (1905-1909) y el *Boletín municipal* (1890-1901).

² “Acta de cabildo. Sesión pública extraordinaria del día 19 de enero de 1893”, *Boletín municipal*, 28 de enero de 1893, p. 2

³ “Acta de cabildo. Sesión pública extraordinaria del día 19 de enero de 1893”, *Boletín municipal*, 11 de abril de 1893, p. 1. El jacalón era una especie de cobertizo construido de madera y lámina que se instalaba según la ocasión.

⁴ “Acta de cabildo. Sesión pública extraordinaria del día 19 de enero de 1893”, *Boletín municipal*, 5 de abril de 1892, p. 1.

⁵ Véase la resolución aparecida en el “Acta de cabildo. Sesión pública extraordinaria del día 19 de enero de 1893”, *Boletín municipal*, 20 de septiembre de 1894, p. 3.

regulaciones como lo muestra, de nuevo, el acta de cabildo de 1894: “1° Se accede a la solicitud que hace el C. Miguel Rojas en su ocursio del 5 del actual, relativa a que se le arriende el Teatro Guerrero por tres meses y medio, con la modificaci3n de que deber3 pagar por renta mensual, la cantidad de cien pesos mientras actúa la compaía dramática que ya tiene organizada, la cual comenzará sus trabajos el día 16 del actual. 2° Al organizar la compaía de zarzuela, pagará por renta del Teatro la cantidad de trescientos pesos mensuales, con la precisa obligaci3n de que comiencen las representaciones de ésta, el 1° del próximo octubre, sin cuyo indispensable requisito se dará por rescindido este contrato. 3° El arrendamiento quedará sujeto en todo lo conducente, a los reglamentos y disposiciones municipales vigentes. 4° En caso de que se necesitare el Teatro para que actúe en él alguna compaía de ópera, será desocupado sin excusa ni pretexto por el tiempo que fuere preciso, sin que por esto exija indemnizaci3n de ninguna especie.”⁶

Dos comentarios en torno a este apartado. La renta de los locales era selectiva en funci3n del tipo de espectáculo que se presentaba. Cien pesos para representaciones dramáticas pero el triple para zarzuela; la ópera tendría un tratamiento especial, como veremos más adelante. Inferimos entonces que el público para el también llamado género chico era más cuantioso que el del teatro y combinando el pago de impuestos con la renta, representaba una entrada considerable para el cabildo. Ahora bien, si alguna compaía de ópera italiana llegaba a Puebla, el teatro debía ser desalojado de manera inmediata, hecho que acarreó críticas por parte de algunos cronistas de la época como el renombrado poeta poblano Enrique Gómez Haro (1871-1938) quien en 1899 publicó una nota dirigida al Ayuntamiento y que merece ser citada en extenso:

“Sabido es que la H. Corporaci3n municipal nunca se ha preocupado por hacer nada a favor del arte, y que su teatro no ha servido desde hace algunos años más que para alojar a compaías de poco o ningún mérito, pues las formadas por notabilidades como las de Sara Bernhardt, Vico, la Patti, y otras, no se han tomado el trabajo de hacernos una visita, no obstante la proximidad de esta ciudad a la capital de la Repúbrica.

Tenemos entendido que los ayuntamientos dueños de teatros, hacen uso de éstos para proporcionar espectáculos dignos y cultos a la sociedad, y como el más culto y digno de todos los espectáculos teatrales es el drama clásico y la buena comedia, resulta altamente vituperable la conducta del Ayuntamiento de Puebla que considera en primer lugar a la ópera, en segundo, a la zarzuela y en tercero, al drama; las compaías dramáticas que vienen a ocupar el Teatro Guerrero, están en constante peligro de que les quite el Ayuntamiento el teatro para cederlo a cualquiera de ópera o zarzuela, aunque éstas sean de inferior mérito que aquellas.

⁶ Acta de cabildo. Sesi3n pública extraordinaria del día 19 de enero de 1893”, *Boletín municipal*, 20 de septiembre de 1894, p. 3.

A cualquier empresario extranjero que solicita el teatro gratis para compañía de ópera de discutible valor, se le concede inmediatamente, pero a las pobres compañías dramáticas no se les hace concesión ninguna, lo cual da por resultado que el público esté condenado durante todo el año a presenciar zarzuelas inmorales y pésimamente representadas, y una que otra vez algunas óperas, pero el drama que ilustra y enseña al pueblo ha huido de nuestro primer teatro.”⁷

A través de estas actas de cabildo conocemos los nombres de algunos empresarios que solicitaron arrendar el Teatro Guerrero (actual Teatro de la Ciudad de Puebla); los ya citados Eduardo López (para la temporada de 1893) y Miguel Rojas (1894) además de Manuel Bandini (1897), Juan Abadía (1898), Abelardo Barrera (también para 1898) y Antonio Aragón (1899). Sin embargo, no encontramos referencias hemerográficas sobre las funciones en específico que presentaron.

Sólo hemos encontrado dos pequeñas notas sobre las presentaciones de la compañía de zarzuela de Isidoro Pastor que se presentó en el mismo Teatro Guerrero en 1890. La primera muy breve que bajo el título de “Compañía de zarzuela” dice: “Con muy buen éxito ha inaugurado sus trabajos la compañía Pastor. La obra titulada *Haydeé* es la que ha gustado más de las que hasta hoy han sido puestas en escena.”⁸ La segunda referencia se trata de un anuncio que forma parte del álbum de recortes periodísticos que realizó compositor mexicano de zarzuelas muy poco conocido, Antonio de María y Campos. El anuncio es de la función extraordinaria del 8 de octubre del mismo año que escenificó *Salón Eslava*, zarzuela en un acto del español Calixto Navarro y el estreno, en la misma función, de *La heroína del Véneto*, presentada como “grandiosa zarzuela de aparato en tres actos, letra del renombrado poeta Campoamor y Navarro, música del maestro Antonio de María y Campos”, y que fue dirigida por él mismo.⁹ Gracias al citado álbum sabemos que la compañía también se presentó en el Teatro Variedades de Teziutlán y en el Teatro Maza de Tehuacan, pero no hemos encontrado alguna crónica de ninguna de estas representaciones sólo anuncios de estas presentaciones como el siguiente: “La empresa de zarzuela que actúa en el Teatro Guerrero va a organizar una serie de funciones de lujo a la que serán invitadas, para presidirlas las colonias extranjeras [...] el teatro estará lujosamente adornado en cada representación con las banderas de la colonia a quien se dedique”.¹⁰

⁷ Eduardo Gómez Haro, “Al Ayuntamiento de Puebla”, *El amigo de la verdad*, 23 de noviembre de 1899, p. 2.

⁸ “Compañía de zarzuela”, *Boletín municipal*, 7 de junio de 1890, p. 4. Casi desconocida es *Hayde o el secreto*, zarzuela en tres actos y en prosa, arreglada para la escena española por Adelardo López de Ayala, puesta en música por Manzoky. Existe el libreto publicado en Madrid por el Círculo Literario Comercial, en 1855. Véase, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia>, consultada el 15 de octubre de 2009.

⁹ *La novedad*, s. f. El “Álbum de recortes periodísticos” del compositor mexicano Antonio de María y Campos fue realizado por el propio autor con las notas de las presentaciones de sus obras así como de las compañías en la que participó. Se encuentra inédito. Actualmente la autora trabaja en la edición del mismo.

¹⁰ “Funciones de lujo”, *El amigo de la verdad*, 14 de mayo de 1899, p. 4.

Por otra parte, la zarzuela no fue únicamente escuchada en el teatro. También pasó a formar parte del repertorio en las tertulias organizadas en distinguidas casas poblanas, en las celebraciones en los colegios de prestigio y en la conmemoración de las fiestas patrias. Conozcamos tres ejemplos de ello.

En 1898 apareció una crónica del “elegante concierto” que con motivo del cumpleaños se realizó en la casa de la festejada, “la señora Maclovía Rojano de Ita, esposa del señor doctor don José María de Ita, director de la Casa de Maternidad... La concurrencia fue numerosa y escogida, y se mostró sumamente satisfecha por la notable ejecución de todos los números del programa.”¹¹ El programa estuvo formado por arias de ópera de *Bohemia*, *Otello*, *Payasos* y *Baile de máscaras* y concluyó con el vals de la zarzuela *Cuba* de un profesor de música poblano, por demás poco conocido, Aurelio Machorro.

Por otra parte, en la ceremonia de entrega de premios de los alumnos avanzados del Colegio Católico del Sagrado Corazón de Jesús, realizada en 1897 y presidida por el obispo en turno, entre los discursos, la entrega de los reconocimientos y la lectura de poesías, los propios estudiantes interpretaron canciones, piezas para piano y dos números de zarzuela, el dúo de *Tío, yo no he sido* y para cerrar el acto, la escena y coro de *Historias y cuentos*, ambas obras del español Ángel Rubio.¹²

Por último, la zarzuela también estuvo presente en las celebraciones conmemorativas en torno a la Independencia como fue el caso del 96° aniversario de las fiestas patrias, en 1906, que aunque fueron realizadas en Tlaxcala fueron anunciadas de forma llamativa en un periódico poblano. Los festejos consistieron en una “velada literario-musical”, realizada en el Teatro Xicoténcatl la noche del 15 de septiembre y en cuyo programa, presidido por el gobernador del Estado, se leyó el acta de Independencia y se interpretaron piezas para piano y arias de ópera acompañadas de una orquesta cerrando con el Himno Nacional. Al día siguiente, a las 5 de la mañana se realizó el izamiento de la bandera con la ejecución de dianas y de nuevo, el Himno Nacional por la Banda del Estado; a las 9 de la mañana se realizó un desfile militar y a las 4 de la tarde, la “función de gala”, también en el Teatro Xicoténcatl cuyo programa fue el siguiente: “I. La zarzuela en dos actos *Miss Fany o el negro Benjamín* [...] II. El Baile Ka-ke-walk [sic], [de la] zarzuela *Chin chun chan*. [...] Y. III. La zarzuela *Ya somos tres*”.¹³ Las ceremonias conmemorativas terminaron a las 9:30 de la noche con “vistosos fuegos artificiales”, lanzamiento al espacio de globos y el Himno Nacional.

Resalta el hecho de representar la zarzuela *Chin chun chan* de Luis G. Jordá, obra de compositor español aunque avencidado en México, junto a dos de compositores españoles —que nunca estuvieron en el país—, las obras de Francisco Asenjo Barbieri (*Miss Fany*) y Ángel Rubio (*Ya somos tres*). *Chin chun chan* fue una de las obras del

¹¹ “Elegante concierto”, *El amigo de la verdad*, 19 de noviembre de 1898, p. 3.

¹² Véase “Solemne distribución de premios en el Colegio Católico del Sagrado Corazón de Jesús”, *El amigo de la verdad*, 31 de julio de 1897, p. 4.

¹³ “Fiestas de la Patria”, *La antigua República*, 16 de septiembre de 1906, p. 2.

género lírico que mayor éxito tuvo en este periodo. Uno de sus números principales fue el Cake Walk o baile del pastel. El cake walk fue un baile surgido de la población negra en Estados Unidos que intentaba imitar de manera burlesca, los modales y bailes de los blancos. Hacia 1890 se comenzaron a organizar en las principales ciudades de Estados Unidos, espectáculos públicos conocidos como “concursos de cakewalk” y cuyo premio principal era un pastel, de ahí el nombre, para los mejores bailarines esclavos. Poco después esta forma de baile, se popularizó en el género chico, haciendo que varios compositores introdujeran números musicales siguiendo el ritmo de este baile.¹⁴

Como podemos observar, la zarzuela en el México del siglo XIX, aunque considerada un género menor, estuvo presente en diversos espacios de la vida cultural de Puebla, sólo por citar un ejemplo; que seguramente estas actividades se hacen presentes diferentes estados de la República. Sirvan estos apuntes como muestra de ello.

¹⁴ Como en el caso de la obra de Jordá y de otras zarzuelas de compositores mexicanos como Antonio de María y Campos que también introduce números musicales siguiendo el modelo de este baile.



LA MÚSICA DE SALÓN EN EL SIGLO XIX EN PUEBLA

EMILIO CASCO CENTENO

A partir de un panorama general del estudio de la música en México, se puede decir que la historia de la música en Puebla en el siglo XIX comparte características similares en relación al resto del país. Sin embargo, un acercamiento más profundo, permite observar ciertas diferencias que se vinculan con la situación económica, política y social, la ideología, los valores y necesidades propias de la sociedad poblana de aquel tiempo. Y al hablar de valores, se deben referir con mayor importancia los morales y científicos, que sobre todo son los que dan por resultado una estética musical muy particular. A lo largo del México decimonónico, el teatro, la ópera, la opereta y la zarzuela, la música de baile, de salón y de concierto, la música popular y folclórica, la música religiosa, la incipiente preocupación por una educación musical institucional, las diversas diversiones y actividades de esparcimiento, fueron una constante de los usos, costumbres e ideales que se perseguían en un ambiente social jerárquico de una clase media, que surgía a raíz de las dos guerras más importantes que ha sufrido el país: el movimiento de independencia y la revolución mexicana. Aunque si bien, en el fondo Puebla no tuvo mayores cambios después de la Independencia, ya que la economía prácticamente se mantuvo de la misma manera desde el siglo anterior, donde ni ricos ni pobres modificaron su comportamiento, ni los segundos solucionaron sus necesidades, y a los problemas que ya se tenían se unieron otros nuevos, resulta interesante conocer la forma de vida practicada por la sociedad poblana, al menos en el ámbito de la música.

Un aspecto que puede resultar interesante desde un inicio, y contrastante, es la cercanía de Puebla con la ciudad de México. Ambas ciudades habían gozado de gran esplendor musical durante la Colonia, ambas contaban con las catedrales más importantes del país, y eran puestos a los que aspiraban los músicos del virreinato. La música y los músicos, en ese sentido, llegaban para establecerse y dedicarse de forma profesional y de lleno a todas las actividades propias de un maestro de capilla o de un músico de teatro. Sin embargo, la situación musical en Puebla, por una u otra razón, hayan sido éstas la guerra de Independencia, la economía, las diferencias de clase, el cambio de regímenes políticos, entre otros, fue en detrimento. Paulatinamente, las actividades musicales en Puebla, al parecer, estaban en desaparición.

Los siguientes aspectos refieren el ambiente musical general de Puebla en el siglo XIX, por lo que respecta al teatro, la ópera, la zarzuela, la estructura ocupacional y la educación musical. Sin embargo, por el espacio y el tiempo, sólo se mencionará que es importante tomar en cuenta esta información para tener un acercamiento más claro de la vida musical poblana en el siglo XIX. Por lo tanto se resumen en los siguientes puntos: 1) Puebla se había convertido en una ciudad de paso de artistas y compañías que llegaban o se iban de México;ⁱ 2) es importante contar con indicadores sobre la estructura ocupacional de Puebla en aquel siglo;ⁱⁱ 3) la educación musical en Puebla se sustentó por dos tipos de instituciones hacia la primera mitad del siglo XIX,ⁱⁱⁱ y hacia la segunda mitad adquirió importancia en el ámbito de la formación integral.^{iv}

La referencia a los teatros, la estructura ocupacional y la educación musical son aspectos generales en torno a un ambiente y una producción musical de temas más específicos, propios

de la vida cotidiana, de las costumbres, de la diversión y el esparcimiento; es decir, la tertulia, el salón, el piano y la mujer. Estos espacios o situaciones, propios del ambiente musical del siglo XIX en general, tuvieron características particulares fundadas, como se ha mencionado, en la situación social, económica y política del siglo XIX poblano. A decir de Luz Marina Morales, las últimas décadas del siglo XVIII, así como la primera mitad del siglo XIX se mantuvo bajo el poder político, económico, militar y eclesiástico de una elite reducida, es decir como una oligarquía regional.^v Estas elites, conformadas por diversos grupos, tenían asimismo diversas formas de comportamiento, de diversión, esparcimiento, usos y costumbres. A decir de Armando y Martha Porras: “el onomástico era el día más importante en la vida cotidiana de la familia poblana, sobre todo si la señora de la casa se llamaba Guadalupe, Carmen o Luz y si el jefe de la casa se llamaba José, Francisco, Antonio o Manuel”.^{vi} Así, al describir la celebración del día, entre las diversas actividades que incluía el festejo del familiar que cumplía años, la música dejaba su huella en los bailes.

Un ejemplo muy particular de estas familias, es la del acaudalado industrial Mariano, quien se había casado con Guadalupe Grajales, y que, de acuerdo con Francisco Cabrera, llegó a adquirir instrumentos musicales, y entre ellos un violín stradivarius; casa que más tarde se convirtió en el Museo “Bello”.

Las cifras obtenidas del estudio de Contreras Cruz sólo indican los músicos dedicados de forma profesional. Sin embargo, en el caso de la música de salón, del ambiente de las tertulias, es difícil encontrar datos certeros. A pesar de ello, la población dedicada a tocar el piano como aficionados, se podía contar por millares. Así, por ejemplo, Amado Nervo al realizar ciertos cálculos sobre la inversión de estudiar el piano en México, comenta que:

En la República hay, poco más o menos, cuarenta mil muchachas que estudian piano, [de las cuales,] treinta y nueve mil son boxeadoras del piano y no pasan de ahí. Nos quedan mil; más de estas mil, novecientos cincuenta aturden a los vecinos con trocillos de zarzuela, tales como los *marineritos*, el dúo de *La verbena* y las seguidillas del *Certamen*.

Restan cincuenta, cuarenta de las cuales *tocan algo*, al pertinaz teje maneje merced al cual se logra una mazurca de Chopin, un nocturno de Schumann, un minueto de Thomé. De matices..., nada; no advertiréis el menor *nuance* que dicen los franceses; es aquélla una música uniforme, insoportablemente uniforme. Donde el autor merced a una habilísima inspiración, dejó un sollozo, un grito, un gemido, los amanerados dedos de la que toca algo, hunden dos o tres teclas blancas y ya está.

Pero nos quedan las *diez* últimas: ¿Serán artistas? ¿Sabrán dar a la música ese colorido sin el cual se convierte en el más fastidioso de los ruidos? Supongamos que sí. Ya es tiempo de suponerlo.

Entre esas diez no habrá, empero, sino por rarísima casualidad, una gran pianista...^{vii}

Al menos una de estas aficionadas es referida por Olavarría y Ferrari, cantante no pianista, hacia octubre de 1848, como “una distinguida aficionada, la señorita Muñoz, que parece tuvo una voz hermosísima”.^{viii}

Guillermo Prieto, leal a su seudónimo, “Fidel”, fue un excelente observador y fiel testigo de su propia época. Resulta imprescindible tener de primera mano el testimonio de un personaje que percibió de forma crítica su entorno. El paso de Guillermo Prieto por Puebla hacia 1879 deja entrever el ambiente musical poblano de la época, ubicado justo en el periodo de auge de la música romántica decimonónica en México. Prieto describe el ambiente exterior, propio de calles y plazuelas, en Viernes y Sábado Santo, a lo que Armando y Martha Porras afirman que resultaba un ambiente curioso, por la paradoja de lo profano y solemne de la “festividad”. En otro relato, sobre uno de sus paseos por la ciudad angelopolitana, cerca de la catedral, Prieto habla de la música como una de las formas de diversión poblanas, de la clase rica y la pobre. Al describir el interior de una casa poblana, tal como si uno se encontrara dentro de ella, y cuando lo hace de la sala y de los diversos objetos que ahí se encuentran, dice:

Notará Ud. en una de las rinconeras el brasero de plata con la blanca ceniza amontonada en el centro, guardando las encendidas brasa para que encendiesen cigarros y puros los fumadores. Al pie de los canapés corre angosta estera llamada petatillo colombiano. Entre los dos balcones, *acentuando la riqueza de la casa se veía el clave cuadrilongo*, con su funda de indiana amarilla y moños de listón verde en los cierres de las costuras. En el estrado, al lado del clave, se notaban escupideras de hoja de lata con sus tapas con agujeros; era la escupidera de figura oval y asas en los extremos.^{ix}

Así, de acuerdo con el testimonio de la marquesa Calderón de la Barca, esta era la descripción de cualquier casa poblana, y del país, de las clases altas, que con respecto a los gustos y entretenimientos de las familias poblanas afirma que:

Se quejan las jóvenes, invariablemente, de la falta de maestros de música, de dibujo y de baile. Es evidente el buen gusto musical que hay en ellas, y aquí, como en todas partes de México, en el campo y en la ciudad, en cada casa hay un piano (tal cual); pero la mayor parte de las que tocan han aprendido sin maestro y, por lo tanto, lo abandonan pronto por falta de enseñanza o estímulo.^x

Esta “notable presencia de pianos por doquier tiene su origen –como lo afirma Ricardo Miranda de Calderón de la Barca– en un modelo tradicional de comportamiento social de las mujeres”, y cita:

las Señoras y Señoritas mexicanas escriben, leen y tocan un poco, cosen y cuidan de sus casas y de sus hijos[...] Cuando digo que leen, quiero decir que

saben cómo leer; cuando digo que escriben no digo que lo hagan siempre con buena ortografía, y cuando digo que tocan, no afirmo que posean, en su mayoría, conocimientos musicales...^{xi}

Dentro de este modelo tradicional, dice Montserrat Galí, “la música constituía la base de la instrucción femenina”. Así, al citar un artículo de Florencio Galli aparecido en *El Iris*, queda claro el porqué las mujeres estudiaban música:

La Música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. Ella refina y perfecciona aquella dulzura de génio, buen gusto y sensibilidad que la caracteriza, y que formando el consuelo de la casa paterna, acaba por ser la delicia de un esposo. *La disposición y la pasión á la Música*, dice un sabio moderno, *son siempre proporcionales á la propensión á los dulces sentimientos del amor*. Sabemos también que éste, bien dirigido y empleado, es el apoyo y sustento de la sociedad, y la fuente de las virtudes sociales más hermosas y más nobles. Así es, amables señoritas, que en este número volvemos a presentaros Música. G.^{xii}

O bien, al citar a José Joaquín Pesado, el concepto romántico que este autor tiene de la música y el canto, es el siguiente:

La música es uno de los adornos más preciosos del bello seco. ¿Qué espresión tienen los acentos del piano cuando es una muger la que lo hace producir sus armonías! Entónces la música ejerce todo su imperio sobre los corazones de las personas que la escuchan. Pero para conseguir todos los triunfos de que la música es capaz, debe la señorita dedicada a ella, huir de toda afectación, obrar con suma sencillez, y ejecutar con claridad, con limpieza y espresión. No vale la música por lo estrepitoso de sus sonidos ó lo complicado de su ejecución, sino por las imprecisiones ya alegres, ya tristes, ya melancólicas que deja en el alma. Otro tanto sucede con el canto: si no se percibe con claridad la letra, si no se espresa la que canta, los sentimientos que el autor quiso encerrar en sus versos, poco ó nada sirve una buena voz. No es el acento humano vago como el gorgogeo de las aves, sino la expresión de las pasiones del alma por medio del idioma, unido á la melodía de la música.^{xiii}

Al parecer Guillermo Prieto no pudo observar y estar dentro de aquel ambiente musical, propio del salón y las tertulias en Puebla, que describe, por ejemplo, en *Actualidades de la Semana* o en *Memorias de mis tiempos*, o bien, como Ignacio Manuel Altamirano en *Crónicas de la Semana* o *Crónicas de teatro*, ambos autores sobre la ciudad de México; ya que sólo refiere a la música de bandas en los parques. Sin embargo, a este respecto

Antonio García Cubas, si bien hace referencia al ambiente de una tertulia en la ciudad de México, es muy probable que este fuera similar en Puebla. Montserrat Galí Boadella, por su parte, en su libro *Historias del Bello Sexo*, cita de *La Semana de las Señoritas Mejicanas* las obligaciones de la anfitriona de la casa con relación a la música.

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, la vida social en Puebla según Armando y Martha Porras, se vivía de forma intensa. Ambos autores comentan acerca de sus costumbres musicales, similares a las narradas por Prieto o Altamirano, que:

Por los años de 1909 a 1910, las salas poblanas amuebladas estilo Luis XVI, caballeros y damas vivían bajo el influjo de Francia. La llamada *gente bien* de Puebla, vestía siguiendo los dictados de la moda francesa, gustaba de la mesa y los vinos franceses. Era artículo de fe que los niños de las clases acomodadas debían recitar en francés, aunque nada entendieran.

En las residencias poblanas de los De la Hidalga, Sánchez Gavito, Matienzo, Conde, Díaz Rubín, De Velasco, Rivera, Collada, Béistegui, Uriarte, Voigt, se tocaban piezas de difícil ejecución y caprichos de concierto; vales a la manera de Gottschalk, o el vals *Capricho* de Ricardo Castro; se ejecutaban igualmente vales a cuatro manos, impresionables y cursis, gavotas y chotis, polkas de conciertos y en esos salones era la sal de la fiesta la voz magnífica del barítono Romero Malpica, o bien en otras ocasiones, la magnífica prestancia física y artística del maestro Carlos Samaniego,^{xiv} buen pianista, por quien más de una joven poblana lloró en silencio leyendo a Béquér: “Volverán las oscuras golondrinas...”.^{xv}

La música para piano en el siglo XIX en México se convirtió en una de las producciones más extensas, y en algunos casos, con ciertos compositores como Ituarte, Castro, Elorduy o Villanueva, en una de las más importantes. Esta producción pianística, a decir de Robert Stevenson, se encuentra sobre todo entre los años 1870 y 1900, publicada por las casas Wagner y Levien Sucs. y H. Nagel Sucs.^{xvi} Sin embargo, es preciso tomar en cuenta la gran cantidad de música que no se publicó y que se encuentra en muchos de los volúmenes que conformaban los pianistas de aquella época. El piano se hizo tan popular que aparecieron cientos de compositores a lo largo del país interesados en escribir para este instrumento. Esto dio por resultado que los géneros musicales diversificaran, que sus dimensiones fueran de las pequeñas (una página, 24 compases) a las más extensas (más de 15 páginas, más de 400 compases), y desde las más sencillas hasta las más difíciles, ejecutadas sólo por profesionales. El amplio espectro musical, producido por tal diversidad, condujo a que la música tuviera dos espacios relacionados entre sí: el salón y la tertulia. La música se hacía más en espacios privados que en recitales o conciertos, o en los teatros. Así, el salón y la tertulia se convirtió en un lugar privilegiado por aficionados y profesionales.

Ricardo Miranda considera que “la aparición del salón como fenómeno social y artístico en la vida de México resulta un tanto difícil de precisar”,¹ y debe entenderse como “un espacio privado dedicado al arte musical”, en el que se llevaban a cabo reuniones que eran más que un simple momento de diversión, diseñado para escuchar música o leer poesía, pues con ello representaban los gustos y valores artísticos y sociales de aquel tiempo. Muchos espacios civiles, algunos públicos como colegios y seminarios, y otros privados, como salas de casonas y palacios, se convirtieron en el espacio ideal para la música,² un espacio que albergó sobretudo la música de aficionados, donde la presencia femenina fue determinante.³ En el salón podía escucharse todo tipo de música, ya sea aquella para ser bailada, al igual que:

romanzas y melodías de ópera y zarzuela y, otras muchas formas en las que la germinación del romanticismo europeo en el fértil suelo del siglo XIX mexicano, una época de la que lo menos que puede decirse es que vivió fascinada por el teclado y sus intérpretes; es decir, encantada consigo misma y su música.⁴

La influencia de Chopin (1810-1849) en México fue determinante para mucha música mexicana para piano. La introducción a México del compositor polaco se debió, según Jesús C. Romero, al pianista alemán Alfred Friedenthal,⁵ así como a la publicación de diversas obras de Chopin en periódicos locales desde 1876.⁶ Chopin se convirtió en el modelo perfecto, el mejor y el más accesible para la gran mayoría de los compositores mexicanos de aquel entonces; se consideró como un compositor de danzas y de música de salón, y por supuesto algunas de sus piezas son expresamente para las señoritas. En el catálogo del compositor polaco aparecen piezas de salón -mazurcas, vales, escocesas- y piezas características -nocturnos, *scherzi*, baladas, etc.-, así como en la producción de los autores mexicanos refleja esa división, en la que se incluyen algunos otros géneros, como piezas nacionales, descriptivas, paráfrasis y piezas de baile.

Para Ricardo Miranda, lo que él llama el “referencialismo estético del repertorio del salón”, es lo que distingue un acervo sonoro, cuyas características son la presencia de la mujer, y el significado de las obras mismas.⁷ Así, de acuerdo con el autor,

¹ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 92.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 93.

⁴ *Ibidem*, pp. 94 – 95.

⁵ Alfred Friedenthal quien ofreció un concierto en el que interpretó varias obras del compositor polaco en 1884. *Cfr.* Jesús C. Romero, *Efemérides de la Música Mexicana*, vol. 2, s/d.

⁶ Los lectores decimonónicos tenían acceso a diversos periódicos y revistas, lo que facilitó la difusión de la obra chopiniana. Sin embargo, no hacían una distinción de los géneros y de las piezas de diversos compositores en general. Si esto escapó a la percepción de dichos lectores, no así a la de los compositores, quienes tenían un ferviente interés por saber lo que pasaba en Europa y que hicieron de Chopin un modelo de la escritura para piano.

⁷ Miranda, *op. cit.*, p. 114.

el cultivo del piano en México durante el siglo [xix] –entendido como un fenómeno social relacionado con un modelo de educación ampliamente conocido– fue, sobre todo, un asunto femenino. Eran ellas quienes tomaban clases y también quienes llegado el día de la tertulia hacían alarde de sus avances musicales. El aprender a tocar el piano casi nunca se consideró parte de la educación masculina, y cuando sí lo fue, se trataba de un propósito que tendría como fin el formar un profesionalista, un artista.⁸

Es por ello, que los resultados arrojados por los censos refieren a hombres músicos, aún así pocos, y de estos sólo uno o dos pianistas dedicados de forma profesional, como el caso en Puebla de Carlos Samaniego. Tal como lo afirma Miranda, “los hombres se preparaban para incursionar en el terreno público; las mujeres, en cambio, sólo ejercían la música en el seno de los espacios privados”.⁹ De tal suerte, afirma el mismo autor que “la *raison d’être* del salón no fue precisamente el cultivo “desinteresado” de la música, sino la manifestación del estatus social, la representación de una especie de rito social en el que todos los participantes estaban sujetos a una serie de normas de comportamiento particulares”.¹⁰ Así pues, “debemos entender el salón como un espacio social en el que se desplegaron una serie de convenciones genéricas y sociales tendientes a reafirmar la hegemonía familiar y de clase que nada tienen que ver con el cultivo intrínseco de la música”.¹¹

La música de salón se puede dividir en tres categorías: las piezas de baile,^{xvii} de salón, y de concierto.^{xviii} Por ahora sólo se hará referencia a la segunda, que es el tema de este trabajo. Por su parte, las piezas de salón, con nivel pianístico de aficionados, son aquellas que, a decir de Ricardo Miranda,

captura[n] con éxito la atmósfera y el ritmo de cada paso [de la música de baile], consiguiendo con ello una música por demás evocativa. No hay, sin embargo, mayor elaboración formal, pues en distintos valeses o polka-mazurcas se aprecia un esquema que se limita a emplear varios temas que aparecen uno después del otro y que nunca son elaborados. Ello, desde luego, debe entenderse como una herencia de la música de baile, en la que la sucesión de temas debía prolongarse por un tiempo razonable, antes de incluir un breve *ritornello* que indicaba a los bailarines el próximo fin de la danza.¹²

A esta categoría pertenecen piezas compuestas con patrones rítmicos preestablecidos –mazurcas, valeses, chotises y otras más– o híbridos, tales como polcas-mazurcas, polonesas-nocturnos, valeses brillantes, polonesas características, y denominaciones similares. Todas

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 115.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 107.

estas composiciones son más complejas que las piezas de baile, pues “los modelos estructurales son mucho más claros y establecidos (por lo general secuencias en forma ternaria) y donde la elaboración armónica denota un trabajo más elaborado, aspectos que sin duda surgen del estudio y conocimiento del modelo desarrollado por Chopin.¹³ Por lo regular las composiciones de salón se distinguen por los títulos, los cuales “remite[n] de inmediato a una imagen –sea ésta la de una mujer, una escena imaginaria o hasta el más simple objeto cotidiano– que complementa para ejecutantes y escuchas lo que el discurso musical es intrínsecamente incapaz de hacer; es decir, proponer un concepto o noción extramusicales”.¹⁴

Un caso muy específico de la música de salón en Puebla, surge a partir de la recopilación de obras para piano, y piano y canto, que realizó Francisco Rocafuerte en los municipios de Teziutlán, Tetela de Ocampo, Zacapoaxtla y la ciudad de Puebla. A decir de Rocafuerte, cita que reafirma lo dicho por Calderón de la Barca:

Teziutlán, quizá después de la capital poblana, era la ciudad con mayor número de pianos, casi todos europeos. Marcas como Rosenkranz, Steinway, Ronich, y Bechtain, engalanaban las casas teziutecas, donde periódicamente se realizaban tertulias. Pero igualmente en la entonces Villa de Tetela de Ocampo (o Tetela del Oro), se podían encontrar pianos en las principales casas del pueblo. Tetela de Ocampo fue cuna de la soprano María Bonilla, maestra de muchas generaciones de cantantes en México y quien fue becada para estudiar en el Conservatorio de Berlín por el propio Porfirio Díaz.¹⁵

La música de salón y las mujeres no estuvieron vinculadas únicamente a un modelo educativo, sino también a otros aspectos del comportamiento social. Por lo que a la intimidad de la tertulia se llevó el escaso contacto personal que el baile permitía entre ambos sexos,¹⁶ y dentro de este ámbito también dedicar piezas a las esposas o hijas de jefes políticos o militares del más alto rango, pero sobre todo, a quienes pudieran beneficiar al compositor monetariamente.¹⁷ Así por ejemplo, comenta Rocafuerte, “el compositor del Schottisch, *Oralia*[,] Gustavo Ortiz, escribe “Hoy dedique un Schottisch a la esposa del jefe político de Teziutlán, así que espero comer bien los próximos meses”.¹⁸ Este

¹³ *Ibid*, pp. 107-108.

¹⁴ *Ibid*, pp. 121-122.

¹⁵ Rocafuerte, Francisco: “Música del Siglo XIX, Recopilación de obras para piano y piano y canto en los municipios de Teziutlán, Tetela de Ocampo, Zacapoaxtla y la Ciudad de Puebla”, notas del disco: *Música del Siglo XIX*, Serie Compositores Poblanos, grabado en Piano: Yamaha C7, en Texas, USA, en noviembre de 2008, START/PRO diseño y producción, México, 2009.

¹⁶ Miranda, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷ Cfr. Rocafuerte, *op. cit.*,

¹⁸ Rocafuerte, Francisco: “Música del Siglo XIX, Recopilación de obras para piano y piano y canto en los municipios de Teziutlán, Tetela de Ocampo, Zacapoaxtla y la Ciudad de Puebla”, notas del disco: *Música del Siglo XIX*, Serie Compositores Poblanos, grabado en Piano: Yamaha C7, en Texas, USA, en noviembre de 2008, START/PRO diseño y producción, México, 2009.

caso es el de muchas composiciones similares donde aparecen nombres femeninos, hasta convertirse en “una lista interminable de mujeres que se convirtieron en obras de salón”.¹⁹ De ahí que hayan surgido muchos compositores que ahora son figuras desconocidas.²⁰ Pero sobre todo, porque la tertulia permitió un acercamiento más íntimo entre hombres y mujeres. Bastaba, como pretendiente, poseer los conocimientos musicales mínimos para poder componer y dedicar una polca, un vals, una mazurca, un chotis, entre otros géneros, con el nombre de su amada, o bien para referirse a una situación específica. Un ejemplo de ello en Puebla, lo da el mismo Rocafuerte en su recopilación:

También existen obras que los compositores entregaban personalmente o a través de alguien como si fueran cartas de amor. Ese es el caso del compositor Francisco Flores, quien en 1916, dedica una obra para piano llamada “Flor María” a una joven que diariamente asistía a rezar el rosario por las tardes en la Catedral Teziuteca. Envía esta obra sabiendo que esa joven toca con gran soltura el piano, pero que además su familia, de gran abolengo, no consiente que la joven entable conversación con ningún extraño y mucho menos con alguien que no está dentro de su categoría social. Francisco Flores era miembro de la Banda pero también compositor de varias obras. Al paso de algunas semanas la joven le responde con otra carta musical que ella misma le compone y se titula “Gemidos del Corazón”. Durante varios meses mantiene secreta correspondencia hasta que por fin él decide hablar con los padres de ella, enviándoles para tal motivo un vals también llamado “Nupcial”. Desde luego los padres niegan la autorización no sólo para un formal noviazgo, sino también para el matrimonio, alegando que su hija no se casaría con un “pobre músico” sin futuro económico y sin clase social. Francisco Flores deja Teziutlán y se va a la capital Poblana. Ejerce como músicos en varias agrupaciones. Ninguno de los dos personajes de esta historia real se casó, sin embargo dieron pie a cuatro hermosas obras musicales de conmovedora ingenuidad.²¹

En este sentido, la obra de Ignacio M. Altamirano, *Clemencia*, es, en palabras de Ricardo Miranda:

la novela que fija en el horizonte literario a las señoritas mexicanas que tocan el piano, la expresión romántica por antonomasia de las *boxeadoras* y *las que tocan algo*. Su trama, gira alrededor de los amores y desengaños de cuatro protagonistas –Clemencia e Isabel, señoritas de sociedad de Guadalajara, y

¹⁹ Miranda, *ibidem.*, p. 117.

²⁰ *Ibid.* Como se puede observar, un estudio más profundo sobre el piano y el género se encuentra en la obra del citado autor.

²¹ Rocafuerte, Francisco: “Música del Siglo XIX, Recopilación de obras para piano y piano y canto en los municipios de Teziutlán, Tetela de Ocampo, Zacapoaxtla y la Ciudad de Puebla”, notas del disco: *Música del Siglo XIX*, Serie Compositores Poblanos, grabado en Piano: Yamaha C7, en Texas, USA, en noviembre de 2008, START/PRO diseño y producción, México, 2009.

Enrique y Fernando, comandante y teniente del ejército liberal, respectivamente—, tiene por escenario central el salón de música en casa de Isabel. Los acontecimientos ahí narrados por Altamirano no sólo alimentan de manera definitiva s argumento, sino también confirman los significados extramusicales que entrañan el salón, y su repertorio y sus ejecutantes.²²

Es importante para finalizar, establecer algunas conclusiones con respecto a la historia de la música en Puebla en el siglo XIX, específicamente de la de salón. Las fuentes hasta ahora exploradas ofrecen una información general, y en ningún caso específica, sobre la música en Puebla. Los datos hallados y referidos en este trabajo indican que es preciso profundizar sobre los diversos aspectos que forman el ámbito musical decimonónico, no sólo de la música de salón y sus temas correlacionados (la tertulia, la mujer y el piano): el teatro, la ópera, la opereta y la zarzuela, la música de baile, de salón y de concierto, la música popular y folclórica, la música religiosa, la incipiente preocupación por una educación musical institucional, las actividades de diversión y esparcimiento. Ya que las fuentes musicales disponibles sobre la música en México en el siglo XIX, ofrecen pocos o casi ningún dato sobre la situación musical poblana, es necesario revisar textos de otras disciplinas que hablen sobre el mismo periodo, así como actas de cabildo, y revistas y periódicos de la época, en lo cuales se pueden hallar más datos y establecer más relaciones en cuanto a la función y el significado de la música en Puebla en el siglo XIX. Es este mismo sentido, es necesario que las personas cobren conciencia del legado con que muchas familias cuentan, de aquellos instrumentos y libros de música heredados por sus abuelos y generaciones anteriores. Ello con la finalidad de acercarlos a investigadores interesados y con el conocimiento de una época específica, entrenado musicalmente, que permita evaluarlos, estudiarlos y considerar su introducción a la historia de la música en México y en Puebla.

Conocer más de cerca la situación económica, política y social, la ideología, los valores y necesidades propias de la sociedad poblana de aquel tiempo resulta imperante, pues forma parte de la cultura, así como poder hablar de la música con mayor precisión y especificidad.

De forma general, se puede observar que hubo un movimiento musical, que si bien no se mantuvo con la calidad de la música hecha y ejecutada durante la Colonia, es importante estudiarlo para conocer más acerca del pasado, y aprender a valorar un periodo desacreditado, al menos musicalmente, desde una perspectiva ideológica y estética más clara.

Si como lo afirma la marquesa Calderón de la Barca, acerca de que cada casa en México contaba con un piano, y donde Puebla o Teziutlán no eran la excepción, es importante preguntarse dónde quedó toda aquella música, que si bien no buscaba el cultivo intrínseco de la música sino la manifestación de un estatus social, resulta relevante por la historia que narra, por los valores inmersos en ella.

22 Miranda, *op. cit.*, pp. 119-120.

Así como de la música de salón en Puebla todavía no existe un estudio profundo, de la misma manera lo es de la música en el teatro Principal y de la Ciudad o Guerrero, según sea el caso. Es necesario adentrarse en la historia del teatro en Puebla, a través de todos aquellos artistas y compañías que, al menos de paso, dejaron su huella por la capital angelopolitana, así como por los músicos profesionales de la ciudad y el estado. Pueden surgir otras conclusiones, que más bien son temas pendientes de investigación sobre la música en Puebla en el Siglo XIX. Sólo una más: ¿dónde están los investigadores interesados en la música decimonónica en Puebla?

ⁱ Si bien hay autores que lo pueden afirmar como Gabriel Pareyón, resulta imprescindible realizar un estudio más detallado y profundo de la historia de la música en Puebla con el que se pueda evaluar objetivamente. No obstante, la defensa que se pueda hacer sobre una intensa actividad musical en Puebla, al menos en el caso de los teatros, las referencias halladas en autores como Enrique de Olavarría y Ferrari y Guillermo Prieto, son evidencia de que las representaciones habidas en aquella época se originaron por el paso obligado a la ciudad de México, y sólo algunas por un contrato ya establecido con anterioridad con el teatro Principal de Puebla, o hacia el cambio de siglo en el teatro de la Ciudad. Las representaciones realizadas en Puebla no fueron, según indicio de estos autores, del mismo número de reposiciones, ni de celebridad como en la ciudad de México. En Puebla se abordaba una diligencia que conducía hasta la ciudad de México o el puerto de Veracruz, según el caso. Esto sucedió hasta antes de la inauguración del ferrocarril México-Puebla, en la que se estrenó *La Locomotiva* de Melesio Morales, obra escrita a propósito para este festejo, y que ha sido uno de los sucesos musicales más importantes acaecidos en la Puebla decimonónica. Así, por mencionar algunos ejemplos hallados en la *Reseña del Teatro en México* de Olavarría y Ferrari, entre otros, de los artistas y compañías que llegaron a Puebla, se pueden referir el siguiente: el pianista Henry Herz salió para Puebla el 13 de septiembre de 1849, después de la inauguración del alumbrado de gas en el teatro Nacional.

De otros artistas y compañías existen algunas referencias sobre sus presentaciones en Puebla. Por ejemplo: Adelaida Ristori

poco antes de la media noche del miércoles 10 de febrero [de 1875], salió de la casa número 12 de la primera calle de San Francisco, en que habitó durante su permanencia en México, para tomar en Buenavista el tren que debía conducirla a Veracruz, con detención de un solo día en Puebla, para presentar allí *María Antonieta*.

Ángela Peralta presentó algunas funciones en Puebla hacia la segunda quincena de agosto de 1877. Años atrás, en 1871, había sido creada la “Sociedad Filarmónica Ángela Peralta”, “por iniciativa de un grupo de músicos poblanos. Su mesa directiva eligió a Pablo Sánchez y Delfino Arriaga como director y secretario de la sociedad, respectivamente. Dicho gremio formó su propia orquesta y ofreció conciertos durante poco más de diez años”. Por lo tanto, es probable que durante las presentaciones de la Peralta en Puebla, éstas fueran acompañadas por dicha orquesta.

ⁱⁱ La información anterior refiere sobre todo la vida musical poblana hacia el tercer cuarto del siglo XIX, con lo cual se puede obtener una idea del panorama musical en el resto de la centuria, y el inicio de la siguiente. Sin embargo, sólo se han referido los músicos (cantantes) y compañías

que llegaban a Puebla, y por lo tanto, es necesario contar con indicadores de los músicos poblanos, profesionales y aficionados. Tal como se mencionó inicialmente, el surgimiento de la clase media en el siglo XIX, dio por resultado diversos grupos de profesionales, clase a la que pertenecieron Juárez y los liberales de la Reforma de todo el país, entre cocheros, costureras, y el *músico de cuerda*, o referido también como “filarmónico”. Así, en el estudio sobre el estancamiento y modernidad de la ciudad de Puebla en el siglo XIX de Carlos Contreras Cruz, se pueden hallar datos estadísticos, hasta cierto punto, precisos, sobre la estructura ocupacional de la ciudad. El autor advierte que es importante observar, que al menos en el caso del periodo porfirista, “es de todos conocido el problema de veracidad y compatibilidad de las fuentes oficiales del Porfiriato y en el caso de las profesiones es necesario tener en cuenta ciertos elementos. De tal forma, de acuerdo con el estudio de Contreras Cruz, es probable que la cantidad de personas activas en este rubro, menor en años posteriores, descendiera por la guerra de independencia. Pero no por ello la música se detenía, y en 1816 se autorizó la formación de la primera banda de música municipal.

Los datos anteriores se pueden contrastar con la misma estructura ocupacional del distrito de Puebla en los 1895, 1900 y 1910. Los censos de estos años permiten tener una división más clara de las actividades profesionales. De tal manera, se puede hacer referencia a “profesiones artísticas y de esparcimiento”, de acuerdo con el estudio de Contreras Cruz. La información permite observar la participación de la mujer, que la población dedicada a la música había aumentado en cierta medida hacia finales del siglo. Sin embargo, diversos factores determinaron una disminución de la misma, y sólo un muy bajo porcentaje de la población femenina estaba dedicada a las actividades musicales de forma profesional, tomando en cuenta sólo “filarmónicos”, o “músicos de cuerda” y “cantantes”. Se pueden rescatar algunos nombres de músicos poblanos dedicados de forma profesional, citados por Pareyón, entre los que sobresalieron los cantantes Manuel Romero Malpica, Edmundo Anaya, Luis Gimeno y Margarita Cueto, quienes además “actuaron en los principales teatros líricos del país”, y los violinistas Pablo Sánchez y Luis G. Saloma (1866-1956), quienes “desempeñaron un papel importante en la enseñanza musical a través de sus propias academias”.

ⁱⁱⁱ Una, en la que figuraba el carácter de la música profana, y otra, en contraparte, en relación a las actividades religiosas. De tal suerte, la educación se intentó impulsar con la fundación, en 1813, de la escuela para cantantes e instrumentistas, por José María Carrasco (1781-1845), y en 1839, de la Academia Filarmónica de Puebla, “la primera en su tipo, fundada por miembros de la sociedad civil de la ciudad de Puebla y por músicos de la orquesta de la catedral. José María Carrasco fue miembro honorario suyo”. En el caso religioso, se encontraba el Seminario Palafoxiano y el Colegio Pió de Artes y Oficios. Pero al parecer, según indicios de la época, estudiar música en Puebla se dio de forma mediocre, no había suficientes profesores, y esto no cambió al final del siglo y principios del siguiente, más valía partir hacia la ciudad de México. Al menos la crítica de Francisco Cabrera sobre la creación de la Academia de Bellas Artes en 1813, así lo demuestra.

^{iv} Así, en enero de 1879, el entonces gobernador Juan Crisóstomo Bonilla y el V Congreso Constitucional “decretaron la ley de instrucción pública para el estado”. Esta ley abarcaba la educación en primarias, secundarias, escuelas superiores y de estudios especiales, cuyos programas fueron ampliados y diversas materias modificadas a partir de lo reglamentado en 1877. Por medio de esta ley se mostró un “mayor interés en la ciencia y su difusión a través de la escuela”. Un año más tarde, el 20 de enero de 1880, se reunieron, en el Salón de Sesiones del Congreso del Estado, “abogados, médicos, banqueros, hombres de negocios y representantes de la prensa, con sus respectivas familias, iban a celebrar la inauguración de la Escuela Normal para Profesores. Era una fiesta de tributo a los adelantos del siglo y al

engrandecimiento de la civilización”. El evento organizado por Guillermo Prieto, hasta en sus más mínimos detalles, se llevó a cabo con elegancia y precisión, en donde la música fue un factor determinante del éxito de dicho evento. De tal forma, Contreras Cruz, concluye que la educación papel a tener un papel relevante durante esos años en ese sector de la ocupación urbana.

^v Marina Morales, Luz: “Costumbres y poder de la oligarquía poblana de los siglos XVIII y XIX”, en *Ideas, costumbres y poder*, Luz Marina Morales (coordinadora), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, México, 2005, p. 157.

^{vi} Porras, *op. cit.*, p. 292.

^{vii} Amado Nervo: “El piano” (1869) en *Obras completas*, t. I, recopilación, prólogo y notas de Francisco González Guerrero, México, Aguilar, 1991, pp. 650-651; citado en Ricardo Miranda: “A tocar, señoritas” en *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre Música Mexicana*, editorial Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 2001, p. 103.

^{viii} Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. I, tercera parte, de 1841 a 1850, capítulo XII, “1848”, p. 476.

^{ix} Palou, *ibídem*, p. 142.

^x Calderón de la Barca, Mme., p. 253 [nota del autor], citado en Porras y López, Armando, y Porras de Hidalgo, Martha: *op. cit.*, p. 288.

^{xi} Madame Calderón de la Barca (Francis Erskine Inglis), *La vida en México*, trad. y prólogo de Felipe Teixidor, México, Porrúa, 1959, p. 236 (nota del autor), citado en: Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 102.

^{xii} *El Iris*, tomo I, 1826, p. 32 (nota de la autora), citado en: Galí Boadella, Monserrat: *Historias del Bello Sexo, La Introducción del Romanticismo en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2002, p. 186.

^{xiii} *Presente amistoso*, 1851, pp. 19-20 (nota de la autora), citado en: Galí Boadella, *op. cit.*, pp. 187-188.

^{xiv} Carlos [Miguel] Samaniego (n. y m. Puebla, Pue., 10 sep 1874-1950). Pianista, compositor, director de orquestas y pedagogo. Comenzó su formación musical bajo la guía de su padre, Manuel María Samaniego, músico profesional. Más tarde cursó armonía y composición con Rafael Sánchez de la Vega. Trasladado a la ciudad de México estudió en el CNM con los maestros Gustavo E. Campa y Carlos J. Meneses. Dirigió orquestas de compañías operísticas en varias partes del país, pero fue en los teatros Iris y Arbeu de la ciudad de México donde tuvo mayor actividad. Participó activamente en las dos primeras celebraciones del Congreso Nacional de Música (1927) y promovió allí la realización de certámenes de ejecución musical. Fue profesor de armonía y composición en el Conservatorio de Música y Declamación del Estado de Puebla y director académico de ese plantel de 1917 a 1933. Autor de una *Teoría de la música*, texto oficial de dicho Conservatorio. Fue director de la Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla durante la primera etapa de ésta. Asimismo fue designado director del Departamento de Cultura Estética del Gobierno del Estado de Puebla. Entre sus composiciones destaca el poema sinfónico *Independencia*, sobre un texto de Manuel Caballero, y el cual se estrenó la noche del 15 de septiembre de 1910 con motivo de la celebración del centenario de la Independencia de México. Autor también de la ópera *Netzahualcóyotl* (1918), pequeñas formas para piano y dos misas, una de *Gloria* y otra de *Requiem*. Pareyón, Gabriel: “Samaniego (y Martiarena), Carlos”, *op. cit.*, vol. 1, p. 940.

^{xv} Porras, *op. cit.*, p. 332.

^{xvi} El catálogo, afirma Stevenson, de Wagner y Levien Sucs., por ejemplo, contenía obras de 103 compositores de salón mexicanos del siglo XIX. Esta firma, que eventualmente se convirtió en la

más importante relacionada con el negocio de la música impresa en México, tenía casas o sucursales en Guadalajara, Puebla, Monterrey, Veracruz, Mérida, y Tampico, durante finales del siglo XIX. Stevenson, Robert: *op. cit.*, pp. 205-206.

^{xvii} Las pertenecientes a la primera categoría –que incluye valeses, chotises, polcas, mazurcas y danzas habaneras– son composiciones que se pueden bailar y, en donde la forma no exige un desarrollo, sino tan sólo se componen de una introducción que acentúa la séptima de dominante (V⁷), y un encadenamiento de temas.

^{xviii} Las piezas de concierto son propias para pianistas profesionales o aficionados avanzados y, a diferencia de las anteriores, omiten títulos referenciales, ya que “sólo los autores más “elitistas”, [...], dejaron pasar la preciosa oportunidad de dotar a sus creaciones con un marco referencial”. Aunque, tal como lo afirma el mismo Ricardo Miranda,

Gran parte de este catálogo surge al incrementar las demandas y los recursos técnicos aplicados a las mismas obras de siempre. Mazurcas y valeses *de concierto* lo mismo que otras formas de baile se transforman, gracias a la incorporación de un estilo virtuosístico, en obras que más allá de su contenido intrínseco, permiten el lucimiento de las habilidades técnicas del intérprete. La incorporación de escalas, arpeggios, pasajes *ad libitum* y *cadenzas* alcanza en estas obras un nivel tal [61] que muchas veces los autores requieren inventar una nueva denominación para estos híbridos: valeses-capricho, polcas-fantasía, mazurcas elegantes, mazurcas de estilo y muchas otras denominaciones semejantes.[...] Desde luego, quienes mejor escribieron obras semejantes fueron aquellos compositores que poseían una capacidad pianística probada, como fue el caso de Julio Ituarte –quizá el mejor pianista mexicano de su tiempo– y, sobre todo, el ya citado Castro, quien se encargaría de llevar la escritura pianística mexicana a los niveles más altos de toda una época.

Dentro de las categorías mencionadas, existen distintas piezas que los músicos mexicanos adoptaron con énfasis, como es el caso de las fantasías y las paráfrasis que inspiradas en los modelos lisztianos, adquirieron popularidad y demanda por estar basadas por lo regular “en temas de zarzuelas y sobre todo de óperas de moda”. Otras categorías genéricas como las piezas descriptivas, las de carácter y las inspiradas por un emergente nacionalismo romántico también fueron adoptadas con amplitud por los compositores mexicanos.

ÓPERA EN PUEBLA EN EL SIGLO XIX

MARGARITA LÓPEZ CANO

*La ópera es un sueño despierto,
un fantasma transformado en música,
un mundo ideal hecho por el hombre
para deleite del hombre*

GÉRARD FONTAINE

El siglo XIX fue determinante en la historia mexicana. Nuestro país dejó de ser una colonia española y se convirtió en una nación independiente después de sucederse diversos gobiernos con ideologías en pugna. Además el país sufrió invasiones e intervenciones extranjeras que contribuyeron a empeorar la situación existente de indefinición y falta de consenso entre los mexicanos.

Pero a pesar de esto, la ópera siempre fue parte de la vida cotidiana de los mexicanos, y, con base en el relato de algunos cronistas e historiadores sobre la época como Torcuato Luna de Tena, la alta sociedad urbana del país, incluyendo a Puebla, no fue muy diferente a la de algunas ciudades europeas. México era un país culto, con ópera, teatros, museos, conciertos, tertulias, modas, un gran auge cultural y científico, y la adopción de ciertas costumbres europeizantes entre las clases medias y altas.

México fue el segundo país del continente americano en tener ópera. La tradición operística se remonta a 1708 con el estreno de la primera ópera compuesta en la Nueva España llamada *La Parténope* del maestro de capilla Manuel de Sumaya, y hubo de pasar un siglo para que en nuestro país se presentara la primera ópera italiana: *El filósofo burlado* de Domenico Cimarosa presentada en 1805. Ese mismo año se estrenó la ópera *El extranjero* de Manuel de Arenzana, maestro de capilla de la catedral de Puebla.

A partir de 1848 se comenzaron a imprimir en la ciudad de México libretos bilingües de las óperas presentadas en sus teatros. El género italiano atrajo tanto al público mexicano que vinieron al país varias compañías operísticas y connotados intérpretes que presentaron las óperas exitosas de Europa. Los compositores de ópera del país emularon a los europeos y crearon sus obras influenciados por la música y libretos de músicos italianos, franceses y alemanes. En 1865 se formó el Club Filarmónico Mexicano y en 1866 el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana que más tarde sería el Conservatorio Nacional de Música.

Y fue en un clima de entusiasmo operístico “frenético y arrollador”, como lo describió Otto Mayer-Serra, que este género musical llegó a ser en el siglo XIX un suceso importante y sus representaciones fueron imprescindibles para conmemorar fechas y acontecimientos relevantes. Ésta se convirtió en el espectáculo por antonomasia de la sociedad urbana mexicana; en un evento “obligado” dentro del protocolo de sucesos especiales y alcanzó prestigio por su significación: México se presentaba al mundo como una nación culta que escuchaba lo mismo que Europa y además producía ese género musical “elitista” y distinguido. E público asiduo a los teatros se deleitaba y sabía apreciar las óperas que gustaban al público europeo y se volvió un crítico “severo” que se dio el lujo de aplaudir y ovacionar o chiflar, abuchear y hasta llegar a correr del escenario a los malos intérpretes.

En el siglo XIX la ópera vivió su mayor etapa de esplendor y llegaron a México las mejores compañías operísticas de Europa y los intérpretes más afamados. En la primera mitad vinieron la soprano Inés García “La Inesilla” que volvió loco al público mexicano incluyendo al virrey Calleja, y el renombrado tenor español Manuel Garcí con sus también famosas hijas Paulina Viardot y María Malibrán. Ésta última considerada “la Callas del siglo XIX”. Asimismo Marietta Albani, quien con su interpretación de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini gustó de tal manera, que incluso influyó en las modas de las damas de la ciudad de México y Puebla. Las señoras comenzaron a usar los sombreros que la cantante se ponía en el escenario y las mangas abiertas de *Norma* causaron furor.

En la década de los 40 se formó la primera compañía nacional de ópera bajo la dirección de Agustín Caballero con un elenco de cantantes mexicanos quienes interpretaron principalmente las óperas de Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. Madame Calderón de la Barca, quien estuvo en nuestro país en esa época, opinó que la ópera era el mejor espectáculo en México en esos años.

A comienzos de la segunda mitad del siglo se comenzaron a escuchar las óperas de Giuseppe Verdi en las voces de intérpretes europeos como Enrique Tamberlick y Enriqueta Sontag, y nacionales como Eufrosia Amat, llamada “El jilguero mexicano”, así como Ángela Peralta, llamada en Europa “El ruiseñor mexicano” y nombrada por Maximiliano de Habsburgo “Cantarina de Cámara”. Ella se presentó en el Teatro Alla Scala de Milán en 1862 y fue calificada como “Angélica de voz y Angélica de nombre”.

En esa época destacaron compositores como Cenobio Paniagua, Aniceto Ortega, Miguel Meneses, Octaviano Valle y, sobre todo, Melesio Morales, el mejor exponente de la ópera en México, quien estrenó en 1866 en el Gran Teatro Imperial su ópera *Ildegonda* y la reestrenó en Roma en 1869 con gran éxito.

El teatro en México, que sufrió en este siglo altibajos por los acontecimientos políticos, sociales, económicos y diplomáticos que tuvieron lugar, continuó sus actividades, sobre todo las operísticas, y a sus funciones asistieron tanto liberales como conservadores. El historiador y político mexicano Luis Castillo León opinó sobre el periodo del Segundo Imperio, 1864-1867. “...la ópera alcanzó tal auge que puede decirse que fue la época de oro de México, pues en el curso de cuatro años se revelaron ocho compositores y se produjo casi el doble de obras de ese género”.

Puebla fue parte de todo esto, y habría que destacar el trascendente papel que tuvo en el siglo XIX, considerada la segunda ciudad más importante de México por su prestigio comercial, cultural y artístico; por su estratégica ubicación geográfica, por el número de habitantes que la poblaban, por su participación en los acontecimientos más relevantes llevados a cabo en el país y por ser el escenario de innumerables enfrentamientos nacionales e internacionales. En el ámbito cultural fue la segunda ciudad más culta sólo superada por la ciudad de México.

La ópera como parte de una cultura se vuelve fundamental para entender las relaciones sociales. La vida cotidiana genera prácticas individuales y colectivas y ofrece

esquemas básicos de percepción y sensibilidad, y la ópera fue una de estas estructuras que definieron los espacios elitistas de la sociedad poblana.

En Puebla la ópera tuvo un papel determinante porque fue un escenario privilegiado donde la sociedad se clasificó jerárquicamente de acuerdo a su estatus socioeconómico; asimismo funcionó como un instrumento de definición de clases y diferenciación de preferencias y gustos, por eso se constituyó en una excelente ocasión de socializar de la clase elitista y refinada, diferente a aquella que acudía a los teatros de zarzuela, opereta y cancán. Las representaciones operísticas fueron el evento idóneo para demostrar elegancia, tanto en el escenario como entre el público que se diferenció hasta por el lugar que ocupaba en la sala como espectador, haciendo del teatro una “distinción”.

La ópera en la ciudad de Puebla estuvo presente no solo en las representaciones operísticas sino también en las tertulias y en los festejos civiles, militares y políticos e incluso religiosos donde siempre había música que incluía una obertura, un coro o una aria.

En Puebla, a pesar de las guerras, se siguió representando ópera y ésta llegó a involucrar no solo a la élite poblana que asistía a los teatros sino a toda aquella población que la escuchaba en las calles, en las fiestas públicas y en algunos casos en las casas donde trabajaba; asimismo a todos los directamente ligados con la ópera, como compositores, músicos, cantantes, directores escénicos, apuntadores, empresarios, editores de partituras, modistos, tramoyistas, escenógrafos, vendedores de boletos, personal de limpieza, las autoridades municipales que reglamentaban y autorizaban los espectáculos, los periodistas y cronistas teatrales y hasta la policía que cuidaba el orden en los teatros.

Hay que hacer hincapié en que el estado de Puebla fue considerado en el siglo XIX el más conflictivo en la república y el más polémico en cuanto a las relaciones entre conservadores y liberales y entre el estado y la iglesia. Puebla fue juzgada por varios historiadores, entre ellos Enrique Cordero y Torres, como una sociedad conservadora que “recibió con flores y música al ejército enviado por Napoleón III a sojuzgar México”. Sin embargo, y a pesar de haber sido uno de los estados más hostiles a Juárez y haber sido calificado durante la Intervención Francesa como “...propenso a los extremos: de la heroicidad de la defensa nacionalista al entusiasmo imperialista en la que sus ciudadanos protagonizaron el arrasamiento de la ciudad, la fundación del imperio y el restablecimiento de la república nacional”¹, hizo que Lorencez exclamara: “En la ciudad donde los habitantes estaban dispuestos a darnos la bienvenida... la que me aseguraban formalmente que me iba a recibir bien y mis soldados entrarían cubiertos de flores, encontré una gran resistencia”.²

En los momentos de lucha, propicios para exaltar pasiones y exacerbar sentimientos patrióticos, la ópera estuvo presente y sirvió para recaudar fondos para el financiamiento de la guerra, para ayudar al ejército mexicano y a las viudas de los soldados muertos en combate. Es importante destacar aquella gran función de ópera en beneficio de los heridos

¹ Carlos Contreras, Nydia Cruz Barrera y Francisco Téllez Guerrero, compiladores. *Puebla. Textos de su historia*, Tomo IV, México, Gobierno del Estado de Puebla/Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora/ICSyH-BUAP, 1933, p.339.

² Louis Noir, *Campagne du Mexique*. Puebla (souvenirs d'un zouave) Tomo 1, París, Achille Paure, 1867, p.96.

en la guerra de Intervención en la que se recaudaron fondos con muy buenos resultados. También es necesario mencionar los grandes festejos para conmemorar la derrota del ejército de Napoleón III el 5 de mayo de 1862 en los que hubo funciones de ópera; asimismo cuando llegó el fin del Segundo Imperio e inició la República Restaurada y el Gran Teatro Imperial volvió a llamarse Gran Teatro Nacional. Entonces se ofrecieron sonadas funciones de ópera tanto en México como en Puebla, dedicándolas "...al hombre eminente que es el símbolo de sus glorias, al C. Benito Juárez".

Los poblanos se unieron a todos los mexicanos durante las épocas de guerra. Hasta los artistas y músicos se involucraron y contribuyeron organizando conciertos y funciones operísticas con el fin de recaudar fondos. Se llevaron a cabo varios eventos y se formaron comisiones que excitando la filantropía de los poblanos obtuvieron donaciones y la ópera fue un excelente medio de obtener dinero, porque en sus funciones se desbordaron los sentimientos cívicos y los aplauso y vivas resonaron en casi todos sus teatros. El público de Puebla se solidarizó con las causas y asistió a los teatros, aún a los más modestos.

El ambiente de guerra obviamente no fue favorable a las diversiones públicas y muchas de ellas se suspendieron en épocas difíciles, pero la ópera siempre se siguió representando y la sociedad, consciente de los amargos momentos que se vivían durante el siglo, acudió al teatro con actitud patriótica y caritativa ocupando todas sus localidades. En una crónica del momento se leyó: "En medio de las preocupaciones de día, apenas acierta uno a disfrutar del solaz que se ofrece en los teatros y en la ópera". A pesar de las penurias que sufrían los habitantes de Puebla (como los de toda la república), existía una sociedad interesada en el arte: pintura, literatura, arquitectura, teatro, música y sobre todo ópera.

Debido a los convulsos acontecimientos que tuvieron lugar en México y que no fueron propicios para el Fausto de la alta sociedad del virreinato, varias familias se refugiaron en la provincia y muchas de ellas residieron en la ciudad de Puebla. Surgió así la llamada aristocracia angelopolitana que encontró su mejor momento de lujo, suntuosidad, fiesta y despilfarro durante el siglo XIX y fue la que asistía a las recepciones, bailes y regios festejos. Se puede decir que México se afrancesó y en Puebla la penetración de Francia en su vida cotidiana fue determinante, no solo en la vida política, social y económica de sus habitantes, sino también en diversos aspectos como la moda, los gustos, la música, la comida, la educación, la arquitectura, las costumbres y las pautas culturales en general.

La influencia francesa también se dejó sentir en los espacios de socialización y entretenimiento. Los poblanos gozaron de diversiones y festividades para lucir sus joyas y modas importadas, y fue en las funciones operísticas donde esta élite asistió para "ver y ser vista" en su máximo lujo. Los vestidos de la clase acomodada poblana fueron copia idéntica de las modas de Francia e Inglaterra. La llegada de la Nao de China a Acapulco dio oportunidad a los mercaderes poblanos de proveerse de las sedas más finas, brocados y telas elegantes para beneplácito de las señoras nobles y adineradas de Puebla, ciudad

que había conquistado prestigio y estaba en auge. Los poblanos que deseaban lucir como elegantes europeos podían adquirir lo necesario en los comercios que existían en la ciudad de Puebla pertenecientes a residentes franceses.

Fue costumbre en Puebla, y sobre todo durante el Segundo Imperio de México, mostrar y hacer alarde de los pergaminos nobiliarios –que en ciertos momentos habían perdido importancia por parecer obsoletos- y hacer sonar una larga lista de nombres de ascendientes y parientes con sus títulos nobiliarios, distinciones y jerarquías. Y fue esa alta sociedad que se preciaba de ser de origen noble la que lució sus mejores galas cuando los emperadores visitaron en dos ocasiones Puebla, en 1864 y 1865. En la primera, Carlota festejó su primer cumpleaños lejos de Miramar y decidió hacerlo en la capital poblana, donde fue homenajeada con una misa solemne en la mañana, y en la noche una función de ópera, un baile y un banquete, eventos a los que asistió lo más selecto de la sociedad poblana. Por cierto, André Castelot comentó que cuando los emperadores iban a visitar por tercera vez Puebla y Carlota se había enterado de que a la soprano Ángela Peralta le acababan de hacer una recepción análoga a la que se preparaba en su honor, pidió a Maximiliano que mejor fueran a Cuernavaca.³

Efectivamente, cuando Ángela Peralta anunció su llegada a Puebla, el contento del público poblano no tuvo límites y los boletos de las funciones se agotaron, y en ese momento surgieron los revendedores, que sabiendo la gran demanda que existía por acudir a ver a la soprano mexicana, compraron boletos de más y los revendieron a precios mucho más altos que la gente pagó gustosa por no perderse ese acontecimiento.

Con el romanticismo durante el siglo XIX la música se hizo más accesible para la burguesía que convirtió los teatros y las tertulias en los centros preferentes de reunión y socialización, y en este ambiente la ópera fue el género musical que alcanzó mayor popularidad. La ópera fue tan importante para los poblanos que las tertulias y las lecciones de piano y canto tuvieron mucha demanda y existió un gran número de maestros que las ofrecían. Al igual que las mujeres de Europa y Estados Unidos, las jóvenes poblanas aprendían literatura, pintura y música como parte de su formación cultural básica.

Las tertulias en Puebla fueron una de las diversiones de carácter familiar más concurridas y solicitadas en las que las señoritas de la casa mostraban sus adelantos en el piano y canto interpretando arias de ópera; organizaban bailes, se encontraban con los pretendientes y se ponían al día con las óperas que se presentaban en los Teatros Principal, Guerrero, Progreso, el de la Sociedad Artística, El Genio o El Constantino de la Universidad Palafoxiana. Y aunque algunas de estas damas no tocaran muy bien, la música, y sobre todo la ópera, se volvieron asunto crucial, hogareño y cotidiano entre ciertos sectores de la población. Y aunque la ideología burguesa del siglo XIX situó a la mujer “virtuosa” en el hogar, la práctica profesional de la música permitió el ingreso de las mujeres en el mundo del teatro y de la ópera.

³ André Castelot, Maximiliano y Carlota. La tragedia de la ambición, México, Edamex, 1985, p. 290.

En estos años inició la moda de las tandas, muy aceptadas por el público poblano amante de la ópera. Se dio además el afrancesamiento en el teatro. El público se sometió con gusto al “cancán” de Jacques Offenbach y ni los gritos de unos cuantos moralizantes, la oposición del clero ni el repudio de algunos intelectuales como Ignacio Manuel Altamirano, evitaron que el público se rindiera con pasión frenética al “impúdico” cancan. Fue también el período en el que Ángela Peralta alcanzó sus mayores triunfos en los escenarios mexicanos y poblanos, pero también sus trágicos fracasos al final de su vida ante teatros vacíos, después de haberlos llenado durante toda una época, tanto nacionales como extranjeros.

Al examinar el repertorio de óperas presentadas en Puebla durante el siglo XIX se percibe una gran atracción por las nuevas historias, situaciones y protagonistas, y en la música una expresión más apasionada, una descripción escénica de acciones violentas, reales, muchas veces cotidianas, con un estilo inconfundiblemente decimonónico. En esta época se pusieron de moda las óperas históricas en las que hicieron su aparición las masas, el pueblo, los hombres comunes y corrientes.

Las óperas más representadas en México, y específicamente en Puebla fueron, en la primera mitad del siglo XIX, *El filósofo burlado* y *El barbero de Sevilla*, de Giovanni Paisiello; *La italiana en Argel*, *La urraca ladrona*, *Tancredo*, *Semiramis*, *Mahometo*, *Moisés en Egipto*, *La Cenicienta* y *El barbero de Sevilla*, de Gioacchino Rossini, y aquí habría que resaltar que Santa Anna era un amante de las óperas de Rossini. *Norma*, *Capuletos y Montescos*, *El pirata*, *Los puritanos* y *La Sonámbula*, de Vincenzo Bellini; *Lucía de Lammermoor*, *Linda de Chamounix*, *María Estuardo*, *Elíxir de Amor*, *La favorita* y *María de Rohan*, de Gaetano Donizetti. También se presentaron óperas de compositores mexicanos como *I due foscari*, de Mateo Torres Serrato.

En la segunda mitad, las obras de Giuseppe Verdi: *La Traviata*, *Atila*, *Nabucco*, *Ernani*, *El trovador*, *La fuerza del destino*, *Rigoletto* y *Baile de máscaras*; de Jacob Meyerbeer *Dinorah*, *El profeta*, *La africana* y *Los hugonotes*. Del controvertido Jacques Offenbach *Orfeo en los infiernos*, al que pertenece el famosísimo cancan y *La gran duquesa de Gerolstein*. De Georges Bizet *Carmen*. De Charles Gounod *Fausto* y *Romeo y Julieta*. A finales del siglo se comenzaron a escuchar las óperas de Richard Wagner: *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *El buque fantasma* y *Las Walkirias*; asimismo la ópera *La bohemia* de Giacomo Puccini.

Es pertinente remarcar que los mismos intérpretes, directores, y orquestas que se presentaban en la ciudad de México, lo hacían en la capital poblana pues éste llegó a ser un escenario de gran importancia que atrajo a las mejores compañías operísticas venidas de Europa, y en estas representaciones operísticas los músicos e intérpretes poblanos tuvieron una gran ausencia en los escenarios. Destacaron en el siglo XIX los siguientes músicos poblanos: Gabriel Acebedo, Félix María Alcérrega, Miguel Alvarado Ávila, José María Carrasco, Germán Chávez, Agustín Dimarías, José Ignacio Durán, Ignacio León, Aureliano Machorro, Luis G. Morán, Manuel Plata, Manuel Pozos Fuentes,

Ildefonso Sánchez, Pablo Sánchez, Rafael Sánchez de la Vega y Aureliano Vanegas, entre los más importantes.

En general se puede afirmar que la ciudad de Puebla contaba con la infraestructura suficiente para presentar buenas funciones operísticas equiparables a las de la ciudad de México.

El público poblano fue considerado el más severo al que se hubieran presentado los cantantes de ópera; muchos de ellos expresaron su nerviosismo ante el escrutinio de los poblanos que siempre los comparaban con intérpretes rivales. Los diletantes calificaban las voces en las arias más difíciles de interpretar y los juzgaban con gran rigor.

Los cronistas teatrales hacían día con día la crítica de las funciones operísticas, tanto del estado en el que se encontraban los teatros poblanos como de la asistencia mencionando a las grandes personalidades, y de la calidad de los intérpretes y músicos; asimismo comentaban el descontento en muchas ocasiones del público poblano que se quejaba del precio de los boletos para la ópera en comparación con el de los teatros de la ciudad de México.

Con base en las crónicas de la época se sabe que no solo la clase alta que podía pagar una función de ópera era la que gozaba de este género musical; existía también un público de clase baja que solicitaba medio abono o rebajas en el costo de las entradas para poder asistir a una representación operística, quizás por el gusto de escucharla o posiblemente por equipararse en distinción a la clase alta. Y en varias ocasiones confluyeron en la ciudad de Puebla dos compañías de ópera que satisficieron tanto al público distinguido como al popular que con menores recursos podía acceder a la ópera. Ésta fue tan apreciada que se llegó a presentar en el circo Chiarini y hasta en carpas que se instalaban en el zócalo de la ciudad para beneplácito de todos los poblanos. El que solo una minoría de la ciudad pudiera asistir a una función operística no significaba que solo ella pudiera gozar de ésta; en todas las clases sociales hubo amantes de la ópera, de su música y de la intensidad de sus historias.

Por todo lo anterior se puede concluir que la ópera tuvo un papel primordial en Puebla en el siglo XIX. La población urbana de Puebla la incorporó a su vida cotidiana y ésta satisfizo el gusto de la elite al canalizar sus anhelos de belleza. La ópera como manifestación cultural respondió a los factores históricos, sociales y psicológicos del público, de sus gustos, valores y sensibilidad.



M Ú S I C A
EN EL
SIGLO XX

LA MÚSICA DE CONCIERTO

MARIANA DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ

Cuando me invitaron a dar una charla sobre la música de concierto, me llené de entusiasmo, así que acepté de inmediato. Conforme pasó el tiempo y fui analizando el tema me di cuenta que me encontraba ante un campo muy amplio, un tanto árido, con muy poca información y muy controversial, así que me di a la tarea de investigar un poco más, entrevistar a algunas personas y hacer algunas reflexiones.

El siguiente texto está pensando para ser leído por cualquier persona común y corriente y no precisamente por un especialista o conocedor de música; por ello es que hago algunas aclaraciones: para que se pueda entender mejor y finalmente sirva para que mucha más gente se acerque a la música de concierto y entienda un poco más sobre ella.

Pero antes de abordar el tema que me ocupa, debo decir que cuando se debe hablar de cultura y de educación en México, y en este caso sobre Puebla, hay que ser muy serios y formarles para que los resultados sean, en un futuro, positivos y nos ayuden a mejorar uno de los sectores más maltratados no sólo en México sino en el mundo entero: la cultura. Lo digo porque pocas veces se es franco, casi siempre se tiene miedo de decir la verdad, o nos sentimos comprometidos con algunas personas o instituciones teniendo como resultado esto que tenemos en Puebla... “un algo que no termina de cuajar y a lo cual tampoco podría darle un nombre en especial”.

Empezaré por analizar algo básico: ¿Qué pasaría si, por ejemplo hiciéramos una encuesta para saber si el grueso de la población conoce algunos nombres sobre nuestros artistas mexicanos: compositores, intérpretes, pintores, escritores, etcétera? La respuesta, sin lugar a dudas podría sorprendernos y dejarnos fríos. Y es que prácticamente nadie podría o sabría qué contestar, ni mucho menos, claro si estas preguntas las contextualizáramos en la ciudad de Puebla.

Lo anterior es consecuencia de muchas factores, pero estoy convencida de que “el conocimiento es algo personal y que cada quien decide cuanto saber”.

Por eso me parece muy valioso este tipo de trabajos que nos ayuden a trabajar, reflexionar, **estudiar** y hacer líneas de **investigación** en todos los ramos de la cultura, y en este caso especial en la música en Puebla, porque solamente conociéndonos, reconociéndonos y valorándonos, seremos capaces de exigir y reclamar mejores músicos, espectáculos, etcétera. Y, finalmente el de disfrutar y apreciar mejor el arte.

ACLARANDO ALGUNOS TÉRMINOS

¿Qué es la música de concierto? Nuevamente me encuentro ante una etiqueta que en la mayoría de los casos confunde. Es como cuando algunos se refieren a la “música culta” o “música académica” ¿esto quiere decir entonces qué el blues, el bossa nova, o el tango son incultos? ¿O que no se estudia en una academia o universidad jazz, rock, etcétera? Por eso, “música culta” y “música académica” son dos términos que me parecen absolutamente inapropiados porque lejos de explicar o aclarar a lo que se refieren censuran, alejan, excluyen, y en el peor de los casos vuelven elitista algo que en teoría

debería ser disfrutable para todos. Creo que para efectos prácticos, el término correcto a pesar de que en la historia abarque solamente una parte muy pequeña, “música clásica” es el término que me parece más adecuado y el que mejor entendemos todos; porque es la palabra recurrente para referirnos a todo aquello que perdura, que no pasa de moda y que en muchas ocasiones es sinónimo de “calidad”; claro está que no siempre es así.

Lo mismo pasa cuando nos referimos a “música de concierto”.

Empezaré diciendo que la palabra concierto viene del latín *concertare* que significa luchar, debatir, etcétera. Un concierto es una forma musical donde los protagonistas son una orquesta y un instrumento solista, aunque éste puede variar y podemos encontrar conciertos para uno, dos o tres instrumentos. Las características del concierto cambian o se modifican dependiendo el periodo; así, tenemos el concierto barroco, el concierto clásico, el concierto romántico y finalmente llegamos al concierto moderno. Además, la palabra concierto estará unido a la asistencia de un evento musical; así tenemos, pues que los conciertos se dan en cualquier género; por eso en la actualidad es muy común decir: “voy al concierto de Luís Miguel, al concierto de la Orquesta Sinfónica de Puebla, o voy al concierto de Susana Zavaleta” por poner sólo algunos ejemplos. Así que nuestro tema se vuelve ambiguo e interesante, de ahí que hago algunas aclaraciones.

Teniendo un poco más claro lo anterior nuestro tema lo centraremos en la llamada música clásica, el trabajo de las instituciones educativas y los eventos realizados en la ciudad y su entorno.

PEQUEÑO PANORAMA

La música de concierto en Puebla estará ligada casi exclusivamente, aunque no siempre a las instituciones educativas, a instancias no gubernamentales, al gobierno y a los medios de comunicación en menor medida.

El esplendor de la música en nuestra ciudad y nuestro Estado tuvo su mejor época durante el periodo Virreinal —sólo hay que hacer una revisión a los archivos catedralicios para darnos cuenta de la riqueza musical de aquellos tiempos, sus compositores, sus intérpretes, la cantidad de trabajos comisionados y el intercambio musical que existió con otros lugares dentro y fuera de nuestro país, una verdadera y auténtica metrópolis musical. Hoy cuando hablamos por ejemplo de Bach, Händel y otros compositores, por mencionar a algunos, decimos que fueron maestros de capilla de tal o cual iglesia; esto mismo pasó en nuestra ciudad, lo que nos da la idea del trabajo y la importancia que tenía la música durante la Colonia.

Los pocos documentos que se conocen al respecto nos hablan de las necesidades y peticiones que hacían los maestros, qué tenían que componer, para qué festividades, en qué momento; así que el término maestro de capilla que nos parece tan alejado, en realidad fue algo muy común en nuestra ciudad durante la Colonia. En el territorio mexicano —y poblano— hubo excepcionales maestros de capilla; el caso más notable es el de Gaspar

Fernandes, quien realizó un extraordinario trabajo que como menciona Aurelio Tello en el disco *Tesoros musicales de la Catedral de Puebla* “Fernandes inaugura de modo brillante el Siglo de Oro angelopolitano”.

Lamentablemente este esplendor fue decayendo con los años y los siglos, y como consecuencia de los pocos apoyos otorgados, la poca o nula difusión y respaldo, el mundo musical de Puebla no tuvo un pilar dónde sostenerse.

ANTECEDENTES

Llegando al siglo XIX nos encontramos con un panorama que se parece “algo” a lo que pasaba en muchas ciudades de América y Europa: la música de salón tendrá un lugar privilegiado. La música y la buena lectura serán un punto de encuentro entre las familias, datos que podemos corroborar en el disco que grabó la Secretaría de Cultura en su serie de “Compositores poblanos” *Música del Siglo XIX*, una pequeña joya musical. Lamentablemente se cuentan con muy pocos datos que nos hablen más sobre sus compositores, las presentaciones de las obras, su recibimiento, sus intérpretes, etcétera.

Con esto y con otros ejemplos es como llegamos al siglo XX, contando con sólo algunos restos y vestigios de lo que fue una de las ciudades musicales más importantes de toda América Latina.

UNA CIUDAD QUE PIDE

Como dije anteriormente, la música de concierto y la vida musical de nuestra ciudad estarán ligada a las instituciones; muestra de ello es el trabajo titánico del Conservatorio de Música y Declamación con una historia única, que empieza en el año 1917. Sus fundadores trabajarán de una manera ejemplar para ser reconocidos y en la medida de las posibilidades ser tomados en cuenta.

El Conservatorio de Música y Declamación ocupará diferentes espacios que en muchas ocasiones alcanzará solamente cinco cuartos e irá tomando forma con el paso de los años.

A pesar de la falta de presupuesto e interés por parte de las autoridades, el Conservatorio en estos tiempos sigue haciendo su concierto anual para comprobar la labor que realiza año con año, y muestra sus primeras agrupaciones instrumentales. Cambios de sedes, instrumentos inservibles y muebles de oficina en deplorable estado son el panorama de la institución musical más antigua de nuestro estado. Es hasta 1968 que se pasan al actual inmueble gracias a las gestiones del maestro Fausto de Andrés y Aguirre, sin cuyo empeño y dedicación simplemente esta institución no sería lo que actualmente es.

La capacidad del maestro Andrés y Aguirre no sólo radicó en gestionar un mejor inmueble, tener un mejor plan de estudios, instrumentos, etcétera, sino que fue un verdadero promotor que supo, entre otras cosas vincular a los grandes músicos mexicanos

con esta institución. Tal es el caso del maestro Blas Galindo, de Consuelito Velázquez o el virtuoso Higinio Ruvalcaba.

Entre las cosas más relevantes de esta institución está su temporada de conciertos que, aunque escolares fueron importantes para la actividad musical de la ciudad; entre los más destacables se encuentran los conciertos de titulación que ahora han perdido importancia prácticamente en todas las instituciones educativas. Cabe mencionar también la relación de intercambio que tienen desde hace varios años con la Universidad de Brownsville, donde la gestión de alumnos extranjeros está a cargo de la maestra Martha Placeres Aguirre, nieta del maestro Fausto Andrés y Aguirre, pilar de esta institución. Este proyecto es de suma importancia, ya que los alumnos destacados pueden continuar con estudios en la universidad estadounidense y tener, en algunos casos una buena proyección.

FRACTURAS E INFLUENCIAS

Un reflejo de que el siglo xx tuvo muchas carencias en materia de música, y en donde no se le dio la importancia adecuada, es la creación tardía del Departamento de Música de la BUAP, ocurrida en el año 1973. Si bien las manifestaciones musicales no cesaron durante prácticamente toda la historia moderna de la universidad, pocas cosas habría que decir al respecto.

La década de los sesenta trajo consigo un cambio significativo para el mundo entero y la música no fue la excepción. La universidad atravesaba por momentos difíciles y para el año 1961 se dieron fracturas internas que no siempre trajeron consigo cosas positivas. Con todo lo anterior no hubo espacio para la “música clásica” en cualquiera de sus manifestaciones. La universidad y los universitarios se vieron influenciados significativamente por el llamado “canto nuevo”, movimiento que cae como anillo al dedo: su música sencilla y sus letras llenas de contenido social serán la bandera y la música de esta nueva generación. Con la aceptación de los estudiantes la universidad promoverá de forma especial el rock y el canto nuevo (ahora es muy fácil comprender porque hasta la actualidad hay una gran cantidad de cafés, bares, etcétera que promueven de una manera excesiva este género musical).

Por supuesto que no todo está perdido; durante estos años, los universitarios entrarán en contacto con grupos con una nueva propuesta; algunos de estos conciertos estarán apoyados por la universidad, otros más por las brigadas estudiantiles del Partido Comunista, etcétera. Como pasa regularmente en la cultura, no siempre o casi nunca había presupuesto; entonces se recurre a la *cooperacha*, ya sea por parte de los asistentes o de quienes organizaban los eventos como me platica el maestro Marco Antonio Durán, director de Difusión Cultural de la BUAP. Otras practicas que se hacían para realizar este tipo de eventos, muchas veces improvisados, consistía en que mientras un grupo de estudiantes gestionaba con algún artista su presentación de forma gratuita o comprando una “x” cantidad de sus discos otros “saloneaban” en las diferentes facultades en la

universidad para anunciar el concierto, como lo recuerda Jorge Arrazola, quien fue también director de Difusión Cultural de esta universidad. Así y de otras formas los estudiantes pudieron escuchar a Silvio Rodríguez cuando aún no era un cantante conocido; a Renato Pobeda, a Los Folkloristas, a José de Molina, a Judith Reyes, a Chavela Vargas y a Santana, entre otros. Una de las cosas que hay que aplaudir de la BUAP es la difusión y el apoyo que dieron en los ochenta al jazz y al blues ¡por fin hay alguno nuevo que escuchar! y se retoman los conciertos de música de cámara que se habían quedado en el olvido, pero como siempre con muy poco éxito.

La Temporada de Conciertos Universitarios empezó en el año 1972, interrumpida lamentablemente en varias ocasiones; por ella los universitarios y los poblanos escuchamos a la Orquesta Sinfónica de Xalapa, al Grupo Polonia, el Quinteto Telemann, a Carlos Prieto y Edison Quintana, a Los niños Cantores de Polonia, a Sine Nomine, al Trío Revueltas, a Mario Iván Martínez, a los Solistas de la Orquesta de Cámara de Boticelli, entre otros. Y también se abrieron los espacios para los artistas poblanos o radicados en Puebla como la Orquesta Infantil de Cámara de la BUAP, el Orfeón Universitario, Martín Baez, Nadia Borislova, Ricardo Montes de Oca, etcétera. Las presentaciones de estos conciertos tuvieron lugar en el Salón Barroco, la Casa de las Bóvedas, el Auditorio de la Reforma o en algunas iglesias como Santo Domingo, San Francisco, El Carmen y otras. Además de la Temporada de Conciertos Universitarios la BUAP organizó y sigue haciendo otro tipo de eventos como los conciertos de música de cámara donde se presentan, sobre todo grupos poblanos y de la ciudad de México.

Tenemos entonces ante nuestros ojos un panorama bastante extenso y difuso. Esto lo digo porque si hiciéramos una revisión rápida y habláramos de la vida musical en general en Puebla, podría darnos la impresión de que se han hecho cosas grandes; esto es un tanto cierto, pero considero que si desmenuzamos toda esta información la realidad sería otra muy distinta, Así que tenemos por un lado una Puebla con sus grandes épocas, compositores, interpretes, con grandes temporadas de conciertos, etcétera. pero también tenemos otra realidad; una Puebla que perdió su calidad musical y no ha podido recuperarla a pesar de los mucho o pocos esfuerzos que se han hecho.

Veamos las cosas positivas de la música en Puebla y en especial de la música de concierto además de las ya mencionadas anteriormente:

Empezaré por mencionar el trabajo que se realizó a través de Puebla Ciudad Musical hay quienes aún recuerdan con mucho orgullo, satisfacción y nostalgia lo que logró hacer esta asociación; recuerdos varios no sólo de los que participaron activamente en ella sino también de quienes pudieron disfrutar de los eventos que se realizaron. Considero que es uno de los mejores trabajos respecto a la difusión y organización de conciertos de calidad en nuestra ciudad. Lamentablemente para una generación como la mía sólo tenemos el testimonio de quienes sí tuvieron la fortuna de ser parte de ella.

La historia de la Orquesta Sinfónica de Puebla tiene ya algunos ayer; podríamos decir que ha sido el proyecto más buscado y el menos logrado en cuanto a música se refiere. Es hasta el año 2002 que logra consolidarse teniendo actualmente trece temporadas de conciertos.

La creación formal en 1997 de la Escuela Superior de Música Pacelli creada por el Padre Bruno Fernández, recientemente fallecido.

La creación en 1995 de la Escuela de Música de UDLA, que con muy pocos años ha demostrado tener mucha más seriedad que otras instituciones educativas.

También debo mencionar el trabajo que han realizado grupos como Affetti Musical y Capilla Santa Cecilia, agrupaciones que han dedicado gran parte de su tiempo y sus recursos al estudio y divulgación no sólo de la “música antigua”, sino en especial de la música de esta ciudad capital; y ahora se suma otro grupo más que me parecen extraordinario y que por su forma y calidad, pronto serán de las mejores agrupaciones en México en esta área, Los Tonos Humanos.

Si hacemos además una lista de los grupos, solistas, maestros, compositores, poblanos destacados que han vivido o tenido vínculos en la ciudad, podríamos obtener un buen número de ellos; mencionaré a algunos:

Maestro Luis G. Saloma / compositor

Enrique Castillo / pianista

Herminio Sánchez de la Barquera

Agustín Peñuela / compositor

Arturo Scherman Yep / pianista

Joaquín Gutiérrez Heras / compositor

Lucino Velázquez / clarinetista

Francisca Montiel / cantante

Carmen Rivera / pianista

Cecilia Soria / pianista

Francisco Rocafuerte / pianista

Jaime Wolfson / pianista y director de orquesta

Helio Huesca / compositor

Federico González / compositor

Familia Tepox

Familia Che

Familia Aguirre

Familia Carpinteyro

Felipe Calderón / director coral

Francisco Javier Flores / pedagogo y director de orquesta

Alberto Moreno / pianista y arreglista
Ernesto Cabrera / flautista
Alfonso Pláceres / pianista
Julio Saldaña / violinista
Juan Hermida / violonchelista
Lupita Baigts Saldoval / cantante
Jorge Altieri Hernández / director de orquesta
Ricardo Montes de Oca / cantante
Andrés Rivera Torres / pianista y director de orquesta
Isaías Noriega de la Vega / compositor
Gonzalo Macías / compositor
Carmen Badillo / pianista
Eduardo Lara Carpinteyro / violonchelista
Héctor Landa Tostado / pianista
Martha Pláceres y Aguirre / violinista
Cuauhtémoc Abud / pianista
Omar Ruiz / flautista
Elisa Ávalos / cantante
Trío de las Américas
Carmen Rivera Torres / cantante
Belem Rodríguez / cantante
Lulú Galindo / cantante
Arturo Romero / violinista
Gerardo Molina / pianista
Luisa Vilar Paya / musicóloga
Hilda Paredes / compositora

Y otros más que no vienen a mi mente en estos momentos o que simplemente no dejaron huella y no sabemos más de ellos.

MUCHO POR HACER. CONCLUSIONES FINALES

Así que tenemos en apariencia una buena lista, pero una lista pobre si tenemos en cuenta que somos una ciudad con más de 478 años de historia, y que ya no estamos para formar públicos, porque con todos estos siglos en teoría deberíamos estar preparados: 1) como músicos profesionales y 2) como escuchas. Aquí entran en juego varios factores: si bien el Estado en general no ha apoyado lo suficiente con instalaciones, capacitación, maestros preparados, proyectos adecuados, salas de conciertos, difusión etcétera, también tenemos otra parte, la de la responsabilidad individual. Y hablo en este caso de los músicos; esto lo digo porque he encontrado una arrogancia en muchos de ellos lo cual hace que dejen

mucho que desear como “músicos profesionales”, pues creen que porque son parte de una agrupación u orquesta tienen el nivel para estar en ella, cuando en la realidad la gran mayoría no saben afinar su instrumento y su nivel es sumamente bajo.

Y tenemos otra realidad: la de los directores de orquesta. Hablo en general: aquí en México creen que por tomar un curso o diplomado en Estados Unidos o en Europa ya están capacitados y tienen toda la experiencia y formación para estar al frente de una agrupación; nada más alejado de la realidad. Un claro ejemplo de lo que un músico puede lograr con estudio serio y formal es el que ha hecho Jaime Wolfson como pianista, director de orquesta y ahora también como compositor: un verdadero talento y orgullo de este Estado y de este país.

Así que tenemos más arrogancia que talento real.

Ahora hay que preguntarnos ¿qué pasa con los medios de comunicación? Si bien la música de concierto ha perdido credibilidad, los medios tampoco han estado interesados en fomentar la cultura y el arte en general; esto depende en gran medida de quienes estén al frente de estos medios. Personalmente, como productora y locutora de radio con diez años ininterrumpidos al aire con un programa especializado en “música clásica”, he tenido experiencias satisfactorias y reconfortantes y otras más bien podrían entrar en una película de terror. En algunas ocasiones, por poner un ejemplo para entender mejor qué es lo que pasa con este “tipo de música” en nuestra ciudad, me solicitaron que “pusiera música radiofónica” o que “Mariana revise sus discos porque no hay niveles de audio, porque no se escucha al aire nada” cosa que bien podría cuasar una gran carcajada o un gran disgusto y consternación como me pasó a mi al no dar crédito a tales comentarios. ¿No se supone entonces que estamos en una radio cultural y que este es un programa especializado en música clásica? ¿En dónde queda la cultura y los conocimientos básicos que alguien debe tener para ocupar un puesto así?, ¿Dónde está la capacidad auditiva mínima que cualquier persona que escucha debe tener? Por sentido común ¿no debería entenderse o suponerse que si este tipo de música ha pasado por siglos enteros es por algo? ¿Resulta entonces que una sinfonía de Mahler no es radiofónica, o que el movimiento adagio como la que contiene la sonata *Klaviersonate* de Beethoven no se oye al aire? Entonces ¿deberíamos escuchar siempre las *Cuatro estaciones*, de Vivaldi porque es lo único que su cerebro reconoce y lo que su oído puede percibir?, entonces ¿dónde se va a programar esta música y quién debe o puede escucharla? Esto es mucho más serio de lo que parece porque no es sólo un pequeño reflejo de la falta de cultura, sino de lo que pasa en términos generales en el ámbito cultural en nuestro país.

Si me preguntarán ¿cómo veo la música de concierto en el siglo xx y lo que va del xxi? mi respuesta sería “muy mal” y como dice Moisés Ramos Rodríguez, periodista, “tan mala que aún no podemos tocar música del siglo xviii”.

Así es que todos tenemos una responsabilidad social e individual, debemos preguntarnos qué tan buenos somos como músicos, si tenemos buen nivel, cuáles son nuestras capacidades y nuestras limitaciones o si sólo estamos dando palos de ciego.

Esto es algo que debemos respondernos, insisto, con toda la seriedad y responsabilidad porque, desafortunadamente quienes empiezan a acercarse a la música clásica y escuchan por primera vez a músicos tan malos, terminan por desilusionarse, “se vacunan de una vez y por todas” o simplemente tienen una idea completamente equivocada de ella.

Ahora gracias a la tecnología podemos tener acceso a más música, cosa que también tiene sus desventajas porque la oferta es tan grande que si no se tienen profesionales en todas las áreas que intervienen en la “música clásica”, ésta poco a poco perderá terreno. Necesitamos excelentes músicos en buenos espacios y con buena difusión, conciertos llenos de nuevos públicos y no del público de siempre donde asisten los papás, los primos, los tíos, las novias, etcétera. Este público no interesa porque está ahí por otras razones. Deberíamos *no* aplaudir cuando no nos guste algo para mandar el mensaje claro de que las cosas estuvieron mal tocadas y hacerles un favor a los músicos y de paso a nosotros. Hay muchas cosas por hacer para compensar en la medida de lo posible todo el tiempo perdido y ponernos a la altura de una ciudad como la nuestra y sus habitantes. Así que el gobierno, las instituciones educativas, la iniciativa privada y los ciudadanos debemos trabajar conjuntamente y tener un mejor escenario musical y estar en condiciones de celebrar 500 años de fundación de esta Ciudad Capital.

Considero de suma importancia realizar estudios formales de la música en México y en especial de Puebla, para ver sus alcances, sus necesidades, sus virtudes; dar espacio y nombre a los genios que no han tenido el lugar que se merecen, y estar conscientes todos de que, para tener músicos de primer nivel debemos entender que los estudios musicales empiezan en la niñez, nos dediquemos profesionalmente o no a ella.



LUIS G. SALOMA, PALADÍN DE LA MÚSICA EN MÉXICO

JUAN JOSÉ ESCORZA

De acuerdo con los etimólogos, *paladín*, procede del italiano *paladino*, el cual a su vez deriva del bajo latín *palatinus*, vale decir, palaciego. Tal voz arcaica nombra al caballero fuerte y valeroso que, voluntario en la guerra, se distingue por sus hazañas. Para el uso actual, y en sentido figurado, paladín alude al defensor denodado de alguna persona o cosa o, añado yo, causa.

La razón por la que califico a Luis G. Saloma como paladín de la música en México, radica en la consideración eminente que ostenta su trabajo como intérprete, maestro e impulsor de la vida musical mexicana. Ahora bien, confieso que no soy el primero que liga el vocablo paladín al nombre del maestro Saloma, pues justo en la nota dedicada a nuestro músico por el doctor Jesús C. Romero en noviembre de 1956 se considera a Saloma como “uno de los paladines de la música en México”. De aquí procede, pues, el título de esta ponencia.

Nadie que se precie de conocer la bibliografía musical mexicana puede negar la ausencia de trabajos dedicados a los intérpretes. Es claro que la actividad de los compositores, con su dorada estela de obras producidas, atrae más los afanes académicos que la de aquellos músicos cuyo arte se extinguió por la naturaleza evanescente de la música, especialmente antes del arribo del sonido grabado. De aquí la intención de traer a este acto académico un trabajo cuyo propósito se cumple con la mera recordación de una figura eminente de la interpretación violinística, quien además se distinguió en la docencia y por su magnífico impulso a la música de cámara.

EL JOVEN ESTUDIANTE

Luis Gabriel Saloma Núñez, nació en Huejotzingo, Puebla, el 21 de julio de 1866 en el seno de la familia formada por José Inés Saloma y Rosa Núñez. Su padre, filarmónico modesto, prestaba sus servicios en los templos católicos de la comunidad. Al involucrar a su hijo en las tareas encomendadas a él, José Inés inició al joven Luis en la ejecución de varios instrumentos: el violín, la flauta, el contrabajo, el bajo de armonía, el saxhorn, el bombo y otros. A los 12 años Luis pasó a la capital del estado para iniciar formalmente los estudios del violín. Tuvo como maestros, en el instrumento, a Juan Anzures y, en armonía, al compositor de Huejotzingo, Luciano Cuautli.

En 1888 trasladóse a la ciudad de México con el propósito de escuchar al virtuoso violinista español Pablo de Sarasate. Tres años más tarde se estableció definitivamente en la capital de la República. Su formación musical le permitió ser contratado como violín concertino de la compañía de zarzuela de Isidro Pastor. Al mismo tiempo, su afán de progreso le impulsó a inscribirse como alumno del Conservatorio en los cursos de perfeccionamiento para violinistas. Sus profesores fueron José Rivas y Jacobo García Sagredo, en violín, y Francisco Contreras y Carlos J. Meneses en piano. Estudió armonía en forma privada con Melesio Morales. Al año siguiente finalizó con éxito sus estudios en el Conservatorio obteniendo primer premio, medalla de oro y diploma, tal como se

acostumbraba por entonces. No obstante haber concluido sus estudios totalmente, durante el bienio 1898-99 recibió un curso de armonía en la academia de Gustavo E. Campa, que entonces se hallaba en los altos de la casa de música Wagner y Levien. Allí tuvo como condiscípulos a los pianistas Luis Moctezuma y Manuel M. Bermejo.

Varios años más tarde, en 1904, ya inmerso el músico en actividades profesionales, recibió el apoyo (más moral que pecuniario) de Justo Sierra para “perfeccionarse en el violín y estudiar la organización de la música de cámara”. Para este efecto ingresó a la Hochschule für Musik de Berlín, en la que tuvo como guía a otra figura eminente del violín, Joseph Joachim. Aunque logró ganar el segundo premio en el concurso anual de la escuela, y por ello obtener una beca, se vio obligado a retornar a México en 1905 por haber enfermado de pleuresía.

EL EJECUTANTE

Desde la época de sus primeros estudios Saloma se había involucrado con mucho entusiasmo en la ejecución orquestal, de modo que la nómina de los organismos orquestales a los que perteneció es sumamente crecida. No obstante, las más importantes quizá sean la mencionada compañía de zarzuela de Isidro Pastor, de la que fue concertino y director orquestal, la compañía de ópera italiana de Gorgio Polaco y la compañía de zarzuela La Teatral Mexicana, dirigida por Vincenzo D’Alessio y Gustavo de Maria y Campos.

La experiencia adquirida en el medio teatral significó para el joven maestro el mejor entrenamiento posible; en consecuencia, Saloma ejerció la dirección de toda clase de conjuntos con un oficio impecable.

EL SOLISTA

Que Saloma era ya en los noventa del siglo XIX un distinguido violinista en el más formal espacio de la música clásica lo prueban sus actuaciones como recitalista o concertista, efectuadas con profusión durante dos decenios. Por ejemplo, el 18 de julio de 1893 tocó, en el Instituto Literario Artístico de Toluca el primer concierto para violín de Mendelssohn; el 6 de junio de 1896 tocó la célebre chacona de J. S. Bach en un recital en la casa Wagner, siendo, dice el doctor Romero, “el primer violinista mexicano que tocó una obra del genial compositor de Eisenach”.

LA MÚSICA DE CÁMARA

Fue en el espacio más restringido pero más gratificante de la música de cámara donde el maestro realizó lo mejor de su brillante carrera. “Saloma –dice Alba Herrera– ha adoptado el cultivo de la música de cámara como un apostolado sin arredrarse ante la indiferencia del gran público y sostenido tan solo por la simpatía del pequeño grupo de puristas, de

espíritus educados en el ambiente de la música clásica, la “crema” del *diletantismo*, que se recrea en esta clase de conciertos”.

La iniciación del maestro en la orquesta de cámara se debe al violinista español residente en México Andrés Gaos Vereá. En 1893 al fundar este músico un cuarteto para actuar en la ciudad de México, Saloma figuró como violín segundo. Al año siguiente Saloma hizo amistad con Don Teodoro Hansen, pianista, quien circunstancialmente fungía como encargado de negocios de la representación de Rusia. Siempre activo como músico, Hansen fundó un grupo de cámara dentro de su legación. Tan activo era el diplomático pianista que se celebraban actos musicales tres o cuatro veces por semana en la misión diplomática. El maestro Saloma fue el violinista más activo dentro de esta febril actividad.

En 1895 Ricardo Castro organizó la Sociedad Filarmónica para el Estudio y Propagación de la Música, cuyas actividades empezaron el 2 de mayo en la Escuela Nacional Preparatoria. Haber elegido a Saloma como violín primero en el grupo de cámara que actuó repetidamente en los históricos conciertos que la Sociedad patrocinó, habla elocuentemente del buen oído y buen gusto de Ricardo Castro, y al mismo tiempo patentiza la alta consideración que ostentaba Saloma como violinista.

EL CUARTETO SALOMA

No cabe duda de que en 1896 Saloma efectuó el que quizá sea el acto más trascendente de su carrera, la fundación del Cuarteto Saloma, el primer cuarteto de arcos de larga y estable vida habido en el país. ¿Qué significación posee para nuestra vida musical la trayectoria del cuarteto Saloma? Romero, una vez más la resume admirablemente: el Cuarteto significó una “fuente de estudio y evolución, centro de progreso para varias generaciones de músicos, manantial de conocimientos para músicos y público, incentivo para el desarrollo musical de cámara en México y ejemplo de constancia dentro del arte nacional”. El concierto inaugural del Cuarteto celebróse en la Sala Wagner del 8 de abril de 1896. Durante sus cuatro decenios de vida el grupo efectuó 27 temporadas, realizó una gira por Estados Unidos en 1897 y otra por la República Mexicana en 1908. Desde el punto de vista de la elevación del medio musical destacan los conciertos del Cuarteto en 1928. Los días 28 de enero, 14 y 25 de febrero y 10 y 24 de marzo de dicho año, el Cuarteto presentó el ciclo “Música de Cámara de Autores Contemporáneos”. Se ejecutaron obras de Hindemith, Bartók, Sibelius, Milhaud, Stravinski, Sinding, Bloch, Friedman, Schmidt, Debussy, Scott, Burleigh y Ravel, autores y obras entonces desconocidos en México. El éxito artístico fue de tal magnitud que el Cuarteto repitió el ciclo en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.

Honra sobre manera a Saloma haberse sumado a la cruzada por la modernidad que por los años veinte del siglo pasado acaudillaban, entre otros, Chávez y Revueltas.

Aunque el personal del Cuarteto varió sobre su extensa vida, recordemos aquí, para honra suya, a los fundadores: Luis G. Saloma, violín primero, Ignacio del Ángel, violín segundo, Antonio Saloma, viola, y Francisco Velázquez, violonchelo.

EL DIRECTOR DE ORQUESTA

Líneas atrás consigné que el ámbito teatral fue la escuela de dirección de conjuntos del maestro Saloma. Tan rigurosa preparación lo pondría en aptitud de dirigir orquestas sinfónicas, oficio que ejerció en multitud de ocasiones. En obsequio a la brevedad sólo consigno aquí un pequeño número de ellas: en 1900 formó con Rafael J. Tello y José Barradas la Asociación de Conciertos Sinfónicos, inaugurada el 6 de septiembre en el Teatro del Conservatorio. En 1918 formó y dirigió la Orquesta BBB (Bach, Beethoven, Brahms). “Esta sociedad tiene como objeto –dice el programa inaugural– verificar conciertos periódicamente tendientes al desarrollo del arte musical, con obras de los grandes clásicos a precios populares”. En 1920, siendo director del Conservatorio Eduardo Gariel, a Saloma le fue encomendada la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional. En 1923 fundó y fue director de la primera orquesta formada exclusivamente por damas. Aunque la agrupación tuvo una actividad intensa, se extinguió en 1926.

Por último, señalemos una actividad del maestro, que aunque restringida al ámbito educativo, poseyó una proyección admirable pues llegó al público general: Saloma estableció la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional de Música en 1943. Durante los trece años de su existencia la agrupación desempeñó una actividad febril: conciertos en el Anfiteatro Bolívar y en la Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes, giras por varios estados del país y participación en ceremonias y solemnidades de la Universidad Nacional. La orquesta fue, ante todo y sobretodo, un espacio privilegiado que posibilitó la iniciación profesional de varias generaciones de músicos. Por cierto la orquesta estrenó en México, en el Palacio de Bellas Artes, el *Concierto en fa* y la *Rhapsody in blue* de George Gerswin. Curiosamente, hubo críticos que consideraron como un verdadero atentado contra las bellas artes presentar en tan elevado recinto piezas de jazz, así fuera sinfónico. La Orquesta cumplió sobradamente con sus propósitos y efectuó a lo largo de su vida setenta y cinco conciertos.

Sólo me resta mencionar que, fugazmente, Saloma dirigió las orquestas sinfónicas de Querétaro, en 1947, y Puebla, en 1950.

EL MAESTRO

En la narración de la vida artística de Saloma arribamos aquí a una de las facetas más brillantes de su personalidad, la de educador. Desde 1903, en que fue nombrado profesor de música de cámara en el Conservatorio, hasta su fallecimiento, inició o perfeccionó a una nómina crecidísima de músicos, violinistas principal, aunque no exclusivamente. He aquí una breve lista de sus alumnos más destacados: Félix González, Luis Garavito, Aurelio Fuentes, Lauro Uranga, Samuel Bonifacio Zárate, Rafael Cuervo, Luis Antonio Martínez, Gilberto García, Abel Eisenberg, Hermilo Novelo, Daniel Burgos, Luis Guzmán, José Noyola, Isaac Ivker, José de Jesús Mendoza, José Trejo, Esteban A. Orozco,

Marcelino Ponce, José Olaya, Daniel de los Santos, Ramón Villalba, Virgilio Valle, Carlos Esteba, Cruz Rojas, Daniel Ayala, Rafael Fraga y Juan Lomán.

Si al árbol se le conoce por sus frutos, al maestro se le conoce, no por sus títulos académicos sino por sus discípulos. El maestro Saloma junto con el hispano José Rocabruna, fue durante la primera mitad del siglo XX, el máximo formador de violinistas.

Además del Conservatorio del cual fue nombrado en 1942, profesor vitalicio, el maestro ofreció enseñanza en diversas instituciones: la Escuela Nacional de Música, de la cual fue director entre 1942 y 1946; la Escuela Libre de Música, el Conservatorio Rafael J. Tello, la Escuela Nacional de Ciegos y el Colegio Williams. Por último, no olvidemos que fue director del Conservatorio de Puebla, nombrado en 1951 por el gobernador Rafael Ávila Camacho.

Aunque los dioses permitieron al maestro una larga vida de más de noventa años (falleció el 5 de octubre de 1956), él mismo fue el responsable de dotar a su extenso periplo con los dones de la generosidad y la elegancia espiritual. Saloma fue un músico eminente, un gran maestro, un impulsor incomparable, un ser humano ejemplar. Nunca perdió su fe en el progreso de México, tampoco su firme verticalidad y en ningún momento descreyó del trabajo arduo. El día de su fallecimiento encomendó a su nieto Luis Samuel que lo sustituyera en el concierto que tenía comprometido.

La significación de Saloma en el ámbito de la vida musical de México es cuádruple:

PRIMERO: Fue uno de los primeros violinistas mexicanos formados con los rigores de una técnica superior y una estética elevada. Aunque su contacto con Joseph Joachim fue breve, su concepción nobilísima del arte del violín encarnó en Luis G. Saloma.

SEGUNDO: En la ciudad de México formó con José Rocabruna a la mayor parte de los mejores violinistas de la primera mitad del siglo XX. Contribuyendo mediante esta actividad a la consolidación firme de nuestra vida orquestal, tanto como a la superación del arte violinístico mexicano.

TERCERO: Calificado como el “apóstol de la música de cámara” por Manuel M. Ponce, Saloma impulsó esta actividad más que ningún otro músico mexicano durante sesenta años. Inició a músicos, educó a públicos y fabricó, por así decirlo, su propio al medio.

CUARTO: Mientras los músicos de su generación habían cedido a un fácil romanticismo ligero y cursi, o practicaban un conservadurismo reprochable, Saloma luchó por los fueros de la música moderna, librando con buen éxito batallas dificultosas; en consecuencia, Saloma debe ser considerado como un impulsor distinguido de la música del siglo XX en México.

APÉNDICE

En concordancia con las ideas expresadas anteriormente, me permito reproducir una carta de José Rolón enviada a Saloma desde París con motivo de los conciertos de “Música de Cámara de Autores Contemporáneos”.

56 Rue des Acacias XVII. París, abril 15/28.

Sr. Prof. D. Luis G. Saloma. México, D.F.

Estimado y fino amigo:

Permítame ante todo, que le exprese mi gran admiración por el magnífico ciclo de Música de Cámara que dio Ud. El mes pasado en la Sala Wagner, y del cual tuve noticia por Aurelio Fuentes, primero, y por Manuel Ponce, después. Empresa es ésta que da honor no sólo a Ud. Que tan heroicamente ha luchado por despertar del marasmo a nuestro público, sino también a la Patria. Ha franqueado Ud. De un solo paso, sin pueriles vacilaciones, sin necias reticencias, valientemente, con ese valor sereno de los hombres de acción que tienen fe y conciencia de su propio valer y en sus reales merecimientos, una distancia de más de cincuenta años de lamentable atraso nuestro en materia musical contribuyendo con esa meritísima, pero ardua labor, a dar a nuestro país, no un prestigio de relumbrón como los que por desgracia acostumbremos a veces, sino un prestigio efectivo, sólido y verdadero.

¡Qué hermoso ejemplo a dado Ud. A la juventud musical mexicana! ¡A esa juventud perezosa e imbuida en arcaicas tradiciones que no quiere ver un centímetro más allá de sus pestañas! ¡Y qué honor para Ud., maestro, de haber sido el primero en preocuparse allá, por estar al día en el movimiento musical contemporáneo! “Todo artista tiene la ineludible obligación de conocer la suma de ideas de su tiempo” —decía Víctor Hugo— y Ud. que es un artista verdadero, no podía eludir una sentencia tan sabia y tan justa. Como conozco nuestro medio artístico tan mezquino, y también nuestra idiosincrasia, pienso que seguramente no le habrán escaseado ni las envidias ni los malos ratos; pero acuérdesse que por acá, lejos de la Patria, hay corazones hermanos que vibran con Ud., que lo admiran y que le envían sus palabras de aliento para que persevere en su obra admirable para bien de la querida Paria. Aprovecho esta oportunidad para ofrecerme a sus siempre gratas órdenes en esta ciudad, en el domicilio arriba indicado, y tendré positivo gusto de poder servirlo en algo, entre tanto me repito Su Afmo. Amigo y compañero que lo estima y admira.

JOSÉ ROLÓN.

N U E S T R O S
M Ú S I C O S

MÚSICOS AGREMIADOS

Jaime Rodríguez Solís

Hablemos en torno al nacimiento del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de la República Mexicana, puesto que nuestra ciudad ha sido un bastión de gente trabajadora y combativa que mucho ha aportado al respecto.

La historia sindical de la música inicia a partir a partir del advenimiento del cine sonoro, que dejó sin empleo a millares de músicos que trabajaban en los cines, tal situación alentó los esfuerzos de estos trabajadores para agremiarse y sentar bases de protección sindical y legal en contra del poderío de las nuevas empresas de radio, posteriormente televisión, de estudios de grabación, el cine, cabarets, salones de baile y empresas por el estilo.

Inmediatamente chocaron con el esfuerzo patronal encaminado a disolver los nacientes sindicatos o al menos a imponerles directivos apatronados que maniobraran en pro de hacer nulas las conquistas laborales que estos sindicatos hubieran obtenido. De hecho tal situación prevalece hasta la fecha, lo cual da una idea de las dificultades que se debieron sortear para constituir el SNTMRM, y luego para constituir en nuestra ciudad el Sindicato Único de Trabajadores de la Música del Estado de Puebla, Sección 53.

Uno de los recursos antisindicales más frecuentes es el divisionismo al interior de las agrupaciones, provocado por gente extraña al gremio, pero aun así se logró obtener la paulatina consolidación del SUTMEP, surgido al amparo de la Confederación de Trabajadores de México en 1938. Dicha consolidación fue lograda principalmente por los comités ejecutivos presididos por el ciudadano Juan José Osorio Palacios a partir de 1946, organizado para agremiar a los músicos del Distrito Federal. Aspiraba a tener cobertura nacional, o sea proteger a todos los músicos de la república, pero no podría hacer realidad tal aspiración en tanto no hubiera estabilidad al interior de la propia organización; en el año de 1942 nació un organismo de músicos con carácter nacional, solo que nació prácticamente muerto, ya que le hizo falta el ímpetu necesario para haber dado a los músicos mexicanos todo lo que de él esperaban, además intereses ajenos a la lucha sindical llevaron a su pronta desaparición.

Entonces se comisionó al ciudadano Luis Fonseca para que, aprovechando la gira que hacía en el mes de septiembre de ese mismo año la Orquesta Sinfónica de México, entregara a cada sindicato de los estados un sobre cerrado cuyo contenido se ignoraba, pero que en realidad contenía una notificación en donde se les daba a conocer la desaparición del Frente Nacional de Músicos por órdenes superiores. Se emprendió de inmediato una campaña de acercamiento entre un gran número de sindicatos del país, y hubo acuerdos emanados de la mayoría de representantes asistentes a la primera junta que se celebró en el mes de marzo de 1943. A partir de esa fecha no se desaprovechó ocasión alguna para cambiar impresiones, planear trabajos, orientar e informar a todos acerca de los pasos a seguir para hacer realidad los ideales de la lucha sindical.

Es por demás decir que casi todos los informes que se llevaban a las juntas eran desfavorables, pero esto lejos de desalentarlos les daba mayores bríos para seguir insistiendo en sus propósitos, las reuniones eran tres o cuatro veces al año, aprovechando los Consejos o Congresos Nacionales de la CTM y cuanta oportunidad se presentara;

había comunicación por correspondencia al menos dos veces a la semana, y por si esto y lo anterior no fuera suficiente, se aprovechaban las giras que la Orquesta Sinfónica de México hacía por varios estados de la república, ya que se tenía la oportunidad de entrevistarse directamente con los sindicatos de música de los lugares donde se presentaba la sinfónica. Con todo, debe reconocerse que si bien es cierto que de marzo de 1943 a enero de 1945, -pese a haber luchado con todo el ímpetu que el caso requería- solo una cosa se logró: mantenerlos unidos en su afán de seguir adelante hasta el logro del objetivo, el Sindicato Nacional de Trabajadores de la República Mexicana.

Después de esta época tuvieron que transcurrir tres largos años –que fueron de 1945 a 1948- año en que por fin se logró verificar el congreso constituyente del Sindicato Nacional. En 1945 el secretario, Miguel Preciado Martínez, y Juan José Osorio, entonces secretario de organización, dieron los primeros pasos definitivos para formar el sindicato nacional, constituyendo una gran comisión presidida por el C. Preciado Martínez y en la que participaron muchos compañeros de todo el interior de la república. Esta comisión difundió entre los sindicatos y uniones filarmónicas del país la problemática de los músicos, que eran la bandera para crear el sindicato nacional, cuyo objetivo primordial era enfrentar la permanente indefensión de los músicos ante las empresas.

Era una lucha de verdadera reivindicación de la clase, pero surgieron las amenazas y los boicots de las empresas en contra de quienes participaron en este movimiento, para evitar la afiliación de los músicos en el sindicato nacional se recurrió a medidas arbitrarias, por lo que la afiliación y el convencimiento se convirtieron en una tarea difícil y penosa que sin embargo fue superada por el entusiasmo de los fundadores y el justo anhelo de quienes sostuvieron sus convicciones con toda valentía, tal como ocurre actualmente haciendo valer el artículo 123 constitucional y la Ley Federal del Trabajo para crear un organismo, un sindicato de proyección nacional cuya estructura hiciera más factible la solución de los problemas comunes a la defensa de los intereses propios de los trabajadores de la música.

El nacimiento del sindicato nacional fue determinado y celebrado en un congreso constituyente efectuado el 3, 4 y 5 de marzo de 1948 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, fue la culminación de los trabajos realizados por el C. Juan José Osorio Palacios en su carácter de secretario general con la valiosa colaboración de los ciudadanos Miguel Preciado, Luis Fonseca, Francisco Montes y los integrantes de las comisiones que hacían labor de proselitismo en diferentes poblaciones del país, habiendo concurrido 39 organizaciones de música que constituyeron el pie fundador del sindicato nacional.

La Confederación de Trabajadores de México siempre vio con interés y simpatía la formación del sindicato nacional, cuyos fundadores recibieron valiosas orientaciones directamente del señor Fidel Velázquez, así como Fernando Amilpa y Salvador Carrillo, quienes auspiciaron su fundación y acordaron favorablemente la solicitud oficial del comité ejecutivo del sindicato para crear una comisión organizadora dentro del cuarto

congreso general extraordinario de la CTM, de donde surgió el congreso constituyente que finalmente dio origen al sindicato nacional.

Una vez constituido el sindicato, y gracias a la actividad del comité ejecutivo, pudo obtenerse el registro federal de aquel, a pesar de las múltiples trabas que antepusieron las empresas; la lucha para conservar y fortalecer al sindicato comenzó de inmediato y no ha cesado hasta nuestros días, a pesar de todas las maniobras en su contra, incluso utilizando directivos sindicales de música controlados por las empresas, cuyos ataques han tratado de poner a prueba la unidad y fortaleza del sindicato nacional.

Los puntos de lucha permanentes han sido planteados ininterrumpidamente a los diferentes regímenes gubernamentales a partir de la fundación del sindicato nacional en 1948 y de la sección 53 en Puebla en 1951 pese a las oposiciones propias de los intereses afectados, estos problemas, traducidos en el desplazamiento de los músicos de sus fuentes naturales de trabajo, en el abuso de discos y toda clase de material grabado, su protección como intérpretes-ejecutantes, su seguridad social, así como la disminución o exención de impuestos, han sido vigorosamente planteados ante el Congreso de la Unión por quien fuera el fundador de nuestro sindicato, Juan José Osorio Palacios, no solamente en los períodos en que ha sido diputado federal, sino que también como simple ciudadano, de esta forma se ha logrado integrar un considerable número de propuestas en la Ley Federal de Derechos de Autor y en la Ley de Radio y T.V. vigente.

De todos modos subsisten problemas, como el del desplazamiento de músicos tanto en la radio como en t.v., donde son sustituidos por pistas grabadas, lo cual origina desempleo. Sin embargo el comité nacional ha luchado incansablemente por resolver estos problemas, sobre todo en los estados donde los aparatos de sonido tratan de sustituir en absoluto a los músicos, tanto en lugares públicos como en salones de baile y hasta en fiestas privadas.

El sindicato nacional es tutelar, como agrupación de base, de importantes contratos colectivos de trabajo que amparan a los trabajadores de la música en la mayor parte del país, incluyendo Puebla. Bajo su liderazgo se ha logrado la exención de los impuestos municipales que se imponían a los músicos en varios lugares para el desempeño de sus actividades, se han mejorado las condiciones artístico-profesionales de los trabajadores de la música, igualmente el sindicato ha auspiciado el establecimiento de escuelas de música, orquestas sinfónicas, orquestas típicas y bandas en capitales de algunos estados, asimismo se ha colaborado con las autoridades educativas e instituciones tanto oficiales como particulares en todo aquello que signifique un proyecto en la cultura musical de nuestro pueblo.

Varias secciones han construido sus propios edificios sindicales con el empleo adecuado de las cuotas de sus agremiados y de las prestaciones económicas derivadas de los contratos colectivos de trabajo, las cuales establecen aportaciones obligatorias por parte de las empresas para el sostenimiento de esas secciones. El impuesto sobre la renta, considerando a los músicos como trabajadores eventuales, fue reducido a una

cuota mínima anual, excluyéndolos de toda obligación fiscal, y a los músicos que trabajan por contrato se les obliga a cumplir los requerimientos de la Ley Federal del Impuesto sobre la Renta, pero incluyéndolos en la tabla de deducciones del artículo 52 de dicha Ley. Este acuerdo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público fue resultado de las gestiones realizadas por el comité ejecutivo nacional. Sobre la inclusión de los agremiados al sindicato y sus familiares a los servicios médicos y demás prestaciones del IMSS se espera en un plazo razonable una contestación favorable. El sindicato ha representado a las secciones cuando ha sido necesario ante las autoridades del país, los gobiernos estatales o municipales, e incluso ante las empresas cuando así lo solicitan las secciones.

Esto ha sido un panorama general de la lucha sindical de los músicos en Puebla, que surgió sobre todo de la preocupación de los compañeros que viven “al día”, aquellos que trabajan en los bares, restaurantes, hoteles, centros nocturnos o de plano son músicos ambulantes que van y vienen por las calles buscando ingresos. No todos tienen oportunidad de ser catedráticos o de tener una plaza en una orquesta sinfónica, de ahí que se tiene que andar buscando el “hueso” (trabajo eventual) y surge también la preocupación por la seguridad social, ya que como cualquier ciudadano, el músico también tiene familia que mantener.

COMPOSITORES

**MARÍA VERÓNICA ELENA TEUTLE CERVANTES
JUAN ARTURO ORTEGA CHAVEZ**

CANTANDO LA REVOLUCIÓN

Las Historias de la Historia se pueden conocer de diversas maneras: a través del relato histórico firmado por los protagonistas de un hecho, de un testimonio del sobreviviente de una guerra, del rescate documental que los libros nos pueden proporcionar; o a través de la historia oral que las diversas versiones de los hechos trascienden en el tiempo de la memoria colectiva. Así, también escuchar la historia a través de testigos que la contaron en expresiones musicales como los corridos.

La Revolución mexicana (1910- 1921) ha sido largamente relatada y estudiada a través de las canciones que permanecieron en la voz de los pueblos aún después de terminada la lucha, y además de tener un valor histórico, tienen un valor cultural y artístico, pues nos cuentan desde los ojos que vieron y vivieron los episodios, de la Revolución.

Los Corridos nos muestran, además de algunos hechos relevantes, a los personajes importantes desde un lado más humano, e incluso, manifestaciones y alegorías llenas de humorismo; llenos de matices y melodías sobre las costumbres de los ejércitos, los generales, además de los personajes y circunstancias que motivaron los ideales revolucionarios.

En los Corridos podemos ver cómo en algunas fases del conflicto había ciertas alianzas, por ejemplo entre Madero, Villa y Zapata. En otros, escritos posteriormente, podemos ver cómo esas antiguas alianzas fueron rotas y los protagonistas se hicieron, por el contrario, acérrimos enemigos. También nos cuentan de sus batallas, de sus triunfos y derrotas, en la situación social de las vivencias del México revolucionario.

Los Corridos de la Revolución mexicana, surgieron entre las filas de las personas que dejaron su vida cotidiana para luchar por un ideal de nación, o simplemente por no tener nada que perder; a través de ellos conocemos la experiencia al interior de los ejércitos, de las personas que no ganaron ni perdieron, de los músicos revolucionarios que otorgaron a su arte una función más: dejar una profunda huella en la tradición histórica y musical de nuestro país y con la figura del pródigo personaje Don Samuel Margarito Lozano, a quien sirva como testimonio de reconocimiento y gratitud éste trabajo que pone en relieve su contribución a la memoria histórica que marcó el rumbo de los ideales de libertad, justicia y democracia para bien de nuestras generaciones.

A continuación, se evoca un fragmento de un recuerdo extraído de una nota periodística de la época, realizada por el Sr. José Luis Ayala en ocasión de su undécimo aniversario luctuoso, don Samuelito Lozano fue recordado por El Diario de Puebla, sus hijos, familiares y amigos el cual al texto dice:

Surgido de nuestras más hondas raíces de mexicanidad el compositor que tanta gloria dio a la música vernácula mexicana, vino a este mundo el 10 de junio de 1881 y tuvo la desgracia de quedar huérfano a muy temprana edad y emprende su peregrinar por los estados de Morelos, Tampico y Puebla en busca de su destino, destino que lo va llevando por veredas y caminos que hacen florecer

su inspiración que al ir madurando empezaron a surgir composiciones como: “Una noche serena y oscura” “Mi gusto es”, el gran amor filial como lo fue el de su señora madre, le inspira “El tesoro perdido” con éxitos tan grandes como “Tampico hermoso”, “La rielera”, “La Marieta”, etc., se convierte en el compositor de moda en aquellos años.

Su admiración a la lucha revolucionaria, lo hacer cantarle a sus héroes revolucionarios: Pancho Villa, Don Venustiano Carranza, Francisco I. Madero y en un corrido antireleccionista que le compone al General Felipe Ángeles.

Según datos hallados en un fragmento de revista, lamentablemente sin mayor referencia que solo el título de *Historia de la música mexicana Vol. 1* se conoce que *Tampico hermoso* fue escrita en 1918 por Don Samuel Lozano catalogado como un talentoso trovador trashumante y en esta composición se describe el auge perolero del puerto de Tampico; por los datos encontrados en la nota periodística de Luís Ayala Mejía, sin fecha precisa, Don Samuel nació en el municipio de Tlaltizapan en el Estado de Morelos y es considerado Poblano por adopción ya que la mayor parte de su vida la hace en Puebla en donde lamentablemente fallece sin pena ni gloria.

Toca el turno hacer digno reconocimiento a la composición que afortunadamente immortaliza la memoria de Don Samuel Lozano. *La rielera* obra reconocida universalmente como símbolo de mexicanidad en tiempos revolucionarios, misma que complementa la triada de corridos que redimen de la figura femenina entre los embates de la historia del México Revolucionario. *La Adelita*, *Valentina* y *La rielera* son parte del capital cultural de la historia de México y para ello es importante mencionar el tributo que el contexto nacional postmoderno refiere en la reciente emisión de billetes de cien pesos que la Casa de Moneda mexicana pone en circulación en 2009 con un diseño y calidad de billete considerado por críticos como uno de los más hermosos, y en donde se plasma artísticamente los motivos revolucionarios alusivos al Centenario de la Revolución Mexicana como la Máquina de vapor de los trenes de la época, un mural del pintor Siqueiros, un motivo transparente del maíz, y a trasluz la imagen femenina de *La rielera* con un fragmento de *La Adelita*.

De la obra reconocida por autoría de Samuel Lozano se encuentra reconocida muy poca, ya que mucha no tuvo el registro y muchos de sus corridos eran producidos bajo seudónimos por el temor a la persecución de aquellos años. A continuación se mencionan algunos de sus corridos:

Huerta. *Los crímenes del tirano*, 1a. Parte.

Verdaderos detalles del asesinato del General Francisco Villa.

Caída de Carranza por el Plan de Agua Prieta.

La nueva rebelión.

Muerte de Marcial Cavazos.

La muerte del General Obregón.

La toma de Cuautla por González.
Corrido de la muerte de Emiliano Zapata.
Carabina 30 – 30.

Entre sus composiciones populares están:

Paloma errante, grabada por Vicente Fernández hace mas de 30 años.
La Mancornadora.
Mi gusto es, interpretada por Ana Gabriel y la Banda del Recodo.
La Zenaida, interpretada por Toño Aguilar.
Alta y delgadita grabada por el Charro Avitia.

Entre tantas que tal vez se puedan rescatar de la memoria colectiva de la sociedad.

Don Samuel Lozano Falleció el 21 de mayo de 1977 en la ciudad de Puebla con la notable desgracia que el olvido injustificado acompañó a Don Samuel los últimos años a su vida. Pues por testimonio periodístico realizado por Miguel Vázquez, quien alude su muerte y hace notar que uno de los más grandes anhelos de Samuelito Lozano fue que con su pérdida tal vez legara la notoriedad que su obra merecía. Y al texto decía:

¿Se repetirá el fenómeno que llevó a alturas insospechadas después morir los nombres de Javier Solís, José Alfredo Jiménez y otros? Esa y otras reflexiones se pronunciaron la mañana de su entierro en el Panteón Municipal de Puebla, mientras entre sollozos y lágrimas rendía tributo a la tierra el autor de más de quinientas canciones, muchas de ellas sumidas en el olvido por el propio Samuelito quien por no haberlas escrito, olvidaba las tonadas para dar paso a nuevas inspiraciones.

Una de sus últimas composiciones fue hecha con gran entusiasmo donde abordó el tema de actualidad y la llamó *De México a España*.

Nunca supo su edad exacta por su orfandad, lo confesó en alguna entrevista hecha por el periodista anteriormente mencionado.



COMPOSITOR
SAMUEL M.
LOZANO.

**PATRIMONIO
HISTÓRICO**

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL PREHISPÁNICA DE PUEBLA

LUIS ANTONIO GÓMEZ G.

ABSTRACT

El propósito de este trabajo es exponer el probable origen poblano de los códices del Grupo Borgia: el *Borgia*, *Cospi*, *Vaticano B*, *Fejérváry-Mayer* y *Laud*; las características generales de su iconografía musical; y la propuesta de una nueva lectura de dos imágenes. Para esto se presenta la delimitación geográfica de la cultura Mixteca-Puebla según Noguera, la cerámica de Cholula, las denominaciones estilísticas de Navarrete y Winter. Las generalidades del contenido de los códices del Grupo Borgia. El estado actual de la investigación sobre su origen: Seler, Caso, Noguera, Nowotny, la escuela nahua-céntrica, la escuela pan-mixteca y Sisson. La iconografía musical: instrumentos musicales, el canto, la danza y los dioses de la música con base en Seler y Anders y colaboradores.

EL ESTILO PUEBLA-MIXTECA

Base fundamental para sostener el probable origen poblano del Grupo Borgia es el estilo Puebla-mixteca o Mixteca-Puebla. Según Noguera al llegar el periodo Posclásico (900 a 1521 d. C.) apareció una cultura de gran individualidad conforme lo asienta Covarrubias. Sus centros principales y también los mejor conocidos estaban en los Estados de Puebla y Oaxaca, razón por la que la conocemos como Mixteca-Puebla. La cerámica de Cholula es sin duda, uno de los principales exponentes de esta extraordinaria cultura.¹ Dice Navarrete que en el Posclásico, “otra vez el centro de México domina en el panorama mesoamericano. De la gran Tenochtitlan parten los comerciantes y por todos lados se introduce una moda mexicana. Son los portadores de un eje estilístico Mixteca-Puebla-Tlaxcala, cargado de policromía y finos diseños pletóricos de simbolismo.”² Y Winter apunta que entre los Estados de Puebla y Oaxaca, en “tiempos prehispánicos las poblaciones de ambas entidades tuvieron relaciones cercanas. El valle de Tehuacán, en el sur de Puebla, tuvo ocupaciones similares a las de Oaxaca durante el Arcaico (5000 a. C.). Posteriormente, el valle de Tehuacán junto con la Cañada Cuicateca formaba la ruta más directa del centro de Oaxaca a la cuenca de México y Teotihuacan. Posteriormente, un poco antes de la Conquista, floreció la gran ciudad de Cholula que junto con los reinos de la Mixteca de Oaxaca formaron el eje del desarrollo del llamado estilo Puebla-Mixteca.”³

¹ Eduardo Noguera, *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, 2a. ed. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, p. 166.

² Carlos Navarrete, “Características de la cerámica de Mesoamérica”, en *Historia del arte mexicano: arte prehispánico*, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1982, t.4 p, 584.

³ Marcus Winter, “*Oaxaca: la herencia mixteco-zapoteca*”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Grupo Azabache, 1994, p. 131.

EL ORIGEN DE LOS CÓDICES DEL GRUPO BORGIA

Actualmente se piensa que los códices del Grupo Borgia se originaron en distintos lugares del Estado de Puebla. Pero antes de mostrarlo, presentaremos un recuento de lo que se ha escrito sobre su origen y características documentales⁴: Eduard Seler en 1887 nombró Grupo Borgia, a los códices⁵ prehispánicos *Borgia*, *Cospi*, *Fejérváry-Mayer*, *Laud* y *Vaticano B*. Son libros de carácter religioso y de vaticinio. Sus simbolismos muy complejos y sus contenidos se relacionan con el *tonalpohualli* o calendario adivinatorio de 260 días. Al principio los identificó como códices de la cultura “azteca”. Después observó que los frescos de Mitla se parecían mucho a las pinturas de los códices *Vindobonensis*, *Nuttall* y *Borgia*. En 1900 afirmó que el origen del *Borgia*, *Vaticano B* y *Cospi* se debía buscar en la antigua cultura zapoteca, en Teotitlan, Tlaxtepec o Coatzacoalco. Se inclinó más por Teotitlan del Camino, por la semejanza de las representaciones de Xochipilli (dios de la música) en los *xantiles* (figuras policromadas de cerámica) y en el Grupo Borgia. Más tarde afirmó que procedían de la región de Tehuacan, Cozcatlan y Teotitlan del Camino. El método seguido por Seler es fundamentalmente el mismo que han seguido investigadores posteriores y combina dos factores: 1) la comparación de los códices con artefactos y monumentos arqueológicos, y 2) la intuición personal.

Alfonso Caso y Eduardo Noguera en 1927 publicaron el hallazgo de los frescos postclásicos en dos altares de Tizatlan, Tlaxcala. Ambos estudiosos señalaron la semejanza entre estos murales y los códices del Grupo Borgia. La correspondencia más clara es la representación del dios Tezcatlipoca en la página 17 del *Códice Borgia*. Caso publicó en 1949 el análisis del *Mapa de Teozacualco* con el que pudo establecer que los códices *Vindobonensis*, *Bodley*, *Nuttall* y otros eran documentos históricos de la región mixteca. La semejanza entre estos códices y el Grupo Borgia, dirigió la mirada de los investigadores otra vez hacia Oaxaca, a los frescos de Mitla. Salvador Toscano en su obra *Arte Precolombino de México y de América Central*, anotó la posibilidad de que el Grupo Borgia se hubiera originado en la Mixteca.

En 1961 Karl Antón Nowotny publicó *Tlacuilolli* (escritura, pintura) obra monumental sobre el Grupo Borgia. Propuso ciertas conjeturas acerca del origen de los códices, refiriéndose a los frescos de Tizatlan, las cerámicas de Cholula y Nochixtlan. Distinguió un “estilo azteca-mixteco” en varias provincias, como el Valle de México, Malinalco, Cholula-Tlaxcala, la Mixteca Alta, Mitla y propuso el lugar de origen de cada códice:

El *Códice Borgia* es probablemente de Cholula-Tlaxcala por su semejanza con los frescos de Tizatlan y la cerámica policroma de laca encontrada en esos

⁴ Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Meter van der Loo, *Calendario de pronósticos y ofrendas: libro explicativo del llamado Códice Cospi*, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 45-58.

⁵ *Amoxitli* en singular y *amoxtin* en plural. Remi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl: redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*, México, Siglo XXI, 1977, p. 28 y XL. Naandey en mixteco. Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 11.

lugares. El *Códice Cospi* es probablemente de la Mixteca Alta, por los paralelos con la decoración de la cerámica del área de Nochixtlan, pero de fecha posterior al *Códice Vindobonensis*. El *Códice Vaticano B* es atribuible al sur de la Mixteca, por su parecido con el estilo del reverso del *Códice Vindobonensis*. El *Códice Fejérváry-Mayer* y el *Laud* muestran la misma rigidez de composición de algunos frescos de Malinalco, aunque éstos son demasiado fragmentarios para decir algo con seguridad.

Con base en los estudios de Caso y Nowotny y el aumento de las fuentes arqueológicas, en la década de los sesentas surgieron dos corrientes en la búsqueda del origen del Grupo Borgia y especialmente del *Códice Borgia*: la “naua-céntrica” dirigida por Henry B. Nicholson, que sostiene que es un *amoxtli* perteneciente a la cultura *naua*, específicamente al centro ceremonial de Cholula y a áreas adyacentes de los estados de Puebla y Tlaxcala; y la “pan-mixteca” encabezada por Donald Robertson afirma que todo el grupo, menos tal vez el *Vaticano B* son *naandeye* producto de la Mixteca, por su similitud con los *naandeye Nuttall* y *Vindobonensis* de Oaxaca.

En 1967, Chadwick y MacNeish reivindican la idea de Seler y producen nuevos argumentos para atribuir el *Códice Borgia* al Valle de Tehuacan, una región con gran presencia nahua, pero a la vez cercana al ámbito mixteco. Y en 1983, Sisson presentó su propuesta, con base en el seminario organizado por Dumbarton Oaks, en Washington D. C. y su propio estudio personal, en los siguientes términos: El Borgia, a la región predominantemente nahua hablante de Tepeaca-Tecamachalco-Cuauhtinchan o el Valle de Tehuacan, donde se hablaba el nahuatl, popoloca, mixteco y mazateco. El Cospi, a la región nauatl-hablante alrededor de Cholula-Huejotzingo-Tizatlan. El Vaticano B, a una región en el suroeste del estado de Puebla, hacia Acatlan, donde se habla el popoloca y el mixteco. El Fejérváry-Mayer y el Laud, al sur del Valle de Tehuacan o la Cañada, donde se habla cuicateco. Y Anders, Jansen y Reyes García dicen: “Podemos afirmar que el *Códice Borgia* es uno de los productos más característicos del llamado ‘estilo-horizonte Mixteca-Puebla’, que dominaba extensas partes de Mesoamérica durante los siglos anteriores a la invasión española, esto es, durante la segunda mitad del periodo postclásico ($\pm$ 1250-1521 d. C.).”⁶

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EN EL GRUPO BORGIA LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

De la iconografía musical contenida en los códices del Grupo Borgia, aducimos algunos ejemplos. El *chicahuaztli* es un idiófono que suena con un golpe indirecto de sacudimiento, descrito como “palo de de sonajas”. Simbolizaba el rayo solar que fertilizaba la tierra.

⁶ Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, *Los templos del cielo y la oscuridad: oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*, España, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 41.

Era la insignia de Xipe Tótec, el dios de la fecundidad de la tierra. Según Seler en la página 25 del *Códice Borgia*, este dios aparece sosteniendo en la mano derecha su palo de sonajas, *chicahuaztli*.⁷ Y Anders, Jansen y Reyes García también dicen que “Xipe Totec, ‘Nuestro Señor el Desollado’, tiene una sonaja [*chicahuaztli*] en la mano.”⁸

Según León-Portilla, en la página 27 del *Tonalámatl de los Pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer)*, “aparece Xipe-Tótec, el señor dueño del prepucio, el de la fertilidad. Su boca y abertura del ojo denotan que también sobre su rostro lleva la piel de la víctima. Un de las manos de ésta cuelga de su brazo izquierdo. Sus adornos de pluma y su nariguera son en parte rojos. Con una mano sostiene la banda, elemento vital, que remata en una flor. En la otra lleva un palo-sonaja.”⁹ Según Anders, Jansen y Pérez en “Caña y los tres días que siguen el cordón umbilical está en manos de Xipe, aquel que viste la piel del desollado y baila con su bastón-sonaja mientras que de su cuerpo emana suciedad. Es él quien influye en el destino de la criatura.”¹⁰

La *ayacachtli* (sonaja) es un idiófono de golpe indirecto de sacudimiento, constituido por un recipiente esférico, con o sin orificios y provisto de un mango. Dice Seler, que la página 23 del *Códice Borgia*, vemos una olla de pulque, *octecómatl*, del que se desborda la bebida, que lleva flores en su superficie. La olla está guarnecida de banderolas, *amapámitl*, y papeles de sacrificio, *tetéhuitl*; sobre la superficie de ambos tipos de objetos están pintados pequeños ángulos agudos, *tlahitzcopintli*. Una gran flecha traspasa la olla. De este modo, tenemos aquí los mismos elementos que aparecen en la olla de pulque junto al signo *tochtli*, ‘conejo’, y junto a Mayáhuel, diosa del maguey, en la lámina 12 del manuscrito (*abajo, a la izquierda*). Pero aquí hay algo más; por el cuello de la olla se asoma un conejo, imagen de los númenes del pulque, que lleva en cada mano sendas flores.”¹¹ Según Anders, Jansen y Reyes García en “xvi. Zopilote En la olla de pulque está un animal bravo del monte, con flores en las manos: la alegría salvaje. Pero hay la perforación por una flecha: ataques y mala suerte para los borrachos.”¹² Sin embargo no se trata sólo de “flores” sino de *ayacachtli* o sonajas o maracas, una en cada mano. Cada una está compuesta por los siguientes elementos gráficos: mango, receptáculo con cápsula, y receptáculo con flor. Para mostrar y confirmar esto remitimos a la *ayacachtli* o sonaja que empuña -según Seler- la deidad femenina Xochiquétzal,¹³ que se encuentra en la página 60 del mismo código; y -según Anders y colaboradores- es una mujer con una sonaja,¹⁴ que presenta los mismos elementos gráficos, además de cuatro pequeños puntos alrededor de la cápsula. Además no se trata de

⁷ Eduard Seler, *Comentarios al Código Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, t. I, p. 247.

⁸ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 159.

⁹ Miguel León-Portilla, “El tonalámatl de los pochtecas (*Códice Fejérváry-Mayer*): estudio introductorio y comentarios”, en *Arqueología Mexicana*, edición especial códigos, 2005, No. 18.

¹⁰ Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Op. cit.* p. 257.

¹¹ Seler, *Op. cit.* p. 232.

¹² Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 155.

¹³ Eduard Seler, *Comentarios al Código Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, t. II p. 156 y 157.

¹⁴ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 315.

un conejo, porque no tiene las orejas largas. La figura del conejo, si bien puede presentar diferente color y atributos, está pintada con orejas largas en todo el *Códice Borgia*. Así también, Seler interpreta otro animal con pelaje muy parecido a éste que denomina “conejo”, localizado en la página 11 como “un animal de aspecto de fiera, difícil de clasificar zoológicamente.”¹⁵ El gran parecido entre estas dos imágenes nos lleva a pensar que se trata del mismo animal. Tampoco se trata de un venado ya que el color de su pelaje y patas se representan de forma diferente en el *Códice Borgia*, como podemos comprobarlo en la página 21, en donde se encuentra un venado café.

Con relación a la misma imagen Anders, Jansen y Reyes García primero dicen que en “la olla de pulque está un animal bravo del monte, con flores en las manos: la alegría salvaje.”¹⁶ Pero después sobre la imagen semejante de la página 11, afirman que se trata de un “árbol roto, desbaratado por un coyote...”¹⁷ En este mismo sentido, tampoco se trata de un coyote, porque el pelaje de esta imagen no corresponde al pelaje de las representaciones del coyote en el *Códice Borgia*, como se puede observar por ejemplo en la página 10.

El *tecciztli* es un aerófono clasificado como trompeta de caracol con orificio de soplo distal. También se le nombra *atecocoli* y *quiquiztli* Según Seler, en “los tres pasajes [*Códice Vaticano B* láminas 28, 94 y *Códice Borgia* lámina 9] vemos por encima del dios del Sol o delante de él, respectivamente, dentro de una ‘cerca’... a un ayunador, *mozahuani*, con un jarro en el hombro, y tocando la bocina, *tecciztli*.¹⁸ Según Anders, Jansen y Reyes García el trenzado, signo del *nezahualli*, el ayuno ritual, rodea a un hombre que carga una olla y toca un caracol: actividades ceremoniales.”¹⁹

El *huéhuetl* (tambor) es un membranófono de golpe directo. Tiene forma tubular cilíndrica con fondo abierto y una membrana de piel arriba. Se confeccionaron diversas clases con forma esférica, de copa, de U y semejante al timbal. Según Seler en la página 24 del *Códice Borgia*, se encuentra una figura con cabeza de animal tocando caracola, *tecciztli*, y un atabal, *tlalpanhuéhuetl*.²⁰ Y Anders, Jansen y Reyes García dicen que hay un “hombre con la cara del dios Xolotl, que toca el tambor y el caracol: música y baile.”²¹

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES Y LOS DIOSES DE LA MÚSICA

Macuilxóchitl-Xochipilli, “Cinco flor, príncipe de las flores”, y Xochiquétzal, “Flor quetzal o preciosa” son los dioses de las artes, de la música, el canto y la danza. Huehucéyotl, “Coyote viejo”, también es el dios del canto y de la danza. La *áyotl* es un idiófono de golpe directo, hecho de concha de tortuga, que se tocaba con cuernos de venado. Se creía que los

¹⁵ Seler, *Op. cit.* t. II p. 137.

¹⁶ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 155.

¹⁷ *Ibidem*, p. 101.

¹⁸ Seler, *Op. cit.* t. I p. 152.

¹⁹ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 103.

²⁰ Seler, *Op. cit.* t. I p. 229.

²¹ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 152.

pueblos originarios habían venido del oriente sobre conchas de tortugas. De acuerdo con Seler, en la página 60 del *Códice Borgia*, la deidad Xochiquétzal toca una *ayacachtli* y *áyotl* y el dios Huehucóyotl toca un *huéhuatl*.²² Según Anders, Jansen y Reyes García, piensan que la “pareja hace música, vive con alegría: el hombre –bajo la influencia del dios del Baile– toca el tambor, y la mujer raspa un caparazón de tortuga con la cornamenta de un venado. Ambos [sólo ella] agitan sonajas”.²³ Según Anders y Jansen cuando “la suma de los números de los nombres calendarios es 10, la pareja hace música: vivirá con alegría. La mujer raspa un caparazón de tortuga con la cornamenta de un venado, y el hombre toca el tambor –bajo la influencia de Tecciztecatl, el anciano dios de la Luna. Ambos agitan sonajas. Plato con quetzal: sustento y nobleza.”²⁴

LADANZA

Según Seler, en la página 23 del *Códice Borgia* se representa al “comedor de corazones”, el *teyollocuani*, es decir, el hechicero, el representante de la naturaleza del decimocuarto signo, *océlotl*, jaguar.²⁵ Según Anders, Jansen y Reyes García en “xiv. Jaguar, El dios de la Muerte, Mictlantecuhltli, comiendo corazones. Derrame de sangre, sacrificios, muerte. Es posible que, al mismo tiempo, a Mictlantecuhltli se le está sacando un corazón, pero las líneas del dibujo no son suficientemente claras.”²⁶ Nosotros pensamos que además este personaje se encuentra danzando. Esto se puede apreciar, por ejemplo, mediante la comparación con los personajes que se encuentran en los dos cuadros de la izquierda. Ahí podemos observar que la disposición de su cuerpo indica que caminan al tiempo que muestran sus atributos. La orientación que tienen hacia la derecha también indica el sentido en que se deben de leer, es decir, de izquierda a derecha. Signos importantes son los *maxtlatl* que portan. Los extremos caen por gravedad entre sus piernas y por detrás de las piernas. En cambio, el *teyollocuani* o Mictlantecuhltli presenta el cuerpo en movimiento. Los brazos abiertos hacia arriba. Una pierna semiflexionada posada sobre un plano imaginario y la otra casi estirada hacia delante sin posarse en el plano imaginario. Y la disposición del extremo delantero de su *maxtlatl* en sentido horizontal, como si flotara es producto del movimiento dancístico del personaje.

²² Seler, *Op. cit.* t. II p. 156 y 157. Señala que en la página 38 del *Códice Vaticano B*, Xochiquétzal tiene en el pelo una cinta; y en el *Códice Laud* su cabellera no muestra ningún adorno. En lugar de Huehucóyotl, en ambos códices, vemos a un dios anciano y barbudo, pintado de azul, a quien el caracol que lleva en la frente caracteriza a Tecciztēcātl como dios lunar.

²³ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 314.

²⁴ Ferdinand Anders y Maarten Jansen, *Manual del adivino, libro explicativo del llamado Código Vaticano B, Codex Vaticanus 3773, Biblioteca Apostólica Vaticana*, España, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 251.

²⁵ Seler, *Op. cit.* t. I p. 230.

²⁶ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 154.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES, EL CANTO, LA DANZA Y LOS DIOS DE LA MÚSICA

Seler dice que en la página 39 del *Códice Borgia*, hay doce *cihuateteo* que bailan en torno a un disco rojo sobre el cual figuran Quetzalcóatl cantando, acompañándose de un *huéhuetl* (tambor), hecho de una olla; y a Macuilxóchitl, tocando una *tlapitzalli* (flauta) con forma de flor.²⁷ Anders, Jansen y Reyes García, apuntan que, “12 mujeres dedicadas a Tlazolteotl, como Cihuateteoh, temibles mujeres deificadas, bailan su areito, en dos grupos de a seis, tendiéndose las manos y dándose palmadas. En medio de esta danza coral, corren y brincan el sacerdote de Xolotl, cantando al son de su tambor, y el Sacerdote del Sol, tocando una flauta preciosa.”²⁸

Según Seler, en la página 64 del *Códice Borgia* y en la 52 del *Códice Vaticano B* está pintado Huehuecōyotl, el Coyote Viejo, [dios de la danza] dios del instinto sexual y de la voluptuosidad.²⁹ Según Anders, Jansen y Reyes García, el “patrono es Huehuecōyotl, el Viejo Coyote, dios de la Discordia y de los Engaños. El hombre cae: fracasos y pérdidas por falta de unidad. Armas: guerra, conflictos. El bailarín canta: aspecto musical y artístico. La mujer se lamenta y está de luto; se derrumba su casa (familia).”³⁰

EL DIOS DE LA MÚSICA

Xochipilli, el Príncipe Flor, es el dios de la música, el canto y la danza. Su representación en los códices del Grupo Borgia es compleja y requiere un estudio desde el ámbito de su significación musical. Dice Spranz que en “casi todas las representaciones de Xochipilli se encuentran características de Tonatiuh y de Cintéotl. Algunas de las figuras del *Vaticano* llevan como pintura facial el arco del ojo de Tonatiuh, que también aparece en el Borgia en Xochipilli, pero junto con su pintura facial determinativa. El espacio blanco alrededor de la parte de la boca que lleva una de las figuras del *Fejérváry-Mayer* puede ser una variante de la pintura del *Borgia*, pero se encuentra también en Tonatiuh. En el resto de las figuras del *Fejérváry-Mayer* son poco características. La indumentaria de las figuras del *Laud* es la mayoría de las veces es parca.”³¹

²⁷ Seler, *Op. cit.* t. II, p. 41.

²⁸ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 222.

²⁹ Seler, *Op. cit.* t. II p. 183.

³⁰ Anders, Jansen y Reyes García, *Op. cit.* p. 328.

³¹ Bodo Spranz, Los dioses en los códices mexicanos del Grupo Borgia: una investigación iconográfica, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 381.



APROXIMACIÓN A LA MÚSICA DE JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

EUGENIO DELGADO PARRA

Una manera de comenzar una caracterización general de la obra de Joaquín Gutiérrez Heras, - Tehuacán, Puebla, 1927- es la de ubicarlo dentro de las corrientes estéticas de la música mexicana del siglo xx, tal y como han sido definidas por la historia de la música de este período.

Joaquín Gutiérrez Heras pertenece al conjunto de compositores que bajo el rótulo *Nueva Música de México* reúne a nombres tales como los de Raúl Cosío, Leonardo Velázquez, Rafael Elizondo o Jorge González Ávila, e incluso se han vinculado a él los de Francisco Savín y Manuel Henríquez. Ya el solo título del grupo, acuñado originalmente por los redactores del suplemento cultural del periódico *Novedades*, y que estaría destinado a perdurar como su emblema, nos da una orientación importante: todos los términos en él son significativos, en primer lugar la noción de novedad remite a la esperanza de asistir a un nuevo comienzo, a un posible renacimiento de la música de México, si bien este anuncio se proclama con discreción, quizá incluso con alguna reserva.

Ahora bien, la música de los jóvenes de este nuevo movimiento es realmente nueva, ¿y nueva frente a quién o frente a qué?, naturalmente frente a la corriente nacionalista, hacía falta por aquel entonces rescatar a la música de su inevitable referencia a lo nacional, así como a lo nacional de su fatal asociación con ciertos elementos estéticos estilísticos estereotipados. La expresión *Nueva Música de México* tomaba distancia pues, pero respetuosamente de un pasado musical prestigioso, crítico, pero que al promediar la centuria comenzaba a dar muestras de agotamiento.

Esta primera indicación sobre el significado de la obra de Joaquín Gutiérrez Heras, desde la perspectiva de su pertenencia a una generación de compositores es bastante elocuente, en efecto, uno de los grandes méritos de este compositor fue el de saber enfrentarse y resolver adecuada y serenamente la disyuntiva de reproducir de manera más o menos servil los principios artísticos e ideológicos que caracterizaron al arte nacional posterior a la Revolución Mexicana, y sacrificar así su sentido artístico genuino o aventurarse por los caminos del arte sin cartas de navegación apelando nada más que a la posible coherencia y consistencia de su obra a la vez que a su sentido del gusto y al ejercicio de la más radical honestidad intelectual.

Pero si su referencia al grupo *Nueva Música de México* es en este sentido instructiva, cuando tratamos de definir los rasgos expresivos de su obra en cambio, esto no nos lleva demasiado lejos. En efecto, poco se ha dicho al respecto por los comentaristas del movimiento, aparte de la afirmación unánime de su diversidad de credos estéticos, formación cultural y valor artístico; es lógico que así sea, la música de estos compositores responde a indiosicracias e inclinaciones tan personales y circunstanciadas que hacen ser no solo difícil sino equívoca la posibilidad de querer arribar a caracterizaciones generales, acaso forzadas o arbitrarias, es posible que aún no hayamos alcanzado la distancia histórica adecuada para emitir juicios certeros en este sentido, en cualquier caso consideramos que respecto a nuestro compositor, el camino más seguro de aproximarnos a una mejor comprensión de su obra es tratar de percibirla abiertamente, de manera desprejuiciada, tratando de escuchar lo que se nos dice en sus expresiones particulares.

Para comenzar con este acercamiento a su obra, proponemos la idea de que ante la ausencia o el rechazo de programas estéticos, la música de Joaquín Gutiérrez Heras se refugia meramente en el sonido una vez que la música como símbolo, es decir, la música referida a realidades trans o extramusicales ha sido abandonada, y entonces el compositor se sitúa en el campo ilimitado de lo posible. En Joaquín Gutiérrez Heras asistimos al redescubrimiento de la capacidad del sonido para envolvernos, para introducirnos en un mundo que simplemente habitamos sin formular conceptos pero cuya experiencia puede ser contundente y plena de sentido.

Otra manera de afirmar la primacía del sonido en la obra de Joaquín Gutiérrez Heras es proponer que en su música la búsqueda del sentido deja de ser una obsesión, alienta en su obra la idea de que el sentido es algo que el ser humano jamás instaaura, sino que de antemano es, y desde siempre condiciona toda búsqueda de sentido, por eso lo que importa no es idear nuevos sentidos, sino saber percibir lo que aquel por sí mismo y desde siempre secretamente profiere, parafraseando aquella máxima que afirma que “el estilo es el hombre, puede decirse que para Joaquín Gutiérrez Heras “el sentido es el hombre”, en otras palabras, que el sentido es algo más fundamental que el estilo.

¿Cuáles son las formas por las cuales Joaquín Gutiérrez Heras accede en su obra al reino del sentido? Muchas y de diverso tipo, pero consideramos que todas ellas se sintetizan en una, a saber: la búsqueda de lo simple, la búsqueda simple y llana del sentido es, en nuestra opinión, una de las claves fundamentales para entender su música, ¿a dónde lo conduce este interés? claramente al hallazgo de imágenes sonoras, inéditas y cargadas de un fuerte contenido expresivo, siempre y cuando que nos percatemos de que la expresión en Joaquín Gutiérrez Heras no equivale a la exteriorización de la subjetividad ni a la fórmula romántica de la música como lenguaje del sentimiento, por el contrario, la expresión de su música oscila entre la expresión de estados de ánimo objetiva por un lado, y la exarcebación de las sensaciones por el otro. Como un ejemplo de ello se recomienda escuchar el primer movimiento de una de sus obras maestras, escrita en tres movimientos que ya desde el título anuncia su programa estético, la Sonata Simple para flauta y piano de 1965.

En esta obra sorprenden varias cosas: en primer lugar llama la atención la extrema sencillez de su diseño musical, así como la reducción al máximo de las posibilidades tímbricas al limitar la dotación de la obra a solo dos instrumentos, uno de los cuales, el solista, se caracteriza por poseer una columna elemental de sonidos armónicos o concomitantes, lo que emparenta su carácter al timbre acústicamente más simple posible, el de la onda sinusoidal; sin embargo uno no se da cuenta inmediatamente de que un poco más en el fondo alienta una poderosa fuerza expresiva capaz de convertir la sencillez de los elementos de la obra en una auténtica experiencia estética. Nada, ni la simpleza de la forma ni la evidente renuncia a su pretendido sentido discursivo, ni el limitar sus figuras a unos cuantos valores rítmicos, ni en fin la decisión de moverse en una tesitura cómoda y homogénea le impide fulminarnos con su eficacia sonora.

Es verdad que esta simpleza, como han señalado los especialistas, es uno de los rasgos característicos de su obra temprana, pero también es perceptible en etapas posteriores, como una muestra de ello se recomienda escuchar el segundo movimiento de otra de sus obras, también en tres movimientos intitulada *Trópicos*, para clarinete, violín, violonchelo y piano, obra de 1986-1987.

Es cierto que ahora la textura es más compleja, pero no se ha perdido un ápice de claridad y precisión en el diseño, el carácter un tanto angustioso que contrasta con la excelencia del modelado de la forma musical y de cada uno de sus elementos ha de ser entendido como una suerte de ensayo en una de las tesituras extremas del hacer y el padecer humanos más que como una extroversión del ánimo, no hay en ella sino barruntos de un interés discursivo más comprensibles como un pretexto para la exploración de nuevas paletas de color en un ámbito propiamente musical y no en uno dramático. Nuevamente, aunque la expresión es más compleja que en el caso de la *Sonata Simple*, la economía de recursos es llevada al límite en la medida en que el contenido expresivo de la obra lo permite.

Para terminar quisiera referirme a dos aspectos cruciales que hasta ahora han quedado sin mencionarse de eso que hemos denominado la intención de parte de nuestro autor de avocarse a lo que hemos denominado una búsqueda simple y llana del sentido, hablar de la búsqueda del sentido por el sonido mismo puede llevar a un doble equívoco, por una parte a pensar que la música está desvinculada del mundo y de todas aquellas cosas que en verdad nos interesan, por la otra a creer que la experiencia musical puede darse desvinculada de su natural relación con los lenguajes, los géneros y los estilos musicales del pasado; ni uno ni lo otro sucede en el caso de Joaquín Gutiérrez Heras. En cuanto a lo primero es de sobra conocida su amplia y sólida cultura histórica, filosófica, científica y literaria, así como su comprensión profunda del significado de las artes en su conjunto, como lo demuestra su amplia producción de obras escritas para la escena y para el cine, por lo general realizadas en colaboración con los principales creadores en estos ámbitos.

En cuanto a lo segundo, Joaquín Gutiérrez Heras era un profundo conocedor de la historia de las expresiones musicales, y en su obra se entrelazan recursos y procedimientos técnicos y compositivos pertenecientes a las más diversas épocas de la historia de la música. No es extraño que así sea, como es sabido, los sonidos aislados en sí mismos tienen poco que ofrecer al arte musical, lo que resulta provechoso en esta materia es la relación de unos sonidos con los otros, de unas combinaciones con las otras, de unas obras, de unos géneros, de unos estilos con los otros, es en ese sentido que puede afirmarse que la música de Joaquín Gutiérrez Heras se mueve en el terreno de la búsqueda simple y llana del sentido, es decir, que dicha búsqueda consiste en un apasionado diálogo con la tradición, un diálogo en que los interlocutores se han percatado de que tanto en el arte como en la vida menos es más, siempre. Es por eso que la música de Joaquín Gutiérrez Heras sigue ganando adeptos y convirtiéndose en uno de nuestros compositores más apreciados.



JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS
¿CRÍTICO DE LAS VANGUARDIAS?

LUÍS JAIME CORTÉS

Tuve que dar un nombre apresurado a esta ponencia, porque así son estas cosas y el trajín de los días empuja con su vehemencia irreparable. Pero luego de pensarlo un poco me di cuenta de que elegí un buen título, y por tanto un buen tema. Aunque lo primero que hay que decir al respecto es que Joaquín Gutiérrez Heras lo objetará por más de una razón. Joaquín Gutiérrez Heras... ¿crítico de las vanguardias? La frase es groseramente formal para su gusto, estoy seguro de ello, y por tanto falsa, o peor aún, falsificadora.

Pero quizás debo empezar con más orden y oficio. Joaquín Gutiérrez Heras comenzó a escribir música allá por la mitad del siglo, mientras aún estudiaba arquitectura en la UNAM. Y aquí ya va mejor la cosa. No porque relate un hecho objetivo, sino porque representa una ironía. Y la ironía es uno de los juguetes favoritos de Gutiérrez Heras. Lo fue siempre.

¿Un estudiante de arquitectura que escribe música? Sí, por raro que parezca. Y peor aún: un estudiante de arquitectura que escribe música capaz de ganar un concurso nacional de composición, convocado ni más ni menos que por la más importante orquesta del país: la Orquesta Sinfónica Nacional.

Ahora bien, es preciso decir que no ganó el premio él sólo, pues los jueces, que suelen ser pichicatos, dividieron el premio entre dos, basándose con rigor en partituras explícitamente anónimas.

Y aquí encontramos una segunda ironía. No en el número, sino en la persona del segundo ganador, que fue, ni más ni menos, José Pablo Moncayo, el maestro, el autor de un ya famoso *Huapango*. Y es una segunda ironía porque el tímido estudiante de arquitectura no sólo ganó el concurso, sino que lo ganó con uno de los maestros de la música mexicana. Y este hecho es quizás más importante que el concurso mismo, el hecho de que un jurado de especialistas, al ver partituras sin el nombre del autor, como indicaban las bases del concurso, comparara al joven con el maestro.

El maestro, por cierto, no se ofendió ni lo tomó a mal. Por el contrario, Joaquín relata que le dio unos consejos buenísimos. Le sugirió que eliminara una sección, y que modificara un detalle aquí y otro allá. “Los seguí todos”, me contó una vez Gutiérrez Heras. Moncayo dirigió la obra con excelencia, y así el joven tuvo una primera magnífica audición de esa obra primeriza.

Ahora bien, esa obra primeriza es una de tal naturaleza que ha sido elegida por las orquestas mexicanas como parte de su repertorio indudable. Y así han hecho también muchos pianistas. Pues es una obra para piano y orquesta.

Se llama: *Divertimento*, para piano y orquesta. Una obra imprescindible en el repertorio mexicano, al lado de otros pocos conciertos magistrales, como el *Concierto del Sur*, de Ponce, o el *Concertino* para órgano, de Bernal Jiménez.

Un crítico, sorprendido por el joven aprendiz de arquitecto, fue a preguntarle, cómo no, que dónde había estudiado música, a lo que fue respondido con una de esas frases de indudable factura:

–Aprendí música en la película *Fantasia*, de Walt Disney– dijo, con cara seria.

Podría haber inventado cualquier cosa. Podría haber dicho que estudió con algún maestro fantasmagórico de conservatorio, o pudo haberse arrogado misteriosas virtudes autodidactas. Pero no. Aprendió con Walt Disney. Y lo dijo además con el tono de quien dice la verdad, que es el tono verdadero de los ironistas de cepa.

Los mejores ironistas suelen ser, a la vez, tímidos (pensemos en Monterroso, claro), y el crítico que inquirió a Gutiérrez Heras se fue de la entrevista sin saber si era una respuesta que podía tomarse en serio.

Y por supuesto que era en serio. Eso lo sabemos con claridad cincuenta y tantos años después. Aprendió música con Walt Disney. Y es que, en realidad, de quién más se puede aprender. Está ahí Bach, Beethoven y Stravinsky, entre muchos otros.

Luego estudió las cosas que hacen que un compositor sea considerado como tal (pasó incluso por las aulas del Conservatorio de París) y, lejos de tener más reconocimiento, perdió el que había adquirido con tan repentina aparición.

Y es que entonces la música obligada era dodecafónica, o más precisamente, serial, y a él eso le incomodaba muchísimo, pues incluso estuvo siempre lejos de cualquier cromatismo. El diatonismo modal fue siempre lo suyo. El serialismo le provocaba una especie de alergia:

—Siento que cada vez que escribo una nota va a venir un contador a hacerme una auditoría y, como en un proceso de Kafka, va a preguntarme con terrorífica frialdad: ¿dónde está el 12? ¿dónde el 3?

Y así, irreverente ante el nuevo dogma, fue poco a poco marginado del escenario social de la música en México. Y él se dedicó a lo suyo, y a su trabajo como traductor en el Fondo de Cultura Económica.

Aparecieron entonces figuras como Manuel Enríquez, vanguardista radical y, hoy lo sabemos, algo dócil a las modas. Su música parecía haberse despeinado en el Otoño de Varsovia, un festival fundamental en la época para definir las tendencias del día.

Y empezó a poco a poco a hablarse de Gutiérrez Heras como de un conservador, como de un reaccionario, según la verbología de la época, y de ahí a la idea de un músico aficionado no tardó en ser una especie de imagen común. Un compositor de música para cine, se decía, que es una de las maneras posibles para no ser un compositor.

Lo curioso es que todo ello tuvo siempre sin cuidado a Gutiérrez Heras.

Estaba muy concentrado traduciendo libros del alemán para el Fondo de Cultura Económica. Este es un hecho que se dice rápido. Incluso él reniega de ese trabajo, no le gusta hablar de él. Pero tradujo cosas como la *Historia trágica de la literatura*, de Walter Muschg, que es una obra que requiere de una erudición abrumadoramente grande para llevarse a cabo. La sola traducción de esa obra monumental le convierte en un humanista de verdad, aunque hoy la palabra humanista luzca desprestigiada.

Sorprendió siempre por su erudición sosegada y minuciosa. Es capaz de discurrir sobre un tema renacentista o de descubrir a primera vista una falta de ortografía en un texto checo o polaco.

Se le consideraba conservador, pero incomodaba a la vez que su música no se pareciese a ninguno de los conservadores, aunque tampoco tenía nada que ver con ninguno de los vanguardistas. Cosa curiosa, era una música que parecía de Gutiérrez Heras.

Durante los sesenta y los setenta, su música no habría encontrado un lugar mínimamente cómodo en un concierto (y para ser precisos, no lo encontró). Resultaba tan conservadora a los ojos de la mayoría de sus colegas, porque estaba hecha con recursos tan arcaicos como tomar el violín con la barbilla, apoyándolo en la mano izquierda mientras la derecha toma el arco delicadamente y frota las cuerdas. Era la época de la obra abierta, de la experimentación hasta el límite. Un violín se confundía con un tambor y un piano con un arpa. Arturo Márquez, el autor de los danzones, escribió en esa época una obra que se llamaba, con alusiones conservadoras, “música de cámara”, pero agregaba unos puntos suspensivos y luego se leía: “fotográfica”. Era interpretada por un grupo variable de fotógrafos snobs que disparaban clics con tempos variables y contrastantes.

Por contraste se hizo visible entonces un movimiento del que formaban parte, por ejemplo, Leonardo Velázquez o Carlos Jiménez Mabarak. Se creían herederos del primer nacionalismo. Pero tampoco entre ellos se sentía cómodo Gutiérrez Heras. Y, hay que decirlo, era bien correspondido.

Además, escribía a cuentagotas. Una obra breve cada y tantos años. Cuando los compositores podían manufacturar obras en dos o tres semanas.

Escribía poco porque en el fondo, de algún modo, no se sentía un compositor profesional (y hay muchas declaraciones de él mismo que apuntan en esa dirección). No se sentía compositor profesional porque en realidad nunca creyó que escribir música pudiera ser una profesión. Escribir música, cuando se escucha lo que se escribe, es algo sutilmente misterioso. Y el misterio no puede ser profesional.

Una vez recibió una comisión de Bellas Artes para escribir una obra. Estaba feliz con la noticia. Sin embargo a los tres meses fue con todo y su cheque a la oficina donde se lo habían dado, para regresarlo... “porque no se me ocurre nada”, explicó. Le dijeron que no se preocupara, que ya se le ocurriría, aunque fuese después del plazo pactado. Pero él dijo que no, que no podía aceptarlo porque faltaba esencialmente a las condiciones del encargo. Y regresó el cheque. Claro, pocos días después se le ocurrió la obra, y la escribió.

Fue ya en los ochenta cuando un grupo de compositores, musicólogos e intérpretes comenzó a darse cuenta, y el compositor pasó de ser un aficionado a ser una figura fundamental para la música. Se le empezó a tratar de maestro, y se empezaron a tocar sus obras con envidiada frecuencia. Sólo una crítica persistió: tenía pocas obras. Todo mundo quería una obra suya y él las soltaba a cuentagotas. Pero tendríamos todos que acostumbrarnos a que su obra es tan pulcra como escasa. Recuerda a muchos de nuestros mejores artistas: Rulfo, claro, pero también López Velarde, o Moncayo mismo.

Su primer disco antológico (por cierto, editado por el CENIDIM) se publicó hacia finales de la década, por 1988.

¿Cómo se dio ese tránsito? ¿Cómo fue que Gutiérrez Heras pasó de ser el compositor marginado, aficionado y sin ideas, a un compositor original, propositivo y maduro?

Primero, fue necesario el naufragio de la vanguardia. Cosa que empezó a ocurrir en el mundo a mitad de los 70's, y en México un lustro más tarde. Para los 80's, entonces, la música que estaba haciéndose en México empezó a mostrar un tufillo de obsolescencia y no había referentes en dónde anclar un nuevo inicio. Los nacionalistas del momento eran demasiado cuadrados y seguían aferrados a fórmulas de décadas atrás, justificando su tradicionalismo academicista en una supuesta fidelidad identitaria.

Luego, se empezó a reconocer que mucha música de los sesentas y setentas envejecía con pasmosa rapidez, y en cambio las obras de Gutiérrez Heras mantenían una extraña frescura, como si no fuera posible poner fecha a su construcción. Además, como ya se dijo, su música empezó a seducir a los intérpretes.

Y Gutiérrez Heras, casi a pesar suyo, empezó a expresar sus ideas sobre la música en conversaciones informales casi siempre, de las que han ido dando cuenta los afortunados interlocutores.

De la vanguardia, por ejemplo, dijo:

Si quieres ser vanguardia no puedes tener interés en lo que están haciendo los otros, porque en ese momento ya no eres vanguardia. En ese momento ya estás atrás del otro. Podría decirse: en cuanto vez al otro, ya estás a su retaguardia.

Pues bien, Gutiérrez Heras no volteó a los lados. Escribió música sin prejuicios conceptuales, sin filiaciones ni fobias, sólo atento a lo que sus oídos oían. Fue un vanguardista solitario: no seguía a nadie, pero tampoco nadie lo seguía a él, ni le hubiera parecido esto último mínimamente importante.

Su crítica de las vanguardias no fue, pues, una crítica de conceptos. Fue una actitud. Y más aún: el despliegue de un imaginario sonoro.

Una vez, mientras yo era Rector del Conservatorio de las Rosas, lo invité a tener una serie de conversaciones con jóvenes compositores, sobre la música. Leería también algunas de las obras que le llevaran. Se resistió a aceptar mi invitación mucho tiempo, con el argumento de que no tenía nada que enseñar.

Pero al final aceptó, y llegó el día de la primera charla. Asistieron, con aire displicente, jóvenes que estudiaban con un discípulo de Milton Babbitt, acostumbrados a las matrices numerológicas y a las argumentaciones matemáticas. Le explicaron las obras y él intentó con entereza espartana no sucumbir al aburrimiento. Al terminar la exposición de los jóvenes, se levantó y dijo "No... pues ustedes saben mucho más de música que yo. Así que no tengo nada que enseñarles. Hasta luego". Y se fue. Más tarde me comentó: saben muchísimo. Lo cierto es que lo dijo sin ironía, cosa que hizo aún más filosa la ironía.

Porque tampoco cree en el discurso verbal sobre el oficio de la composición. En otra ocasión le pregunté si le disgustaba Cage. “No”, me respondió, “al contrario. De hecho me gustan tanto las explicaciones que él mismo hace de sus obras”, agregó, “que, una vez que las escucho, ya no tengo ningún interés en oír la música”.

En otra ocasión, que refleja su carácter tanto como sus ideas, y su laconismo fulminante, ocurrió lo siguiente. Era una rueda de prensa durante el festival cervantino, en Guanajuato. En la mesa había dos compositores, asaeteados por las preguntas de la prensa: él y Mario Lavista.

Mario Lavista explicaba entonces su idea del renacimiento instrumental, que sedujo a los periodistas con sus imágenes de cosa venida de otro mundo. Durante una hora, entre lo atractivo de las ideas y la elocuencia refinada de Lavista, nadie preguntó una sola cosa a Gutiérrez Heras. La rueda de prensa, pues, se situó en el tema del renacimiento instrumental. Joaquín se cansó de apoyar su barbilla en la mano izquierda, y luego en la mano derecha, y así. Hasta que se manifestaron los primeros signos de que la rueda de prensa terminaría en breve. Entonces, una periodista, incómoda por no haberle preguntado nada, en una especie de representación espontánea de los demás, decidió lanzar un cuestionamiento, más por cumplir un protocolo y sin saber en realidad qué preguntar. Dijo: “maestro... y ¿usted también usa nuevas técnicas instrumentales?”. Y Gutiérrez Heras respondió con escueta rapidez: “No. Yo ya estoy grandecito para eso”.

La carcajada general echó por tierra una hora de construcción teórica de Lavista. (Por cierto, y dicho sea de paso: siguieron siendo amigos.)



**MÚSICA POPULAR
Y
MÚSICA TRADICIONAL**

LA HUASTECA POBLANA

Grabaciones de campo de Raúl Hellmer

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

No es sino hacia fines del siglo pasado cuando comienza a reconocerse que una porción del territorio norte del estado de Puebla constituye también parte de la región cultural conocida como la huasteca. Este reconocimiento no se basa únicamente en los hallazgos arqueológicos que nos revelan que el territorio ocupado por la antigua cultura huasteca incluía esta zona, sino también en la comprobación de que numerosos rasgos culturales de la zona media y baja de la sierra norte poblana coinciden hoy en día con los que se manifiestan en el resto de la huasteca. Ángel Basols en 1979, teniendo como base aspectos demográficos y económicos, dividió a la huasteca en cuatro subregiones que a su vez se subdividían en comarcas; del estado de Puebla reconocía tres municipios que quedaban comprendidos en la subregión 4 comarca 2, estos eran Pantepec, Venustiano Carranza, uno de los sitios más meridionales de la antigua cultura huasteca. Sin embargo, si se consideran otros aspectos culturales, étnicos y lingüísticos observamos que el área huasteca puede extenderse más hacia allá, hacia el sur, hacia la región vecina conocida como el norte de Puebla. Si partimos de elementos étnicos y lingüísticos, los trabajos de Lorenzo Ochoa, Stence Pin y Joaquín Meade Tussaint, nos muestran que en la zona sur de la huasteca cohabitaron desde tiempos prehispánicos diversas culturas que compartieron territorio con el grupo mayoritario en aquellos tiempos, los huastecos o *tene*, en su propia lengua. En la actualidad estas mismas etnias, totonacas, nahuas, tepehuas y otomís tienen residencia en áreas muy similares a las de entonces, estas áreas incluyen lo que corresponde a la subregión zona baja de la sierra y una parte de la sierra norte en el estado de Puebla.

Desde antes de la Colonia hubo estrechas relaciones entre estos diversos grupos, lo que propició a lo largo del virreinato y durante la época independiente una comunión de diversos rasgos culturales, en la actualidad estos diferentes grupos étnicos continúan manteniendo relaciones entre ellos mediante el comercio y la participación de ciertas festividades religiosas o eventos sociales y política. Entre las tradiciones compartidas por el norte de Puebla y el resto de la huasteca se pueden mencionar ciertas creencias religiosas, prácticas rituales, numerosos mitos, uso de plantas medicinales, gastronomía, indumentaria y, por supuesto, la música y las danzas. Noé López Lazcano y Guillermo Garrido, con el fin de argumentar que la huasteca poblana se extiende más allá de lo que se ha dicho, nos explican que de manera especial sobresale un ritual llamado *Xochihuliztli*, de profundas raíces prehispánicas, el cual se halla disperso en toda la huasteca. En lo que concierne a Puebla, este ceremonial abarca una zona más amplia que la consignada por Basols, ésta incluye, además de los tres municipios ya mencionados, Tlacuilotepec, Jalpan, Tlaxco, Xicotepec de Juárez, Pahuatlán, Honey, Naupan, Juan Galindo, Zihuateutla, Jolapa, Tlaola y ya en el límite Huauchinango, que se encuentra sobre la espina dorsal de una pequeña estribación de la sierra norte de Puebla, la que se erige, en sí, como una pequeña barrera natural hacia el sur de esa zona.

Si hablamos de cultura tradicional, sin lugar a dudas uno de los rasgos que distinguen a la huasteca es el son, género lírico-geográfico mejor conocido en la zona como huapango huasteco. Puebla no es la excepción, y sin embargo hasta la década de 1980 poco o casi

nada se sabía de la versión poblana de este género, para fortuna nuestra, en el año de 1951 el reconocido folklorista José Raúl Hellmer viajó a la ciudad de Huauchinango con el fin de registrar música de aquella zona, en especial sones huastecos. Sin conocer el lugar, poco a poco fue familiarizándose con los pobladores, sus costumbres y sus hábitos. Cuando llegó a la zona, hacía poco que se había instalado la luz eléctrica, este nuevo recurso mermó considerablemente, según le relataron los propios informantes a Hellmer, el gusto por los sones huastecos al introducir la sinfonola y los radios, que impulsaban el gusto por la música ranchera, los mambos, los boleros, las huarachas y otros ritmos. No obstante, Hellmer hizo contacto casi de inmediato con personas que tocaban huapangos o que los habían tocado o que sabían de otros que los tocaban; no eran muchos, algunos habían emigrado a ciudades vecinas para encontrar mejores oportunidades de trabajo, algunos otros se acordaban tan solo de haberlos oído cuando eran jóvenes, en general la mayoría estaba de acuerdo en que aunque todavía hacía poco había muchos huapangueros en Huauchinango, ya todo eso se había perdido y había que buscar esos sones más abajo, de Villa Juárez rumbo a Veracruz. De esta manera Hellmer viajó a Villa Juárez, hoy Xicotepec, -nombre que tomó en 1960, cuando la población sube de categoría para convertirse en ciudad- ahí conoció a varios músicos, con quienes realizó sus primeras grabaciones, algunos de ellos le proporcionaron un dato que quizás fuera de los más importantes que Hellmer obtuvo para sus futuros trabajos de campo en la zona; ellos le dijeron que todavía más abajo, en María Andrea, vivía un violinista notable, quien tenía fama de ser el mejor huapanguero del distrito de Huauchinango, se llamaba Otilio Fernández, quien además solía decir que por nada de este mundo salía de su pueblo.

Pocos días después, acompañado de Aurelio Luna y de Israel Amador, quien conocía a Otilio y había prometido presentárselo, emprendieron el camino hacia el municipio de Venustiano Carranza, donde se encuentra María Andrea, población muy cercana a la línea divisoria entre Puebla y Veracruz. Ellos tuvieron la suerte de encontrar a Otilio en su casa, y a partir de ese día comenzó una estrecha relación entre José Raúl Hellmer y uno de los mayores depositarios del huapango de Puebla, tal vez de todos los tiempos. Don Otilio, originario de la ranchería de San Diego, municipio de Jalpan, tenía en ese entonces 64 años de edad, su hijo Habacum Fernández, bueno para la jarana y la cantada, había aprendido de su padre todo lo que sabía de huapango, así como su guitarrero, don Efigenio Reyes, quien residía en Poza Rica, Veracruz, aunque había nacido en María Andrea. Allí se encontraba en esos días, de tal suerte que las primeras grabaciones que Hellmer hiciera a estos músicos incluyeron a Ciro Fernández, hijo de Habacum, quien aún contaba con poca experiencia, según comentó Otilio, debido a su corta edad de 22 años.

El estilo interpretativo de los Fernández era sin lugar a dudas único, su ejecución resultaba extraña para los oídos acostumbrados a escuchar los tríos huastecos de aquella época y de cualquier otra, La compleja rítmica sincopada, amenizada con sorpresivos cambios de compás, plasmados en los rasgueos realizados por la jarana y la guitarra quinta, -o tepachera, como le decían con cariño los propios músicos- la peculiar y virtuosa

manera de tocar el violín, que en momentos da la impresión de dejar de ser un instrumento de cuerdas para convertirse en una voz más que se une al canto para contrapuntarlo de una forma casi prodigiosa, y qué decir del canto mismo, sonidos sumamente agudos que nos llegan y nos penetran desgarradores, pero al mismo tiempo suaves, dulces, en voces cuya fuerza pareciera estar destinada a fundirse con los gritos emanados de algún lugar de la naturaleza. Hellmer nos dice acerca de la interpretación de este grupo al escucharlos por primera vez ensayar un *Sacamandú*: “yo me quedé asombrado ante el acoplamiento y ejecución del grupo, los adornos del violín, algunos dignos de ser codas de algún concierto, los maravillosos encajes rítmicos de la jarana y los vuelos diáfanos y penetrantes del falsete, tres generaciones de una familia tocando y cantando con el candor y dedicación que exige la buena interpretación de esta música. De lo más interesante fue la ejecución de la jarana; Habacum, con las manos toscas y callosas por los trabajos rudos del campo, tocaba ese pequeño instrumento con una precisión y habilidad notables, haciendo con la mano izquierda unas posiciones muy difíciles de lograr para obtener ciertos acordes, lo mismo que el azote, como se dice allá al rasgueo, realizado con una destreza maravillosa.

¿Cómo puede explicarse el estilo tan singular de los Fernández? María Andrea y sus alrededores no se encontraban en una zona aislada o inaccesible, por el contrario, a menos de 200 metros sobre el nivel del mar, su cercanía con Poza Rica los mantenía en continuo contacto con lo que sucedía en los alrededores, comunicación que se acrecentó con la entonces reciente construcción de la carretera Temixco-Tuxpan, que pasa por Huauchinango. Por otro lado, los músicos acostumbraban viajar continuamente para tocar en Veracruz, Hidalgo y otras regiones del mismo estado de Puebla, Otilio incluso pasó varios años en Tihuatlán, Veracruz, cuando de joven trabajaba de guitarrero con el famoso Elpidio Ramírez, -al tiempo que aprendía a tocar violín- y Efigenio Reyes, huapanguero del grupo, radicado en la ciudad de Poza Rica, como ya se dijo, donde evidentemente escuchaba de manera cotidiana a otros grupos y otros estilos más populares. No hay que pasar por alto, sin embargo, que la huasteca poblana es una región fronteriza, y en este tipo de zonas los procesos culturales se dan de manera particular, en ellas, por un lado, ciertos rasgos tienden a diluirse al fusionarse con otros debido al intercambio continuo. Con elementos vecinos próximos en estos lugares, empero, también puede suscitarse un movimiento en sentido contrario, el proceso de transformación de los diversos rasgos culturales no sigue el mismo ritmo que se da en áreas más centrales de cualquier región cultural, con una posición consciente en defensa de la propia identidad ciertos elementos tienden a permanecer, a conservarse al grado de quedarse como detenidos en el tiempo. En estas líneas haré énfasis en las diferencias que revisten los sones interpretados por el trío Fernández.

El huapango de mediados del siglo pasado interpretado por ellos y otros músicos de zonas circundantes a María Andrea con la que estos se habían venido identificando, esto incluye, claro, por un lado algunos de los huapangos más populares en el resto de la huasteca, como el son del *Sacamandú*, que les recomiendo escuchar en una grabación

que pongo a su disposición y de la que cabe destacar que no es de Hellmer, data de 1975 y fue realizada por Ramírez Arellano, Menoliver Mani y Eduardo Llerenes. Una lista de los sones de este tipo que le fueron grabados a este trío, y que son conocidos en el resto de la huasteca incluye *El aguanieve*, *La azucena*, *El caimán*, *La Cecilia*, *El cielito lindo* –que ellos llamaban *Butaquito*–, *El fandanguito*, *El gusto*, *La guasanga*, *La leva*, *El llorar*, *La malagueña*, *La petenera*, *La rosa* y *El sacamandú*.

Por otro lado, sin embargo, en esta zona, y solo en esta zona aparecen otros sones tal vez más antiguos y posiblemente tocados tiempo atrás y también en las otras huastecas, como son *Los camotes* o *El camotal*, y *Los chiles verdes*, de los cuales existen variantes regionales dentro del vecino son jarocho, así como también *El zopilote*, *El gavilancillo* y *La presumida* antigua, todos ellos hoy desaparecidos. En esta grabación intervinieron, al violín Leandro Hernández Sampayo; el único que queda de la familia Fernández es el hijo de Otilio, que es Habacum en la jarana, y Reveliano Soto Gaona en la guitarra huapanguera, pero aún el estilo sigue siendo el mismo del que estoy hablando.

Había unos sones muy específicos que solamente en esta zona se habían dado como son el de *Los camotes* y *Los chiles verdes* que tienen variantes regionales en el son jarocho, pero también están registrados *El zopilote*, *El gavilancillo* y una *Presumida* que no tiene nada que ver con la *presumida* antigua que todos conocemos, todos ellos ahora ya están desaparecidos.

Los informantes de José Raúl Hellmer mencionaron y llegaron a cantar además otros sones comunes en tiempos previos a la revolución y que por desgracia en 1951 ya habían caído en desuso, permaneciendo en la memoria de solo algunos viejos, estos son *La arañita*, posiblemente el mismo que recientemente revitalizaron algunos tríos; *El borracho*, *La guerra*, *La arena*, *El chilito*, *El gusto pormenor* y una *Azucena* completamente diferente a la que todos conocemos. Estos sones simplemente se mencionaron aunque sí los llegaron a cantar, pero no quedaron registrados por Hellmer.

A estas alturas es preciso detenerse en los tres sones mencionados: *Los chiles verdes*, *El zopilote* y *Los camotes*, los cuales junto con *La camaya*, también conocido en Veracruz y en San Luis Potosí, son ejemplos paralelísticos. Como muchos sabemos, la lírica de sones de nuestro país, incluidos los huastecos, se componen de series de coplas autónomas, sueltas, que se asocian de manera más bien azarosa, la autonomía de las coplas les permite además adaptarse al canto de diferentes sones, todo esto provoca que cada interpretación de la gran mayoría de sones sea un hecho único e irrepetible, sin embargo, de manera excepcional existen ejemplos en los que las coplas aparecen ligadas mediante diversos recursos poéticos, uno de ellos es el paralelismo, que consiste en repetir la misma copla variando solo algunos versos a partir de ellos, generalmente los que riman. Como explico en el artículo “El paralelismo de los sones en la huasteca en México”, es notorio el contraste que existe entre el número de sones con coplas características que sobreviven en las diferentes variables regionales de este género en el son jarocho en el oriente, y en los sones jalisciense y tlaneco en el occidente de México, el paralelismo es un recurso muy vital que observamos en un número considerable de ejemplos musicales, en la

huasteca, en cambio, los pocos sones paralelísticos que he localizado -todos ellos una suerte de antiguallas musicales- constituyen un grupo minoritario que en la actualidad es muy poco conocido. Es posible que esto se deba en realidad a que la difusión de estos sones haya estado limitada siempre a ciertas subregiones de la huasteca, o bien a que con el paso del tiempo estos sones simplemente fueron cayendo en desuso en gran parte de esta región, quedando solo algunas muestras en algunos lugares muy específicos. Esto puede apoyar la idea de que en las regiones fronterizas hay una tendencia mayor a preservar aquellos elementos tradicionales con los que los habitantes se sienten identificados.

Otro elemento digno de comentarse es que las coplas paralelísticas son en su mayoría cuartetos, y hay que recordar que este tipo de estrofas, con una presencia mayoritaria en el cancionero hispanoamericano, no aparece en los sones huastecos en lo absoluto, tomando su lugar las quintillas y las sextillas. También menciono aquí que el son huasteco no tiene estribillos, lo que el resto de los sones de la república sí tiene, y esos estribillos muchas veces son cuartetos, pero extrañamente en la huasteca, o nunca existieron o desaparecieron, y es el caso de estos sones paralelísticos. Para ilustrar este tipo de sones hay que escuchar una versión de un son muy desconocido que se llama *El zopilote*, fue grabado por Hellmer en 1951.

Continuando con los sones paralelísticos, existe uno llamado *El son solito*, bastante conocido en toda la región huasteca y cuya función es hacer bailar a la gente presente en los fandanguitos, este son -que se designa *Los panaderos* en otros lugares- tiene antecedentes desde por lo menos el siglo XVIII, según lo revela una denuncia que se pronunció en contra de él en el año de 1779 en Celaya, entonces también tenía la misma función de sacar a bailar a la gente presente, según queda anotado al margen de esta denuncia, y luego lo saco a colación debido a que también forma parte del repertorio del trío Fernández, pero de una forma muy diferente. Mientras que la música es exactamente la misma que se toca en las versiones de otros lugares de la huasteca, las coplas paralelísticas desaparecieron, y los músicos no pudieron dar una razón del porqué de este título, todavía en el ámbito literario las interpretaciones de este trío manifiestan una característica muy particular, que el 98% de las coplas que ellos cantan no son conocidas por otros grupos, ni huastecos ni de cualquier otra zona que cultiva el son, esto es en verdad un aspecto muy extraño, sorprendente, ya que sabemos que el acervo lírico de los huapangos huastecos, además de ser anónimo es colectiva, esto nos lleva a pensar que sus letras son obra suya, y solo de manera excepcional llegan a incluir coplas del acervo común, y sus coplas no se cantan por otros grupos. Relacionado con esto las coplas cantadas por ellos no incluyen en ningún lado la palabra clave, es decir una palabra que generalmente coincide con el título del son y que aparece en un gran número de coplas de todos los sones huastecos, así tenemos que las coplas:

*pareces una rosita de esas que acaban de abrir,
desengáname negrita y acábame de decir,
que si esta flor se marchita para que quiero vivir,*

o:

*rosita linda de abril,
yo voy a cuidar tu huerto,
cuanto admiro tu perfil,
vas a pensar que no es cierto,
pasaré trabajos mil hasta que me mires muerto*

se cantan en *La rosa*, o las coplas:

*pobre de mi caballito,
lo miro muy acabado,
era ligero y bonito pero muy enamorado,
y ahora se siente viejito por el servicio que ha dado,
la leva es uva y se eleva,
se sube y se va elevando,
yo me quedo contemplando,
de tanto que se eleva sin leva me estoy quedando.*

Estas se cantan, por supuesto, en *El caballito* y *La leva*.

Este tipo de palabras claves aparecen en todos los sones de toda la huasteca y sin embargo no aparecen en los sones del trío Fernández, incluso hay un *Aguanieve* y Hellmer les pregunta directamente que si no se saben ninguna copla que incluya la palabra *Aguanieve* y ellos dicen que en ninguna.

Pasando al ámbito de la interpretación, estos músicos también manifiestan diferencias notorias en relación a los tríos de toda esta zona de la huasteca, los rasgueos de los instrumentos de acompañamiento son, por ejemplo, claramente diferentes, aunque sabemos que esto es una característica bastante general, sin embargo es muy notorio que cada son tiene diferentes azotes fundamentales, lo que nada tiene que ver con los muchos adornos que se hacen dentro del marco de cada rasgueo fundamental, esto se puede apreciar en *Los chiles verdes*, *El zopilote*, *La petenera* y *La presumida*, ya que Hellmer se tomó la molestia de grabar instrumento por instrumento con objeto precisamente de comparar sus respectivos rasgueos. En mi opinión uno de los aspectos interpretativos más sobresalientes del trío Fernández y quizás de toda la huasteca poblana de entonces, es la manera muy particular de cantar, en principio sus voces son extremadamente agudas, gran parte de sus melodías se colocan en el registro falso de la voz, por otro lado no ejecutan el falsete clásico de los huapangueros tradicionales, el cual consiste en un salto apresurado de una nota en registro natural a otra en registro falso, en la cual se mantienen por lo general brevemente, el movimiento melódico de Habacum al realizar un falsete es a partir de una nota breve en registro natural para deslizarse, más que saltar a una nota breve en registro falso del cual ya no regresa, llegando a alcanzar un segundo falsete

sobre el primero para llegar a notas extraordinariamente altas como el sol⁷. Otro rasgo en el canto de los Fernández es hacer en registro natural desplazamientos de una nota a otra mediante glisandos que se deslizan aparentemente de manera errática por encima de los acentos realizados por los instrumentos, dando la impresión de que la voz se arrastra buscando la nota deseada, a la que llegan en el último momento. Lo anterior se puede ejemplificar con *Los chiles verdes* y *El llorar*, que representan un huapango huasteco diferente, extraño, que puede incluso no gustarnos por lo estridente de sus voces, las cabezas ni siquiera se entienden, definitivamente los Fernández no siguen los estándares interpretativos del huapango huasteco actual, que ya se acostumbraba en los años 40 y en los 50 del siglo pasado y que es el que caracteriza a los tríos poblanos actuales.

Aquella tradición, que por lo menos data de mediados del siglo XIX y probablemente exclusiva de ese lugar, representó una escuela que quedó trunca cuando los últimos músicos que la cultivaban se fueron a morar más allá, en el lugar donde se encontraban los viejos de quienes habían aprendido esa música que apreciaban, con la que se identificaban y a la que defendían como su tesoro más preciado, a pesar de las críticas surgidas entre la gente de su propio pueblo, fue en ese momento cuando el canto y la música ya no encontraron eco en los pobladores de María Andrea y sus alrededores, las mismas que pocos años antes las habían gozado y las habían bailado en innumerables fandangos, fue entonces cuando el fandango poblano de Otilio, Habacum y Ciro, de Efigenio Reyes, Severiano Gaona y otros tantos más empezó a morir, nos queda el consuelo de que este patrimonio quedó registrado, a nosotros nos toca ahora escucharlo, conocerlo a fondo, familiarizarnos con su estética y disfrutarlo.



EL DANZÓN Y LAS MÚSICAS URBANAS DE LA ANGELÓPOLIS

JESÚS FLORES Y ESCALANTE

La Ciudad de Puebla, la Angelópolis siempre ha sido un lugar receptivo en todos los órdenes de la vida y la cultura, y esto se debe a que es el paso de transición entre el Puerto de Veracruz y la Ciudad de México.

Desde antes de la fundación española, esta región matlazinca siempre ha ostentado comunicación con los cuatro lados geográficos de la Rosa de los Vientos: por el oriente, el litoral veracruzano; al sur, Oaxaca y el Puerto de Acapulco; hacia el sureste, Chiapas y Yucatán; y hacia el occidente, la influencia de la Muy Noble y Leal Ciudad de México, Querétaro, Michoacán y Jalisco (el Ahualulco y el Bajío).

Esta generosidad geográfica ha permitido que esta ciudad se haya desarrollado entre los estilos neoclásico y herreriano, el barroco de Juan de Churriguera y el barroco poblano pletórico de ladrillo rubicundo, talavera blanquiazul y de la reina, y la exquisita argamasa que corona muchos de los edificios de este bello estilo, más conocido como alfeñique.

Todo esto permeó la llegada a la angelopolitana ciudad de muchas formas, estilos y géneros musicales, que en ciertos momentos cohesionaron al jarabe poblano, que después sería también parte del jarabe nacional.

También en la Ciudad de Puebla las músicas del Guerrero negro, de la Costa Grande y sobre todo la música calentana se fusionaron con el huapango, nacido en la Sierra Norte de Hidalgo y la sierra poblana del Perico. Este suceso se dio cuando el tracmansón, el cielito lindo y la xochipitzahua bajaron a la urbe colonial para después trasladarse como música ya de preeminencia mexicana hacia el archipiélago malasio y las Filipinas, provocado esto por los carpinteros-músicos contratados en la sierra poblana y en la región de Acaxochitlán, Hidalgo, para servir en los astilleros, donde se fabricaban los galeones y pataches, que después salieron al viaje de tornavuelta iniciado por Urdaneta y Legaspi, para propiciar leyendas que hoy son propias de nuestra mexicanidad, como el papel de china y todos los oropeles orientales, vestidura clásica en nuestras piñatas, aguinaldos, dulcería, fiestas patronales y civiles, y también ropaje de nuestra mágica juguetería.

Todo esto, alegoría vital de nuestros bailes y nuestra música, como dijera el divino poeta poblano Gregorio de Gante en su poesía: “La china poblana”:

Allá por el jardín, hay un compacto
Grupo, que se apretuja en incesante
Expectación febril. Como un impacto
De ilusiones sangrante,
De ¡ujujuy! y el ¡ayayay! Comentan
El delirio del coro,
Se elevan como cohetes y revientan
Ebrios de azul, en carcajadas de oro.
¡Es que sobre el sonoro
Alto tablado del kiosko y cabe

La caricia que da el ramaje fresco,
Pespuntean Charro y China el pintoresco
Canevá de un jarabe!

A la China convergen las miradas
Del gentío; a su veste
Se cuelga sin cesar, las ignoradas
Ansias de la revuelta muchedumbre;
Ella es la fiesta toda, ella es entera
La alegría verbenera
Que incendia con su lumbre;
Ella tan sólo es todo; y se dijera
En el fugaz momento
Que la verbena es una hermosa china
Bailando en el jardín de las pasiones
Sobre el kiosko de nuestro pensamiento,
El jarabe de nuestros corazones!

Si bien Mirtha del Gran Mogor, más conocida como Catarina de San Juan no es el icono vital de lo que hoy conocemos como “china poblana”, sí fue uno de los motivos por su manera de utilizar el castor, los chapines multicolores, las sedas, la chaquira, el canutillo y los abalorios chinos, para que la mujer poblana copiara su atavío y lo convirtiera en vestido singular poblano. Habría que anotar también que Myrtha no fue la única mujer oriental que vivió en Puebla a mediados del siglo xvii, ciertamente muchas esclavas chinas, hindús y filipinas vivieron en este lugar, merced a que la gran burguesía poblana era proclive a comprar esclavas y esclavos chinos; recordemos que la Ciudad de Puebla en su Parián se vendía toda índole de mercaderías venidas de estos lugares, razón por la que proliferó entre las mujeres del pueblo el estilo y uso de los géneros y bisutería.

También habría que anotar que no sólo fue Mirtha del Gran Mogor otra de las tantas chinas en Puebla y que a fin de cuentas Catalina de San Juan tampoco era china, sino de una región llamada Indra Prashta, en la India (hoy Nueva Delhi).

Así, de estas regiones llegaron también el rebozo y el paliacate, procedente éste también de la India, de un lugar llamado Praricut, para sustanciar bailes tan mestizos y tan urbanos como el huapango, la chilena, el son jarocho y una serie interminable de bailes oaxaqueños, así como también para formar parte de las cuadrillas, de los matachines, de los huéhueres que en guildas y cofradías se siguen aglutinando para entregar sus bailes carnavalescos en los barrios de La Cruz, El alto, La luz, Analco, siempre al ritmo de jarabitos, danzas y contradanzas, primas hermanas del ciudadano danzón.

DE LA MEMORIA AL PAPEL

Nací en el barrio de La Luz, lugar heroico, mágico y distinguido por su alfafería y fiestas patronales. Este concepto de patria chica, de alma mater urbana (y no lo digo por chauvinismo) se menciona en un sonecito muy famoso durante la intervención norteamericana de 1847 titulado “Las margaritas pelonas”, y que dice de este modo:

Las banderas están puestas
en el Barrio de la Luz,
vamos a ver a los yanquis
que se van pa’ Veracruz.
La güerita de mi tierra
que vendía pollos a real
se pasea en la carretela
con Scott, el general.
Cuando llegaron al puerto
con la tropa de Taylor
a toditas las tuzaron
como recuerdo de amor.
Desde entonces las pelonas
me chocaron más y más
porque siendo tan rogonas
se las llevó Satanás.

Estas coplas nada tienen que ver con aquellas “Pelonas” que se cantaban durante la Revolución Mexicana, pieza que por cierto era una de las favoritas del general Pancho Villa, y que se refieren a las mujeres que se cortaron el cabello durante aquellos años veinte, al estilo *Flapper*, a la *Bob*, a la *Garçon*.

Mi familia estuvo asentada desde 1804 o 1810 en el Barrio de la Luz y eso me dio oportunidad de conocer muchas cosas históricas a través de mi bisabuela Camila Rodríguez Yarce y de mi padre Jesús Flores Reyes, quienes me narraban cómo fue la Ciudad de Puebla durante las primeras dos décadas del siglo xx. Por supuesto, también mi abuelo y mi bisabuelo fueron parte fundamental de esta parroquia.

Por ejemplo, mi padre me platicó algo que estuvo muy vinculado con el desarrollo musical de parte del Barrio de la Luz y de su colindante, el Barrio de Analco. Quiero comentar primero que sus iglesias son bellísimas: una, la de la Santísima Virgen de Santa María de la Luz, y la otra, el Santo Angel Custodio, Analco, vocablo náhuatl este último que significa “lugar junto a las aguas”, puesto que la iglesia originalmente se construyó junto a un río muy famoso, que se cruzaba por medio de un puente llamado Puente de Ovando, por cierto, por el que huyó Porfirio Díaz después de su prisión en el Colegio Carolino. Por muchos años ese

puente estuvo cerrado, formando una rinconada, una especie de ciudad perdida, donde había muchos maleantes y gente de “aguardiente y faca”, de mala reputación.

Pasando el puente de Ovando había una construcción propiedad del General Rodolfo Sánchez Taboada, quien quiso levantar unos baños públicos de 3 o 4 pisos y dejó la obra inconclusa. Cuando niño yo la veía ruinosa, con sus calderas oxidándose; es algo que no se me olvida. Todo mundo opinaba que Sánchez Taboada estaba mal de sus entendederas.

Y viene a mi memoria la rinconada, porque ahí disfruté de joven los más rumbosos bailongos y las más espectaculares posadas.

En aquellas calles de la barranca, que por cierto no estaban pavimentadas, había una casa que funcionó como prostíbulo, según lo afirmaba mi papá. Quiero comentar que él, desde los años treinta formó con sus amigos un “son”, donde tocaba el tres. Desde que llegó el son montuno a Veracruz (esto alrededor de 1925), la moda musical corrió hacia Puebla y la Ciudad de México; era la locura. Entonces, muchos jóvenes formaron sus propios grupos soneros, siguiendo el estilo interpretativo de los más importantes “sones” cubanos, como el Sexteto Habanero, el Sexteto Boloña y el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro. Paralelamente, el bolero-son de Miguel Matamoros también causó furor en la Ciudad de Puebla.

De modo que mi padre, aún siendo músico amateur, no se deslindaba del desmadre, las francachelas y las desveladas, motivo por el que conocía muchos lugares de buena o mala muerte.

Retomo el dato del prostíbulo: este funcionaba en una casa ubicada entre Avenida Reforma y la segunda calle de la barranca; en seguida estaba un edificio estilo art decó, propiedad de un joyero (construcción que aún existe). En ese prostíbulo tocaban conjuntos y orquestitas de jazz, con un repertorio muy amplio de danzones, fox trots, tangos y todo tipo de música bailable.

Esta zona estaba pasando la calle de la Torrecilla y mi padre me comentaba que ya desde los años veinte este entorno era una zona prostibularia, de intensa vida noctámbula y, por supuesto, de música y bailes populares, que se desarrollaban en la fiesta patronal de la parroquia de Analco.

Hacia el Barrio de la Luz, en las calles de la Barranca (este era su nombre, mas no era barranca), habían casas del poblano barroco muy especial, estilo que se desarrolló en el siglo xvii. Hoy día están en pie una o dos de estas construcciones, entre las cuales había dos casas que siempre me llamaron la atención; en una de ellas operó un prostíbulo muy famoso, quizá vigente desde finales del siglo xix, lugar donde justamente Agustín Lara fue a recuperarse de la cortada que sufrió en la cara, a manos de la desechada prostituta llamada “Marichú” o “Marucha”, esto alrededor de 1926 o 1927. En este congal, nuestro Flaco de oro hizo su segunda etapa prostibularia como ejecutante de piano, junto con su inseparable amigo, el músico Rodolfo Rangel “El garbanzo”.

La estancia de Lara en Puebla estuvo llena de vicisitudes. Primero, utilizó este lugar como refugio para curarse la herida que le propinó “Marucha” en un antro de la

Ciudad de México, y luego, en calidad de “arrestado” para cumplir una deuda de trabajo en un prostíbulo, durante los últimos meses de 1928. Para ese tiempo, Agustín Lara no era aún un compositor famoso; dos años más tarde, su estilo de bolero adanzonado y también pletórico de exquisita literatura dedicada a las mujeres de la noche, dictaría la moda musical en todo el país.

No sólo mi padre tuvo inclinaciones musicales. Otros familiares míos integraron la Orquesta Típica Tovar, que fue una de las agrupaciones más famosas de los años veinte y que llegó a grabar muchos discos a 78 revoluciones por minuto con danzones, foxes, vales, polcas, marchas, canciones mexicanas y todos los géneros que estaban de moda en Puebla entre 1928 y 1930. Otra de las agrupaciones famosas en Puebla por ese tiempo, fue la de Los Bombines Negros; esta orquesta, con dotación tanto de jazz band y conjunto tropical, participaba tanto en el Cine Variedades como en el Cine Coliseo, y por supuesto, en casi todos los prostíbulos de la Angelópolis, para amenizar sabrosos bailongos, donde las partituras se intercambiaban entre danzones de moda como “Desdén”, “La mora”, “El técnico”, “Vete por las tortillas” y los sones montunos “Adiós mi chaparrita”, “El son de la loma” o “Tribilín cantore”, por ejemplo.

En el cine Variedades y en el Teatro Guerrero, casi al terminar la década de los veinte, se organizaban bailes y té danzantes con el rimbombante título de “Academia Variedades” o “Academia Guerrero”, por supuesto con la presencia del músico-poeta dirigiendo un “piquetito” o guerrilla danzonera, junto con otras orquestas locales de la época.

Me ubico ahora en la Puebla de finales de los años cincuenta, tiempo de mi experiencia y tiempo de mi baile, y tiempo en que operaban muchos salones de baile como el Pasapoga, que estaba por la 24 Oriente, una zona semi residencial. Este era un salón pequeño que en la entrada tenía instalados reducidos lugares privados protegidos con cortinas, espacios que con toda seguridad permitían el escarceo a manos y tiempo libre. Este lugar era de citas para parejas, con música de sinfonola y en ocasiones con orquesta. Recuerdo que en algún momento fui a este lugar con unos amigos para alquilar uno de estos privados.

Como solían decir Lara y El Garbanzo, la orquesta más popular de Puebla por aquellos años, era la de los Hnos. Tapia Rocha, que participaba en todo tipo de eventos y salones de baile. Fue el momento en que me integré de algún modo a la música, ya que me contrataron como “secre” y maestro de ceremonias de la magnífica orquesta de Moisés Hernández; yo apenas contaba con 14 o 15 años de edad, es decir, hacia 1958. La orquesta se presentaba en el Balneario La Paz, que también funcionaba como salón de baile; eran pistas de baile famosas, de un gran carácter popular: Agua Azul, el Montecarlo y otro que se llamaba Los Pinos, ubicado en la zona militar, en la Colonia Zaragoza. Este salón era muy peculiar y muy modesto, pero al que sin embargo acudían todos los grandes bailadores de danzón, mujeres y hombres; recuerdo en este lugar escuché a muchas danzoneras de gran prestigio, como la de José Gamboa Ceballos, Mariano Mercerón, Acerina y la del extraordinario trompetista veracruzano Alejandro Cardona, quien era

conocido como “El Armstrong mexicano”. En Los Pinos había algo curioso: no vendían cervezas o bebidas descorchadas; lo que ofrecían era agua de jamaica, supongo que con su “piquete” de alcohol del 96.

Puebla fue un lugar de mucho baile popular y en esos salones que mencioné (el Montecarlo, el Playa Azul, La paz, el Pasapoga, etc.), acudían muchos bailadores de gran maestría, dueños de una personalidad a toda prueba en aquello de chancletear el danzón: cerrado, abierto o floreado; pero caso curioso, este danzón era lírico, no de cuadro ni coreográfico, como el que se baila hoy día en los salones que superviven en el Distrito Federal. Y entre toda la gente bailadora de estos lugares, destacaban conocidos proxenetes, padrotes eminentes: uno era “El Coruco”, quien ejecutaba los pasos conocidos como “el tornillo” y “la plancha”, pero no en el danzón, sino en el son montuno; al otro cinturita le llamaban “El matador” y este sí que bailaba firme, refinado y de remate, bonito.

Otro de los aspectos que conformaron la vida danzonaria y dancística poblana de finales de los años cincuenta, fueron las lunadas que se llevaban a cabo en el Agua Azul, un balneario con pistas de baile, y de cierto carácter tropical. En este sitio tocaban continuamente “el campeón” Carlos Campos, Consejo Valiente “Acerina”, “El chino Flores” y la orquesta del poblano Pedro Escobedo Hernández, autor de un popularísimo danzón titulado “Zacatlán”, que se puso de moda desde los años cincuenta. Pero uno de los danzones que más llamaba la atención era “Teléfono a Larga Distancia”, donde los dos trompetistas se colocaban a ambos lados del balneario, contestándose la melodía con gran destreza.

Muchos de estos eran bailes de carácter familiar donde toda la gente acudía excelentemente vestida, no sólo para bailar sino para cenar; el paisaje era muy lindo, hasta romancón, porque tenía como fondo las tres o cuatro albercas del balneario, en un ambiente nocturno de estilo veracruzano, amenizado con orquestas tipo “grandes bandas” y por supuesto, con danzoneras. Todo esto fue conformando el ambiente musical poblano de la década de los 50, y para mí, la manera y la expresión de bailar el danzón, el son montuno y la música tropical en los poblanos fue de excelencia.

Otros salones para la burguesía fueron: El 12-20, la Lonja poblana y el Club de Leones, del que guardo la siguiente experiencia: Cuando me gradué de cadete en la escuela militarizada Ignacio Zaragoza, en el Club de Leones de la Ciudad de Puebla, aquella noche amenizó la orquesta de Juan García Medeles. Yo me pasé toda la noche sin bailar, por ver cómo dominaba el piano el director; por cierto, en aquella ocasión me di cuenta que al maestro Medeles le faltaban algunos dedos de la mano. Esta orquesta tenía muchísimo público en Puebla y sin lugar a dudas, era una liturgia bailar un danzón con este aristocrático grupo.

Otras agrupaciones orquestales que recuerdo en Puebla, son las de Ingeniería, Pepe Luis y la de Moisés Hernández (con la que yo andaba de jiribilla, como ya lo dije), que actuaban en graduaciones y coronaciones de las reinas que se celebraban en la Academia de Bellas Artes cuando yo era estudiante de este lugar. Aquellos bailes eran de prosapia: todo mundo vestía de smoking, de traje blanco y negro, todo ello enmarcado en las

bóvedas y en la arquería señorial de la Academia, que es una de las más importantes entidades de cultura pictórica de México, desde la segunda mitad del siglo xix.

La vida danzonera y bailable en la Ciudad de Puebla que también me tocó vivir, fue la que se desarrolló en las vecindades del Alto, el Barrio de la luz, el barrio de Analco, la Colonia Santa María, el Barrio del Parral y San Sebastián. En todos estos lugares se organizaban magníficos bailongos, donde donde casualmente no se bailaba con danzonera, sino con aquellas murguitas provincianas: marimbas-orquestas, que proliferaron en Puebla desde principios del siglo xx. Era fácil y muy barato contratarlas, sobre todo por su dotación sencilla: Marimba, saxofón, batería, guitarra eléctrica, maracas y güiro. En estos bailes populares me percaté que el danzón era muy lúdico, sensual, elegante y que provocaba ese contacto corporal entre cada una de las parejas. Danzón auténtico del pueblo, que no tiene parecido con el que hoy se baila: medido, acompasado y coreográfico.

En el tiempo que caminé por los salones de baile de la Ciudad de Puebla, jamás observé que se hiciera el cuadro que hoy enseñan rigurosamente en las escuelas de danzón del Distrito Federal; aquí, en la Angelópolis, se bailaba libremente, sin la forma o los descansos del danzón cubano. Opino que el danzón es como tú lo sientas y lo puedas bailar, claro que si sabes hacerlo con destreza, el resultado es magnífico. Este danzón popular que se bailó en Puebla fue muy semejante al veracruzano, quizá por la cercanía, el contacto frecuente. El baile del Distrito Federal casi no tuvo influencia en la Ciudad de Puebla, ni en sus salones, ni en sus vecindades.

En estos lugares populares, los bailes también se amenizaban con pequeñas murgas de tres o cuatro ejecutantes, y otra opción podría ser la orquesta de cuerdas, que también interpretaba todo tipo de música y danzones. Estas orquestitas fueron parte fundamental de todas las fiestas poblanas, quizá desde principios del siglo xx hasta los setenta y ochenta.

Estos grupos musicales los había en la Ciudad de Puebla y también en la gran capital de México. Estaban compuestas por batería, mandolina, guitarra, saxofón, clarinete y en algunas ocasiones, trompeta; las había por todos lados, te las podías encontrar en pulquerías, mercados, plazas públicas y restaurantes. Eran de la legua, caminaban de aquí para allá, aunque las había establecidas, en algunas calles como la 5 de mayo, la 4 Norte, frente a la Catedral, o a un lado de la Iglesia de la Compañía, y jamás faltaban en las fiestas patronales, lo mismo que las bandas de viento y la tradicional banda municipal, a la que de acuerdo con mi gusto, los danzones mexicanos y cubanos les sonaban en armonía semiclásica, es decir, a todo trapo.

Una de las características que tiene el danzón es que las bandas municipales lo tocan extraordinario. Habría que recordar que las primeras interpretaciones del danzón en Matanzas se hicieron con las bandas del gobierno, y este fenómeno se da en todas las ciudades de México y del mundo, pero en Puebla y Oaxaca estas bandas tienen como premisa tocar danzón, por su belleza, por que son proclives a la danza cuerpo a cuerpo.

Aquellas orquestas de cuerdas, son las que en algunos momentos le daban fondo musical a muchas guildas, a muchas cofradías de huéhuers, que las sigue habiendo en

los barrios del Alto, de Analco y de la Luz. Ahora, estas cuadrillas de huéhuere ya no tienen la facultad de traer su conjuntito de cuerdas, ahora sus bailes los ejecutan a través de autoparlantes, de discos compactos y de bafles estentóreos; sin embargo, son las mismas partituras que se tocaban desde finales del siglo XIX: danzas, contradanzas francesas e inglesas, habaneras, minuets y otros géneros que fueron antecedente directo del danzón. De alguna manera, estas cofradías de huéhuere o de bailadores de cuadrillas, de danzas muy específicas de carácter carnavalesco van logrando que esas viejas partituras permanezcan hasta este momento, aquí en el Relicario de América.

En suma, La música fundamental urbana en Puebla fue el danzón, la rumba, la guaracha, el son montuno, el mambo y el cha-cha-chá, primos hermanos del matancero danzón. Recuerdo con toda claridad cómo en las esquinas de Barrio de la Luz muchos grupos soneros, como el de Ramón Velázquez, a quien le decían “El cabezón”, y a otro, “El calderas”, se les escuchaba interpretar con guitarra tresillo, marímbula, bongós, claves, maracas, güiro y guitarra de acompañamiento, acompasados danzoncitos para que los bailara el común de los parroquianos en aquellas rumbatas poblanas callejeras.

Otra vertiente del danzoneo y del baile noctambulario se dio con profusión en el Barrio de San Antonio, zona roja o barrio de prostitución que estuvo vigente después de terminada la actividad revolucionaria, lugar donde había más de una docena de cabarets de muy mala muerte, ubicados a un lado de lo que hoy es la ex prisión de San Juan de Dios y del convento de Santa Mónica. Aquí también se bailó danzón, pero en tono más trasnochado, étlico, descuidado y de mala muerte.

La actividad de los sonideros y de las marimbas hoy día amenizan muchas de las fiestas populares poblanas, pero el danzón sigue todavía en pie de guerra, subsistiendo.

EL JARABE POBLANO, EL CHINACO Y LA CHINA

PABLO DUEÑAS

Fue la asombrosa retentiva y el don de crítica de Guillermo Prieto, ese retratista de lo popular, aquel gambusino de las cosas más importante del siglo XIX, quien antes que cualquier otro observador de los afanes del pueblo plasmó su carácter, su manera de ser. Tiempos de chinascas, chinacos y jarabes, cuya descripción quedó impresa en su versificación impecable:

“... Ancho sombrero poblano
en la despejada frente:
la manga al hombro pendiente
y su jarana en la mano...”

(...)

“... Retoza la jaranita
bajo sus dedos lascivos
y a sus cantos expresivos
la china alegre palpita...”

(...)

“... Cuando ostentas salerosa
tus encantos seductores
rejuvenecen las flores
el viento de tu castor,
y cuando su falda astuta
con tu andar airoso vuelas,
relucen sus lentejuelas
como destellos de sol...”

LA CÉLULA POBLANA DE LOS SONECITOS Y EL PAN DE JARABE

Por otro lado, el musicólogo Gabriel Saldívar en su “Historia de la música en México”, acota la definición de “son” para un grupo de géneros musicales caracterizados por la alegría y lo jocoso de su letra, y que guarda además en su baile gran semejanza con las seguidillas españolas: “En la segunda mitad del siglo XVIII se sigue utilizando el término copla, aplicado a la letra y se dio como nombre definitivo de “son” a las producciones musicales del pueblo”.

Para realizar esta afirmación, Saldívar se basó en un edicto inquisitorial del año 1766, que contiene la prohibición de un baile popular en el Puerto de Veracruz (llamado Chuchumbé), a causa de su lascividad y sus letras subidas de color.

Este género influyó notablemente en la génesis de los primeros jarabes, término acuñado en la región central de Puebla.

Por desgracia, de los jarabes antiguos (incluyendo la gran mayoría del siglo XVIII) no existe otra huella más fidedigna que los procesos establecidos por el Santo Oficio contra

los copleros y bailadores de este género, durante las celebraciones o fandangos. Gracias a estos oficios acusatorios es como se han rescatado algunas letras de los jarabes más picantes, aunque pensamos que la mayoría fueron más bien amorosos y descriptivos de escenas cotidianas. Estos documentos aparecen desde 1739 y se refieren al “pan de jarabe”, los “chimixtlanes”, los “panes de manteca” (también llamados “tiranas”) y otros sonecitos que curiosamente fueron bautizados con nombres ligados a la culinaria popular poblana.

Dada la evolución del mestizaje en todos los sentidos y especialmente en la evolución gastronómica, sobre todo entre las guildas y cofradías de panaderos en la zona oriente de la República Mexicana: Puebla y Tlaxcala, los primeros Jarabes nacieron en honor de las fiestas patronales de estos lugares; recordemos aquél que dice:

“Arriba los panaderos
que vienen a trabajar,
porque sin trabajo el hombre
no se puede el pan ganar...” (Los panaderos)

O bien, uno de los más populares:
“... Ay cocol,
ya no te acuerdas
cuando eras chimixtlán,
ya que tienes tu ajonjolí
ya no te quieres acordar de mí...” (El cocol o El chimixtlan)

Curiosamente esta letra incluso, continuó cantándose hasta las primeras décadas del siglo xx, sobre todo en las obras del teatro de revista popular.

Por cierto, estas coplas se sitúan a finales del siglo xviii entre los panaderos del entorno de la parroquia de San Sebastián de la Ciudad de Puebla, y estas mismas letras dieron lugar a que originalmente se le llamara a este baile “Pan de jarabe”, nombre que ya desde 1766 se le aplicaba al que era uno de los bailes populares más difundidos en todo el país y, en algunos casos, perseguidos por el Santo Oficio.

Al respecto, existe un documento emitido en ese año por Fray Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León, quien refiere: “Haciendo misión en el Obispado de Puebla me presentaron las coplas que se cantaban en el Pan de Jarabe no sólo deshonestas, sino también *piarium aurium* ofensivas y escandalosas”.

Algunas de sus coplas decían:

“... Ya el infierno se acabó
ya los diablos se murieron,
ahora sí, chinita mía,
ya no nos condenaremos.

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía
y nos tenemos de holgar
hasta que Jesús se ría...”

Es curioso cómo el propio Fray Pérez de León consigna en sus escritos que en Pachuca, Hidalgo, el Pan de Jarabe ya se había convertido en la savia popular del baile y la música del pueblo. Además, estaba consciente que, pese a las prohibiciones “estos sones no se quitarán del todo”, cosa que realmente sucedió, ya que mientras la Inquisición decretaba castigos a quienes incurrieran en la gravísima falta de bailar y cantar los Panes de Jarabe más picarescos, al mismo tiempo el Coliseo Viejo de la capital mexicana montaba una serie de sonecitos bailables –algunos de origen poblano– como El churrimpampli, La india valedora, La Chupicuaraca, El palomo y muchos otros conocidos de tiempo atrás, arreglados y suavizados para su presentación en el teatro.

Para la identificación del origen del vocablo “Jarabe”, el profesor Jesús Flores y Escalante ha investigado en las actas de cabildos de la ciudad de Puebla y en diversas fuentes orales de la Angelópolis, desde hace más o menos cuarenta años encontrando relación con la industria licorera poblana doméstica, es decir, casera, en el arte de fabricar “Jarabes” o “infusiones”. Actividad que de acuerdo con dichas actas ha estado vigente en esta ciudad desde finales del siglo xvii, a instancias del recrudecimiento de las prohibiciones virreinales en relación con la fábrica de licores y aguardiente. Merced a esto, el pueblo dado los altos precios de vinos, licores, aguardientes y catalanes, urdió la elaboración de infusiones en caliente y en frío utilizando frutas secas y frescas, mezcladas con azúcar o piloncillo y aguardiente de caña. De entre estos licores caseros muy populares a la venta por su bajo precio, existió uno a base de ciruela y uva pasa al que el pueblo denominó “jarabe” o “jarabito”; sin duda, esta bebida por su agradable sabor resultó propia para libarla en fiestas y fandangos donde los sonecitos de la tierra eran cosa cotidiana y así, esta infusión pudo haber dado nombre al jarabe.

Habría que anotar que de esta forma de enología popular prohibida existe relación hasta hoy día en Yucatán, Sonora, Durango, Jalisco, Puebla y Michoacán. Todavía hasta los años sesenta en casi todos los barrios poblanos había por lo menos dos establecimientos de esta naturaleza, lo que quiere decir que su ascendencia predominó más de dos siglos.

Este mismo fenómeno se suscitó con la presencia de las últimas chinascas poblanas, como la Carrasco y otras de reconocido prestigio liberal que murieron en Puebla alrededor de 1910-1913; personajes populares que fueron jicareras en pulquerías de gran popularidad, como “El calvario”, “La rayuela”, “Los gatos negros” y “Ponciano Díaz”, y también chieras o vendedoras de tamales y champrado en el Barrio de Analco. Esto me recuerda la crónica que describe en su libro Leopoldo Zamora Plowes en su libro “Quinceañías y Casanova aventureros”, donde cita casi textualmente: “Llegaban los soldados yanquis o los rancheros mexicanos de la contraguerrilla a desayunar y después de hacerlo y cobrarles las chinascas el consumo, delante de los invasores y los traidores, quebraban jarros y platos donde éstos habían comido, ya que estaban contaminados de traición”.

El mismo Zamora Plowes en este interesantísimo trabajo describe también el uso casi religioso de las bebidas populares de su tiempo: el pulque, el chinguirito y las infusiones o jarabitos de uva o ciruela pasa.

De esta última reflexión se desprende lo que la señora Camila Rodríguez Yarce contaba a su nieto, el profesor Flores y Escalante, respecto del origen del nombre del jarabe. Habría que anotar que doña Camila murió en 1967, a los 109 o 112 años de edad. Describo textual:

“... Jarabe jarabito,
hay que tomarlo poco a poquito,
despacito,
para después bailarlo...” (1)

La documentación existente sobre el Pan de Jarabe, indica que para 1796 se hallaba ya plenamente difundido en varios lugares de la Nueva España, específicamente en Puebla, Oaxaca, Hidalgo, Aguascalientes, Michoacán y Jalisco, y que a estas alturas recibía ya el nombre abreviado de “Jarabe”, tal y como se le conoce hasta nuestros días.

Con todo y las prohibiciones virreinales y religiosas, el jarabe fue conformando a los llamados “sonecitos de la tierra”, que a decir de un documento del Santo Oficio fechado en 1798: “... sensibilizan los malvados afectos de que están empapados unos corazones verdaderamente carnales...”, y a continuación, el escrito enlista los nombres de estos sonecitos, en los que abundan motivos culinarios, como: el pan de manteca, el atole, los garbanzos, los perejiles, los chimixclanes, las lloviznitas y las pateritas (éstos muy probablemente originarios de las regiones lacustres de Xochimilco, Texcoco y Chalco).

Naturalmente, hubo sonecitos exentos de prohibición: aquéllos que ponderaban ingenuamente las bellezas del terruño y en especial, a las mujeres. Por ejemplo, para los primeros años del siglo XIX, se conocían en Puebla estas coplillas bailables alusivas a la patria chica:

LAS POBLANAS

Son las bellas poblanitas
Tan lindas como las flores
Reúnen en sí mil primores,
Son graciosas y bonitas.
Hay blancas, hay rosaditas,
Hay mestizas, hay trigueñas;
Pero todas halagüeñas,
Sean señoras, sean chinitas.

LA POBLANITA

Con mi enagua de panilla
Y mi punta colorada,
Y mi banda, mi mascada,
Y mi gorda pantorrilla,
Y un rebozo de bolita
Terciado sobre la espalda
¿quién no seguirá la falda
De la hermosa poblanita?

Los guiones musicales de ambas piezas, recuperados por el musicólogo poblano Vicente T. Mendoza, nos orientan a pensar que se trataban de jarabes o sonecitos bailables, de moda hasta 1850.

La importancia geográfica de Puebla y las constantes referencias musicales de su comida, costumbres y personajes populares, nos llevan a situar en esta región los orígenes de muchos jarabes que con el paso de los años formaron parte de aquellos “sonecitos de la tierra”, y que fueron después “jarabes encadenados”, para por último en la región central de Jalisco imponerles el nombre genérico de “Jarabe tapatío”.

Como referencia histórica fundamental, habría que acotar que en este concepto del Jarabe Tapatío se involucra al personaje de la china poblana, oriunda de la Angelópolis y al charro, indiscutible icono de hechura y extracción en los llanos de Pachuca; y en la recreación de su atavío: espuelas, frenos, machetes, espadas, arreos y artículos de talabartería y pita, propios de la Ciudad de Puebla.

Desde las primeras décadas del siglo XIX, algunos músicos de conservatorio, sin duda impelidos por la importancia nacional que representaban estos jarabes o sonecitos (para el momento independentista de 1810, se bailaban no sólo en la región central del país, sino en Jalisco, Michoacán, Oaxaca y Veracruz), y sobre todo por que el teatro “serio” los incluía cada vez más en sus escenarios, debido a la belleza de su música y al sorprendente estiloailable. Fue por esta razón que decidieron transcribir en el papel pautado más de un ciento de sonecitos, para darles la jerarquía que hasta entonces se le había negado.

Curiosamente, uno de estos de estos músicos era extranjero: el vienés Henry Herz, sin duda pionero en estas lides de rescate de la música mexicana. Con el paso del tiempo, otros arreglistas del país continuaron esta labor, tales como José Antonio Gómez y Julio Ituarte; hacia finales del siglo XIX hicieron lo mismo Rafael Galindo, Ricardo Pacheco y Manuel Ríos Toledano. Este último fue quien enlazó la mayoría de los jarabitos poblanos, cuya literatura aborda tanto la gastronomía, la vida cotidiana o las bellezas del entorno citadino; muchas de estas coplas refieren productos como el chicharrón, las tradicionales aguas de chía, de piña o de melón y de paso retratan también algunas calles de Puebla y la Ciudad de México. De este modo, pasaron a la pauta: “El sombrero ancho”, “El guajito”, “Pica perico” y “El atole”, estos dos últimos quizá de los más populares, de origen poblano. Su letra completa es la siguiente:

EL ATOLE

Ya el pato se está cociendo
en los hervores de la olla,
alza la cabeza y dice:
¿por qué no le echan cebolla?

Vengan a tomar atole
todos los que van pasando,
que si el atole está bueno
la atolera se está agriando.

PICA PERICO

Yo tenía mi periquito
que me lo dio una poblana
y como era tan bonito
se lo regalé a mi dama.

Otro de los jarabes poblanos, presente en todas las regiones del país, es “El palomo”, de contenido picaresco y que actualmente integra el repertorio de sones jarocho y huastecos:

“... El palomo y la paloma
se fueron a amonestar
y por ser primos hermanos
no se pudieron casar.

El palomo y la paloma
se fueron a un palo hueco,
la paloma está tapando
y el palomo está culeco...”

Sones que fueron el baile obligado, el recreo, el motivo de jolgorio de las tropas independentistas y conservadoras. Música que fue parte de los cambios políticos y sociales de 1810, y que sobrevivió durante muchos años.

Uno de los jarabitos poblanos que se cantaban durante la intervención norteamericana dice de este modo:

“... Cuatro palomitas blancas
que vienen de Veracruz
y en medio de todas ellas
viene la paloma azul.

La vieja de doña Luisa
una pulga se encontró
y con gusto se reía
de ver dónde le picó...”

Indudablemente, los jarabes poblanos más populares, aquellos que incluso se integraron al folclor del Distrito Federal, Michoacán, Oaxaca y Jalisco, son los siguientes: “El sombrero ancho” y “El tulipán”:

“... Pepa no quiere coser
ni quiere tejer con gancho
nomás se quiere casar
con uno de sombrero ancho...”
(...)

“... Cuando dos quieren a una con el tulipán
y los dos están presentes
el uno aprieta los ojos
y el otro aprieta los dientes...”

Ahora bien, jarabitos que gracias al rescate de Ríos Toledano, lograron grabarse –con todo y letra– en discos fonográficos, por el dueto de Rosales y Robinsón, durante 1907, son los que escuchamos con anterioridad.

LAS CHINAS Y CHINACOS

Desde hace muchas décadas, nos hemos acostumbrando a ver como pareja representativa de “lo mexicano” al charro y la china poblana; incluso se les relaciona con el folclor jalisciense, representándolos como la pareja que baila el “Jarabe tapatío”.

En realidad, como ya lo hemos dicho, ni el charro, la china y el jarabe son oriundos de Jalisco, pero de alguna manera el hecho de que el pueblo jalisciense lo haya tomado como representativo e icono de mexicanidad, tiene un gran valor histórico, ya que ninguna de las dos entidades geográficas y políticas que los originaron: Puebla y Pachuca, los han ensalzado tanto, como este pueblo valiente, domeñador de caballos y en cierto modo, cultivador del mariachi y oferente de nuestra bebida nacional: el tequila.

Podríamos decir que casi siempre México fue de hechura a base de chinas y chinacos. Lo que sí puedo asegurar, que el chinaco es el vocablo masculino retomado de la palabra femenina “china”, “cinita poblana” o “china del alma mía”, lo que nos comprueba que la figura central básica del alma y del folclor mexicano es la china, mujer de muchos conceptos y muchos ámbitos. China de la que se ha hablado mucho, tanto en el aspecto absurdo, grotesco, infamante, o delicado. En este sentido Zamora Plowes vuelve a decir sobre las chinas:

“En los tugurios de la Plazuela de los Sapos comenzaban a encenderse las lámparas de aceite y el alumbrado de las chimoleras (...). Algunas chinas –margaritas entre cerdos– convidaban a los hombres a compartir su dinero a cambio de un rato de amor fugitivo.

-Ven, güerito; anda, chulo, ¿no entras?- Llamaban y llamaban a par que a los fieles las campanas de los templos. Pero a la misa infernal apenas entraba uno que otro soldado americano borracho.

Y aunque la china era imprecada con diversos improprios, también se sabe que fue fiel soldadera al lado de su chinaco, tal como nos lo dice la canción popular “La chinaca”, procedente de Cholula, Puebla, hacia 1880. Transcribo:

Judas en la última cena	¡Ay, chinaca de mi vida!
Vendió a nuestro redentor	¡Ay, chinaca de mi amor!
Y Márquez, como Cadena	Dame la lanza, querida,
Ya vendió nuestra nación.	Para embazar al traidor.

Bajo este mismo contexto, habría que recordar el poema atribuido al poeta Amado Nervo, “Guadalupe la chinaca y su novio Pantaleón”, que dice así:

“... Con su escolta de rancheros,
diez fornidos guerrilleros, en su cuaco retozón
que la rienda mal aplaca,
Guadalupe la Chinaca va a buscar a Pantaleón...”

Por último, quiero recordar la figura de Catalina de San Juan, la China Poblana, que ni fue china ni tampoco el icono que representa hoy día este aspecto de mexicanidad o de folclor, pero que sin embargo está latente en la historia. Está enterrada la China en la bóveda de infantes de la Compañía de Jesús, aquí cerca. Murió en la covacha de una casa cercana al Templo de la Compañía, donde al final de la primera mitad del siglo XIX, Juan de la Granja instaló la primera línea telegráfica en nuestro país.

Y para terminar, digo que “para lenguas, chinas y campanas, sólo las poblanas”.

SAMUEL M. LOZANO
“PADRE DEL CORRIDO”

EDGAR BELLO R.

Samuel Margarito Lozano, conocido popularmente simplemente como Samuelito, estuvo en las filas revolucionarias, primero en el Ejército federal porfirista, mediante la leva, y más tarde al ser derrotadas las fuerzas desgobierno en Torreón, apresado por la división del Norte, a punto de ser fusilado por ser “pelón”, le explicó a Francisco Villa que era el autor del corrido Antireeleccionista y esto le salvó la vida, pues para entonces era muy conocido ese corrido y militó entre los villistas y hasta una monedas de oro le dio en retribución Villa, por haberle compuesto varios corridos, entre otros “La persecución de Villa”.

Samuel Lozano nació el 10 de junio de 1891 en la población de Tlaltizapán, Morelos. Quedó huérfano de madre y padre, sucesivamente, muy niño y se tuvo que ganar la vida; se incorporó al circo Orrin en donde trabajaba de mozo, pero un payaso con quien hizo amistad, le enseñó a tocar la guitarra, instrumento que no se apartaría de él el resto de su días y le permitió desenvolverse como compositor lírico y prolífico de corridos y canciones que sumaron mas de 300, aunque muchas no le han sido reconocidas por habérselas atribuido otros autores e intérpretes que las mutilaron o alteraron, pero si le hicieron famoso composiciones como La Rielera, Tampico hermoso, Una noche Serena y Oscura y muchas más que formaron y forman parte del repertorio de intérpretes famosos como Lola Beltrán, Antonio Aguilar, Miguel Aceves Mejía y principalmente los hermanos Zaizar quienes más canciones de Lozano incluyeron en sus presentaciones y grabaciones discográficas.

A Samuelito tuvo como su fiel compañera a la pobreza, le fue inseparable en todas la etapas de su vida desde que nació hasta que murió en Puebla el 21 de mayo de 1977 en un cuarto de humilde vecindad de la 14 Poniente 106, después de haber sido desalojado violentamente de otra vecindad ubicada en la 16 Poniente 110 donde habitó junto con su esposa Soledad Torres con quien procreó 10 hijos y cuando falleció, iban a celebrar sus 50 años de casados.

El quinto hijo de Samuel M. Lozano Blancas, también llamado casi por coincidencia Samuel Lozano Torres, cuenta que su papá se quitaba la edad y piensa que sobrepasaba los 90 años cuando falleció, porque recuerda cuando era pequeño, llegaban visitas a su casa, le decían a su mamá que su papá los había recibido, pero ella aclaraba que era su esposo, es decir, calcula que Samuelito se caso casi a los 40 años y su esposa tendrá entre 16 y 17 años.

Sí, anduvo en la revolución y fue ahí donde aprendió a cantar y componer sobre sucesos de aquellos años. A través de sus corridos y sus canciones daba noticia de tales acontecimientos, fuera batallas entre ejércitos revolucionarios, la muerte de algún caudillo, la ejecución o muerte de algún ladrón famoso, un temblor, a sus amores, nada le era ajeno a Samuelito Lozano y al terminar la revolución regresó a Puebla para dedicarse a difundir sus canciones de la forma más humilde y como era común que los trovadores como se llamaban entonces, acompañados de su lira, así se le llamaba a la guitarra, recorrieran mercados, cantinas, barrios, plazas públicas interpretando sus composiciones.

Samuel Lozano así se ganaba la vida e iba de pueblo en pueblo cantando su corridos y canciones, al terminar la interpretación, ofrecía a sus oyentes una hoja suelta con la letra de la canción y la vendía a cinco centavos y fue así como se fueron difundiendo

esas y muchas más composiciones de autores populares como lo fue Samuel Lozano y vocero auténtico del pueblo quien logró muy pocos reconocimientos y lo más común en su vida fueron malos tratos y varios ingresos a la cárcel porque a algunos personajes de la época no le gustaba lo que cantaba, “porque mi papá les decía sus verdades y eso le gustaba a la gente”.

Samuel Lozano se incorporó al club Luz y Progreso donde militaban los hermanos Carmen, Aquiles y Máximo Serdán y gustaba contar que se identificó mucho con los hermanos Rusell que también eran revolucionarios. Aquel 18 de noviembre de 1910, Lozano estuvo en la casa de los Serdán cuando fueron rodeados por la policía y las tropas del gobierno; junto con otras siete personas, logró salvar la vida fugándose por las azoteas vecinas, cuando vio que todo estaba perdido.

Era un convencido de las ideas revolucionarias y por eso fue el compositor del corrido Antireeleccionista en donde narra la visita que Francisco I. Madero hizo a Puebla en mayo de 1910 en su gira de proselitismo como candidato a la Presidencia de la república que en julio siguiente al realizarse las elecciones, Porfirio Díaz saldría reelecto mediante fraude para otro período de 4 años más como Presidente.

Lozano narra de cómo los hermanos Serdán le organizaron a Madero un mitin en la entonces alameda de San José y ante la multitud conglomerada para recibir al candidato opositor, el gobernador Nuncio P. Martínez decidió disolverlos mediante la violencia y así fue, mientras Aquiles Serdán apenas le dio tiempo de huir para refugiarse en su casa, pues ya pesaba sobre él una orden de aprehensión.

Dice Samuel Lozano en un verso del corrido citado:

Los tres hermanos Serdán
con los hermanos Rusell
organizaron un mitin
en el parque San José
cuando había reunidos
muchos ciudadanos
en el mitin de aquel día
pronto fue disuelto
por muchos soldados
y toda la policía.

A Samuel Lozano nunca le fueron reconocidos sus méritos revolucionarios, por eso al final de la lucha armada no le fue asignada una pensión como veterano de la revolución y tuvo que ganarse la vida como trovador popular en las plazas, mercados, en la calle, en las cantinas, acompañado de su fiel lira con su traje de charro de faena es decir de botines, sombrero de palma, chaqueta y pantalón de dril a rayas. Así lo recuerdan viejos poblanos que le pedían interpretara alguna de sus canciones y gustoso Samuelito les

cantaba muchas, siempre con la sonrisa dibujada en su rostro y a cambio de unas monedas se iba muy contento para seguir en la difusión de esos cantares populares, de contar y cantar los acontecimientos más notables de cada día, pues esa fue su fuente de inspiración.

Así transcurrió por muchos años la vida de Samuel Lozano recorriendo mercados poblanos como La Victoria, el Parral, La Barranca, luego la Acocota. Los años le iban pesando y decidió solo instalarse por las mañanas en la entrada del mercado La Victoria por el lado de la 6 Poniente (antigua calle de los Gallos). Le acompañaban dos de sus hijas; primero Aurora “la Mascotita”) y luego la más chica, María Adriana.

Ambas, ahora ya se entonan, cuentan que acompañaron a su padre a las presentaciones que hizo en algunas radiodifusoras poblanas y les contaba que cantó en la XEW cuando se iniciaba, pero como no le alcanzaba lo que le pagaban, de todas formas se iba a cantar a los barrios y mercados, pero al enterarse el gerente de la estación le dijo que desprestigiaba a la radiodifusora y lo despidió.

Samuel M. Lozano logró registrar algunas de sus canciones por las que en vida recibió regalías y éstas las heredó a sus hijos. Sus dos hijas dicen que aunque sea poco, cada mes van a México a cobrar las regalías de su papá.

Aunque modesto reconocimiento, si lo recibió Samuel Lozano gracias al apoyo que recibió de Ángel Espinosa “Ferrusquilla” cuando era el presidente de la Asociación de Autores y Compositores de México, Ferrusquilla lo presentó a algunos empresarios del espectáculo, a intérpretes de la canción vernácula, logró le fueran reconocidas varias de sus composiciones y le pagaran regalías.

Samuelito Lozano siempre se quiso ganar la vida y no aceptaba ayuda de sus hijos, por eso en sus últimos días de vida, salía de la humilde vecindad donde vivía con una tabla en el pecho sostenida por dos cordones en ella iba a vender correas para máquina de coser, plumas para escribir, peines y así varias “cositas”, recuerda un viejo peluquero que tiene su establecimiento enfrente de la casa donde vivió Samuel Lozano, en la 16 Poniente 1010 y que ahora es estacionamiento y no existe una placa que de noticia de que ahí por mas de 50 años vivió uno de los compositores más prolíficos de la ciudad de Puebla.

Ahí, junto con su numerosa familia, habitaba en solo una accesoria con puerta a la calle donde tenía una recaudería que era a la vez cocina, comedor, sala, recámara y los sanitarios eran colectivos al igual que los lavaderos en el gran patio de la vecindad. Un día llegó el propietario de la casa a exigir a todos los vecinos desalojaran sus viviendas y tenían 15 días para irse, pero como no encontraron donde mudarse, decidió enviar a unos albañiles a derribar los techos y, finalmente, la policía echó sus pocas pertenencias a la calle.

La familia Lozano Torres se trasladó a otra vecindad en la 14 Poniente 106 y ahí Samuelito se puso muy enfermo, acudieron a solicitar ayuda sus hijos y su esposa, y de Ferrusquilla recibieron el apoyo de 10 mil pesos por lo que, muy grave, fue internado en la Beneficencia Española, donde permaneció solo tres días, lapso en que los médicos comunicaron a sus hijos que Samuelito estaba desahuciado, pero debía otros 12 mil

pesos y si no pagaban no se lo podían llevar; a través de nueva colecta lograron sus familiares sacar a Samuelito a al poco tiempo murió a los 86 años en su casa. Fue el sábado 21 de mayo de 1977 y fue enterrado el martes 24 del mismo mes en el Panteón Municipal, en tercera clase. Asistieron desde luego su esposa y sus hijos, vecinos y algunos compositores, entre ellos Ferruquilla y acompañados de mariachis, mientras bajaba a la fosa el ataúd, fueron interpretadas las canciones más populares de Samuel Margarito Lozano Blancas. Murió ayer “el autor empírico del corrido” se leyó en un cabezal de un periódico local de aquellos días.

MIGUEL ALVARADO ÁVILA
“EL CANTOR DE LA SERRANÍA”

JORGE FLORES LÓPEZ Y ABEL TIRADO LÓPEZ

SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Nació en la villa de Cuetzalan, Puebla, el 16 de julio de 1876. Sus padres fueron don Albino Alvarado Cárcamo y doña Rosa Ávila Aparicio. Sus hermanos: Armando, Ignacio, Gerardo, José Alfonso, José María y Felipe.

Sus estudios de educación primaria los realizó en el colegio particular “La Soledad”, del señor cura José María Gutiérrez, en esta escuela participó en la orquesta de la misma tocando clarinete. En 1902, por gestión de los presbíteros José María Gutiérrez y Nicolás Díaz fue aceptado en el Colegio Pío de Artes y Oficios de la ciudad de Puebla. En 1904, por gestión del cura Nicolás Díaz, ingresó al Conservatorio Nacional de Música, por sus excelentes calificaciones el gobierno de Porfirio Díaz lo premió con una beca para el Conservatorio de Milán, Italia.¹

El 3 de mayo de 1907 fue premiado con diploma por el Conservatorio Nacional de Música en un concurso, en el cual obtuvo el primer lugar en grado medio de trompeta, dicho diploma llevaba las rúbricas del presidente de la república, don Porfirio Díaz, y de don Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública.²

En el año de 1908 regresó a Cuetzalan y formó una nueva orquesta, la Orquesta Hidalgo, con los siguientes elementos:

Emilio Hernández	Violín primero	Gustavo Olivares	Barítono
Carlos Hernández	Barítono	Alfonso Flores	Guitarra
Jesús Hernández	Violín segundo	Alberto Flores	Violín
Rafael Olivares	Contrabajo	Bernardino González	Guitarra
Juan Olivares	Flauta	Ramón Quiroz	Mandolina
José Olivares	Bajo	Rafael Urcid	Mandolina

En 1909 fue requerido por el Ayuntamiento de Papantla, Veracruz, para hacerse cargo de la dirección de la banda municipal de ese lugar.

En 1910 regresó a Cuetzalan y continuó al frente de la Orquesta Municipal. En ese mismo año las autoridades de Papantla le pidieron que compusiera una marcha con motivo del aniversario del inicio de la Independencia de México, la obra compuesta por nuestro personaje fue “Marcha Heroica”, hoy considerada como el himno de Papantla. Esta marcha fue tocada en Cuetzalan durante la ceremonia conmemorativa a dicho aniversario previo permiso de las autoridades de Papantla.³

Entre 1910 y 1913 permaneció en Cuetzalan dirigiendo su orquesta y componiendo valses como *El sueño de la Magdalena*, *Flor que llora*, *Amparo*, *Eustolia*, *Lupe*, *Raquel*, *Memorandum nupcial*, *René*, *Recuerdos de Tlapacoyan*, *Souvenir*, *La muerte de las rosas*,

¹ Mora Castillo J. “Nueva Era”, 1983.

² Idem

³ Mora Castillo J. “Nueva Era”, 1983.

Recuerdos y lágrimas (considerado el himno de Cuetzalan), *Tres dos*, *Alma serrana*, *Aurora*, *Secreto*, *Misterio*, y más por el estilo. Asimismo, en su obra musical encontramos marchas, flamencos, polkas, pasodobles y música sacra.

En el año de 1914 participó en Teziutlán en un concurso de directores de orquesta y banda auspiciado por don Venustiano Carranza, obtuvo el primer lugar entre cinco participantes, otorgándosele la dirección de la Banda Mayor del Ejército Constitucionalista con el grado de capitán primero.⁴

En 1917 retornó a Cuetzalan y fue nombrado regidor del Ayuntamiento. En ese mismo año su amigo el general Celestino Gasca fue responsable de la plaza militar de Cuetzalan, posteriormente fue nombrado regente de la ciudad de México.

El general Gasca, ocupando el puesto de regente de la ciudad, invitó a don Miguel para que participara en el gobierno como su consejero, aceptó el puesto y se trasladó de inmediato a la capital del país.⁵

El 5 de mayo de 1929, siendo representante municipal el señor Alfredo Gutiérrez, se le rindió un homenaje en la plaza principal de Cuetzalan y se le dio el nombre de Miguel Alvarado Ávila a una de las principales calles de esta población, , posteriormente el pueblo de Cuetzalan le rindió otros reconocimientos en su memoria, uno el 3 de abril de 1933 y otro en el año 2000.

El 3 de abril de 1923 don Miguel murió en la ciudad de México a la edad de 47 años, desconociéndose las causas de su muerte, sus restos se encuentran depositados en el panteón de Guadalupe de Cuetzalan, Puebla.

EL CANTOR DE LA SERRANÍA

Miguel Alvarado Ávila fue un músico genial, artista de verdad tuvo en la naturaleza tropical la musa inspiradora de sus *How sleps*, en cuyo molde cantó *Tus ojos*, *Dos estrellas*, *Un día de campo*, notas con las que embelesó a las cultas sociedades de los estados de Puebla y Veracruz durante sus giras como director de orquesta, partiendo siempre de su villa natal, Cuetzalan.

En esta villa de la sierra norte poblana el músico despertó sus grandes dotes e inició sus estudios para proseguirlos en la academia de Bellas Artes de la angelópolis y en el Conservatorio Nacional de México.

Sus *Valses de Maravilla* fueron la concepción cumbre de su obra, de la que debemos recordar *Dúo de amor*, *El país del ensueño*, *Misterio*, *La muerte de las rosas*, *Flor que llora*, etc.

En el íntimo cenáculo familiar vibró su magia ardiente y múltiple que señoreó amplia gama de formas. Produjo flamencos como *Tabaco y oro*; danzas que tituló *Lira rota*, *La reina de las flores*, etc., y penetró al santuario del arte religioso con sabor de perfección,

⁴ Idem

⁵ Idem

con la intuición de quien goza de la belleza suma en sus Avemarías en mi bemol y en fa, entre otras, ésta para tenor dramático; sus responsorios llenan de tristeza. Como buen mexicano cantó a la patria, con el entusiasmo de sus himnos, como el dedicado a Papantla.

LA DIFUSIÓN DE SU ARTE

El triunfo de Miguel Alvarado Ávila no se debe al acaso, el nimbo creador que orló su frente estuvo cimentado en el cultivo laborioso.

Sus estudios propedéuticos los realizó en Cuetzalan, de ahí partió a la ciudad de Puebla, en cuya Academia de Bellas Artes continuó sus estudios para proseguirlos después en la ciudad de México, concretamente en el Conservatorio Nacional.

En este último plantel, como antes en el angelopolitano, sobresalió por su inspiración, talento y aplicación al estudio, en forma tal que mereció ser distinguido con medallas y diplomas, uno de estos con la firma del entonces Secretario de Instrucción Pública, maestro Justo Sierra.

Por sus dotes excepcionales obtuvo una beca para ir a terminar su formación artística al Conservatorio de Milán, pero por esa nostalgia insuperable hacia su terruño, por el amor tan acendrado a los suyos rehusó tan honrosa distinción.

Ya compositor, no por haber sido la suya principalmente una actuación provinciana, pudo evitar que su arte trascendiese fuera del continente, y para probar esto recordamos una anécdota significativa. En Bélgica ejecutaron *Recuerdos y lágrimas* de Alvarado Ávila, pero atribuyendo la autoría a Frans Lehar, y la crítica se deshizo en encomios. El presbítero Federico Escobedo, quien estuvo en el festival y nos narró la anécdota, reivindicó la paternidad de dicho vals, y en esa forma se reconoció el mérito del maestro de Cuetzalan.

Un extraordinario madrigal y un vals homónimos se han hecho famosos. El primero fue escrito por el ya citado Federico Escobedo, humanista, quien fue miembro numerario de la academia mexicana y con el nombre bucólico de *Tamiro Miceneo de la Arcadia Romana* gustó de vivir en la sierra poblana como capellán del Carmen de Teziutlán, y de visitar sitios tan hermosos como Cuetzalan, villa que tomaba como el clásico “rincón riente” de Horacio. Por falta de carretera en ese entonces, el viaje de Zacapoaxtla a Cuetzalan tenía que hacerse a caballo por una de dos rutas, como actualmente, la de la cumbre de Apulco y la de “el infiernillo”. El padre Escobedo escogió esta última por su gran belleza y escabrosidad.

Durante el viaje, al pasar por un pequeño puente que está sobre la confluencia de dos arroyos y de donde toma su nombre en náhuatl, *Omenco*, su caballo se dirigió hacia la corriente para beber el agua clara que desciende saltando por las enormes rocas. Mientras bebía el animal, el poeta miró entre las peñas y sobre la lama, donde colgaba una extraña flor de cuyos pétalos manaba agua gota a gota, en una especie de llanto; llamó a su guía y le preguntó el nombre de la flor y recibió la siguiente respuesta: *Tatempán chocani*, - ¿Qué significa?- Flor que llora colgada en el abismo.

Ante la flor, el panorama y la respuesta, el padre Escobedo tomó un papel cualquiera y su lápiz, y sobre la cabeza de la montura escribió *Flor que llora*, solo comparable en español al madrigal *A unos ojos* de Gutierre de Cetina, escrito en la ciudad de Puebla. El pequeño gran poema que según la versión que nos dio el autor es:

FLOR QUE LLORA

P. Federico Escobedo (Tamiro Miceneo)

Todo es en la natura simbolismo
hay de Puebla en la sierra encantadora
una a que el indio llama *Flor que llora*,
flor que llora colgada en el abismo.

Perfecta analogía
encuentro en ella con la patria mía
y el hado adverso me parece el mismo:

México es una flor encantadora,
pero ¡ay! Es una flor que llora,
Flor que llora colgada en el abismo.

Llegado a Cuetzalan el padre Escobedo, en la primera reunión que tuvo con su gran amigo Miguel Alvarado Ávila le leyó *Flor que llora* y el músico se quedó maravillado de la belleza del poema en tal forma que en él se inspiró –conociendo la flor tatempan chocani– para componer el vals homónimo.

ANACRÓNICA

Veamos como Alvarado Ávila daba a conocer sus nuevas obras.

El tiempo era de nublado espeso, de chipi-chipi, de frío intenso por ser el diciembre serrano, los días de la fiesta y alegría navideños. Era el 24 de diciembre de 1914 y el músico se encontraba en Zacapoaxtla invitado a la fiesta de disanto de la señora Eulalia Ávila viuda de Molina, su pariente.

Todos los invitados esperaban el momento en que alguien pidiera al músico que dirigiera su propia orquesta y ante los aplausos anunciara una nueva composición. Llegó el momento, entonces el maestro dijo: “estrenaré dos nuevas composiciones, pero con la condición de que ustedes sean quienes las bauticen, ya que no tienen nombre aún.

Todos aceptaron con un aplauso, pero se veían unos a otros preguntándose, ¿quién les pone nombre?

Entre los favoritos había dos artista más, uno pintor ya célebre en ese entonces y originario de Zacapoaxtla pero radicado en la capital del país, Luis Toral. El otro artista, el poeta Landelino Tardajos, oriundo de Castrojeriz, España, donde radicaba, pero que en la fecha indicada se encontraba en Zacapoaxtla, siendo amigo del músico y del pintor. Los asistentes se fijaron en ellos y los designaron como padrinos del bautizo, y ellos accedieron gustosos.

Las composiciones fueron del género pasodoble, Miguel Alvarado Ávila subió al pódium, tomó la batuta e hizo que se realizara el milagro del nacimiento de la primera obra y hubo una locura de aplausos. El primer padrino fue Luis Toral, el nombre *Alma Serrana*. Landelino Tardajos, luego que se escuchó el segundo estreno y de un grito más exclamó: *Tres dos*.

Este triunfo del músico quedó permanentemente, ya que aún hoy día cuando algo es del particular agrado de alguien, se dice “tres dos”.

El pintor realizó un cuadro nombrado *Alma Serrana* –para carátula de la impresión del vals– que representa a un joven sirviéndole de fondo el cañón de Apulco y viéndose en lontananza las montañas de Cuetzalan de la región de Tierra Caliente.

El poeta Tardajos no se quedó atrás y escribió el poema *Evocación*. Terminada la celebración del disanto de la anfitriona y a quien el músico “robó cámara”, todos se dirigieron al templo para asistir a la “acostada”, a la misa de gallo y a recibir el aguinaldo mientras los niños de las pastorelas cantaban sentidos versos bucólicos del poeta zacapoaxteca don José Córdova Ponce, ya fallecido para entonces.

MÚSICA DISPERSA Y OLVIDADA

De Miguel Alvarado Ávila –fallecido en la ciudad de México pero sus restos llevados a Cuetzalan– su música es tocada y gustada cada día con mayor comprensión, pero también se encuentra dispersa y olvidada “entre el bullicio de la ignara gente”, como dijera el poeta Guillermo Flores Moreno, esto por la irresponsabilidad y el egoísmo de quienes pudieron y debieron ya rescatarla del anonimato en que se encuentra para darla a conocer al gran público.

Actualmente hay quienes la utilizan furtivamente en programas de la radio en diversas capitales de la república, Puebla y Veracruz incluidas, sin siquiera dar el nombre del autor, cometiendo así incalificable atentado y haciéndolo sin el necesario conocimiento estilístico de esa música que así desvirtúan.

Ojalá surja quien logre y dé a conocer la música del genial compositor –como lo llamaron los críticos– por amor al terruño, a la música, al arte y a la propia obra del maestro Miguel Alvarado Ávila.

Síntesis del discurso leído por el Sr. Alfredo Gutiérrez, Presidente Municipal, en el homenaje a Miguel Alvarado Ávila que le realizó el pueblo de Cuetzalan el 5 de mayo de 1929.

Con verdadero entusiasmo, con verdadero regocijo vengo en este supremo momento, en este momento histórico en que todo el pueblo cuetzalteco se ha congregado, se ha unido como un solo hombre para premiar a uno de sus hijos, Miguel Alvarado Ávila. Vengo con el corazón henchido de alegría y animado por un solo ideal: la gratitud, el cariño y la admiración.

No esperéis oír una pieza oratoria, no, pero sí escucharéis de mis labios con toda humildad, palabras para aquel desaparecido que llevó una vida tan clara como una patena.

Se distinguió en todas las instituciones en las que recibió educación, como el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en el que duró cinco años; en 1907 obtuvo un diploma que le concedieron el Presidente Porfirio Díaz y el Secretario de Educación y Bellas Artes, el maestro Justo Sierra.

Qué sería lo que hacía inspirar a este artista que ha desaparecido pero que no ha muerto, porque vive en el alma del pueblo, porque sus tristes cantos los escuchamos a cada momento, porque el artista nunca muere, porque el artista es solo alma.

Hoy escucharon varios valeses, todos delicados, exquisitos y que ustedes conocen porque los han oído tocar por este grupo de esforzados compañeros que forman la Orquesta Hidalgo, o por blancas y delicadas manos femeninas, cuetzaltecas también que las dejan deslizar con verdadera maestría sobre el teclado de un piano, interpretando al maestro con gran inteligencia.

Por esta relación que he hecho del maestro y esta pequeña y sencilla apología, veréis que lo que ahora hacemos es solo cumplir con un deber que impone la gratitud y el cariño, y desde este solemne momento en que será descubierta la placa de esta calle, que está siendo arreglada por el esfuerzo del progresivo capitán don Manuel Cabrera, llevará el nombre de *Avenida Miguel Alvarado Ávila*.

Recordéis cuetzaltecos, siempre con cariño, con orgullo y con respeto al gran artista, al soñador, al maestro.

El señor Luis Arrieta Urcid dio lectura a este documento el día 3 de abril de 1933, en el homenaje póstumo que el pueblo de Cuetzalan le rindió a Miguel Alvarado Ávila.

C. Presidente Municipal, regidores, maestros y alumnos; conciudadanos.

Muchos sepulcros muestran lápidas carcomidas y amarillentas, letras borrosas, musgo invasor. Allí está el olvido, huésped temido e inexplorable que convirtió follajes lozanos en malezas cenicientas, decoloró las prístinas rosas y amontonó hojas muertas.

Hoy la herida está cicatrizada, el llanto se ha secado.

Las manos que se decían amigas, atareadas en el ajetreo incesante de la vida capitalina, no cultivaron jamás el pedazo de tierra que arrojó misericordiosamente al desaparecido.

¡Hace tanto tiempo! ¡Tales la ley! El olvido, siempre el olvido...

El otoño, el dulce y melancólico otoño es más piadoso con los desaparecidos, les consagra más días y nos pide para ellos plegarias y lágrimas. Evoca la memoria de los que vivieron nuestra vida, sintieron, sufrieron y gozaron con nosotros.

Aquí está Miguel, en el cielo de Cuetzalan, vigilante y ceñudo, sentado aún en su roca de crear, con el lápiz en la mano y el rollo de notas a sus pies. Aquí está él de nuevo entre nosotros, porque lo que él no dejó hecho, sin hacer está hasta hoy, porque el espíritu de Miguel tiene qué hacer en Cuetzalan todavía, porque lo que él dejó escrito viene a oírlo con su espíritu, viene a oírlo interpretado por aquellos de sus colegas a quienes siempre bañó con su amorosa y fecunda inspiración.

Pagadle pues con gratitud, ejecutantes de su selecta melodía, aquella gloria inmarcesible de que ha llenado nuestra región serrana, cultivad y robusteced sus creaciones.

Cada vez que ejecutéis sus obras, poned en sus notas toda vuestra alma, vuestro más elevado recogimiento espiritual, y así su música será, cada vez que se ejecute, el incienso que en su honor se eleva al cielo y la furtiva lágrima que ofrendéis a su memoria.



LA MÚSICA POPULAR Y TRADICIONAL POBLANA

THOMAS STANFORD

En 1995 estaba yo trabajando en el estado de Guanajuato con una gran frustración porque mis informantes andaban de ilegales al otro lado de la frontera, y por ese motivo, con la invitación de Manuel Bartlett en 1995, cambié la ubicación de mi área de investigación al estado de México, donde en un principio me fue grato encontrar que no era muy común el bracerismo todavía, sobre todo en la sierra norte de Puebla y, a partir de 1995 y hasta 2005 estuve con mis alumnos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia realizando pesquisas por diferentes rumbos del estado. He encontrado durante esos 10 años que empezó a haber bracerismo en el estado de Puebla también.

La sierra norte es una tierra muy afortunada porque es de las pocas partes donde hay suficiente lluvia para la agricultura y se puede levantar a veces hasta tres cosechas al año, pero con el crecimiento demográfico que es generado por todo el mundo, ya empezaron a escasearse las tierras y ya se ve también el bracerismo muy comúnmente en la sierra norte y en el estado de Puebla en general, pero durante estos diez años de investigación logramos recorrer la mayoría de los rumbos del estado grabando con los informantes que encontramos.

Yo he tenido desde los años de 1950 la práctica no de tratar de encontrar adónde me voy desde la ciudad de México o desde la ciudad de Puebla, sino de ver el mapa y ver de qué rumbo no hay datos, luego acercarme a ese rumbo e ir preguntando respecto a informantes, ese es el método que he empleado aquí en el estado de Puebla también, generalmente busco pueblos chicos porque es muy difícil tener una idea de todo lo que hay en un pueblo de 10 mil habitantes para arriba, así que prefiero los pueblos más chicos y más remotos, los menos comunicados. Con este plan de estudio he recorrido gran parte del estado.

De las partes que he encontrado más fértiles para la investigación, aparte del municipio de Pantepec en la huasteca poblana, es la sierra norte de Puebla, donde hay tres etnias que aportan material muy interesante que está representado entre los diez discos que hoy se presentan formalmente. Hay también material de los popolocas y los mixtecos de la parte central del estado, hay ahí unas bandas que son unas señoras bandas con músicos de buena preparación musical, que leen partichelas, eso es una gran diferencia entre las bandas de la parte central de Puebla y las bandas de Oaxaca en general, donde los músicos generalmente son líricos, no leen partichelas.

Otra área que he encontrado muy interesante es el área nahua de San Nicolás de los Ranchos y del área de tochimilco, en las faldas del Popocatepetl, donde estas grabaciones fueron hechas con grabadora Sony dadat; aquí quiero decir que odio ese formato, pero con una pasión... Se puede escuchar un cassette dadat seis veces antes de que ya se haya deteriorado, así que la regla general es copiar el date a disco duro de computadora, grabarlo en CD inmediatamente y archivar el date. La otra cosa es que anteriormente grababa yo con grabadoras de carrete, de cinta de carrete que tienen una fidelidad infinitamente superior cuando están bien calibradas las grabadoras con respuestas hasta 40 KHz. por ejemplo, y ahora que me dedico a preparar matrices para compactos a

partir de mis grabaciones de campo de 50 años encuentro que es mucho más grato trabajar con las cintas que con los cassettes; con los cassettes no puedo sacar la misma fidelidad, la misma calidad de sonido, pero la calidad no es despreciable, sobre todo si uno no tiene un equipo de estudio para escuchar las grabaciones, y así el material que se presenta el día de hoy es una selección de 10 años por el estado de Puebla.

Esta investigación empezó con el patrocinio del gobierno de Manuel Bartlett, pero ha seguido por cuenta propia y con el financiamiento de la Escuela Nacional de Antropología e Historia hasta el año de 1995, año en que me fracturé la cadera y ya no brinco como antes..., así que no me he dedicado al trabajo de campo más que en el pueblo de Pantepec y otros pueblitos aledaños, de donde son originarias tres señoritas que ahora viven conmigo desde que falleció mi esposa.

Con esto doy una breve introducción a lo que ustedes van a hallar en esos discos, si los llegan a escuchar, y deseo que sea de buen provecho el material en ellos. Muchas gracias.

LA MÚSICA Y LA DANZA

ROBERTO CRISTÓBAL RAMÍREZ MACÍP

LA MÚSICA Y LA DANZA

El presente documento trata de dar una semblanza de las danzas tradicionales del estado de Puebla y los grupos musicales que las acompañan, clasificándolas de acuerdo a su origen. Antecede a esta semblanza un marco teórico referencial que nos permite comprender más fácilmente los elementos constitutivos de estas manifestaciones artísticas, los motivos de creación, uso recreación y vinculación entre las comunidades, sus integrantes, su entorno real y metafísico que articula su mensaje y estructura en un lenguaje simbólico polisémico, que debe ser leído a partir de diversos elementos histórico culturales; mostrando como estas manifestaciones se han ido transformando como resultado de los procesos históricos y culturales por los cuales ha transitado la cultura y sociedad de México.

Los ciclos en los que se han dividido las danzas son los siguientes: Danzas de posible origen prehispánico con las siguientes sub clasificaciones: cosmogónico solares, dedicadas a la tierra y el agua, de animales simbólicos, danzas de flores, otras características. Danzas de origen europeo (introducidas durante el virreinato) entre las que tenemos los siguientes grupos: danzas de conquista, de carnaval, de semana santa, de navidad, de actividades hacendarias, bailes de salón, originadas en México. Baile y representaciones originados en México durante el siglo XIX.

La Historia del hombre ha estado acompañada de manifestaciones artísticas¹ en donde los seres humanos han plasmado su forma de interpretar y concebir el mundo,² su realidad física y metafísica no ha sido una actividad sin sentido, por el contrario, ha sido un modo de resumir y mostrar su forma de entender el universo, su entorno y a sí mismo.

Todo arte se encuentra condicionado por el tipo de sociedad que le rodea, porque es un producto de ésta y a partir de ella toma sus elementos, formas, propuestas y todas aquellas piezas que pueden o deben formar parte de la creación artística. Es necesario entonces advertir que la acción de los diversos factores que componen una sociedad (económicos-éticos-políticos-sociales, etc.), son condicionantes de los productos culturales de la sociedad en general y esta influencia se da a través de una tupida trama de eslabones intermediarios. El arte no puede explicarse por sí mismo, ni por la reducción a la sociedad, sino que involucra ambos planos. El trabajo artístico satisface la necesidad humana de expresión, comunicación y afirmación obedeciendo a las peculiaridades del momento histórico en que es producido.

Mediante la danza en íntima relación con la música, el hombre ha manifestado muchas cosas como su forma de entender y explicar el mundo y su universo, los sucesos más importantes y cercanos a su propia existencia, expresando mediante códigos dancísticos,

¹ LAPOUJADE María Noel, Op. Cit., pág. 204. "El arte, la poesía, la metáfora, el mito, la utopía son posibles gracias a la capacidad humana de simular, entendida como la capacidad de sustituir una cosa por otra, de "hacer como si" algo fuera otro".

² Ibidem, pág. 75. "La imaginación procura el conocimiento en cuanto reduce la multiplicidad de las intuiciones (sensibilidad) a conceptos (entendimiento). La imagen logra una primera reducción de esa multiplicidad, de intuiciones parciales, en una sola configuración que representa el objeto unitariamente. Esta función de síntesis es fundamentalmente de unificación de la diversidad".

este arte tiene como uno de sus elementos característicos al movimiento corporal, que se crea con el movimiento propio de los cuerpos humanos, es algo inmediato a la naturaleza del hombre. No es cualquier movimiento común al trabajo o a las actividades cotidianas, sino un movimiento especial, cargado de significado, moldeado histórica, cultural y estéticamente. Un movimiento creado por la imaginación y cargado de simbolismo.

El hombre a lo largo de su existencia ha creado millones de formas de movimiento y estructuras sonoras para producir sus danzas, que pueden tratar de ser una representación de un fenómeno natural o astronómico, de hechos mágicos o míticos de sus dioses, de actividades cotidianas, etc., en fin, ha sido una forma de mostrar o describir a la sociedad de la cual forman parte, transformando su cuerpo en la materia a partir de la cual irradiará energía vital, sentimientos, miedos, deseos, anhelos, actitudes y todo aquello que gracias a la imaginación ha podido transformar en danza.³

Otro de los aspectos ya señalado es que es la danza es intencionalmente rítmica y construye su dinámica y desarrollo fundiéndose con la música, debiendo considerar que el hombre desde tiempos remotos, a través de la observación de su propio ser y del universo que lo rodeaba, asimiló estos dos ritmos de la naturaleza: el humano (interno), y el cósmico (externo); una correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos. Y así el hombre imaginó que la danza le daba la llave para comunicarse con la fuente de la vida mediante los movimientos de su cuerpo.⁴

Para el estudio de manifestaciones artísticas creadas a partir de manifestaciones étnicas del pasado, el referente cultural será indispensable para poder entenderlas, ya que los conceptos de la cultura occidental no son aplicables en su mayor parte para las expresiones que están dentro del campo de la etnohistoria.⁵

Existe desde el origen de la humanidad una estrecha relación entre danza, música y religión, cuando el hombre empieza a tener conciencia de su propio ser y a cuestionarse sobre su propia existencia y sobre el mundo que lo rodea, es cuando nace la religión, el culto a lo sobrenatural, a todo aquello que no puede dar respuesta sino mediante la intervención de seres sobrenaturales y metafísicos para los cuales imagina y crea ritos acompañados de danzas, una mezcla de danza-teatro-rezo.

³ BACHELARD Gaston, *La Poética del Espacio*, México, Fondo de Cultura Económica. 1965, pág. 14. "Puesto que pretende ir tan lejos, descender a tanta profundidad, una encuesta fenomenológica sobre la poesía *-el arte dancístico en nuestro caso-* debe rebasar, por obligación de métodos, las resonancias sentimentales con las que recibimos más o menos ricamente la obra de arte. Aquí debe sensibilizarse la duplicación de fenomenológica de las resonancias y de la repercusión. Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema *-sentimos la manifestación artística-*, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. Se trata, en efecto, de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética *-artística-*, un verdadero despertar de la creación poética hasta en el alma del espectador".

⁴ Podemos ver por ejemplo el ritmo de los pulsos cardíaco y respiratorio, las estaciones del año, el tiempo que tarda la luna en girar alrededor de la tierra y su relación con el período menstrual de las mujeres, etc.

⁵ ACHA, Juan. *Las Culturas Estéticas de América Latina - Reflexiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Propone la creación de una teoría estética a partir de nuestras realidades locales y nacionales, tomando como base nuestros procesos históricos y culturales, propuesta con la que estamos de acuerdo.

Las obras de arte son medios de que se sirve el culto y que el culto necesita. El arte es todavía una necesidad social dentro de la comunidad cuyo contenido vital es la fe en los dioses y el culto a lo divino.⁶

La danza ha estado en íntima relación con el culto religioso en muchos pueblos de mundo a lo largo de la historia como uno de sus más importantes medios de expresión en donde los actos mágico-religiosos están estructurados como movimientos corporales que están cargados de simbolismos y sentimientos.

Tenemos entonces, que la finalidad y el contenido de las danzas rituales determinarán su estructura y sus formas, así podemos ver que las danzas antiguas dentro del ámbito del culto imitan movimientos y actitudes de animales, demonios, dioses y hombres que perseguían originalmente fines mágicos.⁷

La danza satisface una necesidad individual y social. Al considerar un proceso ritual dancístico complejo, se le debe descomponer el conjunto de sus elementos simultáneos y sucesivos a fin de tratar de llegar a su comprensión.

Pero el hombre no solamente ha utilizado el movimiento del cuerpo para orar y así expresar sus sentimientos religiosos en actos comunitarios. Si ha danzado para sus dioses, también ha bailado para sí mismo, para su diversión, satisfaciendo la necesidad lúdica y liberación de sus emociones y sentimientos, en el seno familiar o social con el que se identifica.

Las manifestaciones dancísticas de la cultura popular tradicional de México reciben una clasificación que no se da en otros países, la danza está ligada con el ritual o ceremonial religioso, tiene una disposición coreográfica precisa, que se transmite a través de un maestro o encargado de la danza que la aprendió por tradición oral, e implica ensayos, vestuario especial; por su parte el baile es festivo y pagano, es aprendido por el bailador por medio de la imitación en fiestas, sin mayores reglas que las que están determinadas por su habilidad natural, por su propio sentido creativo y por el estilo que a esta forma de baile le ha impuesto su medio natural, su clima, su indumentaria habitual, su historia, su cultura y su música igualmente espontánea. Así la danza es de carácter religioso y el baile de carácter social y festivo.⁸

Sintetizando podemos decir que la danza es una expresión artística y en ella se observan la recreación de acciones míticas, es en sí misma una expresión de los sentimientos humanos y relación de estos con su entorno natural, a través de ella podemos contemplar la corporización del mundo subjetivo-imaginario de un grupo social que se objetiva en un producto determinado. Constituye un lenguaje en donde el mensaje se transmite por símbolos elaborados por la imaginación y transmitidos o recreados por el cuerpo humano, apoyado en su indumentaria, máscaras y demás elementos complementarios.

⁶ STEN, María. Op. Cit., pág. 27.

⁷ DITTMER, Kunz, Op. Cit., pág. 133. NANDA, Serena, Op. Cit., págs. 274-278.

⁸ SEVILLA, Amparo. "Danza, cultura y clases sociales". Serie: *Investigación y Documentación de las artes*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, pág. 59. "La danza es una forma de expresión humana cuya práctica ha sido universal, tanto en el tiempo como en el espacio; su realización se observa en todas las culturas y épocas históricas, materializándose a través de múltiples formas o diseños y desempeñando diversas funciones sociales".

Es fundamental subrayar el hecho de que la danza y la música son un producto social,⁹ que surgen de las relaciones que los seres humanos entablan entre sí y la naturaleza, en donde la geografía, clima, raza, religión, ambiente social, condiciones físicas, vestido, tradición cultural, afectan las formas como los hombres se mueven y, más particularmente, las formas como traducen sus sentimientos y emociones en danzas y expresiones musicales, también debemos considerar sobre la base de lo antes dicho, que la música tendrá muchas variantes en los grupos que la interpretan, las dotaciones de instrumentos, los ritmos, cantos aún para danzas del mismo ciclo u origen como resultado de los procesos históricos, sociales y culturales.

LA FIESTA Y LA DANZA

La fiesta es afirmación de la vida y según Huizinga¹⁰ pertenece a la familia del juego. Con él comparte muchos rasgos comunes. Puede definirse como la expresión comunitaria, ritual y alegre de experiencias y anhelos comunes, centrados en un hecho histórico pasado y contemporáneo.

La fiesta es un universo muy complejo de símbolos a distintos niveles,¹¹ en donde el tiempo y el espacio son reinterpretados o utilizados de una manera diferente, se convierten en contenedores de símbolos.

Las actividades de los hombres con sus procesiones, cantos, músicas, danzas, ornamentos, indumentarias, oraciones, actitudes, olores, ruidos, silencios; nos dan un vasto complejo simbólico que forma un todo que da sentido y coherencia a la fiesta.

La mayoría de las religiones africanas, amerindias y afroamericanas reposan, en gran medida, en un “teatro danzado” a partir de ritmos musicales que tratan de enmarcar o expresar sentimientos, emociones o motivaciones específicas o particulares; el cuerpo humano es vehículo de para llegar a lo sagrado, es la oración corporal expresada por medio del movimiento. Extender a partir de la teoría semiótica, el concepto de plegaria a su forma musical y dancística, permite comprender las características concretas de los sistemas religiosos en los que el lenguaje corporal y musical son el eje de la comunicación con lo sagrado¹² durante sus fiestas.

El Estado de Puebla a lo largo de la historia a sido testigo de la vida y tránsito de culturas y hombres, muchos grupos étnicos nativos y de ultramar han dejado en su territorio

⁹ Ibidem, págs. 65-66. “En primer lugar tenemos que esta no es una creación de un individuo abstracto, sino de diversas clases y grupos sociales. El segundo elemento es que dicha creación se transmite la visión del mundo de cada una de las clases y grupos sociales, por medio del movimiento corporal. El tercer aspecto es que es una visión del mundo que cumple una función social específica y que tanto el tipo de concepción como la función que desempeña están determinados por el momento histórico social en que se desenvuelven. En cuanto término vemos como un modo de expresión y por lo tanto de comunicación, la danza se convierte en un lenguaje cuyos símbolos y significados, plasmados a diseños corporales hacen referencia a determinada tradición cultural...” “... la danza es la transformación objetiva de una realidad que se capta en la mente y posteriormente es re elaborada e interpretada a través de una imagen virtual. En todos los géneros dancísticos se observan ‘modelos’ o formas preestablecidos socialmente, que el individuo aprende y reproduce; en estas acciones se lleva a cabo una captación de la imagen y una ordenación mental de ésta, previa a su proyección”.

¹⁰ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid, Alianza, 1996, p. 35

un muy diverso y rico legado de creaciones tangibles e intangibles, y para poder tratar de entender sus manifestaciones artísticas debemos remitirnos a ese pasado, a espacios y tiempos determinados, a orígenes y sincretismos múltiples y diversos; no debemos olvidar que las divisiones políticas son impuestas por los hombres y que están muy lejos de mostrar la realidad de las dinámicas socioculturales, lo que nos lleva a ir más allá y tener en cuenta las regiones, los procesos culturales de imposición, apropiación, recreación, transculturación.

Lo que presentamos a continuación es un panorama muy general de la danza en Puebla, que trata de brindar elementos básicos y generales para poder tratar de estudiar y entender las diversas manifestaciones dancísticas del estado con relación a su origen, motivo de creación y/o representación.

DANZAS DE ORIGEN PREHISPANICO

Dentro de esta clasificación tenemos a algunas danzas que conservan elementos identificados con los elementos culturales del México precolombino, las principales características de estas danzas son: tener una estrecha relación con la naturaleza, los ciclos de vida, la fertilidad y obviamente con las creencias religiosas, teniendo dentro de este ciclo las danzas las:

-Cosmogónico solares que son aquellas que tratan de explicar o hablar de la concepción totalitaria del mundo y, primordialmente, muestran la forma en que los grupos culturales precolombinos concebían el origen, estructura y leyes del universo tomando como eje central al sol. La relación que nos permite entender la creación y práctica de estas danzas, es que las sociedades mesoamericanas tenían y tienen en la agricultura su forma de subsistencia, todos los elementos naturales relacionados con el ciclo agrícola y de vida serán fuente de veneración y parte fundamental de sus religiones y ritos. En este grupo tenemos las danzas de Voladores, Quetzales, Quetzalines, Lacas, Huahuas, Ciutzal, Voladores Aztecas.

Estas danzas generalmente son acompañadas por flauta de carrizo de tres perforaciones y pequeños tambores que son tocados por uno o dos músicos.

¹¹ DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu editores, 1971, p. 17. “Mediante este poder de repetir, el símbolo satisface de manera indefinida su inadecuación fundamental. Pero esta repetición no es tautológica, sino perfeccionante, merced a aproximaciones acumuladas. A este respecto es comparable a una espiral, o mejor dicho a un solenoide, que en cada repetición circunscribe más su enfoque, su centro. No es que un solo símbolo no sea tan significativo como todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí, les agrega una ‘potencia’ simbólica suplementaria. A partir de esta propiedad específica de redundancia perfeccionante, se puede esbozar una clasificación somera, pero cómoda, del universo simbólico, según los símbolos apunten a una redundancia de gestos, de relaciones lingüísticas o de imágenes materializadas por medio de un arte”.

¹² LAPOUJADE, María Noel. *Filosofía de la Imaginación*. México, Siglo XXI Editores, 1988, p. 191. “Lacan nos ha permitido tomar conciencia que el problema del lenguaje nos devuelve una vez más al torbellino de la imaginación, porque hablar de lenguaje implica aceptar la capacidad de simbolizar, y ella sólo se alcanza a través de un logrado desarrollo de la función imaginativa. La imaginación hace posible el lenguaje. La imaginación abre una posibilidad esencial para el lenguaje simbólico, pero el lenguaje, a su vez, abre mundos a la imaginación”.

-Dedicadas a la tierra y el agua. La supervivencia de los antiguos mexicanos dependía principalmente de la agricultura y su estrecha relación con los ciclos de lluvia y sequía, por lo tanto no es de extrañar que tuvieran una serie de ofrendas, ritos y preparativos a lo largo del año acordes a una etapa específica dentro del ciclo agrícola; muchos de estos rituales y sus danzas ha perdurado en un sincretismo con la religión católica. Dentro de este ciclo de danzas tenemos las de Tlalnemítl, Acatlaxquis. Acompañada generalmente por flautas de carrizo y tambor.

-De animales simbólicos. Las creencias religiosas de los pueblos prehispánicos incluyen la participación y representación de animales, ejemplo de esto podemos verlo en algunos de los nombres de los días de su calendario ritual, también en las representaciones de distintas deidades con forma de coyotes, lobos, murciélagos, tejones, ocelotes, águilas, etc., estos animales dentro de su cosmovisión encarnaban atributos o cualidades que se asemejan a las de los dioses y como ejemplos de estas danzas tenemos: Tejoneros, Patrianos, Matachines, Zopilotes, Tepezcuintle (perdida).

-De flores: En la observación y estudio de la naturaleza los antiguos mexicanos vieron en la flores no solo cualidades estéticas, sino también curativas y/o mágicas, ya sea por los efectos que causaban al consumirse o por sus colores, ya que, en el pensamiento religioso precolombinos los colores representan cualidades específicas y están unidas con los rumbos del universo y a los elementos primarios. Las flores fueron y son incluidas como regalos u ofrendas en rituales, danzas o santuarios. Dentro de las danzas que guardan algunos elementos que sincretismo tenemos las de Matlaquistlis, Xochipitzahua, Danza de las flores, Xóchitl Canela, Macuixóchitl, Huitzotzintle, Pintzintly, Confites, Popote, Mananitis, Cuac Montegarao Fandango.

-Otras características: Huehues, Maromeros y Matachines

DANZAS DE ORIGEN EUROPEO INTRODUCIDAS A DURANTE EL VIRREINATO

Una vez finalizada la fase bélica de la conquista del área mesoamericana, una oleada de frailes son mandados a América con motivo de realizar una observación y estudio de las culturas nativas para el proyecto de adoctrinamiento y colonización que se utilizaría para estos territorios, los primeros antecedentes de esta planificación de adoctrinamiento los tenemos dentro de los Coloquios de los Doce de Fray Bernardino de Sahagún realizados en el año de 1564; ya resueltos algunos problemas y aspectos de orden ideológico y metodológico se inician las acciones prácticas, y es así que por medio de las expresiones dancísticas y rituales teatralizados de los nativos de esta tierra que se encuentra el uno de los puntos de contacto y coincidencia que utilizarán los conquistadores y misioneros para iniciar el proceso de evangelización, es pertinente recordar que los españoles estaban utilizando este método dentro sus los territorios reconquistados en la Península Ibérica, ya que si bien hablaban el mismo idioma en su mayoría tenían un pueblo casi completamente analfabeto al cual se le tenía que predicar y adoctrinar y el medio más fácil fue mediante ejemplos visuales y auditivos.

El siglo XVI fue en nuestro territorio una época de transición entre dos mundos cuando se encontraron y empezaron a mezclarse elementos indígenas, españoles y negros que en los tres siglos darían origen entre otras cosas a las formas populares musicales y bailables de una cultura en formación: la mexicana.

Para poder tener un breve panorama de la danza novohispana debemos tener en cuenta los siguientes componentes:

1. El indígena en toda su diversidad étnica
2. El español primordialmente extremeño y andaluz, y su proceso civilizatorio alógeno
3. El negro es sus diversos componentes étnicos
4. La influencia de otras partes del Imperio Español
5. La recreación y creación de formas dancísticas y musicales por las distintas castas

-Ciclo de Moros y Cristianos. Estas danzas son un fenómeno cultural de origen europeo medieval que se plasmó en una serie de muy diversas manifestaciones como son torneos, mascaradas, simulacros y danzas dramatizadas que se representaron con motivo de festejos políticos o religiosos, tanto en los países europeos como en los latinoamericanos.

Estas danzas son creadas a lo largo del Medioevo en Europa, particularmente en España, y fueron utilizadas por los religiosos en sus territorios peninsulares en primer lugar y posteriormente en América para evangelizar a sus siervos.

Con la conquista de ultramar por los españoles se introdujo casi simultáneamente esta costumbre, en un principio militar y dinástica, sirviendo a una auto-confirmación de los nuevos señores. Espectáculos de Moros y Cristianos en muy diversas formas llegan a ser por siglos parte de cada fiesta cívica o religiosa en casi todas las regiones latinoamericanas.

Es un grupo muy grande, diverso y complejo de estudiar, los motivos de su utilización en la Nueva España estuvieron relacionado con tener una explicación que justificara la conquista de estas tierras, así como el sometimiento de los nativos amerindios al reino Español, esto por la encomienda otorgada y compromiso ante el Papa de introducir la “santa religión católica” a los territorios descubiertos y conquistados, ya que los españoles se consideraban el “pueblo elegido por Dios”. Las danzas de moros y cristianos tendrán por constante o regla general una trama que narre la lucha entre estos dos bandos: los cristianos y los infieles o moros en este caso.

El periodo en que se desarrollan las batallas, encuentros o historias en muy amplio y diverso, así como los lugares en donde estas tuvieron lugar, por lo cual si queremos adentrarnos en la historia y significado de estas danzas, sus parlamentos o textos, los personajes históricos citados en estos, su indumentaria, etcétera, es necesario remontarse al viejo continente para encontrar el origen y desarrollo.

Los personajes que comúnmente aparecen dentro de esta danza son históricos y de origen europeo o “moro”, y tenemos dentro de los cristianos a: Sahara, Gerardo, Amano,

Fernando, Gonzalo, Aurelio, Cristiano y un angelito, que en ocasiones representa al arcángel San Gabriel. También encontramos a Carlomagno, Oliveros, Roldán, Borgonio, Ricarte, Garlindo, Maimings.

Los moros pueden ser: El Almirante, Fierabrás, Soltibrán, Brulante, Tenebre, Calafre, el Sultán, Soraela (reina mora), Siberiano, Amuratis, Tuleriano (rey moro) y Magladin.

Dentro de la entidad poblana encontramos actualmente las siguientes danzas que pertenecen al ciclo: Moros y Cristianos, Moros, Moras, Moritas, Moros y Españoles, Danza del Poblado, Imitación de Moros, Doce Pares de Francia, Reto de Gonzalo y Alamán, La Noche de Gonzalo, Fernando y Alamar, Destrucción de Jerusalén, Carlomagno y Gonzalo, Santiagos, Olmecas (Santiagos de la zona totonaca)

-DANZAS DE CONQUISTA. En la actualidad, las Danzas o Bailes de la Conquista constituyen un complejo festivo-ritual con fuerte implantación en diversos estados del área central mexicana. Su presencia también se registra diseminada por varios otros países latinoamericanos. Poseen un carácter sagrado, integradas a los festejos rituales que se celebran anualmente en honor de los patronos tutelares comunitarios, constan de una vertiente teatral y otra bailada, requiriendo muchas horas su ejecución completa. Sus argumentos se adaptan bastante fielmente a los hechos históricos reflejados, que consisten en: la llegada de los españoles; su toma de contacto con los altos dignatarios aztecas; el enfrentamiento entre los invasores y los nativos; la imposición de la fe religiosa de los españoles, en muchos casos los monarcas tienen visiones y sueños con malos presagios al inicio de las representaciones teatrales. Se cuenta con una destacada intervención de doncellas, princesas o malinches. Todos los argumentos siguen el esquema argumental de las obras de teatro popular de Moros y Cristianos, como se ha demostrado al aplicar un método de análisis narrativo basado en la comparación de las acciones significativas en el desarrollo de la representación teatral. Su evidente dependencia de un modelo narrativo común, ampliamente aplicado a las relaciones o embajadas de Moros y Cristianos, responde al mismo planteamiento misionero de instruir con el espectáculo. En este grupo tenemos: Conquista de México, Tocotines, Moros y Tocotines, Tocotinas, Españoles.

-DANZAS DE CARNAVAL. El carnaval hay que considerarlo como la fiesta por excelencia. Su finalidad es la diversión por la diversión, sin que sea provocada por una disposición oficial cuyo origen esté en el poder. El carnaval aunque en las sociedades novohispanas surja del calendario cristiano, no está condicionado por ninguna autoridad. Las fiestas de carnaval son de las más difundidas en México, y son el sincretismo cultural de dos fiestas similares: la de origen europeo, celebrada tres días antes del miércoles de ceniza, y la mesoamericana, relacionada con el año de calendario de estos pueblos, y los cinco días inútiles al finalizar éste. El origen del carnaval en Europa podemos ubicarlo en Italia, atendiendo a la palabra “Carnavale” que quiere decir “carne de Cristo”, período en el cual la población debía de abstenerse de comer carne, así como tener abstinencia sexual. Los principios básicos en que se basaban los regocijos de las carnestolendas eran las mascarar y los disfraces.

El carnaval toma en México características muy especiales, es una mezcla de fiesta de origen pagano con fiesta religiosa, en donde los elementos indígenas se unen a los europeos, y el simbolismo y significación toman un nuevo sentido. Al igual que cualquier otro carnaval en el Viejo Continente, comienza el domingo anterior a la cuaresma, que se inicia el miércoles de ceniza. La población lo aprovechaba y aprovecha con gran entusiasmo, porque después les aguardaban 40 días de recogimiento y penitencia en los que “Deberían de abstenerse de los placeres de la carne”.

El carnaval en México es muy diverso y tenemos varias formas:

- Burlesco (contra grupos sociales o personajes determinados)
- Metafísico (lucha o encuentros entre seres divinos o imaginarios)
- Narrativo (cuenta historias uno o más superpuestas)
- De comparsas y desfile (exhibición y desenfreno)

Actualmente en Puebla tenemos carnavales rurales, semiurbanos y urbanos: como ejemplo tenemos cuadrillas el Xonaca, El Alto, San Felipe, Cholula, Huejotzingo, Pahuatlan, Tepatlaxco, Oriental, etc.

En el aspecto musical estos carnavales eran acompañados por pequeñas bandas de alientos y en algunos casos grupos de cuerdas, pero actualmente tenemos que casi todos tienen un tecladista que en ocasiones acompaña algún saxofón o batería.

-SEMANA SANTA. Como su nombre lo indica, estas fiestas están íntimamente relacionadas con el calendario de fiestas católicas. Como es del conocimiento popular, estas celebraciones tienen relación con la pasión de Cristo, su aprehensión y la crucifixión de éste por los soldados romanos, al mando de Poncio Pilatos.

Este tipo de festividades están íntimamente relacionadas con la escenificación de estos sucesos. Dentro de los personajes que aparecen tenemos: Jesucristo, María, Claudia, José de Arimatea, Poncio Pilatos, Judas, Pedro, Juan, Santiago el Mayor, Santiago el Menor, Caifás y los judíos. La indumentaria de los judíos es de calzón blanco y túnica adornada con toques dorados, capas largas y huaraches. Jesucristo lleva túnica blanca y larga, un manto largo hasta el piso y huaraches. María y las demás mujeres visten túnicas de colores.

-DANZAS DE ACTIVIDADES HACENDARIAS. Las haciendas en México fueron unidades socioeconómicas dentro de las cuales se generaban y consumían casi todos los productos necesarios para la subsistencia, contando muchas de ellas con capillas, parteras y tiendas de raya. Atendiendo a la región en donde se ubicaban sus producciones variaban pero comúnmente tenían dentro de sus tierras siembra de granos y/o cultivo de ganado. Generalmente en después de la cosecha o de la marca del ganado se realizaban fiestas por los trabajadores de la haciendas y es a partir de estas celebraciones que son creadas danzas relacionados con los oficios específicos de estas. Dentro de esta clasificación tenemos: Segadores, Toreadores, Toriteros y Gracejos, Vaqueros, Caporales, Toriteros, Toreros, Vaquería, Toro Pinto, Chivarrudos, Panaderos, Huacaleros e inditos.

BAILES Y REPRESENTACIONES ORIGINADAS EN EL SIGLO XIX

CARNAVAL DE HUEJOTZINGO: Este carnaval es el más vistoso y organizado de Puebla, y tiene su origen en el siglo XIX, tomando como base la batalla del 5 de mayo de 1862, y un hecho que aconteció en el mismo período. La historia del bandolero Agustín Lorenzo y el rapto de la hija de corregidor de Huejotzingo por éste personaje.

Dentro de las investigaciones hechas sobre este carnaval, se han encontrado reminiscencias de ritos agrícolas huejotzincas precolombinos; algunos aseguran que los animales disecados que los indios serranos cargan en sus hombros, tienen relación con Camaxtli, dios de la cacería y dios principal del grupo étnico.

Los grupos de danzantes son diversos, y en la actualidad encontramos organizados 16 batallones de los cuatro barrios que conforman este pueblo. Los batallones que encontramos son: entre las filas francesas, zuavos, turcos y zapadores; siendo éstos últimos una extraña reinvención de la guardia británica de granaderos que visten pieles. Por parte de los mexicanos encontramos a los indios serranos, los zacapoaxtlas y a los apaches. También tenemos a Los Locos y Los Negros.

La fiesta tiene inicio el domingo de Carnaval, con la actuación de la banda de música que toca en el centro de la plaza central de esta localidad, los días posteriores se escenifican fingidas batallas entre los batallones, siendo relevante el uso por danzante de aproximadamente 8 kilos de pólvora, misma que detonan dentro de sus mosquetones. La fiesta culmina el día miércoles por la noche, con la quema de castillo y juegos pirotécnicos.

El miércoles tiene también escenificación el rapto de la hija del Corregidor, antes de esto, los diferentes batallones dan dos vueltas en circuito alrededor de la plaza principal, participando también una comparsa de negros o caníbales; al finalizar este recorrido llegan los bandidos a caballo frente a la Presidencia Municipal, en donde hay una escalera adornada con flores, por la cual trepa el “Meco” segundo de Agustín Lorenzo, con una carta para la enamorada del bandido, la cual acepta huir con éste, baja por la escalera y cuando está montando para huir llega el Corregidor, también conocido como el gran jefe, con sus hombres y les dan persecución.

Esa misma tarde, en un jacal construido ex profeso para que en él se escondan los novios, se realizará la boda de éstos, en la cual está presente un padre y los acompañantes de Agustín Lorenzo, al término de la boda llegan el Corregidor y su escolta y se simula una batalla, la cual tiene por objetivo incendiar el jacal. Actualmente el personaje que representa al mencionado Agustín Lorenzo, viste ropa de diario, pero en años pasados vestía como caballero águila, y llevaba un tocado de lechuza con las alas extendidas.

La música la interpretan diferentes bandas de viento o teclados con amplificadores sobre plataformas de camiones o camionetas.

OTRAS INFLUENCIAS

Danzas de Fertilidad: Arcos y Tejedores, Contradanza, Garrocha, Paxtles.

Danzas de Navidad: Pastoras, Pastorcitas, De la Santa Concepción, de Borregos
Danzas Acrobáticas o Aéreas: maromeros, zancos
Danzas inmigradas de otros estados: concheros, aztecas o mexicas
Danzas Satíricas: Boda en Nahuatl
Otras: Negritos, Migueles, Correos, Danza del Ahorcado, Danza de Chichi Pelada,

BAILES DE SALÓN

TARAGOTA. Clasificado dentro de los bailes de salón, encontramos éste, que se practica en el Municipio de Morelos Cañada. En él aparecen enanos que bailan jarabe, algunos otros simulan ser cojos, se realiza en ronda, y se van turnando para pasar al centro por parejas. La parte más importante de la danza, es cuando se interpretan los sones de “la víbora” o la “canasta”. La indumentaria que se utiliza es de diario, y en ocasiones portan máscaras, sombreros o alguna cosa que les sirva de adorno. La música se interpreta con violín y una guitarra. Se bailan jarabes, sonecitos, zapateados y polkas.

CUADRILLA TARRAZGOTA. Esta cuadrilla se baila en la población de San Juan Tianguismanalco y es una recreación de las cuadrillas europeas que nos fueron traídas durante la Intervención Francesa y posteriormente durante el Porfiriato. Conserva todos los elementos de las contradanzas de cajón holandesas con la salvedad de que los nombres de los distintos segmentos que integran la secuencia completa de la cuadrilla han sido cambiados según la idiosincrasia de nuestra gente, así como los pasos han sido modificados.

CUADRILLAS FRANCESAS. Con una influencia en la forma de coreografía de las cuadrillas francesas, encontramos en algunas poblaciones del Estado estos bailes, que son utilizados por la población a modo de mofa; los danzantes son generalmente hombres que interpretan papeles masculinos y femeninos, variando únicamente el atuendo para personificar su papel, siendo parte importante el uso de máscaras. Encontramos dos poblaciones en las cuales se interpretan esos bailes: Ahuatepec e Ixcamilpa de Guerrero, tomando en éste último la forma de carnaval; disfrazándose de animales, aves o personajes diversos. La música la interpreta una pequeña banda de viento.

HUAPANGO. Son bailes de carácter social, que son utilizados sobre todo en la zona de la huasteca poblana, siendo generalmente bailes de galanteo y se utilizan en bailes de tipo social, como bodas y otro tipo de celebraciones familiares.

El nombre de Huapango deriva del náhuatl, que quiere decir “Sobre la tarima”, que es el lugar donde se baila éste género musical, que se interpreta con una guitarra de cedro rojo llamada jarana y una guitarra grande de la misma madera, con cinco cuerdas que es llamada huapanguera.

La ejecución del huapango por parejas en la región de Puebla, es llevada principalmente por el hombre, quien es el que da los pasos y realiza mayor número de evoluciones, en tanto su pareja permanece en su lugar la mayor parte del tiempo, siguiendo a su compañero.

CONCLUSIONES

Este trabajo trata de dar solo una visión muy general de las danzas existentes en el estado de Puebla, visión que por tiempo y espacio no puede ir más allá y que además requiere de un mayor y nuevo trabajo de campo y archivo para poder complementar las grandes lagunas existentes sobre el tema, el estudio integral del patrimonio cultural tradicional de nuestros es una tarea urgente de realizar, ya que, desafortunadamente la rapidez con que se van deteriorando y perdiendo nuestras tradiciones es muy grande.

Las danzas tradicionales de nuestro país, lograron mantenerse en muchas comunidades gracias al sistema de creencias en particular con los cultos de la religión católica; las fiestas patronales, las mayordomías, las promesas y todas esas prácticas sociales, fueron el soporte y motor que las mantuvo con vida por muchos años, incluso algunas hasta por siglos.

Se presenta una propuesta de clasificación, pero caben muchas más posibilidades, pero este nuevo marco teórico conceptual debe trabajarse todavía, y debe hacerse como trabajo gremio en equipo, por todos los que de alguna u otra manera nos dedicamos a la música y danza tradicional de México, ese es un gran reto que no se dará hasta que acabemos con los enfermizos celos y rivalidades entre los compañeros de oficio, que de una u otra forma nos hacen repetir trabajos ya hechos o dejar al lado un acercamiento a la misma danza o grupo de músicos, para evitarse problemas y pleitos “porque te estás robando mi material” sin tomar en cuenta que la comunidad, sus músicos y danzantes son los únicos y verdaderos propietarios.

Conservamos todavía muchas manifestaciones de danza y música, pero es indispensable generar proyectos de animación cultural que posibiliten la conservación, rescate y/o recuperación, no debemos alterar sus productos culturales, solo debemos tratar de hacer que ellos mismos revaloren estos, que generen nuevas estructuras de funcionamiento que de a los músicos y danzantes la posibilidad de mantener la tradición, y creo que, la inducción de proyectos comunitarios de turismo cultural puede ser una de las opciones que beneficiará a todos en la localidad.

Las danzas tradicionales de México son una parte sustancial del patrimonio cultural intangible que tenemos, desafortunadamente los cambios sociales y culturales que tienen las diversas sociedades en la actualidad, están ocasionando en mucho casos que se pierdan, la migración, la introducción de nuevas creencias y religiones, la pobreza, las crisis económicas y de valores, en fin un inmenso número de factores hace que las fiestas tradicionales cambien y/o se pierdan, y con ellas todo el aparato de danzas, música y parafernalia.

Este es solo un avance de investigación que puede dar rumbo a futuros y mejores estudios, que creo que deben de ser multidisciplinarios e interdisciplinarios, ya que la desde las ciencias sociales tenemos la historia social, la etnohistoria, las mentalidades, la antropología, la sociología con trabajo de músicos, bailarines y coreógrafos que integren una visión total del hecho dancístico en su entorno desde su origen hasta la actualidad.

EL DANZÓN EN PUEBLA

ALICIA GONZÁLEZ MORALES Y RAÚL IBARRA ESTRADA

DE CÓMO EL DANZÓN SE ABRIÓ PASO PARA INSTALARSE EN LA CIUDAD DE PUEBLA

INTRODUCCIÓN

Con el nacimiento del siglo xx se iniciaba en México una serie de cambios que transformarían la vida cotidiana a partir de la instauración de nuevos modelos políticos, económicos y sociales. En la ciudad de Puebla, a pesar del valor de ciudadanos ilustres como los hermanos Serdán, esos cambios se dieron paulatinamente, debido a la fuerte tradición religiosa que creó en sus habitantes una cierta resistencia para acceder a los nuevos tiempos.

Nos cuenta José de Mendizábal en su *Almanaque de efemérides del estado de Puebla* (1904) la manera en que la ciudad se engalanó para recibir al siglo xx en la persona del Sr. Presidente de la República General Porfirio Díaz: "...con repique a vuelo en casi todas las iglesias de Puebla, celebrándose misas solemnes en catedral, la Compañía, Santo Domingo, San Agustín, San Francisco y otros templos". Se adornaron las calles principales con cuatro portadas compuestas de arcos, columnas y cientos de focos incandescentes; el nuevo siglo llegaba iluminando el futuro..."

En los primeros días de enero, Porfirio Díaz inauguraba la Escuela Normal para profesoras y en el panteón francés, el monumento franco-mexicano. Los poblanos construyeron un ferrocarril para que el Gral. Díaz ascendiera al cerro de San Juan con comodidad para asistir a un "garden party". El Señor Presidente regresó a la ciudad de México sumamente complacido.

En medio de esta atmósfera de poses aristocráticas al estilo francés o norteamericano, resulta sorprendente la manera en que un ritmo musicalailable tan sensual y de raíces tan populares como es el danzón, se fuera filtrando poco a poco, desafiando las "buenas costumbres", al estilo del manual de urbanidad de Carreño, de la sociedad poblana.

No hay que olvidar que el danzón nace en 1879 en Matanzas Cuba y que llega a México, vía Puerto Progreso, para instalarse en la vida cotidiana y popular de principios del siglo xx. Alejo Carpentier en su obra *La música en Cuba* nos dice que durante casi cuatro décadas todos los acontecimientos importantes eran celebrados con un danzón, los cuales conmemoraban también hechos históricos como por ejemplo *La toma de Varsovia*, *Aliados y alemanes*, *Martí no debió morir*, que aquí en México transformamos en Juárez.

Igual que en Cuba, los poblanos en sus fiestas particulares, para festejar cumpleaños, bodas, aniversarios, graduaciones, etc. incluían, en el repertorio musical, algunos danzones. Sin darse cuenta y lentamente, la ciudad de Puebla fue asimilando y apropiándose de este género musical que tendría más adelante repercusiones en la vida familiar, social y en las relaciones humanas.

CONTEXTO CULTURAL DEL DANZÓN EN PUEBLA

Las familias poblanas, después de consolidada la revolución, siguieron siendo religiosas y sumamente conservadoras: el padre de familia tenía un poder casi absoluto sobre los demás integrantes; desde luego las mujeres tenían un ámbito muy reducido para desarrollarse: la única aspiración profesional a la que podían acceder era el magisterio. La vida cotidiana obedecía a una normatividad muy estricta ceñida a costumbres y tradiciones católicas tales como rezar el rosario diariamente e ir a misa los domingos.

La rutina diaria con horarios tan precisos para las comidas, los rezos, el descanso y las tareas, se vio de pronto alterada con la irrupción de la radio, cuyas voces y sonidos musicales fueron invadiendo todos los rincones de las casas poblanas. A partir de 1930 la XEW empezó a golpear ladrillo tras ladrillo los muros de la represión; como si se tratara de un torrente invisible de ideas, voces seductoras hablaban persuasivamente al oído de miles de radioescuchas; las jóvenes poblanas podían sentir en la intimidad de su dormitorio el lenguaje sutil y aterciopelado de una voz varonil. La hora dedicada al rosario o a la misa se fue recorriendo para no perder los capítulos de las radionovelas, tan magistralmente interpretadas por verdaderos artífices de realidades ahora llamadas virtuales.

El gusto musical, muy regional antes de la radio, se fue haciendo urbano; la W se encargó de difundir la obra musical de un poeta modernista y ciudadano que se apoderó del alma romántica de México: Agustín Lara. En *La hora azul*, don Pedro de Lille con su estilo tan elegante de hablar, presentaba, para beneplácito del público radioescucha, los *Danzones de Lara*. Ya el danzón formaba parte de la cultura popular: se bailaba en los patios de las vecindades, en las ferias, en los balnearios, en las salas familiares improvisadas como salones de baile, después de mover muebles y macetas.

En la década de los cuarenta Puebla contaba con algunos salones de baile como el “Montecasino” el “Pasapoga”, los de balnearios como “Agua Azul” y “La Paz”. Eran célebres los bailes de la Universidad o los de las Debutantes de la Cruz Roja, así como los de los clubes de servicio como Los Rotarios, Los Leones, la Cámara Junior; se contrataban orquestas de la categoría de Pablo Beltrán Ruiz, Carlos Campos, Juan García Medel, Gamboa Ceballos, Arturo Núñez, etc. Desde luego que también destacaban las orquestas poblanas como la de Tapia Rocha o Cornelio Cano. En ámbitos más abiertos, se bailaba danzón en las ferias de las fiestas patronales llevadas a cabo en barrios tan populosos como los de San Antonio, San Baltasar, El Carmen, Santiago, Zaragoza, La Libertad.

Los hogares poblanos, que habían abierto sus espacios cerrados a la radio, se dejan seducir, en la década de los cincuenta, por la magia de los tocadiscos. En casi todas las salas familiares había un mueble diseñado al estilo casi manierista, con madera a veces mate, a veces brillante, que contenía una radio y un tocadiscos: las famosas y estorbosas consolas. En el repertorio musical de los discos de larga duración o “long play” de treinta y tres revoluciones y media y de los pequeños de cuarenta y cinco, no podían faltar Carlos Campos y su “Zacatlán” o Los Xochimilcas y su “Pulque para dos”. En las cantinas de barrio en lugar de las consolas

estaban las hermosas sinfonolas con sus decorados multicolores en ocasiones en forma de arcos concéntricos; no dejaban de tocar a personajes tan entrañables como Bienvenido Granda, Daniel Santos, Olimpo Cárdenas y desde luego mambos de Pérez Prado tan populares como “Patricia” y danzones de Acerina como “Rigoletito”.

En las fiestas de las familias poblanas no podían faltar ni el mole ni el danzón. La comida típica de platillos tan sofisticados como los chiles en nogada o tan populares como las chalupas de San Francisco generalmente tenían fondo musical: ya sea que se tratara de los “LP” o de los discos de pasta de las sinfonolas, siempre había por lo menos un danzón; sin embargo, todavía hasta la década de los sesenta no existían organizaciones o escuelas de danzón, éste se bailaba de manera lírica y era más escuchado que bailado. No debemos olvidar a los músicos de los pueblos, que arribaron a la ciudad para convertirse en intérpretes callejeros ¿Quién no ha escuchado con una trompeta, acompañada de un modesto güiro, el famoso “Juárez”? Todavía es posible encontrar, por las calles del majestuoso centro histórico de nuestra ciudad, a las marimbas ambulantes de músicos anónimos, a violinistas campesinos, a sencillos trompetistas que irrumpen el bullicio cotidiano con las notas cadenciosas de un sabroso danzón.

El danzón tuvo que enfrentar una relativa competencia en el gusto popular; llegó a México, vía Estados Unidos e Inglaterra, un ritmo musical que se impuso decididamente y con gran ímpetu en la juventud, con un franco rechazo de las personas adultas que seguían defendiendo a los tríos y a los boleros románticos. Las caravanas artísticas que venían de la ciudad de México para presentarse en lugares enormes como “El Toreo” o el estadio Ignacio Zaragoza no hicieron caso de este nuevo movimiento musical que era el Rock and roll e insistieron en promover el gusto musical de los adultos, entre ellos el danzón.

Nuevamente las radiodifusoras influyen de manera notable en el rumbo musical de los poblanos y el rock es aceptado por una gran mayoría durante las décadas de los setenta y ochenta, con sus ramificaciones en el rock alternativo. Surgen algunos lugares para bailarlo, como “El laguito” del Paseo Bravo y otra vez las salas familiares son el escenario de las famosas “tardeadas” donde las niñas de secundaria bailan al ritmo de sus tobilleras y minifaldas. ¿Y dónde quedó el danzón? Todo parece indicar que sobrevivió con cierta languidez hasta que sorpresivamente resucita con gran vitalidad en los noventa gracias a las Asociaciones de Danzón, siendo la más importante la de FOMENTO DEL BAILE Y LA CULTURA POPULAR, A. C.

FOMENTO DEL BAILE Y LA CULTURA POPULAR ALGO SOBRE SU ORIGEN

Consignar la memoria de más de 16 años de danzón en *FOMENTO DEL BAILE Y LA CULTURA POPULAR, A. C.* reviste una importancia histórica que conlleva preservar la herencia cultural del danzón y enfatizar el hecho social-antropológico que implica la permanencia y el desarrollo de una actividad lúdica que se ha extendido a más de cien parejas asociadas a esta magna organización. Hagamos un poco de memoria:

Febrero del 93. Sentados en una banca de la Plaza de Armas del Puerto de Veracruz, tres nostálgicos amigos poblanos, al contemplar a un grupo de jóvenes danzoneros ejecutar elegantes y finas figuras de baile con una suavidad impresionante, con un sabor incomparable, conectaron un mismo pensamiento y casi al unísono expresaron la pregunta: *¿por qué nosotros, en Puebla, no tenemos esto?* He aquí el origen de un movimiento de cultura popular que irrumpe determinante en la *reservada y tradicional* cotidianeidad poblana del año 1993.

Lo que empezó como una fantasía de estos tres soñadores, cuyos nombres son: Jaime Rodoreda Artasánchez, Oscar Pérez Torres y Pepe Arellano y Martos, se fue transformando en una asombrosa realidad; platicaron con la directora del grupo “Tres Generaciones” de Veracruz, la Sra. Rosa Abdala que, con el entusiasmo y generosidad que siempre le caracterizaron, aceptó compartir su experiencia y sus conocimientos con cuatro parejas poblanas que decidieron aprender a bailar danzón. Una de estas parejas se distinguía por su dedicación y constancia; seguramente no se imaginaban el papel que desempeñarían más adelante en la asociación: Lupita Morán Hermoso y Raúl Ibarra Estrada; ellos han sido instructores y formadores de muchas decenas de parejas danzoneras.

La Asociación empieza a constituirse: Fomento del Baile y la Cultura Popular es la primera escuela de danzón en Puebla; sus preceptos académicos proceden de la escuela de Veracruz, aunque paulatinamente se va fortaleciendo un estilo propio, producto de la creatividad de alumnos y maestros.

Desde su fundación en el año 93, Fomento... se ha caracterizado por sus principios humanísticos; el baile es un pretexto para fomentar la amistad, la comunicación, la convivencia, el respeto y la alegría de considerarse seres íntegros con una sólida formación interior propiciada por el hecho magnífico de bailar danzón. Los asociados han aprendido a llevar sus vidas cotidianas al ritmo de danzón: por la mañana alegres melodías, paseos por la tarde, descansos y pausas en los momentos necesarios y en la noche dulces montunos.

La vida cultural en Puebla se enriquece con el danzón. Empiezan a surgir otras agrupaciones y se inician los concursos, éstos se llevan a cabo en Analco con la presencia de la Banda Municipal y el apoyo de los gobiernos municipales; la explanada para bailar se “calentaba” los domingos previos a los concursos, efectuándose el primero en 1993; venían danzoneros de Veracruz a calificar a las parejas participantes y el ambiente era festivo y popular. Los poblanos, que no estaban acostumbrados a bailar en lugares abiertos, salen de sus casas al encuentro de la expresión corporal cadenciosa y elegante que les brinda el danzón.

El impacto emocional que viven los bailadores y el público en estos eventos domingueros, surge de la conciencia de saberse parte de la magia creada a partir de los vestuarios impecables de las parejas danzoneras; la gente que al principio llegaba a bailar con ropa deportiva, zapatos tenis y hasta con toallas de baño en la cabeza (seguramente porque pasaban por ahí después de salir del riguroso baño de vapor) empezó a cambiar su indumentaria por ropa apropiada para la ocasión: zapatillas y vestidos para

las damas, guayaberas y zapatos de charol para los caballeros. La cultura danzonera comienza a echar raíces en los poblanos.

El danzón Matamahá, interpretado por la no tan conocida en ese entonces danzonera “La Playa”, se bailó en la primera exhibición de Fomento en un evento particular; la impresión causada en los espectadores fue notable por la elegante vestimenta de las parejas, por la sincronía de los pasos interpretados y porque era la primera vez que se veía una coreografía de danzón. Este acontecimiento tiene importantes repercusiones: la asociación crece y es invitada a participar en la radio XEHR, fundada por Dn. Roberto Cañedo, y posteriormente en el programa “Noches de Danzón” que se transmitía los viernes por la noche en Radio Tribuna; éste fue el principio de la presencia de Fomento en los hogares poblanos, más adelante, en 1999 se inicia el programa “¡...Hey Familia!” que durará más de dos años al aire en la XECD.

A pesar del reconocimiento logrado por Fomento en el sentido de difundir el danzón, no contaba con un lugar propio para la impartición de los cursos, pasa por una época que podríamos llamar de “errancia sin fin”, llegando a dar clases por breve tiempo, en el conocido restaurante poblano “La bola roja” de Plaza Dorada; después de probar varios locales, se establece en la “casa del danzón” propiedad que gentilmente ofrece la arquitecta Elodia Márquez Cabrera (actualmente presidenta del Colegio de Arquitectos de Puebla). Finalmente, y gracias al esfuerzo y trabajo de todos los asociados, en diciembre de 2008, adquiere su propia sede.

LA VIDA CULTURA Y FAMILIAR DENTRO DE LA ASOCIACIÓN

FOMENTO DEL BAILE Y LA CULTURA POPULAR sigue creciendo en número de asociados y en actividades colectivas, mismas que han enriquecido la vida cultural y familiar de la asociación. Son memorables las Pastorelas que cada año se representan, bajo la atinada dirección del maestro Raúl Ibarra, así como algunos episodios teatrales con temas diversos: la Revolución, fragmentos de comedia, diálogos sobre las actitudes femeninas etc. Se fomentan las tradiciones que nos dan identidad como mexicanos, tales como las ofrendas de los días de muertos y las fiestas patrias. Se han formado grupos de baile folklórico, rondallas, coros, declamación, todo con el fin de estimular la expresión libre de los asociados, fuera de toda tendencia ideológica o política. Cada mes, con el pretexto de celebrar cumpleaños, salen a relucir infinidad de talentos artísticos que cada asociado comparte con gran alegría y satisfacción. Es muy grato constatar la cohesión que en torno a la amistad se va generando día con día. Esta unidad se manifiesta tanto en los festejos a la vida como en las ceremonias luctuosas; ya es tradición que en los funerales de los asociados se toca el danzón que en vida era su preferido. Todo esto ha hecho posible el nacimiento de la GRAN FAMILIA DANZONERA.

El repertorio de anécdotas es muy basto: recordaremos aquí a Don Daniel, danzonero de Atlixco, que murió bailando el danzón *Cecilia* en brazos de una compañera de Fomento, cuando se presentaban en el barrio de Exquiltla (Zacatelco Tlax.). Mientras en el aire sonaban los acordes del montuno, Don Daniel giraba suavemente para quedar recostado en un tapete de pétalos de rosa que previamente fueron esparcidos para conmemorar la memoria de otro danzonero fallecido hacía poco. Su figura gallarda y elegante, de blancura impecable, con su sombrero a un lado, yacía dignamente mirando hacia el cielo. Descanse en Paz Don Daniel.

Otro de los aspectos artísticos, que la asociación ha fomentado, es la escritura poética que, teniendo como tema principal al Danzón ha dado algunos frutos:

EL ALMA DEL DANZÓN

Los danzoneros son seres que despojados de preocupaciones y penas, se visten de fiesta y tienden guirnalda de corazón a corazón; brilla en sus ojos una felicidad compartida; sonidos, colores y perfumes van murmurando secretos mientras sus cuerpos, cuando bailan, dibujan paisajes efímeros que se pierden voluptuosamente en el espacio infinito de la inmensidad: es el alma del danzón que fusiona las alegrías individuales en una sola y prodigiosa comunión.

Cuando bailamos danzón, nuestras almas son hojas de un solo árbol cuyas raíces se nutren de los sonidos de la tierra; hay un principio espiritual y emotivo que nos da vida, aliento y fuerza: es el alma del danzón que nos libera de la soledad y nos rescata de la rutina.

El universo se hace música y color, al mismo tiempo que las notas del danzón caen como estrellas al suelo y estallan en corolas magníficas que aniquilan la tristeza y el desamor; las parejas se transfiguran y se adhieren a la tierra que se congratula al sentir sus pasos impecables: es el alma del danzón sacudiendo el polvo del tedio de nuestras vidas.

El alma del danzón nos lleva de la mano a un espacio poético que hace brillar nuestro sol interior, esa energía liberada cuando bailamos intensa y profundamente, esa alegría que se agita en nuestras profundidades marcando nuestros labios con sonrisas, todo eso y todos nosotros, amigos danzoneros, somos el alma del danzón.

Alicia González Morales

LAS MUESTRAS Y LOS ENCUENTROS DE DANZÓN

Los danzoneros de Fomento se han presentado en casi todos los foros a los que han sido invitados: desde fiestas particulares, jardín de niños, escuelas, Universidades, ferias populares dentro y fuera de la ciudad, asilos, congresos; así como a las muestras y encuentros nacionales convocados por asociaciones de todo el país.

Fomento del Baile y la Cultura Popular ha sido pionero en organizar Muestras y Encuentros de danzón a nivel nacional. Hemos logrado convocar a más de cuarenta agrupaciones, desde Monterrey hasta Quintana Roo.

En cada aniversario hemos recibido a las más destacadas danzoneras y orquestas del país, siendo “LaPlaya” una danzonera que ha crecido con nosotros; hemos visto con alegría su consolidación como uno de los mejores y más solicitados grupos de danzón que hay actualmente. Es para nosotros una distinción que el danzón intitulado **Puebla** lo haya dedicado el maestro Germán Varela a nuestra asociación, en cuyo acervo se encuentra la partitura original.

Es importante señalar el impacto económico que la dinámica de los eventos organizados por la asociación ha provocado en diversos ámbitos comerciales: salones de baile, empresas culinarias, meseros, auditorios, estacionamientos, servicios sociales, servicios médicos, orquestas, técnicos de sonido y de iluminación, modistas, zapaterías, fotógrafos, diseñadores gráficos, imprentas, fabricantes de telas, hoteles, restaurantes, etc., etc. Junto con la alegría que conlleva el bailar danzón, hay un movimiento económico que genera empleos.

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Dieciséis años de vida de Fomento del Baile y la Cultura Popular A. C., son dieciséis años de danzón en Puebla que han contribuido a enriquecer la vida cultural de la ciudad. Desde el punto de vista antropológico, es interesante observar cómo las familias poblanas han transformado su dinámica interna a partir de la práctica del danzón de algunos de sus miembros; pues no es raro comprobar que cuando los abuelos empiezan a tomar clases para bailar danzón, después son los hijos, los nietos y hasta los vecinos los que se contagian de esta magia colectiva. Las parejas han fortalecido su relación porque se preparan psicológicamente para asistir a la fiesta del danzón que implica tomar la clase debidamente ataviados; todos en la familia saben que el horario del danzón es casi sagrado, porque los abuelos, los papás o los tíos se engalanan cada vez que asisten a la asociación, ya sea para recibir la clase cotidiana o para festejar alguna celebración.

El danzón ha reforzado el concepto de identidad y la noción de pertenencia a un grupo; le ha brindado a los danzoneros la seguridad y la confianza de saberse parte de una gran familia; ha estimulado la aparición de numerosos grupos con propuestas similares que han implantado la costumbre de bailar danzón los sábados en el centro comercial de

“La Victoria” y los domingos en la llamada “casa roja”, y particularmente los integrantes de Fomento han tenido la oportunidad de desarrollar cualidades humanísticas a partir de la convivencia inspirada en la filosofía de la asociación.

Consideramos que la existencia de grupos como el nuestro, están cumpliendo una misión de trascendencia histórica desde el momento en que han estimulado el desarrollo de una actividad artística cultural que ha ido modificando positivamente actitudes y costumbres en la población, creando una nueva visión del mundo a través de la armonía que implica bailar danzón.

Proponemos como asociación, que el DANZÓN sea reconocido oficialmente, dentro de los bailes finos de salón, como representativo de México; pues a pesar de su origen cubano, ha sido en nuestro país en donde se ha desarrollado y madurado hasta alcanzar altos niveles interpretativos, incluyendo la composición musical naturalmente; así también, que sea impartido como asignatura regular en las instituciones educativas de nivel primario y secundario, aceptándolo como baile nacional que trascienda las fronteras y se universalice. Si nuestras propuestas son atendidas por las instancias oficiales correspondientes, Fomento del Baile y la Cultura Popular habrá cumplido, de manera integral, su papel histórico.

CAMBIO MUSICAL A PARTIR DE LA INVESTIGACIÓN FOLKLÓRICA EN MÉXICO

JESSICA GOTTFRIED HESKETH

A lo largo del año 2009 se llevó a cabo una investigación en la Sierra Norte de Puebla que consistió en hacer un registro de las transformaciones visibles o audibles en un lapso de 71 años, tomando como referencia la música que fue registrada en 1938 por Roberto Téllez Girón y el trabajo de campo actual (2009).¹ La música recopilada en 1938 fue publicada en 1963, por la Secretaría de Educación Pública y el INBA como parte de un trabajo titulado *Investigación Folklórica en México, Vol. I*. El trabajo de investigación al cual respondía la recopilación de música era la creación de un Archivo de Folklor en el Departamento de Bellas Artes (DBA), creado como parte del sistema departamental de la Secretaría de Educación Pública (SEP). El trabajo de campo actual consistió en buscar a los hijos, nietos, herederos o seguidores de las tradiciones musicales recopiladas en 1938 y entrevistarlos por medio de *sesiones de reconocimiento*.² Éstas consistieron en que una joven violinista, Yazzaret Mange, tocaba las melodías anotadas en pautas por Roberto Téllez Girón y los músicos reunidos procedían a identificarlas. En la mayoría de los casos los músicos participantes en dichas sesiones fueron quienes actualmente tocan en las mismas danzas, de las mismas localidades donde fueron recopiladas originalmente las melodías. Los músicos entonces procedían a tocar las melodías como se conocen en la actualidad.

En ningún momento previo a la investigación se cuestionó si la música cambia o no cambia, la pregunta era cómo cambia y el punto de partida era que algo de la música registrada en 1938 sería recordada, considerando que en tanto tradición oral, el elemento cantante sería el cambio, observable, audible. El resultado ha sido sorprendente, en primer lugar porque las melodías recopiladas y anotadas fueron reconocidas por los músicos, explicaron su contexto e incluso aportaron otras melodías explicando el conjunto o sistema al que pertenecen, detalles que en la monografía de Roberto Téllez no estaba tan claro. Por otro lado, la segunda sorpresa fue encontrar que, contrario a lo que se pensaba, la música tiende a ser estable y aunque hay cambios, en ciertos casos hubo continuidad con una precisión asombrosa; en otros casos, más que un cambio en las melodías parece haber una sustitución, un olvido o un reemplazo y solo en uno de los casos fue posible identificar cambios. En este texto se presenta, en el orden como fueron publicadas las melodías, una relación de la información que los músicos actuales de diversas localidades comentaron sobre cada una. El objetivo es dar a conocer de manera somera los resultados de las *sesiones de reconocimiento*.

¹ Para la realización de este proyecto se recibió el apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, emisión 2008.

² No hubieran sido posible sin la participación y el entusiasmo de cada uno de los músicos que aceptaron dedicarle tiempo a este proyecto. Así mismo cabe agradecer a Rafel Julián Montiel, Pablo Miranda, Misael Martínez Espinoza, Guadalupe Rivera, Saúl Sotero Vergara, José Motte Ruiz –cronista de Teziutlán–, Oscar Hernández, el H. Ayuntamiento de San Juan Xiutetelco, entre muchos otros.

LOS INFORMANTES Y SUS MÚSICAS EN EL PRIMER INFORME (junio y julio)

El primer viaje de Roberto Téllez Girón se centró en Teziutlán, Tlatlauquitepec (conocido como Tlatlauqui), Zacapoaxtla (en el Estado de Puebla) y Jalacingo (en el Estado de Veracruz).

En ese primer viaje conoció a José de Loyola, de San Juan Xiutetelco. Este músico tocó tres piezas, el *Tehuancatzin*, la *Xochipitzahua* y un *Son de fandango*, estas son las primeras melodías del primer informe. A continuación, se explicará la relación entre las melodías de 1938, en el orden como aparecen en los informes, con lo que los músicos actuales comentaron al escucharlas en el violín en 2009.

El *Tehuancatzin* (p. 393) es reconocido en la actualidad, pero con otro título, de hecho, Téllez Girón anota sus dudas sobre el título, lo que explica que la palabra *Tehuancatzin* no se reconozca hoy. La melodía fue identificada en San Juan Xiutetelco como *En Ayunas* y en Zacapexpan como *El Caminante*. De cualquiera de las dos formas es una melodía que indica el final de la fiesta, cuando se toca es una señal que mandan los anfitriones a los invitados indicando que es hora de retirarse. Téllez Girón anotó que es un son que se zapatea, sobre tarima, que en el presente explicaron que no se acostumbraba como tal la tarima, pues las casas eran de tabla y al bailar con zapatos, se emitía un sonido claro y fuerte, aun sin tarima la intensidad de zapatear existía. Es identificado como un *Son de fandango*, al igual que el que Téllez Girón tituló simplemente *Son de fandango* (p.394), que también es conocido e identificado por los músicos actuales de San Juan Xiutetelco, explicaron que se parece a los sones con los que se decían las décimas en el fandango.

De los tres sones tocados por este hombre solo la *Xochipitzahuac* (p. 393), en esa versión particular, no fue identificada, pues conocen la melodía de la *Xochipitzahua* que de manera homogénea se ha difundido. Quizás esta melodía aun sea recordada en pueblos nahuas de la región, donde se hace el *Baile de la flor* y donde los *Xochitl sones* son parte de los festejos, y las bodas.

En Zacapexpan, cerca de Zacapoaxtla, Don Roque de Jesus al escuchar este son comentó que este es uno de los montonales de sones que son para la “entrada de los compadritos”. Pero además agregó que se cuando se muere un niño “toda la santa noche tocan de esas”, sones tristes, algunas personas “bajan la agua, por el sentimiento de un prójimo que sea chiquito”.

Las tres primeras melodías fueron tocadas y transmitidas por la radio en México. En el segundo viaje Téllez Girón busca a José de Loyola para decirle eso y para tomar de él más melodías. Este era un hombre que se dedicaba a elaborar artefactos pirotécnicos y le comentó al investigador su gusto por los sones y cómo iban siendo reemplazados gradualmente por las “piezas” que el autor define como:

“término con el que los indígenas denominan la música comercial que transmiten las estaciones de radio, las de México principalmente” (1962: 409).

El siguiente informante que le ayudó a recopilar melodías fue Juan López, que casi no hablaba español. Este era el que tocaba el violín en la *Danza de Tocatines* (p. 394) de Atempan y solía tocar con Manuel Peralta, que tocaba el violín y el bajo de espiga. Los conoce Téllez Girón como los músicos más interesantes del lugar y toma al dictado un son de la *Danza de Tocatines* (el son de Gracejos), esta danza la registra completa en el segundo viaje, pero tomada al dictado del violín de Anselmo Perdomo (pp. 446 - 457). Juan López tocó un solo son de la *Danza de Tocatines*, que solamente deja ver que las melodías que tocaba Anselmo Perdomo y las que hubiera tocado Juan López eran distintas y estaban en diferente tonalidad. Dos partes se repiten en las dos versiones, ambas son introductorias, la primera varía un poco y la segunda son 12 compases que se repiten casi idénticos en las dos versiones, 12 compases que son representativos de esta danza y que se tocan antes y después de cada son.

Juan López es recordado por Juan Martínez, el violinista actual, como el músico principal de la danza en Atempan. En cambio Anselmo Perdomo no es recordado por el músico actual, lo que pudiera indicar que fue el que heredó la danza a un grupo distinto o que no era el que mejor la tocaba. Anselmo Perdomo es recordado por el hijo de Manuel Peralta como un sastre que tocaba el violín, cabe agregar que en estos contextos no era común que hubiera un músico que se dedicara exclusivamente a la música, en particular tratándose de la música de danzas, la mayoría de los músicos, incluso los de la *Orquesta del Recuerdo* en Teziutlán, no vivían de la música, esta era una parte fundamental de su vida, mas no su profesión, ni su ingreso principal.

Juan Martínez identifica a los músicos que aprendieron la danza de Juan López, al que describe como “el primer músico de antes”, específicamente de la Danzas de Tocatines en Atempan. El que la aprendió de Juan López fue Don José Valentín, después la aprendió Juan Hernández, le siguió Francisco Camino, después Gerónimo Velázquez, cuando éste murió buscaron a su compadre Celerino y Juan Martínez (el entrevistado) anduvo con él tocando la guitarra hasta aprender las melodías de la danza, ahora él toca violín y lo empiezan a buscar, aunque formalmente el violinista oficial de la danza es José Albino. Es una lástima que la versión que recopilada de 1938 no sea la de Juan López, quien solo dio el primer son de Gracejos, y que presenta algunas semejanzas en la introducción, pero se desarrolla diferente al son de Gracejos de la danza que fue recopilada completa tomada de Anselmo Perdomo (más adelante se explican las semejanzas entre las dos versiones). Para poder observar mejor la transmisión de la danza y reflexionar sobre la precisión de la transmisión de tradiciones orales sería necesario identificar a un músico que haya heredado, directa o indirectamente, la versión de la danza de Tocatines de Anselmo Perdomo, es decir de otra genealogía de músicos. Por ahora es notoria la diferencia entre las dos versiones (actual de Juan Martínez) y la recopilada (de Anselmo Perdomo), hay tantas similitudes como hay diferencias.

Los otros sones que Juan López tocó son *Sones de Xochiatl* (p. 395 y 396) ninguno de los cuales fue reconocido en las sesiones de reconocimiento que llevamos a cabo. Sin embargo, por cuestiones de tiempo, no fueron parte de la *sesión de reconocimiento* en

Atempan, que es de donde fueron recopiladas. En San Juan Xiutetelco, durante la sesión de reconocimiento se comentó que esos sones eran *Xochitl Sones* y como tal existían muchos, eran conocidos como los *Sones de compadritos*. Se negó que existieran *Sones de xochitatl* (agua-flor), pero, coincidiendo con la explicación que Juan López dio a Téllez Girón, son sones en los que se bebe una bebida alcohólica, un licor.

“Antes de la comida los compadres tienen que brindar una copa. Para ello se lleva una botella de aguardiente de caña en un plato, en el que también hay cigarros. La botella lleva enredado un rosario con panes y flores. Al licor lo llaman, y, a lo que parece, a la ceremonia en general, Xochiatl, que significa en mexicano “agua de flor”. Mientras brindan se tocan varios Sones cuyos nombres en particular no pudieron darme, pues al parecer no los soben, y de los que posteriormente tomé tres al dictado a Juan López.” (1962: 373).

El siguiente músico entrevistado en el primer viaje fue Marcelino Torres en Comaltepec, flautista de la Danza de Santiagos, de quien recopiló dos sones Abajeño y Zapateado. En 2009 fue identificado por Andrés Luna, el actual flautista de Comaltepec, como el que lo había precedido. Al identificarlo, se comentó que Marcelino Torres había sido su maestro, Andrés Luna aclaró que el único maestro de las danzas era el Santo Señor Santiago y como tal, Marcelino Torres era el flautista anterior, pero ambos tenían el mismo maestro. Se publicó, como parte del primer informe, la fotografía de los músicos de la Danza de Santiagos de Comaltepec, el flautista es Marcelino Torres. Cuando Andrés Luna vio la imagen, desató un discurso en náhuatl, que habrá sido interesantísimo. Al preguntar por el significado de lo que decía, antes que nada insistió en que fuera retratado, luego explicó su ahijado -quien nos llevó a su casa- que reflexionaba sobre la permanencia y el paso del tiempo, sobre la evidencia de haber estado, la evidencia permanecía aunque uno ya no estuviera en este mundo.

Los sones de la *Danza de Santiagos* son seis, sobre esto parece haber un consenso bastante generalizado, pues en Comaltepec, San Juan Xiutetelco y Atempan, los músicos de dicha danza afirman que son seis sones. Cada uno puede durar varias horas en la danza. Cada son es una sección de la danza a la que corresponden distintos movimientos y formaciones, la coreografía y las formaciones de la danza en cada localidad varían enormemente, los sones son semejantes. Un estudio detallado sobre los sones de pito y tambor mostraría más elementos al respecto.

Uno de los datos que es interesante notar en esta danza son los instrumentos, además del interesante aerófono de sauco -que no es una especie endémica por lo que esta flauta, como se aprecia en la actualidad, no existía en los pueblos del antiguo Totonacapan, o existía con otra forma- el tambor tiene una construcción muy interesante. Por fuera tiene las características de un tambor elaborado y amarrado al modo de los tambores medievales europeos, pero de manufactura rústica. Sin embargo, por dentro se atan cinco hilos de pescar, que son lo que provoca esa sonoridad tan intensa y tan particular de la Danza de Santiagos.

Marcelino Torres tocaba también en la Danza de Quetzales (Quetzalines), en el texto de Téllez Girón se explica una diferencia entre la flauta de cada danza, en esencia, el numero de obturadores, en la *Danza de Quetzales* son dos y en la *Danza de Santiagos* son seis perforaciones. En el segundo viaje Téllez Girón conoce a otro músico de la *Danza de Santiagos*, este le muestra una flauta de sauco con una embocadura muy particular, pues es de una sola pieza. Marcelino Torres no usaba una flauta con dicha embocadura, tampoco Andrés Luna, de hecho negó que se usaran flautas con esas características para esa danza. Curiosamente, en todas las demás danzas de Santiagos (Atempan y Xiutetelco), la flauta tiene dichas características: la embocadura es de una sola pieza y tiene seis obturadores. En San Juan Xiutetelco, el flautista prefiere su flauta de cobre a la de sauco, explica que la de sauco se seca y debe estar constantemente humedeciéndose o se dificulta demasiado producir un sonido. La de cobre siempre suena. La ejecución de la flauta con embocadura de una sola pieza es difícil.

Alberto Villa de Zacapexpan era violinista de los fandangos y las fiestas, no de las danzas o por lo menos nadie lo recuerda así, sin embargo, fue quien tocó las melodías de la Danza de Aztecas y Españoles en 1938. Se dedicaba a fabricar teja y tabique. Sus hijos Claudio y Porfirio también fueron músicos reconocidos en la región, no de danzas sino de bandas, orquestas y conjuntos, sus hijos son íconos de las bandas conformadas con alientos, batería e instrumentos eléctricos que fueron característicos hacia la segunda mitad del siglo xx. En el primer informe Alberto Villa dictó tres *Sones de fandango* y ocho sones de la *Danza de Aztecas y Españoles*.

En Zacapexpan ya no existe esta danza. Don Roque de Jesus, el actual capitán y payaso de la *Danza de Matarachines*, sí recuerda que estaba organizada la *Danza de Aztecas y Españoles*, pero -como sucede con muchas danzas- no tuvo continuidad.

El primer *Son de fandango* (p. 398) que tocó Alberto Villa lo describe Don Roque como “un son de respeto”, uno de los sones en los que los compadres realizan algún intercambio o ceremonia de saludo. Al escuchar el *Son de fandango* con apellido o subtítulo *Minuete* (p. 399) Don Roque comentó que “ese sí es de fandango” y agrega que es cuando “ya entraron los compadres”, es decir que en la ceremonia de saludo habrá pasado ya y este son corresponde a un momento en el que todos pueden bailar, en lugar de reservar el baile solo para los compadres. El siguiente *Son de fandango* con apellido o subtítulo *Aguanieve* (p. 399) le llevó a comentar que aun es conocida por ese pueblo y que con ese son ciertos compadres sacan a bailar a personas específicas, si es una boda el padrino saca a bailar a la novia, por ejemplo, entra en los sones que son “de respeto” no de fandango, es decir, que no pueden bailar todos, es restringido, normado por una forma tradicional, es parte de una ceremonia, un rito.

El *Son de fandango* que dictó Alberto Villa, lleva el subtítulo *Aguanieve*, lo reconoció, Arturo Salazar Hernández, del grupo Los Camotes de la Sierra, como la base del son del aguanieve huasteco. Nos mostró que al tocar el *Aguanieve* toca las mismas notas que aparecen en el libro, en el mismo orden, y con variantes rítmicas que no alteran del todo la melodía, pero atiborrado de adornos al estilo huasteco.

Acerca de la *Danza de Aztecas y Españoles* (p. 400-402), Don Roque no identifica el primer son, incluso dice que no le suena. A partir del segundo son, con entusiasmo se levanta de su lugar y marca los pasos de la danza, con los brazos y recorriendo el cuarto nos explica los movimientos coreográficos y su relación con cada parte de la melodía. Mientras tanto, su compadre, que estaba presente, asienta con la cabeza cada vez que hace la descripción de un movimiento y al escuchar la melodía también la mujer de Don Roque se asoma y dice que sí, así es esa danza. A continuación, la relación específica de cada son de la danza con anotaciones de los comentarios hechos por Don Roque:

- I.- Entrada, Español, Puntapie. No la conoce.
- II.- Marcha. “Es conocida, pero no la bailamos”
- III.- Paso volado. Esta se baila haciendo un movimiento con los pies al aire, marcando el paso hacia adelante y hacia atrás.
- IV.- Abanderado de los Aztecas. “Ya va el pleito”, explica que se paran de frente preparándose para la guerra. Este es el “son de la bandera”, anda la bandera paseando como indicación de que ya viene la guerra.
- V.- La Guerra. “Así es” dice Don Roque haciendo movimientos como si tuviera en la mano un machete o un mazo y dando vueltas, explica que las vueltas son con el compañero.
- VI.- Diana de los españoles. Este es “el triunfo, ya la guerra terminó” explica que en este son bailan todos juntos.
- VII.- Bailable. Con este son entran a la iglesia, van a rogar al santo.
- VIII.- Diana de los aztecas. “Van aplaudiendo” y agrega que este son es “encadenado”.

Las últimas melodías del primer informe conforman la Danza de Toreadores de Xalacapan, que fue dictada a Roberto Téllez Girón por los violinistas Remigio Gutiérrez (los tres primeros) e Ignacio Lindero (los cinco restantes). que “pertenecían hace tiempo a un grupo de danzantes”, tocaban la música de la Danza de los Toreadores, con ellos anotó ocho sonos, Remigio Gutiérrez tocó los primeros tres e Ignacio Lindero los cinco restantes (p. 389). La familia de Remigio Gutiérrez no fue localizada, en Xalacapan hay muchísimos Gutiérrez y no dimos con alguien que recordara a un músico de ese nombre que tocara en la *Danza de Toreadores*. Nos explicaron que la familia Gutiérrez se cambiaron de religión hace mucho tiempo y la mayoría forman parte de la Iglesia de la Luz del Mundo, por lo que no conservan la tradición de las danzas, que son católicas.

Igualmente Ignacio Lindero, pero en su caso sí fue posible localizar a su hijo. Armando Lindero Lera se dedica a vender fruta, vive con su esposa y sus hijos han construido sus casas en la misma calle que el padre. Armando Lindero recuerda que su padre tocaba en fiestas, no recuerda que tocara en una danza, no recuerda nada de la danza, lo que tiene más presente es el hecho que bebía, se emborrachaba y tenían que

ayudarle, él y su hermano, a llegar a la casa, pues tomado podía accidentarse. Además, la Iglesia de la Luz del Mundo procura disuadir a las personas de danzar, bailar o festejar “dando gusto a la carne”.

En efecto, la bebida es una parte muy importante de las fiestas, precisamente en las ceremonias de saludos de los compadritos, van tomando, todos toman la misma cantidad, la mujeres menos, pero igualmente pueden beber, se trata de divertirse y de desarmarse, de perder las posibilidades de ocultar algo, con un sentido de integración y de asegurar la transparencia entre los miembros de un grupo.

LOS INFORMANTES Y SUS MÚSICAS EN EL SEGUNDO INFORME (agosto y septiembre)

En el segundo viaje de Roberto Téllez viajó a Teziutlán, Tlatlauquitepec, Zacapoaxtla y Huitzilán (en el Estado de Puebla) y Jalacingo (en el Estado de Veracruz).

Sobre José de Loyola, de San Juan Xiutetelco, no fue posible averiguar mucho, no se encontró a su familia, lo que no implica que no estén aun en el pueblo y que quizás toquen. Está por confirmarse el dato respecto de su herencia musical pues es recordado como alguien que tocó el violín, principalmente en fiestas y fandangos. Se puede apreciar una de las grandes diferencias entre los músicos de las danzas, que conforman una red, que se encuentran frecuentemente en las fiestas y que se conocen o por lo menos se ubican. En cambio los músicos del ámbito festivo, de los fandangos y de los géneros musicales que cambian con las fluctuaciones de la moda, el mercado y los medios, es que los músicos no están contenidos por los límites de una tradición, justamente pueden estar en un conjunto o solos y no será de extrañarse.

José de Loyola tocó tres sones (aparte de los tres que tocó cuando Téllez Girón elaboraba el 1er informe) que se indicó su acompañamiento con bajo de espiga, bajo quinto -las observaciones sobre este instrumento se hicieron en párrafos anteriores-. El primero que tomó al dictado de este segundo encuentro con José de Loyola fue el *Recimibiento de la novia* (p. 441). En San Juan Xiutetelco esta melodía no fue reconocida por nadie, tampoco en Comaltepec, Don Roque de Zacapexpan comentó que se parece a alguna que conoce pero está tocada de una manera distinta. La forma de tocar de la joven violinista Yazzaret es la manera en que fue enseñada en una escuela cuyo objetivo es formar músicos para orquestas, como tal, hay muchas diferencias en la manera de tañer el violín. Los músicos de las danzas ligan todas las notas, y las ligaduras son acentuadas, también acentúan los sones de una manera particular que no está indicado en las melodías escritas, por lo que solo la comprensión de cada uno de los sones y del sistema o conjunto al que pertenecen permitiría reproducirlo más parecido a como ellos lo hacen.

El siguiente son que dio José de Loyola fue el *Jarabe* (p. 441), este son se vincula con los sones del fandango, pero como tal, las melodías, no fueron reconocidas por nadie. Finalmente *El Borrachito* (p. 442), que fue identificado como *El caminante* en Comaltepec.

La función de un son con este título se explicó para el son del *Tehuancatzin*, que también fue identificado así, que indican el final de la fiesta, la retirada, la hora de agarrar camino. Las dos melodías solo se parecen en la tonalidad y que fueron recopiladas en el mismo pueblo, pero a pesar de la falta de precisión en este sentido, lo relevante es que está presente el son del Caminante en la memoria de los entrevistados y que existía un son con esa función o significado específico; esto parece estar más presente en los pueblos cercanos a Zacapoaxtla, es decir Comaltepec y Zacapexpan. Por otro lado, también comentó Don Roque que este es un son de fandango, se baila “echándose una agüita con la señora” es decir un trago, lo que sería congruente con el título que le fue dado a Roberto Téllez.

Juan Desiderio y Fortino de la Cruz le explican a Téllez Girón cómo está organizada la *Danza de Toreadores* (p. 443-445) y Juan Desiderio, que a la fecha es recordado como el mejor capitán de la danza, da la relación, es decir el texto, lo que se dice en la danza (p. 410-416). Éste fue un contacto de Roberto Téllez desde el primer viaje, como se explica en párrafos anteriores. El músico de esta danza es Fortino de la Cruz, y él toca ocho sones:

I. Clavel:

II. Campechano: Es muy parecido, pero no idéntico.

III. Tercer Son: Es la misma melodía.

IV. Numero Seis: ahora le llaman el siete. Es idéntico, con excepción que en la transcripción faltan unos puntos de repetición en la última parte. Es un zapateado.

V. Tras Adelante. Es idéntico. Cambió el título a “en reversa mami”

VI. Pañuelo. Es idéntico, faltaría solo una indicación de *Da Capo*.

VII. Rancherita. Es idéntica.

VIII. Tanigüeño. La melodía es idéntica, pero el título no lo reconocen, dicen que no han oído nunca esa palabra.

Faltan otros sones que ahora son titulados: El payaso, La Toreada, un Sin Titulo, El Renguito o Despedimento, La Procesión y el Otro de la Procesión.

Fue sorprendente encontrar que el hijo del que tocó los sones en 1938 los tocara igual a su padre. Confirmó, por un lado la precisión de Roberto Téllez Girón en la manera de tomar al dictado los sones y por otro lado que hay una continuidad en la transmisión de la melodías de las danzas. En especial las danzas que forman parte de una tradición conservadora, la Iglesia Católica, y sobretodo considerando que para los músicos es prioritaria la conservación de la danza y su reproducción generación tras generación de la manera más fiel posible.

En torno al *cambio musical* este caso da mucho que reflexionar, pues aunque sea solo un caso en el que la transmisión es tan precisa y considerando que el músico que lo toca actualmente es hijo del que lo tocó en 1938, muestra la intensidad de los músicos de conservar, muestra que existe la posibilidad y considerando la reflexión sobre el cambio o la continuidad

en la memoria musical, apunta al hecho que no todas las músicas cambian constantemente, y de manera más generalizada, la música no necesariamente tiende al cambio, menos en un sistema musical en el que los músicos explícitamente buscan la conservación de las melodías.

Un caso contrastante para reflexionar sobre el cambio musical es la *Danza de Tocotines* como la tocó Anselmo Perdomo de Atempan. Anteriormente se señaló que aunque Juan López y Anselmo Perdomo fueran del mismo pueblo y tocaran la misma danza, no significa que necesariamente tocaran en el mismo grupo o en la misma danza, pues de cada danza puede haber varios músicos en un pueblo. Sin embargo, en ambos casos la introducción de la danza, que son 12 compases, es casi idéntica, variando por un par de notas únicamente y por la tonalidad en la que toca cada músico. Esos 12 compases se han mantenido igual a la fecha, Juan Martínez, violinista de la danza de Tocotines, los toca como introducción a los sones, como lo indica la anotación en pautas. En la entrevista que se le hizo, no tuvo la disposición ni el dominio suficiente de los sones y el violín para llevar a cabo, como tal, una *sesión de reconocimiento*. Sin embargo, tocó los sones de la danza completa y fue posible cotejar cada son con las pautas de 1938. Las diferencias son abundantes, pero así mismo las semejanzas. Antes de poder concluir sobre la transmisión de este son, se muestra necesario insistir en otras entrevistas con los músicos de las danzas de Atempan hasta dar con un músico que haya aprendido directa o indirectamente de Anselmo Perdomo. Desafortunadamente el tiempo para llevar a cabo esta investigación fue limitado, los resultados son interesantes, pero en el caso de Atempan, es una localidad en la que se presentaron muchas dificultades para dar con los músicos. En caso de ser posible la continuidad de esta investigación, la reflexión sobre el cambio musical se podrá extender para seguir comprendiendo distintas formas de transmisión y la precisión de las tradiciones musicales orales.

En el primer informe se hace referencia a melodías que dictó Alberto Villa, en este segundo informe hay otras que dio el mismo músico que era de Zacapexpan. *Campechano* (p. 485) es la que recibió comentarios más interesantes, pues al momento que la violinista comenzó a tocarlo, en casa de Don Roque, que es también en Zacapexpan:

“Déjenme decir algo, a lo mejor no se les olvide, ya tengo un año y medio para los sesenta, pero en ese puerta como que estuviera yo viendo a mis abuelitos están recibiendo a sus compadres, ¡de veras! [...] en la fiesta que vivía mi abuelita era la fiesta de su santo por ocho días, sí y a toda la gente la atendían.” (Don Roque de Jesus, Zacapexpan, 2009).

Su esposa ya no se asoma de la cocina, sale con entusiasmo discreto, y se incorpora a la charla, explica que es el mismo son con que se recibía a los compadres:

“...tal vez al final del recibimiento de los compadres es que es cuando empiezan a brindar, [en el fondo Don Roque grita “el pulque”] o cualquier tipo de bebida, porque en otros rumbos hay otros, por ejemplo el pulque, la *yolispa* que le

dicen *la hierbita*, o el *aguardiente original*, ese es el final, ya una vez que reciben a los novios ya se dan el abrazo, ya brindan, pero también se forman así por hileras, allá las damas y acá los caballeros...”

Entonces procedió a explicar porqué se le llamaba el son *Campechano*, pues tenía que ver con que las damas y los caballeros, los compadres y los demás que están presentes, brindan y se abrazan, se revuelven, se “hace la mezcla”. Cabe recordar algo sobre lo que Don Roque y su mujer describen de las fiestas de este tipo, la normatividad de ciertos momentos, hay sones que son para que baile el padrino con la novia (en caso de la boda), sones para que bailen los compadres con las comadres -son los sones a los que les dicen insistentemente “de respeto”-, otros sones en los que solo bailan los señores, con su botella y sus flores- y muy aparte están los *Sones de fandango* que son en los que puede bailar toda la gente, los compadres al igual que los que han llegado a la fiesta de cualquier parte. En este contexto es que se explica que el son para, de cierta manera se pudiera decir, “romper filas” es el *Campechano*.

La esposa de Don Roque, originaria de San Miguel Atlequizayan (un pueblo cerca de Cuetzalan, más al norte de Zacapexpan) continua su disertación:

“En mi pueblo todavía se acostumbra eso, que cuando van a entregar a la novia, cada quien lleva una gladiola, una palma de esas flores y la van a entregar a donde corresponde, una vez matrimonizados van allá, donde va a ser su casa de ella, y allá es como los reciben con esta música.”

Entonces Don Roque agrega a la explicación, que la mezcla a la que se refiere el son es el mismo nombre que recibe el pulque que “ni fuerte ni dulce es el campechano” para que tomen las mujeres.

La siguiente melodía no fue reconocida en ninguno de los casos, se refiere a una canción titulada *Pájaros negros* (p. 485).

En cambio *El Palomo* (p. 486) es parte de los *Sones de fandango*, es decir que forma parte de los que son para que todos bailen, sin embargo, tienen un orden, Don Roque explica que después del *Palomo* va el *Borrachito*, luego *El caminante*.

Finalmente el son titulado *La Rosa* que también fue tocado por Alberto Villa no le suena a Don Roque. Este es o parece ser lo que ahora llamamos un son huasteco.

En un apartado anterior se explica que no se profundizará en las melodías dadas por Juan Bonilla, incluso considerando que era el mejor músico de los que se entrevistaron en 1938. Fue un músico que viajó por muchas comunidades diferentes y se dedicaba absolutamente a la música, pues como hombre ciego no tenía la autonomía para sembrar, cosechar y comerciar como lo hacían los otros músicos, y en la memoria de quienes lo escucharon quedaron grabados los sonidos de cada camino, cada lugar, cargados de sentimiento.

En esta investigación la comparación ha permitido comprender mejor los contextos de los sones recopilados así como la relación entre ellos y sobretodo distinguir entre los Sones de danzas, los Sones de compadritos -que habrán sido el equivalente a lo que Roberto Téllez Girón llamó *sones de pioncitos* y que también coinciden con los *Xochitl Sones*- y los Sones de fandango o huapango, en los que todos participan, la parte secular o profana de las fiestas, lo equivalente a lo que ahora denominamos *el baile*.

Hay tan solo un son de los que dio Juan Bonilla que sí fueron identificados en una *sesión de reconocimiento*, la primera, en Comaltepec. El *Xalxoco Xochitl* (p. 549-551) presenta muchas semejanzas con el *Xalxoco Xochitl* de Comaltepec. No es idéntico, lo que se puede entender porque no está localizado en un mismo pueblo, pero las semejanzas permiten afirmar que es el mismo son y el texto del canto es igual en el libro (1938) que en el presente. Don Polo es el padre de algunos músicos del grupo Somba-yu, desde el inicio de la entrevista se disculpa porque no domina el instrumento pues él acompañaba en la guitarra al músico que él consideraba el mejor de Comaltepec: Porfirio Cesareo. Ahora recuerda las melodías de los sones en el violín y los toca. Cuando escucharon el son del *Xalxoco xochitl* (p. 549-551) comentaron que era semejante al *Xalxoco Xochitl* que ellos conocen -otros sones que tocaron ellos y que escucharon del libro no coincidieron más que en los títulos. Se dio una charla en torno a la pronunciación y la escritura del *mexicano* o náhuatl, las diferencias entre la forma de hablar y de escribir esa lengua. Tema que llevado a la música, en este caso, pudiera trazarse una analogía, pues la forma de escribirse y de tocarse, producto de una tradición oral tienen poco que ver e inevitablemente presentarán diferencias considerables.

También se presentan diversos temas de discusión al hacer una comparación entre una transcripción y otra, pues no es preciso, porque la misma melodía que es anotada por dos músicos con suficiente preparación, nunca será igual. A pesar de ello, se incluye la transcripción del *Xalxoco Xochitl*, como lo interpretó Don Polo de Comaltepec.

Como referencia, se incluye la transcripción actual del Okix Pilillo -la forma de escribir el nombre de este son fue sugerido por los músicos de Comaltepec durante la charla en torno a la diferencia entre la manera de escribir el nahua y su pronunciación- melodía que en Comaltepec es mencionada casi cada vez que se habla de la música tradicional.

CONCLUSIÓN

La Danza de Toreadores es la que se presenta de manera idéntica en el presente (2009) que hace 71 años, el músico actual es hijo del músico de 1938. Este caso, más que definir el planteamiento total, es consistente en tanto permite reflexionar sobre la intensión de los músicos de conservar las melodías y apunta a la posibilidad que sean transmitidas de manera idéntica. Invita a la reflexión sobre la transmisión oral y a su vez apunta a pensar en diferencia en la precisión de la transmisión entre lo oral y lo escrito, más allá de las diferencias obvias, se comprende mejor la idea que explica John Blacking:

Los aspectos más interesantes y característicos de la música humana no son el cambio estilístico y la variación individual de la ejecución, sino el no- cambio y la repetición de pasajes de música cuidadosamente ensayados. (No debería ser necesario enfatizar que el ensayo y la precisión de la ejecución son características tanto de músicas “folk” de transmisión oral como de músicas “de arte” de transmisión escrita.) Esta es la razón por la que los verdaderos cambios musicales no son comunes y la razón por la que revelan la esencia de la música en una sociedad. Lo que está cambiando constantemente en la música es lo que menos tiene que ver con la música misma; y sin embargo, estos micro-cambios son la materia prima de que están hechos los cambios, y en el contexto de performance son evidencia del significado que los participantes le atribuyen a la música. (Blacking, 1977:6).

En este sentido cabe agregar que los músicos que son formados en esta tradición aprenden el violín, la guitarra, el bajo de espiga, la flauta de sauco o la de carrizo y el tambor por medio del son. Esto quiere decir que se inicia con un son, tocando un son. En el violín implica ir sacando las partes de una melodía, sus vueltas, sus repeticiones. El neófito habrá aprendido un son cuando este es igual al que tocan los músicos ya formados.

El punto de partida del estudio y descripción de una tradición como las danzas que se buscan transmitir fielmente los sones, debe ser ese y no la generalización con la que se aborda toda tradición oral, suponiendo que es imprecisa por no estar escrita. La precisión con que una generación aprenda de otra va a depender de muchos elementos extramusicales que son los que condicionan los cambios. El resultado central de este trabajo es que parece ser importante reconocer que la música tiende a ser estable, y que existe la transmisión oral con la precisión de nota por nota como en el caso de la Danza de Toreadores, o como los sones de fandango y de los compadritos, que aun con variaciones mínimas, permanecen en la memoria tanto de los músicos como de los que están presentes en la fiesta y escuchan los sones año con año. De esta manera cada melodía tiene un significado, que está relacionado a su función, la permanencia o mutabilidad del significado y su función quizás sea uno de los planos en los que hay mayores cambios, eso es tema de otra investigación.

MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA

JAZZ

JOSÉ PABLO ARGUELLES Y JORGE FERNÁNDEZ DE CASTRO

Son muy escasos los estudios realizados acerca del desarrollo de la música sincopada en nuestro país y mucho menos en nuestra ciudad. La investigación en este terreno es una labor incipiente que se enfrenta a las lagunas que en general en materia de cultura se padece. Uno de los propósitos del presente texto es abrir un espacio para la indagación en las diversas fuentes en las que se puede recabar información cercana al tema y desde luego, en un futuro consolidar un trabajo más completo que pudiera expresar los derroteros que el jazz ha tenido en el territorio poblano.

Reconocer que durante la época colonial existió una fuerte población negra que sin duda influyó en el mestizaje no solo de raza, sino también de cultura y que, en algún momento la “*la negritud*”, el África trasplantada al exterior, fue asimilada de diferentes maneras y de acuerdo al grado en que la evolución de dicho mestizaje permitió que en la Nueva España estos grupos raciales dejarán plasmada la huella cultural que les fue propia y que por la esclavitud se transformó en una amalgama de diversas manifestaciones, la musical incluida, puede ofrecernos un indicio de que de alguna manera, parte de esa riqueza tuvo que haber llegado a esta ciudad, aunque si bien contenida por los diques culturales y de idiosincrasia que en manera alguna impidieron que esas manifestaciones ofrecidas por los negros, no permearan del todo hacer y la memoria colectiva de una ciudad culta como preciaba de serlo la Ciudad de los Ángeles. Sin pretender abarcar otras esferas del estudio histórico del desarrollo de la cultura en nuestro país, podemos mencionar, que fueron los pobladores negros quienes tuvieron una importante influencia en el desarrollo de manifestaciones musicales en el México colonial, como fue el caso del son, que hoy en día se preserva de distintas maneras en diferentes zonas del territorio nacional.¹

Alain Derbez, cita en su trabajo sobre el Jazz en México, al también investigador y escritor Jesús Flores y Escalante en una nota donde habla que durante los años 1884-85, en la ciudad de Nueva Orleans, se llevo a cabo la Exposición Mundial del Algodón. Y siendo México desde 1869, uno de los principales países productores de la fibra, además de fabricante textil de reconocido prestigio mundial con sus grandes fábricas en Michoacán, Zacatecas, Oaxaca, Tlaxcala y Puebla. En éste último estado de 1894 a 1953 sus habitantes varones tenían principalmente dos alternativas de trabajo: como obreros textiles o como soldados a la fuerza debido a las continuas levas. Por esos motivos, el presidente Porfirio Díaz envió a los casi 100 músicos que integraban la Banda del Octavo Regimiento de Caballería, dirigida por el entonces capitán encarnación Payén, para que con su presentaciones en el pabellón mexicano mostraran a los sajones no solamente lo relativo al algodón, sino también la calidad de los músicos nacionales que en ese viaje ejercerían una perfecta influencia con su forma y estilo de interpretación sobre las bandas estadounidenses, formadas por blancos y negros, en especial en lo que al jazz se refiere. Durante su estancia en nueva Orleans, la Banda de Caballería de México motivó a los editores de la revista musical Century para que se les realizara un descriptivo reportaje

¹ Juan Carlos Rubio Aragonés, Ebony Café. *Mito y controversia en la música negra*. Departamento de Cultura. Diputación foral de Álava Vitoria-Gasteiz. 2000 188.

gráfico con el título de *Very Mexican Band*. La influencia de los músicos latinos pronto se expandió por otros estados de la Unión Americana. Varios integrantes de la *Very Mexican Band* se quedaron en Nueva Orleans, entre ellos Joe Bizcara o Mascaró, el clarinetista Lorenzo Tio, cuyo padre era oriundo de Tampico y que fue formador de numerosos clarinetistas destacados en Nueva Orleans. Otros mexicanos fueron el hermano de Tío, Florencio Ramos, veterano de la Mexican Band y Alcides Núñez, quien durante una temporada tocó con la Original Dixieland Jass Band. Su padre era mexicano y uno de sus tíos llegó a Nueva Orleans con la banda del Octavo Regimiento.²

ESTRIDENTISMO Y JAZZ³

Tal vez el origen y el gusto por el Jazz en la ciudad de Puebla se deba a Germán List Arzubide, quien junto con Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Luís Quintanilla incitaron a la creación en 1921 del Movimiento Estridentista Mexicano, único movimiento literario de vanguardia en nuestro país que luego extendieron a las demás artes. Germán List Arzubide nace el 31 de mayo de 1898 y muere el 17 de octubre de 1998 en la ciudad de Puebla.

Entre los postulados estridentistas se ponía de manifiesto que estructuración de las grandes ciudades modernas, la trepidación de las máquinas, las manifestaciones fonéticas que éstas producen obligan a que el hombre contemporáneo tienda a reproducir en la estética un nuevo concepto tonal. De aquí la importancia que tiene para los estridentistas el jazz y la música negra que reproducen sonidos elementales. La estética se sirve de nociones físicas para construir su realidad propia en el desarrollo temático del poema.

Maples Arce estudiante de leyes nacido en Papantla Veracruz, publica un artículo en *El Universal Ilustrado*, el 3 de julio de 1924 sobre sus conceptos respecto al valor del ritmo musical en ese texto estridentista. Para Maples Arce, las imágenes directas, indirectas y multánimes de la nueva poesía se originan en descomposiciones tonales. Arce se pregunta si acaso los ruidos son sujetos a las valorizaciones tonales o son solo ruido en la realidad; de ahí, que el estridentista opine que la única diferencia que existe entre el ruido y el sonido radica en la estabilidad o inestabilidad de las vibraciones producidas por los cuerpos sonoros, por ejemplo el jazz, puesto que en él la sugerencia del ruido para los oídos educados de las expresiones musicales melódicas y armónicas depende de la realidad auditiva producida por la síncope.

Al primer manifiesto estridentista de Maples Arce, le siguió otro leído por Germán List Arzubide en Puebla, precisamente en las puertas del Edificio Carolino. Frente a la música organizada por los elementos que durante siglos la han estereotipado, el jazz tiene como esencia una constante improvisación que se alimenta de infinita variedad de estados de ánimo y que requiere una absoluta y continua atención para seguir sus afierados sonos. Es por eso mismo, la expresión estética de una raza que por este medio poderoso y dinámico

² Alain Derbez. *El jazz en México; datos para una historia*. Fondo de Cultura Económica. México 2001. PP. 122, 123.

³ El autor es Pepe Janeiro dentro de las Cápsulas de *Solo Jazz* transmitidas a través de Radio BUAP.

ha dado al mundo su mensaje ardiente, apasionado y sensual. El repertorio de jazz que escucharon los estridentistas, data de 1920, por lo que ahora todos estos músicos considerados entonces de vanguardia hoy forman parte de los clásicos dentro del jazz.

ANTECEDENTES (Hasta 1975)

Los datos de estos antecedentes han sido proporcionados por el trompetista y pianista Edmundo Cruz quien a la edad de ochenta y un años sigue siendo un músico activo como parte del Coro Normalista del maestro Jorge Altieri donde ejecuta el corno francés. Cuenta don Edmundo que su padre Félix Cruz Espinosa que su padre, trompetista fallecido en 1961 participó en las grandes orquestas que se formaron en esta ciudad, como la que se formó en el año de 1929 a iniciativa del gobernador de aquella época, Bravo Izquierdo, se formó la orquesta cuya finalidad entre otras era la interpretación de música jazz bajo la dirección de Estanislao García. Esta orquesta tuvo una gran actividad durante esos años dando pie a la creación de otras orquestas cuya finalidad era la de participar en los bailes masivos que se organizaban en la sociedad poblana. Aparecen años más tarde, orquestas como la de los Bombines Negros y la Orquesta Estrella.

Cuenta Edmundo Cruz que su padre formó parte las bandas en forma de quinteto que fueron contratadas por Rogelio Ranzoli para amenizar en los intermedios del Cine Teatro Guerrero y el Cine Variedades. Esta banda en quinteto estaba formada por los siguientes instrumentos: trompeta, saxofón, piano, contrabajo y batería y los acercamientos al jazz se deben al género fox-trot y vales con las primeras manifestaciones del swing.

Aparecen en escena otros músicos notables como Rómulo Solís Robles, contrabajista que también llegó a ser integrante de las orquestas mencionadas y años más tarde surgen otros músicos como Pepe López alias El Camote trompetista de gran estilo y un excelente improvisador de quien se cuenta se subía a las mesas a tocar al puro estilo del trompetista americano Harry James, músico de gran personalidad quien era conocido entre el gremio de los músicos y los integrantes de éstas orquestas como “El loco” por la manera arrebatada de expresarse.

Pepe López fue también parte de la Orquesta Metropolitana que en los años cuarenta fue dirigida por el profesor Alberto Mendoza Zárate. Dicha orquesta era financiada por Edmundo Lastra dueño del Merendero en la zona de los Fuertes.

El 22 de noviembre de 1949 fiesta de Santa Cecilia, patrona de la música la sección 53 del sindicato de músicos llevó a cabo un magno concierto con los músicos afines al jazz de la época, en Cancha de San Pedro, hoy San Pedro Museo de Arte.

En 1949 nace la orquesta de Pancho Vidal de la que el entonces Joven Edmundo Cruz fue integrante, así como otras orquestas como la de Fernando Guarneros que en los años cuarenta fue patrocinada por los embotelladores de la Pepsi-Cola; estas orquestas comenzaron a incorporar otros elementos de influencia latina como los ritmos del mambo y cha cha chá continuando con la trayectoria de animar los eventos sociales.

Quizá el primer grupo de jazz más en forma y cuya finalidad era la de interpretar música de este género fue el quinteto formado que entre los años 1950 a 1954 estuvo dirigido por el vibrafonista Elio Romo, que vino con la banda de zapadores y quien tocara la marimba en el portal Iturbide con los hermanos Batalla; en este quinteto también participaron Julio Medellín, clarinetista y saxofonista, Chalo (Gonzalo) Guevara, baterista y en la trompeta y el piano el propio Edmundo Cruz.

Este quinteto aunque de manera esporádica se presentaba en eventos particulares, pretendía eso sí darle forma a una escena del jazz incluyendo en su repertorio música de Lionel Hampton, Billie May, Ray Anthony, Glenn Miller, Tommy Dorsey y Harry James.

Las orquestas que existían basaban su actividad en las presentaciones en bailes, eventos sociales, presentaciones en balnearios como el de Agua Azul y el de Tehuacan y desde luego las presentaciones que el gobierno ofrecía en el Zócalo de la ciudad, y además llegaban a alternar con otras orquestas como las del cuerpo de policía de la ciudad de México que en alguna ocasión llegó a presentarse en esta ciudad. Y otras orquestas como la de Juan García Esquivel, Carlos Campos y Luis Arcaraz.

Estos músicos además de ser integrantes de en las orquestas citadinas tenían sus trabajos personales en los diversos bares, cabarets y cantinas y en la vida nocturna que tenía efervescencia en esta ciudad principalmente en garitos de la zona roja, ejecutando boleros, danzones y música tropical.

En la muñeca sobre la 5 de mayo, se presentaba el grupo Son Veracruz, formado por músicos cubanos y jarocho, dirigidos por el contrabajista Miguel Aguiar, le cubano Florecita en la trompeta, Cheo Marquetti, cantante, el viejo Luís González en el piano, arreglista que todo ente otros con la sonora mandinga, el Quinteto Fantasía y llegó a tocar en la orquesta de Pablo Beltrán Ruiz, y en las tumbadoras un músico de color.

Otras orquestas como la de Julio Medellín fueron la de Tapia Rocha, Cornelio Cano y Nato Calvario, Pedro Gómez. Algunas continuaron hasta muchos años después. En esos años cincuenta existieron lugares como el Restaurante LIDO en Reforma donde en navidad año nuevo era contratada la orquesta de Pancho Vidal.

En los años sesenta existió en la 21 poniente 108 el salón el Retiro cuyo dueño Rodolfo Mendiolea ejecutivo de la XEW logró que allí se presentarían las orquestas de Pablo Beltrán Ruiz, Luis Arcaraz y Juan García Esquivel.

De aquellos socialmente efervescentes años sesenta recogemos del testimonio del cronista de la ciudad José Luis Ibarra Macari- quien sin duda hubiera sido una fuente fundamental de información para nuestro trabajo- lo que en el texto de sus Cien Balcones hace en una escueta mención al tema, cuando habla en *El Smoking huelea blues*, de la música de García Esquivel, de Glenn Miller y la voz de Frank Sinatra, o bien cuando se refiere a la transformación de los viejos discos de 78 rpm en los Elepés y después en los Cedes y a las alusiones que hace de quienes en los años sesenta y setenta se dejaron crecer “*Esa greña*” como escritores, pintores, escultores, compositores, poetas de verso necesariamente libre, mexicanos dedicados al arte y a la protesta, rockeros finos y jazzistas corrientes.⁴

Un vago testimonio fílmico queda consignado en la película “Los Ángeles de Puebla” (1968) con Julio Alemán y Kitty de Hoyos, en la que aparece un grupo tocando funk en el Barrio del Artista, que en aquella época era un auténtico *hoyo*, lugar donde se daban cita artistas y músicos marginales.

GRUPOS DE JAZZ EN LA BUAP

Una pieza fundamental de la historia del jazz en Puebla es la que corresponde al hacer de las formaciones musicales que en la Universidad Autónoma del Estado de Puebla (BUAP) dieron origen a que se pueda hablar propiamente de la existencia de una escena de jazz en esta ciudad. En concreto, la actividad que desempeñó el maestro Alberto Moreno con la formación del Cuarteto Universitario de Jazz, la preparación desde entonces de numerosos músicos que hoy son parte de la escena local, así como la serie de conciertos universitarios que en los años setenta ofrecieron al público una nueva propuesta musical hasta entonces inexistente. Presentamos el testimonio del maestro Beto Moreno acerca de sus experiencias en esta importante etapa, en la que habla acerca de sus primeros contactos con el Jazz partiendo de la consideración en la que dos elementos importantísimos dentro del Jazz son el swing y la improvisación.

Pues, mira yo quisiera partir de que siempre todas las artes en mi vida están muy ligadas y siempre trato de acuñar o llevarme en el alma alguna frase alguna oración. Esto lo oí no hace mucho tiempo y creo que explica mucho ahora cosas que antes no me podía explicar y son unas palabras de Jaime Sabines cuando le preguntan; oiga maestro y ¿el poeta se hace o nace? Y entonces estamos muy acostumbrados a la respuesta ¡no, se hace, nace! y el señor dice, no es que yo no creo en eso, yo creo en la gente más que en el destino. A lo que voy es esto, que en mis condiciones, en mi caso, yo empiezo muy joven, bueno, no joven, niño a los cuatro años estudiar el piano. Pero... el arte de improvisar, que en una ciudad esos años principios de los sesenta no respiraba Jazz por ningún lado al menos en mi vocabulario ni siquiera existía. Durante la infancia yo siempre estaba estudiando y finalmente el estudio, el piano, era para mí, mi pasatiempo, mi recreación.

Para mí, el jazz era una palabra muy exótica muy lejana, te estoy hablando de una niñez que desde los cuatro años quizás hasta los diez años o los once años, me acuerdo muy bien ya estando en primaria, pues yo no se si tenía el este..., pues una habilidad que resaltara mucho pero me acostumbre a eso, a que la gente me escuchara y sabía que tocaba yo en cuanto evento podía y la gente joven del rock de esos años en Puebla, te estoy hablando del sesenta y ocho, se acercaba a mí y empezaban mis primeras invitaciones al “palomazo” con el grupo de rock en turno.

¿Quiénes eran esos músicos? Pues mira hay varios, yo te puedo decir, Miguel Ángel Ávalos, Pepe Gil, gente que le llamaba la atención la manera como tocaba y que además

⁴ José Luis Ibarra Mazari. Cien Balcones (Crónicas en la Ciudad de Puebla) Versus Editores. Puebla, México 2004.

sabía leer música a que mi formación la había pasado con maestros particulares de música y el conservatorio, entonces cuando yo empiezo a escuchar el rock pues a mi la verdad me seducen y sí, disfruto esta colita de los Beatles. Creo que hay dos puntos que voy a mencionarlos porque si no se me olvidan: por una parte, este encuentro con el rock y el otro, el que mi padre me regalara una consola Stromberg Carlson que era el top de esa época, y junto con ella, una colección de discos que decían *hit parade* y que eran música norteamericana. Yo empiezo a escuchar eso y escuchaba otro mundo, ahí como muy alejado, un mundo que nunca antes había escuchado, pero que en poco tiempo se me hizo familiar. Sinatra, los arreglos de Nelson Riddle, Nat King Cole, Sara Vaughan, Ella Fitzgerald, Count Basie, es decir los top 40 de la música americana, básicamente influenciados por el swing. Estos nombres llegaron a ser muy familiares sin que yo les pusiera el apóstrofe de jazz.

Por parte de mis maestros en el conservatorio no se hacía ninguna referencia en particular al jazz, ni siquiera a la música popular, ya que para muchos de ellos todo lo que estuviera lejos de la música clásica era malo y profano. Por una parte empiezo, a jalar a los famosos palomazos con los grupos, entro en la secundaria al CENCH donde las autoridades me ubican de inmediato y tuve el privilegio de que me nombraran para tocar en eventos. Los músicos que conocía y que me parecían extraordinariamente buenos y me llamó la atención que una gran cantidad de esta gente que estaba en la música pop o rock era empírica, no leía música y ello me lleva a formarme un parámetro de comparación entre la instrucción formal del Conservatorio y la que yo vivía por otro lado al estar cercano a toda la influencia americana que recibíamos en los años sesenta, setenta. Curiosamente yo no me fijé en ese entonces en el jazz sino que a los quince años, tuve como regalo el disco Tarkus, de Emerson Lake and Palmer, un disco definitivo del que me impresionó cómo Keith Emerson hablaba tres lenguajes, como si nada, el clásico lo toca impresionante, al igual que el jazz y el rock. Llegaron otrasocas a mis manos, Camel, PFM, Can, Kraftwerk y entonces me fui por ese lado pero también llegó un amigo con Miles Davis y con Chick Corea. A Miles Davis yo lo dejé ahí por la paz, pero Chick Corea me asombró.

Fue así que en esos años setenta o setenta y uno organizamos un grupo en el Centro Escolar que se llamo Mothers Band; nuestra cantante era una chica México-norteamericana de nombre Debbie Perdomo, una chica con una voz sobrenatural y la banda tomó ese nombre en parte porque ella era una chica corpulenta y decían que era como la mamá de la banda. Entonces empiezo a escuchar cosas de Chicago, BS&T, Coldblood y otras banda de la época y comienzo a transcribir de los discos la mayoría de los arreglos y los empezamos a tocar. Admiraba por entonces a un baterista que era Memo que vive aquí en Puebla y tocaba mucho a Led Zeppelin y me decía “tú debes escuchar al Sin Fije, al pelón Octavio Ramos, pero él no vive en Puebla vive en Tijuana”. Octavio Ramos se desempeñaba como independiente dentro del movimiento más importante en esa época que era el de los músicos de Tijuana. En alguna ocasión sí llegué a escuchar a Octavio en una de las tocadas que del organista Ricachá en Cholula

y creo que ese fue uno de los momentos más emotivos de mi vida, no daba crédito a lo que escuchaba. Fue entonces que continuando con mi formación autodidacta, ya que en el conservatorio no encontraba mucha información o porque la música no era bien vista, recuerdo que iba a México a visitar todas las tiendas de música, de República del Salvador, Casa Veerkamp, Sala Chopin. Miguel Ángel Ávalos, a quien mencioné anteriormente, por ese entonces me dijo que debía de conocer a un muy buen bajista. El era Pancho Cázares y cuando contacté con él la química surgió de inmediato. Pancho desde la primera vez que lo vi, tenía un swing natural, un walking bass natural que jamás lo había detectado en bajista alguno de por aquí. De manera que Pancho y yo además de iniciar una amistad, continuamos con la búsqueda del jazz y empezamos a prestarnos discos, íbamos los a comprar música y discos de jazz. Pancho estudiaba en el recién inaugurado departamento de música de la BUAP y era una persona muy disciplinada y pronto me di cuenta que entre los dos podíamos buscar una formación sólida para nuestros intereses.

Con Pancho se definen muchas cosas y no era que dijéramos vamos a iniciar un movimiento pero sí, teníamos la intención de de iniciar una experiencia de tiempo completo. Por ello en los años 74 y 75 fue que surgió el cuarteto con un formato muy simple con Manolo Macías en la batería y Nacho Hernández en el saxofón. Ese concierto fue en el Salón de Cabildos del Ayuntamiento. Pancho Cázares y yo, conocimos al Maestro Heber Hernández, que daba clases de armonía y aunque no era una gente de jazz pero era una persona muy abierta y nos enseñó muchas cosas pero principalmente de él aprendimos el concepto de la disciplina, y que todo consiste en ser metódico y trabajador; buscar la técnica y el sentimiento o lo emocional pasaban a segundo término. Nuestro propósito era mantenernos con la idea de tocar jazz, por esos años en los que la palabra jazz se traducía a “Toma Cinco”, en realidad sabíamos muy pocas cosas. Como que existiera un Real Book con los estandars del jazz. Pancho estaba enteradísimo de todo lo que había de conciertos y alguna vez me dice: “oye Beto estoy aquí en México, vente porque ya encontré cómo entrar al Auditorio Nacional porque se presenta un grupo de Cuba que se llama Irakere”. Quedamos impresionados por Paquito de Rivera, Arturo Sandoval y ello nos motivó a continuar con nuestro propósito.

Una figura muy importante para mí fue el ingeniero Luís Rivera Terrazas. Recuerdo la primera entrevista que tuvimos con él, ya que fuimos a verlo con la intención de pedirle ayuda para nuestra orquesta. Al llegar a saludarlo le comentamos que en nuestra opinión los conciertos universitarios deberían ser gratuitos y con servicio de autobuses, lo cual después fue una constante y una realidad. En general gracias a él, pudimos obtener lo necesario para sacar adelante la orquesta, nuestra formación y los apoyos para salir a dar conciertos fuera de Puebla, en festivales universitarios. Fue en uno de esos festivales donde conocí a Orbis Tertius.

En la formación de la Big Band hubo muchas limitaciones, pero también hubo apoyo aunque fue en un aspecto simbólico; yo creo que hicimos un buen trabajo y bueno, había limitaciones pero yo considero todas las cosas buenas, teníamos el espacio los instrumentos,

los músicos teníamos también salidas de eso. Yo marco en esa Big Band dos etapas: una antes de que yo saliera a San Francisco y después de estar en San Francisco. En la primera creo que fue la más intensa, y en ella, la orquesta de jazz se formó así en 1980⁵:

Trompetas: Antonio Tépo, Francisco Bañuelos, José Rueda, Guillermo Varela, Eligio Vázquez, Efraín Damien.

Trombones: Gurudas Singh Khalsa, Martín Báez, Clemente Rojas.

Tuba: Plácido Vázquez.

Saxofones: Juan Manuel Rodríguez, Luminosa Reyes, Fermín Rueda, Felipe Huerta, Artemio Velázquez, Jorge Fernández de Castro.

Piano: Carlos Cervantes.

Guitarra: Alberto Jiménez.

Bajo: Ernesto Bonilla.

Percusiones: Raúl Macías, Jaime Rodríguez, Agustín Ramos, Guillermo Casco.

El debut de la Orquesta de Jazz fue el 25 de mayo de 1981 en el Salón Barroco del Edificio Carolino, interpretando a Glenn Miller, Duke Ellington, Bill Evans y Lalo Schiffrin, entre otros. La orquesta contaba también con la participación del maestro Adán Mauricio, catedrático del Departamento de Música. Algunas de las presentaciones que tuvo esta orquesta fueron en 1981 en los conciertos universitarios, con una presentación el 20 de agosto en el Teatro Principal, en el Festival de Jazz de Sonora, presentándose en la ciudad de Hermosillo y Ciudad Obregón. Una presentación en Tetela de Ocampo organizada por la Escuela Profesor Rafael Bonilla; presentación en la ciudad de Zacatlán, en la celebración del XV aniversario del centro escolar Presidente Juan N. Méndez, en el Zócalo de Teziutlan y presentaciones por parte de la Universidad.

Alberto Moreno se separa de la orquesta para continuar sus estudios de piano y composición en el Berklee College of Music en Boston Massachusetts por cuatro años. La Orquesta de Jazz es dirigida durante un tiempo por el trompetista Antonio Tépo y después por Memo Salamanca hasta su disolución en 1983.

Francisco Javier Ruiz Cázares, es quien continuó dirigiendo el Cuarteto de Jazz de la Universidad, por unos años más tras la separación de Alberto Moreno como pianista del mismo, presentándose en diversos foros universitarios en los siguientes años.

Pancho Cázares destacado músico y compositor poblano inició sus estudios en el Conservatorio de Música y Declamación del Estado de Puebla. Sus primeras clases de piano fueron en el año 1969 y posteriormente estudió en el Departamento de Música de la BUAP. Recibió clases de armonía con el Maestro Heber Hernández y paralelamente recibió clases de contrabajo con los profesores Andresoj Kalarus, y Marlon Wolf. Posteriormente tomó clases de apreciación musical con el maestro Soto Rojas. Concluyó

⁵ Entrevista al Mtro. Alberto Moreno. 20 Septiembre 2009.

el curso “Síntesis del desarrollo del jazz” con el maestro Tom Richardson, director de la Universidad de Jazz de Arkansas. Fundador del grupo Nimbus Jazz, al lado de la pianista Liz Piani, la agrupación se mantuvo activa por algunos años, realizando diversas presentaciones, además de sus temporadas en el restaurante Gino’s Jazz Pizza. Cabe mencionar la presencia del baterista de origen chileno Jaime Guijarro que al llegar a radicar en Puebla en los años setenta formó parte del cuarteto de Alberto Moreno.

LOS MÚSICOS DE JAZZ. LA ESCENA EN PUEBLA EN LAS DÉCADAS 1980, 1990, 2000, HASTA EL DÍA DE HOY

El Jazz de Puebla a lo largo de las tres últimas décadas ha ido lentamente apareciendo como un movimiento disperso y marginal que ha apostando por la escucha y la interpretación de exponentes relevantes del género sincopado y que se ha ido transformando por la presencia de músicos que en determinadas épocas y lugares han dejado sus sonidos en la memoria de quienes persiguen con vehemencia algún soplo de swing en el intoxicado y pobre ambiente musical de una ciudad que durante años permaneció en el letargo cultural salvo muy contadas y rarísimas excepciones. Aunque muy pocos de los exponentes se han hecho a base de su propia inquietud por acercarse al género jazzístico; los más han surgido de los ambientes “naturales” de la música pop y el rock, o bien se han dedicado a la música académica y ocasionalmente han decidido acercarse al jazz. Muchos de los músicos que trabajan de manera aislada, con proyectos que carecen de presupuestos y patrocinios porque muchas veces no son ni siquiera buscados, otros de ellos al surgir alguna diferencia incluso de carácter personal se han separado, truncando proyectos que de suyo son viables.

A manera enunciativa, no limitativa queremos mencionar a algunos de estos exponentes:

Octavio Ramos. Baterista mencionado por Alberto Moreno, ha sido integrante en varias ocasiones de la agrupación del pianista, formador de varios bateristas de la escena local. En los años noventa participó en el grupo que se presentaba en el Hotel del Alba, al lado de Martín Báez, Laura de Ita, Alberto García y Flavio Guzmán. En el 2009 ha presentado en los controles remotos de Solo Jazz desde la Sala Sinfónica del CCU.

Jaime González. Saxofonista egresado del Centro Escolar Niños Héroes de Chapultepec, integrante de las agrupaciones con Alberto Moreno, maestro de otros músicos y desde hace varios años radica en la ciudad de Oaxaca.

Tom Bartenbach. Contrabajista de origen Alemán quien en sus inicios interpretó repertorio de la música DIXieland. Fundador del grupo de blues Crossroads que debutó en el año de 1994 en el bar La Tumba. Integrante del trío de Alberto Moreno con quien realizó presentaciones en el Museo Amparo, el Teatro Principal y algunas giras por Morelia y Oaxaca con un concierto en el Teatro Macedonio Alcalá.

Julio Naok. Saxofonista, arreglista y compositor. Músico que tocara en el Distrito Federal con Chilo Morán, Popo Sánchez y Mario Patrón. Integrante de varias orquestas en la época de las grandes bandas. Acompañó en el bar la Fuente a grandes músicos de Jazz. Recibió clases del saxofonista Kennedy Noriega. Fue descubierto por Calos Damian en Puebla en 1995, quien lo invitó a tocar en lugares públicos como el Barrio del Artista, y la Plazuela de los Sapos. Miembro del ABC Jazz, era habitual encontrarlo tocando su saxofón en los cafés Wimpy's de ésta ciudad. Ha realizado un excelente trabajo como arreglista sobre los temas estándares del jazz y del pop que aparecen el Real Book, editando su propia versión. Recibió un homenaje en junio de 2009 en el Teatro de la Ciudad, evento en que se presentaron músicos de varias generaciones.

Sergio Cortés “El Guara”. Trompetista, arreglista y director de orquesta. Fue parte de la Big Band de Jazz de la BUAP. Viajó a la ciudad de Nueva York donde realizó estudios y trabajó en diversas formaciones de jazz latino que le permitieron obtener los archivos de arreglos gran calidad para orquestas de latin jazz. A su regreso a Puebla fue fundador de la orquesta de salsa Capricho, haciendo largas temporadas en el bar La Tumba. Fundó la Orquesta Palladium 53 presentándose en diferentes foros y festivales como el Jazz Fest que se llevó a cabo en la UDLA en 2006 y en la edición de éste festival en la ciudad de Xalapa en 2008. Algunas presentaciones de la orquesta Palladium se llevaron a cabo en el Zócalo de Puebla y otras se realizaron en foros como el Rentoy en el Barrio del Artista y una histórica presentación en un abarrotado Breve Espacio de la siete Norte donde el público gozó de una gran orquesta dentro de un café como no ocurría en décadas. En aquellas sesiones la vocalista de la orquesta fue la cantante Margarita Velázquez. El Guara ha sido integrante de diferentes formaciones de grupos de jazz en la ciudad de Puebla.

Ricachá. Organista, fundador de diversas agrupaciones de blues y rock. Fueron célebres las presentaciones de sus grupos en el circuito de bares de Cholula en los años setenta, en los que llegó a alternar con algunos músicos americanos que venían a realizar sus estudios en la UDLA.

Roberto Prieto. Guitarrista de blues, fue integrante de la agrupación original Crossroads, al lado del guitarrista Memo Castillo, el contrabajista Tom Bartenbach y el baterista Víctor Illarramendi, además de formar durante años varios grupos de blues.

Diego Rosas. Bajista que ha participado por muchos años en la formación de diferentes proyectos de grupos de blues y jazz locales además de presentar a través de su programa Blues en el Camino en Radio BUAP, un completo panorama del género blues.

Helio Huesca. Guitarrista y compositor; ha sido integrante de diversas agrupaciones de jazz en los años ochenta. Director del estudio el Arte de la Guitarra, ha sido director del FIP y actualmente tiene a su cargo la Dirección de Música de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla.

Laura de Ita. Pianista. Estudió en el Conservatorio de Música de Puebla y en el departamento de música de la BUAP con los maestros Paolo Mello Pico, Héctor Rojas, Aurelio Leon y el maestro Heber Hernández. Asistió a clínicas que impartieron los pianistas Mauricio Náder y Alejandro Corona. Recibió clases de Alberto Moreno y Martín Báez. Obtuvo el título de licenciatura en música de la Facultad de Artes de la BUAP. Integrante desde la década de los ochenta de agrupaciones de jazz, presentándose en bares y restaurantes de la ciudad de Puebla y en el Hotel del Alba. En el 97 formó parte de la agrupación con Arturo Stable tocando en el Camino Real. Ha formado parte de proyectos como la Big Band del bar “EL JAZZ” de Carlos Damian. Ha participado en el FIP en noviembre de 1999. Se presentó en el Primer Festival Internacional de Jazz del CCU en junio de 2009.

Martín Báez. Guitarrista y trombonista, integrante de la orquesta de Jazz de la BUAP. Realizó estudios de guitarra y música antigua en París en 1997. Fue fundador de grupos de jazz incluyendo el trío Jazzificando. Participó en la Orquesta de jazz FONAPAS, en la Big Band del Círculo Jazzístico de Puebla en el año 1999.

Flavio Guzmán. Bajista, integrante de agrupaciones de jazz en los años ochenta y noventa. Desde el año 2004 es director de la Escuela de Artes de la BUAP.

Jaime Rodríguez. Baterista. Fue integrante de la Orquesta de Jazz de la BUAP. Ha participado con la Orquesta Palladium 53. Promotor del jazz en Puebla en diversos eventos a través del Instituto Municipal de Arte y Cultura en el cual participa como director del Teatro de la Ciudad, además de haber fungido como secretario general de la Sección 53 del Sindicato Nacional de Músicos. Organizador del primer encuentro de jazz del IMACP y del festival E-Jazz (Mujeres en el Jazz)

Carlos Damian. Pianista y compositor. Su gusto por la música lo llevó a formarse de manera autodidacta. Al escuchar al maestro Alberto Moreno, confirmó su interés por el jazz al que se ha dedicado desde su juventud iniciando diversos proyectos como el dúo que formó con el maestro Julio Naok y con el que se presentó en la Plazuela de los Sapos, lugar del que se convirtió en figura habitual, además de producir grabaciones de temas de jazz para el público que les escuchaba en esa plaza. En 1998 fundó la agrupación ABC jazz con el maestro Naok, teniendo como propósito abarcar un repertorio de temas estándares de jazz que facilitaran el acercamiento del público a éste género. Acompañó a los máximos exponentes del jazz mexicano en la ciudad de Puebla como Juan José Calatayud, Chilo Morán, Víctor Ruiz Pasos y Cristóbal López, a quienes personalmente invitó a llevar a cabo presentaciones en bar las Tres Carabelas del Hotel del Alba.

La actividad de Carlos Damian, no se limitó a la formación de una agrupación, sino que por su iniciativa se convirtió en un activo promotor de sus propios proyectos tocando y abriendo puertas en diversos lugares como la Feria de Puebla, los cafés Wimpy's, la Noria y el restaurante Gironde's donde conoció al vocalista Bobby Moore con quien realizó otros trabajos del ABC jazz contando además con la

participación de la vocalista Norma Valencia. Fundador del Círculo Jazzístico de Puebla en el bar el Jazz, donde se conformó una big band.

Víctor Illarramendi. Baterista. Invitado por el guitarrista Martín Báez en 1992 forma parte de la agrupación Jazz Beat, con presentaciones en el Hotel del Alba y algunas presentaciones en eventos privados. Formó parte del cuarteto de blues Crossroads presentándose en el café Teorema y en conciertos para la BUAP. Por invitación del saxofonista Víctor Bernal participó en el grupo ABC JAZZ. Formó el Twelve Eyes Jazz Trío, con Laura de Ita y Flavio Guzmán participando en el Festival Internacional de Puebla. Fue invitado al proyecto JAM ONE, de dos bateristas, él y Víctor Zárate, Gil Gallardo en el saxofón e Israel Cervantes al piano.

Participó en el Festival de Jazz de los Cabos. Ha sido organizador de los encuentros de bateristas. Se mantiene activo impartiendo clases en la Escuela de Artes de la BUAP, participando en diversas formaciones de rock presentando en la actualidad su nuevo proyecto *Eslabón*.

Víctor Bernal. Saxofonista y flautista. Inició sus estudios de flauta en la BUAP con el maestro Ernesto Cabrera además de prepararse de manera autodidacta. Ha participado con Chilo Morán, Víctor Ruiz Pasos, Cristóbal Lopez, Tino Contreras, Juan José Calatayud. Integrante desde los años ochenta de diversos grupos de Jazz en Puebla. Inició junto a Carlos Damian el Círculo Jazzístico de Puebla, así como el foro “El Jazz”.

Beto Díaz. Baterista. Ha participado en diversas agrupaciones de jazz y rock y en el trío de Alberto Moreno. Ha impartido diversas clínicas y ha dedicado buena parte de su carrera a la docencia. Participó en la edición del Jazz Fest de Xalapa en la UDLA en el 2006.

Beto Cobos. Guitarrista egresado en el 2001 del Berklee College of Music en Boston. A partir de su incursión en la escena del jazz local, numerosos músicos tanto del Distrito Federal, como de la ciudad de Xalapa son invitados a presentarse en los diferentes foros de la ciudad. Entre esos músicos se contó con la presencia de Agustín Bernal, Mark Aanderud, Diego Maroto, Israel Cúpich, Rey David Alejandre, Gabriel Puentes, Pancho Lelo de Larrea entre otros. Ha formado parte del equipo de conductores del programa Solo Jazz en Radio BUAP. Destacan sus participaciones en el Jazz Fest Internacional de Xalapa, el Festival Nacional de Jazz en 2008 en la ciudad de México, el primer festival internacional del jazz del CCU en 2009 y actualmente es integrante de la agrupación Orbis Tertius de Xalapa.

Víctor Zárate. Pianista y baterista. Egresado de la Escuela de Música de la BUAP obteniendo la licenciatura en 2003. Atendió clínicas de Waldo Madera, Dave Weckl, Dennis Chambers, Horacio el Negro Hernández, Akira Jimbo y Alex Acuña. Posteriormente viaja a Milán Italia para tomar un curso con Gianpiero Prina. Viajó a Nueva York para participar en ensambles de jazz tradicional y latino en el “Harbor Conservatory” Ha participado en encuentros nacionales de bateristas, en diversas agrupaciones en la ciudad de Puebla; en diferentes ediciones del Jazz Fest

Internacional de Xalapa, en el Festival Internacional de Puebla y en el primer festival de Jazz del CCU presentando un cuarteto integrado por Laura de Ita al piano, Diego Rosas en el bajo y el saxofonista Felipe Bazán.

Israel Pantoja. Contrabajista. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ha sido integrante de diferentes orquestas sinfónicas y de cámara. Ha intervenido en diversas agrupaciones de jazz y en diversos foros locales. Actualmente participa en proyectos, entre ellos, el Cóyotl jazz trío, al lado de Jorge y Armando Cóyotl.

Víctor Mendoza Teutle. Saxofonista, compositor y arreglista. Estudio en la BUAP y recibió clases del saxofonista Juan Ramos y ha tomado cursos de armonía moderna con Dick Grove, Berklee. Compositor de la Suite de Jazz para Combo y Orquesta Sinfónica.

María Esther Alvarado. Vocalista y promotora de jazz. Desde hace varios años participa en diferentes proyectos y formaciones que han aparecido en la escena local. Inició el proyecto Manhattan Jazz Children dedicado a la fomentar el interés por el jazz en el público infantil, al lado del músico Rodrigo Castelán, presentándose actualmente en el Complejo Cultural Universitario los fines de semana. Se ha presentado varias veces en el Teatro de la Ciudad de Puebla.

Ana Sanchez. Vocalista cuya formación partió de la música académica para después acercarse al jazz. Ha recibido clases de vocalistas del jazz mexicano como Iraida Noriega. Se ha presentado en el Jazz Fest de Xalapa Veracruz y en varios eventos de la ciudad de Puebla como el festival E-Jazz en 2008. Ha formado parte de las agrupaciones del guitarrista Roberto Cobos.

Dentro de los músicos que han formado parte de la escena del jazz local mencionaremos también al Guitarrista Javier Fernández “EL Guajiro”, el Baterista Jhonatan Romano, Eric de la Huerta, baterista; Arturo Stable Sr. Pianista; Billy Fresse; Milton Pérez, bajista, Diego, bajista habitual en el Jazzatlan, Paco Balbuena un tiempo radicado en Puebla y con presentaciones en el Utopía; la vocalista Dalila Franco. El saxofonista alemán Matthias Otto, que ha realizado grabaciones con otros músicos de Puebla, el tecladista Alejandro Solórzano, el percusionista Alejandro Luna, el pianista Robby Grossi, y en algún momento de visita en Puebla el saxofonista Chileno Raúl Gutiérrez Villanueva, fundador de la agrupación Irazú.

FOROS Y ESCENARIOS LOCALES

Hasta antes de los noventa, no existían foros propiamente dichos donde se presentara jazz con regularidad. Existían lugares donde había presentaciones esporádicas, lobbys de hoteles en los que ocasionalmente algunos músicos o grupos amenizaban el ambiente. Fue Francisco Cázares quien en los ochenta hizo presentaciones de manera constante de su grupo Nimbus Jazz, en un restaurante, *Gino's Jazz Pizza*, del cual después de unos años sólo quedó el nombre.

En la 25 oriente y 8 sur abrió un café bar llamado *Cotton Club*, en el que ponían música grabada de jazz. El *Bistro Bar*, en la 31 oriente, programaba música grabada de jazz y blues. El bar *La Tumba* en 1994 presentaba al Guara con la orquesta Capricho, fue el lugar donde debutó el grupo de blues Crossroads y fungió como local donde se pretendió que diera inicio un primer Club de Jazz. El local lo administraba el D.J. Bony Cernuda, constante promotor de jazz en la ciudad.

Lo anterior dio pie a que José (Pepe) Janeiro abriera por un tiempo, un local enteramente dedicado al Jazz, en los bajos del Restaurante la *Piccola Italia* en la avenida Teziutlan Sur. En el *Cartujo's*, primero en los portales de Cholula y después sobre la Recta, tuvieron lugar intensas sesiones de jazz, entre otras, la presentación de un grupo de cuerdas llamado Jazztlan, y el debut de Beto Cobos. En 1998 abrió sus puertas el bar *EL JAZZ*, donde Carlos Damian, además de iniciar con el círculo jazzístico, fue anfitrión de numerosos eventos y presentaciones de músicos foráneos. En la nueve oriente abrió Jort Moreau el *Utopía*, donde además de cerveza, hubo muy buen jazz local, y en alguna ocasión acompañado de literatura con el poeta José Vicente Anaya, y TRES ASES de la guitarra: Beto Cobos, Javier Fernández y Paco Balbuena, celebrando el jazz fest de *Utopia* en el año 2005. Entre Cholula y Tonantzintla, la casa de Darío Bernal y de Emilia Ismael se convirtió en excelente foro de jazz, el *Saluki*. Arturo Stable Sr. Mantuvo un lugar en la 7 oriente frente al Hotel Camino Real, y dentro de éste, el bar *LAS NOVICIAS*, ha sido foro donde se han presentado diversos músicos de jazz.

El Breve Espacio en la siete norte, comenzó a presentar con más regularidad grupos de jazz y blues, hasta celebrar anualmente su “Breve Festival de Jazz”. En la avenida Juárez, Paco Abraham abrió el *Old & New*, lugar en que nuevamente se presentaron excelentes propuestas musicales, como Rey David Alejandro, Diego Maroto y Gabriel Puentes. El jazz fue llevado a “*El Cereso*”, en el Circuito Juan Pablo II, donde nuevamente el D.J. Bony Cernuda, aceptó que se presentaran músicos locales y foráneos y fue anfitrión en la celebración de aniversario del programa Solo Jazz. En el barrio del Artista se encuentra el *Café Rentoy*, lugar donde desde hace varios años habitualmente se toca jazz en vivo presentando en su mayoría a músicos locales. En los sapos, el *All Day Café* y, en la 11 oriente, el *Centro Cultural Creciente*, ha presentado jazz en vivo eventualmente, además de que de manera habitual el jazz suena en sus altavoces.

Mención especial merece el esfuerzo realizado por Rodrigo Moctezuma, en el apoyo brindado al jazz al crear en el centro de San Pedro Cholula, el foro *Anónimo*, después el *Jazzatlan* y de nuevo el *Anónimo*, frente a la UDLA en San Andrés Cholula. Un arduo peregrinar afrontando el desafío de caseros urgidos de una mayor rentabilidad inmobiliaria y que a pesar de ello, durante los últimos ocho o nueve años, estos foros se constituyeron en verdaderos templos del jazz y la música sincopada, de las propuestas atrevidas para destapar los reacios oídos de la comunidad. Mark Aanderud, Hernan Hetch, Israel Cúpich, los Dorados, Jhonatan Kreisberg, Bill Carrothers, Eli Degibri, Agustín Bernal trío, Beto Cobos acompañado y acompañando a un sinnúmero de jazzistas que allí se dieron cita.

CONCIERTOS Y FESTIVALES

La *Sociedad de Conciertos de Puebla*, en su temporada Internacional presentó en el Auditorio de la Reforma a Sergio Méndez y su Brasil 66 en 1976, al cuarteto de Gerry Mulligan en 1978.

Puebla Ciudad Musical A.C. Organismo interesado en presentar continuamente en sus respectivas temporadas conciertos y festivales de jazz, citando a Dave Brubeck y Dos Generaciones incluyendo a Paul Desmond en 1976, a Paul Winter Consort, a la Preservation Hall Jazz Band, la orquesta de Lionel Hampton, Astor Piazzola, Dexter Gordon, Clare Fischer, The Original Hoofers en los conciertos Mil Años de Jazz y un Encuentro Nacional de Jazz en 1980. Todos estos conciertos se llevaron a cabo en el Auditorio de la Reforma.

La *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* ha presentado constantemente jazz en sus temporadas de conciertos universitarios. Al grupo de jazz de la Universidad en 1978 y 1979 en el Teatro Principal, la orquesta de Lionel Hampton en memorable concierto en el Auditorio de la Reforma en 1979. El festival Internacional de Jazz de 1980 con Orbis Tertius, el grupo de jazz de la BUAP, el quinteto del trompetista Woody Shaw y las agrupaciones del vibrafonista Bobby Hutcherson y los Heath Brothers. Ese mismo año se presentó el pianista Chick Corea con el vibrafonista Gary Burton. El sexteto de jazz latino del vibrafonista Cal Tjader, el guitarrista español Paco de Lucía y más tarde, al flautista Dave Valentin, el trío de Claude Bolling, Astillero, y a la propia Orquesta de Jazz de la Universidad, entre otros. En recientes años la Universidad ha continuado presentando jazz nacional como los Jazz Holes, Jorge Mabarak, de Italia Giorgio Gaslini y de España, Chema Saiz Cuarteto.

La *Escuela de Música de la BUAP*, también ha tenido importante participación presentando grupos de jazz y clínicas para sus estudiantes.

La *Universidad de las Américas* contaba también con una importante temporada cultural en la que gracias al interés e inquietud de Miguel Ibarra quien se hace cargo de la Jefatura de Difusión y Eventos desde 1993 presentó entre otros a Juan José Calatayud, Sacbé, Julio Revueltas, y a la mayoría de las cantantes de jazz mexicanas como Iraida Noriega, Magos Herrera, Lila Dawns, Jaramar, Ely Guerra y Cecilia Toussaint, Real de Catorce, Tino Contreras y artistas de talla internacional -contando con el apoyo a través de las embajadas- como Antoine Illius Quintet, Electro Deluxe, Clotaire K, Kafig, Nortec, Orquesta de Jazz de la Universidad de Texas, Hilario Sanchez, Rolf Von Nordenskjold, Christof Lauer, el trío Kechley Bryant Jaffe, conferencia con Luc Delannoy, Trío de Eugenio Toussaint, la Orquesta Juvenil del Estado de Brandenburgo. En 2006 la UDLA fue la sede de la VII edición del Jazz Fest de Xalapa, Seminario y Encuentro.

Universidad Iberoamericana. Ahí se celebraron las primeras jornadas de jazz en Puebla en 1997, presentando las Nuevas Tendencias del Jazz, con los grupos Tritonía Cráneo de Jade y Astillero y conferencias de Xavier Quirarte, Jorge Fernández de Castro y Diego Rosas, organizadas por José Sánchez Carbó, del Centro Difusión Universitaria en el Museo Amparo.

La UPAEP dentro de las celebraciones de sus sorteos llegó a presentar grupos de jazz, como Atril 5. Años mas tarde, en el 2000, presento a Verónica Ituarte y Juan José Calatayud en Museo de Arte San Pedro. En su centro cultural, presentación de Roberto Cobos y conferencia de Solo Jazz.

La Alianza Francesa ocasionalmente ha presentado a algunos exponentes principalmente del jazz de Europa.

El *Gobierno del Estado* a través de la Secretaria de Cultura ha organizado el Festival Internacional de Puebla desde 1999 presentando cada año a numerosos exponentes nacionales e internacionales, como el Cuarteto Mexicano de Jazz, Astillero, Coyoacan Jazz Quartet, Tritonía, Cráneo de Jade, Calle 52, Guillermo Briseño, Linea Tres, Xaman Jazz, Susana Harp, Juan José Calatayud, Roberto Aymes, Margie Bermejo, Magos Herrera, Paquito de Rivera, Michael Manring, Sacbé, Juan Formell y los Van Van, OG3, Festival de Blues dentro FIP, Bela Fleck, David Gilmore, Paté de Fuá, Tim Berne, Pat Mastelotto, Rolando y sus Chachamucos.

El Instituto Municipal de Arte y Cultura IMACP, bajo la dirección de Pedro Ocejo y con la iniciativa de Jaime Rodríguez, desde sus comienzos en sus diferentes eventos y festivales ha impulsado la presencia del jazz. Algunos ejemplos son el Primer Encuentro de Jazz del IMACP (junio de 2007). Festival *E-jazz*, mujeres en el jazz, *Festival Mucha Música* y *Festival Barroquísimo*, incluyendo el festival de cine *IN-EDIT*, y numerosos conciertos y clínicas de artistas locales, incluidos homenajes a músicos de jazz como el pianista Enrique Nery y el saxofonista Julio Naok.

Yamaha a través de Jorge Olmedo ha organizado eventos como la presentación de Alex Acuña, Akira Jimbo, Abraham Laboriel y diversos músicos internacionales que han ofrecido clínicas a estudiantes de música. Otras clínicas y conciertos con músicos de renombre nacional han sido organizadas por Jorge Tejeda trompetista y promotor.

EL JAZZ Y LOS MEDIOS. RADIO Y PRENSA ESCRITA

Antes de los años noventa no tenemos hasta hoy referencias de que existieran en la programación radiofónica poblana, espacios dedicados a la difusión del género.

El programa *Extraño Fruto* se transmitió por vez primera el 9 de noviembre de 1992 en la estación de Sergio Mastretta, la 105 F.M. en la que Enrique Trigo inició con el proyecto de programar jazz con discos de su colección particular. Durante esos años todos los lunes de nueve a diez de la noche diversos temas y estilos fueron abordados, incluida alguna transmisión de música en vivo con Alberto Moreno. A Enrique, le sucedió Tom Bartenbach con la conducción del programa, hasta 1995. Gerardo Sánchez “El Yuca” condujo *Salzumba*, por algún tiempo. Flor Coca Santillana con el programa *Sur*. Jorge Fernández de Castro transmitió el programa *Década Final*, en la misma barra nocturna. Estos programas vieron su fin hasta que la estación cambio totalmente su formato a música grupera. Una vergüenza.

Por entonces, la Estación 98.7, dentro de su barra nocturna incluyó el programa del fotógrafo Raúl Gil, *Tiempo de Jazz*, el cual ha pasado por diversas estaciones “comerciales” y “culturales” ininterrumpidamente durante dieciséis años, especializándose en jazz contemporáneo y actualmente se transmite por SICOM RADIO. Dentro de esa barra nocturna de SI FM, algunos otros proyectos comenzaron a incursionar en el jazz, como los programas *Ritmos Diferentes*, **Gente diferente**, *Bluestopía*, *Pulsar Seis* y *Cómplice*, que permanecieron al aire hasta que la estación cambió de dueño y de propósito de difusión.

Se crea SICOM que desde sus inicios fue incluyendo jazz en su programación habitual. Víctor Arellano, en diferentes espacios lo programa, Mariana Domínguez le ha dado difusión, incluida la organización de célebres conciertos como el de Eugenio Toussaint y posteriormente el de Mark Aanderud en el Museo San Pedro. Raúl Hernández en *La clave es la salsa*, programando jazz latino. Y de manera particular Carlos González Sotomayor con el programa *Blues Note* todos los jueves a las diez de la noche.

Radio Buap 96.9 F.M. nace en 1997 y Jorge Fernández de Castro inicia la transmisión del programa *Expresiones del Jazz*. Al año siguiente, Pepe Janeiro y Pablo Argüelles inician las transmisiones del programa *Solo Jazz*, al que posteriormente se integran como colaboradores Jorge Fernández de Castro y Roberto Cobos, así como Néstor Vázquez en la conducción técnica.

Se realizaron algunos maratones dedicados al jazz. En particular una transmisión simultánea entre SICOM y Radio BUAP, dio cabida durante una noche a los diferentes promotores y difusores del jazz de esta ciudad. Surge también en el programa el proyecto Radio Jazz –encuentro permanente de difusores y promotores de jazz- con el resultado de intercambios de diferentes programas que se transmiten en diversas estaciones de México y el extranjero. Otros espacios y colaboradores de Radio BUAP han sido, Ricardo Téllez Girón (*Fusiones*), Oscar López (*Movimiento Perpetuo*) Víctor Arellano (*Torre de Babel*) Enrique Oropeza (*Desafinado*) Diego Rosas (*Blues en el Camino*) Memo Martínez Minutti (*Rock Privado*), Luis Diego Peralta, programando permanentemente jazz en la estación.

Si en la radio las propuestas dedicadas al jazz, han sido contadas, en la prensa escrita, han sido un auténtico desierto. En 1996, en el periódico Síntesis, José Janeiro y Jorge Fernández de Castro sostuvieron la página *Club de Jazz*, y la columna *Crónicas de Jazz*, escribiendo artículos relacionados al género. El programa *Solo Jazz*, tuvo presencia en el periódico La Opinión Universitaria en 2003. Víctor Arellano, en el diario Intolerancia ha hecho su aportación escrita. De igual manera lo ha hecho Luis Diego Peralta en el Milenio de Puebla.

PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DEL CCU / BUAP

Con la apertura del Complejo Cultural Universitario en noviembre de 2008 se abre un foro que brinda la oportunidad de presentar al público diversas propuestas musicales y en el jazz se lleva a cabo un primer festival internacional en el mes de junio de 2009 teniendo como músicos participantes a Dave Samuels y el Caribbean Jazz Project, Arturo

Stable, Hector Martignon, Enrique Nery, Newman Taylor Baker, Tyler Mitchell, Rodrigo Castelán, Alejandro Campos, Ricardo Benítez, Alberto Moreno, Seamus Blake, Roberto Cobos, Víctor Zárate, Betsy Pecanins.

Para finalizar esta ponencia sería necesario preguntar a quienes hemos participado en el desarrollo del jazz en Puebla ¿Qué más debe hacerse para que el jazz se consolide como movimiento en esta ciudad? ¿Cómo lograr que el jazz alcance una presencia permanente, que permita al público acercarse a éste género? ¿De qué manera unir esfuerzos entre gobierno, medios y sociedad para impulsar definitivamente lo que hasta ahora se ha logrado?

CANCIÓN

CARLOS ARELLANO

La canción que se hace a mediados de los años 70 del siglo pasado, que es de donde parte esta conferencia, es una canción que está muy influida por la música folklórica latinoamericana, la cual llega al país y a Puebla de la mano de los exiliados argentinos, chilenos y uruguayos que salen de su país huyendo de la dictadura militar. Llegan a México, en medio de esos exiliados, muchos músicos que empiezan a fortalecer una música que ya se venía haciendo aquí y que genera un regreso de la mirada hacia la música folklórica latinoamericana, a eso se suma mucha gente que incluso venía del rock o de la música tradicional mexicana, y se suma para crear una música que tiene como características especiales ser una canción contestataria, una canción radical, una canción de izquierda, una canción militante, una canción que participa de los movimientos sociales en su mayoría. Por supuesto que había en medio de todo esto canciones de amor o de los temas de siempre, pero, creo yo, sin dejar de estar entintados de rojo en ese momento.

Puebla pues vive ese fenómeno, a partir de tal contexto social mucha gente que en Puebla estaba haciendo rock, por ejemplo, a mediados de los referidos años 70, se sumó a estos movimientos tanto musicales como sociales y se encargó de participar en muchos de esos movimientos que se hacían desde la universidad, desde el sindicato de la misma, participando en los movimientos que tenían que ver con la solidaridad hacia los pueblos latinoamericanos, tanto los sudamericanos como los movimientos nicaragüenses y las luchas en Bolivia, de ahí que, recalcando, la canción tenía que ver mucho, atendía mucho hacia la crónica, mucho de lo que se hacía en Latinoamérica y de lo que sucedía en nuestro propio país.

Es de recordarse un concierto que se dio en 1978 en el Auditorio de La Reforma, - que en esa época era el lugar para los grandes conciertos en la ciudad de Puebla- en el que vinieron Silvio Rodríguez, Noel Nicola y el grupo Sonampay, que era una combinación de músicos argentinos y mexicanos. En ese momento Silvio Rodríguez era algo así como el prototipo del cantor latinoamericano, el que estaba haciendo la canción más importante en Latinoamérica y que de hecho influyó tanto que hasta la fecha hay muchos *Silvio Rodriguitos* diseminados por todo el país y por supuesto en Puebla, desgraciadamente no con el nivel del patriarca, pero sí muy influenciados por una forma de decir o intentando decir las cosas como las decía Silvio Rodríguez.

Debido a este concierto, o más bien a estos conciertos, en lo sucesivo pasó por Puebla mucha gente que influyó notablemente en la forma de hacer la canción en nuestra ciudad y aún en las grandes ciudades o en las ciudades urbanizadas, las más grandes del estado, vienen al caso San Martín Texmelucan, Tehuacán, Teziutlán, Atlixco y Cholula, que no eran muy grandes, pero que por su cercanía con la capital poblana generaban un constante ir y venir de la gente que en esa forma se enteraba y se influenciaba de todo lo que iba sucediendo a nivel cultural y a nivel de la canción en Puebla. Por supuesto que Alfredo Zitarrosa visitó Puebla en aquellos años.

La Casa de la Cultura fue un centro en donde coincidía mucha gente que hacía la canción en aquellos años, este mismo lugar, este mismo recinto en donde hoy estamos,

era el lugar donde tocábamos todos nosotros, en ese tiempo comandaba la Casa de la Cultura un extraordinario poeta, Gilberto Castellanos, quien también era un extraordinario dibujante y pintor, él dio una magnífica apertura para que mucha gente que andaba en esto ocupara estos espacios como foros naturales para exponer todo lo que se hacía. En ese tiempo la canción que se hacía con estas características, al margen de las grandes industrias y de los grandes medios de comunicación se le llamaba canto nuevo o nuevo canto; no está muy claro el porqué de esta denominación, pero es de suponerse que tiene que ver con muchas cosas que sucedían en la ciudad de México, un poco como el reflejo de lo que ahí se hacía, y al paso del tiempo esto que se llamó canto nuevo o nuevo canto fue derivando en trova, no es arriesgado decir que la trova mexicana es como la hija directa de la nueva trova cubana y con el paso del tiempo el canto nuevo ya no fue tan nuevo, pues los que eran jóvenes se hicieron viejos, nos hicimos quiero decir... y se empezó a gestar una canción que ya no venía tan solo de la música folklórica latinoamericana, sino que venía de muchísimas músicas.

Se empieza entonces nuestra canción a nutrir de diferentes músicas, se empieza un poco a derribar esas barreras ideológicas, esa sobreideologización que hubo en aquellos tiempos en donde estaban separados por un muro ideológico el rock y el nuevo canto, cuya confrontación se manifestaba en expresiones como la siguiente: los del nuevo canto les decían a los rockeros que eran los proimperialistas, y los rockeros le decían a los del nuevo canto que eran fresas. Y entonces, poco a poco, un fenómeno que sucedía a nivel político, materializado en una izquierda sumamente ortodoxa, una izquierda que encontraba al imperialismo hasta en los zapatos de charol y que reflejaba mucho su ideología en la música, con el paso de los años se fue desideologizando tanto que se empezaron a asomar muchas músicas a la canción en México, Puebla incluida.

De repente se empezó a encontrar gente que podía convivir armónicamente con el rock y con la música tradicional de México, así como la música tradicional latinoamericana, podían convivir muy bien con el bolero y entonces se empezaron a hacer canciones que eran un poco mixtura de todas esas músicas, definitivamente estas cosas jugaron mucho a favor de la canción en Puebla, tanto que cada vez fueron apareciendo más músicos, cantores, compositores y roleros que hacían canción con mejores instrumentos musicales y con mejor técnica musical, es decir, gente que ya conocía de armonía; en aquellos tiempos era el guitarrazo de zaguán, eran músicos de zaguán que habían aprendido a trancazos, muchos habían pasado por las rondallas, lo que marcaba una distancia abismal. Entonces empiezan a generarse músicos que estudian, músicos que pasan por la escuela, músicos que saben de armonía, músicos que saben leer, que saben escribir sus canciones, tanto en los textos como en la música, aunque yo, -es una opinión personal- creo que cada vez más los músicos, los que hacen rolas en la ciudad, empezaron a despreocuparse por la lectura y se preocuparon más por leer música, entonces empieza a surgir una especie de desfase donde de repente uno podía tropezarse y seguir tropezando con trovadores, músicos roleros o cantautores que escasamente han

leído un libro en su vida pero que están haciendo además textos, entonces, si uno escucha con detenimiento sus letras se da cuenta que así es, es decir, no lo necesitaban decir con tanto descaro, por lo que de inmediato uno se daba cuenta de que la gente no leía, en consecuencia uno se empieza a encontrar cada vez mejores músicos y mejores intérpretes, cada vez más roleros que escasamente saben de qué va el asunto en términos de literatura, en términos de textos y que hacen como que flaqueen, como que empiezan a cojear la canción por el lado de los textos, con honrosísimas excepciones, hay que decirlo.

Sucede entonces, enfatizando, que la canción gana por el lado musical pierde por el lado textual, creo que el hecho de ser algo así como el viejito de los roleros poblanos hace que de repente se me acerque mucha gente, esté muy enterado, me acercan discos, -todo el tiempo estoy recibiendo discos- y cada vez toque yo menos; los compositores jóvenes están haciendo una canción cada vez más interesante, cada vez más propositiva, cada vez más incluyente, buscando que sus canciones suenen a muchas cosas, a nada y a todo al mismo tiempo, cosa que me parece que, a pesar de que son, digamos, tendencias todavía incipientes, están jugando a favor de la canción en Puebla.

El hecho de que cada vez haya más estudios en todo el país, en todo el mundo, hace que haya una especie de sobreproducción de discos, todo el tiempo se están produciendo. Puebla se ha convertido en una plaza principal del país para esto que le llaman trova, -por cierto, *trova* es algo así como que el nombre típico, más común, más inmediato, tengo mis reservas con esto, -pero bueno, es una plaza donde hay muchísimos bares en el centro histórico donde se toca esta música, y por el contrario son escasísimos los lugares donde se toca música propia, es decir, se ha convertido también esto en un pequeño lastre porque la gente que hace canciones no siempre tiene los mejores días ni los mejores horarios ni las mejores pagas en los lugares que se multiplican cada vez más en la ciudad. Conozco a varios de ellos, algunos vienen directamente del lado del rock, hay también gente que viene del lado directamente de la trova, digamos con el esquema tradicional, hay gente que está haciendo las cosas muy interesantes; hay una primera muestra de esta situación, ahorita de entre los discos que está produciendo la Secretaría de Cultura, -de la serie “Compositores Poblanos”- hay uno que se llama “Canción Popular Contemporánea”, este disco yo lo coordiné, traté de ser lo más incluyente posible aunque, por supuesto, como en todas las antologías, hay gente que queda afuera, a veces por desconocimiento mío, a veces porque la gente no me entregaba a tiempo sus rolas, a veces porque de plano no encontraba a la gente, es decir, hubo muchas razones que evitaron que fuera un muestrario más completo, pero finalmente sí es una muestra que si ustedes quieren conocer podrán constatar que realmente es representativa de la canción que se está haciendo en Puebla, es decir, la canción que va desde el lado del rock, directamente rockanroleras con textos sumamente ácidos, con textos sumamente inteligentes, con textos sumamente críticos, hasta la canción pop, toda muy edulcorada, muy dulce, muy suavecita, muy encontrada, muy bien portada, con moñito y con gomina, digamos entonces que transita de un lado a otro este disco, creo que es una muestra muy

interesante que puede darles una visión de lo que se hace aquí en Puebla, y yo auguro cosas interesantes que se están gestando en la ciudad de Puebla en cuanto a canción contemporánea se refiere. Me permito agregar a continuación las notas que preparé para el mencionado disco:

“Entendemos por canción popular contemporánea aquella que busca caminos alternos a la canción comercial, procura una estética fundada en estructuras musicales y textos innovadores, arriesgados, una canción que no busca necesariamente en el mercado los criterios para su confección, e incluso, en ocasiones los elude radicalmente. Esta canción no es exclusiva de ningún género de la música popular, por ejemplo el son, el rock, la balada, el bolero, las músicas folclóricas o la música caribeña; son sus vehículos, según sean las apetencias, orígenes, habilidades y curiosidades del compositor.

Pero esa actitud que ahora parece tan natural, llegó a serlo después de transitar muchos caminos minados por sobre la ideologización, purismos ahora añejos y una separación prejuiciosa de los géneros populares.

En Puebla, como en muchas ciudades del país, y la ciudad de México, el exilio de cientos de argentinos y chilenos propició la consideración, por los entonces jóvenes mexicanos de mediados de los 70, de la música folclórica latinoamericana y la canción altamente politizada. De ahí surge el entonces llamado nuevo canto, años después la trova (hija directa de la nueva trova cubana) y lo que ahora llamamos Canción Popular Contemporánea, como una forma de buscar un nombre que sea incluyente de lo diverso.

Este disco es una muestra, incompleta como toda selección, de las diversas maneras que en Puebla se aborda la canción de los últimos años. Esperamos que sirva, además del placer inmediato y postrero, como un vínculo entre los cantautores poblanos y los del resto del país, y que a su vez permita crear y fortalecer caminos alternos de difusión de la canción independiente en México. Reconocer a nuestros artistas e incluirlos en esta serie nos permitirá contribuir a la formación de nuestros acervos musicales y a partir de ello contar con la posibilidad de descubrir y revalorar la enorme diversidad y riqueza que conforma nuestro patrimonio cultural intangible”.

Asimismo, el maestro Helio Huesca, quien tiene una amplia y destacada trayectoria en el género de la canción, en su doble faceta de cantautor, le ha dedicado también unas líneas al disco que bien merecen ser reproducidas en esta ocasión:

“Esta serie de discos de compositores poblanos se ha propuesto contribuir a la formación del acervo de la música del estado de Puebla, se ha planteado incluir las obras de autores de todos los géneros y de diversas épocas así como de

diferentes regiones que conforman el estado. Este volumen lo dedicamos a uno de los géneros más antiguos y de mayor tradición en todas las culturas:

LA CANCIÓN.

Desde la antigüedad existió un profesional de este arte poético que recibió diversos nombres en el devenir de la historia, se le llamó bardo, aeda, juglar, trovador; este personaje le impuso un sello a su oficio y varió de acuerdo a la época y a las condiciones sociales que le tocó vivir, pero manteniendo un hilo conductor en sus características generales, como si de una encomienda se tratara, como si tuviera que cumplir con un destino y proponerse lanzar su arte a viajar por el tiempo. Desde finales de los años 60s y 70s se fue gestando un movimiento artístico en toda Latinoamérica que retomaba el viejo oficio de componer canciones y se empeñó en devolverle el lado poético a los textos, además de retomar la figura medieval del juglar o trovador desde el punto de vista de funcionar como un espejo social, un comunicador de la vida cotidiana en sus múltiples aspectos.

Producto de estas tendencias se consolidó LA CANCIÓN POPULAR LATINOAMERICANA.

En este disco presentamos una primera antología de compositores poblanos que se han profesionalizado en este legendario quehacer, en este maravilloso arte de componer canciones y que han logrado obtener un reconocimiento en la escena nacional y en algunos casos a escala internacional.

Reconocer a nuestros artistas e incluirlos en esta serie nos permitirá contribuir a la formación de nuestros acervos musicales y a partir de ello contar con la posibilidad de descubrir y revalorar la enorme diversidad y riqueza que conforma nuestro patrimonio cultural intangible.

Deseamos sinceramente que ustedes lo disfruten”.



ROCK

HUGO CABRERA

Involucrado en el periodismo musical, la recepción de obras musicales para su difusión y análisis es constante. El analizar las obras musicales locales me ha llevado a determinar la trascendencia de las mismas y tratar de responder las preguntas: ¿Qué caracteriza al rock local? y ¿qué posición ocuparían en un contexto mundial?

ENTENDIENDO EL ORIGEN

Una reciente generación de jóvenes asimila el rock a través del testimonio dejado en discos, libros, revistas, videos, etc. Las impresiones que provocaron propuestas musicales en los 60s y 70s, son asimiladas indirectamente; sin embargo, hay información suficiente sobre el origen del rock y los movimientos sociales a los que acompañó: la Psicodelia, el Rock Progresivo, el Punk, Glam, Dark, Grunge, etc.

Para entender el origen del Rock and Roll hay que hacer entonces un esfuerzo de imaginación y entender la circunstancia social, así, descubrir otros valores en las propuestas musicales.

A mediados de los años cincuenta la aparición del Rock and Roll llamó la atención de la sociedad estadounidense, esa música que amalgamaba el Country (música de los blancos sureños) y el Rythm and Blues (música representativa de los negros) era muy atrevida para su época; una propuesta musical de vanguardia que adelantaba el rompimiento de barreras raciales, que le otorgaba un momento a la identidad juvenil, a la generación de la post guerra. A partir de ese momento histórico, el joven ya tendría su propia música, que hablaba del divertimento, explícitamente, con todo lo que ello implicaba: rebeldía, liberación sexual, cuestionamientos existenciales, etc.

EL ROCK COMO VANGUARDIA

Las vanguardias musicales se dan en diferentes corrientes: el impresionismo, la música electrónica, el clasicismo, etc.). Hablando de Rock, éstas han encontrado eco social, pueden crear escuela, pueden caracterizarse por el uso de alguna tecnología; lo cierto, y como toda propuesta vanguardista, su carácter innovador incomoda, cuestiona, pero finalmente propone un nuevo orden.

Las vanguardias musicales que se dan dentro del Rock fueron acompañadas de discursos filosóficos y fueron representativas de circunstancias sociales:

El rock and roll	“La rebeldía sin causa”	Country/ Rythm and blues
El Rock	“La búsqueda de satisfacción”	Sonido con Distorsionador
Psicodelia	“Expansión de la conciencia”	Efectos de sonido complejos, wha, delays, reverbs.
Punk	“No futuro; la anarquía al poder”	Aumento de beats, búsqueda de la antiestética sonora.

Dark	“Vivir de las emociones humanas oscuras”	Lentitud, predominante música atmosférica
Grunge	“La generación de la apatía, la generación X”	Distorsión con acordes abiertos

...por mencionar algunas propuestas.

Pareciera entonces, que las vanguardias musicales en el Rock se han acompañado de otros factores de representatividad social y son acompañadas de otras disciplinas artísticas.

Y pareciera que el atrevimiento a innovar, a proponer, se diera en dos países: Inglaterra y Estados Unidos.

Pareciera que la iniciativa para incomodar, revolucionar o simplemente proponer ese nuevo orden, no correspondiera a los creativos de nuestra sociedad.

Sin embargo, pudiera ser que nuestra vanguardia musical, sea la retaguardia musical.

DE LA VANGUARDIA A LA RETAGUARDIA

Los grandes movimientos sociales y vanguardias provienen de Estados Unidos e Inglaterra.

¿Cómo determinar las propuestas mexicanas en un plano mundial?

En una entrevista concedida a un medio electrónico, por parte de la banda mexicana Botellita de Jerez, creadores del género llamado Guacarock (ellos dicen que su música es una mezcla de Elvis Presley y José Alfredo Jiménez; Janis Joplin y Toña la Negra) expresaron lo siguiente:

“En México estamos a la retaguardia del rock, en Estados Unidos e Inglaterra se está a la vanguardia en proyectos musicales, pero en México cerramos los procesos; es digno e interesante, hay que ver la adaptación que le damos al rock, al surf, al reggae, al blues ¡nuestra retaguardia musical es única!: El Mastuerzo/ Botellita de Jerez”

Mirar en retrospectiva hacia las propuestas musicales del Rock en ésta época resulta práctico y de cierta forma fácil, el uso de Internet da acceso para conseguir canciones, ensayos, publicaciones, etc. Esta información influye a los creadores poblanos, quienes retoman géneros musicales, las adoptan y aportan elementos locales. El resultado puede ser propuestas musicales únicas ó accidentados collages musicales.

ANALICEMOS PROPUESTAS MUSICALES SURGIDAS EN LA CIUDAD DE PUEBLA

Una ciudad fundada en 1531, tiene como principal industria la armadora Volkswagen. La ciudad capital cuenta con 2 millones de habitantes, de alta población estudiantil en donde están asentados los campus de universidades como: UDLA –P, Universidad

Iberoamericana, Tecnológico de Monterrey, Universidad Autónoma de Puebla, UPAEP, Universidad del Valle de México, Tecnológico de Puebla, etc. Una ciudad que produce profesionistas en una época marcada por una crisis económica y el desempleo.

En medio de este contexto social, surgen propuestas musicales diversas. Los foros donde se difunden son vastos, unos establecidos y recurrentes y otros inventados según la ocasión.

En Puebla, en 2009, se pueden encontrar bandas de Reggae, Ska, Punk, Metal, Surf, Electrónico, Dark, Alternativo, Rock infantil y, por ridículo que parezca, British pop, etc.

Poner en contexto a una banda poblana, teniendo en cuenta el origen de los géneros musicales que interpretan y las circunstancias sociales que originaron a los mismos, resulta un ejercicio interesante, que pudiera darnos respuesta a esas preguntas:

¿Qué caracteriza al rock local? y ¿qué posición ocupan en un contexto mundial?

DE BOB MARLEY A LOS GUANÁBANA

Bob Marley empezó a tocar música a los 14 años, cuando dejó los estudios en la isla de Jamaica (entre sus aficiones, el fútbol). Reconocido icono del reggae, cuyo origen se da alrededor de 1962; año en que recién Jamaica se independizaba de Inglaterra después de 22 años de ocupación. Tenía una población aproximada de unos 4 millones de habitantes, en su gran mayoría raza negra. El reggae era la música de las ceremonias “Rastafaris”, religión que busca la reivindicación de la raza negra en el mundo y su regreso a África. Más tarde, el Reggae fue adoptado como expresión en los *ghettos* de Jamaica.

LOS GUANÁBANA / REGGAE POBLANO

Obtienen en 2007 el premio a la mejor banda de reggae en los Indi-O Music Awards (premio a nivel nacional otorgado por productoras independientes). Banda integrada, en su mayoría por estudiantes de música, ejecutantes de un Reggae instrumental, calificado como “de excelencia técnica”.

En palabras de uno de los integrantes de Los Guanábana, apodado “El Verde”, “A nosotros nos gusta tocar, para pasarla bien. No nos gustan los discursos ni esas ondas. Nos late que la gente baile y se la pase chido”.

Una banda que retoma el género del Reggae después de 40 años de ser creado. Asimila la propuesta que se caracteriza por su síncopa en los tiempos, desecha la filosofía Rastafari y opta por no usar letras e introduce armonías musicales que lo convierten en un Reggae atmosférico, cadencioso y disfrutable.

THE VENTURES A LOS PEGAJOSOS

The Ventures es una banda de Surf y se le reconocen temas que fueron usados para películas de acción como: *James Bond* o la serie de tv “Hawai 5-0”. El Surf es un subgénero

del Rock and Roll que surge en los años 50. La alineación predominante en las bandas de Surf es de tres integrantes: bajo, batería y guitarra. Teniendo como característica el uso de un efecto llamado *reverb* (produce dilatación y repetición de la onda sonora). Un géneroailable que acompaña la vida en el mar. El modo de vida de los surfistas es despreocupado y están en busca de olas. Viajan de playa en playa con la firme creencia de ser eternamente jóvenes.

LOS PEGAJOSOS

Pegajosos es una banda que retoma el género de Surf, aplicando efectos sonoros como el *reverb*, trémolos, *riffs* y tiempos característicos. Originarios de la ciudad de Puebla, donde la playa más cercana se encuentra a cuatro horas de camino. Ironizan diciendo que su música puede acompañar a surfistas de un lago contaminado llamado Valsequillo o de una laguna semi artificial ubicada dentro de un parque recreativo (Laguna de San Baltasar). En sus presentaciones suelen usar máscaras de luchadores y apodos para nombrarse. Aplican nombres a sus obras (sin letras), que alimentan su sentido del humor: “El gatito mas arañado de todos”, “El espectro de la laguna de San Baltasar”, “Tamales”.

Los Pegajosos son una banda que transmite mucha energía en el escenario, asimilan a la perfección los elementos característicos del Surf. Una banda que no usa letras, pero que con el título de sus canciones y su presencia escénica, (usan máscara de luchadores, visten con camisa formal y corbata) fundamentan su propuesta de diversión y desenfado.

THE ROLLING STONES A LOS HÍKURI

Los Rolling Stones surgen en los años sesenta en Inglaterra, inician tocando clásicos de Blues y Blues Rítmico, para después (a decir de muchos críticos) ser los creadores del rock como tal. Desde sus inicios comparados con los Beatles, ellos circularon por la línea de los “niños malos”, los irreverentes. Sus letras hablan abiertamente de cuestiones sociales, sexuales y amorosas. Fueron perseguidos por la policía secreta de Inglaterra, por ser un mal ejemplo para la sociedad. Condicionados a conciliarse con líderes religiosos, aunque inmediatamente después presentaran al mundo un disco como *Sus Satánicas Majestades Ordenan*. Incorregibles, han sobrevivido al tiempo y sus olas musicales. Sin duda, la banda más añeja del rock que con su sola existencia representan una irreverencia para el mismo género, ya que se supone: el rock identifica a los jóvenes.

HÍKURY

Banda de Blues y Rock, se forma a principios del año 2000. Con dos discos grabados difunden su obra en foros de la ciudad, presentando un espectáculo que incluye a músicos de diversos géneros. Su alineación base es de cinco integrantes, bajo, dos guitarras, batería

y percusiones. En sus presentaciones llegan a ser hasta doce integrantes ya que incluyen a jaraneros, violinistas, armónica; fusionando Blues con instrumentos propios del Son.

Un caso aparte son sus coristas, una de ellas alumna de Iraida Noriega (reconocida cantante de jazz), con amplio registro de voz que enfatiza el estilo Blues. Algunas de sus letras están enfocadas al amor o desamor, otras presentadas con humor irónico, se dirigen a personajes políticos.

Híkuri es una banda de Blues y Rock, su búsqueda de definición sonora los define y se presentan como una banda “entre el blues y el rock”.

Sus discursos son polarizados, bien pueden cantar una canción amorosa y con cadencia, que una rola rítmica y llena de sátira. Pareciera en veces una orquesta de Blues completada con instrumentos tradicionales mexicanos, que no necesariamente son indispensables para enriquecer la historia contada.

CONCLUSIÓN

Los ejemplos son muchos y se multiplican en relación al surgimiento de nuevas bandas que adoptan géneros ya establecidos.

Y se podría concluir que:

El rock poblano se caracteriza por la adopción de fórmulas musicales ya establecidas, enriquecido con elementos locales. Propuestas musicales diseñadas (muchas veces) con la intención de copiar un género en base a la información obtenida, y no necesariamente inspirados en la actual circunstancia social.

En un contexto mundial (ya se puede plantear así, dado que la difusión actual se hace predominantemente por Internet), el rock poblano puede resultar curioso y atractivo, pero con escaso fundamento testimonial.



FUSIONES

RICARDO TÉLLEZ GIRÓN LÓPEZ

I

Lo primero que considero hay que señalar, es que cuando hablamos de música nos referimos a una expresión absolutamente humana. Quiero decir con esto que no existe ningún grupo cultural que no tenga manifestaciones de esta naturaleza. Ciertamente las expresiones sonoras a través de una enorme diversidad de instrumentos y formas para producir sonidos organizados, cantos, danzas, así como celebraciones múltiples en las que la música juega un papel fundamental, existen en todas las diferentes culturas humanas desde los principios de la propia humanidad. Me refiero además al hecho, de que, como se ha podido observar a través de la investigación sobre la propia evolución del hombre, no hay ninguna otra especie que tenga algún tipo de expresión que pueda ser calificada de creación musical. Hoy sabemos que los primates superiores tienen la capacidad de crear herramientas, mecanismos de comunicación a través de gritos, llamados, formas de organización social compleja, e incluso capacidad de memoria que permite formas de recuerdo y prefiguración limitada de previsión de futuro; sin embargo tratándose de gorilas, orangutanes y chimpancés en condiciones de libertad, en ningún caso se ha podido encontrar alguna expresión de tipo musical.

La creación musical, es entonces, un patrimonio propio de lo humano, y por tanto podemos decir junto con Ramón Andrés que por medio de *“la música...en efecto, lo desconocido puede convertirse, no sabemos cómo, en un fenómeno colectivo y ‘comprensible’*. Cuando el lenguaje abstracto pierde una parte de su indeterminación, ciertamente se transforma de inmediato en un símbolo abierto, que se formaliza y adapta a la naturaleza y al ideario de cada civilización”¹.

En relación a este mismo tema, Steven Mithen en un notable texto, ha abordado el problema de los orígenes de la música y el lenguaje. En él, Mithen reafirma la idea de que la expresión musical es una característica propia e inherente al ser humano y con un carácter universal, relacionado de alguna manera con la evolución del lenguaje y claramente con las emociones. Como él mismo lo señala; *“Sin la música, el pasado prehistórico es demasiado silencioso: no resulta creíble”*². No se quiere decir con esto que sea sólo la música lo que define al hombre, pero sí que es parte constitutiva de lo humano.

Trabajos como el de Mithen, al igual que la de otros precursores como por ejemplo John Blacking³, han llevado a poner mayor atención al problema señalado, para tratar de entender como la música se ha generado paralela a la propia evolución del hombre. Podemos entonces decir que si la expresión musical es un patrimonio propio de la humanidad, encuentra sus antecedentes y se forma a través de la evolución de la esta misma. De esta manera, no resulta descabellado pensar que algunos de los homínidos que antecedieron la aparición del *Homo sapiens sapiens*, como en los casos del *Homo*

¹ Andrés, Ramón: El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura, Acantilado, Barcelona 2008, pp. 21-22

² Mithen, Steven: Los neandertales que cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje, España, Crítica, 2007, p. 16.

³ Blacking, John, ¿Hay música en el hombre?, Madrid, Alianza Editorial, 2006, 179 p.

ergaster o las del *Homo sapiens neandertalis*, cuyos últimos representantes fueron contemporáneos de nuestra especie, hubieran tenido ya manifestaciones “musicales”, si bien, cómo puede comprenderse, sólo podemos conjeturar a través de sus restos físicos y culturales, como pudieron haber sido las mismas.

Tal vez, dentro del registro paleoarquelógico, sean los restos de instrumentos, los que nos puedan dar algunos elementos más precisos sobre la antigüedad de la música y sus manifestaciones. Así por ejemplo, en la cueva de Divje Babe, en Eslovenia, tenemos lo que podría ser el instrumento más antiguo hasta ahora encontrado. Un fragmento de fémur de oso de uno o dos años y de 11.36 cm., con dos perforaciones, y que por las características de su localización debió de pertenecer a un grupo de neandertales. Con una datación tan antigua como entre 50 000 y 35 000 años, sin embargo, aún se presta a dudas. El fragmento óseo, de acuerdo a los análisis realizados, permiten poner en cuestión el hecho de si las dos perforaciones fueron realizados por los neandertales mismos o bien son el resultado de la mordida de un carnívoro⁴. La discusión no ha terminado de ser resuelta. Pero en donde no cabe ya ninguna duda, es en el descubrimiento de otras flautas, alrededor de 20, construidas con huesos de aves grandes (de cisne por ejemplo), como la de Geissenklosterle, en Alemania, y que se remonta a 35 000 años. Esta fecha, al no existir ninguna duda sobre su elaboración y el carácter de tal instrumento, lo convierte en el más antiguo hasta ahora conocido. Los agujeros -3- trabajados con detalle, permitían que los dedos pudieran obturarlos de manera precisa, de tal forma que permitían generar sonidos claramente diferenciados entre sí. El resto de las otras flautas va de los 20 000 a los 27 000 años (principalmente en la cueva de Isturtiz en los Pirineos), de tal manera que, para el caso de la más antigua, las fechas se corresponden al tiempo en que los últimos neandertales probablemente aún habitaban en Europa, aunque su elaboración, en este caso debió de corresponder con seguridad a los *Homo sapiens sapiens*.

Cabe complementar lo antes señalado, con la idea de que la mayor parte de los estudios realizados, pueden coincidir en que los orígenes de los instrumentos encontrados hasta el momento y, en consecuencia una parte fundamental de la creación musical, se puede datar en el Solutrense (21 000 - 15 000 años) y de manera especial en el Magdaleniense (15 000-10 000 años) una de las culturas paleolíticas más refinadas por su trabajo y la multiplicidad de objetos que la integran. Igualmente corresponde al Paleolítico Superior, la primera representación en pinturas rupestres, que indican otro tipo de actividades musicales, especialmente la danza, notablemente en la representación del “hechicero” en la cueva de Trois Frères en Francia.

Sin embargo, tomando en cuenta lo fragmentario de los restos prehistóricos, a los que habría que agregar muchos silbatillos, rascadores de hueso y otros más (con una antigüedad de 7 500 años) podemos pensar que las manifestaciones sonoras, aún más allá de la existencia clara de instrumentos musicales, debió de empezar a desarrollarse miles de años antes que los descubrimientos mencionados⁵. En efecto, pese a lo limitado del pensamiento simbólico neandertal, podemos plantear de manera hipotética la

existencia de manifestaciones musicales entre estos grupos, realizadas a través de percutores de piedra y cantos, posiblemente asociados a la danza. Así lo hace pensar la existencia de otras expresiones culturales claramente asociadas a ellos como por ejemplo entierros, la coloración de los huesos utilizando tinturas naturales al momento de la muerte y el manejo de una variada industria lítica.

De todas formas, queda confirmada a partir de los restos hasta ahora conocidos, la idea de que la expresión musical se remite exclusivamente a lo humano, y si queremos extenderlo un poco más con suficiente grado de certeza, a las especies *sapiens*, sin descartar por supuesto tal como se ha señalado, que su existencia empezara a gestarse en el propio proceso de la evolución de los homínidos.

II

Habría que dar un paso adelante para continuar con nuestra reflexión sobre la música, a la que podemos definir de manera ciertamente provisional como *sonido humanamente organizado*⁶. En un escrito de san Agustín sobre esta actividad cultural, citado por Andrés Ramón, el primero nos señala que "...el alma busca en los sonidos igualdad y semejanza". Y nos comenta Andrés Ramón; "Quizás sea la música, entonces, la propiciadora del encuentro interior de cada uno. Asistimos aquí a una concepción de la música como espejo de los actos y del sentir humanos, como reflejo de un estar en la tierra."⁷. Entonces nos referimos a una expresión que por un lado nos permite expresarnos como individuos, pero al mismo tiempo, nos relaciona con otras personas, existe como comunicación entre colectividades. De esta manera, es parte de lo que forma una identidad tanto personal como colectiva y por lo mismo interviene junto con otros aspectos más en hacer posible tanto la relación como la distinción entre diferentes grupos sociales. El "yo" frente al "nosotros" y este último frente a "otros".

Resulta en consecuencia, como otros elementos culturales, una expresión de los humanos en su diversidad y al mismo tiempo, de manera inevitable, la música expresa la diversidad de los hombres también en su temporalidad, en su historia, y en las relaciones que en la misma establecen en situaciones sociales específicas.

Vale la pena señalar que Blacking, a quien ya hemos mencionado como uno de los pioneros en el estudio de la música a partir de la antropología, señalaba que: "... a no ser que el análisis formal comience con un análisis de la situación social que genera la música, carecerá de sentido"⁸. Ciertamente es que también es necesario realizar el estudio de la música a partir de sí misma, a partir de su propio lenguaje, pero señalarlo no quita

⁴ Mithen, Steven, pp. 356-358

⁵ Ver: Leroi-Gourhan, André, Dictionnaire de la Préhistoire, Presses Universitaires de France, France, 1988, 1275 p., y las obras ya citadas de Andrés Ramón, pp. 24-25 y Mithen, Steven, pp. 356-358 y 393-394.

⁶ Blacking, John, op. cit., p. 14.

⁷ Ramón, Andrés, op. cit. p. 13

⁸ Blacking, John, op. cit. p. 15.

validez a la afirmación expuesta. Ambas direcciones nos resultan fundamentales, pero por lo pronto me remito más por razones que tienen que ver con mi propia formación a la sentencia del propio Blacking.

Hemos dicho que la expresión musical acompaña al hombre en su propia formación como tal hombre y que se constituye entonces en un elemento propio de lo humano. Paralelamente y de acuerdo a lo anteriormente enunciado, podemos insistir en que desde sus inicios, las expresiones musicales debieron de formar parte del bagaje de los primeros grupos humanos, y que desde entonces sus manifestaciones tuvieron características específicas, grupales. La expresión de las emociones, desde las más básicas (temor, alegría, sorpresa, etc.), hasta las más complejas socialmente (vinculadas a los ritos, la magia, los funerales, etc.) se realizaron a través de celebraciones diversas y se manifestaron de manera colectiva, muy seguramente acompañadas desde sus inicios con música, cantos y danzas. Y debieron sin duda reforzar el espíritu y la identidad de los colectivos sociales. Pero por otra parte, la cultura -las culturas- no se han encontrado nunca aisladas. Es cierto sin embargo que los contactos en la prehistoria y en las sociedades más antiguas, eran menos numerosos a aquellos que se desarrollaron con los inicios de las diversas civilizaciones a lo largo y ancho del planeta. Pero aunque sólo sea de manera general, podemos decir que los intercambios culturales y entre ellos las experiencias musicales, han sido también una constante en la experiencia de la humanidad.

Sin embargo, poco se puede decir en concreto sobre las formas musicales y las maneras en que tales experiencias se vivieron durante la prehistoria, la información es tan escasa que insistimos en que por la misma razón no puede sino plantearse en un nivel hipotético. Lo mismo puede decirse, aunque existe una mayor información (representaciones gráficas, instrumentos varios y otros registros) para la manera en que las manifestaciones sonoras se desarrollaron fuera de occidente hasta el momento en que las expansiones coloniales de los siglos XVI en adelante, permitieron tener una serie de descripciones, sin duda parciales y fragmentarias, sobre estos aspectos de la vida de los pueblos que serían dominados por la expansión europea. Podemos por ejemplo, señalar la escasísima información sobre la música prehispánica, que al estar vinculada por una parte a rituales considerados como herejes o diabólicos por los españoles, y al carecer de notación para la música, se perdieron para siempre. Conservamos como se decía antes, el conocimiento sobre los instrumentos y sobre el tipo de música que era posible hacer con ellos. Algunos de estos instrumentos se incorporaron a nuevas manifestaciones sonoras coloniales en los pueblos de indios, pero la música como tal, la que se tocaba en esas civilizaciones antes de la conquista nos es desconocida. Algo similar, en condiciones y grupos socioculturales diferentes, sucedió en otras latitudes en África, Oceanía y Asia, e incluso en expresiones sonoras dentro del propio continente europeo. No es casual que la etnomusicología se haya dedicado como parte significativa de sus trabajos al “rescate” de muchas de estas expresiones musicales para evitar su pérdida definitiva, y “preservarlas” ante el peligro de su extinción.

Mucho más se conoce sin embargo, sobre las músicas de las otras grandes civilizaciones como Mesopotamia, Egipto, la India, China, Israel, el mundo árabe, y por supuesto la música de Grecia y Roma, sociedades estudiadas tanto por los arqueólogos como de manera significativa también por los historiadores, así como por medio de la musicología. Un elemento a destacar es que por lo menos hasta la segunda mitad del siglo pasado –tal vez por demasiado tiempo– la etnomusicología y la musicología, al igual que en otro nivel la antropología y la historia, hayan caminado por sendas separadas⁹. Una explicación sobre la separación y el posterior reencuentro de estas dos últimas disciplinas, tiene que ver con la propia historia de los dos campos de conocimiento, y la división del estudio por una y otra entre las sociedades con escritura, con Estado y “civilizadas” (historia) y aquellas sin escritura, sin Estado y “no civilizadas” (antropología). Como lo expresa G. Lenclud.; “La diferencia entre antropología e historia encuentra su origen en la idea de que existen dos tipos de humanidad a los cuales deben de corresponder dos géneros de saber distintos”¹⁰.

Es pertinente comentar, respecto al tema, que en el prólogo de Jaume Ayats al libro de Blacking, nos señala que la separación entre ambas muestra cada vez más su falta de pertinencia, y más aún, la necesidad de un acercamiento, un diálogo entre ambas, y citando al propio Blacking nos dice: “La compartimentación de la musicología me parece una tragedia” y un poco más adelante afirma; “Una aproximación etnomusicológica es necesaria en el estudio de la música europea”¹¹.

Lo anteriormente mencionado parece pertinente para abordar la preocupación central del Coloquio Nacional Historia de la Música en Puebla, pues la diversidad de problemas a afrontar durante el mismo, y la dimensión histórica y antropológica necesarias para estudiar las expresiones sonoras del estado poblano, desde la colonia hasta la actualidad, y desde las diversas manifestaciones de las músicas populares (étnicas, mestizas, urbanas, regionales, etc.) y aquellas de concierto, nos obligan a tener presente la amplitud de tan complejo asunto.

Por lo pronto, deseo insistir en los problemas enunciados en esta segunda parte, a saber; la reflexión sobre el carácter socio-histórico de la música, la necesidad de tratar de analizar las experiencias de la creación sonora no como manifestaciones aisladas, sino más bien como resultado del contacto siempre presente entre comunidades diversas, sin que éstas pierdan necesariamente su carácter particular, y, la creciente necesidad de vincular los enfoques antropológico e históricos, así como aquellos más especializados de la etnomusicología y la musicología. Por supuesto, las crónicas, las descripciones de los lugares en donde se manifiesta el fenómeno sonoro, y el anecdotario inmenso vinculado a este tipo de expresiones, enriquecerán el estudio y la comprensión del inevitable mosaico de sonidos en el tiempo y el espacio poblanos, que es el ámbito que ahora nos convoca.

⁹ Ibid. pp.13 y ss., y 160 y ss.

¹⁰ Ver Bonte, Pierre y Michel Izard, Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Presses Universitaires de France, Paris, 1991, pp.328-339, y Barfield, Thomas editor, Diccionario de Antropología, Siglo XXI Editores, México, 2000, pp. 281-285.

¹¹ Blacking, John, op. cit, pp.15-16.

III

Todo lo anterior, que puede parecer un amplio rodeo, me parece indispensable para dejar claro desde de dónde se parte, para entender algunos de los aspectos que permiten explicar la historia de la música en el estado de Puebla y más particularmente, el de las manifestaciones contemporáneas. Insisto, tal y como lo he señalado en otra parte; "... no se puede hablar de culturas puras, éstas no se encuentran nunca aisladas, sus propias características se deben en más de un sentido a los contactos con otras, a los intercambios y por tanto a los procesos de aculturación, transculturación o deculturación que estos mismos contactos implican" -y que estos se presentan por supuesto "... en la creación musical y tienen una influencia decisiva para la conformación de expresiones sonoras en todas las culturas del mundo"¹².

Siguiendo con atención el programa del evento y más aún, por supuesto, las ponencias presentadas en el mismo, es posible percatarse desde el inicio, que una parte significativa del amplio universo bajo estudio, nos señala la presencia de expresiones musicales, tanto instrumentales, como de canto, danza y baile, en las que intervienen las influencias de lo indígena, lo español y de las poblaciones de origen africano entre otras, así como expresiones sonoras que provienen de Francia o de Italia (por ejemplo en la ópera o las músicas de salón). Igualmente encontramos influencias afroantillanas, de la música negra de los Estados Unidos (notablemente del blues, el jazz y el rock) y de las diversas vanguardias contemporáneas con orígenes igualmente diversos.

Una parte significativa de los aportes y del propio desarrollo de la música en el espacio poblano, sólo puede entenderse a través de la historia de todos estos contactos e influencias, presentes en una parte importante de las particularidades de las creaciones sonoras generadas en el estado. No quiero decir que todo se pueda explicar a partir de lo que viene de afuera, lo que deseo expresar, es que la creatividad musical (no existe pasividad frente a ninguna influencia externa) de los músicos, los compositores, los intérpretes y de quienes participan en la generación y la puesta en escena de la actividad musical, en una medida nada despreciable, surge del contacto y de las influencias de actores diversos que terminan haciendo posible esta parte de lo que en otra ocasión he llamado el "laberinto sonoro". Creación y mezcla, invención e influencia, cambio y continuidad, son todas, ideas que se encuentran en las diversas manifestaciones de la experiencia musical. Lo que llega se adapta y adquiere un sello distinto, nuevo, sin que niegue nunca del todo, los elementos diversos que le dan origen.

Los contactos culturales y para el caso los de la creación sonora, son entonces elementos fundamentales en el desarrollo de la música -en Puebla para el caso que nos ocupa ahora- y en un plano más amplio, en la del mundo todo. Toca, en todo caso, conocer en lo particular, tanto en tiempos como en espacios determinados, los procesos de este tipo de expresiones culturales.

Si bien los aspectos arriba enunciados se han manifestado a todo lo largo de la historia cultural, en el presente son cada vez más numerosos, y se deben ubicar en el

contexto que define a nuestra actual realidad. Entonces, no podemos dejar de mencionar que en el mundo de hoy, marcado por la globalización, la existencia de verdaderas industrias culturales, de un desarrollo tecnológico que avanza a un ritmo vertiginoso (en un siglo pasamos de la radio, al cine y a la televisión, luego a las redes mundiales de comunicación e intercambio de información que permiten, no es exagerado decirlo, formas de contacto electrónico instantáneas). Los contactos culturales y como parte de ellos, los relacionados con la música, son cada vez más numerosos, más constantes, cotidianos y por tanto no pueden sino influir de formas progresivamente significativas la generación de la producción musical. Por razones de espacio, sólo podemos apuntar estos hechos, sin entrar a un análisis más detallado y minucioso sobre los mismos. Vale la pena, sin embargo, destacar algunas de las tendencias que considero marcan los derroteros actuales de la creación sonora a lo largo y ancho del planeta:

“Dentro de la producción musical actual parecen borrarse las barreras de la dimensión temporal, de la espacial, de la existente entre los géneros musicales, e igualmente sucede entre las tecnologías desarrolladas para producir sonidos.” Para ser más preciso señalaría que; *“La fusión de carácter temporal a la que se hace referencia tiene que ver con el hecho de que a partir de los años sesenta, especialmente...se empiezan a multiplicar las mezclas entre las tradiciones sonoras del pasado con las que se generaban en ese momento. Esta tendencia se ha continuado e incluso profundizado...Paralela a lo anterior, y necesariamente vinculada, se da la mezcla entre diferentes expresiones musicales de las más diversas regiones de nuestro planeta. Así por ejemplo se combinan las músicas contemporáneas con aquellas de tradición étnica...A la par, se rompen las fronteras entre géneros musicales. Si bien aún tiene fuerza la división a la que hemos hecho referencia entre las creaciones musicales de corte popular y aquellas llamadas clásicas, lo cierto es que estas fronteras son cada vez más endebles...Finalmente, se encuentra implícito...que hoy en día también encontramos una fusión de las tecnologías con las que se genera la música...se funden en una cantidad de expresiones ...e instrumentos de tipo tradicional, folklórico, con aquellos de las tradiciones clásicas, orquestas completas incluidas con lo más avanzado de la parafernalia de tipo eléctrica y electrónica...”¹³.*

Son estas, me parece, las tendencias más notables y poderosas en la creación de música en el mundo actual. Es cierto que valdría la pena también en este aspecto, detallar más algunos de estos elementos, así como plantear algunos más (por ejemplo sobre las distancias cada vez más cortas entre algunas de las expresiones sonoras populares y las llamadas clásicas, o bien las nuevas relaciones que se generan entre los creadores y el público a partir de las posibilidades ofrecidas por la tecnología) pero no me queda más que limitarme a lo arriba enunciado.

Otro aspecto a tomar en cuenta, pero que igualmente enunciaremos es el de la magnitud de las migraciones en el presente contexto mundial. Más allá de las condiciones, normalmente dolorosas y lamentables de muchos de estos desplazamientos, es destacable que los grupos humanos que se encuentran en tal situación son portadores de sus tradiciones culturales, y estas se mezclan de muy diversas maneras con aquellas de los habitantes de los territorios de llegada. Las expresiones musicales tenderán igualmente a mezclarse en estos casos.

IV

Deseo ahora, tratar de precisar lo relativo a la idea de las fusiones musicales. Pienso que tal vez sea más adecuado hablar de mestizajes sonoros. La noción de fusión tiene que ver con la idea de fundirse, de reunión en algo nuevo de dos o más expresiones culturales y en este caso de tradiciones. Pero igualmente las fusiones conllevan, pienso, la imagen de un tipo particular de mezcla que tiene como resultado un producto terminado. Por el contrario el mestizaje, musical para el tema que nos ocupa, conlleva la perspectiva de un proceso. Para precisar me gustaría citar lo siguiente:

“La dimensión temporal es lo que distingue al mestizaje de otras formas de mezcla como lo mixto y lo híbrido que pueden ser aprehendidas estáticamente. Esto debido a que la mestiza no es un estado sino una condición, una tensión que debe ser resuelta, el mestizaje es siempre un movimiento animado alternativamente por sus componentes diversos. Su temporalidad será aquella del devenir, alteración constante, nunca acabada, una fuerza que va, el vector de cambios incesantes que hacen el hombre y lo real.”¹⁴.

Los mestizajes más constantes en el mundo actual, no son circunstancias que expresen situaciones de excepción, surgen una y otra vez en las experiencias de encuentro, y modifican lo existente, dan nacimiento a algo diferente que no es preexistente en los elementos previos al contacto. Deseo destacar que el campo de las artes es privilegiado en la producción mestiza, pero no es ciertamente el único en el que se da (pensemos además de la plástica y la música, por ejemplo en la comida).

Para el caso de la creación musical, los procesos de mestizaje abarcan el total de las expresiones sonoras. Podemos ejemplificar señalando con el compositor contemporáneo clásico John Adams, quien a finales del siglo pasado señalaba que un elemento que distinguía a sus composiciones de otras, era que las suyas eran fuertemente “mestizadas”, y en el mismo momento comentaba como, por ejemplo, las composiciones de Wagner incorporan

¹² Téllez Girón, López Ricardo, Laberinto Sonoro, Dirección de Comunicación Institucional- Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, 2007, pp17-18.

¹³ Ibid., pp. 18-20.

¹⁴ Lapalntine, Francois y Alexis Nouss, Le metissage, Dominos-Flammarion, paris, 1997, p114.

elementos de la música árabe, para terminar la idea resaltando la posibilidad de escuchar todo tipo de creaciones aprovechando la tecnología de Internet¹⁵. No tengo ahora la posibilidad de dar muchos otros ejemplos sobre el tema, pero puedo asegurar que son muy numerosos. Igualmente se puede decir que si tales casos son así para la música de corte académico, para las expresiones de carácter popular son aún más evidentes y constantes.

Ahora bien, estos mestizajes se dan de manera más intensa en aquellos lugares en donde los encuentros y los contactos entre individuos y grupos de procedencia cultural diversa son más frecuentes (aunado a la cuestión de comunicaciones e industrias culturales ya enunciados). Las grandes metrópolis en ese sentido son inevitablemente lugares de intenso intercambio cultural, lo son igualmente las fronteras y las rutas de migración. Pienso por ejemplo la ciudad de Los Angeles en los Estados Unidos, esa ciudad de ciudades, donde conviven individuos pertenecientes a más de 100 diferentes grupos étnicos y nacionales; de raíces nativas, anglosajonas, hispanas, asiáticas, africanas y por supuesto mestizas. Pero no es un caso aislado, ahí están ciudades como París o Nueva York junto con muchas otras más. En palabras de Pete Hammil, autor del libro *Por qué importa Sinatra*:

*“La música siempre está entre los regalos culturales que los migrantes dan a un país como Estados Unidos... Los irlandeses del siglo XIX fueron los verdaderos inventores de nuestra música popular, produciendo canciones-historias (muy parecidos a los corridos) y canciones de risa y burla de los ricos, y canciones que se dolían con la nostalgia por el país que dejaron atrás... Los judíos trajeron el ingenio, la ironía y un sentido europeo de la forma al modelo irlandés. Y más tarde (con los primeros discos para fonógrafo, por ahí de 1915) los italianos nos dieron la ópera... Todos fueron influenciados por la música única que creaban los afroestadunidenses.”*¹⁶

Puebla sin ser una gran metrópoli, ha sido y es también un estado marcado por los contactos entre poblaciones y las mezclas culturales. Ha sido además, y para este caso resulta importante, una ruta de tránsito intensa, especialmente entre la costa del golfo, la capital de la república y el centro del país. Tanto así, que estos contactos son de muy larga data, por ejemplo, Cholula es probablemente una de los centros urbanos del continente que ha mantenido una ocupación continua durante un tiempo muy prolongado (desde el clásico o teocrático mesoamericano hasta la actualidad). Comunidades indígenas de diversas adscripciones étnicas, españoles, negros, judíos, franceses, argentinos, chilenos, alemanes y otros más han dejado su huella en el territorio, y en el espacio-tiempo poblanos. El presente Coloquio, como hemos dicho, enriquecerá la comprensión de la creación musical sonora en el estado y, también, estoy seguro, nos aportará mucha más información que

15 Leleong, Stéphane, Nouvelle music. A la decouverte de 24 compositeurs, Paris, France, Ed. Ballano, p.21.

16 “Los inmigrantes siempre regalan música a EU, señala Pete Hamill, Diario La Jornada, entrevista de Tania Molina Rodríguez a Pete Hammil, Cultura, sábado 7 de noviembre de 2009, p. 2ª.

nos permitirá conocer con más detalle, algunos de los aspectos que he tratado de comentar en el presente texto y que sólo he planteado en un nivel general.

Hablar en particular de los procesos de mestizaje sonoro o de las fusiones musicales actualmente en Puebla, no resulta fácil para mí. Para ello será necesario emprender investigaciones puntuales al respecto. Me interesa por lo pronto decir que, como lo comentaba antes, sin duda existen expresiones de este tipo que están en proceso, que suceden en nuestro propio tiempo. Ya nuestro buen amigo Hugo Cabrera en la presente mesa, nos hablaba de un grupo de rock poblano que siguiendo las influencias de los Rolling Stones, combinan en ocasiones su música, además de los instrumentos propios del género, con ¡dos jaranas!. El ejemplo me parece fascinante y seguramente no es el único dentro de las músicas actuales.

Quisiera agregar que otro elemento significativo sobre el tema es, como también se muestra en esta mesa, el hecho de que durante las últimas dos décadas, con esfuerzos notables, se han abierto numerosos e interesantes espacios para la difusión de la música contemporánea. No es casual que nos encontremos juntos, experiencia que me congratula, quienes realizamos los programas radiofónicos Sólo Jazz, Transeúnte y Fusiones, acompañados de Carlos Arellano, músico, cantautor y promotor cultural. La difusión musical en el contexto que vivimos, resulta significativa, más aún, vital. Igualmente, lo es, tener la posibilidad -antes sumamente escasa por decir lo menos- de escuchar conciertos de los géneros más diversos, especialmente por lo pronto, en la ciudad capital del estado, a través del sin duda importante Festival Internacional de Puebla, organizado por la Secretaría de Cultura, de los eventos dirigidos por la Dirección de Cultura del Municipio; dentro de los que destacaría de manera especial a Discantes (festival de música clásica contemporánea) y el festival de documental musical Ined-it, de los festivales de Jazz celebrados con la UAP y nuestros amigos de Solo Jazz. Estoy convencido de que esas actividades, irán no sólo forjando nuevos públicos, sino además impulsando las nuevas creaciones musicales en el estado. Por supuesto, reuniones como la que nos convoca, se encuentran en el mismo tenor, por lo que deseo destacar el destacado esfuerzo de Helio Huesca y colaboradores por el trabajo realizado para conjuntar todas las opiniones e investigaciones que ahora escuchamos.

Termino comentando que para conocer las creaciones de mestizaje musical, o si se quiere, de fusión sonora en Puebla, debemos estar atentos a lo que sucede en el ámbito musical no sólo en el estado, sino más allá de nuestros límites territoriales (los poblanos de Nueva York, por ejemplo, se cuentan por miles y no son por cierto un caso único). Y sobre todo oír con mucha atención y apertura la producción musical, tanto la tradicional como muy particularmente la contemporánea.

**LA MÚSICA
Y SU
ENTORNO**

LOS FESTIVALES DE MÚSICA EN PUEBLA

AMELIA DOMÍNGUEZ MENDOZA

Puebla, un estado con una fuerte tradición musical desde la época colonial, ha sido escenario en los últimos lustros, de diversos festivales artísticos y culturales, que han tenido como eje a la música, en los diferentes géneros y subgéneros existentes: clásico, contemporáneo, rock, jazz, tradicional, popular, a través de conciertos o acompañando danzas o bailes de salón. Desde la década de los años 80 en que se realizó *Puebla Ciudad Musical*, por parte de un grupo de personas de la iniciativa privada, hasta la fecha de este Coloquio, que coincide con la celebración de *Discantus*, la ciudad de Puebla, y en menor medida municipios del interior del Estado, han sido una caja de resonancia en cuyos foros, abiertos o cerrados, han encontrado eco las voces de solistas y coros, lo mismo que ejecutantes de instrumentos de cuerdas, aliento o percusión en orquestas, conjuntos y agrupaciones de todo tipo de expresión armónica.

La organización de estas fiestas ha correspondido a entidades gubernamentales, educativas o privadas, algunas han sido tan efímeras como los tres o seis años que dura la administración municipal o estatal, o tan permanentes como lo permiten los recursos, la disponibilidad de tiempo -y a veces el estado de ánimo- de los organizadores.

Variadas han sido las características y los objetivos de estos festivales, desde los que buscan sólo entretener, promover el turismo, formar a los músicos, formar públicos, entrar al récord *Guinness*, o los que conjuntan dos o más objetivos.

En esta presentación se intenta dar un panorama general de lo que han sido los festivales de música en Puebla en los últimos lustros, con dos excepciones: el de Puebla Ciudad Musical y el Festival Internacional de Puebla (FIP), que serán objeto de exposiciones separadas. Las fuentes de información, por lo regular, fueron los propios organizadores, publicaciones periodísticas, archivo propio y la red Internet, debido a que en la mayoría se carece de registros. Por lo demás, el tema es demasiado extenso, pero se aludirá a los que mayor audiencia y repercusión hayan tenido en el ámbito público, y a los que se hayan realizado por lo menos en dos ediciones, ya que, por ejemplo, al momento de dar el último teclazo a esta ponencia, nos enteramos de un nuevo festival que inicia por estos días: el Magno Festival de Composición, que organiza la BUAP.

En orden cronológico, empezaré por los primeros festivales que se llevaron a cabo en Puebla, considerando como tales las temporadas de conciertos que organizaron las universidades Autónoma de Puebla y de las Américas Puebla, como parte de sus actividades de extensión y difusión de la cultura, que en su inicio –en el caso de la BUAP-, era la única oferta existente en su tipo en la época -la década de los 70-80s-, además de la trascendencia social y cultural alcanzada.

TEMPORADAS DE CONCIERTOS UNIVERSITARIOS-BUAP

La primera temporada de conciertos universitarios de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, inició el 23 de noviembre de 1973 y su organización estuvo a cargo del Departamento de Música, dirigido por el maestro Felipe Calderón, quien también

fue director del Coro Universitario. Las actividades en un 99 por ciento estaban enfocadas a la música y en los primeros años todas eran gratuitas y abiertas a todo público.

La temporada abarcaba casi todo el año, distribuida la programación a lo largo de los dos semestres. Al principio, incluyeron únicamente música de cámara. En el periodo del rector Luis Rivera Terrazas, estaba en boga la llamada Nueva Trova Cubana y se logró traer a varios de sus exponentes: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Amaury Pérez y otros cantautores de música latinoamericana que atraían masivamente al público estudiantil y a otros sectores, pese a que los medios de difusión eran incipientes.

Poco a poco los géneros fueron variando y se empezó a incluir grupos e intérpretes de jazz, como Betsy Pecanins, Guillermo Briceño y el Quinteto de Alberto Moreno. Más adelante vinieron los grupos de rock, entre ellos Carlos Santana y Botellita de Jerez, sin dejar de incluir a intérpretes latinoamericanos y a importantes talentos de la música clásica como el Cuarteto Ruso de Moscú e inclusive a la Sinfónica de Leningrado.

Los escenarios que se utilizaban en ese entonces eran los foros universitarios como el Salón Barroco, el tercer patio del edificio Carolino y más adelante el auditorio Julio Glockner, pero también externos, como el auditorio de la Reforma –ahora en desuso–, el teatro Principal, el de la Ciudad y algunos templos para la música clásica. Para conciertos masivos, se usó el polideportivo de C.U., con el inconveniente de que rebotaba el sonido en el metal del domo, pero que ya caldeados los ánimos, pasaba desapercibido.

Durante el rectorado de Samuel Malpica, en los años 1988 y 1989, se interrumpieron las temporadas, debido a conflictos políticos internos. Pero en 1990 se retoman nuevamente con José Doger Corte, como rector. Sin embargo, debido a que la universidad estaba sin recursos –a veces no había ni siquiera para la nómina–, se decide empezar a cobrar las entradas a algunos conciertos. Por esa época ya fue la Dirección de Difusión Cultural, dirigida por Helio Huesca, la responsable de la organización de las temporadas.

“Costó trabajo que la gente se acostumbrara a pagar, pero una vez que lo hicieron, hubo más recursos y se trajo a grupos o solistas de nivel internacional como: Claude Bowling, Joaquín Sabina, Víctor Manuel y Ana Belén, además de Juan Manuel Serrat”.¹

En 2004 se llevó a cabo la XLVIII Temporada cultural, de marzo a noviembre, e incluía 19 conciertos, extendiéndose a las unidades académicas locales y regionales de la BUAP. A finales de ese año, el entonces rector Enrique Doger Guerrero, dejó el cargo, luego de haber ganado la presidencia municipal de Puebla, quedando como interino el actual rector Enrique Agüera Ibáñez, quien ya tenía entre sus planes la construcción del Complejo Cultural Universitario, al que enfocó todos los recursos de la Universidad pública.

Así, en el año 2005 se programó una sola y última temporada, la XLIX, que abarcó de abril a noviembre, cerrando así un ciclo de 30 años durante los cuales la Universidad Autónoma de Puebla contribuyó a enriquecer sensiblemente la vida cultural de la sociedad poblana. Actualmente, el Complejo Cultural Universitario, ubicado en la zona de

¹ Marco Antonio Durán, promotor cultural de la Dirección de Difusión Cultural de la BUAP;

Angelópolis, concentra ahora las actividades culturales de la máxima casa de estudios poblana, en cuyo auditorio, con capacidad de 3 mil 500 personas, se realizan conciertos con un enfoque mayoritariamente comercial, si no, basta ver los carteles que anuncian los conciertos que ofrecerán por estos días, los artistas de Televisa: Alejandra Guzmán y Armando Manzanero “y sus mujeres”, soslayándose por otra parte, la función sustantiva de toda universidad, que son proporcionar a los estudiantes la formación y el disfrute de la cultura de manera gratuita.

TEMPORADAS CULTURALES DE LA UDLA

La Universidad de las Américas Puebla, tuvo también dos temporadas culturales al año, una en Primavera y otra en Otoño. Fue en 1992, durante el rectorado de Enrique Cárdenas, quien secundado por Martín Josephi, de Volkswagen de México, concibió la idea de crear un festival cultural para beneficio tanto de la comunidad estudiantil como la de trabajadores de vw, empresa que aportaba una parte de los costos.

En 1993 se incorpora Miguel Ibarra Ibáñez como jefe de Difusión Cultural y Eventos y es quien la opera en lo sucesivo y hasta el final. Al igual que en la BUAP, las actividades de la UDLA se enfocaron hacia el plano musical en un principio, apoyándose en los recursos artísticos de las Embajadas, ministerios de cultura de otros países, Bellas Artes y CONACULTA.

A lo largo de cada semestre, se organizaban 6 o 7 conciertos de grupos y solistas nacionales e internacionales, en los foros del campus, con un costo accesible y descuentos a los estudiantes. Con el paso del tiempo, decidieron ampliar las temporadas a otros géneros del arte, como danza, teatro, cine e inclusive exposiciones de artes plásticas, se abrió también al público no universitario.

Pero, cada vez era mayor el costo de los conciertos y temporadas y no siempre se recuperaba lo invertido, en opinión de Ibarra Ibáñez, de manera que se empezaron a buscar otras fuentes de financiamiento. En adelante se empezó a involucrar a otras empresas de la iniciativa privada poblana, como hoteles, transportes, telefonía, y a instituciones educativas como la Alianza Francesa y el Instituto Goethe, para bajar los costos de las entradas.

A lo largo de esos años, los estudiantes y el público poblano disfrutó de conciertos de distintos géneros musicales, como los Solistas de la Filarmónica de Berlín, la Orquesta Sinfónica de Xalapa, dirigida por Luis Herrera de la Fuente; de “divas” como Eli Guerra, Lila Downs, Susana Zavaleta; el grupo Nortec, Luis Eduardo Aute, Serrat, entre otros grupos y solistas nacionales e internacionales.

Fue en 2006, cuando se llevó a cabo la última Temporada Cultural de la UDLA. Al entrar como rector Pedro Ángel Palou García, decidió modificar el concepto de temporadas a uno que llamó “Cultura Viva”, cambiando el tipo de espectáculos que se ofrecían, y como escritor que era, enfocó más las actividades a lo literario². Adicionalmente a esto, empezó a haber

problemas internos en la Fundación Jenkins, y de tipo administrativo en la institución, razón por la cual la empresa Volkswagen dejó de participar como coproductora de la temporada, todo lo cual, motivó que culminara ese ciclo cultural que contribuyó durante muchos años a la formación de públicos y al mejoramiento de la imagen de la UDLA.

MAGNO FESTIVAL PALAFOXIANO

El primer festival cultural organizado por el gobierno del Estado de Puebla, fue el Magno Festival Palafoxiano, celebrado en 1993, en el sexenio de Manuel Bartlett y fue creación de su secretario de Cultura, Héctor Azar, hombre de teatro, quien tomó como modelo el Festival Alarconiano, que él mismo había puesto en marcha en Taxco, Guerrero, nombrado igualmente con el apellido de un personaje trascendente para la historia de la entidad.

La duración del festival se prolongaba durante 9 fines de semana, empezando en septiembre, para concluir alrededor del 20 de noviembre, con la conmemoración del aniversario de la Revolución Mexicana —que dio inicio en Puebla—, e incluía todas las expresiones artísticas, con mayor énfasis en la música, y participación mayoritaria de grupos y solistas locales, aunque también nacionales e internacionales.

Fueron 6 años en los que se llevó a cabo esta fiesta. La última edición fue en 1998, pues al cambio de administración gubernamental, en 1999, el nuevo titular de la Secretaría de Cultura, Pedro Ángel Palou García, decidió tomar como modelo el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, para implementar aquí el primer Festival Internacional de Puebla, concentrando las actividades en diez días continuos, el cual este 2009 llega a su 11ª. edición.

PUEBLA INSTRUMENTA VERANO

El festival Puebla Instrumenta Verano, se llevó a cabo durante dos años consecutivos, como su nombre lo indica, en los veranos de 2003 y 2004, con el financiamiento de la Secretaría de Cultura del gobierno del Estado y de la Universidad de las Américas, que se sumaron a la iniciativa de Ignacio Toscano, director nacional, que logró concitar además aportaciones de Fomento Cultural Banamex y CONACULTA.

El programa, por demás ambicioso en su contenido, surgió en Oaxaca pero se amplió a Puebla durante los dos años mencionados, y actualmente se continúa realizando en aquella entidad solamente. Se trata de un programa permanente de desarrollo musical integral con una dimensión nacional e internacional sin precedente en México, que comprende la educación, creación, producción y preservación de la música. A través de estos cuatro conceptos se busca crear nuevos públicos, la promoción de talentos y la divulgación de la música.

Tanto en la primera como en la segunda edición, Puebla Instrumenta Verano incluyó cursos, talleres, clases magistrales de instrumentos e improvisación, impartidas por maestros

de talla internacional y fue abierto –previa inscripción–, para alumnos de todo el mundo. Como parte del proceso educativo, al final se conformaron conjuntos instrumentales integrados por los propios alumnos que ofrecieron conciertos públicos. En ese marco se crearon y entregaron dos premios: el Premio Internacional Eduardo Mata de dirección de orquesta, y el Premio Iberoamericano Rodolfo Halfter de composición.

Las clases magistrales tuvieron como sede la UDLA Puebla y tuvieron un costo de inscripción, mientras que los conciertos se realizaron en diversos foros de la ciudad, con acceso gratuito, a los cuales –según datos de los organizadores–, acudieron más de 35 mil personas. El segundo encuentro reunió a 152 alumnos de 17 países y 52 maestros de Uruguay, España, Alemania, Brasil, Holanda, Estados Unidos, Argentina y México. Como solistas y grupos invitados participaron la Orquesta Juvenil de las Américas, el ensamble Tambuco y los compositores argentinos Fabián Panisello y Guilherme Carvalho.

En esa ocasión se le rindió un homenaje al compositor poblano Joaquín Gutiérrez Heras, al violinista Julio Saldaña, al violonchelista Juan Hermida y la pianista Misa Ito.

Al igual que ocurrió con los casos arriba mencionados, al cambiar la administración gubernamental, se redujeron los recursos para la cultura, y por tanto ya no hubo continuidad en 2005 de este interesante proyecto en Puebla.

ENCUENTROS DE BATERÍAS Y MÚSICA CONTEMPORÁNEA

En 1999 se organizó el Primer Encuentro de Baterías en la entonces Escuela de Música –hoy Escuela de Artes– de la Universidad Autónoma de Puebla, como parte de la formación de los alumnos y con el fin de fomentar el intercambio de experiencias y conocimientos técnicos entre los músicos y el público. El organizador de los cinco encuentros fue el profesor Víctor Illarramendi Huerta, quien “buscaba demostrar que había suficientes buenos bateristas en Puebla y en México y que, contra lo que pudiera pensarse, existen diferentes estilos entre sus intérpretes”.³

El Primer Encuentro Universitario de Baterías se trató de una reunión de músicos locales, que combinaba clínicas de batería y conciertos. Al siguiente año ya incluyó, aparte de las baterías, la música contemporánea, denominándose así: 2º Encuentro Universitario de Baterías y Música Contemporánea, y se invitó a grupos de Veracruz, Distrito Federal y Puebla. Se consiguieron patrocinios de casas de música, que prestaron equipo, además de hoteles y restaurantes, que ofrecieron hospedaje y comida a los músicos asistentes.

En 2001, este festival creció en todos los sentidos; tuvo más recursos de la Universidad, y logró conjuntar a 153 músicos, algunos de talla internacional. A este 3er. Encuentro Nacional de Bateristas y Música Contemporánea asistieron: Guillermo Briseño y su Banda de Guerra,

² Entrevista con Miguel Ibarra Ibáñez, director de Difusión Cultural de la UDLA-Puebla en el periodo mencionado.

³ Víctor Illarramendi Huerta, Prof.. de Batería en la Escuela de Música de la BUAP.

Jorge Russell, Iraida Noriega; el grupo Quinto Sol Latin Jazz, además de músicos cubanos y brasileños. Se impartieron clínicas de otros instrumentos, además de batería, bajo, piano, percusiones, sax, guitarra, y cursos de audio, electrónica, micrófono, entre otros.

En 2003 se llevó a cabo el 5° -y último- Encuentro Nacional de Baterías y Música Contemporánea, al que acudieron músicos de Mexicali, Veracruz, Monterrey, Distrito Federal Cuba, Brasil Puerto Rico y España, además de Puebla. El sexto encuentro, a pesar de que ya se habían girado invitaciones a los músicos, se tuvo que cancelar por falta de recursos en la BUAP, y por el viaje del organizador V. Illarramendi a los Estados Unidos, lo cual motivó que el proyecto se acabara, pues nadie se comprometió a continuarlo.

FESTIVALES DE GUITARRA

Otro festival surgido de la Escuela de Artes de la BUAP, dedicado a un solo instrumento, es el Festival Nacional de Guitarra, organizado por la académica y guitarrista Nadia Borislova. El propósito de este festival, con frecuencia bianual, es el de difundir los talentos interpretativos nacionales, el repertorio de guitarra y descubrir a los nuevos talentos. Inició en 1999 y en 2005, en su cuarta edición tuvo carácter internacional y tuvo como invitadas a mujeres guitarristas aunque también participaron hombres, recibiendo el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La entrada a los conciertos fue gratuita, salvo el de clausura.

Más recientemente, desde hace cinco años, se empezó a celebrar el festival *Guitarrísima*, que “desde su inicio, reúne en un mismo escenario y en una misma fecha a guitarristas que han sido de relevancia en nuestra ciudad y en nuestro estado”⁴ El director de este festival es el guitarrista Juan Gaspar, quien también forma parte del programa. La V edición de *Guitarrísima* se llevó a cabo el 16 de octubre del 2009, en el Teatro de la Ciudad, con la participación de intérpretes locales, además de Joseph Manzano, de Girona, España.

FESTIVALES DE DE COROS

La música coral en Puebla tiene una gran tradición pues ha sido fomentada por académicos de diferentes instituciones educativas desde hace décadas. A lo largo del tiempo han surgido agrupaciones de niños, jóvenes y adultos. Entre los más representativos figuran el Coro de los Niños Cantores de Puebla, el Coro Federico Haendel, el Coro Capilla Santa Cecilia y el Coro Normalista.

El Coro Normalista, uno de los más antiguos, surgió hace 45 años bajo la tutela del Benemérito Instituto Normal del Estado (BINE), que pagaba –desconozco si lo sigue haciendo–, los salarios de los profesores comisionados para dedicarse a esta actividad de tiempo completo. Esta agrupación, dirigida por el maestro Jorge Altieri, organiza desde

⁴ Programa de mano del V Festival *Guitarrísima*.

el año 2000 el Festival Mundial de Coros, con agrupaciones invitadas de diferentes países. Tienen su propia orquesta, que los acompaña en los conciertos. Sus presentaciones han tenido diferentes sedes a lo largo del tiempo, como el auditorio de La Reforma, el Teatro de la Ciudad y el Teatro Principal.

La décima edición del Festival se llevó a cabo del 10 al 17 de julio de este 2009 y tuvo como escenario el Complejo Cultural Universitario, en la ciudad de Puebla. Este festival es uno de los pocos que llegan a otros municipios del Estado –los más cercanos a la ciudad de Puebla–, e inclusive realizan presentaciones en otras entidades. La mayoría de los conciertos del Coro Normalista tienen un costo de entrada y/o cuentan con patrocinios diversos, salvo el que realizan año con año, en la iglesia Catedral. Los recursos que se recaban son, de acuerdo a lo que manifiesta Jorge Altieri, para dar alojamiento y alimentación a los integrantes de los coros invitados y para financiar los viajes que a su vez realiza el propio Coro Normalista a diferentes países a los que es invitado.

Capilla Santa Cecilia, es otra agrupación coral poblana organizadora del Festival Internacional *La música a través de los siglos*, enfocado a difundir la música litúrgica, especialmente del periodo virreinal de México. La primera edición se llevó a cabo en 1998 e incluyó desde un principio, además de conciertos, conferencias y talleres de formación para los propios integrantes. Este festival duró hasta 2004 y ya no tuvo continuidad debido a que cada vez era más difícil conseguir los apoyos para llevarlo a cabo. Durante un tiempo la empresa Volkswagen de México fungía como uno de sus patrocinadores.

En el festival celebrado en 2002, se impartieron cursos de Boquilla Circular por Juan Manuel Arpero, y Pedagogía Musical a cargo de Encarnación López de Arenosa Díaz. En 2004, en el VI festival el profesor de origen belga Johan Duijck, impartió Dirección Coral y Antonio López Rodríguez, uno de Técnica Vocal.

Capilla Santa Cecilia fue fundada como asociación civil desde 1988 bajo la dirección del organista Agustín Peñuela Cortés, egresado de la Academia de Música Antigua para Órgano. El coro tiene su sede en la Catedral de Puebla, en donde cada domingo participa en la liturgia eucarística, además desarrolla un proyecto de investigación musical en el archivo de la propia Catedral, que tiene como objetivo preservar y difundir la música coral, con la asesoría de Juan Manuel Lara Cárdenas.

LA FIESTA MÁS GRANDE DEL MUNDO

Empezó en 1995, como un maratón de música que duraba varios días ininterrumpidos, con la intención de ingresar al Libro de los *Récords Guinness*. Durante los diez años que duró, fue organizado por el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de la República Mexicana, Sección 53 en Puebla.

En el primer año se invitó a grupos musicales de todos los géneros, orquestas sinfónicas, de cámara, grupos de música tropical, rock, mariachis, tríos, bandas y tecladistas. Se llevó a cabo durante 7 días, del 16 al 22 de agosto, con 156 horas de música.

Desde un principio la sede fue el exrecinto de la Feria de Puebla, en la zona de Los Fuertes. La idea era hacer una fiesta popular, a la que pudieran asistir el público que gustara del baile de salón, recordó el músico Jaime Rodríguez Solís, quien en ese entonces tenía un cargo administrativo en el Sindicato. Los precios oscilaban de \$5 pesos, al inicio, hasta \$25 pesos las últimas ediciones. Los recursos se destinaban para sufragar los gastos de los músicos, quienes asistían como parte de sus giras de promoción y a veces para presentar sus discos, patrocinados por las disqueras.

De 1996 en adelante, sólo participaron grupos de música bailable, incluyendo los diferentes ritmos: salsa, cumbia, danzón, quebradita y rock, con grupos mexicanos y algunos extranjeros. Los Ángeles de Charlie, Banda Cuisillos, Yaguarú, Lupillo Rivera, fueron algunos de los invitados, así como Celso Piña, la Maldita Vecindad, Óscar de León, la Sonora Santanera, que participó en cinco festivales. Desde un principio se contó con apoyos del Gobierno del Estado, del Municipio de Puebla, de la BUAP y de las empresas Hermes Music, Yamaha y restaurantes de la iniciativa privada.

En 1997, participaron en el escenario 3 mil 600 músicos profesionales y se alcanzaron a cubrir 292 horas de música ininterrumpida. En uno de esos carteles, asistieron 37 mil personas en una sola noche “tanta era la demanda, que las colas para entrar llegaban hasta el monumento a Zaragoza”⁵.

En los maratones subsecuentes la programación se realizó en horario vespertino y nocturno, que se prolongaba hasta la madrugada del día siguiente, de jueves a domingo, para asegurar la asistencia masiva. El último maratón musical se llevó a cabo en 2004, suspendiéndose debido a la pérdida de apoyos, además de las dificultades cada vez mayores que implicaba la organización.

FESTIVALES DEL MUNICIPIO DE PUEBLA

Aunque buena parte de los festivales que aquí se describen se centran en la capital del Estado, describiremos en este apartado los festivales organizados por el Ayuntamiento de Puebla y específicamente de las tres últimas administraciones, pues antes del 2002 las actividades que organizaba la administración municipal de la capital poblana, eran esporádicas y estaban distribuidas a lo largo del año.

Fue durante el trienio del controvertido Luis Paredes Moctezuma (2002-2005), cuando la dirección de Desarrollo Cultural organizó del 19 de octubre al 3 de noviembre de 2002, el Primer Festival Internacional Municipal de Puebla *Festus Novus*, con el que se buscaba “promover las diversas manifestaciones artísticas y culturales del mundo, del país y de la localidad”. La entrada a todas las actividades era gratuita y la razón de programarlo en esas fechas fue para traer a Puebla grupos que participaban en el Cervantino. El primer año, el cartel fue de gran calidad, incluyendo grupos y solistas de Cuba, Canadá, Yugoslavia, Austria, Italia y Estados Unidos y México, así como locales.

⁵ Jaime Rodríguez Solís, músico organizador y miembro del Sindicato de Músicos de la R.M. Sección 53.

Al año siguiente, el programa se desarrolló del 4 al 26 de octubre, y se tomó como tema la ecología para sus presentaciones. Los invitados vinieron de España, Francia, Alemania, Cuba, Cabo Verde, Canadá y México e incluyeron música, danza, teatro.

En 2004, se llevó a cabo la tercera y última edición del *Festus Novas*; incluyó 14 espectáculos, algunos provenientes del Festival Internacional Cervantino, del 16 de octubre al 4 de noviembre. El cierre estuvo a cargo del grupo francés Nojazz, en el zócalo de la ciudad.

En el mismo periodo, se realizó el Festival de Orquestas Sinfónicas, que tenía como objetivo celebrar el aniversario de la fundación de la ciudad de Puebla. Sólo se organizaron dos temporadas, una en 2003, en la que vino como invitada, entre otras, la Orquesta Sinfónica Nacional, y la segunda en 2004, del 13 de febrero al 23 de abril. Durante ese periodo, se presentaron la Orquesta Sinfónica de Xalapa, la Sinfónica de Oaxaca, la de Guanajuato, la Carlos Chávez y la Orquesta Sinfónica de Puebla, bajo la dirección de Juan Manuel Arpero.

En la siguiente administración, de 2005 a 2008, los mencionados festivales ya no tuvieron continuidad, sin embargo, con la creación del Instituto Municipal de Arte y Cultura, se desplegó gran actividad en cuestión de festivales, en los cuales la música jugaba el papel protagónico. Entre éstos, el Carnaval de Huehues, con la música acompañando a las danzas; el Festival de Día de Muertos, con variados conciertos de grupos tanto del país como internacionales y la celebración de los aniversarios 474, 475 y 476 de la fundación de la Ciudad de Puebla.

En 2008, la nueva administración municipal, inició el festival *Discantus escenario de la nueva música*, con el objetivo de “abrir en Puebla un escenario de discusión y proyección de la música nueva y proveer de un medio de vinculación entre los creadores, tanto poblanos como del resto del país y del mundo”. El programa del 2009 inició el pasado 13 de octubre, y el cartel incluye conciertos de 17 grupos y solistas de México, Alemania, Francia, Colombia y Estados Unidos, además de talleres de formación.

El IMACP llevó a cabo el Festival de Música Sacra, en iglesias de la ciudad, durante la Semana Santa y para celebrar el aniversario de la ciudad de Puebla, se contrató a una promotora extranjera –la que organiza el Festival de la Ciudad de México–, para coordinar por primera vez el festival *Barroquísimo*, en el mes de abril, en el marco de un aniversario más de la ciudad de Puebla, que se vio truncado a la mitad –al igual que ocurrió con otros en diversas entidades y la capital del país–, por el peligro de la epidemia provocada por el virus de Influenza Humana.

Por razones de espacio, se menciona sin detallar, a otros festivales municipales como el de *e-Jazz*, en el que participan mujeres jazzistas en el Teatro de la Ciudad y el Festival Municipal de Tunas y Estudiantinas, géneros que congregan a sectores minoritarios de la sociedad poblana que gustan de ellos.

FESTIVALES DE MÚSICA TRADICIONAL

En la entidad se realizan diversos festivales en donde la música tradicional es de acompañamiento, como el Festival de Huapango, que forma parte de un programa nacional implementado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e integra las coordinaciones en los seis estados que conforman la región Huasteca. En dos ocasiones no consecutivas ha tenido como sede el estado de Puebla, en los municipios de Xicotepec y Huauchinango, ubicados en la sierra. Aparte de otras actividades de danza, exposiciones y conferencias, tríos de huapangueros de Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas, Veracruz, Hidalgo y Puebla, se dan cita para acompañar con sus instrumentos y versadas, la huapangueada o fandango popular. Este festival tiene su versión para niños y jóvenes, en donde se imparten talleres para posibilitar la reproducción cultural de este género musical, cuya fuerza no ha mermado ante la irrupción de otros géneros musicales en las comunidades involucradas.

Otro festival muy particular es el que se realiza en Semana Santa en Pahuatlán, Puebla; es el Festival Cultural de la Sierra, en donde el son huasteco o huapango es el núcleo que congrega a propios y extraños en el zócalo de la población, la noche del Jueves Santo. Además, a lo largo de la semana se presentan grupos de otros géneros musicales en este encuentro cultural, que este año cambió de nombre a 3er. Festival Internacional de la Sierra. Participaron grupos de danza contemporánea, teatro y música, de Senegal, Francia, China y México, apoyados por CONACULTA y las embajadas de Chile y China, además de talleres de huapango infantil.

De diferente tenor es el Festival *Huey Atlíxcáyotl* que se celebra el último domingo de septiembre en Atlixco, en honor del santo patrono San Miguel Arcángel, cuyo impulso a mediados de los años 70s, se debe al antropólogo norteamericano Cayuqui Estage Noel, quien tomó como modelo en la organización a la *Guelaguetza* oaxaqueña. Es una fiesta donde se concentran las danzas de todas las regiones de Puebla, acompañadas con grupos y bandas originarias de los mismos pueblos, que tocan en vivo, arriba del escenario.

A su vez, en el municipio de Huejotzingo –y también en menor medida en Cholula-, la celebración del Carnaval, no sería posible sin el acompañamiento de la música de bandas, originarias de la misma población, una por cada camada, el cual se lleva a cabo 40 días antes de la Semana Santa durante cuatro días consecutivos, sábado, domingo, lunes y martes, como es tradición en diferentes puntos del país, inclusive en el Carnaval de Huehues de los barrios de la ciudad de Puebla, aunque éstos sólo en ocasiones utilizan música en vivo.

Para concluir este recuento, mencionaremos el Primer Festival de Arte y Culturas Indígenas que se realizó del 6 al 9 de agosto en la capital poblana, con la participación de músicos, escritores, danzantes, además de comida tradicional de una decena de municipios de las diferentes regiones; el proyecto fue apoyado por CONACULTA y la Secretaría de Cultura de Puebla a través de la Unidad Regional Puebla de Culturas Populares e Indígenas, el cual incluyó un concierto de los Leones de la Sierra de Xichú y otros grupos locales y de otros estados del país.

CONCLUSIONES

Como se desprende de lo descrito, en las dos últimas décadas Puebla ha vivido una explosión de festivales culturales en los que la música es el corazón que hace vibrar los ánimos del público. Surgidos desde la administración pública, -gobiernos del Estado, municipal y federal-, así como desde entidades educativas o por iniciativa de promotores culturales de la sociedad civil, han proporcionado momentos de esparcimiento y solaz al público, así como en algunos casos han servido para formar a los músicos locales, como parte de las actividades de difusión cultural.

Sin embargo, el surgimiento, el enfoque, la continuidad y culminación, así como el contenido o programa de estos festivales, particularmente los que organizan las entidades de gobierno, no obedecen a la demanda de los sectores sociales. Es más, cada inicio de trienio o sexenio, tanto los creadores locales como el público consumidor de estos espectáculos se encuentra a la expectativa sobre qué le van a ofrecer los nuevos administradores culturales, pues hasta ahora, la nombrada transición democrática no ha alcanzado al rubro de cultura en ninguna de las instancias de gobierno.

Es decir, ni antes de poner en marcha un programa cultural, ni después de haberlo llevado a cabo se consulta la opinión de los habitantes sobre la pertinencia del mismo. Pero tampoco, o con raras excepciones, el sector cultural se manifiesta sobre lo que considera que debe ser la política cultural del gobierno en turno, y cuando lo hace, pocas veces se le toma en cuenta.

Por otra parte, como se desprende de esta exposición, la gran mayoría de los festivales culturales se han llevado a cabo únicamente en la capital del Estado, dejando de lado las juntas auxiliares, y los 216 municipios restantes, con sus raras excepciones.

Por tanto, más que incrementar el número de festivales, de participantes y de recursos para su puesta en marcha, es necesario replantear la política cultural que incluya una investigación sobre qué tanto estas actividades satisfacen la demanda y necesidades del público consumidor y extender en la medida de lo posible los beneficios a todos los sectores y municipios de la entidad.

Como sugiere Néstor García Canclini, un solo programa -como los festivales culturales-, no puede atender a las mayorías, se necesitan muchos programas culturales y para eso es preciso conocer cuáles son las necesidades, cuál es la disponibilidad de diferentes zonas de la ciudad y del Estado y diferentes grupos de población por edades, por género, por nivel económico-educativo para relacionarse con las distintas áreas de la cultura.⁶

⁶ García Canclini, Néstor. "Políticas culturales desde la perspectiva del consumidor y la ciudadanía" en Rosa Martha Jasso, coord., *Cultura y Desarrollo: una visión plural*. Instituto de Cultura de la Ciudad de México.



PUEBLA CIUDAD MUSICAL

FRANCISCO SÁNCHEZ DÍAZ DE RIVERA

ANTECEDENTES. PUEBLA COMO CENTRO CULTURAL Y MUSICAL DE AMÉRICA

A lo largo de cinco siglos la ciudad de Puebla, fundada en 1531, se distinguió dentro del contexto americano (anglo e hispano) como un espléndido lugar de manifestaciones culturales diversas.

Basta contemplar sus maravillosos edificios civiles y religiosos en perfecto estado de conservación para hacernos idea de la prolijidad de trabajos arquitectónicos, pictóricos, escultóricos y artesanales que dieron lugar a lo que se llamó “Relicario de América” o “La Atenas del Nuevo Mundo”, es decir, Puebla de los Ángeles.

Siendo, como lo fue, un estupendo experimento del Renacimiento con reminiscencias del Gótico para desembocar en el Barroco y en el Neoclásico, su resultado fue una combinación magnífica que hoy nos sigue asombrando. Desde luego, dos manifestaciones musicales se entrelazan a lo largo de las centurias, la religiosa y la popular.

Es por ello que aún ahora, y tal vez más que antes, se siguen encontrando innumerables partituras de todo lo que se ejecutó a lo largo de los años, en especial en los archivos de la Basílica Catedral Angelopolitana.

Esto demuestra lo prolífico de las actividades musicales y la existencia de compositores que se pudieron igualar a los europeos sin menoscabo de su talento y fama.

Como esta etapa está cubierta por otros compañeros investigadores y estudiosos de la música, nos proponemos hacer un breve relato de lo sucedido desde mediados del siglo pasado (xx) hasta el presente y de la importancia que tuvo y que sigue repercutiendo hasta ahora.

PUEBLA CIUDAD MUSICAL

En los años 50s se intentó celebrar temporadas de conciertos además de los eventos aislados que se venían presentando. Como espacios adecuados para estas presentaciones se tenía al Teatro Principal (el más antiguo de América en pie), el cine Reforma y el cine Variedades, que podían adaptarse como teatros.

También se utilizó el salón de actos del Instituto Normal del Estado. En este recinto se efectuaron por muchos años los conciertos de niños y jóvenes que aprendieron piano con la excelente profesora Esperanza Albisúa de Noriega, conocida como “Perita Albisúa”. Tenemos un programa del recital de diciembre de 1958 en el que participaron (en dos días), sesenta alumnos. La profesora compuso muchas obras para niños, de las cuales se tocaron varias en esta ocasión.

Es precisamente en el Reforma donde en el año de 1956 se hace una serie con abono, en la que entre grandes figuras se tuvo al Ballet Español de Pilar López y al extraordinario pianista Arthur Rubinstein.

Una asociación civil, formada por personas de la “alta sociedad” de Puebla la organizaron. Podemos citar a doña Jean Rappoport de Uray (violinista), a don Manuel de la Concha, a don Ronald Eustace y a su esposa doña Jane Jenkins.

Más tarde se contó con un nuevo espacio con el Auditorio del Colegio Benavente, que sirvió por varios años como sede de buenos conciertos y presentaciones tocándose, por ejemplo, por primera vez en Puebla, el Huapango de José Pablo Moncayo.

La realización de eventos estuvo a cargo, alternadamente, entre grupos privados y organismos gubernamentales.

En ese Auditorio cantó, entre otros, siendo muy joven, Plácido Domingo en papeles operísticos secundarios.

Ya anteriormente él y sus padres se habían presentado con cierta frecuencia cantando zarzuelas en el Teatro Principal y el cine Variedades.

Entre los artistas que visitaron Puebla en esa década del 50 podemos citar a:

Orquesta Sinfónica Nacional	México
Roberto Kitain, violinista	Rusia
Cuarteto Janacek	Checoslovaquia
Coral de Roger Wagner	E.E. U.U.
Sinfónica Nacional de Washington	E.E.U.U.
Bernard Flavigny, pianista	Francia
Orquesta Helvética	Suiza
Orquesta de Cámara Vivaldi	México
Theo Bruins, pianista	Holanda
Orquesta Sinfónica de Xalapa	Veracruz

Esta última interpretó varias obras, -estrenos mundiales- del maestro Isaías Noriega de la Vega, nacido en San Luis Potosí, pero que vivió casi toda su vida en Puebla.

Por esos años las familias fomentaban el interés y el amor a las bellas artes, enviando a sus hijos a tomar clases de piano, ballet, pintura y declamación.

Entre las profesoras de ballet podemos citar a Teresita Spota y la Sra. De Gyou que impartían clases de ballet clásico, danza española y algo de tap.

Los alumnos que asistieron a estas clases recibieron conocimientos de música, afinaron el oído paulatinamente, reconociendo y saboreando las obras que interpretaban y su afición los llevó, a algunos, a la posibilidad de hacerse profesionales. De esta academia llegaron a hacerse conocidas nacionalmente Ema Pulido, María Antonieta Gutiérrez Casa, la Morris y Cynthia Couttolenc.

AUDITORIO DE LA REFORMA

Fue la construcción del Auditorio de la Reforma en 1962 lo que brindó un estupendo lugar para las manifestaciones musicales en Puebla.

Se edificó en la zona de los Fuertes de Loreto y Guadalupe con motivo del centenario de la batalla del 5 de mayo.

Su objetivo fue múltiple. Podría servir para reuniones educativas, políticas, sociales o musicales. Fue obra del arquitecto Abraham Zabludowsky, con un concepto moderno de gran cúpula sin columnas tuvo un aforo inicial de 1,800 espectadores.

La realización de temporadas musicales no se hizo esperar y fue el gobierno del Estado quien las inició con un concierto inaugural en el que tocó la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la batuta del maestro Luis Herrera de la Fuente en junio de 1962.

En los años siguientes se continuaron estas temporadas y como un ejemplo tenemos la del año 1965, cuya primera serie tuvo lugar de mayo a agosto, se integró con cinco conciertos:

Viernes 7 de mayo	Ballet Nacional Húngaro
Miércoles 2 de junio	Ballet Folklórico Yugoslavo “Frula”
Jueves 10 de junio	Angélica Morales, pianista
Lunes 12 de julio	Philharmonia Orquesta de Londres
Martes 10 de agosto	Cuarteto de Praga, Checoslovaquia

Costo por los cinco conciertos en la sección “B” Lateral, \$50.00 (cincuenta pesos). Fungió como organizadora la Comisión de Promoción Cultural del Gobierno del Estado.

Fue el siguiente gobernador, Ing. Aarón Merino Fernández quien promovió lo que llamó Festival de Puebla (Festival Internacional de Música).

Aprovechando no solamente los espacios o teatros mencionados, decidió realizar conciertos en monumentos arquitectónicos como la iglesia de Santo Domingo y el Palacio de Justicia.

Se iniciaba así un movimiento musical de importancia frente a los grandes festivales musicales del mundo.

En los años 1966, 1967 y 1968 se llevaron a cabo el primero, segundo y tercer Festival de Puebla. Podemos citar entre las principales figuras y grupos a:

1er. Festival, 1966

Orquesta Sinfónica NHK de Tokio	Japón
Claudio Arrau, pianista	Chile
Nicanor Zabaleta, arpista	España
Ballet Real de Holanda	Holanda
West Side Story	E.E.U.U.
Cantata Elías de Mendhelson. Plácido Domingo, tenor	
Ensamble Baroque de París	Francia
Orquesta de Filadelfia	E.E.U.U.

2°. Festival, 1967

Orquesta de Cámara de París	Francia
Orquesta de Cámara de Washington	E.E.U.U.
Newport Jazz Festival	E.E.U.U.
Ballet Folklórico de México	México
El Alcalde de Zalamea en la Plazuela del Torno	
“Stabat Mater” de Rossini, iglesia de Santo Domingo	
Misa de Requiem de Verdi, Orquesta Sinfónica Nacional	
Estrellas del Ballet Bolshoi	U.R.S.S.

3er. Festival, 1968

Lupe Serrano y el American Ballet Theatre
 Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Puebla
 Gyorgy Sandor, pianista, Hungría-E.E.U.U.
 Orquesta de Cámara Inglesa
 Niños Cantores de Puebla. Mtro. Felipe Ledesma
 Coro de la Universidad de Mississipi, E.E.U.U.
 Ballet Folklórico de México. Amalia Hernández
 Newport Jazz Festival. E.E.U.U.
 Orquesta Sinfónica Halle. Sir John Barbiroli. Inglaterra

El costo de los abonos varió de \$80.00, \$160.00 y \$200.00 para cinco funciones; \$550.00 para nueve funciones y \$1,500.00 (socios patrocinadores) para once funciones.

Al cambio de gobierno estatal se perdió el impulso que se logró con estos festivales y casi desaparecieron las actividades musicales.

A principios de 1969 un entusiasta organizador de conciertos, Álvaro Soriano y Bueno, que ya había participado a fines de los 50s y principios de los 60s en este tipo de eventos, me invitó a intentar continuar con las series y temporadas para que no se perdiera esta ya asentada tradición.

Invitamos a don Enrique Pérez Benítez, y el que esto escribe al arquitecto Jorge Cubillas. Reunimos un grupo de amigos amantes de la buena música y fundamos la Sociedad de Conciertos de Puebla. Y sin más apoyo que nuestro entusiasmo lanzamos la temporada inaugural con la participación de:

Orquesta Sinfónica Nacional	Director, Luis Herrera de la Fuente
Konstantin Kulka y Jerzy Marchwinski	Violín y piano, Polonia
Alirio Díaz, guitarrista	Venezuela
Camerata de Bariloche	Argentina

Jörg Demus, pianista

Austria

Noneto de Praga

Checoslovaquia

Inaugurando la serie con el extraordinario pianista ruso Alexander Brailovsky

Los abonos para siete conciertos costaron un promedio de \$75.00. Desde \$50.00 sección B a \$200.00 sección A Centro.

Los ingresos fueron menores que el costo total de la temporada, pero habiendo la posibilidad de presentar a un ballet ruso de gran atractivo intercalamos una segunda temporada en el mismo año de 1969, de junio a octubre con los siguientes artistas:

Gran Festival Ruso. Piatnitsky

U.R.S.S.

Orquesta Sinfónica de la UNAM. Eduardo Mata

México

Sonata de Cámara de Holanda

Holanda

Colegium Musicum de Strasbourg

Francia

Danzas de España. Angel Pericet

España

Una inquietud era que artistas poblanos participaran y pudimos ir presentándolos en siguientes conciertos.

Continuamos haciendo temporadas hasta el año de 1971 en que pedimos autorización al Gobierno del Estado para encargarnos de la organización del 4º Festival de Puebla. El gobernador, Dr. Rafael Moreno Valle nos concedió la autorización y lo llevamos a cabo con:

Orquesta Filarmónica de la UNAM, con Eduardo Mata, ejecutando la Obertura Solemne 1812 de Tchaikowsky en el Fuerte de Loreto, con disparos de cañones.

Ballet Clásico 70. Directora, Nellie Happe

Orquesta Sinfónica del Estado de México. Director, Enrique Bátiz

Alfonso Moreno y Minerva Garibay, guitarristas. México

Philippe Entremont, pianista. Francia

Erich Friedman, violinista. E.E.U.U.

Los Solistas de Zagreb. Yugoslavia

Sergio Méndez y su Brasil 77

Puebla vivió en esa época situaciones políticas inestables y los gobernadores no terminaban sus períodos de seis años. Eso aconteció nuevamente quedando como gobernador el Dr. Gonzalo Bautista.

Él había sido, años antes, rector de la Universidad de Puebla y formó, entonces, una Orquesta Sinfónica de buena calidad que dio muchos conciertos. Fue memorable el concierto que ofreció esta Orquesta Sinfónica de la Universidad de Puebla en el Teatro Reforma el 6 de agosto de 1953 con el director José F. Vásquez y el pianista poblanos Carlos Rivero. El programa incluyó:

- Himno Nacional
- Palabras del Rector
- Declaratoria inaugural por el Gobernador del Estado, Gral. Rafael Ávila Camacho
- Los Preludios de Franz Liszt
- Concierto no. 1 de F. Chopin para piano y orquesta, y la
- Sinfonía no. 4 op. 36 de Peter I. Tschaikowsky

Nos invitó a lo que él llamó a hacer de Puebla la primera ciudad musical de América. Nos pareció un tanto optimista y algo desproporcionado lo de “primera” si tomamos en cuenta toda América y en especial Estados Unidos y Argentina con sus excelentes grupos orquestales, operísticos, de cámara y de solistas. Lo convencimos de que nos llamáramos PUEBLA CIUDAD MUSICAL.

Reunimos a integrantes de los principales grupos sociales, empresariales y artísticos y fundamos legalmente, bajo notario, Puebla Ciudad Musical, A.C.

Integrada en forma mixta por el Gobierno del Estado, el Gobierno Municipal y grupos del sector privado, del artístico y del intelectual.

Para conformar un amplio consejo de Puebla Ciudad Musical se invitó a representantes del Conservatorio de Música, de la Universidad de las Américas, del Centro Escolar Niños Héroes de Chapultepec, del Instituto Pacelli de Música (hoy Universidad Pacelli), de la Volkswagen de México, del sector textil, de las Asociaciones de Profesionales de Relaciones Públicas y de la Cámara de Comercio de Puebla. Contribuyó también como patrocinadora la Fundación Jenkins. El reto fue continuar con el Festival de Puebla.

Nuevamente agitaciones políticas hicieron caer al gobernador, llegando al poder don Guillermo Morales Blumenkron. Lo animamos a que nos apoyara, cosa que hizo, y el 14 de julio de 1973 inauguramos nuestra sede y oficinas en el edificio Diana de esta ciudad de Puebla. Confeccionamos, por decirlo así, el V Festival de Puebla, que tuvo un extraordinario éxito con artistas como:

Roger Williams, pianista	E.E.U.U.
Orquesta Filarmónica de la UNAM	México
(presentando Egmont en español con la presencia de Dolores del Río, presidenta del Patronato del Festival Cervantino de Guanajuato)	
Emilio Angulo, pianista	Puebla
Pilar Rioja, bailarina	México-España
Pierre Fournier, chelista	Francia
Ernesto Bitteti, guitarrista	Argentina
Estrellas del Ballet del Teatro Colón	Buenos Aires
Y la estupenda presentación de la 9ª. Sinfonía “Coral” de Beethoven en Santo Domingo, dirigida por Eduardo Mata.	

Precio de los abonos:

Abono A	16 funciones	\$1,000.00
Abono B	13 funciones	\$450.00
Abono C	10 funciones	\$300.00
Abono D	10 funciones	\$150.00

A partir de este momento iniciamos nuestro intento de pertenecer a la Organización Mundial de Festivales, con el fin de dar a conocer internacionalmente nuestra existencia, cosa que se logró posteriormente.

Se incluyeron en los abonos a artistas de géneros populares para atraer a jóvenes que poco a poco fueron gustando de la música clásica y que tenían que comprar el abono completo para todas las funciones. Podemos mencionar entre los más importantes a:

Rafael
Rocío Durcal
Nicola de Bari
Nati Mistral
Sandro de América
Juan Manuel Serrat
Camilo Sesto
Ray Charles
Charles Aznavour
Marie Laforet
Dave Brubeck

Para ampliar los alcances del Festival se presentaron exposiciones pictóricas y escultóricas (en cada concierto había una), se dieron conferencias en colegios y universidades y se llevaron los conciertos a instituciones y parques públicos de la ciudad, como el Patio del Ayuntamiento y su Salón de Cabildo. También hubo representaciones teatrales y mixtas músico-teatrales como *Egmont*, de Beethoven, y *la Historia del Soldado*, de Stravinsky.

Cabe mencionar que la catedral de Puebla fue también marco espléndido de muchos conciertos, tanto en festivales como en funciones aisladas gracias a la gentileza del arzobispo Rosendo Huesca y Pacheco.

Con el paso de los años se agregaron al Conservatorio de Música y la escuela Pacelli, la escuela de música de la Universidad Autónoma de Puebla y la escuela de música de la Universidad de las Américas. De todas ellas han salido músicos de calidad y orquestas de cámara como la del maestro Lulio Saldaña, violinista.

Además en todo Puebla han existido muy buenas academias de piano, como la ya mencionada de Perita Albisúa y la del maestro Rogelio Ránsoli.

Otro extraordinario violinista, el maestro Arturo Romero, es en la actualidad el concertino de la Orquesta Sinfónica de Puebla.

Desde luego, siempre se integraron a la programación grupos corales, de ballet, de danza y mimos.

En un mismo festival, el VI en 1974, se presentaron las dos mejores bailarinas de entonces: Margot Fonteyn y Maya Plitseskaya.

Asimismo se presentaron grupos folklóricos como el Ballet de Amalia Hernández, y con bailarines autóctonos Danzas de la Sierra en la Plaza de la Iglesia de San Francisco.

Todos los integrantes del Consejo de Puebla Ciudad Musical participamos gratuitamente y honoríficamente. La nómina consistía solo en dos secretarías y un asistente-mensajero. Hubo por tres años un director, el arquitecto Jorge Cubillas y, durante un año, una gerente. Por lo tanto no teníamos un personal numeroso como en muchas dependencias públicas y hasta privadas, lo que permitió un costo muy bajo de operación.

Estupenda fue la labor del maestro y poeta Gilberto Castellanos, siempre fue el responsable y curador de las exposiciones pictóricas que incluyeron artistas como Carlos Melrose, Francisco Corzas, Pedro Friedeberg, Juan Soriano, María Teresa Toral, Sofía Bassi, el propio Gilberto Castellanos y muchos más.

Indudablemente contar con empresarios prestigiados como don Ernesto de Quesada, su esposa Conchita y su hijo Jaime, de Asociación Musical DANIEL, hizo que prácticamente nunca se fallara con ningún concierto programado. Doña Conchita fue la directora de los tres primeros festivales.

En paralelo con los últimos festivales, la Universidad de Puebla organizó durante muchos años los Conciertos Universitarios en el Salón Barroco del Carolino, en el Auditorio de la Reforma y en otros lugares adecuados.

Más tarde la Universidad de las Américas inició temporadas de primavera y otoño y fue la sede de Instrumenta Verano en la que jóvenes de diversas nacionalidades tomaron clases maestras y se presentaron en muchos conciertos.

El que se llame así, Festival de Puebla, tiene muchas ventajas. Para empezar la ciudad capital y el estado tienen el mismo nombre, Puebla. Así promociona simultáneamente ambas entidades, y todos sabemos que un festival de gran talla promueve lo turístico y lo económico de gran manera. Salzburgo, Bath, Viena, etc. Son reconocidos mundialmente por sus festivales. A Puebla le viene de maravilla que tenga el “estatus” de aquellas.

Tenemos recursos de todo tipo, como comentamos al iniciar este relato, en lo arquitectónico, artístico, musical, empresarial y artesanal, y no se diga en lo culinario para satisfacer a los más exigentes visitantes de nuestra nación y del mundo entero.

Los presidentes que dirigieron a Puebla Ciudad Musical fueron:

D. Francisco Sánchez Díaz de Rivera

D. Jesús Dávila Fuentes

D. Barakiel Alastriste Montoto
Doña Rosario González Espinoza

y los gobernadores que fungieron como presidentes honorarios aparte de los nombrados anteriormente fueron:

Dr. Alfredo Toxqui Fernández de Lara
D. Guillermo Jiménez Morales

Se llegó hasta el XIV Festival en 1984.

Muy triste y escaso para la cultura y para la música fue el sexenio del Lic. Mariano Piña Olaya, cuyo asesor, el Lic. Alberto Jiménez Morales prácticamente evitó el uso del Auditorio de la Reforma, en el que lo único destacable fue la celebración del 2° centenario del fallecimiento de Mozart, celebrado con muchas trabas con nuestra Asociación Puebla Ciudad Musical en diciembre de 1991.

Y también es preciso señalar que gracias a doña Susana Tiburcio tuvo lugar un extraordinario Concierto de Campanas que causó interés y emoción en toda la ciudad, convirtiéndose el centro histórico en una auténtica verbena en hermosa noche de plenilunio. Posteriormente se hicieron estos conciertos de campanas en Cholula.

Debido al impedimento de utilizar el Auditorio, doña Rosario González realizó una serie de conciertos en cuatro bellas iglesias de Puebla: La Compañía, Analco, Xonaca, La Cruz y El Cielo en la colonia La Paz.

Desafortunadamente el siguiente gobernador, don Manuel Bartlet, no continuó esto que venía siendo un movimiento destacado dentro del ámbito nacional e internacional porque su secretario de Cultura, el maestro Héctor Azar le cambió el nombre (cosa frecuente entre diferentes gobiernos), “bautizándolo” como Magno Festival Palafoxiano, y aunque se pareció a los Festivales de Puebla no tuvo impacto de imagen ni en Puebla ni en México ni en ninguna parte.

Llegó a haber un concierto en el que el grupo musical que tocó se llamó Orquesta Sinfónica de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla del Magno Festival Palafoxiano. Es difícil que el público, sea del nivel que fuere, pueda asimilar esta inmensidad del título.

Los siguientes dos gobernadores cambiaron nuevamente el nombre, quedando finalmente el evento musical como Festival Internacional de Puebla y abreviado FIP. Esto último como una no muy atinada copia del FIC (Festival Internacional Cervantino), lo que puede dar lugar a confusiones.

Debe mencionarse y reconocerse que la actividad musical se incrementó muchísimo con el gobernador Melquiades Morales, quien entre varias promociones apoyó la creación de la Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla, a la que insistimos obstinadamente se llame solo Orquesta Sinfónica de Puebla.

También durante dos años se llevó a cabo Instrumenta Verano (serie de conciertos con master class) y además el Ayuntamiento efectuó conciertos con casi todas las orquestas sinfónicas mexicanas y realizó temporadas variadas, como Festus Novus. El presidente municipal fue don Luis Paredes y su promotora musical desde la Secretaría de Desarrollo Social fue doña Cristina Sánchez de Cima.

Gracias a esta última, apoyada por el Gobierno del Estado y del Ayuntamiento, se dio una función operística con Plácido Domingo en el Centro de Convenciones.

En el transcurso de estos últimos años se contó también para efectuar conciertos con el Museo San Pedro (llamado inicialmente Museo Virreinal) y al final del sexenio del Lic. Morales con la edificación del Complejo Cultural Siglo XXI, que tiene una capacidad de cerca de cinco mil espectadores con todos los recursos modernos de iluminación y sonido, pero sin la buena acústica que siempre tuvo el Auditorio de la Reforma. Este edificio emblemático estuvo a punto de ser demolido por el gobierno actual, pero una intervención permanente, sistemática y tenaz de un servidor y de varios poblanos ha logrado, hasta la fecha, que esto no suceda.

Consideramos al Auditorio de la Reforma único en su género, emblemático para nuestra ciudad Patrimonio de la Humanidad y con las ventajas y condiciones perfectas para conciertos sinfónicos y de solistas. Tiene actualmente un aforo de 1,400 personas, curva isóptica adecuada, visibilidad perfecta y acústica extraordinaria, por lo que debería rehabilitarse y ponerse al día, ofrecimiento que ya hizo el Secretario de Obras Públicas del Gobierno del Estado, quien ha recibido esas instrucciones del mandatario actual, Lic. Mario Marín Torres.

Es menester retomar el nombre de Festival de Puebla. Es recomendable que Puebla Ciudad Musical reinicie actividades. Siempre ha permanecido en el imaginario de la ciudad.

Pensamos que la interrelación entre el gobierno del Estado de Puebla, del H. Ayuntamiento de Puebla y el sector social (privado, académico y artístico) es benéfica y logra una participación más completa entre los diversos niveles y sectores de la sociedad.

El ciudadano debe ser parte actuante en la acción gubernamental y su colaboración es factor de éxito y de continuidad.

Además hay que tomar en cuenta que todas estas manifestaciones culturales cuestan y que si bien el gobierno utiliza nuestros impuestos, la ciudadanía debe colaborar con una pequeña inversión en la compra de sus boletos o abonos.

Nos parece que la gratuidad hace espectadores no comprometidos y al mismo tiempo menos exigentes porque no les cuesta y, bueno, no es nada nuevo que entonces lo que se recibe gratis no se aprecia en su verdadero valor. Esto es un tema que puede tener varias vertientes y puntos de vista pero que valdría la pena analizar de nuevo.

Y por último, es de suma importancia considerar a los artistas poblanos de diferentes especialidades para que siempre estén incluidos en todas las programaciones.

De otra manera un festival, por impresionante que sea, no está fomentando el amor por el arte y la cultura en su propia tierra y menos ayudando pecuniariamente a quien lo necesita para seguir por la difícil ruta de la interpretación y de la creatividad.

Vale la pena mencionar que se cuenta con un amplio archivo de programas, fotográfico de varios artistas de la lente como don Abraham Paredes, y de grabaciones y documentales, entre los cuales resalta el producido por el excelente camarógrafo don Demetrio Balbitúa, que filmó un Festival (el VII) completo y que obtuvo ese año. 1975, el premio al mejor documental cultural con la preseña el Teponaxtli de Plata.

Y también, para terminar, el reconocimiento a todos los que fungieron como consejeros, patronos y a un público que aún hoy sigue recordando los inefables momentos musicales que vivieron por varias décadas.

Recordamos con especial respeto al Dr. Alfredo Toxqui Fernández de Lara, Gobernador del Estado; al Profesor Enrique Martínez Márquez, director del Centro Escolar Niños Héroes de Chapultepec y su distinguida esposa Martha Molina; al Profesor Pedro Ángel Palou, de la Casa de la Cultura; a la Lic. Julieta Mendivil, a mi esposa doña Olga Pieza de Sánchez, que encabezó el comité femenino; al Lic. Sergio Torija, al Padre Bruno Fernández, -varios ya fallecidos- y a muchos otros personajes y amigos que dedicaron tiempo y colaboración, sin más retribución que saber que entre todos contribuimos al brillo, a la fama, al esplendor y al reconocimiento de nuestra muy bella y leal ciudad de Puebla de los Ángeles.



LA SALA DE MÚSICA DEL MUSEO JOSÉ LUÍS BELLO Y GONZÁLEZ

ALEJANDRO MONTIEL BONILLA

El siglo XIX marcó el nacimiento de nuestro actual Estado nación. Tal proceso se vivió de una forma por demás abrupto en el que se tuvieron que sufrir distintas intervenciones extranjeras que costaron la pérdida de más de la mitad del territorio nacional, así como la instauración de un imperio encabezado por un monarca europeo. En medio de estas desventuras, dentro del orden económico-social, se vivió el desplazamiento de la antigua aristocracia, ligada al pasado colonial, para dar paso al encumbramiento de una naciente burguesía.

Si bien un movimiento de este tipo no significó un cambio dentro de la estructura social, podemos hablar que tras el ascenso de la burguesía se fueron modificando las formas de relacionarse a partir de los usos y costumbres de la vida cotidiana de este grupo social. En este sentido y de forma paralela, las artes que durante el Antiguo Régimen estaban mayoritariamente consagradas a la liturgia, se ponen al servicio de este grupo cuya única finalidad sería la de proporcionar un goce estético y posicionamiento social.

La notoriedad social que las artes proporcionaron a las clases pudientes en el siglo XIX se dio a partir del hecho de la posesión del objeto de arte, cuya máxima expresión se dio por medio del coleccionismo y a través de la ejecución de alguna habilidad artística. En este sentido, la realización de tales prácticas culturales demandaron la generación de espacios que les fueran propios y que el modelo de vida burgués pudo satisfacer sin ningún problema.

Tal es el caso de la Sala de Música que alberga el Museo José Luis Bello y González a partir de los usos y costumbres que imperaron durante el siglo XIX, la cual cuenta con una colección de instrumentos musicales del mismo Museo para concluir con las expectativas que se tienen generadas para esta Sala a partir del Proyecto de Reapertura a cargo de un grupo interdisciplinario de la Secretaría de Cultura, conformado por historiadores del arte, museógrafos, restauradores, diseñadores, arquitectos, comunicólogos, administradores, abogados, entre otros.

MÚSICA Y TERTULIAS, NUEVAS FORMAS DE SOCIABILIZAR

El horizonte musical durante los primeros años del México Independiente buscó la creación de una Sociedad Filarmónica en tres momentos distintos, 1825, 1828 1866. En este último intento se logró fundar el *Conservatorio de la Sociedad Filarmónica* con la que se optaría por la profesionalización de la enseñanza de la música en México. De forma paralela, la adición de música de origen popular en los distintos recitales fue posible una vez que las prohibiciones inquisitoriales fueron anuladas tras la consumación de la Independencia. Un caso como este se presentó en 1844, cuando el famoso violonchelista alemán Maximiliano Bohrer incluyó en su recital una pieza intitulada *El carnaval de México*, formada por los más populares sonos del país.¹ Asimismo, los jarabes que en tiempos pasados fueron perseguidos, ahora eran incluidos dentro de distintas obras como *Un paseo en Santa Anita*, de Cenobio Paniagua, uno de los estrenos más memorables del Teatro Nacional.²

¹ MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, CONACULTA-Alianza Editorial Mexicana, 1989, p. 12.

² Idem.

Asimismo, habrá que mencionar la incursión de la ópera dentro del panorama nacional y la importancia que tuvo durante el Segundo Imperio. Para el caso de Puebla, esta afición fue bien acogida como una de las actividades predilectas de las clases acomodadas. De acuerdo con Margarita López Cano, en la capital poblana existieron tres teatros en los que se representaba ópera: el Teatro Principal, el Teatro del Genio y el Circo Chirini; este último era considerado el más popular y barato, y en consecuencia, el más concurrido por la clase de escasos recursos.³

López Cano afirma que, la importancia que tuvo la ópera en Puebla durante el Segundo Imperio se debió a que la clase alta poblana incorporó esta actividad artística a su vida cotidiana por medio de la cual buscó canalizar sus anhelos de belleza y sensibilidad. En este sentido, la relación establecida entre ópera y vida cotidiana formó un vínculo entre el arte y la sensibilidad que el fastuoso modelo de vida del Segundo Imperio transmitió.⁴

A la par del desarrollo de la ópera durante el siglo XIX fue común la realización de tertulias entre las familias pudientes y sus amistades. Esta actividad de convivencia buscaba que los anfitriones halagaran a sus invitados dando todo tipo de comodidades en donde el principal placer era sostener una buena conversación.⁵ Al mismo tiempo se realizaban algunas otras actividades como lectura de poemas, bailes y por supuesto la música tenía un lugar de gran importancia.⁶ Podemos decir que la presencia musical en esta actividad pudo haber tenido dos tipos de manifestación: como objeto de discusión como objeto de ejecución. Sobre el primero nos referimos a la música como un tema de conversación en el que pudo haber sido posible comentar algún punto correspondiente a las representaciones operísticas que se celebraban en la Angelópolis; sobre instrumentos o el gusto por determinadas canciones o melodías.

En cuanto a la música como objeto de ejecución dentro de las tertulias a la posibilidad de que los anfitriones o invitados deleitaran a sus compañeros ya fuera cantando o tocando algún instrumento. De acuerdo con Montserrat Galí, la educación musical en las mujeres era un signo de distinción y refinamiento, y cuando se presentaba la oportunidad de hacer gala de tales dotes en medio de una reunión se esperaba que el anfitrión marcara el inicio de tal actividad y se le unieran sus amistades.⁷

La realización de actividades musicales, en el contexto de las tertulias del siglo XIX, demandaron la adecuación de espacios dentro de la casa en función de las mencionadas actividades. Las habitaciones cobran una identidad en función del mobiliario a utilizar; para el caso de los salones de música fue una práctica común la adquisición de pianos para efecto del aprendizaje del mencionado instrumento por los miembros de la familia

³ LÓPEZ CANO, Margarita, *El Segundo Imperio y la presencia de la ópera en Puebla*, Puebla, 2007, BUAP, Tesis para obtener el grado en Doctora en Historia, p. 271.

⁴ Ibidem, p. 310

⁵ GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Historia del Bello Sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, 2002, UNAM-IIE, p. 113.

⁶ Ibidem, p. 136.

⁷ Ibidem, p. 186-188

y para el deleite de las amistades en la realización de las tertulias.⁸ Este preámbulo nos permite dar paso al estudio de un caso particular en la ciudad de Puebla, la Sala de Música del Museo José Luis Bello y González.

LA SALA DE MÚSICA DEL MUSEO JOSÉ LUIS BELLO Y GONZÁLEZ

El Museo José Luis Bello y González fue inaugurado el 21 de julio de 1944 y se compone de una colección de más de tres mil obras de arte. Su fundación fue el industrial Mariano Bello y Acedo, quien siguiendo los pasos de su padre, José Luis Bello y González, hizo del coleccionismo de obras de arte una forma de vida. Mariano Bello estipuló en su testamento, el 24 de diciembre de 1918 (muere el 5 de septiembre de 1938) que a la muerte de su esposa, la señora Guadalupe Grajales (acaecida el 18 de enero de 1940) donaba su galería de pintura y obras de arte a la Academia de Educación y Bellas Artes del Estado. La mencionada Academia fue subvencionada por la iniciativa privada hasta 1927, fecha en que pasó a depender oficialmente del Gobierno del Estado. A pesar de que el testamento fue dictado antes de que la Academia dejara de depender de la iniciativa privada, Mariano Bello no realizó ningún cambio sobre la voluntad de legar su patrimonio a dicha institución cultural.⁹

El inmueble que alberga el Museo José Luis Bello y González fue la casa del matrimonio Bello-Grajales, y que fue legado por José Luis Bello y González a su hijo Mariano. Este inmueble fue adquirido por el gobierno del estado en 1942 con la finalidad de resguardar la colección de arte Bello. Lo anterior es una característica digna de destacar, ya que nos enfrentamos frente a un museo cuyo acervo se formó a partir del gusto del coleccionismo y cuyo inmueble fue la casa del mismo coleccionista. Casos como este son dignos de resaltar ya que solamente se tiene noticia del Museo Lázaro Galdiano, en Madrid, y de la Freack Collection, en Nueva York, por mencionar los más afamados.

El acervo del museo está conformado por diversas colecciones, entre las que podemos destacar diversos herrajes de los siglos XVII al XIX; muebles de diversos tipos entre los que destacan aquellos con decoraciones en taracea y marquetería; lacas mexicanas realizadas en diversas técnicas y de distintas procedencias; porcelana europea y oriental; una de las más importantes muestras de loza estannífera o talavera; obras en marfil llegadas a México en galeón de Manila; cristales europeos de Baccarat, La Granja, así como una muestra significativa de la cristalería que se realizó en Puebla durante el siglo XIX. Asimismo, posee también una interesante pinacoteca que tiene obras de Luis de la Vega Lagarto, láminas de cobre de origen flamenco, interesantes copias de autores europeos del siglo XIX y lienzos atribuidos a los pintores novohispanos Juan Tinoco y Cristóbal de Villalpando por citar algunos casos. Cabe destacar la presencia de los maestros Bernardino Gagliardi y Giuseppe

⁸ Ibidem, p. 88; ARIÉS, Philippe, Georges, *Historia de la Vida Privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Madrid, 1991, Taurus, Tomo 8, p. 88

⁹ YANES, Emma, *Pasión y coleccionismo. El Museo de Arte José Luis Bello y González*, México, 2005, INAH, p. 19

Molteni, representantes italianos del barroco y el romanticismo respectivamente. En cuanto a la colección de instrumentos musicales, no podemos dekar de destacar la presencia de distintos tipos y procedencias, tal es el caso de un tamborcito de forma cónica de bronce, parche de piel y tensor metálico, de origen hindú, que es conocido como *dhol*. Entre los cordófonos existentes, la mayoría pertenecientes al siglo XIX, está el *yueh-chin*, una suerte de instrumento chino de cuerda punteada de cuatro órdenes conocido como “guitarra de la luna”; el *san-hsien*, también chino, de tres órdenes, con su largo mástil y pequeña caja de resonancia forrada con piel de serpiente en ambas tapas; hay que mencionar también un *bucin*, aerófono metálico de fabricación suiza que destaca por su pabellón en forma de animal fantástico; un Forte-piano (Fa2-Do8) de la primera mitad del siglo XIX por la casa londinense R. Jones & C.; y un piano vertical (Do2-Do9) de encordadura en forma de arpa de la marca Steward’s Patent Euphonic fabricado por la casa F. Breale & Co.¹⁰

Mención especial merece un órgano tubular del siglo XVIII. Este instrumento es un magnífico ejemplar de los instrumentos barrocos de su tipo existentes en la región Puebla-Tlaxcala. Presenta cualidades técnicas y constructivas que hacen pensar en el maestro organero José Miguel Chacón como su constructor. Activo como organero en la ciudad de Puebla entre 1720 y 1788, Chacón construyó y restauró numerosos órganos en varias parroquias de la región y realizó arreglos de diversa índole a los instrumentos de tecla de la Catedral de Puebla.

Tradicionalmente se ha pensado que este órgano tubular proviene del convento de Santa Rosa de Lima de Puebla, sin embargo, el uso de este tipo de instrumentos no era exclusivo de los coros de monjas sino que también eran fabricados para iglesias parroquiales y pequeñas capillas, por lo que es muy posible que pueda provenir de la iglesia de San Cristóbal de Puebla, de acuerdo con información de recientes investigaciones.¹¹

Sea cual fuere su origen, de acuerdo con los últimos hallazgos durante el proceso de restauración del órgano (2007-2009), se sabe que fue el organero italiano Pablo Satriani quien, alrededor de 1920 trasladó, instaló y restauró el órgano en la Sala de Música de la casa de Don Mariano Bello.

El órgano tubular conserva una característica denominada “octava corta”, práctica que tiene sus orígenes en los teclados más antiguos y perduró hasta entrado el siglo XVIII. En música, la octava (8 notas) es el intervalo que abarca los sonidos de las 7 notas naturales de la escala musical (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si), más la primera de la escala siguiente.

La octava corta implicaba, como su nombre lo indica, un “acortamiento” del teclado; cuando ciertas notas del instrumento no se usaban comúnmente eran iomitidas del teclado blanco (octava natural) y reacomodadas en la octava más grave (teclado negro), lo cual generaba una ventaja para el intérprete quien, gracias al reacomodo de las notas, podía ejecutar más fácilmente los intervalos amplios con su mano izquierda.

¹⁰ MAULEÓN RODRÍGUEZ, Gustavo, “Colecciones Musicales” en *Museo Bello*, México, 2008, Secretaría de Cultura Puebla, p. 147

¹¹ Ibidem, p. 148

A nivel constructivo, la octava corta también generaba un importante ahorro de trabajo y materiales, que se reflejaba en el costo del instrumento al evitar construir varias flautas grandes y algunas partes de los mecanismos.

Esta característica es común encontrarla en muchos órganos, clavicordios y clavecines novohispanos, particularmente los de formato pequeño; se pueden localizar otros ejemplares en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec y en el Museo Nacional del Virreinato.

En términos de ejecución musical y tomando en cuenta que este tipo de órganos se encontraban en templos o conventos, casi siempre se usaban para ejecutar acompañamientos musicales de la liturgia o partes de la misa (villancicos, chanzonetas o cantos gregorianos). Sin embargo, en el ámbito novohispano, desde mediados del siglo xvii se acostumbraba tocar piezas musicales llamadas “versos al órgano”, compuestos por los maestros de capilla de cada iglesia, que funcionaban como intermedios entre diversas partes litúrgicas. Por otro lado, también se ejecutaban obras de grandes maestros europeos escritas ex profeso para órgano, como las obras de Antonio de Cabezón (1510-1566), Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), Joseph de Torres y Martínez Bravo (1665-1738), Domenico Scarlatti (1685-1757) y Joseph Haydn (1732-1809), entre otros.

Este universo de objetos tan disímiles solamente es comprensible en el contexto del gusto por el exotismo romántico que prevaleció durante el siglo xix.

La casa de la antigua calle de Victoria no. 2 fue intervenida entre 1908 y 1909 por el ingeniero Carlos Bello, hermano de Mariano, con la finalidad de dotarla con una nueva fisonomía acorde a las ideas de modernidad y confort tales como luz eléctrica y agua corriente.¹² La Sala Principal, o sala de Música, fue ubicada en la primera planta del lado sur-poniente, sobre la actual 3 Poniente, y fue decorada con motivos neoclásicos en muros y plafones, y era considerada por el matrimonio Bello como la principal área social.¹³ La existencia de yesería con motivo de unos pequeños ángeles músicos en los extremos de una trabe de refuerzo que divide la sala nos permite suponer que desde que se planteó la remodelación museográfica este espacio fue concebido como una sala de música, y en consecuencia, al tener sus dueños la vocación del coleccionismo, recibiría la colección de instrumentos musicales tal y como lo muestra el testimonio gráfico de Juan C. Méndez y la serie de tomas fotográficas que realizara cuando Mariano Bello habitó la casa.

Si bien es cierto que Mariano Bello habitó la casa de la hoy 3 poniente 302 a inicios del siglo xx, no podemos negar que él es heredero de los usos y costumbres que se adoptaron en la sociedad poblana del siglo xix, de tal suerte que aún frente al inicio de la nueva centuria para la familia Bello Grajales fue totalmente legítimo la realización de tertulias en su Sala de Música.

¹² Ibidem, p. 51; sobre la idea de confort, Montserrat Galí menciona que durante la primera mitad del siglo XIX fue una aspiración que no se alcanzó en la mayoría de las casas; con la llegada del nuevo siglo parece ser que este anhelo fue materializado por la burguesía, tal y como debió haber ocurrido en la casa de Mariano Bello; GALÍ, Op. Cit., p.77

¹³ Ibidem, p. 67

RESTAURACIÓN Y RECREACIÓN

Tras el largo periodo de cierre del Museo José Luis Bello y González su reapertura es una realidad. En la presente administración los espacios han recibido un mantenimiento integral así como un tratamiento museográfico y curatorial adecuado, con los que es posible rescatar la esencia de la colección de arte resguardada en la casa del coleccionista. La Sala de Música no ha pasado por alto a este proceso. El Proyecto de Reapertura del Museo Bello contempló la restauración de los seis suelos rasos del Museo, siendo uno de los de mayor tamaño el perteneciente a la Sala de Música.

Dentro de los procesos de restauración que recibieron las distintas piezas del Museo José Luis Bello y González mención especial merece la restauración que actualmente se realiza en el órgano tubular del siglo XVIII. Luego de los sismos del 99, y ante la necesidad de sacar el acervo del Museo Bello y resguardarlo en las Bodegas del hoy San Pedro Museo de Arte, este instrumento sufrió deterioros considerables durante su movimiento, embalaje y almacenamiento. Actualmente, el proceso de restauración, a cargo del especialista Daniel Guzmán Vargas, está a punto de concluir y su labor, concretada a la limpieza de componentes, enderezado de flautas, reconstrucción de registros alterados para devolverle su capacidad armónica, ensamblado del mueble, renovación del secreto, reajuste y limpieza del teclado y tiradores de registro. Por primera vez luego de doscientos años, el órgano del Museo José Luis Bello recuperará su sonoridad cercana a la original.

Por otra parte, dentro del replanteamiento museográfico que se ha realizado para esta Sala, está la inclusión de tres apoyos museográficos que representarán a los fundadores originales del Museo: José Luis Bello, Mariano Bello y Guadalupe Grajales, los cuales han sido realizados en tamaño natural por el artista plástico Jorge Llaca Serna. La decisión de hacer esta inclusión obedece a recrear un posible momento dentro de la vida cotidiana de estos personajes, en los que se buscará aproximar al visitante a una idea de los posibles usos y costumbres que la gente de aquella época pudo haber vivido tal y como se ha reseñado en este texto.

Finalmente, es preciso decir que la conservación y restauración de la colección de instrumentos musicales es un proceso que aún no ha concluido. Gracias al apoyo de la Fundación Deloya, está contemplado que en próximas fechas se realicen intervenciones menores que estabilizarán y conservarán parte de esta colección.

A partir del 12 de noviembre del 2009 el Museo José Luis Bello y González reabrirá sus puertas y tendremos toda la oportunidad de embelesar nuestros sentidos con la imponente de cada uno de los espacios y objetos del Museo Bello, particularmente de la Sala de Música, en donde podremos escuchar entre amigos espectaculares conciertos con el órgano tubular, como Mariano Bello lo hizo en vida, pensando ya en compartir con nosotros su magnífica colección.

D I F U N D I R L A M Ú S I C A

ESPACIOS PARA LA MUSICA

Teatros, Auditorios

PEDRO A. PALOU

Esto es un recuento de espacios para música, teatro, ópera, sainete, comedia, que hubo en Puebla, desaparecieron, se transformaron, se convirtieron, en salas cinematográficas y en las que se representó lucha libre y box profesional; alguna sobrevive.

En los tiempos del incendio del Teatro “Principal” (1902), existía el Teatro Guerrero (1909), después consumido por llamas, el Teatro-Casino del Circulo Católico en la 5 poniente, el Tívoli de los Pescaditos y el Tívoli del Elíseo, y el Teatro Primavera, dicen los viejos cronistas.

El Cine “Constantino” se construye en 1932, el Colonial en 1941, mismo año del “Reforma”, el “Coliseo” en 1945, diez años después el “Puebla”, cuyos foros se utilizaron para la música, se recuerda en el “Reforma”, la primera actuación del afamado pianista Claudio Arrau, por ejemplo.

El “Guerrero” reaparece en 1930 y un año, antes el primer “Variedades”, en el Guerrero toco José Iturbi, en un acontecimiento de la época.

El Teatro “Principal” reabrió puertas en 1940 tras su primera restauración, su segunda y ultima, por punible abandono, en 1960.

No podemos dejar de mencionar que durante el Gobierno de Gonzalo Bautista se creó la original Orquesta Sinfónica de Puebla, con la dirección de Francisco Reina, en que destacaron Isaías Noriega de la Vega y César Tort y con el entusiasmo de la señora Jean Rappoport de Utay, con la colaboración de José Luís Bello, Luís Pellón, Enrique Villar, Carlos Coutolenc y Dionisio de Velasco, con sede en el cine “Reforma”, hubo conciertos importantes en pequeñas temporadas.

En los años cuarenta, se integró un Club Musical que utilizó el Auditorio de la “Normal” y en la Iglesia Bautista de la 8 poniente, la señora Zula Sibley de Meadows, organizó conciertos y oratorios en Navidad y Pascua con gran afluencia.

La propia Catedral poblana recibió desde el coral de Niños del Vaticano, Los Pequeños Cantores de Francia y luego los Festivales de Puebla han ocupado su imponente arquitectura acústica y además de la propia belleza artística.

Debemos mencionar el teatro al aire libre, de José Recek Saade en la Plazuela del Torno, en el Barrio del Artista, ocupado para eventos musicales como la propia sala expositora del sitio y la Escuela de Arte Teatral instalada en el ex-hospital de S. Pedro.

En el correr del tiempo poblano, hubo otros Teatros, el Belisario Domínguez, Atidama y Paradavé, el Benavente, pero como teatro (1930) en la 3 poniente sin vinculación con el auditorio Benavente de la 25 oriente, posterior.

En esa primera restauración del “Principal” se le dio al Conservatorio de Música del Estado, en el segundo piso, con el objeto de utilizar el escenario teatral para sus actividades musicales.

No debemos dejar de mencionar el Centro Cultural de Puebla de la trece Oriente 412, ya desaparecido, que fue escenario musical, allí se recuerda la batuta de Romano Picutti ex-director de los Niños Cantores de Viena, dirigiendo a los Niños Cantores de Morelia.

Lo que modificó la promoción, fue el Auditorio de la Reforma, construido en el centenario del 5 de mayo de 1862, sede del Festival (original) Internacional de Puebla

ideado por el sensible Gobernador Aarón Merino Fernández, al que siguieron “Puebla Ciudad Musical” y la “Sociedad de Conciertos”, organismos que las devaluaciones de la moneda nacional prácticamente los desaparecieron.

El Salón Barroco de la Universidad Autónoma de Puebla en su momento y el auditorio del entonces Instituto Normal del Estado, en la once sur y once poniente, como el pequeño Teatro de la escuela “Águiles Serdán” (1931), destruido al abrirse la 25 poniente-oriente, sede de otros tantos eventos musicales y teatrales o el de la Parroquia de la Santa Cruz de don Manuel Teyssier y las salas “Olímpica” y “la Fernández Ardavin”; el teatro “Odiseo” antecedente del Teatro Universitario (1953), de Ignacio Ibarra Mazari, en Ávila Camacho 404, a un costado de la Universidad.

Otros espacios: el Teatro Soler en la cinco poniente, el centro de Convenciones Casa Blanca, El Centro Mexicano Libanés, Espacio 1900, el pequeño del Hotel Camino Real de la siete oriente, el estadio de béisbol Hermanos Serdán, el Estadio Cuauhtemoc, la plaza de toros El Relicario, las unidades de VW, de Hylsa, en algún momento se ocuparon para eventos musicales, como el moderno Centro de Convenciones en el Boulevard 5 de mayo.

Desde su inauguración, La Casa de Cultura, su sala Rodríguez Alconedo y Luís Cabrera, el patio de sus talleres, el Instituto Cultural Poblano y sus diversos espacios y de manera reciente el Complejo Siglo XXI y el Complejo Universitario de la B.U.A.P., así como el Teatro de la Paz, en la Avenida Juárez, que dejó de ser sala cinematográfica, y el museo de S. Pedro los últimos años.

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE PUEBLA

Creo que debe tener espacio especial por lo que logró presentar de solistas y grupos internacionales nunca superado; hablemos de la Orquesta Filarmónica de Moscú, del Ballet Nacional de Hungría, el yugoslavo “Frula”, Angélica Morales que estrenó el piano Stenway adquirido por ese festival, la Filarmónica de Inglaterra, el Cuarteto de Praga, los pianistas Alexis Weissenberg y Bernard Flavigny, la Soprano Montserrat Cavallé, Claudio Arrau, la Orquesta Sinfónica NHK DE Japón, Nicanor Zavaleta, el mejor arpista del mundo, el Ballet Real de Holanda que actuó una semana en el “Principal”, el Ensemble Barroco de París, La Orquesta de Filadelfia con la batuta de Eugene Ormandy, La Metropolitan Opera de Nueva York, el West Side Story de Broadway, Crimen en la Catedral de Pizzetti y el Elías de Madelsohn, con Norman Treigle y Plácido Domingo, La Orquesta de Cámara de Washington, la de París, Maya Plisetskaya y el Ballet Bolshoi de Moscú que actuó cinco días, el Newport Jazz Festival con Dave Brubeck, The Lonius Monk y Tomm y Jessie Gillespi, la pianista Martha Argerich, la Orquesta Halle de Manchester, los Solistas del Ballet Theatre de Nueva York, el Ballet Folklórico de México, varias veces la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro de la universidad de Missisipi, el debut de los Niños Cantores de Puebla con Felipe Ledesma y la Orquesta del Conservatorio de Puebla con Kenneth Kevin como director invitado y el pianista Gyorgy Sandor.

Habiendo utilizado como escenarios el Palacio de Justicia, el templo de Santo Domingo, el Salón de Cabildo, la Palafoxiana, el Palacio de Gobierno, la Plazuela de S. Francisco, inéditos hasta entonces.

Fue un privilegio de la poblanidad esa etapa, gracias al Gobernador (melómano), Aarón Merino Fernández, su sensibilidad y esfuerzo, que sin duda abrió nuevos espacios para la promoción musical y cultural en nuestro medio, con sentido turístico, al proyectar nuestro patrimonio a través de esa enorme divulgación, dada su dimensión en elencos inimaginables hasta entonces, y acaso, después.

(En esa época se crea la Comisión de Promoción Cultural, el primer organismo oficial para la cultura, antecedente de la Casa de Cultura y la Subsecretaría y Secretaría de Cultura, además de fundarse la Orquesta Típica del Estado, vigente.)



LA CREACIÓN DEL ACERVO MUSICAL DEL ESTADO DE PUEBLA

HELIO HUESCA

UNA EXPERIENCIA DE SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO MUSICAL

Formar un acervo cultural es una tarea paradójica, y esto se debe a que las expresiones objeto de nuestras compilaciones “están pero no están, es decir, en el caso concreto de la música de Puebla se ha tenido que recurrir a múltiples posibilidades: hurgar en los baúles, en las cajas arrinconadas, en las grabaciones perdidas u olvidadas, o entre los materiales clasificados y no clasificados de las fonotecas locales y nacionales. Entonces debemos de buscarla entre las partituras traspapeladas de los propios compositores, recurrir a los archivos municipales o eclesiásticos, preguntar a cuanta persona uno supone que pueda darnos una pista, preguntar, preguntar y preguntar, ir a pueblos y realizar registros sonoros de expresiones de compositores populares tradicionales, o bien recorrer todos los pasos que implica meterse a un estudio profesional de grabación, todo esto porque la música de la región “está pero no está”, así que además de ser una tarea paradójica resulta toda una aventura.

Se ha recurrido a las de las instituciones que guardan una relación con nuestro tema objeto, creándose y desarrollando una red de interés muy afortunada en la mayoría de los casos.

Hemos entonces, dado un primer paso en la formación del acervo musical del Estado, al producir tres series de discos compactos que a la fecha suman veinticinco discos y que serán treinta y dos para el final de este año y estas son:

1. Compositores Poblanos”, la cual cuenta hasta el día de hoy con diez volúmenes.
2. Ediciones especiales”, la cual cuenta con cuatro discos grabados por las agrupaciones con las que cuenta la Secretaría de Cultura de Puebla.
3. Colección “Puebla: Thomas Stanford” que cuenta con diez volúmenes así como un álbum doble (CD+DVD) que incluye las memorias del reconocido investigador.

Cabe resaltar que la colección “Puebla: Thomas Stanford” es el resultado de la aportación en primera instancia del etnomusicólogo a la Fonoteca Nacional y que de ahí pasó a ser donada la Fonoteca del Estado, Vicente T. Mendoza, de la cual se hizo la selección de algunos de los más de mil doscientos archivos sonoros que la conforman y que dieron como resultado los diez discos anteriormente citados así como el álbum doble.

Así mismo es rescatable la edición que la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas produjo con músicas de las diversas etnias del Estado de Puebla, mismas que se encuentran bajo resguardo de la Fonoteca de la misma institución.

De ahí que estos materiales nos permiten acercar al público el acervo sonoro contenido en las diversas Fonotecas a través de los diferentes medios masivos de comunicación por medio de entrevistas en programas especializados de radio y/o televisión o cualquier otro medio impreso y/o electrónico y que al pasar por éstos regresan a las Fonotecas retroalimentados por la experiencia de hacerse públicos.

COLECCIÓN “COMPOSITORES POBLANOS”

Vol. 1 - Música Sinfónica de Cámara y Electroacústica.

Con este volumen inicia la serie COMPOSITORES POBLANOS que es una muestra de la riqueza del trabajo creativo de seis compositores de diferentes generaciones, que desde la diversidad transitan por la música sinfónica, de cámara y electroacústica. Algunas de las obras son interpretadas por la Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla bajo la conducción del maestro David Flores, otras, por prestigiados concertistas.

Vol. 2 - Música Popular de la Huasteca.

La región huasteca está compartida por varios estados: la zona noroeste de Veracruz, la sur de Tamaulipas, la este de San Luis Potosí, la Sierra Gorda de Querétaro, la noroeste de Hidalgo, una parte de la sierra de Xichú en Guanajuato y la zona nororiente de Puebla. Este disco contiene doce sonos huastecos contemporáneos que se mueven en la más pura tradición del género, interpretados por cinco tríos de diversas poblaciones de la sierra norte del estado de Puebla.

Vol. 3 - Música Sinfónica.

Seis compositores poblanos, todos actualmente produciendo, nos presentan obras que se mueven desde sitios distintos, tradiciones varias e influencias diversas, confluyendo en un lenguaje sinfónico que en esta ocasión son interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Puebla bajo la dirección del maestro Alfredo Ibarra.

Vol. 4 - Canción Popular Contemporánea.

Este volumen lo dedicamos a uno de los géneros más antiguos y de mayor tradición en todas las culturas: la canción.

Desde la antigüedad existió un profesional de este arte poético que recibió diversos nombres: bardo, aeda, juglar, trovador.

A finales de los años sesenta y los años setenta se fue gestando un movimiento en toda Latinoamérica que retomó el viejo oficio de componer canciones y se empeñó en devolverle el lado poético a los textos, reviviendo la figura medieval del juglar o trovador y funcionando como un espejo social, un comunicador de la vida cotidiana en sus múltiples aspectos. En este volumen presentamos una primera antología de compositores poblanos de lo que llamamos LA CANCIÓN POPULAR CONTEMPORÁNEA.

Vol. 5 - Música del Festival Huey Atlíxcayotl.

El Huey Atlíxcáyotl es un festival de música, canto y danzas regionales, tanto indígenas como mestizos, que se lleva a cabo en la ciudad de Atlíxco, Puebla. El término Atlíxcáyotl deriva del idioma náhuatl: de atlíxca, la colectividad atlixquense y yotl, el sustantivo que refiere a sus usos y costumbres, abarcando todo lo concerniente a este pueblo: su

producción agrícola, sus industrias, sus artesanías y, particularmente, su música, canto y danza. La intención de este festival es la presentación de los propios pobladores de las diversas regiones del Estado de Puebla en una fiesta que reúne, en un mismo lugar y momento, el colorido y sabor de todo su pueblo.

Vol. 6 - Música de Jazz.

Presentamos en este disco a siete talentosos músicos de jazz, destacando su trabajo creativo, con una afinidad y particularidad que en ellos coincide: auténticos acercamientos al lenguaje de ese género en cuya composición y arreglos se entrelazan elementos tales como el fraseo, el tono, el swing y de vez en vez improvisaciones que se montan en ritmos y armonías sencillas a veces, intrincadas otras.

Vol. 7 - Música Electroacústica.

El origen de la música electroacústica está relacionado con la invención de la grabadora hacia finales de los años treinta. La promesa de esta herramienta tecnológica era tan atractiva que en poco tiempo surgieron movimientos de esta música en Francia, Alemania y Estados Unidos.

En 1959 Carlos Jiménez Mabarak presenta un ballet en donde mezcla grabaciones de música étnica con sonidos electrónicos.

En este volumen, seis compositores poblanos incluyen obras con paisajes sonoros expresivos que requieren oídos atentos y que permita ampliar los escasos públicos que actualmente tiene este género; de ahí su necesaria difusión.

Vol. 8 - Música de piano para niños de Esperanza Albísua.

Abordar la historia de la educación musical en Puebla no sólo debe contemplar las instituciones oficiales, sino las académicas y las cátedras particulares que han contribuido también de manera significativa a la formación musical de nuestra entidad. Este es el caso de Esperanza Albísua Fernández quien se formó como pianista creando su propia academia en asociación con su esposo Isaías Noriega de la Vega, prestigiado pianista, compositor y académico musical.

Incluir esta obra en la serie compositores poblanos representa enriquecer el acervo musical de nuestro Estado y una manera de ofrecer un modesto reconocimiento a Esperanza Albísua Fernández y a todos los maestros de música que han dedicado su vida a la enseñanza privada.

Vol. 9 - Música de Carnaval: Xonaca

El carnaval es muy característico de los barrios de las ciudades y en particular en el barrio de Xonaca en la ciudad de Puebla su música se ha convertido en parte sustancial del mismo para la cual se preparan desde niños con un año de anticipación. En estas se interpretan valeses, polkas, chotizes y negritos entre otros. Este disco recoge una muestra de cada una de las músicas que se interpretan en el carnaval.

Vol. 10 - Música del Siglo XIX.

Dentro del presente material se encuentran géneros que caracterizaron los bailes de salón como la Mazurca, el Schottisch, el Vals y que mucho tuvieron que ver en esta influencia las compañías de zarzuela llegadas a México, el gusto afrancesado de la época, así como la fuerte dosis de Romanticismo imperante. Sus propias vidas están cargadas de lirismo, sus composiciones reflejan la manera de concebir el sentido amoroso y las formas sociales y culturales de la vida cotidiana.

La “Tertulia” se convierte en el espacio de convivencia y disfrute, la ocasión que mueve y motiva la creación y recreación de música, seguramente gran parte del contenido de este disco surgió de estas tertulias y de las historias entretejidas de sus protagonistas. El resultado es esta magnífica edición con la inigualable interpretación al piano de Francisco Rocafuerte y de la mezzosoprano María Ávalos, cabe destacar que este disco se realizó en colaboración con el Instituto Iberoamericano para el Arte y la Cultura de Texas.

COLECCIÓN “EDICIONES ESPECIALES”

OSEP e Invitados: Héctor Infanzón, trío.

En este primer volumen de la serie Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla e invitados participa el extraordinario pianista de jazz Héctor Infanzón con su trío, ejecutando cuatro obras de su autoría en donde se mezclan con fortuna las complejas armonías de las obras, con la elocuente voz de la Orquesta.

Banda Sinfónica Mixteca.

La Banda Sinfónica Mixteca es un proyecto que da continuación a la tradición de bandas de viento que existe en la región. Esta agrupación está formada por músicos poblanos de la zona mixteca que han demostrado virtuosismo, versatilidad y calidad técnica al interpretar piezas tanto de música académica como de música popular.

Orquesta Sinfónica de Puebla: “Que Chula es Puebla”

El presente material interpretado por la Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla amalgama lo más representativo de nuestra música ya que contiene composiciones por todos conocidas como el Jarabe Tapatío, Granada, Bésame Mucho, Júrame, Huapango y por su puesto “Que Chula es Puebla”.

Centro de Capacitación de Música de Banda (CECAMBA).

La tradición de las bandas de música en México tiene una importancia histórica a partir del periodo de independencia fungiendo como elemento de cohesión en la comunidad. Conscientes del valor histórico-cultural de esta tradición, el Gobierno del Estado de Puebla impulsa el proyecto Centros de Capacitación de Música de Bandas (CECAMBA) con la firme idea de que la sociedad se apropie de las expresiones de su cultura y las

integre nuevamente a su vida diaria. Actualmente Puebla es uno de los estados con mayor tradición musical y es a través del CECAMBA que mantenemos el firme objetivo de recuperar, preservar y difundir la tradición musical de nuestras diferentes regiones.

Colección “Puebla: Thomas Stanford”.

Después de haber recorrido más de cuatrocientos pueblos a lo largo de su vida en toda la república mexicana, el reconocido etnomusicólogo Thomas Stanford decidió donar al Estado de Puebla más de mil doscientos treinta archivos sonoros de los cuales se desprenden para esta colección diez discos con una muestra de la música representativa de nuestro Estado.

Esta colección cuenta además de un disco doble (CD + DVD) que incluye además de música de Puebla, una entrevista en la que el mismo Dr. Stanford nos narra sus anécdotas y experiencias obtenidas al recorrer el Estado, dicha entrevista se ha denominado para esta colección “Memorias de Thomas Stanford”.

CONCLUSIÓN

A través de este acervo de la Música en Puebla, pretendemos propiciar un ejercicio de reflexión colectiva que nos lleve a retomar un tema ya sabido pero que no profundizamos: somos muchos y muy diferentes, habitamos la misma tierra y necesitamos conocernos más: la música es un excelente pretexto para ampliar el conocimiento sobre nosotros mismos.

Hablamos diferentes lenguas en el Estado: Mixteco, Popoloca, Totonaco, Mazateco, Otomí, Náhuatl y Tepehua, y cada una de estas etnias son valiosísimos universos culturales: sus compositores y sus músicos guardan verdaderas memorias colectivas.

En las urbes los compositores también dan fe del acontecer diario y contribuyen a ampliar nuestra memoria; son parte importante del desarrollo cultural e impulsores de ésta. Son el espejo sonoro de su tiempo.

De todo lo mencionado se deriva la importancia de romper la paradoja de la música poblana de “estar pero no estar”; creo que se trata de “estar”, de ser y estar presente con la gente; con esa enorme diversidad de grupos humanos que habitamos el mismo territorio; el deseo de poder contribuir a que nos conozcamos un poco más. Muchas gracias.



ESTUDIOS DE GRABACIÓN Y SELLOS DISCOGRÁFICOS

JOSÉ PABLO AGUILAR GARDUÑO

GRABACIÓN Y PRODUCCIÓN MUSICAL EN PUEBLA UNA FORMA DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Para los músicos, el registro y distribución de sus creaciones, desde siempre ha sido un asunto de importancia fundamental, pues si la música es su lenguaje, y la manera en que expresan sus ideas y sentimientos, entonces el medio para hacerlos llegar a su público determina en buena medida el éxito para comunicarlos y su trascendencia.

Actualmente las nuevas tecnologías de Información y Comunicación permiten el acceso a gran cantidad de información, es posible obtener nuevas herramientas de software y equipos de modo prácticamente ilimitado, sin embargo, todos estos recursos son sólo herramientas que aún dependen de la sensibilidad, conocimientos e inteligencia de un ser humano para tomar las decisiones. La grabación y producción de audio digital es también una forma de expresión artística, y un canal de expresión de ideas y emociones, y también una forma de comunicarse que es reflejo de la cultura de una sociedad, nos queda pendiente solamente la reflexión personal acerca del papel que habremos de representar para la cultura local en el contexto global en el futuro.

INTRODUCCIÓN

Este documento es un primer esfuerzo de documentación realizado con el propósito de servir como base para el desarrollo de trabajos posteriores más profundos y detallados. Realizar un registro exhaustivo del largo y complejo camino que la grabación y distribución de la música en Puebla ha recorrido, es una tarea que espero ocupará a otros académicos e investigadores en el futuro, mi aportación está basada en mi experiencia como músico y posteriormente como ingeniero de grabación y productor de fonogramas en varios estudios de Puebla en diferentes momentos en los últimos 30 años.

Para los músicos, el registro y distribución de sus creaciones, desde siempre ha sido un asunto de importancia fundamental, pues si la música es su lenguaje, y la manera en que expresan sus ideas y sentimientos, en su particular manera de ver la vida desde dentro de las sociedades que los albergan, entonces el medio para hacerlos llegar a su público determina en buena medida el éxito para comunicarlos y su trascendencia.

La música es una expresión cultural de todas las sociedades humanas desde los tiempos más remotos, sin embargo, aunque tenemos conocimiento de que muchos pueblos de la antigüedad, como los egipcios, los griegos o los chinos, ya tenían un sistema complejo de notación musical, acorde con estructuras musicales muy desarrolladas, además de dotaciones instrumentales diversas, no existe un registro que nos permita saber exactamente cómo se escuchaban, quedando en manos y oídos de estudiosos e investigadores aventurar propuestas de cómo podría sonar su música.

Al paso del tiempo, y hablando de la cultura occidental, al surgir la creación de un código que permitía escribir la música, se da un gran paso en su difusión, pues de esta manera, cualquier

persona que lo entendiera, podría recrear la música de un autor, aun cuando éste ya no existiera físicamente. Sin embargo, es hasta después, con la aparición de la imprenta de tipos móviles, que este salto tecnológico permitirá a los músicos comunicar sus creaciones a un gran número de personas, aumentando de manera importante la capacidad de recrear su música.

LAS PRIMERAS GENERACIONES TECNOLÓGICAS

Sin embargo a esta altura se comunica la música como una idea, plasmada ya en un documento escrito, pero que aún estaba sujeto de alguna manera a la interpretación de quien lo traducía. Habrían de pasar varios cientos de años hasta que se iniciara la primera etapa tecnológica en la historia de la grabación y reproducción del sonido, cuando se concreta en 1877 el sueño de Thomas A. Edison, de registrar mecánicamente los sonidos en un medio físico, donde además era posible reproducirlos. Así, con la llegada del fonógrafo pudimos obtener las primeras grabaciones del sonido de la música, creando un vínculo entre el creador de música y su público, que por primera vez fue capaz de trascender el tiempo y permanecer en un soporte físico.

De esta manera, el medio que han empleado los músicos para hacer llegar su producción artística al público ha ido evolucionando a través del tiempo, ligado íntimamente a la tecnología, puesto que finalmente son un fiel reflejo de las circunstancias sociales, económicas y culturales de cada sociedad.

LOS AÑOS ANALÓGICOS

La situación privilegiada de la ciudad de Puebla, como lugar de paso obligado entre la Capital de la República y tanto el oriente como el sureste del país, nos ha permitido ejercer una cierta intermediación entre algunos productos y servicios a los que podemos acceder fácilmente en la capital, y distribuirlos en alguna medida entre sus usuarios del interior del país, quienes se benefician de una mayor facilidad de acceso en nuestra ciudad.

Es así como nacen en Puebla los primeros estudios de grabación profesional, que empezaban a explorar el mercado de las grabaciones de discos, con el propósito de que los músicos de la ciudad y de la región pudieran realizar aquí sus producciones fonográficas, sin la necesidad de involucrarse en la batalla logística que implicaba viajar al Distrito Federal a producirlos.

Tecnológicamente se habían sucedido ya varias generaciones posteriores al fonógrafo de Thomas A. Edison, que realizaba sus grabaciones en cilindros, al que le sucedió el gramófono de Emil Berliner, cuyo medio de reproducción eran ahora discos, que permanecieron por largo tiempo en el mercado evolucionando por diversos materiales y métodos de transducción que cambiaban con los nuevos dispositivos electrónicos, como los bulbos y luego los transistores. Por otro lado, el registro de los sonidos había evolucionado también hacia una segunda etapa tecnológica de grabación y reproducción del sonido por

medios electromagnéticos, desde los cilindros de cera de Thomas A. Edison, al magnetofón de alambre, y que finalmente desembocaría en el magnetofón de cinta magnética. Hacia los años 30's, se emplean ya las grabadoras de carrete abierto, que para entonces disponían de unas cintas de acetato de celulosa cubiertas de óxido férrico, fabricadas por BASF, que permitían la fabricación de equipos cada vez más pequeños y menos costosos.

En la década de los 70, la realización de un proyecto fonográfico requería de una grabadora de cinta magnética como soporte para realizar las numerosas tomas que requiere una producción musical, en una cinta de dos o quizá cuatro pistas, que posteriormente serían mezcladas en una consola mezcladora análoga, para generar una cinta maestra, que sería el soporte para la realización de los discos, que ya habían evolucionado hasta la llegada del disco microsurco de vinilo que se encontraba en los legendarios formatos “elepés” (LP)-del inglés Long Play, “larga duración”- que giraban a 33 revoluciones por minuto y los pequeños llamados “sencillos” (singles), que giraban a 45 revoluciones por minuto. La reproducción de estos formatos, se hacía en tocadiscos o tornamesas, equipados con pastillas fonocaptoras magnéticas o cerámicas, que integraban los equipos modulares de reproducción doméstica.

El estudio pionero de la grabación de estos años es sin duda Discos ALP, Audio Laboratorio de Puebla, donde el ingeniero Arnaldo Espinoza atendía a las necesidades de los músicos de la región, en un estudio analógico donde podían realizarse grabaciones en una grabadora análoga de cinta, para después fabricar a partir de ella discos de Larga Duración, LP, o incluso casetes compactos, pequeño formato de cinta análogo que era más accesible y que se popularizó rápidamente.

Para los músicos poblanos la grabación de un disco LP, era un proyecto de miras elevadas, que requería una fuerte inversión en tiempo y recursos, a la que podían acceder solamente grupos musicales y solistas consolidados que ya gozaran de cierto prestigio y de un público que los favoreciera, así, realizaban la grabación en el estudio local, quien se encargaría de gestionar la replicación de los discos en las grandes fábricas de la capital. Aunque para pequeñas agrupaciones o proyectos de naturaleza académica o experimental, era relativamente accesible la grabación de un pequeño tiraje de casetes, multicopiados por el propio estudio local, y que uno mismo podría distribuir en sus presentaciones.

La grabación y reproducción del sonido es un tema que ha preocupado fundamentalmente a músicos que se enfrentan cotidianamente a los cambios tecnológicos constantes que se han sucedido rápidamente en las últimas décadas, por esta razón, prácticamente todos los ingenieros de grabación en activo, han sido inicialmente músicos que han debido resolver las necesidades de sonorización y grabación de sus propias agrupaciones musicales. En la década de los 80 surge ARE Discos, un estudio de grabación muy bien equipado, del ingeniero Abelardo Ramírez Esquivel quien sonoriza eventos a varios artistas como Menudo y Timbiriche, y realiza producciones discográficas principalmente para el género grupero, aunque el éxito de su agrupación musical “Los Abelardos”, determina su dedicación de lleno a la música popular.

Sin embargo, en la misma década de los 80, el trabajo creativo se vio favorecido por la aparición de pequeñas y accesibles grabadoras portátiles de casete, que permitían a los

músicos grabar de manera doméstica en formato estéreo maquetas sencillas de sus creaciones musicales, con los pequeños micrófonos integrados al equipo, o con pequeños micrófonos dinámicos, registrando el ambiente que rodeaba a la música, con todo lo que esto implica. Obtener a esta altura una grabadora de carrete abierto significaba todavía realizar una inversión importante, pero ya algunos músicos poseían una de ellas en sus estudios musicales, con lo que el nivel de calidad de las grabaciones que se obtenían, podía crecer un poco, con una cinta más ancha, y el empleo de más de un micrófono para grabar la fuente sonora.

En esta época otros músicos más eran seducidos por la tecnología, y la necesidad de consolidar mejores proyectos musicales, y tal vez también la posibilidad de dar un uso más extenso a sus equipos de sonorización, contribuyendo a desarrollar proyectos de otros músicos, así el ingeniero José Luis Gil de la Banda Generación, también incursiona en el terreno de la grabación y producción musical, a partir de profundizar en el conocimiento de sus propios equipos, y la instalación de un estudio en el sitio que originalmente era el lugar de ensayo y oficina de la banda. Los resultados favorables determinan su dedicación total a la grabación y producción musical de manera independiente en su propio estudio.

La historia de la grabación y reproducción de la música está ligada también a la capacidad de acceder a las nuevas ofertas tecnológicas que continuamente aparecen, por esta razón, también surge el ingeniero Fabricio Olmedo Chauviere, quien como parte del Centro Musical Olmedo, dedicado a la enseñanza musical y a la comercialización de instrumentos y equipos musicales para el mercado local, tiene el soporte del conocimiento de las diversas opciones de equipos así como el acceso a la capacitación especializada que los fabricantes ofrecen, ejerciendo también una cierta influencia en las tendencias tecnológicas locales, a partir de poner a disposición del mercado doméstico sus recomendaciones de equipamiento.

Por otro lado, la llegada de las grabadoras de cuatro pistas *Mini Studio* de TASCAM, proporcionó a los músicos locales una herramienta portátil que les permitía ahora grabar cuatro pistas independientes empleando las cuatro pistas de un casete convencional, que al hacer mezclas sucesivas entre ellas, permitía desarrollar maquetas cada vez más complejas con recursos limitados, y visualizar los proyectos que habrían de desarrollar en los estudios de grabación.

LA TRANSICIÓN DIGITAL

En los años 80, gradualmente los discos de vinilo y las cintas magnetofónicas fueron cediendo espacio a la tecnología digital, la capacidad de representación digital de señales eléctricas y su manipulación, iban poco a poco reflejándose en equipos e instrumentos musicales cada vez más populares y accesibles, así hacia 1985 va implantándose progresivamente el disco compacto como el medio más importante de soporte para la música, pues su mayor calidad de sonido, y la gran durabilidad del soporte, lo convertirían en estándar de la industria en los siguientes años.

En esta década, la fabricación de los discos compactos era realizada por una maquiladora especializada, los discos son fabricados de PVC transparente, recubiertos con aluminio brillante y acabados con una capa transparente de plástico laminado. Sonopress, la primera maquiladora de discos compactos en México habrá de instalarse hasta 1992.

Entre las especialidades en que los músicos encontraron un terreno fértil para desarrollar su creatividad desde mediados del siglo pasado ha estado la música aplicada a la publicidad. Cuando los equipos creativos de las agencias de publicidad se enfrentan a una campaña audiovisual o sonora, tienen dos posibilidades, crear una música original específicamente para esa campaña, o adaptar alguna música ya existente que sea congruente con los objetivos y formas del proyecto.

En cuanto a los objetivos de la campaña no es posible establecer la superioridad de ninguno de los dos tipos de música, sin embargo, la decisión seguramente se verá afectada por las diferencias en la aplicación de recursos que una u otra significan, pues la creación de música original requiere de letra y música especialmente pensadas para el anuncio, y por otro lado, la selección de una música ya existente implica la búsqueda de un grupo musical para producir un *cover* o versión casi idéntica a la original, en una adaptación más o menos libre en la que se cambia con frecuencia la letra, los arreglos o la interpretación.

Y aunque los *jingles* y *spots* nacieron en la radio, las limitaciones propias de un medio orientado más a la transmisión radiofónica que a la producción, aunado a la dificultad de disponer de una amplia oferta de voces y músicos, abren espacios en los que los estudios de grabación han aportado soluciones en innumerables ocasiones, así al inicio de la década de los 90 se enfoca en esta área de oportunidad el ingeniero Hugo Martínez Díez, con el estudio de grabación New Beat, y posteriormente en Imagen Acústica, donde se produce música, pero fundamentalmente proyectos que aplican el sonido a la publicidad.

Creadas en 1991, las grabadoras digitales ADAT representaron un salto muy significativo en el desarrollo de tecnología para la grabación, pues ponían al alcance de los estudios y productores de música, la capacidad de grabar simultáneamente ocho pistas de audio digital, ADAT son las siglas en inglés de Alesis Digital Audio Tape. El formato de soporte para estas grabadoras era un casete similar al Super VHS convencional, con la diferencia de que la cinta estaba formateada digitalmente a la manera de los discos magnéticos para computadora de la época, adicionalmente, sincronizando digitalmente varias de estas máquinas, era posible obtener 8, 16 o 24 pistas simultáneamente, esta capacidad, sumada con su relativamente bajo precio, fue en buena medida causa de un importante crecimiento de los estudios de grabación, no sólo en nuestra ciudad, sino en el mundo entero.

ESPECIALIZACIÓN Y COMPUTADORAS PERSONALES

El rápido desarrollo tecnológico de las herramientas y equipos para grabar y reproducir música en ésta década ha transformado el papel del ingeniero de grabación de los estudios locales, pues ahora la producción de fonogramas requiere que no solamente conozca el

lenguaje musical y sea capaz de comunicarse eficientemente con los músicos involucrados en la producción, sino que también debe tener una preparación tecnológica que le permita comprender con mayor profundidad los equipos y sistemas involucrados, además de ser un buen administrador capaz de integrar los equipos humanos profesionales multidisciplinarios necesarios para la mayoría de los proyectos.

En este contexto, la aparición de escuelas especializadas en ingeniería de audio en el distrito federal tiene una aportación muy interesante, pues han sido concebidas para músicos, así la Universidad de la Música G. Martell, y la Academia de Música Fermatta reciben a los músicos e ingenieros poblanos que se lanzan a la búsqueda de respuestas más precisas, actualizadas y con aplicación a proyectos reales de ingeniería de audio y sonorización.

En consecuencia, al inicio del 2000 aparece el estudio de grabación Idearte, del ingeniero J. Pablo Aguilar Garduño y Gisela Merchand Arroyo, en un momento de auge de los estudios de grabación llamados *de proyecto*, pues es posible ofrecer a los músicos excelente calidad para sus producciones, con equipamiento actualizado, y con costos al alcance de la mayoría, lo que permite incursionar también en la grabación de proyectos más alternativos, como proyectos de músicos internos en el CERESO, de cultura popular o en la divulgación de la ciencia.

Otra de las características de las ADAT que influyeron de manera importante en el desarrollo de esta etapa tecnológica, es su capacidad de transferir hasta ocho pistas de audio digital por medio de una sola fibra óptica, así, aprovechando su capacidad de convertir audio análogo en digital con alta calidad, podíamos emplear este protocolo para comunicar nuestras ADAT con computadoras personales a través de una interfaz instalada en sus ranuras de expansión, abriendo la puerta a otra transformación tecnológica que daría como resultado el predominio de las computadoras en la grabación, mezcla, edición y masterización de audio digital en la producción musical profesional.

En esta época, la llegada a la ciudad de las primeras tarjetas de sonido externas para grabación en computadoras personales Layla, Darla y Gina, de Event electronics, abría nuevas posibilidades para los músicos al permitirles ahora tener en sus casas y lugares de ensayo, sistemas completos para la grabación de audio digital, directamente a los discos duros de sus computadoras personales, dependiendo cada vez menos de instalaciones y equipos costosos y de difícil acceso, aunque configurar un buen sistema aún dependía en gran medida de la asesoría profesional, ahora en sistemas de cómputo, que le armara una solución a la medida. En esta época también llegan las primeras plataformas de software para la edición, mezcla y masterización de audio, Cakewalk, Vegas y Sound Forge son de las primeras, y también la manera de grabar el resultado final se transforma dramáticamente al aparecer en el mercado los primeros quemadores de discos compactos de bajo costo, con lo que el soporte doméstico de las creaciones musicales evoluciona, facilitando su distribución y comunicación, sin embargo, el efecto de la expansión y popularización de la World Wide Web en el mundo no se haría esperar demasiado, abriendo una ventana de comunicación que dispararía otra nueva etapa tecnológica para la grabación y producción musical.

Si bien el sistema Pro Tools creado por Digidesign se establece formalmente en el mercado mundial hacia 1994, es prácticamente hasta esta década que llega a nuestra ciudad, debido principalmente a que requería específicamente de una computadora Macintosh, y está asociada a hardware también específico, lo que tenía como ventaja que rara vez se iba a “colgar” nuestro sistema, algo que al inicio sucedía con cierta frecuencia con las PC, pero a cambio el precio que había que pagar era mucho más elevado.

Mención aparte merece el tema de la acústica en los estudios de grabación de la ciudad, pues suele tratarse manera bastante intuitiva, quizá la dificultad de obtener una confirmación instrumental de su comportamiento y sus efectos, durante muchos años la convirtió en una especie de *arte negro*, que solamente se tocaba superficialmente. Era común ver en lugares de ensayo de músicos e incluso en algunos estudios domésticos de grabación, las paredes cubiertas de piezas del cartón corrugado empleado para empacar y transportar huevo, colocado bajo el supuesto de que su forma de alguna manera misteriosa ayudaría a la acústica del recinto a hacerla apropiada para la creación musical, tal vez inspirados en las formas de los materiales absorbentes acústicos que podíamos ver colocados en estudios de grabación en las películas o video clips, o tal vez en alguna cabina de la radio comercial.

La historia de la acústica se remonta a finales del siglo XIX, con el físico norteamericano Wallace Clement Sabine, quien realiza las primeras investigaciones formales respecto al tema de la reverberación en los recintos, que es el problema central a controlar en los estudios de grabación, aún cuando hoy en día existen otras aportaciones más recientes a su estudio, los análisis de Sabine siguen empleándose de forma extendida por sus aplicaciones prácticas.

Las necesidades de un estudio de grabación en nuestro medio, en general se refieren a la adaptación de espacios que ya existen, y se convertirán en nuestras cabinas de grabación y cuartos de control, con el propósito de redistribuir de manera más uniforme el sonido. Con este propósito es posible adquirir o diseñar dispositivos que sirvan como difusores, absorbentes o aislantes del sonido, que colocados de la manera apropiada permitirán que la posición de escucha del sonido esté lo más libre posible de reflexiones nocivas, además de evitar que se produzcan interferencias en forma de peine, que suceden cuando a una señal acústica se suman las réplicas de ella, alterando la respuesta en frecuencia del recinto.

EL PANORAMA A INICIOS DEL SIGLO XXI: LA EXPLOSIÓN DE LAS TIC Y LA WEB 2.0

Actualmente, gracias a la evolución de la tecnología, gran parte de las tareas relacionadas con la producción y distribución de música tienen solución por medio de computadoras, a través de programas de aplicación y *plugins*, de manera que la capacidad de respuesta de los ingenieros de grabación y productores ha crecido proporcionalmente, sin la necesidad de equipos costosos o grandes instalaciones, pues el desarrollo de puertos de

comunicación más eficientes como el Fire Wire o USB permiten la comunicación con dispositivos de hardware cada vez más compactos y de precios accesibles, de esta manera, algunos de los ingenieros que en esta década han realizado aportaciones importantes a la grabación y producción de música en Puebla, sin pretender hacer un listado exhaustivo son: Carlos Salinas Falfán, Alejandro Palacios, Manuel Montiel, Fernando Balbuena Cabrera y Felipe Haro Poniatowski.

El panorama que se presenta a los ojos de los músicos, ingenieros de grabación y productores en este momento es bastante complejo, el absoluto dominio de Internet como el medio más recurrido de comunicación ha determinado un giro en las formas de abordar y compartir los proyectos, las nuevas tecnologías de Información y Comunicación que son parte del concepto de la WEB 2.0 permiten el acceso a gran cantidad de información, es posible obtener nuevas herramientas de software y equipos de modo prácticamente ilimitado, sin embargo, todos estos recursos son sólo herramientas que aún dependen de la sensibilidad, conocimientos e inteligencia de un ser humano para tomar las decisiones, y esto es algo que a veces no es tan obvio para todo el mundo, y nos dejamos seducir por los nombres de las marcas o la cantidad de luces en las pantallas. La grabación y producción de audio digital es también una forma de expresión artística, y un canal de expresión de ideas y emociones, no solamente como una habilidad técnica, en el sentido del *ars* latino, sino también como una forma de comunicarse que es reflejo de la cultura de una sociedad.

Para el público, cuyos oídos son el destino final de todo nuestro esfuerzo de producción, las cosas se mueven muy rápidamente, a partir de la aparición a finales de los 90 de Napster, el primer mega sistema para compartir música comprimida en formato MP3 a través de Internet, tenemos acceso a un caudal impresionante de música con sólo un clic en nuestra computadora, lo que nos ha convertido en consumidores muy poco exigentes, la cultura de escuchar música con Alta Fidelidad ha cedido el paso a una cultura de la Baja Fidelidad, precio que hay que pagar para lograr cargar una mayor cantidad de archivos de sonido en nuestros reproductores portátiles, y más ligeros para su distribución más rápida por Internet. Música para consumir y desechar rápidamente a la espera del siguiente éxito que los medios coloquen en el gusto del público, demasiada presión para una carrera extenuante donde la identidad local se ve cada vez más diluida en el contexto global.

Los ingenieros de grabación de Puebla hemos grabado y producido proyectos musicales de todos los géneros desde el siglo pasado, orquestas sinfónicas, grupos de cámara, bandas nortañas, mariachis, solistas de todos los géneros, música gruper y académica, proyectos comerciales y alternativos, músicos locales, nacionales e internacionales, cuyo mayor valor quizá reside en que cada uno de estos proyectos es una imagen que captura un momento de la historia de la cultura local, un gran trabajo sin duda, ahora, nos queda pendiente solamente la reflexión personal acerca del papel que nos habrá de tocar representar para la cultura local en el contexto global en el futuro.

MEDIOS DE PUBLICACIÓN Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

MOISÉS RAMOS

No existe una historia completa del periodismo en Puebla, por lo cual no hay aún una historia del periodismo cultural en nuestro estado. Por tanto, no podemos saber, en materia de publicaciones periódicas, cuáles fueron han sido y son las dedicadas a la música no ya en todo el territorio poblano —que alguna vez abarcó del Pacífico al Atlántico—, sino al menos en su capital la cual, gracias al centralismo repetido imitando a la capital federal, es la de mayor actividad económica, política y cultural, entre otras.

Sin embargo, la fundación de la ciudad de Puebla se realizó al son de cierta música, y la primera crónica en la que se habla de ella data de aproximadamente 1540; se trata del texto de fray Toribio de Benavente, Motolinía, quien escribió en su *Historia de los indios de la Nueva España*:

“...la ciudad se comenzó a edificar en el año de 1530 [1531, en realidad], en las ochavas de pascua de flores, a diez y seis días del mes de abril... Este día vinieron los que habían de ser nuevos habitantes, y por el mandado de la Audiencia Real fueron ayuntados muchos indios de las provincias y pueblos comarcas, que todos vinieron de buena gana para dar ayuda a los cristianos, lo cual fue cosa muy de ver, porque los de un pueblo venían todos juntos por su camino con sus toda su gente, cargada de los materiales que era menester, para luego hacer sus casas de paja. Vinieron de *Tlaxcala* sobre siete u ocho mil indios, y poco menos de *Huexuzinco* y *Calpa* y *Tepeaca* y *Cholola*. Traían algunas latas y ataduras y cordeles, y mucha paja de casas... Entraban los indios cantando con sus banderas y tañendo campanillas y atabales, y otros con danzas de muchachos y muchos bailes...”

Como suele considerarse a los cronistas de indias como los antecesores de nuestro periodismo, podríamos considerar que ésta es la primera noticia acerca de la música en Puebla: la existencia de indígenas que después vivieron en ella y tocaban campanillas y atabales, es decir, tambores al menos en sus fiestas.

Sin embargo, hasta el momento de redactar esta ponencia —septiembre-octubre del año 2009—, no sabemos quién, cómo, cuándo, dónde —y bajo qué circunstancias— escribió sobre el quehacer musical en la capital poblana, una de las ciudades de mayor tradición cultural y sede de centros de estudios de educación superior desde los primeros decenios de su fundación —en 1531— pasando por el siglo xx, cuando se estableció formalmente la Universidad de Puebla —donde existió la simiente de la que hoy es la Escuela de Música—, hasta llegar al siglo xxi, cuando es uno de los lugares de mayor oferta en estudios universitarios y de posgrado en el país.

Las historias del periodismo que se nos ofrecen como tales —Cordero y Torres, Esparza Soriano *et al*— no son, hasta el momento suficientes para proveernos de un panorama, al menos *grosso modo* sobre el periodismo musical y las publicaciones periódicas —si las hubiera—, dedicadas a la música; sin embargo, como nos recuerda la maestra Rosalba Cruz

Soto, del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM “el chileno José Toribio Medina describió y comentó 12, 412 impresos de México, entre ellos los de carácter periódico que circularon entre 1538 y 1821”, publicación que no había sido atendida hasta ahora para saber cuáles de esas publicaciones contienen temas relacionados con la música y son exclusivamente musicales y, además, cuáles eran originarias de Puebla, a donde la imprenta fue traída hasta el siglo XVII por Juan de Palafox.

Pendiente, como está, el estudio de nuestro periodismo, hemos decidido tomar como fuente principal de investigación la publicación de José Toribio Medina realizada por la UNAM, en lo que se refiere a los tres primeros siglos de existencia de la hoy Heroica Puebla de Zaragoza, a la par de las actas de cabildo de la antigua Ciudad de los Ángeles; más por el tiempo de exposición en este coloquio, hoy nos centraremos en lo citado por el chileno —de suma importancia para la historia que pretendemos conocer—, ya que el resto de notas para escribir la historia del periodismo cultural —y musical poblano—lo haremos en el texto que se publicará en la memoria del coloquio.

Lo que adelantamos es el hecho de que, como era de esperarse, el trabajo de Medina da cuenta, sobre todo de publicaciones de carácter religioso, y los que tienen que ver con la música, obviamente son también del mismo carácter, y ello es la base principal para hacer la historia del periodismo en Puebla y con ello de periodismo cultural, incluido el periodismo musical.

Así, podemos considerar que las publicaciones periódicas poblanas inician en el siglo XVII, precisamente cuando se dio a la imprenta un documento que cita Medina y en Puebla retomó el doctor Efraín Castro Morales para el número 24 en sus *Lecturas Históricas de Puebla*, publicadas por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla en 1989: *Villancicos que se cantaron en los maitines y fiestas de la Natividad de Cristo Señor Nuestro en la santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, este año de 1678*, escrito por mano anónima, aun cuando se le atribuye a Juana de Asbaje o sor Juana Inés de la Cruz.

El documento no es periodístico, pero sí es la muestra de las publicaciones periódicas en Puebla relativas a la música: contiene todos los villancicos en lo que hoy podríamos considerar algo cercano a un programa de mano. El doctor Castro anotó como introducción a la publicación del texto en 1989: “Fueron impresos por primera vez en la ciudad de Puebla de los Ángeles en 1678, en la imprenta de la viuda de Juan de Borja Gandía, doña Inés Vázquez Infante, en un libro en cuarto con apenas cuatro hojas...”.

Como el documento se refiere a “que se cantaron”, podemos considerar periodística su aparición en el sentido de haber informado a los lectores de lo sucedido en la catedral, aun cuando no sea una crónica del recital ni una crítica del mismo, y menos aún una crítica a la música y la letra de lo cantado entonces.

Sin embargo, 56 años antes, sucedió un hecho que fue escrito y dejado en manuscrito, en el cual se nos da cuenta de cuáles eran las actividades musicales de la antigua Ciudad de los Ángeles: *Fiestas Jesuitas en Puebla, 1623*, anónimo que el doctor Castro Morales

retomó del artículo “México y Javier. Un documento inédito sobre su culto”, publicado originalmente en 1952, para publicarlo también en sus *Lecturas Históricas de Puebla*.

Aun cuando no sabemos si el texto circuló, poco o profusamente, tiene un marcado carácter de crónica, donde se habla de la música de tocada por “las Fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús de la Insigne Ciudad de los Ángeles ha hecho de la canonización de San Ignacio, su Patriarca y Fundador, y de San Francisco Xavier, Apóstol de Oriente, y Beato Luis Gonzaga”.

En el texto se lee:

“...Y al punto que nos encontramos entonó [la clerecía] con escogidísima música la Capilla, el Te Deum Laudamus, con cuya suavidad a vuelta de tiros y salvas de fuego, que asimismo hubo, aquí nos encontramos en la Catedral, donde puestos los santos en el alta mayor, los señores del cabildo nos dieron coro; cantáronse unas solemnes Vísperas, con ingeniosos motetes y villancicos, todo lo cual dicen los mismos prebendados no haber oído cosa semejante, ni visto el gentío que a ellas ocurrió.

Acabáronse las Vísperas que dijo el señor Deán, y al salir comenzó el paseo de nuestros estudiantes por este orden:

Iban delante los clarines y chirimías, de que vinieron acompañadas de sus casas a la nuestra todas las cuadrillas...”.

Si fue leído por más de uno aquél documento, bien podemos considerarlo como uno de los cuales contienen antecedentes de nuestro periodismo cultural referido a la música en Puebla, pese a la contrariedad de haber permanecido sin imprimir más de 300 años.

Hasta el momento, entre los citados por José Toribio Medina no encontramos otro que detalle, años antes qué y cómo se cantaba en la ciudad de Puebla.

Volviendo a las publicaciones periódicas, el propio doctor Efraín Castro recogió en el número 12 de sus *Lectura Históricas de Puebla* otro texto curioso que nos confirma el hecho de haber sido parte de una serie de publicaciones periódicas: los *Villancicos que se cantaron en la S.I. catedral de la Puebla de los Ángeles en los maitines solemnes del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, este año de 1689*, esta vez sí de la autoría de Juana Inés de la Cruz.

Con once años de diferencia respecto al texto de los villancicos que hemos citado anteriormente, los de Inés de la Cruz no incluyen la partitura, sólo la forma en que estaban divididos; por ejemplo, el iv del “Segundo Nocturno” lo forma una “Introducción”, un “Estríbillo” y unas “Coplas”, forma que se repite o varía de manera ligera —pues sólo se suele suprimir la introducción— a lo largo de los cantos.

El estudio y comentario del chileno José Toribio Medina, ofrece otros testimonios sobre publicaciones de los siglos xviii y principios del xix, cuando inicia en Puebla el periodismo propiamente dicho, por lo cual comentaremos ahora sobre esta historia pese a faltar en ella, por ahora, los detalles en cuanto al periodismo cultural y su especialización, el musical.

ANTECEDENTES

En su libro *Historia del periodismo en Puebla*, publicado en la capital poblana por la editorial ACD, Antonio Esparza Soriano recuerda que “el primer periódico impreso [en Europa, en la cultura Occidental] se publicó en Alemania, en 1457, con el título *Nuremberg Zeitung*. En 1493 circularon por Europa varias ediciones de una hoja titulada *Descubrimiento del Nuevo Mundo por Colón*. En América, el primer periódico fue la Hoja de México, aparecido en 1541, en donde se narraban los sucesos acaecidos durante el terremoto de Guatemala”.

En el mundo igualmente occidental, de acuerdo con Ignacio Márquez Rodiles en *El periodismo insurgente y la libertad de imprenta*, publicado por la UDLA en 1988, el primer periódico apareció en 1619: “El impresor Newsbury empezó a publicar sus ‘News’ (noticias), aunque no en forma periódica. En 1621 apareció el primer periódico americano: la *Hoja volante de México*. En Londres se publicó *Weekly News*, en 1622; las ‘Gacetas’ de España datan de 1643; *The British Mercure*, de 1645; las ‘Gacetas’ de Suecia y Holanda de 1644 y 1656, respectivamente. El gran periodismo constituido como empresa especializada, proviene del *Public Intelligence*, fundado por Sir Roger L’Estrange en Londres en 1663. No se rezagó mucho Oxford, centro universitario inglés, pues publicó *La Gaceta Londinense* en 1665”.

Esparza Soriano, por su parte anota: “En 1615, en Francfort del Meno aparece el *Frankfurten Journal*; en 1640, en Italia, la *Gazzeta Publica*; en 1641, en Barcelona, se funda la *Gaceta Semanal*; en 1661, en Madrid, nace la *Gaceta*; en 1695, en Inglaterra, el *Standford Mercury*, modelo que sería copiado en México años más tarde y que daría como resultado la publicación de *El Mercurio Volante*”.

Márquez Rodiles detalla: “*La Hoja volante de México* era un resumen de noticias procedente de Europa vía Madrid, a través de las comunicaciones que había con las colonias españolas de América, comunicadas por el sistema de flotas y galeones. No tenía *La Hoja Volante* [...] fecha fija para aparecer en público, pues dependía de la irregularidad de las comunicaciones de la época y de los varios ‘Avisos’ de la flota. Su contenido se refería a envíos comerciales, relaciones de artículos, etc., que por supuesto sólo interesaba conocer a los destinatarios. *La Hoja*... se componía de uno o más pliegos de informes según el tiempo transcurrido entre las publicaciones”.

El periodismo como tal, sin embargo, podemos considerar que surgió en México en la época de la dominación española. Diversos estudiosos coinciden en señalar como “el primer periódico cotidiano de la Nueva España *El diario de México*”, dirigido por Carlos María de Bustamante en 1808.

Para Mario Rojas Avendaño, en el libro *México, 50 años de Revolución. IV. La cultura*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en México en 1962, formalmente el primer periódico surgido en lo que hoy es México data de 1722, año en que apareció “*La gaceta de México*, primer mensuario de la ciudad de México, de Juan Ignacio María de Castorena” el cual “marca una nueva ruta de divulgación literaria y filosófica”.

Así, el periodismo propiamente dicho, nació en México, de acuerdo con Rojas Avendaño cuando Juan Ignacio María de Castorena y Ursúa y Goyeneche, en enero de 1722 “crea, pues, en América, el periodismo y planea de tal modo su publicación que, aun cuando se publicaba mensualmente, y sólo tuvo una vida efímera de seis meses de duración, enseñó al público en general y no sólo a los cenáculos de letrados, que la escritura y las ideas son patrimonio de todos los hombres y de todos los tiempos”.

ANTECEDENTES EN PUEBLA

En Puebla, la historia del periodismo inicia con Juan Nepomuceno Troncoso, quien publicó el primer periódico —semanal— en 1820, *La abeja poblana*, de gran importancia para la historia del periodismo mexicano, pues en sus páginas se publicó el Plan de Iguala, mediante el cual se proclamó la independencia de nuestro país, el mantenimiento de la religión católica como única que podía y debía ejercerse, y la igualdad de todos los habitantes del naciente país, aun cuando sólo se consideraba a “españoles” criollos y peninsulares.

El Plan de Iguala fue publicado en la imprenta de Troncoso, cura que dirigía y editaba *La abeja poblana*, hecho por el cual había sido encarcelado varias veces y por el cual incluso fue “desterrado” a Molcaxac, adonde fue enviado como cura párroco.

Cabe recordar que Puebla fue la segunda ciudad de la Nueva España donde hubo imprenta, si bien ésta tardó en llegar más de cien años desde la fundación de la antigua Ciudad de los Ángeles. Fue hasta 1640 que, con la llegada de Juan de Palafox y Mendoza como obispo de Tlaxcala (cuya sede era la Angelópolis) la imprenta fue formalmente establecida.

Para los años de la Revolución de Independencia, es decir, entre 1810 y 1821, había varias imprentas en la ciudad de Puebla. Una de ellas, nos recuerda Esparza Soriano era la del “Convento de la Concordia, ubicado en la [actual calle] 3 Sur 904; era la Imprenta Liberal y el propietario fue Joaquín Furlong, después pasó a manos del padre Juan Nepomuceno Troncoso”. Ahí se imprimió el Plan de Iguala.

En la época del surgimiento de *La abeja poblana*, en la todavía pero ya desfalleciente Nueva España, circulaban hojas volantes, folletos y periódicos que continuaban con la tradición de Bustamante o la impulsaban divulgando nuevas ideas, como *El Pensador Mexicano* de Joaquín Fernández de Lizardi.

La historia de Troncoso como impresor y liberal, defensor de la causa de la Independencia, la narra Antonio Esparza; destacan en ella el hecho de haberse opuesto al virrey Venegas, por lo cual fue hecho prisionero, pero sin denunciar jamás quiénes le habían dado la copia para la impresión de la crítica.

Troncoso también fue “desterrado” por esa misma actividad a favor de la libertad: el virrey Apodaca lo envió a Molcaxac donde Juan Nepomuceno se las ingeniaba para enviarle a *La abeja poblana* escritos a través de su hermano José María, con lo cual la

publicación se mantuvo, al menos hasta 1821, cuando el todavía gobierno virreinal censuró al semanario y lo clausuró, aunque en esta ocasión Troncoso logró ser avisado a tiempo y huyó para no ser nuevamente apresado.

Antes, como hemos visto, Troncoso pudo imprimir el Plan de Iguala, el cual mandó pegar en las esquinas de la ciudad, lo cual le valió ser recluido durante seis meses en la cárcel.

ASOCIACIONES Y PROMOTORES

ALEJANDRO ELÍAS

Desde los cantos lastimeros del brujo de la Sierra Norte de Puebla, pasando por el tañer de cientos de campanas al unísono en el Vaniloquio Campanero de las Cholulas; el rescate de los instrumentos y la música prehispánica por el maestro Elías Guerra, hasta las bandas contratadas en San Cristóbal Tepontla, pueblo de músicos donde algunos orgullosamente son contratados de cuando en cuando por la paisanada en la mismísima Nueva York, y que cuando vuelven de gira pueden pasar meses desocupados, haciendo algunos de ellos trabajos de albañilería o herrería para sobrevivir hasta la siguiente tocada... Los grupos versátiles dedicados a poner la nota alegre de las bodas y los XV años... Y qué decir de los músicos de estudio amenizando grandes comidas con orquesta de cámara y música de Los Beatles interpretada magistralmente... Todos ellos sin embargo, conforman en sí, la música de Puebla, la música que se toca en Puebla, aunque no siempre se escriba aquí y para aquí.

Músicos que los menos terminan editando un disco de manera independiente, como el ansiado hijo de alguien que no concibe a la primera, mientras que otros más, los más seguramente, terminan de locutores en programas de radio; de articulistas en algún periódico local o en algún puesto en instituciones gubernamentales o privadas, aunque también los hay, que en aras de ese amor al arte, fundan instituciones educativas donde se imparte la música en sus diversas manifestaciones y los más agerridos, acaban siendo también sus propios promotores, gestores culturales, organizadores de festivales y hasta cobradores de su propio trabajo.

La música que se hace en Puebla, si bien tiene un nivel, incluso internacional, también la hay de aquella que se repite como *cover* de los grandes intérpretes, aquella que permite ser, por momentos, los grandes posibilitadores de la música del momento y la de siempre para eventos diversos.

Promotor, se entiende como el que promueve profesionalmente la labor de otra persona: Asociación como la unión de varias personas para el logro de un fin... De manera que los promotores y las asociaciones para la difusión de la música en Puebla no se supeditan al trabajo realizado por un representante artístico sino por toda aquella persona o institución que se involucra para la difusión y el conocimiento de la música o los músicos locales.

Voy a permitirme tocar una experiencia propia que tiene qué ver con el tema: hace unos 25 años, en la Ciudad de México, siendo reportero de cultura del periódico unomásuno, recibí la invitación de algunos grupos de rock mexicano para ser su representante. Anduvimos unos años entre hoyos *funkys*, tocadas privadas en casas de Las Lomas de Chapultepec y algunos festivales; nos tocó sufrir el desdén de las disqueras y así nos la llevamos, pidiendo a gritos una oportunidad entre otros a la entonces disquera WEA, de la cual era jefe de prensa el periodista Pepe Návar y que por esos años de mediados de los 80 agrupó a muchas de las mejores bandas de rock mexicano para contribuir al *boom* de lo que se dio en llamar *El rock en tu idioma*, todavía editado en acetatos de 33 revoluciones por minuto y que se dio a conocer a través de las legendarias tocadas en el Salón Margo en la Narvarte y en muchas de las entonces discotecas de la capital.

En ese entonces el apoyo por parte de las disqueras era muy difícil de conseguir. Los grupos debían contener muchos atributos que los hicieran candidatos aceptables

para este tipo de empresas. Kenny y Los Eléctricos, Ritmo Peligroso, el Tri, Fobia, Chac Mool con el extinto Jorge Reyes al frente, entre otros, fueron los afortunados que participaron del *Rock en tu idioma* al lado de extranjeros como Miguel Ríos, Miguel Mateos, Soda Stereo, Fito Páez... para mis grupos, la suerte no llegó. Aunque por ahí anduvo apoyando siempre Modesto López con su sello Pentagrama, nacido en 1981 y hoy en riesgo de sucumbir ante los altos impuestos que, dice Modesto, le exige la Secretaría de Hacienda, junto con la piratería y la crisis económica, ahí anduvo recogiendo el mejor material surgido principalmente de la entonces nueva trova y la música popular mexicana para luego abrirse a otras expresiones musicales como el jazz y el rock.

Me di cuenta que para la mayoría de los grupos y músicos, los apoyos para sobrevivir sólo podían conseguirse, si acaso, a través de las instituciones culturales del Estado; supe que la iniciativa privada no apoyaba este tipo de proyectos nacientes y que las grandes empresas sólo contrataban para su publicidad a los astros consagrados de la música nacional e internacional.

Y parece que a 25 años los tiempos no han cambiado mucho. Hoy el panorama no parece ser distinto. La mayoría de los músicos en Puebla capital y el interior del Estado parecen padecer del mismo mal que los de hace un cuarto de siglo: tocar puertas. Todas cerradas. Y las pocas que se abren, casi siempre corresponden a las casas de cultura del Estado y municipios, a los festivales organizados por la Secretaría de Cultura del Estado o a las presentaciones conseguidas picando piedra en las dependencias estatales o municipales como el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, o el Departamento de Educación y Cultura del Municipio de San Andrés Cholula, por poner algunos ejemplos.

¿Qué espera entonces la música de Puebla al cobijo del presupuesto gubernamental? Subsistir, parece, cobrando cheques bastantes semanas después de las presentaciones y a veces sin siquiera llegar a cobrar; buscando concursos como el de la Foescap para conseguir una beca que permita sobrevivir 10 meses más para poder seguir haciendo trabajo creativo.

Existen concursos universitarios que buscan el fomento de la música, como el Festival interuniversitario de la canción de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, el cual cobra \$50 por inscripción y premia con \$6 mil pesos al primer lugar además de editar un CD con las diez canciones finalistas, de ese tamaño son los premios para nuestros músicos, de ese tamaño son los estímulos para un grupo aquí; hay convocatorias como la de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla para formar la Orquesta Gran Ensemble de Puebla; y está la formación de la Orquesta Sinfónica de Puebla, que es sin duda un gran acierto y que sin embargo la propia orquesta pide ahora a la gente mayor demanda de este tipo de expresiones artísticas para que estas agrupaciones puedan sobrevivir y no desaparezcan por falta de público.

Pareciera entonces que el enfoque del apoyo a la música poblana está sustentado de manera muy débil en el aparato cultural gubernamental y en contadas universidades. Los espacios importantes como el Complejo Cultural Universitario o el Auditorio Siglo XXI, también proyecto gubernamental, están llenos de eventos de corte internacional, que si

bien son bienvenidos, no contemplan la presentación y difusión de los músicos poblanos; existen también instituciones musicales que han mantenido su lugar a base de estar difundándose algunas hasta por 45 años y apoyados por el gobierno del Estado y la Secretaría de Cultura de Puebla como lo es el Coro Normalista de Puebla.

Los cafés cantantes, las librerías y espacios culturales que igual se cuentan en Puebla con números de un dígito como el caso de Profética, hacen su labor como pueden, luchando contra la ignorancia, el bajo presupuesto para la difusión y la buena voluntad de los medios de comunicación que quieran promover sus espacios, de manera que las presentaciones de los músicos en esos lugares, es de verdad, prácticamente una inversión del músico para tratar de darse a conocer. Existen espacios que les son rentados a los músicos en \$8,000 pesos para poder presentarse... Y por ahí aparecen también los foros más con carácter de antro que dan cabida a músicos poblanos y que sí han ido en aumento, sobretodo en la zona de Cholula. Jazzatlán, El breve espacio, Centro Cultural Creciente, Anónimo, Pulque para dos... Son lugares que abren y cierran, que llegan y se van pero que todo el tiempo por iniciativa de particulares están tratando de apoyar a la música hecha en Puebla. Ahí los músicos como pago muchas veces sólo se quedan con el *cover*. El consumo es para la casa. Si bien un músico de café ganaba hace diez años \$100 pesos por hora, hoy puede ganar entre \$100 y \$150 por toda la noche. El colmo es saber que muchos grupos tocan por tan sólo un cartón de cervezas.

Espacios gratuitos casi no hay y los que hay, según declaraciones de los propios músicos, se manejan por amiguismos. Parece ser que los grandes eventos están monopolizados por dos o tres músicos que han logrado conectarse en el medio y son quienes controlan todo para su propio beneficio. Son grupos que cobran \$60 mil pesos por un evento.

Los pocos promotores poblanos se encuentran de frente con uno de sus grandes obstáculos: el Sindicato de Músicos, a quien algunos acusan de cobrar sin razón a los agremiados y promotores. El promotor Fernando Higuera ha acusado al sindicato “de presentarse a cobrar altas cuotas fantasma de las que no extiende recibos, lo que provoca que los precios se eleven y en consecuencia —dice el promotor— el público no asista a los eventos”. Para algunos músicos de gran calidad, el sindicato de músicos ni siquiera existe, es un aparato político agremiado a un partido y dedicado a hacer labor proselitista. Otros músicos ni siquiera saben de su existencia, creen que no hay un sindicato en Puebla.

Los medios de comunicación también llegan a fungir como promotores al dar a conocer el trabajo de los músicos poblanos. Las televisoras locales han apoyado de alguna forma, en el siguiente orden: Canal 26 de Sicom, Televisa Puebla y TV Azteca Puebla, y aunque no deja de ser un esfuerzo de difusión que ayuda, la verdad es que no cura el mal de la promotoría y las asociaciones.

La Radio tiene también qué decir en esta historia y a la manera de Radio Educación y de Radio UNAM, los modelos de la radio cultural aparecieron en Puebla no hace mucho tiempo como Radio Buap y Sicom Radio. La primera en poner el ejemplo fue la

vecina tlaxcalteca Radio Altiplano, que si bien no es poblana sí es escuchada en la mayor parte de la ciudad de Puebla y difunde de cuando en cuando materiales de músicos poblanos. Radio Buap y Sicom Radio presentan, al igual que Altiplano, algunas piezas de músicos locales y eso de pronto ayuda a conocer lo que se hace en el Estado. Otros proyectos interesantes como 105.1 FM de Sergio Mastretta, acabaron por desaparecer porque “la cultura no vendió”. Por lo demás, el resto del cuadrante está ocupado por música comercial que no está interesada en la difusión de la música local.

Por su parte, la internet está ahora ahí, como ese gigante capaz de llegar a cualquier lado en segundos. Quizá el futuro de la promotoría esté ahí, en la autopromoción de los grupos y solistas poblanos para dar a conocer su trabajo.

Y finalmente, algunas empresas como el Grupo Modelo, que organiza de cuando en cuando concursos de rock como parte de sus actividades de mercadotecnia.

Debo apuntar que ese modo nacional que tenemos de hacer las cosas muchas veces coadyuva a entorpecer el florecimiento de la música en Puebla. A los músicos se les exige un recibo de honorarios o una factura al ser contratados, cosa que muchos de ellos no saben cómo manejar, no hay una formación de empresarios, sólo son músicos, rockeros que saben darle a la lira por unos varos... En ocasiones las cosas se tendrían qué hacer por iniciativa propia; a veces pasa que el FONCA manda dinero pero del otro lado no hay nadie para dárselo. Pasa también que luego nadie se acerca a las instituciones a ofrecer su música. A veces permea ese estilo nacional de hacer las cosas, donde se espera que el gobierno levante la mano y los llame. Y si muchos de los músicos tienen esa formación y ese poco interés de crecer ¿cómo es que se les pide que cuenten con un representante, que se inscriban o creen una asociación o por lo menos que le exijan a su sindicato que los apoye y asesore?

De manera que, promotores y asociaciones dedicados al apoyo y la difusión de la música en Puebla, lamentablemente, se cuentan con los dedos de una mano. Los músicos poblanos están, por lo menos hasta hoy, condenados a seguir cobijados por el manto protector del presupuesto cultural del Estado y en espera de que la iniciativa privada resuelva abolir aquella expresión tan sobada de que “la cultura no vende”, pues ejemplos como Ciudad Botero en Medellín, Colombia, son prueba viviente de que una ciudad cultural es sinónimo de mejores condiciones de vida, tanto para los artistas como para los ciudadanos. Y ya se ha discutido que Puebla tiene todas las condiciones para ser una ciudad cultural.

LA ENSEÑANZA

HISTORIA DEL CONSERVATORIO

CUAUHTÉMOC CRUZ ABUD

Ya próximos a clausurar la primera década del recién comenzado siglo XXI, los objetivos del Conservatorio de Música del Estado de Puebla están más claros, cercanos y necesarios, en el afán social y humano de su labor formativa.

Como institución, inicia sus funciones en 1917 inmersa en las urgentes bondades que la educación musical ofrecería a sus educandos. Con varios domicilios en su haber (antiguo Arzobispado, edificio de Correos, Colegio de Infantes –frente a las actuales oficinas de Turismo del Estado–, Hospicio –avenida Reforma–, Teatro Principal –planta alta– casa ubicada en 5 poniente, frente al Congreso del Estado), el actual inmueble ubicado en las Avenida Juárez no. 1301, ya definitivo, ofrece los primeros paso que se convirtieron en la búsqueda e incursión que perfilaron los proyectos futuros. De esta forma y desde 1928, serían habituales las modificaciones a las ideas que otorgaran completa inclusión de la escuela en el entorno, así operaría indistintamente como una “Escuela Vocacional” con interés en la creación de grupos musicales y ofrecería “opciones educativas a la sociedad” al introducir “cursos especiales para obreros”, hasta intentar cohesionar una institución con “un carácter más profesional”. El desarrollo académico de la institución estuvo caracterizado por la experimentación, en el empeño por alcanzar la estabilidad en el número de cátedras y alumnos, así como la formación de agrupaciones coral e instrumental.

En sus inicios la educación musical de las épocas pasadas se entendía como razón social y adiestramiento entre mujeres y hombres, respectivamente.

Los albores de una enseñanza escolarizada, con pretendido carácter profesional, se dieron en 1940 bajo la dirección del maestro Domingo Díaz y Soto, quien después de poner a “consideración del Estado una Ley con su plan de estudios” obtiene el permiso, siendo el 10 de enero de 1941 aprobada para constituirse en Escuela Profesional de Música., siendo su concreción posible con el maestro Fausto de Andrés y Aguirre, quien fue designado en 1952 para dirigir la institución en la que había comenzado sus estudios. Originario de la ciudad de México y desde muy joven residente en Puebla, Andrés y Aguirre hizo “efectiva la Ley que estaba vigente” para así obtener “el presupuesto necesario para completar todos los profesores que exigía la mencionada Ley y su plan de estudios”; con ello en 1953 la escuela es ya profesional, lo que se tradujo en un aumento de educadores (de 8 a 23) y de alumnos (de 40/60 a 300) en ese mismo año.

Siendo su razón de ser la elaboración de programas y planes de estudios que sean funcionales, adecuados a contexto, de sentir práctico, coherentes, idóneos y actuales, ha sido y es la principal directriz de su existencia a partir de su fundación, labor que, en todo momento, es la expresión pedagógica que motiva la revisión, el análisis y el estudio constante de toda la actividad que acredita al personal encargado de la instrucción y formación del estudiante. Tomando como referencias las experiencias, los conocimientos, los logros y las deficiencias, la concepción de los programas estaban sujetos a cambios anuales, en el afán de mejora y acercamiento al reconocimiento propio por la calidad, perseverancia y trabajo de cada uno de sus miembros.

La inserción social del Conservatorio se ha mantenido a lo largo de todos estos años, jóvenes que han prestado su servicio en las bandas típicas, estudiantinas, orquestas y en la educación musical en las instituciones del Estado federales, particulares, al igual que la dirección de los coros.

En los inicios (aquellos que se corresponden a los tiempos en que el Gobernador del Estado, Ing. Aarón Merino Fernández, concediera el edificio que otrora perteneciera a la secundaria Venustiano Carranza), la composición estudiantil era variada, con la instauración de tres turnos de trabajo que flexilizaban las opciones de estudio, de esta forma habrían, tal y como se recoge en la revista conmemorativa *50 Años de Vida del Conservatorio de Música del Estado de Puebla*, cinco tipos de alumnos:

- El profesional de la música que se obliga a cursar todo el plan de estudios establecido.
- El vocacional de la música especial para niños que se obliga a las materias fundamentales de la música.
- El vocacional de la música para empleados y obreros que abordan las materias fundamentales de la música.
- El curso de declamación con un plan de estudios de tres años para obtener el diploma correspondiente.
- El curso de idiomas que aún no especificado muchas personas lo solicitan por el prestigio de los maestros que lo imparten.

Con estas aspiraciones la organización interna de la enseñanza funcionaba con las clases de Solfeo, Teoría y Dictado Musical, instrumentos cada grupo considerando su especialidad, Con juntos Corales, Conjunto de Cámara, Conjunto de Orquesta, Contrapunto, Armonía, Declamación, Canon, Fuga, Formas Musicales e Instrumentos, Pedagogía y Orquesta Escolar, Técnica de la Enseñanza, Historia de la Música, Acústica, Español, Literatura Perspectiva, Inglés, Francés, Italiano.

Los logros que se han obtenido a la fecha son consecuencia del desarrollo humano y material de la institución en un devenir que ya suma más de 90 años. Los días en que se contaban en el haber con siete pianos, cuatro armonios, tres contrabajos, violines, violas, violonchelos, flautas, oboes, fagotes, cornos, timbales, platillos, etc., en que la Difusión Cultural era la muestra de 25 conciertos por año, se consolidan en ulteriores gestiones.

Cuando era publicada la Ley del Conservatorio del Estado en el Periódico Oficial del Gobierno Constitucional, el 10 de febrero de 1941, quedaba asentado su objeto en el Capítulo 1, Artículo primero al señalar:

- 1.- La enseñanza prevocacional de la música, especial para niños.
- 2.- La enseñanza vocacional de la música y el arte teatral.
- 3.- La enseñanza profesional de la música y,

4.- La difusión general de la música en las masas populares.

Se estaban gestando, de hecho, los patrones que le otorgan su identidad. El Conservatorio reactiva en su Misión, Visión y Valores la idea que años atrás le dio vida y que reza al leerse:

Misión. En el Conservatorio de Música del Estado de Puebla, como institución de educación superior, estamos comprometidos con el conocimiento, respeto, aprendizaje, investigación, ejecución, interpretación, creación y difusión de la música y con ello formar profesionales de calidad internacional, enriquecidos en sus potenciales humanos que impulsen la cultura musical de la sociedad, aumentando las opciones de vida laboral de los ciudadanos por medio de procesos de enseñanza-aprendizaje.

Visión. Ser una organización de aprendizaje que impulsa la educación musical y utilizando los recursos más avanzados tanto teóricos como metodológicos y tecnológicos en sus opciones educativas directa y a la distancia en los diferentes niveles, grados y posgrados académicos que la institución ofrece, además de los convenios e intercambios nacionales e internacionales, todo ello en un ambiente académico de calidad que estimule los valores de la disciplina, la creatividad, el espíritu de servicio, la tolerancia y la perseverancia, en instalaciones adecuadas y suficientes para atender las necesidades de la población interesada en el aprendizaje y desarrollo de la música, formándolos como profesionales.

Valores. El Conservatorio promueve la clarificación de los valores que les permita lograr sus objetivos y metas:

- Disciplina
- Liderazgo
- Creatividad e Innovación
- Espíritu de Servicio
- Tolerancia

Cuando el 31 de julio de 1998 se publicaba en el Periódico Oficial el Decreto del H. Congreso del Estado que expide la Ley del Conservatorio de Música del Estado de Puebla, se estaba asentando la utilidad de las instituciones que tienen por finalidad “promover la educación, investigación y difusión de la cultura”, quedando de igual modo ratificados y ampliados los presupuestos con anterioridad descritos. Esta nueva Ley volvería a relacionar su objeto en el Capítulo 1, Artículo 3, donde se lee:

- I. Capacitar individuos que ejecuten y difundan la música;
- II. Capacitar individuos en la enseñanza inicial y preparatoria de la música;

- III. Ofrecer educación de tipo superior que forme profesionales aptos para preservar, difundir y acrecentar el arte de la música;
- IV. Crear, investigar, preservar, fomentar y difundir la música en todos sus géneros;
- V. Contribuir a la formación integral del ser humano por medio de la educación artística, y
- VI. Proporcionar al individuo un medio de subsistencia mediante la práctica de la profesión musical en cualquiera de sus áreas.

Con énfasis en el reconocimiento de su historia, 92 años de existencia, el Conservatorio continúa su labor docente cercano ya a su centenario consolidando sus resultados académicos y sociales en apego a una constante mejora de la infraestructura.

La atención a las necesidades escolares y docentes no solo se distinguen en la sede de su Dirección General. La aplicación de las medidas que se encaminen a un óptimo y cualificado rendimiento hallan su prolongación en las cinco Extensiones que se reparten al interior del Estado, asimismo la mejora de los inmuebles y la captación de bienes inmuebles e instrumentos son prioridad para intentar alcanzar la calidad en el proceso educativo.

Ha sido prioridad la actualización y la capacitación de la planta docente, el intercambio académico a través de la realización de cursos especializados, así como la adaptación de la enseñanza a las novedosas exigencias de nuestros tiempos. El sistema de internet, su manejo y disposición, la composición de una sala de grabación equipada con audio y video de alta definición, la constante adquisición de computadoras de última generación y de instrumentos que engrosan al caudal material necesario para el estudio de calidad, así como fuentes que nutren el acervo bibliográfico, son algunas de las tareas que ocupan la atención de todo su personal que se unen al rescate y conservación de bienes muebles e inmuebles dañados y alterados por el paso de los años, junto a la exigencia en el cuidado y respeto a la que constituye una de las instituciones legendarias y representativas de nuestra ciudad.

En la actualidad el estudio musical que se emprende en el Conservatorio del Estado se ha perfeccionado, filtra con su experiencia y con sus egresados la estructura de los estudios que se organizan por tres niveles:

- Inicial. 9 años (4° grado de primaria) a 14 años (término de la secundaria)
- Preparatorio. Examen de nivel de terminación de iniciación y acreditar término de la enseñanza secundaria.
- Licenciatura. Acreditar los tres años del preparatorio musical y certificado de Preparatoria o equivalente escolar.

Cada uno de los niveles que completan la formación del egresado del Conservatorio de Música va incorporando a su escolaridad materias adecuadas a las necesidades según la

edad y el rigor de los estudios, de esta forma en los primeros años las materias de Solfeo, Coro e Instrumento serán el soporte para aquellas que se introducen en el nivel Preparatorio sin desdeño de las anteriores, éstas son las materias de Composición, Informática y teóricas como Historia e Idioma. El último nivel que ofrece la culminación de la enseñanza escolar agrega al perfil materias como Pedagogía, Técnicas de la Enseñanza, Conjuntos de Cámara y Conjuntos de Orquesta, además de las materias que se llevan como instrumentistas.

La nueva Ley del Conservatorio, publicada en el Periódico Oficial el 31 de julio de 1998, posibilitó ampliar las facultades del Centro Educativo, con ella, la escuela, que solamente brindaba como culminación de los estudios el título de Profesor en Música, ahora vería con más amplitud el progreso de todas sus expectativas como Centro de Educación Superior al avalar sus estudios con el rango académico de Licenciatura en Música.

El horizonte a mediano y largo plazo vislumbra al Conservatorio como una institución adulta y madura, con múltiples posibilidades de crecimiento y potencialidades de reinserción social. Las múltiples horas dedicadas al estudio y la superación la convierten en un referente obligado en la evaluación del quehacer musical en todo el Estado.

La ampliación de la plantilla escolar ha sido significativa en cada curso lectivo, en el presente cuenta con más de 1700 alumnos inscritos. A la fecha los estudios superiores alcanzan la cifra de 14 instrumentos. Las bondades de los aprendizajes musicales funcionan como consolidación de todos los conocimientos escolares; además de facilitar el desarrollo de habilidades demuestran, en tal orden, creciente el interés y más alta la demanda por ingresar a sus aulas. La coexistencia generacional que se aprecia en su planta docente y en su Orquesta Sinfónica, con 49 años de fundada, es expresión de permanencia y respeto por el conocimiento académico acumulado y generado hasta nuestros días.

Es fructífero el intercambio profesional y cultural con instituciones similares nacional e internacionalmente, en donde la presencia de nuestros alumnos ratifica la calidad del Centro, interesado en la superación y actualización de toda su comunidad.

El Conservatorio de Música es una entidad educativa sensible que ha sido capaz de rehacer y contribuir con su trabajo el quehacer de la enseñanza y la práctica musical, con esquemas incluyentes, comprometidos y fieles a la sociedad y la razón que le dieron su original fundamento.

Actualmente cuenta con 152 trabajadores entre docentes, administrativos, de apoyo y directivos, comprometidos todos al servicio de la enseñanza musical en sus cinco Extensiones y Edificio Central.



LA UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS

Su influencia en la educación musical

MARÍA LUISA VILAR PAYA

La licenciatura en música de la Universidad de las Américas - Puebla ocupa hoy un lugar interesante y diferente dentro del panorama musical mexicano, en comparación a otras instituciones ésta es una oferta reciente y por ello en lugar de comenzar con su historia empezaré por mencionar brevemente y en forma selectiva algunos de los logros de este programa, el fin no es propagandístico sino sentar una base sobre la cual se pueda analizar tanto la conformación del programa como los retos que han podido vencer y los que tendrán que vencer a mediano y largo plazo.

La licenciatura abrió sus puertas por primera vez en otoño de 1995 y el ciclo completo de cursos de la primera generación culminó en el 2000, desde ese entonces los egresados han demostrado poseer una formación que año con año los ha capacitado para ingresar en universidades de indudable prestigio internacional, entre estas se encuentran Yale University, University of Texas en Austin, University of California en Davis, Cincinnati Conservatory of Music y University of London the Goldsmith College, por mencionar instituciones con una sólida reputación y en las que cuesta trabajo ser admitido directamente como estudiante de posgrado. Las universidades mencionadas no solo han aceptado el nivel de la licenciatura de la Udlap, sino que también han ofrecido generosas becas, a este hecho se unen otras siete becas Fullbrigh y cuatro Conacyt que alumnos de la licenciatura han obtenido en el lapso de diez años, durante este tiempo y en al ámbito de la docencia los egresados también han podido insertarse como docentes en la Universidad de Guadalajara, en la misma Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en la Universidad de Chiapas, uno de ellos estudia actualmente el doctorado en Noruega como parte de un programa de superación académica en la misma Universidad de Chiapas.

El que muchos alumnos y egresados estén interesados en la musicología, la docencia a nivel universitario o un tipo de ejecución que se involucra con procesos de investigación histórica y crítica, se debe no solo a las materias que comprenden el programa sino a la forma como éstas se imparten, la inserción dentro del ámbito universitario les permite a los estudiantes interactuar y tomar clases con profesores especialistas en humanidades, filosofía, historia del arte, teoría de la producción cultural, educación, gestión administrativa y negocios, por mencionar los campos en los que con más frecuencia se interesan los alumnos. Algunos de estos cursos forman parte de los llamados cursos generales, otros se ofrecen como optativos dentro del mismo programa de música, también se exige del alumno un muy buen nivel de inglés, y cuando éste ya se tiene entonces se procede a un tercer idioma; el excelente manejo del inglés se convierte en un factor determinante para la obtención de becas Fullbright y las otorgadas directamente por instituciones anglosajonas. Quisiera añadir que este tipo de becas son a veces de las pocas becas que puede lograr un estudiante mexicano en el campo de la música, puesto que es difícil conseguir becas Conacyt u otro tipo de becas que están más orientadas hacia las ciencias o la tecnología.

En todos los cursos aquí mencionados, tanto de idiomas como generales u optativas, el estudiante de música intercambia ideas con profesores y alumnos de áreas muy diversas, por ejemplo, cuando el estudiante toma una clase de administración conoce alumnos de

todas las carreras de la Udlap, y esto lo mueve a formar equipos de trabajo, no solo con sus compañeros de este curso, sino como modo de trabajo el alumno de música se hace consciente del valor del buen diseño de un cartel, de una información transferida a tiempo, en forma clara y por los medios adecuados. Todavía más importante es el aprender que hay especialistas con los que se puede trabajar y que el músico no puede ni debe intentar cubrir todos los aspectos de la organización de cualquier proyecto, desde un simple concierto hasta la concepción, documentación, grabación, imagen y difusión de un producto cultural, cualquiera que éste sea. En este proceso el estudiante también empieza a descubrir otros talentos, y de esta manera aprende no solo a valorar, sino también a realizar el trabajo de producción, esto lo prepara para un mercado laboral complejo en que él o ella no siempre serán la estrella, sino con frecuencia los ejecutores tras bambalinas.

Cabe enfatizar que la ubicación de las oficinas de profesores y los salones de música dentro de un campus universitario unificado promueve interacciones entre profesores y alumnos en diferentes áreas, no basta que la tira de materias permita, incluso exija, el que se tomen cursos fuera de música, se necesita facilitar la cercanía física de los distintos espacios por dos motivos: primero, para que este tipo de programa culmine en una realidad en donde el alumno escoja el curso por el contenido y no por el horario o la ubicación; y segundo, para que las relaciones establecidas durante la clase pasen a ser parte de la vida cotidiana que continúa más allá de las horas de clase y más allá de la duración de un curso. Así, llegamos al punto en donde algunas especificidades, si bien culminan en ventajas, también marcan los límites claros al alcance del proyecto de la UDLAP.

El tipo de intercambio académico aquí descrito no permite un crecimiento exponencial, con esto me refiero no solo a música, sino a cualquier otra carrera de artes o humanidades dentro de este contexto, en otras palabras, el intercambio se beneficia del tamaño de una institución que ha permitido el desarrollo de campos académicos muy diversos dentro de un tamaño que no ha rebasado los ocho mil estudiantes y que no piensa rebasar los diez mil. La gran mayoría de los programas de artes y humanidades tienen menos de cien estudiantes, de hecho muchos menos, pero han fluctuado; en música tenemos 56, en danza tenemos 35, en teatro tenemos 45, en artes plásticas tenemos 70, pero aunque estos números a veces han subido, nunca han rebasado los 100.

El tipo de profesorado de tiempo completo es también difícil de encontrar, ya que todos deben impartir una gama de materias amplias, y en México es difícil encontrar profesionistas en la música que impartan tanto materias prácticas como teóricas a la vez, que si bien se especializan en la música de concierto no cierran las puertas al estudio de otros tipos de música e incluso sean capaces de impartir algún curso introductorio o de manejar en las clases de composición elementos que provienen de repertorios muy diversos, tanto nacionales como internacionales.

Otro factor que califica y a la vez acota el programa de música de la Udlap es la acreditación por el Southern Association of Colleges and Schools (SACS), en la actualidad solo tres universidades, -cuatro junto con la Udla- en México están acreditadas en este

organismo norteamericano que es el mismo que rige todas las instituciones superiores del sur de los Estados Unidos, son la Udlm de México, la Udem de Monterrey, el Tecnológico de Monterrey y la Universidad de las Américas; de ellas solo la Udlm ofrece carreras de artes y en el México contemporáneo pasar la acreditación de SACS en cualquiera de los campos de enseñanza artística es sumamente difícil y un factor que acota el tamaño y la naturaleza del programa, SACS exige que todos los profesores tengan posgrado y que el 25% de los cursos estén impartidos por profesores que tienen grado terminal, en el caso de la música, doctorado. La SACS específicamente revisa que ese 25% se cumpla dentro de los cursos de la especialidad, y todos sabemos que en México hay muchos músicos de gran calidad, tanto interpretativa como docente y que al mismo tiempo no cuentan con posgrado, y menos con doctorado, también sabemos que la obtención de un doctorado en un área no necesariamente garantiza la calidad del trabajo docente ni tampoco el de investigación, en muchos casos, además de las dificultades aquí mencionadas, SACS solicita que el profesor tenga al menos 18 créditos a nivel maestría o doctorado específicamente en el área de la materia que va a impartir, por ejemplo, un pianista no puede enseñar historia de la música si la tira de materias que cursó en su maestría o doctorado no contiene 18 créditos que sostienen, que sustentan la impartición del curso de historia, es decir, estamos hablando de la especialización gringa contra la metodología mexicana, lo cual complica bastante las cosas desde un punto de vista administrativo.

Y a propósito quise levantar o poner en la mesa este tema, el tema de la acreditación, que es prácticamente con el que termino, porque es un tema interesante para que reflexionemos entre las distintas instituciones que damos música o que damos cualquier carrera y que además en un momento vamos a empezar con todos los proyectos de acreditación, digamos al interior del país y que bueno, las acreditadoras imponen ciertos criterios y esto beneficia o no a los programas, los acota, los favorece en algunos sentidos, pero también a veces impone situaciones que no son precisamente muy realistas.

SACS abre una puerta interesante al permitir que la institución justifique a uno que otro profesor que no cumpla con sus criterios de grado o de créditos para impartir la materia, las justificaciones no son fáciles porque en ellas se tiene que probar la experiencia profesional equivalente al grado y con alto un alto nivel de calidad en la materia en que la se está impartiendo, por ejemplo, un ejecutante que no tiene maestría puede enseñar instrumentos si se comprueban conciertos recientes en buen número y en foros de calidad, de preferencia con proyección internacional, de la misma manera este ejecutante podría dar un curso de historia, pero en este caso ya es más difícil, porque tendría que probar publicaciones y presencia en congresos acerca de esos temas en los que está impartiendo clases. Eso complica las cosas en el plano administrativo, porque cumplir con estos requisitos en el programa actual es difícil, la Udlm lleva 15 años en los que ha logrado traer docentes altamente calificados, en ocasiones también ha tenido que depurar la planta académica, ya que los grados no siempre corresponden al nivel de creatividad artística y tampoco garantizan habilidades pedagógicas óptimas.

Quisiera terminar con un pequeño resumen que retoma todos estos elementos; por un lado nuestros egresados sí se han beneficiado de los distintos profesores, la Udlap hace gran énfasis en la investigación, somos muchos los que estamos en el Sistema Nacional de Investigadores y que estamos impartiendo clases ahí, y esto también permite, por ejemplo, que en el caso de música algunos alumnos de humanidades, que tienen toda una formación distinta pero que también han aprendido música a lo largo de su vida, -típicamente con un maestro de piano particular o porque han estudiado violín o algo por el estilo como un complemento- terminen interesándose en la musicología, y hemos visto, es interesante, que algunos de los chicos que están siendo aceptados en programas de musicología a nivel internacional han salido de la carrera de humanidades, no necesariamente de la carrera de música; entonces aquí hay algo interesante, creo que el programa de la Udlap está aportando particularmente en el sentido en que estamos enfatizando mucho en que hay que formar alumnos que en el futuro puedan tomar cargos docentes, y con gusto y con talento, digamos que identificados con la posición del profesor que da clases de historia, del profesor que da clases de entrenamiento auditivo, -solfeo, como le llama la institución- del profesor que da contrapunto, porque en ocasiones en México, esto ya no es tan frecuente, pero a veces sí ha sucedido que estas materias no sean precisamente para las que el profesor está formado, sino que sean un poco la materia que le interese personalmente al alumno o en la que ha caído quizás porque no había quien la enseñara.

Entonces me parece que la Udlap ha tenido una posición de liderazgo muchas veces forzada por sus mismas acreditaciones, pero que esto también la han obligado a mantenerse, y así debe ser en un digamos muy acotado plano, con un cierto tipo de programas, y esto también es bueno porque hace que nuestros alumnos para hacer otras cosas tengan que integrarse en otras instituciones, que dialogar con otras instituciones a manera de que no sea solamente el punto de vista de un grupo de maestros que si bien es amplio, de todas maneras es un grupo de maestros que trabaja al interior de la institución.

Quiero terminar diciendo que tenemos el tema de las acreditaciones, que es un tema muy interesante, tenemos que empezar a valorarnos, a evaluarnos los unos a los otros, pero también tenemos que entender que las distintas instituciones tienen distintas funciones y cada una puede de ellas puede aportar desde un lado, pero también tiene que resolver ciertos problemas, nosotros, por ejemplo, al tener que aceptar alumnos que muchas veces vienen con muy bajos conocimientos de música los colocamos en un programa en el que el primer año aprenden mucho, pero aun así tenemos una gran deserción en ese mismo primer año. Y ya después de eso, como institución privada lo estamos cuidando, ya no hay tanta deserción, pero estas condiciones son muy diferentes a las que yo veo que suceden en otras instituciones que tienen otra finalidad, pero que igual que nosotros, están luchando por impartir la más alta calidad académica.

ALCANCES E IMPACTO DEL NUEVO PERFIL DEL MÚSICO

FLAVIO M. GUZMÁN SÁNCHEZ

Esta sociedad de nano elementos, (ya no de micro elementos) en donde vivimos un vértigo de descubrimientos, avances tecnológicos, cambios sociales, climáticos y de toda índole... pagando el precio por haber tenido el descaro de hacer a un lado el humanismo, volviéndonos tecnócratas de la era de lo desechable, lo cómodo y perecedero. Y en donde al mismo tiempo vivimos una lucha infructuosa entre permanecer bajo la influencia de los hábitos de enseñanza del siglo XIX y remontar nuestra disciplina y aplicarla a un mundo que a veces pudiera parecer amorfo. Permanecer dentro de ese ámbito centenario, implicaría en un momento dado (valga la expresión), vivir en una torre de Babel. Desde el lenguaje que usamos hasta la forma de aplicarlo, condiciona la permanencia del músico a vivir en una actualización constante de su forma de aprender, de ejercer su profesión y de retribuir de alguna manera la estancia que nos permite la sociedad en su propio seno; es decir debemos aplicar con la mayor brevedad el argumento de que “tenemos el tiempo encima” para participar mas de nuestra propia sociedad, desde el ámbito de la propia docencia, de la praxis instrumental, pero también de la propuesta de gestión cultural; esa propuesta de gestión que nutre y propone cambios profundos no sólo en nosotros mismos, sino en todo nuestro entorno. El ámbito estético filosófico en el cual nos desenvolvemos, y que a veces funciona más como una burbuja de cristal que como un medio de asociación, nos debe permitir establecer una serie de relaciones más estrechas dentro de la vida productiva. ¿Por qué no decirlo? El poder tomar puestos de liderazgo y de dirección más que de mano de obra o empleados. Es muy cierto que la profesión del músico no es fácil, lo que además es evidente, sin embargo mucho de esa dificultad la propiciamos nosotros mismos. Es conocimiento de todos, la obsolescencia de las políticas educativas y culturales, la llegada tardía en los presupuestos y su previo regateo, teniendo que vivir la no grata experiencia de “pedir de más para que me den lo que ellos quieran...”. Sin embargo ¿que sucede cuando desde el punto de vista de la congruencia institucional, uno se ve rodeado de una serie de compromisos que desde una óptica general pudieran parecer alejados a nuestra propia disciplina? es decir, (y esto lo comento desde un punto de vista local), pertenecer a una de las llamadas macro universidades públicas más importantes del país, la única de la república con el 100% de sus programas acreditados y al mismo tiempo en el padrón de calidad, es todo un orgullo, pero nos lleva a replantearnos una nueva lógica de trabajo frente a estas acciones, que si bien son de gran beneficio para nuestros programas educativos, nos compromete a ir al mismo paso que el resto de los programas que nos integran como universidad. Con esto, se crea una línea muy delgada y frágil, en la que de un lado están todos los programas de apoyo y por el otro lado el riesgo de sufrir hasta el cierre de programas educativos que no cumplan con el índice de calidad establecido. De esta manera, los beneficios son en cascada, pero también los riesgos que se asumen se derraman y se proyectan hacia la planta docente de manera directa: aquellos que no puedan ir cumpliendo con las nuevas perspectivas deberán buscar nuevas opciones fuera de la institución o, en su defecto buscar otras actividades alternas que no vulneren sus derechos laborales.

BREVE RESEÑA DE LA CREACIÓN DE LA ACTUAL ESCUELA DE ARTES

Un primer intento por crear el Departamento de Música se da en el año de 1964, siendo rector del Doctor Manuel Lara y Parra, tras la solicitud de un grupo de estudiantes de diferentes escuelas de la UAP. Dicho proyecto inicia con clases de piano que impartió el maestro potosino Isaías Noriega de la Vega. Junto con este proyecto surgen también, el Coro Universitario y la Estudiantina Universitaria en el año de 1965.

Durante el rectorado del Doctor José F. Garibay Avalos (1965-1967), declinaron las actividades musicales y el proyecto de un Departamento de Música quedó relegado a un segundo término. No obstante, lograron subsistir el Coro y la Estudiantina, esta última sobre todo, debido al ánimo de los estudiantes.

El tiempo transcurre terminando el período de Garibay, y la importancia de la creación del Departamento de Música para el nuevo rector de la universidad Sergio Flores se vuelve clara; surgiendo así el 6 de marzo de 1973 el argumento de que la creación de este departamento "...vendría a satisfacer los deseos de muchos alumnos por recibir una educación musical y motivar a nuestra juventud a las altas manifestaciones humanísticas y culturales, ya que estas no pueden quedar marginadas en el proceso evolutivo que se está dando en nuestra universidad". En años posteriores (1986), lo plasma en texto la revista "Universidad" en su número 01, año VI, escribiendo: "El Departamento de Música busca la formación musical de los jóvenes y la difusión de la cultura musical del pueblo y hacia el pueblo".

Aquellas primeras clases de piano con el maestro Noriega, la formación del coro, de la estudiantina y todos los proyectos musicales no eran suficientes, y ante la necesidad musical de los alumnos, el 14 de marzo de 1973, el licenciado Vicente Villegas Guzmán, secretario general de la universidad, por disposición del rector Sergio Flores, dio respuesta positiva a la solicitud de la creación del Departamento de Música de la UAP. Diez días después se emitían los nombramientos como profesores para Alberto Salas, Rogelio Guerrero, Felipe Ledesma, Felipe Calderón Montes y Adán Mauricio Alonso.

Bajo la batuta de estos cinco maestros, el 9 de abril de 1973, inició actividades académicas el Departamento de Música, con 30 estudiantes, teniendo como sede el edificio Carolino, junto al Salón Barroco, donde ahora están las nuevas instalaciones de Radio BUAP, impartiendo las materias de solfeo, dictado musical, teoría de la música, historia de la música, armonía, apreciación musical, guitarra, violín y piano.

Sumado al hecho histórico anteriormente mencionado, retomando el punto de las políticas institucionales, y bajo el argumento de ser una universidad democrática, crítica y popular; debíamos (y debemos hasta la fecha) sujetarnos a toda una serie de requisitos de ingreso y permanencia de nuestros alumnos, y a un contrato colectivo que protege la estancia de nuestros docentes. Concretamente, hasta la fecha nos vemos sujetos a admitir a todos y cada uno de los aspirantes que logren acreditar los diferentes filtros para la admisión, sin restricción alguna en términos de edad, nacionalidad, género o clase social. De alguna manera con esto

nosotros cumplimos con los principios de nuestra universidad, pero nos pone en una aparente desventaja en diferentes aspectos, ya que mientras en otras escuelas de artes del país, existen límites de edad para el ingreso, nuestra unidad académica debe aceptar a todos los aprobados dentro del examen de admisión, y en casos como en este año, hasta ampliar de alguna manera la matrícula. Con estos indicadores, en el año 2000, se creó la llamada Comisión de Profesiones 2000 de la Escuela de Artes de la BUAP, la cual además de crear un nuevo plan de estudios del colegio de música, obtuvo un logro sin precedentes: Mientras que el resto de la unidades académicas solo asumían el llamado College Board, nuestra escuela logró en sesión del consejo universitario, que es nuestro máximo órgano de gobierno, la aprobación de un EXÁMEN INTERNO DE HABILIDADES especial para nuestra escuela, sumándose en años posteriores el resto de nuestros programas educativos. En términos específicos, este logro nos beneficia de la manera siguiente: podemos previamente ir detectando a todos y cada uno de los aspirantes que desean integrarse a nuestros programas, es decir, podemos ir filtrando con anterioridad a aquellos interesados que realmente deseen hacer carrera dentro del ámbito musical, pero al mismo tiempo les ofrecemos toda una serie de opciones que pueden escoger dentro de la misma profesión, y no ser solamente Instrumentistas, docentes o compositores. Es aquí donde empezamos a ofertar nuevos perfiles que pueden resultar igualmente productivos y satisfactorios profesionalmente, esto, sin salirnos del esquema propiamente dicho del plan educativo de la Escuela de Artes.

Hasta este momento tenemos tres factores principales:

- Las políticas gubernamentales,
- las institucionales y
- las acciones internas que no vulneran a las dos anteriores.

El peso de las dos primeras cae de manera directa sobre el ejercicio de la vida académica, ya que lo que se nos solicita son “resultados” de acuerdo a lineamientos generales, por lo tanto debemos aplicar estrategias diversas que puedan generar mejoras continuas en cuanto a los índices de ingreso, egreso, tasas de titulación, seguimiento de egresados, etc.

2004 fue un año particularmente difícil, carecíamos de datos estadísticos precisos, el índice de deserción del primero al segundo año era de casi el 60% en el nivel básico, más del 60% de la planta docente carecía del grado mínimo de licenciatura, vivíamos en un mundo de excepciones, la producción de recursos propios dentro de nuestra unidad académica, apenas alcanzaba los 150 mil pesos, la mayor parte de instrumentos musicales eran viejos o se encontraban en mal estado, físicamente el edificio que alberga al colegio de música era deprimente y; por lo tanto no había forma de solicitar apoyos institucionales por todas las deficiencias mencionadas anteriormente, sumado a esto vivíamos en la amenaza constante del cierre de programas educativos, y el descontento de varios grupos estudiantiles que aprovechaban esta situación para crear inestabilidad. De primera instancia, nuestra solicitud de apoyo económico por la vía institucional, fue rechazada. En un segundo intento, acompañamos nuestra solicitud con una serie de compromisos que habíamos que cumplir ese mismo año. Así fue como establecimos nuestra consigna

“mostrar primero los resultados, para crear compromisos mutuos y obtener los recursos necesarios”. Es así como nació nuestro primer gran proyecto: La creación de la Orquesta Sinfónica de la BUAP, la cual nació con un perfil similar al de un laboratorio de pruebas, donde los estudiantes y maestros podían hacer prácticas, obtuvimos un primer crédito directo entre empresa y Escuela de Artes para la adquisición de instrumentos musicales, nuestra universidad volvió a estar dentro del plano cultural y las instituciones empezaron a volver su mirada hacia nuestra escuela. Para 2005 obtuvimos bajo estas premisas un apoyo inicial de 40 mil pesos por parte de PIFI, empezamos a generar recursos propios inicialmente por 500 mil pesos por año, hasta alcanzar los 15 millones en 2007, se inició con un programa de cursos de actualización para estudiantes y maestros que en su momento fueron un poco aislados, dadas nuestras características económicas. Para 2009 contamos con eventos ya de carácter institucional y apoyados desde la administración central tales como El Festival Internacional de Guitarra de la BUAP, El Encuentro Internacional de Música para Maderas, El Festival Internacional de Jazz, Clases Magistrales de Piano, Encuentro de clarinetes, cursos de percusión, visitas de directores sinfónicos invitados. Es decir logramos que la existencia de la Escuela de Artes a través de un programa permanente de difusión cultural, se volviera una **necesidad** para la universidad, apoyando las dos vertientes principales: El Desarrollo Académico y; la Extensión y Difusión de la Cultura. Así mismo, en los términos de la rendición de cuentas, nuestra unidad académica es la única que se encuentra en un proceso de auditoria permanente, a través de la contraloría de la universidad, para dar una mayor transparencia en el ejercicio y aplicación de todos los recursos que ingresan a nuestra escuela.

Aquí se crea el cuarto factor:

·La retribución hacia la propia institución no es solamente en términos económicos, sino también de imagen.

Como se mencionó anteriormente la Escuela de Artes de la BUAP, pertenece a las llamadas Macro Universidades Públicas y dado este hecho, había que ponerse a la altura de esta distinción. Históricamente, las artes habían permanecido casi como un objeto de ornato, no había tampoco una relación estrecha de la administración central hacia las mismas, lo cual daba como consecuencia un “subsistir” artístico. La extraordinaria relación de las artes con el actual rector Dr. Enrique Agüera Ibáñez es un factor predominante, dada las condiciones de convivencia mutua como si se tratara de un “ecosistema artístico”. Debemos decirlo: Las artes están en su mejor momento en la BUAP, no solo para los propios universitarios sino para toda la sociedad poblana, en otras palabras, apoyar el arte en la BUAP es un extraordinario escaparate. En 2007 se inició la planeación del Complejo Cultural Universitario de la BUAP. Dicha planeación incluyó además de arquitectos, a gente relacionada con el arte, principalmente universitarios, entre los cuales estuvieron incluidos miembros de nuestra escuela. Se integró un equipo multidisciplinario, el cual emitió sus puntos de vista, requerimientos y hasta sus deseos personales de cómo debía ser el nuevo espacio cultural dedicado a los universitarios. De esta manera y con una inversión de casi

900 millones de pesos, se inauguró el 11 de noviembre de 2008 el nuevo Complejo Cultural Universitario. Este enorme recinto, alberga salas de cine de arte, librerías, una biblioteca virtual, un centro de desarrollo académico, salas de seminarios, un teatro con capacidad de 730 personas y un auditorio para más de 3500 espectadores. Pero además se designaron espacios exclusivos para uso de la Escuela de Artes tales como una Sala de Ensayos de la Orquesta Sinfónica, que cuenta con todas las comodidades tales como instrumentos de cuerda, aliento y percusión para uso exclusivo de la orquesta, sistema inalámbrico de Internet, área de digitalización del acervo bibliográfico, bodega, casilleros para resguardo de objetos personales de los integrantes de la orquesta, piano de cola y piano vertical, así como equipos de sonido y video portátiles y servicios sanitarios independientes. Es digno de mención el hecho que este recinto sinfónico es cuidado y resguardado por los mismos estudiantes a través de un equipo de trabajo propuesto y formado por ellos mismos, el cual incluye una administradora, bibliotecaria, un jefe de staff, un jefe de personal y un asistente del director. De igual forma frente a este espacio se encuentra un Centro de Formación Profesional Artística, en donde se ofrecen cursos abiertos a todo público y que sirve para la generación de recursos propios, mismos que son aplicados en el apoyo de proyectos institucionales y de la misma escuela. Todo lo anterior es administrado por nuestra unidad académica. Así mismo se ha puesto en marcha el desarrollo del proyecto de La Nueva Escuela de Artes, en una zona anexa al Complejo Cultural Universitario, la cual contará con un edificio expresamente diseñado para cada uno de los programas que nos integran, con un costo superior a los 100 millones de pesos y que pretende concluirse en 2012. De igual forma, se ha remodelado el antiguo Teatro Universitario, ubicado en la av. Juan de Palafox, mismo que también estará a cargo de la dirección de la Escuela de Artes.

De aquí nace una pregunta y la respuesta a nuestro siguiente factor en torno al nuevo perfil que puede abordar el músico: ¿Físicamente quien administra y dirige esos espacios?

En la actualidad se siguen dando muchos casos en los cuales las instancias culturales son dirigidas y administradas por personas que son totalmente ajenas a la labor cultural; y que de alguna forma, dado su perfil académico, carecen del conocimiento de las necesidades específicas del artista, en muchos casos no conocen el “argot” artístico y en otros peores, ignoran totalmente porque los pusieron ahí. Dicho todo esto, consideramos que es responsabilidad del propio artista, en este caso el músico, el saber administrar, coordinar y dirigir los espacios en los cuales se desarrolla su actividad, desde la formativa hasta la profesional. Partimos del hecho de ¿quién puede saber las necesidades del artista, si no es el propio artista? Esto es, independientemente de que el músico se dedique o no a la gestión cultural, este mismo debe saber como se organizan y se llevan a cabo las diferentes actividades que lo rodean, y las características del marco legal en el cual se ejerce la actividad artística.

Nuestro quinto factor:

·La actividad artística, no se puede limitar a una práctica exclusiva de la profesión, aún cuando seas un virtuoso.

Evidentemente esta ampliación en el perfil del músico, conlleva una etapa de preparación y adiestramiento, para una mejor administración de los recursos humanos, financieros y de los espacios físicos, por lo tanto el artista debe insertarse en un modelo de adiestramiento general en torno a la promoción, manejo y administración de los mismos; para posteriormente prepararse específicamente en la gestión y administración cultural. En torno a esto, el establecimiento de las relaciones con otras instancias ajenas a la universidad es importante. Si nos limitáramos a la actividad artística y cultural propia de la escuela, nos veríamos encerrados en un círculo vicioso, sin crecimiento y retroalimentación, es por ello que propiciar y mantener comunicación con dependencias estatales y municipales es importante, ya que de alguna manera “todos necesitamos de todos”, es decir, la gestión no solo es interna, se debe tener una visión amplia en torno a cuales son los objetivos y alcances, más claro y en términos coloquiales: debemos aprender a tocar puertas para la obtención de apoyos, para la autopromoción de nuestra obra, para la difusión de la obra artística de nuestra comunidad. Y al mismo tiempo abrir nuestros espacios a manifestaciones artísticas y culturales que enriquezcan nuestro patrimonio como universitarios.

De aquí el siguiente factor:

·No vivimos en el club de la amistad, lo que nos une es el trabajo y los grandes logros.

Hasta hace pocos años, tal vez 15 o 20, era casi un tabú pensar que el músico podría compartir intereses con alguna otra área del conocimiento, que no fueran las humanidades, si bien había manifestaciones de relacionarse con la electrónica y la física, la realidad era que el músico quería seguir en su papel de “elegido por Dios”, aislado del resto de la sociedad, esperando que esta misma tuviera la decencia de retribuirle de alguna manera sus aportaciones. La verdad es que el mundo con todas sus problemáticas se ha encargado de poner en su lugar a cada uno de nosotros. La globalización, los embates tecnológicos que vivimos a diario, nos deben hacer tomar conciencia de que la relación que debemos establecer con otras áreas del conocimiento va más allá de una mera plática de café. Aprender y sobre todo proponer una serie de nuevos lenguajes, así como nuestra participación en el desarrollo de nuevas tecnologías, que puedan darnos la oportunidad de poder expresar de una mejor manera nuestras ideas musicales, es tarea de nosotros mismos. El poder ejercer la profesión de músico no necesariamente tiene que ver con el escenario. Existen una serie de actividades alternas que tienen que ver con el desarrollo profesional.

En los 90's, en el entonces Departamento de Microelectrónica de la BUAP, se desarrolló un microprocesador, al cual se le tuvo que asignar una función en específico. El ILA 9200 fue un proyecto multinacional avalado por 5 países, con el cual debían desarrollarse funciones lógico - matemáticas, mismas que debían aplicarse en alguna tarea que fuera benéfica a la sociedad. Se establecieron varias propuestas en torno a esto, las cuales incluían desde la creación de brazos mecánicos para procesos automatizados hasta fresadoras de alta precisión. Finalmente y por unanimidad se tomó la resolución de crear algo más cercano al ser humano: un robot con 28 grados de libertad que pudiese ejecutar melodías sencillas

en el piano. Fue así como se integró el primer gran proyecto multidisciplinario dentro del cual trabajaron físicos, matemáticos, electrónicos, una escultora, UN MÚSICO, un médico y mecánicos industriales. Describir esa historia sería tema de discusión de muchas horas y tal vez hasta de un coloquio especial. Por ahora lo que debe atraer nuestra atención es la función que desarrollaron los músicos en este proyecto. En realidad fue una actividad en la cual todos debimos aprender de todos. El equipo completo tuvo que aprender los tecnicismos de cada una de nuestras especialidades y traducirlos para su aplicación en el proyecto común, he aquí que tuvimos que buscar un lenguaje en común y hasta casi establecer un glosario. Para cuando el androide estuvo terminado en su parte electro neumática, faltaba la realización de la programación. Si bien estaba estructurado en lo general el software que regularía los movimientos del robot, faltaba delimitar el campo de acción del mismo, en otras palabras, teníamos “con que” accionar el robot pero había que inventar el “como”. Después de varias pruebas, se llegó a la conclusión de que debíamos establecer lo que posteriormente llamamos la “Técnica Robótico - pianística”. Mediante la elaboración de un marco teórico y metodológico, como si se tratara de un ser humano, buscamos la forma de poder establecer los límites de ejecución en el teclado y la digitación de ambas manos. Inicialmente, en un sistema binario, se realizaron las primeras asignaciones en cuanto al “Tempo”, fueron establecidos los códigos para los desplazamientos de los brazos y la aplicación de fuerza en las válvulas electro neumáticas que accionaban los dedos. Posteriormente se realizó una conversión de los signos musicales tradicionales, en códigos “que pudiese leer” el robot, para esta tarea fue necesaria la invención de unas plantillas en sistema hexadecimal, en las cuales se escribían las traducciones correspondientes, para su posterior captura y corrección

De esta manera, la teoría musical era aplicada en el ámbito de la robótica, algo que visto desde nuestros días puede parecer obsoleto y poco novedoso. Pero que en esos momentos causó un gran impacto, fue un proyecto de gran motivación para iniciarse en la robótica, en la electrónica y en la búsqueda de nuevas propuestas musicales con medios electrónicos, ya que hubo que crear una técnica especial de composición para el mencionado robot. A raíz de esto, se crearon infinidad de foros que hablaron del arte y la electrónica, se escribieron cientos de artículos en revistas especializadas, fue tema de una gran cantidad de tesis de licenciatura y maestría, se escribieron libros e incluso fue parte de los libros de texto gratuito, propiciando una gira nacional e internacional que duró varios años y en la cual tuvo una participación preponderante **el músico**.

De aquí el séptimo factor:

De la misma manera que el músico aprende idiomas que lo ayudan a desarrollarse por el mundo, este mismo debe aprender a relacionarse con otras áreas del conocimiento como las ciencias exactas, a través del lenguaje de estas.

En resumen, hemos trabajado en los siguientes factores:

- Las políticas gubernamentales,
- las institucionales y

- las acciones internas que no vulneran a las dos anteriores.

- La retribución hacia la propia institución no es solamente en términos económicos, sino también de imagen.

- La actividad artística, no se puede limitar a una práctica exclusiva de la profesión, aún cuando seas un virtuoso.

- No vivimos en el club de la amistad, lo que nos une es el trabajo y los grandes logros.

- De la misma manera que el músico aprende idiomas que lo ayudan a desarrollarse por el mundo, este mismo debe aprender a relacionarse con otras áreas del conocimiento como las ciencias exactas, a través del lenguaje de estas.

Es importante señalar que estas medidas fueron aplicadas de acuerdo a la situación en la que se encontraba la Escuela de Artes de la BUAP en el año 2004, bajo la conciencia de que nuestros estudiantes son de una clase social media baja, de muy diversas edades al ingresar y sus aspiraciones pueden llegar en algunos casos a ser idealistas y hasta románticas. Sin embargo, es compromiso de nosotros como directivos el establecerles un marco real de desarrollo profesional. Es decir, aquellos aspirantes que a los 18, 20 o 22 años pretenden iniciar el estudio de instrumentos como el piano, las cuerdas o la guitarra, tienen menos posibilidades de desarrollo que aquellos que iniciaron desde edad temprana; y se dificulta más aún cuando se carece de los instrumentos o recursos para poder obtenerlos. Totalmente de acuerdo con la política de aceptación de todos aquellos interesados en el ejercicio del arte, nuestro compromiso es proveerles de las mejores condiciones educativas y de buenas expectativas para su desarrollo laboral, sin caer en el paternalismo, pero inculcando en ellos el trabajo colectivo, interdisciplinario y libre de prejuicios en torno a los distintos ámbitos laborales. Es un orgullo para nosotros, ver como nuestros egresados ahora pueden ser líderes en la organización y gestión educativa y cultural a través de instancias del gobierno municipal y estatal.

Dicho esto y como conclusión es importante establecer que apoyar las iniciativas de aquellos estudiantes inquietos por buscar más allá de su salón de clases, propiciar las buenas relaciones entre las instancias de gobierno, sean éstas universitarias, federales, estatales y municipales, ha sido de gran beneficio para nuestra unidad académica, a través de la generación y financiamiento de proyectos presentados directamente, respetando siempre la autonomía de nuestra universidad, y sin caer en juegos partidistas; logrando con esto que la cultura sea un excelente escenario no solo para el propio artista, sino para el político, el empresario y todo aquel que guste del arte y que tenga recursos financieros para apoyarlo.

I N S T R U M E N T O S

FABRICANTES DE INSTRUMENTOS

ARTURO CÓRDOBA DURANA

La presente ponencia pretendía abordar inicialmente el tema del arte y fábrica de clarines, trompas, trompetas y otros instrumentos de latón basándose en un pequeño expediente del año de 1761 del Archivo General de Notarías del Estado de Puebla que versa sobre la solicitud que al finalizar dicho año hizo Miguel Antonio Pérez, vecino de la ciudad de los ángeles a las autoridades ordinarias en turno *“para que se le examinara en dicho arte por personas inteligentes en él, debido a que, afirma, él y todos sus progenitores se han ejercitado siempre en el arte y fábrica de clarines, trompas y trompetas y otros instrumentos de latón, y su oficio se ha mantenido en el gremio de latoneros”*. Pero será para otra ocasión debido a que dicho expediente, en el que presenta varios testigos, se resguarda en la sección no inventariada aún de expedientes de justicia de dicho archivo, y aunque se ha intentado inventariar infructuosamente al menos en tres ocasiones por voluntarios investigadores cambiando la ubicación física de las cajas, no se ha podido encontrar por ahora la caja que contiene este valioso expediente, a pesar de tener la asignatura exacta del mismo.

Se puede decir que el Archivo General de Notarías es uno de los archivos civiles más importantes, sino el que más, para documentar todo tipo de historias, ya sea de casas, de iglesias, de instrumentos, de personas, etc. Este archivo está organizado en seis distintas escribanías para la época colonial y en un orden de tipo cronológico, pero además contiene una sección aparte, la que hace mención a expedientes de lo pudo haber sido, o sea de lo que juzgaban las alcaldías ordinarias y el alcalde mayor, que es lo que podría corresponder al archivo de la Alcaldía Mayor en su ramo de justicia; ahí hay mucho material sobre quebrantamiento de ordenanzas, sobre amansamientos, sobre intestamentarias, pleitos sobre tierras, etc.; también se han ido agregando ahí aquellos pequeños expedientes solicitados por los directamente interesados y no rescatados, entre estos se encontraba este expediente que les menciono y que hubiera sido muy interesante poderles presentar porque habla sobre una fábrica del siglo XVIII sobre clarines, trompetas y los instrumentos que ya les mencioné; quiero comentarles también que debido a que un servidor de ustedes es un asiduo visitante a los archivos poblanos y no tan asiduo a los de la ciudad de México, haciendo búsquedas de información diversa que contribuya a dar a conocer la mejor parte de la rica historia de nuestra ciudad de los ángeles, hoy Heroica Puebla de Zaragoza, considerada como patrimonio de la humanidad, sede de la ciudad más renacentista de la América española y centro neurálgico de uno de los obispados más ricos y extensos, resulta que me he encontrado de vez en vez con documentos no buscados, lo cual es algo muy común.

Por ahora abordaré un tema que al parecer poco ha llamado la atención de los investigadores sobre la historia novohispana de un instrumento de carácter profano como es el caso de las guitarras y sus artífices los guitarreros, razón por la cual nos limitaremos solo a enunciar unas cuantas noticias que nos den cuenta de su existencia, muchas veces precaria. Cabe hacer la aclaración de que únicamente haremos referencia a datos de tipo archivístico e historiográfico, sin pretender para nada hacer un estudio musicológico del instrumento como tal, pues es un área de especialización muy ajena de quien, como ya advertí, suele hurgar cotidianamente estos archivos con fines muy diversos.

Uno de los instrumentos musicales más emblemáticos de México, incluso considerado en términos de instrumento nacional, es sin duda la guitarra. Este instrumento pertenece al grupo que en organología se denomina instrumentos de cuerdas punteadas, a esta familia pertenecen algunos de los primeros instrumentos que trajeron consigo los españoles en el siglo xvi y que muy pronto comenzaron a ser contruidos por los indígenas de diversas regiones y diferentes filiaciones culturales y lingüísticas del nuevo territorio conquistado, actividad que también llegaron a compartir y en su momento a competir con constructores españoles que paulatinamente se fueron estableciendo, sobre todo en centros urbanos de importancia.

Es a partir de algunas crónicas, entre otras fuentes y testimonios, que podemos constatar y argumentar que en el centro de México, territorio que incluía de manera importante para nuestro interés particular la región de Tlaxcala, Huejotzingo y Cholula desde la primera etapa de la evangelización, en este caso por franciscanos de la custodia y posterior provincia del Santo Evangelio, os frailes permitieron y alentaron que los indios dotados de gran destreza manual y musical construyeran instrumentos de tipo profano, esto es civil o popular; entre los instrumentos de tal categoría y que por razones litúrgicas no se permitieron en el culto divino ni dentro de las iglesias están incluidos algunos como la vihuela de mano, la guitarra, la bandurria, etc., no siendo así el caso del arpa, la cual se permitió más bien por apego a un arraigo e incluso tradición medieval en España, asociándola también de manera simbólica con la iconografía del rey David, fundador de la casa genealógica de la familia sagrada.

Fray Toribio de Benavente, *Motolinía*, que como sabemos tuvo cierta participación en la fundación de Puebla, y que dentro de la misma área geográfica llegó a ser guardián del convento de Cholula en 1535, en el de Tlaxcala de 1536 a 1539, -precisamente en el momento en que mayor mano de obra indígena de estos y de otros lugares se demandaba para emplazar esta ciudad- nos dejó constancia en su *Historia* y en sus *Memoriales* de que había “indios herreros y tejedores, y canteros y carpinteros y entalladores, e labran bandurrias, vihuelas y arpas y en ellas mil labores y lazos”. Otro testimonio sobre la fabricación de vihuelas por un esclavo en la plaza de México en la misma época lo tenemos a través de una interesante descripción de Fray Bartolomé de las Casas en su *Apologética Descripción*; por su parte el franciscano Fray Juan de Torquemada, en su *Monarquía Indiana* con todo detalle escribió:

“una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, trompetas, orlos, atabales como en solo este reino de la Nueva España. Órganos también los había en casi todas las iglesias donde hay religiosos, y aunque los indios, por no tener cuadal para tanto no toman el cargo de hacerlos, sino maestros de España, los indios labran todo lo que es menester para ello, y ellos los tañen en nuestros conventos, los demás instrumentos (se refiere a los profanos), que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares los indios hacen todo, y los tallan rabeles, guitarras, discantes, vihuelas, arpas, monocordios, y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan”.

Después del Concilio de Trento se reforzó la intolerancia sobre estos y otros instrumentos, coincidiendo en el caso novohispano con la declinación paulatina de las órdenes mendicantes que en un principio tuvieron en sus manos la doctrina cristiana, los sacramentos y la conducción espiritual de los indígenas, un ejemplo ya del siglo xvii lo tenemos con el obispo de Puebla Don Juan de Palafox y Mendoza, quien según el biógrafo Gregorio Argais, para mostrar el nuevo orden hizo destruir delante de todos los capellanes una guitarra que alguien tañía en el patio del Palacio Episcopal, *“dijo al paje que lo tocase contra el suelo para oír como sonaba, que fue mandarle lo quebrase, como se rompió luego, y esto con mucho sosiego y apacibilidad diciendo: ¿qué ejemplo tomarán los clérigos que tengo en la cárcel o los pobres si oyen en casa del obispo que se toca una guitarra ni otro cualquier instrumento?”*

Sin embargo, en la vida civil y en el ámbito cotidiano las cosas tenían otros matices, cabe recordar que a fines del siglo xvi la ciudad de México era un centro urbano que contaba con importantes ordenanzas civiles emitidas por los propios de la ciudad, cuyo ayuntamiento había sancionado desde el 26 de octubre de 1585 las primeras ordenanzas novohispanas para los constructores llamados violeros, mismos que pertenecían en cierta forma al gremio de los carpinteros y al que estaban sujetos indios y españoles, quienes tenían la obligación de examinarse varias veces según sus capacidades y destrezas; *“que al oficial violero se examine y sepa hacer un claviórgano y clavicímbaro, un monocordio, un laúd, una vihuela de arco, una arpa, una vihuela grande de piezas y otras vihuelas menores, y si no supiere todo se examine de lo que supiere y solo eso use y el examen se haga con oficial del oficio, el alcalde y veedores de carpinteros, pena al oficial llamado si no viniere de diez pesos”*.

Como hemos visto, al quedar tan arraigado entre ciertos artesanos indígenas la fabricación de instrumentos sobre todo de cuerda punteada, aducimos que estos constituyeron un núcleo de constructores que en sus barrios o comunidades fueron popularmente llamados *guitarreros*, título más bien genérico que en realidad aludía al fabricante de los diversos instrumentos de cuerdas punteadas que hemos comentado, pero también al de cuerdas frotadas como las violas o vihuelas de arco y los violones, así como de todos aquellos que técnica y teóricamente debían saber hacer como era ordenado.

Por lo tanto no es casual que en Puebla hubiese habido guitarreros indígenas y seguramente españoles que ampliaban su mercado o formaban parte de las comunidades, prueba de ello lo tenemos en 1620 en un caso del proceso criminal promovido por denuncia de Armando Ramírez, Teniente de Alguacil Mayor, contra el guitarrero Gonzalo de Mirtanda y contra Jacinta, española, por estar amancebados, lo que está asentado en un documento que se encuentra en el Archivo Judicial de Puebla. Sabemos de otro guitarrero español debido a su casamiento en la parroquia de la catedral en 1681 cuando *“habiendo leído las tres amonestaciones en esta Santa Iglesia Catedral en tres días festivos...y no habiendo resultado ningún impedimento canónico dio el bachiller Juan de Alcántara, con permiso de los señores curas, les pregunté su consentimiento a Gregorio Santa María, oficial de*

guitarreros, hijo de Joseph de Aguilar, difunto, y a Úrsula de Ayala, hija legítima de Nicolás de Castillo, difunto, y de Catalina de Ayala, ambos contrayentes de esta feligresía, y habiendo dado mutuo consentimiento los desposé por palabras de presente, hicieron legítimo y verdadero matrimonio, siendo testigos los bachilleres Luis de Valdivia y Juan de Ullua y otros, y lo firmé, bachiller Juan de Alcántara. Rúbrica". (Tomado del libro de matrimonios número 17 del archivo del sagrario metropolitano de Puebla).

Por otro lado, en el barrio de Analco, poblado desde la primera etapa de la ciudad, el mismo que pretendió ser doctrina de indios por parte de religiosos franciscanos, vivía Juan de la Cruz, indio de la ciudad de México, maestro guitarrero y carpintero, a quien en 1626 el ayuntamiento de Puebla le otorgó una licencia *"para que ejerza tales oficios, y para que ponga tienda pública sin ser molestado por españoles o alguna otra persona conforme a la petición que presentó"*. (Acta asentada en los archivos de cabildo número 16 de este acervo), de lo cual se colige que era un maestro u oficial que había llegado a Puebla debidamente examinado, por lo que se le hacía justicia a su petición.

Algunos años después, en 1631, a este personaje y a otros compañeros suyos, el cabildo acordó dar comisión a los justicias y diputados para que repartan medio solar a los indios del barrio de Analco. Se presentaron indios forasteros que prometen traer un indio músico que enseñe a los muchachos españoles, tal vez hijos de regidores, para participar en el culto divino, entre los firmantes se encontraban Miguel Hernández, Sebastián de la Cruz, Diego Hernández, Melchor Juárez, Juan de la Cruz, Gaspar Hernández y otros.

Baste en estas pocas citas documentadas de guitarreros poblanos para dar una ligera idea del universo de información aún por descubrir que se encuentra en los incontables expedientes de los inagotables repositorios archivísticos de Puebla y México, y conocer el mundo en que se desenvolvían los fabricantes de instrumentos musicales, entre los que abundaban no solo españoles, sino también mestizos e indígenas a pesar de las múltiples solicitudes del gremio de carpinteros al que estaban integrados dichos guitarreros para que no se les examinara como maestros y no se les permitiera tener tienda bajo su responsabilidad directa, solicitando a sus alcaldes y veedores del rey y su Consejo de Indias que al gremio de carpinteros de lo blanco que no se les permitiera tener aprendices que no fueran españoles de limpia sangre *"porque no haya mulatos, mestizos, indios ni otros de color quebrado y de bajas feres sospechosos"* debido a la nobleza que encerraba el arte y oficio de carpintería, según expresaban y mandaban sus reales ordenanzas. (Documento localizado en Notarías).

Por último, para quienes estén interesados en visualizar cómo eran las guitarras y demás instrumentos de cuerdas que se fabricaban en la época referida, les recomiendo acudir con el maestro José Antonio Robles Cahero, quien dispone de un amplio acervo de iconografía musical novohispana, así como con el maestro Guillermo Contreras.

TIENDA DE INSTRUMENTOS Y PARTITURAS

VÍCTOR ARELLANO

En 1531 fue fundada la ciudad de Puebla, fundada con características propiciatorias, una ciudad nueva en todos los sentidos, que no fincaba sus cimientos sobre los restos de una civilización vencida, en un lugar que nunca antes había sostenido las obras propias del hombre: Puebla de los Ángeles ofrecía todas las esperanzas de lo intocado, lo por venir, lo aún no hecho.

Poco a poco la ciudad se impuso al antiguo señorío indígena de Tlaxcala y, en 1539, la diócesis se trasladó a Puebla, ocupando un templo recién terminado, heredero de aquel que los franciscanos, con voluntad humilde, habían construido con ramas y troncos en el barrio del Alto.

Imaginemos el centro de Puebla sin sus portales, sin la perspectiva de su plaza, sin edificios. Es un villorrio donde todo el día se escucha el ruido de los cinceles cortando la piedra, se ven largas filas de constructores acarreando los materiales, se erige con medida, pero también con prisa.

Puebla, al igual que otras ciudades de la Nueva España, fue núcleo central de la colonización española y ejercía funciones de asentamiento principal de la vida social, política y económica, fue también crisol fundamental de la vida cultural y científica de su época.

Las ciudades de la Nueva España se convirtieron en el receptáculo más adecuado del vasto territorio colonial para recibir la influencia cultural e intelectual de Europa y España, y formaron a la vez el marco propicio para el desarrollo y transmisión de la cultura y el arte. Las principales ciudades del altiplano se enriquecieron no solo de la cultura venida de fuera, sino también, y principalmente en los siglos xvii y xviii, por la creación de criollos y mestizos que demuestran a los ojos del mundo sus potencialidades. Las manifestaciones culturales novohispanas son múltiples y recorren el abanico de las expresiones artísticas; desde la literatura, la escultura, la pintura, la poesía, el teatro, la música, hasta la arquitectura, incidiendo también en el desarrollo y transmisión de la ciencia.

La vida y las costumbres de la sociedad colonial fueron determinadas por el peso de la vida religiosa. Las fronteras entre la religión y la vida laica fueron prácticamente inexistentes. El acontecer urbano estaba impregnado de las religiones. El paisaje de las ciudades novohispanas mostraba diseminado por todos sus rumbos la presencia de parroquias, conventos de frailes y monjas, hospitales, colegios, iglesias y capillas. En ellos tomaba cuerpo la composición artística y cultural de la época. Las primeras composiciones musicales fueron escritas por los frailes y monjas que vinieron, en primer lugar, a participar en las misas y actividades litúrgicas, después a enseñar música a los indígenas y por último a componer piezas musicales para gloria del Señor.

Los primeros instrumentos y partituras musicales que hubo en Puebla fueron traídos por los frailes y monjas para las funciones que acabo de mencionar, conforme empezó a formarse el casco urbano, lo que ahora conocemos como Centro Histórico, empezaron a habitarse las casas y sus habitantes empezaron a traer de sus casas en España sus instrumentos musicales o bien a comprarlos en las casas especializadas ubicadas en su país natal. Conforme los indígenas, como parte de la evangelización, empezaron a aprender

música en las iglesias y seminarios, llegaron más instrumentos musicales a Puebla; cuando creció el número de criollos y mestizos interesados en la música, fue que apareció la primera tienda de instrumentos musicales en la ciudad, misma que ofrecía instrumentos de cuerda, sobre todo guitarras, instrumentos de viento, los cuales eran preferidos por los indígenas, igual que los de aliento. Pianos no había en las tiendas, por su costo se surtían únicamente por pedido hecho especialmente a Europa.

Puebla tuvo su origen y sentido en el tráfico mercantil entre la metrópoli de la colonia y el Puerto de Veracruz, nacida, en cierto modo, del célebre camino real —no se construyó una carretera en debida forma hasta fines del siglo XVIII— por donde el país recibía los artículos del comercio español y europeo, a la vez que enviaba sus productos; la ciudad fue desarrollándose y prosperando a merced de este comercio.

Riqueza y población de la ciudad aumentaron a la par, a tal grado que Puebla competía con la capital de la Nueva España a mediados del siglo XVIII, convertida en una vasta ciudad llena de edificios y magníficas iglesias.

En 1864 un censo comercial señaló que en la ciudad de Puebla había cinco comercios que expedían instrumentos de cuerda y además hacían reparaciones a los mismos, estaban ubicados en la antigua Calle Camarín de la Soledad número 5, hoy 13 oriente número 200; otro en la Calle del Piojo número 2, 9 norte número 1200 en nuestros días; uno más en la calle Chihuahua número 12, hoy 10 oriente número 200; había otro en la Cerrada de San Agustín, sin número, actualmente 5 poniente número 300 y el restante en la Calle de Carros número 9, 12 oriente número 1 al presente.

El francés Lucien Biart vivió 16 años en Puebla, aquí estudió la carrera de medicina, misma que ejerció en la ciudad de Orizaba hasta su muerte. Biart escribió el libro “Escenas de la vida en México, 1846-1855”; cuando conoció Puebla señaló que el hormiguero que producían sus 80 mil almas le aturdió y que le asombró que una ciudad de su magnitud sólo tuviera dos teatros, que presentaban sobre todo conciertos con las mejores orquestas de la ciudad de México y de la propia ciudad de Puebla, pero pocas obras teatrales.

Durante muchos años, de la Colonia hasta el siglo XIX, la mayoría de los comercios en la ciudad de Puebla fueron propiedad, en una primera instancia, de españoles, después de mestizos y criollos y a fines del siglo XIX empezaron a establecerse comercios de franceses, sobre todo barcelonettes y alemanes. En 1896, el alemán Othon Wagner fundó la empresa Wagner y Levien Sucesores de México, que fabricaba y vendía pianos. Dos años después se asoció con Christiano Zink y Alfredo Barens para ampliar el negocio a almacén de pianos y repertorio de música.

En Puebla los franceses eran, después de los españoles, uno de los grupos de extranjeros más importantes; según el censo de 1895 en el territorio del estado había 122 personas de aquella nacionalidad. La presencia de barcelonettes en Puebla data de la década de 1840, el caso más documentado es el de Joseph Antoine Couttolenc. La gran mayoría de los comerciantes franceses se dedicaron al comercio de ropa y novedades, se sabe que en muchos casos se asociaron con españoles o mexicanos que ponían el negocio

a su nombre o bien no siempre acudían ante notario, quedando los negocios a modo de convenios privados.

En 1880 el francés Carlos Baur estableció en Puebla una tienda de libros, material para la enseñanza y partituras musicales que anunciaba como *“la música que se está escuchando en Europa por fin en Puebla”*; este negocio se llamaba “La enseñanza objetiva”. En esa misma época, un descendiente de Simón Beguerisse, de nombre Enrique, estableció una agencia distribuidora de periódicos, la más acreditada de la ciudad, que vendía y repartía por suscripción la prensa local y los periódicos más importantes de la capital de la república, así como libros en francés, español y partituras musicales, especialmente de músicos franceses.

Con el auge de las bandas de viento, a mediados del siglo xx, según un censo levantado por la Secretaría de Educación Pública, en Puebla había unas mil bandas de viento, sobre todo en la región de la mixteca y en los municipios cercanos a la ciudad de Puebla; esto propició que se instalaran en el centro de la ciudad una gran cantidad de tiendas de instrumentos musicales de viento y aliento que contrataron a vendedores que visitaban la Sierra Norte, la Sierra Negra y la Mixteca con camionetas cargadas de instrumentos para su venta.

Es mucho lo que se ha trabajado en el terreno de la historiografía musical, centrando las investigaciones en el terreno de los músicos poblanos, sus carreras y sus composiciones, pero también en el trabajo de músicos no poblanos, como es el caso de Isaías Noriega, que aquí compusieron y ofrecieron conciertos, destacando el trabajo de Vicente T. Mendoza y Thomas Stanford. Sin embargo, en el caso de tiendas de instrumentos musicales y partituras no se ha trabajado el tema, y dado que no fue un giro comercial numeroso, no hay suficiente información en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Puebla, tanto porque durante muchos años se ofrecían instrumentos musicales y partituras en tiendas que no eran exclusivas para esas mercancías o bien porque sus dueños no las registraron ante las autoridades municipales o las registraron en otro giro previendo, ante la falta de clientela, el cambio de giro.

Así pues, este es un mero atisbo a este tema del cual no hay la suficiente información y la cual no ha sido suficientemente trabajada, quizá por falta de interés.



LA FÁBRICA DE PIANOS DE LIBRES, PUEBLA

JOSÉ MÁXIMO SÁNCHEZ ARANDA

En primer lugar quiero agradecer la invitación a este evento, a los organizadores del Coloquio Nacional sobre “Historia de la Música en Puebla”, especialmente al Mtro. Helio Huesca, Director de Música de la Sría. de Cultura del Gobierno del Estado; asimismo, a Arturo Córdova Durana, Director del Archivo Municipal de la ciudad de Libres, Puebla, quien en una visita recién efectuada a esa ciudad y a su archivo, me animó a participar en éste.

La idea de este trabajo es contribuir de manera modesta a la reconstrucción de la historia cultural de esta ciudad, que en la mitad del siglo xx abrió sus puertas a un personaje recién llegado de San Francisco, California y que debido a la ubicación, los recursos materiales y humanos encontrados en Libres por el Sr. Swales, se instala una fábrica de pianos con cuya tecnología se adaptaron hombres y materia prima.

William Swales, Don Guillermo como se le conocía, llegó a la ciudad de Puebla procedente de Jalapa, para componer el órgano de la Catedral angelopolitana alrededor de los años de 1959-1960. (Como dato complementario mencionaré a otro emigrante alemán: Heinrich Steinweg, quien funda en la ciudad de Nueva York el 5 de marzo de 1853 la fábrica de pianos Steinway and Sons, quien para que se adaptara su apellido al idioma inglés cambió su nombre de pila de Heinrich a Henry y su apellido a Steinway, de ahí que los pianos se llamen Steinway and Sons, cuyo origen es estadounidense y no alemán como comúnmente se cree).¹ Don Guillermo requería de un carpintero de fina hechura y de otro artesano con cuyo trabajo lograran reutilizar las piezas del órgano que con el paso del tiempo se habían deteriorado; así conoce a dos hombres cuya destreza le es de suma utilidad para la empresa de componer este instrumento musical, y una vez hecho el contacto con el carpintero y artesano Trinidad (“Trino”) Alonso Báez y Enrique Losada, quien llevaba a cabo la adquisición de piezas para órgano y piano, se dan a la tarea de componer el órgano catedralicio de la ciudad de Puebla, así como otros al interior de la República por lo se les reconoce por su habilidad.

Ambos personajes tenían su residencia en la ciudad de Libres, Puebla, población que atrajo la curiosidad de el Sr. Swales, por la magnificencia de su templo cuya arquitectura, volumetría y contexto cautivó a nuestro personaje, quien además de restaurar instrumentos musicales, se daba tiempo para restaurar algunos templos (en la segunda mitad del siglo xvii se edificó el Templo de San Juan Bautista, cuyo interior está ornamentado con soberbios retablos barrocos, que van del estilo salomónico al churrigueresco, en el que el calado de sus columnas acentúa el movimiento helicoidal de ellas, aderezándolas con exuberantes revestimientos fitomorfos y el uso recurrente de la granada cuya abundancia de granos unidos en solo fruto, representan a la iglesia universal que congrega a sus creyentes en el cuerpo místico de Cristo).²

¹ <http://www.pianored.com/pianos-steinway.htm> (Consultado el 12 de octubre de 2009).

² El retablo principal está dedicado a San Juan Bautista, fue fabricado por el ensamblador Manuel Martín Cavallero y costado por el capitán Pedro López de Villaseñor en 1687. Comunicación de Arturo Córdova, Cronista de Libres.

Posteriormente los mencionados personajes oriundos de Libres, junto a Don Guillermo, buscaron un sitio para establecer un taller para la elaboración de órganos, mismo que al paso del tiempo se transformó en una fábrica de pianos que a la postre dio al estado de Puebla y especialmente a la ciudad de Libres, un gran prestigio al contar con un lugar para la construcción de un instrumento musical que requiere, no sólo de la madera, material que es importante para dar la forma a este objeto musical, sino de destreza, técnica y conocimiento para la realización de cada uno de sus sofisticados componentes.

El lugar elegido para este espacio fue la calle de Colón número 600 en una antigua casona del siglo XVII, donde anteriormente existió una tienda que se quemó, por lo que se les rentó para la instalación de la fábrica. Esta constaba de dos plantas y dos grandes patios que tenían salida a la calle paralela a Colón.

El proyecto era el de hacer dos modelos el de el piano vertical y el otro de un cuarto de cola, en 1965 se diseña este modelo que es presentado para determinar su calidad, el vertical es aprobado, por lo que se requiere de hacer planos a escala natural. En el proceso de hechura de pianos en el despacho del ingeniero nos muestra diseños de planos de helicópteros que tenía en mente desarrollar, había hecho levantamientos arquitectónicos de diferentes iglesias en la que había compuesto el órgano, para proponer restauración, consolidación y reintegración de molduras de yeso y madera faltantes.

Debido a su creatividad y a la habilidad de Trino y Enrique la demanda de pianos se incrementó, por lo que se requirió de un mayor número de personal y por supuesto de alguien que apoyara en la administración, de manera que se contrató a Manuel Silva Recéndiz, contador egresado de la Universidad Autónoma de Puebla quien llegó a organizar la documentación oficial para solicitar la apertura de dicha factoría porque desde su arribo a Libres, se había abierto un taller de reparación de órganos que finiquitaría a la apertura de la fábrica de pianos. En esta primera época el ingeniero William Swales se registró como persona física en el periodo 67-68 y al término del año de 1969, debido a las gestiones del contador Manuel Silva, la Cámara de Comercio registró a la Compañía Swales y Losada y Cía., S.A. de C.V.; por ser ésta una fábrica de nueva creación en esta población de Libres, y abrir fuentes de trabajo, obtuvieron una exención de impuestos.

En entrevista al contador Manuel Silva, referente a su llegada y el tiempo que estuvo trabajando comentó — “que para lograr tener menos gastos era necesario formular una sociedad que la conformaron William Swales, Enrique Losada, Trino Alonso Báez, Enrique Hernández, Jesús Gaitán y Bodin Christensen” —.

Para lograr esta exención se hizo una exposición fotográfica del proceso de armado del mueble del piano en la Cámara de Comercio en 1970 y se llevaron maquetas hechas por Trino Alonso Báez, con una calidad artesanal que les valió el reconocimiento de los asistentes, comenta el contador Manuel Silva Recendiz — “que fue invitado a la fábrica el gobernador Aaron Merino Fernández, y a su llegada se le mostraron las fotografías tomadas por el señor Guillermo Swales a la Parroquia de San Juan Bautista, cuyo retablo estuvo en proyecto de ser restaurado por el señor Swales” —. Otro de los eventos de esta

visita a la fábrica consistió en que a la comitiva del señor Gobernador, se le ejecutaron algunas piezas musicales de Johann Sebastian Bach, en un órgano que había en la fábrica que era hechura y propiedad del señor Swales, al final del evento el Gobierno del Estado se congratuló de la existencia de esta fábrica en la población de Libres.

Durante esta época de apertura de la fábrica el único comprador que tenían era la Sala Chopin de México, quien convino con Swales y Losada que la fabricación del mueble sería concluida en la ciudad de México en donde se terminaba con pintura de poliéster laca-mate negra, blanca, café y natural, en dos versiones. Ahí instalaban el alma del piano en la que van montadas cuerdas y todos los demás enseres para que finalmente se exhibieran en dicha Sala.

La producción anual era de veinte pianos verticales y cuatro de cola (puede construirse de dos formas la vertical o spineta y el otro de cola. En el vertical las cuerdas se encuentran de forma vertical y horizontales en el de cola, el largo del teclado en un piano estándar es de 88 teclas casi dos metros, el alto de un piano vertical es de dos metros, su profundidad es de 60 cm., y su altura puede variar entre un metro y dos metros y medio, el ancho del piano de cola es de un metro y medio con una altura de un metro con tapa cerrada y la profundidad varía en el largo de la cola, por ejemplo, el de media cola es uno sesenta y el de concierto es de dos setenta). El mercado para ellos fue amplio, debido a que en ese momento no había otro competidor en la República Mexicana, por lo que se distinguieron por sus finas maderas de nogal, caoba y cedro que pasaban por la prensa al tiempo que se iban enchapando las láminas que harían del mueble un diseño que tuvo la aceptación del público.

El proceso de elaboración de un piano se inicia con la localización de las maderas para prepararlas y hacer el curvado de las formas de los pianos de cola; en este taller se hicieron los de un cuarto de cola y los verticales o de estudio. Asimismo, se proyectó un horno para desflamar la madera que una vez seca se enchapaba en láminas delgadas y se prensaba.

La máquina que allí se construyó, estaba diseñada de acuerdo a las medidas de los elementos que componen las paredes y las tapas del mueble; se hicieron los planos a escala natural, es decir, el molde pieza por pieza, las patas, las piernas y la bajo tapa que es donde se coloca el armazón para posteriormente instalar las cuerdas y los herrajes que se apoyan en la caja de resonancia o SPRUS, elemento que era traído de EUA. La arquitectura del piano consta de un gran número de cuerdas de acero estiradas sobre un marco de hierro fundido. Las cuerdas están de pares o de tripletes unidas a una tabla armónica mediante un puente tonal. El sonido se produce al golpear las cuerdas con un mecanismo de martillos que vienen de las teclas, al presionar cualquier tecla se activa este martillo el cual golpea la tecla. Es decir, que la maquinaria transfiere el movimiento de las teclas en una efectiva percusión del martillo sobre las cuerdas, ejerciendo una presión de seis a ocho toneladas, por lo que mueble debe tener una consistencia sólida. Este sistema contiene miles de pequeñas piezas de maderas, paños, resortes, ejes y bujes), proceso que se desarrollaba en los talleres de la sala Chopin.

Se instaló la prensa que eran rieles del número 12 con poleas para levantarlos y hacer que cayeran sobre los lienzos de madera que ya aderezados con el pegamento, esperaban la presión de los gatos hidráulicos, este proceso duraba 8 horas, lo que hacía que la fabricación fuera lenta. En cuanto a los lienzos curvos, también había un molde que se fabricó con un diseño elaborado por don Guillermo Swales. Con las ganancias obtenidas por la venta de pianos, se compró una prensa que aceleraba el proceso de ocho horas a sólo una.

A Manuel Silva Recendiz, le cuestioné por qué había terminado tan repentinamente la vida de esta fábrica, que cerró sus puertas el 1° de noviembre de 1984. Al haber fallecido don Guillermo, y debido a la llegada de pianos importados y no buscar otras alternativas de producción dentro de la fábrica, no buscaron la diversificación de los productos, se pensó en hacer guitarras por lo que habrían de comprar los moldes en diferentes tamaños y durante este proceso el alto costo de la materia prima requería primero de hacer un aserradero para tratar a la madera en el horno para desflemlarla y que después se empezó a trabajar con madera producida fuera de la fábrica.

La misma Sala Chopín empezó a contratar a los trabajadores de Libres y los llevó a la ciudad de México, tal es el caso del Señor Atenógenes a quien se le dio a armar un piano de cola estilo Luis XV, y que debido a sus características recibió un reconocimiento por la calidad de su trabajo en la confección de este tipo de pianos.

Por el volumen y el costo que implicaba la construcción de estos pianos hechos de manera industrial, los elaborados por los japoneses que tenían una diferencia con el piano artesanal de Libres, razón por la cual se terminó el mercado, poco tiempo duró esta administración. Se tuvieron que empezar a liquidar a los socios Enrique Hernández, Jesús Gaitán y a la Señora Christensen, comprándoseles sus acciones para disminuir los costos; debido a esta crisis el mismo “Trino” deja la fábrica, iniciándose en la hechura de cuadros de paisajes en marquetería, negocio que le deja beneficios ya que los llevaba a vender a Estados Unidos, desentendiéndose así de su actividad de fabricar pianos. El personal de la fábrica que anteriormente se dedicaba también a esta actividad se ve obligado a cambiar de actividad y a hacer productos de madera para obras de construcción.

Al fallecer Enrique Losada, no hay quien continúe con las actividades del aserradero y la fábrica, dando por concluida la vida de esta industria.

Con los inventarios nos comenta el contador Silva, fueron liquidados la mayor parte de trabajadores – “a mí me tocó un piano de estudio, a Trino por su mayor antigüedad de trabajo en la empresa, un piano de marquetería hecho por él mismo” —. La construcción de pianos de marquetería fue una propuesta cuyo diseño consistía en plasmar figuras que representaran a la música, con ello querían recordar el proyecto que se hizo anteriormente y que consistía en que en los tableros de los pianos verticales se grabaran los aros de la Olimpiada, en la época en que México fue su anfitrión y que durante algún tiempo se vendieron con este diseño.

Finalmente, la casa se fue vendiendo por partes, la maquinaria ya sea por obsolescencia o por falta de uso, se fue perdiendo poco a poco, así con lo que se obtuvo

de esta venta se liquidó al resto de los trabajadores y se dio por concluida la Compañía Swales y Losada, S.A. de C. V.

La idea de este trabajo es como comenté al inicio, reconstruir parte de la historia cultural de Libres, por lo que aún habré de dedicar más tiempo a buscar los antecedentes de los personajes que participaron con su trabajo en la empresa de Don Guillermo, indagar cómo aprendieron su oficio, cuál fue su capacitación para desarrollar esta actividad. Por otro lado, recuperar la memoria espacial del sitio con el levantamiento arquitectónico que se hizo, para así ubicar los espacios destinados a la maquinaria y operarios, y así reconstruir los procesos de producción en línea que eran necesarios en la confección de un piano, desde la llegada de la madera para introducirla en el horno para desflemlarla y finalmente el empaque del mueble del piano para transportarlo a la ciudad de México y concluir el proceso del mueble y convertirse en piano; proyecto que está en proceso de investigación con la ayuda de los operarios que aún quedan, y darla por concluida.



Historia de la música en Puebla, primera edición, se terminó de imprimir en el mes de enero de dos mil once. La edición consta de mil ejemplares más sobrantes para reposición.