

## **Proyecto final**

### **El Chuchumbé. Intertextos sobre una danza del barroco novohispano.**

**Autor: Thor Jorgen Ayala Bendixen  
(Música Antigua, Viola da Gamba)**

**Tribunal:**

**Luca Chiantore (Musicología)**

**Guido Balestracci (Viola da Gamba)**

**Josep Borrás (Cap de Departament Música Antiga)**

**Curso Académico: 2005/2006**

**17 de Mayo 2006**

**Director: Luca Chiantore  
(Musicología)**

**Validador: Guido Balestracci  
(Viola da Gamba)**

Firma:.....

Firma:.....

# ÍNDICE:

## Abstract

## Introducción

### Capítulo 1 El Chuchumbé

- 1.1 El origen Chuchumbé
- 1.2 Las coplas del Chuchumbé
- 1.3 La Santa Inquisición en Nueva España
  - 1.3.1 Vida moral en la cultura de América en tiempos de la colonia
  - 1.3.2 La conformación del Tribunal
  - 1.3.3 Categorización de delitos de Fe
  - 1.3.4 Definición de tres conceptos doctrinales
- 1.4 Chuchumbé, expresión prohibida
  - 1.4.1 Inquisición y música perseguida
  - 1.4.2 La prohibición explícita del Chuchumbé
  - 1.4.3 Acusaciones contra el Chuchumbé

### Capítulo 2 Santiago de Murcia y el Cumbe

- 2.1 Santiago de Murcia, guitarrista y compositor
- 2.2 El código Saldivar y la influencia afroamericana
- 2.3 El Cumbe y el Paracumbe

### Capítulo 3 El Son

- 3.1 El juego de raíces
- 3.2 Música de la cotidianidad marginal
- 3.3 El legado tradicional desde su instrumentación

### Capítulo 4 Teoría improvisatoria con criterios históricos

- 4.1 De la expresión y sus parámetros
- 4.2 Teoría improvisatoria
- 4.3 El arte de la glosa

## Conclusiones

## Bibliografía

## Abstract

EL proyecto final *El Chuchumbé. Intertextos sobre una danza del barroco novohispano* es una investigación musicológica y una propuesta de interpretación sobre la danza novohispana el Chuchumbé. Un estudio sobre el entorno de diferentes fuentes históricas, su relación entre sí y su posible interacción dentro del marco de un proyecto interpretativo contemporáneo. La intertextualización entre una danza prohibida por la Santa Inquisición novohispana, el *Códice Saldivar 4* de Santiago de Murcia y las tradiciones musicales populares del sotavento veracruzano en México.

EL projecte final *Chuchumbé. Intertextos sobre una danza del barroco novohispano* és una investigació musicològica i una proposta d'interpretació sobre la dansa novohispana el Chuchumbé. Un estudi sobre l'entorn de diferents fonts històriques, la seva relació entre si i la seva possible interacció dintre del marc d'un projecte interpretatiu contemporani. La intertextualització entre una dansa prohibida per la Santa Inquisició novohispana, el *Códice Saldivar 4* de Santiago de Múrcia i les tradicions musicals populars del sotavent veracruzano a Mèxic.

The final project *Chuchumbé. Intertextos sobre una danza del barroco novohispano* is a musicological investigation and a proposal of interpretation on the novohispana dance the Chuchumbé. A study on the surroundings of different historical sources, its relation to each other and its possible interaction within the frame of a contemporary interpretative project. The intertextualisation between a dance prohibited by the Holy Inquisition, the Santiago de Murcia's *Códice Saldivar 4* and the musical popular traditions of the *sotavento veracruzano* in Mexico.

## Introducción

El presente trabajo de investigación se basa en el estudio de un documento que se halla en el Archivo General de la Nación en la Ciudad de México bajo el registro 200590, grupo 61, exp 7, volumen 1281, fechado en 1766, que contiene las coplas de una danza llamada el Chuchumbé. Estas coplas muestran un humor picaresco y burlesco, lleno de dobles sentidos y alusiones críticas a la sociedad de su época, que delinea y escenifica el carácter de la danza misma, una danza que la tradición popular ha conservado e interpretado hasta nuestros días, en una mezcla de diferentes expresiones sonoras, dando luz al estilo musical denominado Son.

Sin embargo, sus coplas son el único elemento documental que se conserva del Chuchumbé. Y éstas han sido conservadas gracias (paradójicamente) a los edictos y acusaciones redactados por el tribunal de la Santa Inquisición de la Nueva España en su contra.

El escándalo y la persecución fueron los elementos circunstanciales que envolvieron la práctica del Chuchumbé. Su origen marginal y popular, amalgama de culturas aparentemente tan distantes como la indígena, la africana y la europea, y las circunstancias socioculturales de un México del siglo XVIII regido por el orden y la moral cristianos, determinarían la prohibición y persecución de las que fue objeto.

En un intento por detallar un espectro musical, temporal y estilístico, del entorno del Chuchumbé, aparecen elementos argumentales y fuentes referenciales que llaman la atención e invitan a una interpretación contemporánea de sus engranajes. Fuentes como el vocablo africano *cumbe*, que nos refiere al ombligo, y las danzas cuya forma de bailar (ombligo con ombligo) le hacen alusión directa. Así, la danza africana tradicional del paracumbé, o el cumbee del guitarrista y compositor barroco Santiago de Murcia, se entrelazan y nos develan una cadena de influencias que inevitablemente nos despiertan una inquietud interpretativa.

Así, la tradición popular actual y el estudio tanto de la teoría musical de los siglos XVI, XVII y XVIII, como de su interpretación con criterios históricos, se entrelazan y crean vínculos más allá de las fronteras textuales.

El texto que el lector tiene en sus manos, intentará realizar ese ejercicio interpretativo que pretende ser solo un versión, una posibilidad de acercamiento a una obra que ha llegado incompleta a nuestros días pero cargada de puntos y posibilidades de encuentro.

Conciente de las licencias de las que habré de responsabilizarme, invito al lector del presente proyecto de investigación a sumarse en el propósito de deconstruir el tiempo en dobleces microhistóricos, en ejercicio hermenéutico, y aventurarnos juntos en la práctica de la interpretación e intertextualización contemporánea de distintas y aparentemente inconexas fuentes históricas.

## **1 El Chuchumbé**

### **1.1 El origen del Chuchumbé**

En el Archivo General de la Nación (AGN) en la Ciudad de México se encuentra un edicto de prohibición redactado el 31 de octubre de 1766 por el Tribunal de la Santa Inquisición en la Nueva España donde queda testificado el uso y la persecución de un baile con coplas llamado Chuchumbé. Alrededor de dicho edicto, encontramos también testimonio de diferentes acusaciones que promueven la prohibición del popular baile. El 26 de agosto de 1766, en la Cd. de Veracruz, el fraile Nicolás Montero envió al tribunal del Santo Oficio una carta donde denunció que *por varias partes de la ciudad habían sido cantadas coplas, con grave daño que causan [...] particularmente entre las mozas doncellas, de un canto que llaman el chuchumbé que se ha extendido por esquinas y calles de esta ciudad, por ser sumamente deshonesto, todas sus palabras y modo de bailar.* AGN, Registro 200590.

Los documentos guardados en los archivos de la Santa Sede colonial protegieron paradójicamente, al menos la letra y la repercusión social de un fenómeno de interacción social que cargaba en su seno por un lado la popularidad de varias partes de la gama de colonizados en la Nueva España, y por otro el rechazo y la persecución por parte de la moral establecida y abanderada por los mástiles de la Santa Inquisición.

La palabra *chuchumbe* tiene una raíz africana en *cumbé*, cuyo significado hace referencia al ombligo, de donde se derivan palabras como merecumbé, caracumbé, cumbia, cumbancha. Todas estas palabras relacionadas con una danza tradicional de origen africano llamada Paracumbé.

En una carta del 10 de septiembre de 1766 el inquisidor Fierro pidió al comisario del Santo Oficio de Veracruz, Licenciado Miguel Fco. de Herrera, que informase quién es el autor de las coplas del Chuchumbé, así como solicitó también explicaciones *de la forma de bailarlo y todo tipo de vestuario que se usaba para el mismo[...]* a lo que responden: *Un grupo de de música cantaba mientras grupos de 4 mujeres y 4 hombres lo bailaban acompañado de ademanes, manoseos, sarandeos, contrarios a toda honestidad y ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en el manoseo de tramo en tramo, abrazos, y dar barriga con barriga.*

Herencia de la forma de bailar la danza africana del Paracumbé: *cumbe-cumbe, ombligo con ombligo. Cuatro mujeres y cuatro hombres bailando y cantando coplas, ataviados con atuendos que la Inquisición definiría como la diablézca son unos géneros o tatefanos con listas amarillas, negras, coloradas y a trechos unos ramitos negros, que suelen traerse con alamares negros, así hombres como mujeres no comunes por que gente de alguna distinción los práctica. Y de esta variedad son unas redecillas que usan.*

En el encuentro cultural que significó el tiempo de la colonia en América se vislumbran fronteras culturales difícilmente delineables. La interacción de distintos puntos desde donde abordar la cotidianidad de una Nueva España pluriétnica, da señales para reconstruir aquella realidad desde una visión integradora y cosmopolita, donde las culturas indígenas integraban tanto los valores religiosos de los Europeos y Africanos, como sus tradiciones rituales y de ocio. Así Cristo y la Virgen María convivían con los Orishas provenientes de las costas de Martinica y Costa de Marfil, que a su vez convivían con las deidades indígenas y milenarias. Las iglesias acogían a los fieles aborígenes y estos escondían figuras de barro representativas de sus dioses bajo las faldas de las vírgenes cristianas. Entonces la adoración se bifurcaba. Si esto ocurría con la devoción religiosa, ¿por qué no habría de ocurrir híbrido semejante con la música?

## 1.2 Las coplas del Chuchumbé

El documento consta de veinte cuartetas, cuatro tercetas y catorce construcciones vérsales pareadas o dísticos. Las cuartetas hacen referencia directa y concisa a diversas situaciones eróticas en cuanto a su lenguaje, pero también tienen un alto contenido de crítica política y religiosa, con un enfoque más bien jocoso y no denunciativo, aunque bastante directo y sarcástico.

Los versos del Chuchumbé fueron lógicamente objeto de indignación por parte del clero y la nobleza debido a que en su contenido señalaban de manera clara la contradicción existente entre lo que se predicaba en la casa de Dios y el comportamiento que sus sacerdotes mostraban fuera de ella.

*En la esquina está parado  
un fraile de la merced,  
con los hábitos alzados  
y enseñando el chuchumbé.*

Como se verá más adelante, ya existe en esta cuarteta una intencionalidad de doble sentido ante la palabra *chuchumbé* como referencia de ombligo. Si el fraile está con los hábitos alzados enseñando el ombligo, también estará, por ende, descubriendo la entrepierna, zona que indudablemente llamará más la atención que el ombligo. La ambivalencia de imagen hace resignificar o por lo menos desdibujar el significado del vocablo *chuchumbé*, que parece vacilar entre ombligo y pene.

Las cuatro tercetas constatan la intención de mensaje de la pieza, aquella que denota una clara sugerencia de libertad y libre albedrío moral.

*Que te pongas bien,  
que te pongas mal,  
el chuchumbé te ha de soplar.*

Las catorce construcciones de dos versos cumplen la función de hacer más claro el contenido de todo el baile.

A continuación se presentan las coplas tal y como aparecen en el documento del AGN:

Registro: 200590

Grupo: 61

EXP: 7

Fecha: 1766

Volumen: 1281

En la esquina está parado  
un fraile de la merced,  
con los hábitos alzados  
enseñando el chuchumbé.  
Que te pongas bien,  
que te pongas mal,  
el chuchumbé que te he soplar.

Una vieja santularia  
que va y viene a San Francisco  
toma el padre, daca el padre  
y es el padre de sus hijos.

De mi chuchumbé de mi cundaval  
que te pongas pongas bien que te voy a aviar.

El demonio de la China  
del barrio de la Merced  
y como se sarandeaba  
metiéndole el chuchumbé.

Que te pongas bien,  
que te pongas mal,  
el chuchumbé te ha de soplar.

Eres Marta, la piadosa,  
en cuanto a tu caridad,  
que no llega peregrino  
que socorrido no va.

Si vuestra quisiera  
yo le mandara  
el cachivache de verinduaga.

En la esquina hay puñaladas  
¡Ay Dios que será de mí!  
que aquellos tontos se matan  
por eso que tengo aquí.

Si vuestra merced no quiere venir conmigo  
Señor Villalba le dará castigo.

Animal furioso, un sapo;  
ligera una lagartija;  
pero más valiente el papo  
que se sopla esta pija.

Si vuestra merced no quiere venir conmigo  
Señor Villalba le dará castigo.

Y si No vienes de buena gana  
te dará el premio el señor Villalba.

Me casé con un soldado  
lo hicieron cabo de escuadra,

y todas las noches quiere  
su merced montar la guardia.

¿Sabe vuestra merced qué? ¿Sabe vuestra merced qué?  
canta la misa le han puesto a vuestra merced  
Mi marido se fue al puerto  
por hacer burla de mí;  
¡él a fuerza ha de volver  
por lo que dejó aquí!

Que te pongas bien,  
Que te pongas mal,  
el chuchumbé te he de aviar.

Y si no te aviare, yo te aviaré  
con lo que le cuelga a mi chuchumbé.

¿Qué te puede dar un fraile,  
por mucho que te tenga?:  
¡Un polvito de tabaco  
y responso cuando cuando mueras!

El chuchumbé de las doncellas,  
ellas conmigo y yo con ellas.

En la esquina está parado  
el que me mantiene a mí,  
el que me paga la casa  
y el que me da de vestir.

Y para alivio de las casadas  
vivir en cueros y amancebadas

Estaba la muerte en cueros,  
sentada en un escritorio,  
y su madre le decía:  
"¿No tienes frío demonio?".

Vente conmigo,  
Vente conmigo,  
que soy soldado de los amarillos.

Por aquí pasó la muerte  
con su aguja y su dedal,  
preguntado de casa en casa:  
"¿Hay trapos que remendar?".

¿Sabe vuestra merced qué?  
¿Sabe vuestra merced qué?:  
la puta en cuaresma  
le han puesto a usted.

Por aquí pasó la muerte  
poniéndome mala cara,  
y yo cantado le dije:  
"¡No te apures alcaparra!".

Si vuestra merced quisiera y no se enojara  
carga la jaula se le quedara.

Estaba la muerte en cueros  
sentada en un taburete;  
en un lado estaba el pulque  
y, en el otro el aguardiente.

¿Sabe vuestra merced qué?, ¿Sabe vuestra merced qué?:  
que me meto a gringo y me llevo a vuestra merced.

Cuando me parió mi madre,  
me parió en un campanario,  
cuando la vino la partera  
me encontraron repicando.

Repique y repique le han puesto a vuestra merced:  
si no se enoja se lo diré.

Cuando se fue mi marido  
no me dejó que comer,  
y yo lo busco mejor  
bailando mi chuchumbé.

¿Sabe vuestra merced que?, ¿Sabe vuestra merced que?  
meneadora de culo le han puesto a vuestra merced.

Mi marido se murió,  
Dios en el cielo lo tiene;  
y lo tenga tan tenido  
que acá, jamás, nunca vuelva.

Chuchumbé de mi cundaval  
que te pongas bien, que te voy [a] aviar;  
por si no te aviare, yo te aviaré  
con lo que cuelga a mí chuchumbé.

El demonio del Jesuita,  
con un sombrero tan grande,  
me metía un surriago  
tan grande como su padre.

Si vuestra merced quisiera y no se enojara,  
la fornicadora se le quedara.

Antes de la llegada de los españoles a América, la cultura náhuatl ya conocía el valor retórico del doble sentido, éste se expresaba en los “cantos de cosquilleo” que hacían reír a los emperadores con evocaciones picarescas. Las alusiones a la madre como recordatorio cargado de agravio se pronuncian literalmente con el vocablo *nantenehua* (“mentada de madre”).

Universalmente el *Omphalos* es el símbolo del centro del mundo y su origen, de donde irradian los puntos cardinales. Por lo anterior, no es de extrañarnos que la fusión de elementos simbólicos y transculturación producto de la conquista, hallan posibilitado el terreno propicio para la gestación de un lenguaje privado, sometido, perseguido, aparentemente embozado por la máscara de la mansedumbre pero liberador y detonante de una alegría vigilada que aliara el doble sentido, bien conocido en México como “albur”, y lo que podemos llamar la anatomía libidinosa.

No son extrañas las incorporaciones de vocablos afroantillanos al habla novohispana, es el caso de la voz *chuchumbé* que cuenta con una diversidad de interpretaciones significantes que van de las contextuales en los versos que conocemos, las posteriores hechas por musicólogos y etnolingüistas.

A partir de nuestra lectura, se desprenden varias posibilidades:

“Chuchumbé” como:

- 1 una zona del cuerpo reprimida que se revela bajo las reglas que replantea el baile;
- 2 el punto de apoyo del dedo pulgar para bailar con la mano extendida y que queda a la altura de los genitales;
- 3 el punto corporal a una cuarta (20 cms. aprox.) debajo del ombligo;
- 4 el vocablo que alude por metonimia al genital masculino o femenino;
- 5 la figura que carga de erotismo, sexualidad y sátira donde sentenciosa y moralmente no los hay: el clero, los puritanos, los viejos, el demonio, la abandonada, la viuda, los soldados, las doncellas, la muerte, la madre, la partera, y hasta Dios;
- 6 una advertencia de lo contento, estado anímico de afirmación de lo vital para los que están bien y los que están mal;
- 7 la contraposición de un espacio sagrado (la merced) ante un imaginario profano...

Lo cierto es que el Santo Oficio novohispano produjo el hecho de perseguir a músicos intérpretes, cantores y vecinos que se inmiscuyeran con dicho son o con su escenificación,

debido a las continuas denuncias que proliferaron contra sus letras y la atmósfera decadente que atentaba contra las buenas costumbres.

La necesidad de identificación de vulgo con el espacio y la vivencia escénicos que se gesta en el baile, hizo caso omiso al interdicto y lo alimentó de la misma proscripción; su encanto asociado con un espíritu de resistencia llega a nuestros días en zonas rurales entre las que destacamos las que se alimentan del son en Veracruz. Hoy en día, y por decreto gubernamental, siguen estando prohibidas dichas coplas en el centro del puerto de Veracruz, en especial en la zona de Los Portales.

### **1.3 La Inquisición en la Nueva España**

#### **1.3.1 Vida moral en la cultura de América en tiempos de la colonia.**

La estructura y convivencia de la vida pública y privada de la Nueva España en los siglos XVI, XVII y XVIII, estaba reglamentada y vigilada por las ordenanzas y materias legislativas que provenían de los tribunales de la Santa Inquisición. Un tribunal supremo encargado de juzgar los hechos y las personas, cuya labor consistía en vigilar, mediar y determinar cuando se debía castigar y como se debía proceder ante el castigo.

A mediados del siglo XVI, en Hispanoamérica están ya los colonizadores españoles firmemente establecidos en México y en Perú. En estas colonias había un porcentaje importante de cristianos nuevos. Surgen entonces reclamos para nombrar un tribunal de la Inquisición. El rey Felipe II por real cédula del 25 de enero de 1569 crea los tribunales de la Inquisición en la ciudad de México y en Lima.

La diferencia principal de los tribunales americanos con respecto a los de la Península Ibérica era que el tribunal no tenía jurisdicción directa sobre los indígenas, y se limitaba a procurar su evangelización. La razón es que los pobladores nativos recién estaban siendo instruidos en la religión católica, y en su mayoría no podían entender aún claramente los dogmas ni mucho menos distinguirlos de las herejías. El principal objetivo de una temprana Santa Inquisición en el “nuevo” continente era erradicar de las Indias a los

cristianos nuevos sospechosos de ideas judaizantes y a los protestantes. Pero el paso del tiempo iba convirtiendo a las nuevas generaciones indígenas en hijos de la fe cristiana, y por lo tanto merecedores de ser observados por el santo tribunal.

La Inquisición fue sinónimo de vigilancia y sospecha continua, creando parámetros de conducta muy rígidos. A juicio de los Inquisidores, la libertad se veía restringida en un alto grado, siendo cualquier persona, posible culpable y merecedora de castigo.

Además de atender a las acusaciones provenientes de civiles “atentos” a la fiel ejecución de las leyes de orden de sus conciudadanos, la Santa Inquisición realizaba pesquisas realizadas saliendo a las calles en búsqueda del pecado. En ocasiones los delitos eran cometidos por los mismos frailes o sacerdotes quienes eran procesados por la misma Sede. En muchos casos, sujetos a una gran presión moral, eran ellos mismos los que se presentaban ante el fiscal para confesar sus pecados.

Dentro de su forma de vida cotidiana, la gente realizaba actos que no eran bien vistos para el Santo Oficio, que no obedecían a los lineamientos evangelizadores de una forma única de religiosidad y devoción, tomando en cuenta el engranaje politeísta con el que interactuaban indígenas americanos y esclavos africanos. Por ejemplo, en las fiestas de los diversos santos, se realizaban bailes y se tocaban músicas para los mismos, y por lo regular estaba ahí algún representante del Santo oficio, que observaba y daba fe de la celebración. Emitía juicios y cuidaba los bailes, calificando su decencia, así como la música que ahí se entonaba, pues algunos de estos bailes y músicas podían incitar a la depravación y al pecado según sus fiscales, quienes los tachaban de obscenos.

Eran juzgados los bígamos, los blasfemos, los usureros, los sodomitas, los sacerdotes que se unían a una mujer, los que quebrantaban el secreto de confesión y también los laicos que usaban hábitos sacerdotales o religiosos. La Inquisición no solamente investigaba las faltas contra la fe cristiana sino también faltas a la moral privada y pública.

### **1.3.2 La conformación del Tribunal**

El Tribunal de la Santa Inquisición estaba diseñado según una estructura piramidal específica e inalienable. El Consejo Supremo nombraba a los miembros de los Tribunales Subalternos con jurisdicción sobre todo el territorio del reino y de ultramar. Los tribunales eran formados por dos jueces letrados y un teólogo, que tenían el trato de “Señorías” y debían vestir traje eclesiástico. Había un fiscal acusador y un juez de bienes que tasaba las posesiones confiscadas a los acusados, dándoles un precio. Los asistía un vasto personal auxiliar que cumplía diversas funciones; entre ellos, los más importantes para la historia fueron los notarios, que escribían todas las preguntas hechas a los presuntos herejes y las relativas respuestas. Sus registros representan hoy documentos muy valiosos, porque inclusive anotaban las declaraciones hechas cuando el acusado era sometido a tortura. Además, en cada pueblo o ciudad había comisarios que debían cumplir las órdenes del tribunal de la región. Su principal función era la difusión de los edictos de la Inquisición, especialmente el Edicto de fe que se leía en las iglesias. Debía hacerlos cumplir, investigar los casos de herejía que pudieran presentarse y arrestar a los sospechosos. Luego estaban los “familiares” que ejercían la función de vigilancia y protección de los miembros del Santo Oficio y secundaban a los comisarios en los arrestos. Todos los miembros, comisarios y familiares del tribunal gozaban de una indulgencia plena mientras duraran sus funciones.

### **1.3.3 Categorización de los delitos de Fe**

El tribunal erigía sus condenas con base a la doctrina moral dictada por las normas conciliares del Vaticano.

Los principales delitos contra la moral cristiana de competencia Inquisitoriales eran, según Felipe Antin en *Vida y Muerte de la Inquisición en México* (Porrúa, México D. F, 1983, pp 17-27):

#### **1. Blasfemia**

Las blasfemias eran afirmaciones injuriosas contra Dios, la Virgen y los santos, así como contra las cosas sagradas en general. Podían ser de dos tipos: heretical o simple. La primera era consecuencia de alguna herejía y la segunda fruto de la ira del momento o de

alguna circunstancia particular. En el primer caso la jurisdicción correspondía exclusivamente a la Inquisición; en el segundo, a la autoridad que hubiese conocido la causa inicialmente.

Las autoridades civiles eran sumamente severas en el tratamiento de este delito y, en cumplimiento de las disposiciones reales, imponían sanciones drásticas contra los blasfemos, incluyendo la pena de muerte. Cuando la blasfemia era contra la Virgen o los santos se decretaba mutilación de la lengua, azotes, prisión, destierro, galeras, confiscación de bienes, etc. Cualquier persona podía detener y conducir a la prisión a aquellos que blasfemasen, debiendo encargarse los jueces de la aplicación de la respectiva sanción. Por su parte, el Tribunal del Santo Oficio aplicaba sanciones más benignas: aquel que se auto denunciaba y retractaba no era detenido. Si era denunciado y la blasfemia era grave saldría al auto de fe con vela en mano, sogas al cuello y mordaza en la boca, a lo cual se agregaban, después del referido acto, la aplicación de 100 azotes o el destierro. En las blasfemias leves las penas eran suavizadas: asistir a misa en calidad de penitente llevando un cirio encendido en la mano. Después de dicha ceremonia se procedía a la lectura de la sentencia, por la cual se imponía la realización de ayunos, el rezo de oraciones y el pago de multas.

## 2. Bigamia

Esencialmente consistía en contraer un segundo matrimonio sin estar disuelto legalmente el primero. En estos casos, antes de detenerse al inculpado, tenía que probarse debidamente el hecho. Se necesitaban testigos de la realización de tales matrimonios, información que era complementada por los comisarios del lugar con la revisión de los libros parroquiales pertinentes y las declaraciones de los párrocos y demás concurrentes a la ceremonia. A los bígamos se les imponía como penas: salir a un auto de fe con una vela en la mano, sogas al cuello y corzo; asimismo, en ese acto, debían abjurar de Levi o del error contra la fe, recibir cien o más azotes; luego de lo cual, eran desterrados o enviados a galeras.

## 3. Supersticiones

El término deriva del latín *superstitio* y hace referencia a una creencia extraña a la fe y contraria a la razón. Se denomina así a las creencias o a las prácticas contrarias a la "verdadera religión": "Que tales artes son heréticas y prohibidas por toda ley divina y humana, resulta de su simple enumeración. Invocar al demonio con uno u otro fin, en una u otra manera, constituye un verdadero acto de apostasía, aunque el demonio no conteste,

como suele suceder. El error astrológico, por lo que ata el libre albedrío a los influjos planetarios, es fatalismo puro, y del mismo o semejante yerro adolecen todos los medios divinatorios. Finalmente, las supersticiones de cualquier linaje se oponen tanto a la verdadera creencia como las tinieblas a la luz. Por eso cuantos autores han tratado de magos y nigromantes, los consideran ipsofacto herejes.”<sup>1</sup>

Las penas que se imponía a los que cometían alguno de estos delitos eran, en su mayor parte, salir al auto de fe, realizar la respectiva abjuración de levi o de vehementi, cien azotes o vergüenza pública, destierros entre tres meses y diez años, multas, etc.

### Brujería

Se considera como tal a las actividades que tienen como común denominador el ejercicio de un poder sobrenatural siniestro, ejercido por personas sometidas al demonio. Generalmente sus practicantes, supuestos o reales, eran mujeres. También se le conocía como hechicería o magia negra. Entre las principales razones para acudir a la ayuda de las brujas predominaban la voluntad de adquirir filtros para seducir a la persona deseada, suscitar calamidades y daños contra enemigos o rivales, invocar a los muertos y, en general, resolver todo tipo de problemas.

No todas las brujas seguían las mismas prácticas, pero las siguientes eran las más comunes: la bruja reniega de Cristo y los sacramentos realizando un pacto con el demonio, en cuyo honor realiza ritos diabólicos en los que hace una parodia de la Santa Misa o de los oficios de la Iglesia, adorando a Satanás, príncipe de las tinieblas, al cual le ofrece su alma a cambio que le diese poderes sobrenaturales. La brujería, pues, está directamente relacionada con el satanismo. "La hechicería se vivía como una verdadera amenaza en el seno de la comunidad, las convicciones relativas a la magia estaban profundamente arraigadas en la vida social. Para el hombre común la hechicería resulta un complejo ideológico capaz de aportar soluciones a gran parte de los problemas cotidianos.”<sup>2</sup>

La acción del hechicero se desarrolla en dos direcciones, magia de protección y magia destructora: sanar enfermedades, deshacer hechizos, adivinar, proteger de los ataques, preparar filtros. Su posición social es ambivalente, el paso de una categoría benefactora a

---

<sup>1</sup> MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo II, Madrid, 1877 págs. 240-241

<sup>2</sup> SÁNCHEZ Ana, *Amancebados, hechiceros y rebeldes*, Ed. CBC, Cusco, 1991, pág. 30

otra malhechora es producto del temor y sospechas que este poder levanta entre sus vecinos. De acuerdo con este credo, los males no son un castigo de Dios por nuestros pecados, sino los ataques malintencionados de ciertas personas, y en consecuencia, se tomaba por muy real la explicación de que alguien podía estar provocando la desgracia. Quién mejor que el enemigo o el marginado para hacerse responsable del infortunio imprevisto, de su envidia o resentimiento podían ser víctimas no sólo personas adultas...

### Adivinación

Adivinar es predecir lo futuro o descubrir las cosas ocultas a través de actos sobrenaturales o mágicos. La adivinación no utiliza medios naturales tales como el uso de la razón o el estudio: recurre explícita o implícitamente al demonio, y quien le practica queda, en algún grado, vinculado al maligno.

Existe una diferencia radical entre adivinación y profecía. En la adivinación, el hombre es el que busca conocer un suceso futuro, mientras que en la profecía Dios, por iniciativa propia, revela algo que va a suceder y que quiere que la persona que Él ha elegido —el profeta— lo comunique a otros.

Tanto indígenas y afro-americanos como criollos y españoles sin excepción, estaban confinados a los “cuidados” del Tribunal, quien vigilaba que tales posibles delitos no ocurrieran y en su efecto positivo, castigar según la ortodoxia.

### 1.3.4 Definición de tres conceptos doctrinales

*Ortodoxo*, según el DRAE, significa “conformidad con el dogma de una religión”, mientras que *Salvación* es la “consecución de la gloria y bienaventuranza eterna”, aunque según el Espasa Calpe, de acuerdo a la concepción teológica, este último concepto representa “la obtención del último fin del hombre, entrando el alma en el cielo, en contraposición a la frustración de dicho fin por la eterna condenación en el infierno.” Finalmente, según el citado DRAE, *hereje* es un “Cristiano que en materia de fe se opone con pertinacia (obstinación) a lo que cree y propone la Iglesia Católica”, mientras que *herejía* es un “error en materia de fe sostenido con pertinacia.”

Vemos en estas definiciones que el hereje es un cristiano, o sea que no puede serlo un judío, un musulmán o un indígena. Luego, según la ortodoxia cristiana, un indígena no puede obtener la salvación. Sin embargo un indígena converso sí, así como convertirse en sospechoso de herejía. Un común denominador, independientemente de cual fuese el motivo por el que se les juzgaba, era el de la intolerancia a cualquier otra forma de actuar y relacionarse que no fuese la sugerida por la ortodoxia católica: la Iglesia, mediante el uso de la fuerza que ejercía la Santa Inquisición, llevó a cabo una exhaustiva persecución por lo “inmoral” y a favor de la salvación, propiciando e imponiendo decisivas limitaciones y lineamientos sobre qué pensar y como actuar, sin embargo en aquella época, como en cualquier otra, la gente va a ser capaz de sublimar sus ideas, valores y costumbres autóctonos, traduciéndolos en expresiones de corte estético.

## **1.4 Chuchumbé, expresión prohibida**

### **1.4.1 Inquisición y música perseguida**

En un contexto de constante evangelización y preservación de los cánones y ortodoxia católica, la los Tribunales de la Santa Inquisición, en su constante vigilancia de las actividades cotidianas del pueblo, imponía claras restricciones en cuanto a expresión física y musical se refiere. Así música y bailes estaban siempre mediados por la moral inquisitiva. Bailes, sones y coplas, cuyas letras criticaban el comportamiento de los representantes eclesiásticos así como también críticas sociales por lo regular relacionados con la Iglesia, eran censados y prohibidos sin miramientos, calificándolos de deshonorosos y demoníacos.

Diversas músicas y danzas fueron objeto de prohibición y persecución por parte de la Santa Inquisición. Algunas coplas prohibidas en aquel entonces fueron el Chuchumbé, con edicto datado en 1766; Pan de Jarabe, en 1779; Señora si el alma os di, en 1760; Invitación a la Independencia, en 1808; Baile de los panaderos, en 1779, entre otras. A continuación se exponen tres ejemplos de acusaciones referentes a la música y el baile, así como a las costumbres que éstas incentivan, provenientes del Archivo General de la Nación (AGN).

Expediente: 32

Volumen: 1162

Hojas: 261 ambos lados

*Señor en esta ciudad de pocos habitantes se ha introducido (y va a mayor incremento) el abuso de altares en casa particulares y cuarteles de cruces, rosarios, nacimientos, dolores y otros santos con multitud de velas de cera y música atractiva de congregara a muchas mujeres y hombres a la indecencia y en algunos delante de las sagradas imágenes bailes; siendo el pretexto la devoción; Lo que hago presente a nuestro señor, por si tuviere por conveniente expedir algún edicto prohibitivo de estos altares para leerlo en los pulpitos y si gustare darme licencia a nombre de nuestro señor para una general prohibición sin exceptuar las casas de mayor respeto en que ejecutare con arreglo a los que nuestro señor determinare: cuya vida que Dios mande al Veracruz y nombre .*

*22 de Noviembre de 1768*

Expediente: 32

Volumen: 1162

Hojas: 382 ambos lados

*[...] salieron dos cómicas a repetidas instancias del auditorio a cantar y bailar un son que nombraron la cosecha. Es este señor un baile de o peor que puede inventar la malicia y tan indecente que no se permitiría en un país de gentiles o de herejes con tal de que se conservase algunos restos de honor y de vergüenza. Acense en el unos movimientos y contorsiones del cuerpo que no son otra cosa que una imagen vivísima de lo que no permite la esencia expresar. Que cosa mas acomodad para corromper la costumbre? A quien no servirá de ocasión próxima un espectáculo semejante? Que joven podrá quedar inocente?[...]*

*México, Mayo 19 de 1772.*

Expediente: 7

Volumen: 1281

Hoja: 26

*Practico desengaño que la experiencia manifiesta de la observancia de lo demandado por los respetables decretos de y el deseo que se tengan sus ordenes el debido cumplimiento, me estrechan a imponerlo de que en este coliseo se han continuado las representaciones de comedias de Santos, prohibidas, no solo por ese tribunal, pero aun por la cédula del 9 de junio del 1765 y sin embargo en el día se esta disponiendo la de San Guillermo, con desprecio de las superiores prohibiciones que no han tenido efecto, ni se ha verificado cumplido con el Sainete Juanito y Juanita; porque aunque se ha suspendido la representación de él, que se iba a ejecutar, no se ha entregado a esta comisaría. No obstante el comedimiento de imponer en lo particular a Antonio Soto, cuyo cargo corre este asunto y aun se retiene, a la obligación que impone la Santa inquisición.*

*No es de menos atención el abuso con el que se profanan algunos templos de las misas nombradas de Aguilando, permitiendo entre los desordenados pitos que la plebe toca, bailes disimuladamente ejecutados por ella, con que acompañan las músicas y coplas indecorosas, en que cantan versos obscenos, como en el año anterior en el son nombrado el cuando de lo que atraídas las gentes vulgares sin espíritu alguno de religión concurren en confuso tropel con atención a lo sagrado del lugar y con desprecio del Augusto Sacrificio que se ultraja con detestables desacatos.*

*Lo que expongo a que si fuere de su superior agrado tome las discretas pro que acostumbra su acreditado zelo.*

*D. Francisco Zarco*

*México 16 de Diciembre de 1799.*

.  
Estos documentos no sólo muestran el desempeño de la vigilancia y la persecución, también testifican actitudes paralelas a la ortodoxia católica por parte de ciertos sectores del pueblo hispanoamericano. Expresiones de convivencia que recuerdan costumbres y tradiciones precolombinas que juegan a integrarse y a permanecer. Y no solo el bagaje cultural indígena y africano, sino también (y como ya se ha mencionado antes) la crítica social por parte de una nueva generación acostumbrada a ver diferencias entre el rezar y el hacer de los poderes que la gobiernan. Férrreas críticas como el Chuchumbé.

### **1.4.2 La prohibición explícita del Chuchumbé**

La divulgación de las coplas y baile del Chuchumbé provocó la redacción de uno de los edictos más contundentes que haya emitido el Tribunal de la Inquisición contra una expresión musical de la que se tenga registro en el AGN. Su firmeza y carácter inflamado detentan la inquebrantable voluntad con la que arremeterían para obligar cumplir dicha prohibición. Se muestra a continuación una transcripción paleográfica del edicto (Paleografía del autor).

Nos los Inquidroses

Sabed q por denuncia q Nos ha sido hecha, ha llegado a  
nra noticia averse hurtado, y Otendido así en esta Ciudad, como  
en otras varias, y Pueblos de este Reyno, ciertas Copias q comunmente  
llaman al Cincumbier, q empiezan. En la Esquina esta parado, las  
quales son en sumo grado Escandalosas, obscenas, y ofensivas al Catolico  
fido, y se han cantado, y cantan acompañadas con Bayle no menos  
Escandaloso, y obsceno, acompañado con acciones, Demonstraciones, y menos  
de honoros, y probocaciones a la diva via, todo ello en grave Juicio, y Otraz  
daio a las Almas de Pueblo Christiano, y en perjuicio a las conciencias,  
y Nulas al Catoratorio, y ofensa a la Dignidad, y buenas costumbres  
y en conuencion a los mandatos del Santo Oficio.

INVENTARIO  
M. LA. I. D.

Asi mismo Prohibimos in totum, unas Copias obscenas, q llaman  
al Animal, por Escandalosas, y pparum uicium ofensivas, cuya pro-  
hibicion sea, y se entienda con toda Clave a Copias, Bayles, y Jone de  
honeros, q se haian inventado, o se inventaren en lo subsecuo, sin  
q sea necesario q se expresen nominadamte en nros Decretos, por en-  
tarlo ya Generalmte en la Decia 6a al novissimo Expuratorio.

Corresponde el primer parrafo, al edicto publicado en esta Ciudad, en 21 de Octu-  
bre de 1766. El segundo, al de 11 de Junio de 1767. Num. 19. Y para q conste lo su-  
me en la Inq. de Mexico a 12 de Mayo de 1779. en cumplimiento de lo mandado

J. D. Pedro de Benavente  
2106  
S. 16  
[Signature]

- Registro: 200590

Grupo: 61

EXP: 7

Fecha: 1766

Volumen: 1281

### *NOSOTROS LOS INQUISIDORES*

*Sabed que por denuncia que nos ha sido hecha, ha llegado noticia que se ha difundido en esta ciudad, como en otras varias y Pueblos y en el reino, ciertas COPLAS que comúnmente llaman el CHUCHUMBE, que empiezan;“ En la esquina está parado, un fraile de la merced, con los hábitos alzados y enseñando el chuchumbe...” las cuales son en sumo OBSENAS Y OFENSIVAS , y se han cantado, y cantan acompañándolas con baile no menos escandaloso y obsceno, acompañado con acciones y meneo deshonorosos y provocativos a la lascivia creándolo en las Almas del pueblo cristiano y en perjuicio a la conciencia y ofenda a la edificación y buenas costumbres y en contravención a los mandatos del Santo Oficio .*

*A si mismo prohibimos in totum, esas COPLAS OBSENAS que llaman al Animal por escandalosas y ofensivas, una prohibición sea, y se entienda con toda clase de coplas, baile y sones deshonestos que se hayan inventado, o se inventaren en lo sucesivo sin que sea necesario \*\*\* que en los edictos por encontrarlo ya generalmente en la meola 6ª al novísimo capuano.*

*Corresponde el primer párrafo, al edicto publicado en esta Ciudad el 31 de Octubre de 1766 del Segundo al nueve de junio de 1767. num. 12 para que se conste y lo firme el la Inquisición México a 12 de mayo de 1779 en cumplimiento de lo mandado*

*SR. PEDRO DE BENGOA*

### **1.4.3 Acusaciones contra el Chuchumbé**

Las secuelas de esta prohibición no se hicieron esperar por ninguno de los actores involucrados. Unos por hacer caso omiso de la prohibición, otros por difundirla, y otros por querer hacerla cumplir. Las siguientes cuatro acusaciones hacen referencia específica al Chuchumbé y a sus diferentes actores.

▪ **Registro: 200590**

Grupo: 61

EXP: 7

Fecha: 1766

Volumen: 1281

1.

*Cantando el Son del “Chuchumbé” prohibido por el Santo Oficio*

*En el presente expediente se muestra un cuestionario elaborado por una autoridad de la Santa Inquisición a un sujeto acusado de cantar y bailar el Son del “Chuchumbé” par lo cual se le pregunta si sabe que esos actos están en contra de lo que dicta la Iglesia Católica Evangélica o en contra del recto ejercicio Del Santo Oficio a lo cual el responde que no sabía que sus actos estaban en contra de lo contenido en la pregunta.*

*En la segunda pregunta que si sabe o había iodo que el son que llamaban “Chuchumbé” estaba prohibido como canción a lo que el responde que con motivo de la pregunta mencionada el viernes de la semana pasada que estuvieron de visita escucho a un camarero el cual ignora sus apellidos junto con una recamarera entonar dichos cantos y diciendo que aunque no bailaba si cantaba cosas deshonestas aunque no sabe si eran de las estrictamente prohibidas y que así en esta ocasión se hace da la relación y tiene presente que cantar otra vez y que ella si sabía que estaba prohibido se río y sin decir cosa alguna siguió cantando.*

2.

*Denuncia de Juana G. López alias María Ignacia Fresco y demás... año 1767.*

*La señora López viuda, con dos criaturas pequeñas  
( sus hijos) se matrimonio con un hombre más grande  
llamándose María Ignacia en cuyo cuarto se ha cantado  
el son del Chuchumbé por un muchacho que según me  
dijo una señora llamada María Ceferina...*

*De orden del tribunal del Santo Oficio , recibo la  
adjunta denuncia para que en virtud e ella sin manifestarse  
el nombre del denunciante haga comparecer ante mi  
las personas denunciadas corregidas con los acciones  
de orden de este Santo oficio representándose soberanamente  
el honor contravenido a su mandato causando con el  
desordenes prohibidos que este Santo Oficio aperciéndolos  
que en caso de reincidencia no serán tratadas con la  
benignidad presente : y que confiesan el nombre del sujeto  
que las acompaño a quien se le hará igual reprehensión  
y apercibimiento poniéndose a continuación en este orden...*

3.

*Simona y Anna: a consecuencia que cantaron el Chuchumbé.*

*El declarante Don Agustín Medrano, su madre Doña María  
Vásquez y las dueñas de la casa, oyeron abajo, en un cuarto  
unas desconcertadas voces de bulla y especie de fandango,  
en el que se cantaban y bailaban los sones prohibidos por el  
Santo Oficio, como lo es el que llaman el Chuchumbé, y al  
parecer con nota de toda la vecindad, a lo que dieron a  
entender las citadas mujeres en cuya vivienda estaba el que  
declara y su madre, con la expresión de que no percibió las  
voces del canto, si eran provocativas y escandalosas, pero sí  
el son y el baile y que a esto acompañaban algunos soldados,  
lo que confirmó el que declara presumiendo ser así, cuando*

*al salir vio en el zaguán unas mujeres con unos soldados, también las susodichas mujeres de la casa, dijeron al que declara y su madre que les oían cantar dicho son, a pesar de la prohibición del Santo Oficio; en lo que el declarante escrupulizó y para exonerar su conciencia, hace esta denuncia en cumplimiento de ella y los mandatos del Santo Tribunal de la Inquisición y a juramento que dicho tiene en que se afirmó y ratificó y lo firmó con dicho Señor Comisario Don Manuel Joseph Bello.*

4.

*Implicadas en cantos y bailes del Chuchumbé.*

*La declarante, que dice llamarse Doña Francisca Contreras, originaria de Tula, declara que vive con unas mujercillas que viven en el segundo patio, en un cuarto de abajo, las que no son por la mucha entrada, que reciben a toda clase de soldados, además de sus bailes provocativos y sus cantos. Diciendo que las mujercillas cantan los sones prohibidos por el Santo Oficio; y a los mismos vecinos de dicha casa, a quienes tienen escandalizados y aburridos y aún a la misma que declara su familia, especialmente de noche, por interrumpirles su quietud y lo mismo se hace cargo, sucede a todos los vecinos, pues la casera llamada Doña María, cuyo apellido ignora, les dijo que se mudaran y otra vecina oyó que le respondían que como todas eran viejas y ellas eran las únicas muchachas y bonitas, se querían alegrar; por lo cual y por el perjuicio que causaban en la casa, le dieron cuenta a Fray Cayetano, religioso dominico y administrador de las casas de Santa Catarina, para que las compeliere se mudasen, y desde dicho día que el citado Fray las amonestó, han dejado de practicar sus bailes y sus cantos, bien que lo que ha notado, la que declara han estado fuera, por no haberlas visto.*

*Preguntada por los nombres y señas de dichas mujeres y*

*vecinos que puedan declarar sobre el particular, dijo que una de ellas se llama Josefa e ignora sus apellidos y desconoce el nombre de las otras mujeres que viven con ella, porque dice que al parecer son más de tres mujeres, que son al parecer españolas y muchachas, distraídas de sus ropas, que no puede dar más señas acerca de su particular.*

*Y en cuanto a los vecinos que puedan declarar, está un Sebastián Garcés, de oficio impresor y a la que asiste a su mujer, que es una llamada Philipa, quienes más que otros se han escandalizado y exasperado por el perjuicio y finalmente es público en la vecindad y es cuanto puede declarar en fuerza del juramento que dicho tiene, en que se afirmó y ratificó y lo firmó con dicho Señor Comisario de que doy fe: Don Manuel Joseph Bello.*

El Chuchumbé era considerado como un “son prohibido” y cada vez que era escuchado por persona alguna, se convertían, el hecho y la persona, en motivo de denuncia.

El evento específico en el que las personas llegaran a cantar, festejar o bailar este son, era razón suficiente para recibir un castigo por parte del Santo Oficio, pues era considerado como una practica inmoral, trayendo consigo consecuencias trascendentes punitivamente.

## **2 Santiago de Murcia y el Cumbe**

### **2.1 Santiago de Murcia, guitarrista y compositor**

Es relativamente poco lo que se conoce sobre su biografía, tomando en consideración que los datos existentes no explican su paradero a partir de los 32 años, más o menos. Sin embargo es posible sacar ciertas conjeturas con base a los elementos que conservamos.

Se cree que Santiago de Murcia nace en Madrid alrededor del año de 1682, hijo de Gabriel de Murcia y Juliana de León, ambos músicos y luthieres. Entre los años 1690 y 1700 se cree que estudia con el famoso guitarrista Francisco Guerau, Maestro de la Capilla Real, y

posteriormente con Antonio Literes, compositor y tañedor de viola da gamba. En 1702, viaja a Nápoles contratado por el rey Felipe V, nieto de Luis XIV de Francia. Entonces fue nombrado en 1704, Maestro de Guitarra de la Reina María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V. En 1714, la reina muere, y Felipe V da cabida a una estética musical más italianizante. Finalizado su contrato por la repentina muerte, y presionado por los frescos gustos del rey, Santiago de Murcia fue empleado entonces por Jacome Francisco Andriani, Caballero de la Orden de Santiago. A partir de este acontecimiento desaparece su rastro. Probablemente viajó a Francia o Bélgica, y tal vez viajó y se estableció después en México, ya que las tres colecciones de música para guitarra que han sobrevivido de su autoría han sido encontradas en diferentes puntos de la República Mexicana, con excepción de *Resumen de acompañar* del que se encuentran ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid y la Universidad de Granada.

El primero de los libros de Santiago de Murcia conservados en México trata de la manera de acompañar y de cómo realizar un bajo con la guitarra. Tiene por título *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Está datado con el año de 1714 y dedicado a Andriani.

El segundo libro es una serie de reducciones a cifra de danzas y contradanzas francesas, minuetos y canciones con influencias estilísticas varias. Se le conoce con el nombre de *Códice Saldivar 4*. Debido a que no se sabe del paradero de la primera hoja del libro, se desconoce el título y año de publicación, así como la persona a quien está dedicado, aunque se piensa que podría ser Joseph Alvarez de Saavedra.

El tercer y último libro del que se tiene por autoría de Santiago de Murcia se titula *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales* datado en el año de 1732 y dedicado a Joseph Alvarez de Saavedra. La colección incluye 14 pasacalles con 20 variaciones cada una y once suites. Preludios, Alemandas, Correntes, Sarabandas y Gigas. Se cree que el mecenas Joseph Alvarez de Saavedra y Santiago de Murcia habrían vivido sus últimos días en México.

## 2.2 El Códice Saldivar y la influencia afroamericana.

El Códice Saldivar es una colección que incluye varios documentos concernientes a la historia musical mexicana, el desde huapango, el corrido, el son, el jarabe, el vals, la música religiosa, la música profana y un Códice Prehispánico. Su nombre proviene del apellido de un emérito investigador mexicano que descubrió y compilo tales documentos, Gabriel Saldivar y Silva. Originario del estado de Tamaulipas, México, nació en 1909 y dedicó toda su vida a la investigación y difusión de sus estudios musicológicos y museográficos. En 1943, participó en el Congreso Mexicano de Historia en la Ciudad de Guanajuato. A veinte minutos de esta ciudad se encuentra León, lugar que Saldivar visitó durante las horas muertas del congreso, y donde encontró una pequeña tienda de antigüedades y curiosidades de antaño. Entre dichas curiosidades, un manuscrito encuadernado en piel roja con numerosas piezas inéditas para guitarra barroca que adquirió por 200 pesos, el equivalente hoy a aproximadamente 15 euros.

El libro que Saldivar encontró en el '43 sería adjudicado a Santiago de Murcia solo hasta 1980, curiosamente el mismo año de la muerte del investigador tamaulipeco. El retraso de dicha adjudicación se debió, como ya he mencionado más atrás, a que el hallazgo no contenía la primera hoja, donde aparecería la autoría, año de publicación dedicación y, muy importante en este caso, lugar de la edición. Este libro fue denominado *Códice Saldivar 4*, un documento de 94 folios que contiene, según Michael Lorimer en el prólogo de *Saldivar Codex: Santiago de Murcia Manuscript of Baroque Guitar Music*, música de tres diferentes tipos:

- a) variaciones basadas en piezas italianas y de influencia ibérica
- b) arreglos de danzas francesas, solos virtuosos, contradanzas, y minuets.
- c) una sonata italiana corta.

Dentro de las variaciones se encontrarían danzas como Tarantelas, Marizapalos, Las Sombras, Fandango, Canarios y Cumbees.

El *Códice Saldivar 4* y sus danzas son el más claro ejemplo de intertextualidad en el desarrollo argumental y temático de un barroco español delineado por todo un mar de influencias. Una Iberia acostumbrada a la interculturalidad que vuelca la experiencia también en su colonización de la Nueva España. Así, culturas tan distantes como la

amerindia, las africanas, la musulmana, la francesa o la itálica, se relacionan y mezclan en ritmos y diseños melódicos cuya pureza geográfica se difumina compás a compás.

Durante la conquista, los colonizadores portaron dentro de su valija cultural, toda una gama de estilos y géneros musicales que los colonizados recibieron y mimetizaron desde su particular manera de construir la realidad. Desde su visión y sensibilidad auditivas específicas y diferentes a las de sus colonizadores. El choque de tradiciones auditivas garantizaría la creación siempre en mutación de un nuevo y amorfo artefacto sonoro que se presentaría como amalgama de las nuevas condiciones socioculturales de América.

Por otro lado, pero inscrito en el mismo núcleo, la incursión de la cultura africana, bajo la estructura de esclavitud, dentro de una dinámica de integración e interacción cotidianas, produciría efectos determinantes en el desarrollo social y, por consiguiente, musical del “nuevo” continente. El hecho de compartir “negros” e “indios” la condición de dominados, va a significar una alianza cultural solidificada en el rito y la adecuación de diferentes tradiciones religiosas. Y cuando decimos rito, decimos expresión cultural, decimos imagen y símbolo, ya sean gráficos o sonoros.

Ejemplos geográficos claros de esta temprana afro americanización son las islas de Cuba y Haití, y la costa de México hacia el Pacífico. Donde no solo el color de la piel atestigua el encuentro, sino también en la esquina de cualquier barrio, en los Portales del Puerto, en la vieja taberna, allí donde pueda escucharse el ritmo versado del género musical denominado: el Son.

### **2.3 El Cumbee y el Paracumbe**

Una de las piezas del Códice Saldivar 4 es el Cumbee, una danza inspirada en las tradiciones musicales y rítmicas africanas relacionada con las danzas conocidas con los nombres de Zarambeque, Guacambe y Paracumbe. Ésta última, con más relación dentro del uso de la tradición afroamericana. El Paracumbé es una danza tradicional africana ya difundida en el siglo XVII donde se cantaba y bailaba con colaboración de instrumentos de percusión y cascabeles a los tobillos. Tal y como en la práctica de ciertas danzas prehispánicas, con el de instrumentos de percusión como el *teponaztli*, tambor horizontal de un tronco hueco que se percutía con dos varas cubiertas de resina, o los *tenabaris* o

*sartales*, capullos de mariposa secos y atados en grupo con piedrecillas en su interior que se colocaban en los tobillos y las muñecas de los danzantes. También podían estar hechos de semillas o pequeños troncos de madera huecos.



Sartales de hueso de fraile y cascabeles de danza de concheros



Sartales de huesos de fraile

No podemos asegurar el lugar preciso de influencia donde Santiago de Murcia adoptó la sonoridad del paracumbé para componer sus variaciones. Lo que si sabemos es que era una danza ya conocida en la Península Ibérica y en América debido al gran tráfico de esclavos africanos por todo el mundo colonial.

En la tablatura de Cumbees de Murcia, se encuentra por primera vez la indicación de “golpe” en algunos puntos de la obra, acentuando el ritmo de la música y haciendo referencia explícita a su origen percusivo.

13 *Cumbees.*

Cumbees

Craig Russel, en su estudio sobre el Códice Saldivar 4 hace referencia a la rítmica de la letra del paracumbé.

*Os ollos de miña dama ¡le, le, le!  
 saon negrillos de Guuiné ¡le, le, le!  
 flecheros, sin ser tiranos ¡le, le, le!  
 negros, ni cautivos ser.  
 ¡Paracumbé, Paracumbé!  
 ¡Ay, Xesu, que me mata  
 de amores vocé! ¡le, le, le!*

Es importante denotar la relación texto-música en el paracumbe, tomando en cuenta su relación con el Cumbee de Santiago de Murcia y el uso popular del Chuchumbé.

## 3 El Son

### 3.1 El juego de raíces

El origen del son en México se remonta al siglo XVIII y la música venida de la Península Ibérica, esencialmente de la región andaluza y canaria. Un crisol de tres fundadoras raíces: indígena, española y africana. En el los inicios del s. XVIII se tiene noticia ya de un conjunto bien identificado de ciertos “sones de la tierra” en el cual se agrupaban tonadillas y bailes de fuerte matiz popular desde todas las regiones de la provincia mexicana y aún en la capital sede de los asientos virreinales.



Anónimo, siglo XVI, Coronación de la Virgen (fragmento) relieve en estuco, dorado y policromado, parroquia de la Asunción, Ciudad de México

Dichos bailes y tonadillas tenían un aire de antiguas reminiscencias de música y líricas peninsulares españolas muy populares en el s. XVI (que nos llegaron con los propios soldados de Hernán Cortés) como el villancico profano o zéjel, el romance o carretilla

andaluza, la relación, copla romanceada, desde la copla nana hasta la copla con estribillo, la copla seguidilla, plantas de valona, hasta el trovo; también las requiestas o contrarrestos gallegos, la tonada etc... Además de las conocidas alemandas, gallardas o españoletas, zarabandas, chaconas (presumiblemente estas dos últimas nacidas ya en la costa del seno mexicano del golfo: la husteca y sotavento, en las postrimerías del s. XVI), folías, y el villano. Pero tampoco podemos descartar influencias indirectas de las sevillanas, fandanguillos, bulerías, garrotines, que a su vez cuentan con elementos rítmicos e instrumentales propios del pulso bizantino y árabe, la música de la tradición gitana, la cadencia judía y la onomatopeya africana, especialmente con la incorporación de efectos sonoros provenientes de la diversidad expresiva del cuerpo (palmeado y zapateado).

Adquiere elementos de la llamada *tercera raíz*, la afrocaribeña, gente que a decir de la época se nombraba como de “color quebrado”. Es Santiago de Murcia el que recrea en mediados del siglo XVIII algunos "sones de la tierra" que adquirirán forma en la población indígena en el son veracruzano. Al respecto comenta Antonio García de León en su libro *El mar de los deseos: El Caribe Hispano musical: historia y contrapunto*:

*[...] No es, por ello, un azar que el principal método novohispano de guitarra, el de Antonio de Vargas y Guzmán, de 1776, se hubiera compuesto en el puerto de Veracruz, cuando ya en sus alrededores los fandangos eran de uso generalizado y cuando las influencias italianas, francesas y portuguesas habían sido apropiadas no sólo por la música "cultura" sino también por los ejecutantes campesinos y sus dotaciones instrumentales: eso explica que la jarana jarocha (y su docena de afinaciones distintas) sea hoy el único instrumento vivo más cercano a la guitarra barroca de aquellos siglos, o que las partituras anteriores de Santiago de Murcia (1734) recreen para la posteridad el universo festivo de los sonos de la tierra criollos, mestizos y afromestizos.*

El rasgueo del laúd, las vihuelas y guitarras así como la improvisación de un tejido rítmico casi percutado. Influencias directas indígenas tenemos las de las naciones Tuxtla, Nahua y Popoluca. En el sustrato del son se encuentran por supuesto las danzas tradicionales indígenas de todas las distintas y variadas etnias del suelo mexicano: Amuzgo, Chatinos, Chichimeca, Chinanteco, Chocho, Chol, Chontal, Chuj, Cora, Cucapa, Cuicateco, Guarijio, Huasteco, Huave, Huichol, Ixcateco, Jacalteco, Kikapu, Kiliwa, Lacandon, Mame, Matlatzinca, Maya, Mayo, Mazahua, Mazateco, Mixe, Mixteco, Motozintleco, Nahuatl,

Ocuiltecos, Otomi, Pame, Papago, Pima, Popoloca, Popoluca, Purepecha, Seri, Tarahumara, Tepehua, Tepehuan del Sur, Tlapanecos, Tojolabal, Totonaca, Trique, Tzeltal, Tzotzil, Yaqui, Zapoteco, Zoque, hasta completar más de una centena etnias que permanecieron vivas después del exterminio durante la colonialización.

Respecto de la instrumentación sonora comenta Eugene Rodríguez en su conferencia *Mexicanidad* realizada en la Universidad Anhuac de la Ciudad de México:

*Resulta que mis hipótesis sobre los orígenes del son jarocho en la música barroca europea estaban justificadas. La jarana y las guitarras de son descienden directamente de la guitarra barroca y de la guitarra renacentista, respectivamente. Hay también evidencia de que el amplio género conocido como son jarocho estaba probablemente dividido en muchas estructuras rítmicas (es decir, jarabes, bambas, ...) tal como los múltiples ritmos de danza europeos (minué, giga, sarabanda, etc.).*

El asunto más importante en el que hay que detenerse es que estos sones tenían características muy distintas en la rítmica, la estructura de la lírica (versos cantados) y aún en algo inasible: un espíritu entre nostálgico, rabioso, frenético y a su vez festivo.

### **3.2 Música de la cotidianidad marginal**

La relación entre la música y el cuerpo propició un relajamiento en las “buenas costumbres”: Todo lo que los artistas saben, ha pasado en el cuerpo, el cuerpo se ha hecho música o pintura, y ahora él toma la delantera, él inventa. Creación o contemplación son acciones corporales y acciones del cuerpo. Queremos decir con esto no sólo que son acciones que se realizan a través del cuerpo, sino que es él el sujeto de esa acción, que él es quien se expresa, quien decide y obra.<sup>3</sup>

Música, danza y obscenidad conformaron tres tercios perseguibles para la mirada y el oído oficiales de fines del siglo XVIII. Nada extraño para la tradición medieval europea. A finales de la Cuaresma, las fiestas de Locos y del asno, animaban las calles catedralicias. El animal penetraba dignamente en la iglesia revestido con capa y era venerado como la

---

<sup>3</sup> RAMIREZ Cobian, Mario Teodoro *Cuerpo y arte para una estética merleauPontiana*, Centro de Investigación de Ciencias Sociales y Humanidades, México 1996. Pág. 76

montura de Balaam y de los Reyes. En la fiesta de la Ascensión (1o. de mayo, otro día de asnos) los locos llevan, de nuevo a cabo la *Assouade* para los maridos maltratados, curiosa fecha que explica la prohibición de casarse: “sólo los asnos se casan en mayo”.

El tabú ya era conocido por Ovidio y justificado en el hecho de que nueve meses después del primero de mayo, en el carnaval nacerían locos, que sólo deben ser hijos de locos. Así, está reservado a la cofradía iniciática el privilegio de dar nacimiento al niño de carnaval. Diversas miniaturas, códices y grabados, demuestran que los árabes fueron quienes introdujeron al continente europeo las bases para las más diversas formas musicales así como los prototipos de instrumentos de aliento, cuerda y percusión. “Hacer música” implicaba un acto de integración con el Universo; todo un ritual de armonía con lo sagrado: triunfos, desfiles, carros y carrozas en festividades y carnavales se hacían acompañar de poesía, canto y música. El trovador componía canciones y en ocasión de festejos profanos se convirtió, junto con la cátedra, el púlpito y las lecturas colectivas en voz alta de la Biblia, en uno de los difusores fundamentales de la cultura del medioevo.

Estas canciones fueron recogidas por la Iglesia y adaptadas; consolidaron incluso los llamados *mesteres de clerecía*. El hombre ríe, bebe, baila y canta todo el año. Hace la guerra y se confiesa. Se propone ser buen cristiano, buen judío, buen rey, buen guerrero capaz de empeñar el valor de su palabra por su dama y, o se vuelve peregrino o cae ante el embrujo, súbdito de la locura o la peste negra. Se es aldeano, clérigo o noble; maestro, oficial o aprendiz del taller; cazador de osos y compañero de sus halcones. Se comparte el baño, la bebida y la música. Se hace honor a los santos asumidos que no descartan su nostalgia pagana. Se cierra un ciclo y se abre otro, perdido en la sinrazón de una fiesta entre el carnaval y la vigilia.

Baile y música prohibidos en la Nueva España son la consecuencia lógica de una cultura rota. Una cultura popular que nace desligada de sus perseguidores. Una cultura que encontró en el son, por ejemplo, una posible liga en el espacio que posibilita la fiesta. Lo carnavalesco dionisiaco desligado de lo litúrgico apolíneo. Las grandes religiones monoteístas son sendas que buscan conducir a los hombres por la vía de un proyecto, en el Cristianismo, de salvación. Se constituyen por creencias, doctrinas y rituales. Religión es *reeligere* para Agustín, *re-legere* para Cicerón y *re-ligare* para Lactancio: religar. Religar al hombre con su realidad cuando se parte de la herida que escinde cuerpo y alma o lo

humano y lo divino. Raimon Panikkar, autor de *Religión y religiones* (Madrid, Gredos 1965); considera en la antología *Estética y religión*, que en el Cristianismo se manifiestan con claridad diversos duplos por religar: lo óntico con lo místico, lo dogmático con lo doctrinal, lo corporal con lo cosmológico, lo sentimental con lo emocional, lo angélico con lo demoníaco, lo ético con lo práctico, lo eclesial con lo social, lo inmanente con lo trascendente, lo eterno con lo temporal... y agrega, lo geográfico con lo histórico, lo personal con lo impersonal y lo consciente con lo inconsciente.

El son conoció la sin salvación en sus excesos. Se escarmentó en el cuerpo, la emoción y lo temporal. Su impertinencia metódica en afirmarse por la vida que erotizó lo condenó a la denuncia sistemática. Esto se observa perfectamente con el *Chuchumbé*, el primer baile consignado en los archivos de la Inquisición, denunciado en la ciudad de Veracruz en el año de 1766.

Este baile originó la presencia de sones y bailes populares entre el siglo XVIII y XIX (de 1766 a 1819, 43 bailes distintos) de los cuales buena parte de ellos tuvieron su escenario en Veracruz, alma del son. *El Torito*, por ejemplo: “Baílase el tentable torito entre un hombre y una mujer: ésta regularmente es la que sigue el además de torear, como el hombre de embestir: la mujer provoca y el hombre desordena: el hombre todo se vuelve cuernos para embestir a la toreadora y la mujer toda se desconcierta si se vuelve banderilla para irritar al toro en los movimientos de torear y en los de embestir unos y otros mutuamente se combaten, y ambos torear y embisten a los espectadores que siendo por lo común personas tan libertinas, fomentan con gritos y dichos la desenvoltura y la liviandad de los bailadores”. (AGN. Inquisición. T. 1410. f. 95-96)

Libertinaje, desenvoltura y liviandad son la lectura de un poder empotrado en su aburrimiento frente a la manifestación popular confinada a su condición marginal. El maestro González Peña, citado por José Pascual Buxó, afirma que el siglo XVII novohispano experimentó una vida “silenciosa y monótona” en lo tocante al papel de la creación intelectual, sin embargo, Jiménez Rueda propone un relieve al análisis de instituciones europeas que jugaron un papel particular y relevante creando circunstancias de lo que llamamos voluntad (im)positiva ante las artes y la vida intelectual. La inquisición en la Nueva España, con poder en 3 millones de Kms<sup>2</sup> no persiguió propiamente al

intelectual o al indígena, “criatura sin embargo humana y misteriosa” (en ironía de Solange Alberro en *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, Fondo de Cultura Económica, México, pp 35).

El criterio de instituciones traslapadas a la Nueva España tales como el Santo Oficio, se caracterizó por dar continuidad a una ortodoxia e instituir (en la tradición de un imaginario propio y con sus propios “otros”) la censura y persecución de quien atentara contra esa ortodoxia: españoles (metropolitanos y criollos), europeos en general, mestizos, mulatos, africanos y asiáticos. El son es el producto de ese efecto musical y poético que desde su cotidianidad marginal, cruzó las barreras de cualquier tribunal y arribó enriquecido a nuestros días. Hoy el son cuenta todavía con gran arraigo en zonas como Tlacotalpan, Alvarado, la región de los Tuxtlas y las de mayor influencia indígena, como Xoteapan, Acayucan o Jáltipan.

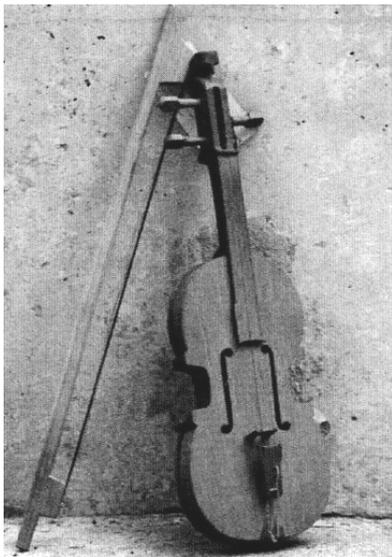
### **3.3 El legado tradicional desde su instrumentación.**

Uno de los grupos más representativos de instrumentos novohispanos era el de las vihuelas. Violas de arco, o vihuelas de arco, y vihuelas de mano, de cuerda frotada.



Marcos Maestre, siglo XVIII, casulla bordada,  
Museo del Virreinato, Tepotzotlan,  
Estado de México

“Vihuela de mano” es el término empleado por los hispano hablantes refiriéndose al instrumento musical de cuerda, muy generalizado en el s. XVI, pero venido de tradiciones organológicas medievales, que se pulsaba con los dedos, como la guitarra. Tenemos en el Renacimiento tres instrumentos de cuerda pulsada principales: el laúd, la vihuela y la guitarra. El laúd, de fondo curvo y clavijero en ángulo recto, llamado "vihuela de Flandes" fue un instrumento tañido exclusivamente en ambientes cortesanos. La vihuela, en forma de ocho y de fondo plano (aunque había también vihuelas de fondo acanalado o "tumbado", como el ejemplar recientemente descubierto del Musée de la Musique, en Paris), tenía la misma afinación y órdenes de cuerdas que el laúd. Su ambiente fue cortesano y popular. Digamos que fue el instrumento doméstico por excelencia. La guitarra siempre fungió en un ámbito popular y no era más que una vihuela de menor tamaño, con sólo cuatro órdenes de cuerdas. En decir de Bermudo *"si de la vihuela queréis hacer guitarra, quitadle la sexta y la prima, y si de la guitarra queréis hacer vihuela, volvedselas a poner"*.



Rabelito huasteca, anónimo siglo XX



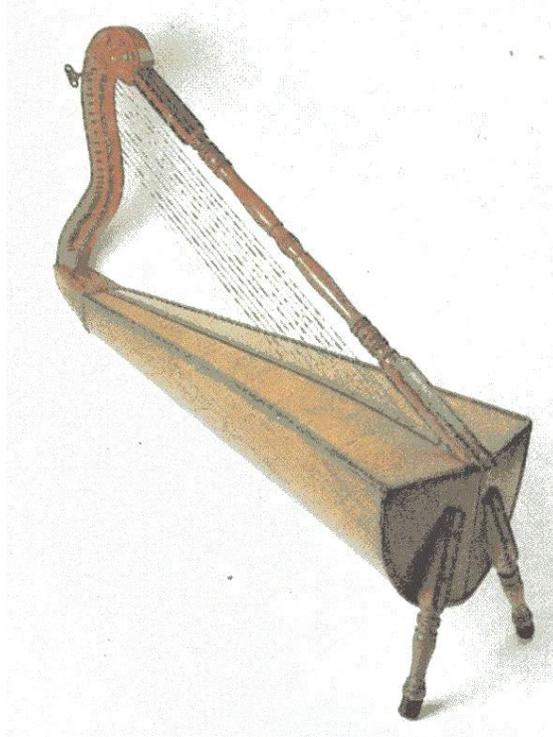
Rabel huasteca, anónimo siglo XX

La vihuela de arco es nombrada ya por el Arcipreste de Hita pero su carácter definitivo aparece un siglo más tarde en el reino de Aragón. Durante el resto de este siglo XV aparece en la iconografía con una forma muy similar a la vihuela de mano, pero tocada con arco. La construcción de ambos instrumentos es muy parecida, tienen la tabla armónica plana, 6

cuerdas (sencillas en la de arco) con la misma afinación. A principios del siglo XVI, en Italia, se modificó la vihuela de arco, construyéndose con tabla armónica abovedada, aros más profundos y puente más alto, dándole un carácter más solista y llamándose desde entonces "viola da gamba". Al no ser un instrumento polifónico se desarrolló en forma de familia, es decir en distintos tamaños (triple, tenor, bajo y contrabajo) para poder tocar en conjunto (consort) la música renacentista.

A mediados del siglo XVI y mientras el laúd gozaba de una creciente simpatía en toda Europa, tan solo en España, los músicos más refinados preferían la vihuela, un instrumento que da la sensación de híbrido entre el laúd y la guitarra. Con todo, esta preferencia que más tarde se orientará a la guitarra- no duró mucho, ni siquiera medio siglo, de 1533 a 1578, si se toma naturalmente como punto de referencia las ediciones impresas para vihuela. Con el término vihuela se dio nombre a diferentes instrumentos. Entre el siglo XIII y el XV se conoció en España una vihuela de arco, que se tocaba precisamente con arco. Pero la misma denominación sirvió a la vez para designar a la viola de gamba. Por el mismo tiempo estuvo también de moda una vihuela de peñola o de púa que se tocaba con el plectro. En cambio, la vihuela a la que se hace referencia se llamaba, por el contrario, vihuela de mano, ya que las cuerdas se pulsaban con los dedos de la mano derecha. Este instrumento encuentra probablemente su origen en un compromiso entre la guitarra y la vihuela de peñola, bajo los auspicios del laúd, aunque con una diferencia fundamental: las cuerdas de la vihuela están todas dobladas al unísono, mientras que en el laúd los coros bajos están doblados a la octava superior.

Es sabido que la vihuela es un instrumento que alcanza su máximo esplendor en la península ibérica durante el siglo XVI, en el entorno de un ambiente cortesano y bajo el amparo de las capillas musicales de reyes y nobles. Pero sería un error pensar que su ámbito quedó reducido a la península, máxime teniendo en cuenta los continuos viajes de Carlos V y Felipe II (y consecuentemente sus capillas musicales) por toda Europa. Asimismo, si se repasan los inventarios de instrumentos musicales en las cortes españolas (Reyes Católicos, María de Hungría, Palacio Real), donde se observara una evidente presencia del laúd, que en España era conocido como vihuela de Flandes, lo cual hace pensar en una convivencia de ambos instrumentos en las capillas españolas del siglo XVI.



Arpa jarocho, jalapa Veracruz

Otro instrumento característico del son es el arpa. Tomás Stanford escribió que el arpa "...en el siglo XVI, era instrumento común en las orquestas teatrales y de la iglesia del país, en el siglo XVII se volvió característica del campesino..."<sup>4</sup> Y en varias entrevistas realizadas recientemente con músicos veracruzanos, al igual que en fotografías de principios de siglo, se ha podido constatar que el arpa jarocho era bastante más pequeña que el arpa que hoy utilizan los conjuntos que acompañan al fandango.

Los instrumentos que generalmente acompañaban al fandango eran cordófonos muy cercanos a la vihuela y a la guitarra. Se les identificaba como "jaranas", aunque se les nombro de diferentes maneras. Los rápidos rasgueos combinados con precisos requinteos, acompañaban a los trovadores, cuyo timbre por lo general era agudo y nasal. También era común el uso del arpa y eventualmente del violín, aunque al parecer existían toda clase de variaciones regionales que permitían usos de otros instrumentos que iban desde el pandero hasta la marímbula.

---

<sup>4</sup> Estrada, *La música*, 1984, p. 26



Requinto veracruzano



Guitarra de son veracruzano



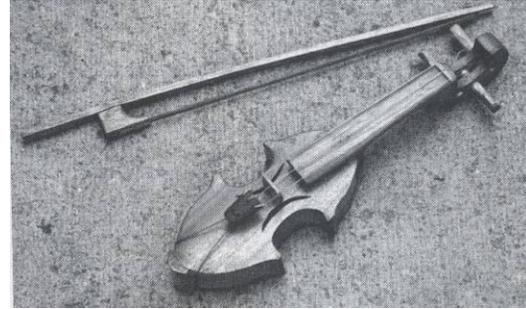
Requinto jabalina

La familia de las jaranas es muy grande pero tiende a concentrarse en cinco ramales que son, según el tamaño, de pequeña a mayor: el mosquito, la jarana segunda, el requinto o guitarra cuatro, también conocida como guitarra jabalina cuya particularidad es que se toca con un plectro formado con un cacho de cuerno de toro, la jarana tercera, y la "bocona".

Además del son, existían otras expresiones musicales populares que eran llamadas "piezas". Por lo general eran melodías valseadas y por lo tanto se permitían bailar con las parejas abrazadas. Esto no era permisible con los sones ya que zapatear y abrazarse era prácticamente imposible; además, esto hubiera propiciado que los cuerpos de los bailarines se frotaran uno contra otro, y en público, cosa absolutamente contraria a la moral de la época.



Rabelito nahua, Tamazunchale



Rabelito Huasteco

Con las "piezas" también apareció el violín, instrumento que hoy prácticamente ha desaparecido del son jarocho y que llevaba la voz cantante a la hora de tocar aquellos vales de nueva incorporación al fandango. Las lánguidas melodías, acompañadas por el arpa, daban pie a que las parejas se tomaran de las manos, cintura y hombro, y se pasearan sobre la tarima, conversando o por lo menos disfrutando del leve contacto físico. Sin embargo cuando sonaba el son, el estruendo de la tarima y el rasgueo de las jaranas orillaban al violinista a dejar la primera voz y sumarse al traqueteo. Cuando las "piezas" abandonaron la tarima para incorporarse a *soirées* y salones de baile, el violín se fue separando del son y del mismo fandango. Este proceso fue muy largo, ya que todavía en los años 40 del siglo XX era posible encontrar grupos jarochos que no habían desechado el violín.

El fandango jarocho es un acontecimiento festivo popular que reúne música, versos y baile en donde un grupo de bailarines zapatea sobre una tarima (por muchos considerada como instrumento musical) dando rienda suelta a su inventiva lírica, musical y coreográfica. Generalmente se celebra en alguna fecha importante del santoral local, de un cumpleaños, en las llamadas pascuas o los velorios. Al anochecer, alrededor de la tarima, apenas iluminada por un farol o una lámpara de gas, los paisanos con sus parejas, los mayores, los solteros y las muchachas casaderas, también los adolescentes y los niños aprenden y ejercitan su sabiduría rítmica, musical y lírica; y de paso aprovechan para dar curso a homenajes amorosos.

El son jarocho conlleva en su estructura, el imaginario creativo de la osadía festiva, del derroche momentáneo de júbilo y la improvisación musical y poética de una cultura que rehúsa apartarse de sus orígenes. Aún hoy encontramos carnavales poéticos y musicales donde la improvisación y el ingenio son el alma de la fiesta. Donde músicos y “verseros” van concibiendo variaciones “al momento” de los sones. Donde música y lírica son y se hacen a partir de la reinención de sus propios textos.

## **4 Teoría improvisatoria con criterios históricos**

### **4.1 De la expresión y sus parámetros**

Al hablar de improvisación en el son, se hace referencia a la tradición de inventar versos y líneas melódicas que resignifiquen el material mismo del que esta basado. Una práctica no muy alejada de la que nos enseña la teoría improvisatoria europea de los siglos XVII y XVIII. Tomando en consideración que esta práctica teórica fue el alimento primario en el aprendizaje musical novohispánico, se hace necesario puntualizar ciertas referencias que conduzcan a la comprensión de sus parámetros.

De las pautas nacen las licencias. El arte de crear una realidad paralela, diferente en comparación pero similar en símbolo. Una emulación que transmite una nueva forma de entender un sujeto, transformándolo y resignificándolo.

Improvisar, es una expresión instantánea, espontánea, producida por un individuo o grupo y puede efectuarse con total libertad o estar sujeta a reglas y pautas, ajenas o propias. La improvisación musical está determinada por tres parámetros que la definen y la conforman:

- 1.- Los materiales de la improvisación
- 2.- Los objetivos de la improvisación
- 3.- Las técnicas de la improvisación

La improvisación emplea materiales sonoros y musicales procedentes del medio ambiente textual y del repertorio musical internalizado del individuo. El objetivo implícito de la

improvisación tiene dos tendencias: las de imitar, reproducir o copiar modelos preestablecidos y las de crear, inventar y reproducir modelos propios.

Las técnicas de improvisación se basan en un tema, una consigna, una regla. Es el pretexto para crear una variación o glosa. El proceso de improvisación está determinado tanto por la estructura estilística a la que pertenece el texto base, como a la tradición técnica de la que esta estética se desprende.

La habilidad improvisatoria dependerá del uso teórico de esta tradición.

## **4.2 Teoría improvisatoria**

Para poder hablar de improvisación, glosa u ornamentación en el ámbito de la música instrumental tenemos que referirnos a menciones y tratados cuyo contenido nos ayude a deconstruir la historia de la música e intentar analizar los procesos teóricos improvisatorios para encaminarlos a una interpretación contemporánea.

El toledano Diego Ortiz (1510-1570), organista, compositor y viola da gambista, en su *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* (Roma, 1553), habla de la manera de improvisar; fue uno de los pioneros en dar ejemplos escritos de ornamentación, contribuyendo al contrapunto y al enriquecimiento del basso ostinato y el basso continuo, en sus recercadas demuestra como embellecer un texto establecido, con un lenguaje individual y puramente instrumental cuando anteriormente era conducido por el lenguaje vocal.

En este tratado escribe seis recercadas sobre el mismo canto llano, son ejemplos del *cantus firmus* sobre las “folias sobre la España” las cuáles cada una de ellas expresa un tiempo imperfecto, no dando pie al ser danzadas como lo fue en el siglo XV, pero si nos da una idea acerca de la relación improvisación y contrapunto. El arte de la variación o improvisación en el renacimiento español era una práctica desarrollada, habitualmente todo músico era habilidoso *echando glosas* sobre piezas polifónicas.



*La tercera es salir de la composition y yr a oydo o a poco más o menos, no lleuando certinidad delo que se haze, y esto vsan algunos que, como tiene(n) vn poco de habilidad, quierenla executar y sallen sin propósito y sin compás dela composition y van a parar en alguna cláusula o puntos que tienen ya conocidos y esta es una cosa reprobada en la música por que, como noua conforme ala composition, no puede tener perfición ninguna y por que la causa desto es no entender la compostura e hecho esto libro por donde, a vn que no se sepa sino el canto de órgano, con poco trabajo se tañerá perfettamente, por que a qui hallarán sobre todas las cláusulas las maneras de puntos que son necessarios glosar, todos conforme a la razón de la compostura.*

*DE LA MUSICA TEÓRICA Y PRACTICA del R.D. PEDRO CERONE DE BERGAMO  
Libro Octavo en el cual se ponen las reglas para cantar glosado y de garganta.*

*En todas las operaciones humanas, de cualquiera fuerte que sean, se requiere gracia y destreza; no digo gracia, por intentar de aquella, que tienen los súbditos particulares debajo los reyes y emperadores, si no por aquella que tienen los hombres, cuando en hacer una cosa muestran de hacerla sin fatiga; y a la destreza añaden la gracia y la hermosura.*

Agostino Agazzari, "Del sonare sopra'l basso" (Siena, 1607), traducción y edición, Robert Donington.

*"...Cuando se toca un instrumento cuyas funciones son de acompañamiento, se debe interpretar con gran discreción manteniendo la atención en el cuerpo que forman las demás voces. Si estas fueran numerosas se deben tocar todas las cuerdas y efectuar muchas paradas, pero si son pocas se deben reducir las paradas y utilizar pocas notas (una en cada acorde) de forma simple (non passeggiando o, rompendo molto). Pero en caso contrario manteniendo las voces con la reduplicación del bajo una octava más grave y manteniendo fuera los registro superiores cuando las voces, especialmente las agudas, las están utilizando. En estas ocasiones se debe intentar evitar la duplicación de la nota ejecutada por la soprano, a la vez que evitar su disminución y también la duplicación de las bellas disminuciones interpretadas por el cantante. En esos pasajes es deseable tocar acordes secos en registro mas grave (assai stretto e grave).*

De los instrumentos de ornamentación: *Los instrumentos se mezclan con las voces dando una variedad de formas sin otro propósito. Yo pienso que esto añade un nuevo sabor al conjunto. El instrumentista responsable de ornamentar no necesita una formación importante de contrapunto ya que las voces están escritas sobre el soporte del bajo.*

*Cualquier interpretación con el laúd, ha de ser hecha con nobleza creatividad y diversidad. No solo con mano ágil haciendo continuas disminuciones des del principio al final, en combinación con otros instrumentos que hacen lo mismo, generando mucho ruido y confusión, desagradable y molesta para el oído.*

*Los acordes deben ser tocados a tempo, evitando las reiteraciones. En pasajes de carácter florido, sean lentos o rápidos, con pasajes imitativos in diverse corde e locchi se pueden usar ornamentos como gruppi, trilli y accenti.[...]*

*Sobre los instrumentos de bajo que se utilizan con instrumentos de ornamentación, como la tiorba, la doble arpa -tanto en el registro soprano como en el bajo- o la citara y la citara baja:*

*Cada instrumento debe ser utilizado con discreción y siguiendo fielmente su cometido y en el momento correspondiente. Si tocan a la vez deben ser considerados y no actuar como los gorriones que cuando catan todos crean un gran ruido...".*

Scipione Cerreto, "De l'arbore musicale" (Nápoles, 1608) Extracto del Capítulo IX de *The interpetation of early music*, Faber & Faber, Londres 1963, *New Edition*, 1989.

*"...El buen y perfecto intérprete de cornetto debe tener un gran conocimiento del arte del contrapunto de manera que pueda ejecutar pasajes ornamentales variados a su manera, e incluso más extemporáneos...".*

Actas Capitulares de la Catedral de Sevilla, 1586-1587, ff. 46v-47r.

Acuerdo tomado el 11 de julio de 1586

*Este dicho día, llamados para ello, mandaron que los ministriles guarden el horden que el maestro Francisco de Guerrero ha dado por escripto, y que los señores don Antonio Pimentel, chantre, y el canónigo Hernán Pérez se lo notifiquen, y que quando exedieren*

*del dicho horden el señor presidente, y advertido del dicho Maestro o de otro cualquiera, los pene a su arbitro, el cual horden es el que se sigue:*

*Primeramente que Rojas y López tañan siempre los tiples de las chirimías, y que guarden con mucho cuydado horden en glosar en sus lugares y tiempos, de manera que cuando el uno glosare el otro vaya con llaneza, aguardándose el uno al otro, porque glosando juntos se haçen disparates para tapar los oydos.*

*Ytem, que los mismos Rojas y López, quando uviere cosa de cornetas, las tañan ellos guardando el mesmo horden cada uno, de moderarse en las glosas, esperándose el uno al otro, porque, como ya es dicho, glosar juntos es disonançia insufrible. Que Juan de Medina taña de ordinario el contralto, y dé lugar a los tiples, no turbándolos con exceder de la glosa que debe a contralto y que, quando el dicho Juan de Medina tañare solo el contralto por tiple con las sacabuches, se le dexa el campo abierto para hacer las galas y glosas que quisiere, que en este ynstrumento las sabe bien hacer.*

*Que Alvanches taña tenores y el baxón.*

*Que en las fiestas des choro aya siempre un berso de flautas.*

*Que en las Salves, los tres versos que tañen, el uno sea con chirimías, el otro con cornetas, y el otro con flautas. Porque siempre un instrumento enfada, y ansí lo proveyeron.*

En su música, Francisco Guerrero ponía como condición a sus discípulos, supiesen glosar; que en la música sacra nunca deberían hacerlo puesto que la polifonía era acompañada de instrumentos a lo que por lo contrario en la música profana era fundamental el embellecimiento al recurrir a la interpretación; acto seguido al tratado de Ortiz, fue la necesidad de regular dicho ejercicio de improvisación o glosado.

Un ejemplo de Fray Juan Bermudo muestra otra afirmación podemos comprobarla en su *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna, 1555) donde señala que *otra habilidad sienta yo ser mucho mayor y mas difficultosa de poner en obra: la qual tambien es composicion de improviso y sin pensar...es echar remiendos que no se parezcan, es*

*semejante al glosar coplas y alude, o parece al contrapunto forzoso* (lib. V, cap. XI, f. CXXVIr).

Por otro lado Tomás de Santa María, que en su tratado sobre *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565) hace un gran elogio del arte de la variación y el glosar particularmente, aplicada en este caso a los instrumentos de teclado.

La mayoría de autores ofrecen el repertorio de sus glosas según un criterio ante todo melódico pero otros, como Ganassi, Virgiliano o Correa de Arauxo, las clasifican según el número de figuras por compás, es decir, según el punto de vista rítmico, lo cual puede dar lugar a glosas o disminuciones que provocan sorprendentes efectos polirrítmicos al introducir de pronto una nueva proporción, argucia que Antonio de Cabezón utilizó con más inspiración que nadie y de la que Ortiz también se sirve en su recercada sobre el tenor del *passamezzo antico*.

### **4.3 El arte de la glosa**

El arte de glosar plantea, el análisis y relación íntima con el emblema melódico que se escoge, y una incursión a través de un mundo rítmico cuya gama y diversidad se transforma en un punto de partida discursiva y referencial. Es en este recurso discursivo, donde reside la construcción de un lenguaje musical que, sin apartarse del emblema, hace aparecer una realidad alternativa y diferente.

La manera y la vía para glosar obedece a formas y estructuras precisas y detalladas, cuyo desenvolvimiento se conoce de acuerdo a significativos métodos o tratados como los antes mencionados, así como recomendaciones suscritas dentro de la usanza de la época. La glosa era una forma de ejercitar la variación y por lo mismo posee una naturaleza muy específica. Para glosar hay que solventar a la vez dos asuntos implicados entre sí, el melódico y el rítmico. El arte de la glosa (tanto en música como en poesía) plantea básicamente un problema de imaginación rítmica, o sea, más de forma que de fondo.

Otro objetivo importante lo constituye la terminología de la época al uso. La glosa era una forma de ejercitar la variación y por lo mismo posee una naturaleza muy específica. Si bien, la glosa no es la elaboración de una nueva realidad de discurso melódico, si es la

interacción de elementos cognoscibles y evidentes que construyen una pauta, con el desarrollo de una realidad personal que comenta e interpreta lo palpable y legible desde una perspectiva externa, creando así una “verdad” melódica que respeta, convive e incluye a su origen.

Músicas como las folias, chaconas, canarios, pasacalles, fandangos o cubees. Textos todos de donde el imaginario rítmico y melódico se sirve para reinventar y resignificar su discurso y el del que lo escucha.

## Conclusiones

El estudio en los campos de investigación, análisis e interpretación del repertorio musical que comprende los siglos XVI, XVII y XVIII europeo y americano durante los últimos treinta años, ha sido esencial para reestructurar las posturas musicológicas contemporáneas ante los criterios de interpretación histórica y deconstrucción de la historia del pensamiento hacia la música.

Músicos, musicólogos, filólogos, historiadores y sociólogos dedicados al tema, han dotado de efervescencia a la investigación de la denominada Música Antigua. Dichas investigaciones se han ido traduciendo en publicaciones, conferencias, conciertos y grabaciones, al igual que generado la apertura de nuevos departamentos académicos en diferentes instituciones educativas.

La importancia de la difusión de los estudios en música antigua radica no sólo en la particular belleza estética de su interpretación o el hallazgo desde el estudio de su microhistoria, sino también en el incentivo y potencialidad de que dichas investigaciones se continúen desarrollando y divulgando.

En la actualidad no solo se busca una labor de interpretación con criterios históricos, sino que existe un trabajo mas profundo en cuanto a la reflexión sobre la convivencia y reestructuración de dichos criterios y nuestra contemporaneidad, revelándonos que esta estética musical sigue estando viva y en continua regeneración.

Lo necesario e importante es proyectar la idea de esa época, transmitir y reproducir el sentimiento de una música que esta viva y expresarla con conceptos cotidianos actuales, basados en el conocimiento de los conceptos y fuentes históricos. No se puede luchar contra el tiempo ni recrearlo con exactitud, pero sí hacer un ejercicio de intertextualidad y reinventar, hoy, la posibilidad de una obra concebida desde el imaginario compositivo de siglos atrás.

Actualmente podemos acercarnos con bastante soltura a la idea tratadística de interpretación de la música antigua, situamos con relativa certeza la información

documental histórica y estudiamos sus parámetros técnicos. Sin embargo, estamos muy lejos de detallar con precisión cómo sonaba siglos atrás lo que ahora leemos en papel. Nuestra interpretación no deja de ser una lectura contemporánea de fuentes diversas y tradiciones interpretativas varias. De aquí la riqueza de formas y gamas de abordar una misma fuente.

La música, aparece entonces como un concepto autoregenerativo y creativo, inserto en un proceso productivo capaz de conjuntar diferentes sonidos provenientes tanto de nuestras capacidades de reflexión sobre nuestro entorno y sus tradiciones, como de la asimilación sobre la mezcla de culturas diversas bajo la interacción de sus expresiones y habilidades técnicas específicas.

Entonces se hace preciso una búsqueda y análisis responsable y respetuoso de las fuentes, en ejercicio deconstructivo sobre su entorno y con plena conciencia de que se estará releendo dicha fuente desde una cosmovisión contemporánea y actual y, por lo tanto, dotándola de un nuevo significado.

Para la reconstrucción y un posible acercamiento a la sonoridad de la música del Chuchumbé en la época del barroco novohispano, se ha tomado como primera consideración las estructuras y estilística del son que por tradición han pasado de generación en generación en los pueblos de la región del sotavento veracruzano en México, de manera oral y en muy pocas ocasiones de manera escrita; razón por la cual se ha tenido que recurrir a entrevistas directas con músicos de tradición sonera.

Las letras del Chuchumbé y su conformación silábica son un factor importante para la relación e integración con la música del son, así como su intertextualización con los ritmos afroamericanos y la influencia del estilo compositivo de las danzas europeas.

El posible producto de esta simbiosis hermenéutica se traduce en una adecuación del texto del Chuchumbé a los Cumbees de Santiago de Murcia desde una perspectiva interpretativa que hace converger la tradición popular sonora del son veracruzano y la teoría musical de los tratados y fuentes documentales europeos del barroco.

El texto, en relación a la música se divide en dos participaciones que se alternan sucesivamente. Las coplas, que en la tradición versística veracruzana es la parte que cuenta la historia; y el estribillo, que afianza el mensaje y determina la idea general del texto.

La conformación de la copla invita a la improvisación tanto del versador (persona que dice o canta el texto) como la del músico que lleva la voz soprano. Integra una métrica de ritmos cruzados, cambiando el compás de ternario a binario (3/4 a 6/8).

La estructura del estribillo ofrece menos posibilidades improvisatorias. Se inserta repetidamente a lo largo del texto y esta desarrollado con la forma de zapateado. Una contestación a la copla, en ritmo ternario y con un carácter más apresurado.

### EL CHUCHUMBE

INTRODUCCION

COPLA

ESTRIBILLO ALLEGRO ZAPATEADO

The musical score is written for piano and voice. It consists of three main sections: 1. 'INTRODUCCION' (measures 1-4), which is a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes. 2. 'COPLA' (measures 5-14), which is a vocal melody with a treble clef and a bass line. The melody is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes. 3. 'ESTRIBILLO ALLEGRO ZAPATEADO' (measures 15-20), which is a piano introduction with a treble clef and a bass line. The melody is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes.

Tomando en cuenta las fuentes iconográficas y escritas de las distintas tradiciones convergentes, así como el legado de instrumentos que se insertan en la contemporaneidad de dichas tradiciones, se ha estructurado una propuesta interpretativa del Chuchumbé utilizando instrumentos autóctonos de cuerda pulsada como la jarana tercera, que hace la función de tenor y el tiple, que hace la función de voz acompañante soprano. A estos se añaden instrumentos de percusión como tambores, sartaes y panderetas, así como una viola da gamba soprano que habrá de tañer los *puntos que son necesarios glosar, todos conforme a la razón de la compostura*.<sup>5</sup>

En este proyecto de investigación se han analizado diversas fuentes que forman una cadena simbólica que hoy podemos leer y releer desde posturas y formas de interactuar varias. Tomando en cuenta documentos tales como las coplas del Chuchumbé, el Cumbee de Santiago de Murcia y la tradición de son mexicano, hemos podido formular una propuesta de interpretación que se aventura híbrida, tal y como entendemos que es el origen mismo de las fuentes.

La presente partitura habrá de ser utilizada como base o *texto* para la interpretación del Chuchumbé. Habrá de ser punto de partida para la reinención y resignificación improvisatoria así como convertirse de texto a pretexto para una práctica de la teoría de interpretación con criterios históricos en convivencia con la tradición popular.

---

<sup>5</sup> ORTIZ Diego. *LLIBRO PRIMERO. TRATTADO*. Edición facsimil. S.P.E.S. 1984. Firenze.

## Bibliografía

- ANTIN, Felipe. *Vida y Muerte de la Inquisición en México*. Porrúa, México 1983
- ARRIAGA, Ema Barriga. *Historia de México*, Tomo V. Salvat, México 1974
- BERISTAIN, Elena, *Retórica y Poética*. Porrúa, México 1995
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México 1972
- CONTRERAS Arias, Juan Guillermo. *Atlas cultural de México*. Grupo Editorial Planeta, México 1988
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1992
- Diccionario Espasa Calpe*. Editorial Espasa Calpe, Madrid 2003
- ESTRADA, *La música*. México, 1984, p. 26
- GRUPO, Mono Blanco. *Sin tener nada que decir*. Casete Magnetofónico. Edición Especial Estudios MBK. Veracruz, México 1992
- HERNANDEZ Carrillo, Simao. *Músico y Sonero Mexicano*. Entrevista realizada en Barcelona, Abril 2006
- NEXH-KALA. *La música prohibida por la inquisición*. Casete Magnetofónico. Radio Educación-Tlalli (TRL-9115), México 1995
- JIMÉNEZ de Báez, Yvette. *Voces y cantos de la tradición*. El colegio de México, México 1998
- KAMEN, Henry. *La inquisición española*. México, Grijalbo, CONACULTA, México, 1990
- LISON, Tolosana Carmelo. *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*, Editorial AKAL, Madrid 1983
- MELÉNDEZ de la Cruz, José. *Versos para más de 100 sones jarocho*. [www.comosuenacom.com](http://www.comosuenacom.com), México 2004
- MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo II, Madrid, 1877, págs. 240-241
- MORENO Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Editorial Mexicana, México 1979

- ORTA Velázquez, Guillermo. *Breve historia de la música en México*. Porrúa, México 1970
- ORTIZ Diego. *Libro Primero. Trattado de glosas*. Edición facsimil. S.P.E.S., Firenze 1984
- PILLARES, Eduardo. *El procedimiento Inquisitorial*. Porrúa, México 1983
- RAMIREZ Cobian, Mario Teodoro *Cuerpo y arte para una estética merleauPontiana*, Centro de Investigación de Ciencias Sociales y Humanidades, México 1996. Pág. 76
- RAMOS Smith, Maya. *La danza en México durante le época colonial*. Alianza Editorial Mexicana, México 1990
- RUSSELL, Craig. *Santiago de Murcia´s Códice Saldivar 4: A treasury of secular Guitar Music from Baroque México*. University of Illinois Press, 1995
- TOMÁS Aymerich, Francesc. *Músico y Sonero Mexicano*. Entrevista realizada en Barcelona, Abril 2006
- SÁNCHEZ Ana. *Amancebados, hechiceros y rebeldes*, Ed. CBC, Cusco, 1991, pág. 30
- SOLANGE, Alberto. *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*. Fondo de Cultura Económica, México 1988