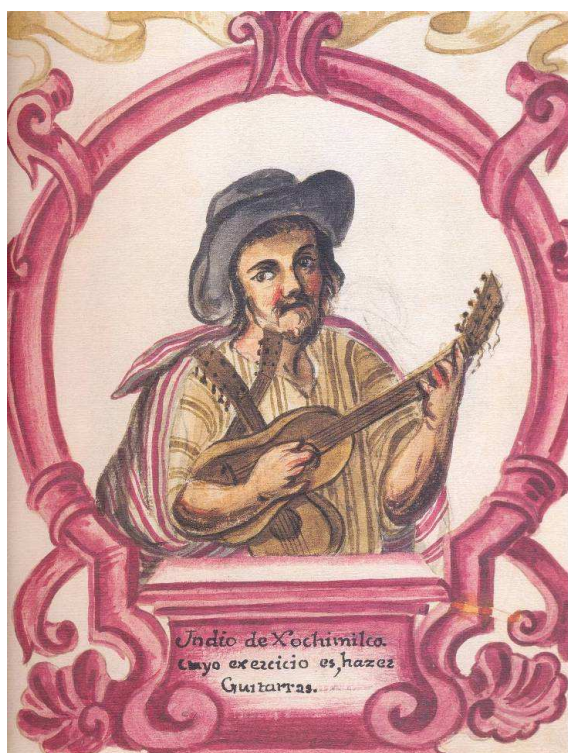


**¡Abre los ojos, pueblo americano!
La música hacia el fin del orden colonial en Nueva España**



Antonio Ruiz Caballero

**PREMIO IELAT HISTORIA 2010
(CATEGORÍA ESTUDIANTE DE MASTER):**

**¡ABRE LOS OJOS, PUEBLO AMERICANO!
LA MÚSICA HACIA EL FIN DEL ORDEN COLONIAL EN
NUEVA ESPAÑA**

Antonio Ruiz Caballero

Estos documentos de trabajo del IELAT están pensados para que tengan la mayor difusión posible y que, de esa forma, contribuyan al conocimiento y al intercambio de ideas. Se autoriza, por tanto, su reproducción, siempre que se cite la fuente y se realice sin ánimo de lucro. Los trabajos son responsabilidad de los autores y su contenido no representa necesariamente la opinión del IELAT. Están disponibles en la siguiente dirección: [Http://www.ielat.es](http://www.ielat.es)

Instituto de Estudios Latinoamericanos
Universidad de Alcalá
C/ Trinidad 1
Edificio Trinitarios
28801 Alcalá de Henares – Madrid
www.ielat.es
ielat@uah.es

Equipo de edición:
Eva Sanz Jara
Inmaculada Simón Ruiz
Vanesa Ubeira Salim
Lorena Vásquez González
Guido Zack

Consultar normas de edición en el siguiente enlace:
<http://www.ielat.es/inicio/repositorio/Normas%20Working%20Paper.pdf>

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY
Impreso y hecho en España
Printed and made in Spain
ISSN: 1989-8819

¡Abre los ojos, pueblo americano! La música hacia el fin del orden colonial en Nueva España

Antonio Ruiz Caballero*

Resumen:

En las décadas que antecedieron al inicio del movimiento insurgente novohispano en 1810, la música desempeñó diversas funciones que contribuyeron de manera directa o indirecta a la caída del dominio español en América Latina. La música fue en este proceso un artefacto cultural usado por diferentes corporaciones o grupos sociales y políticos, para fines propagandísticos, identitarios o transgresores.

Desde una óptica historiográfica enriquecida con visiones desde otras disciplinas como la musicología o la antropología del arte, analizamos la función legitimadora de la música para diversos sectores de la Iglesia católica; también los “sonecitos del país” y su función para construir una identidad “mexicana” frente a los españoles o “gachupines”; así como la función transgresora de ciertas coplas prohibidas por la inquisición que ante la crisis política de 1808 sufrieron una clara politización.

Palabras clave:

Música, Nueva España, legitimación, identidad, transgresión.

ABSTRACT

During the decades before the birth of the “novohispanic” insurgent movement in 1810, music contributed in direct and indirect ways to the fall of the Spanish dominium in Latino America. This is because music, understood as a cultural artifact, was utilized by different social and political groups for transgressional, propagandistic, and identity purposes.

In this study we will analyze from a historiographic point of view—enriched by musicological and art anthropological perspectives—the legitimizing function that music had in diverse factions of the contemporaneous Catholic Church. Also, the use of the “sonecitos del pais,” as a building block of a “Mexican” identity in contraposition to that of the Spaniards or “gachupines;” and finally, the transgressional function and politicization suffered by some songs that were prohibited by the inquisition during the political crisis of 1808.

Key words:

Music, Nueva España, legitimizing, identity, transgression.

* Miembro del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente. Licenciatura y Maestría en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Curso de posgrado “Historia, teoría y método de las humanidades y las ciencias sociales” en la Universidad de Santiago de Compostela. Actualmente estudia el Máster Oficial “Musicología y educación musical” en la Universidad Autónoma de Barcelona. Autor de artículos sobre música, arte e historia en la Nueva España entre los siglos XVI y XIX principalmente. Contacto: auicanime77@yahoo.com.mx

Los estudios históricos sobre la Independencia de México, así como la Historiografía en general, están aún lejos de considerar suficientemente los aportes de otras disciplinas, problema que se acentúa cuando la disciplina en cuestión está relacionada con las manifestaciones que conocemos en la cultura occidental como “Bellas Artes”, como es el caso de la Historia del Arte o la Musicología.

En este breve ensayo recurriré a algunos elementos de disciplinas como la Musicología, la Antropología y la Historia del Arte, teniendo como eje la disciplina en la que fui formado principalmente, la Historia, para exponer de qué manera en Nueva España la música fue un elemento importante, que además de múltiples usos tuvo funciones políticas y culturales que actuaron tanto para reforzar la jerarquía social, el papel de la Iglesia y el propio dominio español en América, como para cuestionarlos, ponerlos en duda y hacer mofa de ellos hacia el inicio del movimiento insurgente mexicano.¹

Trataré en consecuencia de tres aspectos relacionados con la música en vísperas del inicio del movimiento armado: 1. La música en la iglesia, 2. Los “sonecitos del país” o “sones de la tierra”, y 3. Las coplas prohibidas por la Inquisición.

En todos estos casos trataré de identificar algunas de las funciones que la música jugó en los diversos contextos y momentos, en relación con las coyunturas y los procesos históricos (Merriam, 2001; Cruces y otros, 1997: 132).² Es necesario también tomar en cuenta los aportes de la antropología del arte, específicamente el concepto de *index* o artefacto cultural de Alfred Gell, para quien lo que conocemos en la cultura occidental como “obra de arte” debe ser considerado en su contexto y de manera relacional con los agentes sociales; de esta forma un edificio, una pintura o, en este caso, una melodía o un verso, adquieren significados más complejos e incluso puede atribírseles una condición de agentes, pues estos artefactos culturales son capaces de fascinar y compeler a otros a hacer o a creer en algo (Gell, 1998: 12-27), o bien, en otros casos, transgredir las normas sociales establecidas.

Se tratará por fuerza de un panorama muy somero, y presentaré sobre todo generalizaciones, aunque estoy consciente también de que en cada región de la Nueva España existen particularidades susceptibles de ser estudiadas de manera más profunda.

¹ Este ensayo se enmarca en una investigación más amplia en proceso sobre las funciones de la música en torno al movimiento insurgente de 1810 en México, particularmente en la ciudad de Valladolid de Michoacán.

² Parto de la distinción entre finalidad o uso y función de la música establecida por Alan P. Merriam desde la antropología de la música; desde este punto de vista la música tiene uso en cualquier situación humana como por ejemplo para expresar sentimientos religiosos o amorosos, para recrearnos, para acompañar el baile, entre muchos otros; la función, en cambio, tiene que ver con propósitos de fondo extra musicales, y la música “funciona” para conseguir tales propósitos, por ejemplo como herramienta didáctica, como medio de propaganda política, comercial o religiosa, etcétera.

1. La música en la iglesia

Los templos fueron durante el periodo virreinal los principales escenarios para la música en México, sin dejar de considerar que muchas actividades musicales tenían lugar fuera de estos espacios, pero incluso muchas de ellas, como las procesiones y las danzas, estaban ligadas a la religión católica.

En este apartado presentaré algunos ejemplos a partir de los cuales es posible percibir la complejidad de la institución eclesiástica hacia fines del Virreinato, así como sus contradicciones internas y su actuación como cuerpo social frente a otras instancias, en todo lo cual la música desempeñó diversas e importantes funciones.

En principio analizaré el papel legitimador del dominio español que la Iglesia jugó desde la conquista, apoyándose en gran medida en el ritual y la música. Luego veremos de qué manera la Iglesia, al sentirse atacada por las políticas de los monarcas borbones en la segunda mitad del siglo XVIII, respondió tratando de afirmar su autoridad frente al poder civil, y el papel que en esto jugaron los villancicos dedicados a San Pedro. Por último, veremos cómo las obras musicales dedicadas a la Virgen de Guadalupe contribuyeron, junto con otras obras artísticas y del pensamiento novohispano, a la afirmación del patriotismo criollo al interior de un sector de la Iglesia, y al mismo tiempo a la identificación de todos los sectores de la sociedad novohispana multiétnica con el símbolo guadalupano y con una nación propia frente a los “gachupines” y a la España peninsular.

A) De la conquista espiritual al sostenimiento del orden colonial: la función legitimadora de la música en el ritual católico

La Corona española cifró su poder en sus posesiones americanas en gran medida en la dominación ideológica por medio de la Iglesia católica. Al ser patronos de esta institución en sus dominios, los monarcas tenían injerencia en aspectos tan importantes como el nombramiento de obispos y prebendados.³ Por ello no ha de extrañarnos que gran parte de la actividad de la Iglesia novohispana no tuviera motivos exclusivamente religiosos o espirituales, sino también económicos y políticos.⁴

La conquista de América encontró justificación en lo “santo” de su propósito: ganar todas aquellas almas para Dios, lo cual significaba también ganar las conciencias

³ Los reyes de España eran Patronos de la Iglesia en sus dominios de las Indias por concesión del Papa Julio II en la bula *Universalis Ecclesiae* de 1508; en este documento en general se encomienda a los monarcas españoles la tarea misional en el Nuevo Mundo y se otorga el derecho de presentación para obispados y otros cargos eclesiásticos (Weckmann, 1996: 190).

⁴ No es posible negar la profunda relación entre la música y la creencia en el mundo de lo sagrado, relación que se hace evidente en la Nueva España, tanto en las ciudades y villas de españoles como, de manera especial, en los ámbitos rurales e indígenas. La música tiene un evidente papel como medio de comunicación con ese ámbito trascendente, y tanto la composición como la interpretación musicales se dirigían hacia Jesucristo, la Virgen María, los ángeles o los santos, en un ámbito litúrgico o en un ámbito religioso más amplio. Sin embargo, en esta ocasión exploramos cómo la religión y la música fueron usadas por un poder secular y para servir a intereses económicos o políticos. Los verdaderos fines de la conquista quedan de manifiesto en testimonios de hombres creyentes de la época como Vasco de Quiroga o Fray Bartolomé de Las Casas (Vasco de Quiroga, 1992; Las Casas, 1975).

para el Rey, pues un buen cristiano, desde cierto punto de vista, se parecía mucho a lo que se deseaba de un buen súbdito. La religión católica, convertida de ese modo en ideología de Estado, se propagó en el Nuevo Mundo a través de la predicación y del culto, pero también a través del arte: arquitectura, pintura y escultura mostraban en los templos y atrios una imagen del Paraíso (Sebastián, 1976: 31),⁵ al tiempo que contribuían de manera didáctica con la evangelización; asimismo, a través de la música se hizo más fácil enseñar a los neófitos la doctrina y las principales oraciones del catolicismo.⁶

Fue en esta etapa temprana cuando los europeos lograron implantar sus propios instrumentos, escalas y ritmos entre la mayor parte de los habitantes originarios de América, motivo por el cual se ha hablado de una verdadera conquista musical,⁷ que desarticuló completamente las culturas musicales de los diversos pueblos indígenas americanos, si bien pervivieron algunos pocos elementos como el uso de ciertos instrumentos precolombinos (Ricard, 1986).⁸

Durante los dos siglos siguientes la Iglesia continuó su labor, vigilando que los dominados vivieran bajo el ideal del buen cristiano y el buen súbdito: la mansedumbre

⁵ En el pensamiento tradicional, dice Santiago Sebastián, la concepción del templo no se atribuye al arquitecto que lo planea y dirige su construcción, sino que las líneas generales del edificio han sido dictadas por la divinidad misma: [...] *el templo terrestre está realizado según un arquetipo celeste comunicado a los hombres por medio de un profeta, que da fundamento a la legitimidad de la tradición arquitectónica*. El prototipo del templo cristiano es la Jerusalén Celeste que describe San Juan en el Apocalipsis, así como el templo de Salomón. Véase también Hamblin y Rolph Seely, 2008.

⁶ Véase en especial el capítulo titulado “El esplendor del culto y la devoción”, pp. 282-303; Turrent (1993) tiene también un apartado titulado “El esplendor del culto”, pp. 128-133. El fraile mestizo fray Diego Valadés escribía en su *Retórica cristiana* (publicada por primera vez en Italia en 1579) después de describir las habilidades corales de los indios y la variedad de instrumentos que tocaban, que [...] *no es pequeña gloria para Dios y para la orden de los franciscanos y para las demás [...] el que se celebren con tanta reverencia las fiestas de Dios y de los santos [...]. Los corazones de los infieles, ante todo, se conmueven con tales ceremonias, y las almas de los nuevos cristianos se sienten muy confirmadas y retenidas con estas solemnidades externas* (Valadés, 2003: 507). Años antes el Virrey Luis de Velasco escribía al Rey que [...] *en lo que los religiosos han tenido alguna curiosidad es en que los templos sean bien edificadas, y en tenerlos proveídos de ornamentos y música, que acá se tiene fácilmente, y atraer a los indios a venir a los templos y a devoción* (Carta del virrey Luis de Velasco al rey en 1º de febrero de 1558, citada por Ricard, 1986: 273).

⁷ Así la ha denominado Lourdes Turrent en su libro titulado precisamente *La conquista musical de México* (Turrent, 1993). Otros que se han ocupado en mayor o menor medida de este proceso de asimilación de la música occidental son Gruzinski, 1991 y Robles Cahero, 2005. Robles Cahero retoma la interpretación de Gruzinski para el caso de las imágenes y la aplica a la música (Gruzinski, 2006).

⁸ En parte esta pervivencia de instrumentos prehispánicos fue debida a cierta tolerancia de los misioneros del siglo XVI, quienes permitieron que se integraran junto con los cantos cristianos e instrumentos occidentales principalmente en el contexto de las danzas, y en ocasiones también en contextos litúrgicos. Un ejemplo de ello es la utilización de instrumentos indígenas en la celebración de la primera misa por parte de los franciscanos en Tzintzuntzan, la antigua capital del Señorío de Michoacán; el cronista Beaumont escribe: *Puesto ya nuestro fundador fray Martín de Jesús con el rey Francisco en la ciudad de Tzintzuntzan, acabada su iglesia, celebró en ella su primera misa, estando todo el nuevo templo adornado con flores, y acompañando la festividad con todos aquellos géneros de instrumentos, que antes habían servido para festejar a los ídolos* (Beaumont, 1985: 124). De allí la permanencia en la música tradicional de instrumentos como las ocarinas, el *teponaztli*, el *huehuetl* o la *cuiringua*, por mencionar algunos de los que sobreviven en pueblos de habla náhuatl y p’urhépecha.

y obediencia, el cumplimiento de los deberes religiosos, la fidelidad a los valores cristianos, la represión del instinto sexual, el respeto a la autoridad civil y religiosa.

Un documento titulado “Representación sobre la inmunidad personal del clero” elaborado en 1799 por el entonces miembro del Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán, don Manuel Abad y Queipo, habla claramente de este papel legitimador de la Iglesia novohispana:

Consta por la historia, que todas las monarquías modernas se fundaron sobre estas dos dignidades del clero y de la nobleza: de la nobleza, porque se componía entonces de sola la raza de los conquistadores, y de algunos pocos naturales que los habían auxiliado en la conquista; y del clero, porque la misma historia nos instruye de los importantes servicios que hizo entonces para conservar las conquistas, y gobernar en paz y en justicia los pueblos conquistados (Abad y Queipo, 2010).⁹

En este contexto, las ceremonias o rituales cumplían la función de legitimar el orden social y la dominación, haciendo evidente la jerarquía que se concebía como un orden inspirado por Dios. De acuerdo con Enrique Florescano, [...] *para ser respetado, el orden jerárquico tenía que ser reconocido por sus miembros y expresarse en imágenes aceptadas por la mayoría de la población. Para esos fines la sociedad colonial creó diversas representaciones que publicaban la desigualdad de su estructura social* (Florescano, 1997: 234-235). Una de tales representaciones, tal vez la más evidente, era la procesión, en la que desfilaban por orden jerárquico o de preeminencia los diferentes cuerpos sociales; en la procesión, como en otras ceremonias, la sociedad se representaba a sí misma, remarcando el lugar que en ella ocupaba cada corporación o grupo.

La sociedad tradicional, basada en esos principios de jerarquía y orden social estamentario, acentuaba las diferencias también por medio de leyes, ordenanzas y otras disposiciones emanadas de la Corona española, tratando de separar a los diferentes grupos tanto como fuese posible, pero en la práctica aquella separación no siempre se llevó a cabo efectivamente. Sin embargo, más allá de su cumplimiento estricto o no, ese orden aparentemente era aceptado por la mayoría de los integrantes de aquella sociedad tradicional, pues dentro del marco de la religión se les había hecho creer que las cosas debían funcionar así porque era voluntad divina, porque el orden social no podía concebirse de otro modo.

Las misas, procesiones y otros actos rituales hacían evidente el lugar que cada quién debía ocupar en la sociedad. En las catedrales novohispanas encontramos en las fachadas o en el altar mayor las armas del Rey durante el periodo virreinal, y en las ceremonias conocidas como “juras” se hacía evidente que el Monarca era el patrono, pues en ellas todos los asistentes le juraban lealtad; además, se procuraba exaltar la fiesta de Santiago Apóstol, patrón de España y símbolo de su monarquía (Davies, 2007: 88).

⁹ Sobre el contexto en que surgió este documento y sus implicaciones véase Jaramillo, 1996: 155-172.

La música jugaba en estos rituales un papel de primer orden, ya que es capaz de inundarnos, envolvernos con su presencia, incluso contra nuestra voluntad, pues es preciso poner barreras o distancia de por medio para escapar a los sonidos. Mark Pedelty usa incluso el término “ritual musical”, pues considera que no se trata solamente de un “acompañamiento del rito dramático”, sino de un elemento central en la catarsis ritual (Pedelty, 2004: 292).

Se trataba de que la música dentro del templo y en las actividades religiosas extramuros fuera solemne, pues contribuía a crear un ambiente sonoro inseparable del escenario paradisiaco que representaba el templo, los retablos, las imágenes. Todo ello representaba una realidad sagrada que debía servir como modelo a la realidad social terrena. Esta realidad, que Serge Gruzinski llama el “imaginario cristiano” (Gruzinski, 1991: 191-197), había sido impuesta en buena medida en Nueva España desde el siglo XVI.

De modo que era un elemento de orgullo para cada comunidad tener una capilla musical grande y diestra, una gran cantidad y variedad de voces e instrumentos musicales, y un órgano o más si era posible.¹⁰ En las catedrales un coro de voces gruesas (los miembros del cabildo catedral y otros clérigos) interpretaba a diario el canto llano, pero en los días festivos actuaba la capilla musical (cantores de polifonía y diversos instrumentistas), que también buscaba ser la mejor del Obispado, reclutando para ello a los mejores cantores y tañedores de instrumentos (Ruiz Caballero, 2005; 2008).

La lengua litúrgica oficial era el latín; sin embargo, se introdujeron también el castellano y una música más cercana a los grupos populares, para atraer a los indios, mulatos, mestizos y castas en fiestas como Navidad o *Corpus Christi*; así, se compusieron y ejecutaron numerosos villancicos, jácaras y chanzonetas con coplas “a lo divino”, que hacían el solaz de los espectadores, quienes se veían a sí mismos reflejados en los personajes que actuaban y cantaban: estudiantes criollos o peninsulares en plena disputa teológica; negros, mestizos e indios conminados a adorar al Niño Dios en Navidad. Estos villancicos representaban a los diferentes grupos étnicos y culturales tratando de hacerlos sentir partícipes de la Iglesia, eso sí, cada cuál ocupando su lugar en esa sociedad que era el mismo tiempo comunidad eclesial.

Un ejemplo de este tipo de villancicos es el llamado “Dúo de negros” compuesto en el siglo XVIII por Francisco Moratilla, que se encuentra en el archivo del antiguo Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, una institución para educandas criollas que tuvo una escoleta y una capilla musical bastante competentes y que tuvo estrecha relación con la catedral de Valladolid de Michoacán (Ruiz Caballero, 2004).¹¹ Solamente a guisa de ejemplo, transcribo estas coplas, representativas de un

¹⁰ Tan numerosos llegaron a ser los músicos, que el Rey emitió una Real Cédula limitando el excesivo número de músicos y cantores en los pueblos de la Nueva España, el 19 de febrero de 1561 (García, 1907: 459).

¹¹ La partitura de esta obra está perdida, y no hemos podido obtener la transcripción que hizo Miguel Bernal Jiménez en el siglo pasado, de la cual sólo disponemos de pequeños fragmentos, a través de los cuales se puede ver que el compositor tomó motivos de una melodía popular que aparentemente se llamaba el sanguangüé o el sanguandé, baile popular cuyo origen podremos establecer únicamente

cierto tipo de villancico que ha sido denominado por algunos investigadores “guineo” o “negro de navidad” (Perdomo, 1976: 99), donde aparecen dos negros que van a adorar al Niño Dios:

Ha negliyo, ha negliyo de Santo Thomé, vaya de vuia, de festa y placé, y arruyemos al niño que nace en Belé con la tonadiya del Zanguangué.

Ha plimiyo, ha plimiyo negliyo Maltín, arruyemos al niño que quele dolmí con la tonadiya del Zambucutí.

Ha negliyo, ha negliyo, plimiyo Gaspá, arruyemos al niño que está en el potal con la tonadiya del tapalatá (Bernal, 1939: 21-22).

Este tipo de coplas se interpretaban en varios lugares del mundo hispánico en la misma época, tratando de unir a los súbditos de los diferentes Reinos de la Monarquía Hispánica por medio de la religión católica y de la lengua castellana, identificándose con aquellos personajes que cantaban y actuaban sus roles sociales en el marco de rituales en los que la música constituía un elemento de primer orden.

B) Los villancicos a San Pedro: el espíritu de cuerpo y la autodefensa de la Iglesia novohispana ante las Reformas Borbónicas

La Iglesia novohispana en su conjunto continuó jugando un papel legitimador del dominio español por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los embates de las políticas borbónicas comenzaron a afectar a la institución y a sus miembros en más de un sentido, sobre todo en sus fueros y en el aspecto económico. Fue entonces que las diferentes corporaciones e individuos que la integraban se vieron ante el dilema de guardar completa lealtad y obediencia a su Rey, o bien hacer fuerte a la institución de la que formaban parte. Otra frase del documento citado de Manuel Abad y Queipo ilustra muy bien este conflicto, y la defensa que de sus privilegios emprendió el clero novohispano a fines del siglo XVIII: “El clero ama cordialmente la persona sagrada de vuestra majestad. Obedece y venera profundamente sus resoluciones soberanas. Pero desea existir” (Abad y Queipo, 2010).

A nivel del ritual musical cobró cada vez mayor importancia en Nueva España en el siglo XVIII, sobre todo en la segunda mitad, la composición de villancicos para el 29 de junio, fiesta de San Pedro, en catedrales como México, Oaxaca, Durango y Valladolid. Estos villancicos, de acuerdo con el musicólogo Drew Edward Davies, reflejan un intento de afirmación de la institución eclesiástica frente a los monarcas borbones. Al parecer la Iglesia exaltó esta fiesta porque Pedro representaba la autoridad delegada por Jesucristo en este Apóstol y sus sucesores, el Papa y los Obispos (Davies, 2007: 96).

En 1760 un canónigo de la catedral de Durango, Joseph Díaz de Alcántara, expresaba en un sermón panegírico la idea de la preeminencia de la Iglesia sobre las

cuando encontremos noticias sobre el origen y la movilidad geográfica que tuvo Moratilla a lo largo de su vida, y cómo llegaron sus obras al archivo del colegio vallisoletano.



Monarquías: *Fue Pedro, esta piedra de la montaña que derribó los metales de la estatua, imagen de las monarquías, puesto que todas las coronas se postran reverentes a sus plantas, bastando sólo su confesión para destruir la variedad e inconstancia de los yerros todos de la idolatría* (Davies, 2007: 89).

Drew Edward Davies nos proporciona varios ejemplos de villancicos procedentes de la catedral duranguense en años posteriores al sermón del canónigo. Estos villancicos hablan del triunfo de Pedro, y del reinado que en consecuencia establece, y el significado de esto, relacionado con el sermón referido, remite a esa preeminencia del poder espiritual sobre el poder temporal, en suma, de la Iglesia sobre la Autoridad Civil.

Uno de estos villancicos, compuesto por José Bernardo Abella Grijalva en 1782, en pleno embate de las Reformas Borbónicas contra la inmunidad del clero novohispano, lleva esta letra:

Al triunfo que entona la Iglesia feliz, de que el duro furor del abismo no puede oprimirle –Ángeles, hombres, fieras, aves, peces–, decidme por quién tanta gloria sus aras consiguen. Por la voz que Pedro forma donde establece sublime con sola una confesión a la fe muralla firme. Pues sigan sus glorias, repitan sus timbres, el Ángel, el hombre, el pez, ave, y fiera, y el nombre de Pedro festivos publiquen que logró la dichosa constancia; que triunfa, que vence, que reina, que vive (Davies, 2007: 91).

En este, como en otros villancicos dieciochescos dedicados a San Pedro, se expresa la voluntad de la institución eclesiástica por afirmar su autoridad frente a la de los funcionarios civiles, encargados de implementar las Reformas Borbónicas que afectaban sus privilegios en diversas formas.¹² La lucha por la defensa de tales privilegios se daba así en los terrenos del ritual, con la música como una de las armas más eficaces, en una de las principales fiestas religiosas celebradas en Nueva España.

C) Los Maitines guadalupanos: La función de la música en el refuerzo de un símbolo identitario de los novohispanos

La Iglesia novohispana no era, con todo, un bloque compacto en el cual todos los individuos y corporaciones pensaban y actuaban igual. Además de las consabidas tensiones entre el clero regular y secular, sobre todo desde que el proyecto diocesano se impuso sobre los proyectos evangelizadores de los mendicantes, desde el siglo XVII existían claras divisiones entre criollos y peninsulares al interior de corporaciones como las órdenes religiosas o los cabildos eclesiásticos. Hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX era natural que se agudizaran estos conflictos, dadas las medidas que

¹² Es necesario decir que la Iglesia novohispana reconocía en el Rey a su legítima cabeza en virtud del Regio Patronato del que hemos hablado ya, pero los jerarcas eclesiásticos, especialmente los obispos y señaladamente el Arzobispo de la Ciudad de México, siempre compitieron por la preeminencia con las autoridades civiles, especialmente con los Virreyes y, a partir de la Ordenanza de 1786, con los Intendentes nombrados por el Rey, responsables directos de la aplicación de muchas reformas.

tomó la Corona para afianzar su poder, nombrando funcionarios de origen peninsular y desplazando cada vez más a los criollos de los cargos políticos de mayor importancia.

Entre los eclesiásticos, como entre otros individuos criollos, algunos símbolos religiosos eran cada vez más importantes para afirmar una identidad propia frente a los europeos. Varias devociones locales y regionales fueron arraigando, y entre ellas cobró preeminencia la Virgen de Guadalupe, cuya imagen no en vano sería enarbolada como estandarte por el cura Miguel Hidalgo, iniciador del movimiento insurgente mexicano en septiembre de 1810.

En lo que a la música respecta, encontramos en toda la Nueva España composiciones dedicadas a la Guadalupana, especialmente para los Maitines de su festividad. Numerosas obras para estas ceremonias se compusieron en las catedrales y otras iglesias novohispanas (Rusell, 2007: 378-380).¹³ No se tiene certeza de que se compusieran obras guadalupanas en los siglos XVI y XVII, pero Ricardo Miranda ha insistido en que la composición sistemática de Maitines en honor a esta imagen, símbolo religioso apropiado por los criollos, solo se dio a partir de que la Guadalupana fue declarada patrona de la Ciudad de México en 1737, y de la Nueva España en 1746, y una vez que fue aprobada por el Papa Benedicto XIV su fiesta con oficio propio en 1754 (Miranda, 2007: 401). Para esta época los impresos y las imágenes pictóricas y escultóricas de la Guadalupana ya se encontraban también en las iglesias más apartadas de la Nueva España.

Los Maitines guadalupanos más conocidos son los de Ignacio Jerusalem y Stella, músico italiano quien, después de dirigir la orquesta del Coliseo de la Ciudad de México, fungió como maestro de capilla de la Catedral Metropolitana en aquella ciudad. Su origen italiano no obstó para que en su obra se manifestara el espíritu criollo, pues era el Cabildo Catedral quien encargaba la composición de las obras, y el propio Jerusalem se habría empapado ya del espíritu criollo presente en su patria adoptiva.

Los criollos se habían apropiado de la frase del Salmo 147 que rezaba *Non fecit taliter omni nationi* o “No hizo cosa igual con ninguna otra nación”, misma que, aunque en su contexto veterotestamentario no se refería a la Virgen de Guadalupe ni a la nación mexicana, en el contexto criollo y guadalupano adquirió una significación enorme, plasmándose en muchas las representaciones visuales de esta imagen votiva; asimismo, la frase dio lugar a la construcción de argumentos retóricos expresados en poesías y sermones y, en el caso que nos ocupa, en las obras musicales dedicadas a la Guadalupana.

Ricardo Miranda, recuperando la conceptualización de Roger Donington en torno a la ópera y sus elementos simbólicos, reflexiona sobre la posibilidad de que en los Maitines guadalupanos de Ignacio Jerusalem los feligreses, el público asistente a la iglesia el día que se interpretaron, se vieran implicados como partícipes de las frases

¹³ Rusell menciona los nombres de algunos de quienes compusieron responsorios y otras obras dedicadas a la Guadalupana, conservadas en archivos catedralicios de México, Puebla, Oaxaca y Durango: Francisco Delgado, Manuel Arenzana, Ignacio Jerusalem, Antonio de Juanas, José Mora, Vicente Ortiz de Zárate, Cenobio Paniagua, Giacome [Jacob] Rust, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, Mateo Tollis de la Rocca.

que cantaba el coro, pues a pesar de que los Responsorios de estos Maitines se cantaron en latín, eran las mismas frases que ellos repetían en las letanías del Rosario, y las mismas que plagaban la iconografía guadalupana (Miranda, 2007: 404-414).¹⁴ La frase *Non fecit taliter omni nationi* encontraba así su culmen dentro de un ritual que conducía a ese público multiétnico y multicultural a hacer cada vez más suyo el símbolo de la Virgen de Guadalupe, y al mismo tiempo a sentir como propia la nación sobre la cual recaía su patronazgo. La música mostraba así su poder simbólico y una función identitaria probablemente más efectiva que las ideas en torno a la guadalupana plasmadas en la literatura impresa.

2) Los sonecitos del país: la música como generadora de identidad

De manera paralela a la música de iglesia existía la música tradicional o popular de carácter profano que se tocaba, cantaba y bailaba en las calles, en las casas, en los convites y en los improvisados corrales para las comedias. Durante todo el periodo virreinal, los ritmos bailables viajaron de Europa hacia Nueva España, y de allí partieron también algunos bailes que encontraron acogida en Europa, como la zarabanda y la chacona (García de León, 2002: 167-168).

En algún momento los novohispanos comenzaron a considerar algunos ritmos y bailes como propios, frente a los que venían de fuera; fue así que se comenzó a hablar de los “sonecitos del país” o “sones de la tierra” para distinguirlos de los ritmos foráneos, que no por considerarse ajenos se dejaban de bailar y adaptar al gusto de los novohispanos.

Esos famosos sonecitos del país, si bien estaban presentes ya en el siglo XVII, como un importante producto del mestizaje cultural, al parecer cobraron una especial fuerza a fines del XVIII (Escorza, 1990; Rivas, 1979: 11). Además de los huastecos, tocotines, chiqueadores, zarabandas, valonas, jácaras y chaconas, con otros bailes conocidos ya en el siglo XVII, a finales del Siglo de las Luces se habla de los jarabes, gatos, rumbas, danzones, habaneras y guarachas (Rivas, 1979: 10).

El jarabe, de acuerdo con investigadores de la música novohispana y mexicana como Juan José Escorza y Yolanda Moreno Rivas, se convirtió junto con la Guadalupeana en un verdadero símbolo del espíritu nacional (Rivas, 1979: 10).

Los sonecitos del país ganaron tal terreno y preferencia del público, que a fines del siglo XVIII se logró que se incluyeran en el programa del Coliseo en la ciudad de México, el principal escenario para la música profana que acompañaba o alternaba con las comedias y las primeras óperas y zarzuelas representadas en México. Incluso en la temporada de 1792-1793 se designó especialmente a un músico llamado José Bonilla para “cantar y bailar sonos del país” (Mayer-Serra, 1996: 103).

Entre los nombres de esos sonecitos que se mencionan a fines del siglo XVIII y durante el XIX en la literatura de viajes o en las narraciones de mexicanos de la época están el dormido, el perico, el palomo, pan de jarabe, la indita, el jarabe gatuno, los panaderos, el zapatero, el chuchumbé, los enanos, el malcriado, el aforrado, trompito,

¹⁴ Miranda cita a Donington, Roger, *Opera & its Symbols. The Unity of Words, Music & Staging*, Yale University Press, New Haven and London, 1990, p. 3.

la petenera, la manta, la cachucha, artillero, el atole, el guajito, Señá Severiana, el durazno, la balona, entre otros muchos (Escorza, 1990: 11-15).

Entre los más populares estaba “el palomo”, por ejemplo, mencionado en relatos del siglo XIX, en los que se describe cómo se usaban el sarape y el rebozo para simular las alas de las aves:

*Palomita ¿qué haces ahí, sentadita en la ventana?
Aguardando a mi palomo que me traiga la mañana.
Eres palomita indiana del palomar de Cupido,
échate a volar si sabes y vente al campo conmigo* (Escorza, 1990: 18).

Nótese en estas coplas la referencia a las Indias en señal de pertenencia a la tierra, cuando dice “eres palomita indiana...”. Otro de los sonecitos famosos era el de “los enanos”, que llevaba las siguientes coplas:

*Ay qué bonitos son los enanos cuando bailan los mexicanos,
sale la linda, sale la fea, sale la enana con su salea,
Hazte chiquito, hazte grandote, ya te pareces al guajolote,
sale la linda, sale la fea, sale la enana con su salea* (Escorza, 1990: 20).

Al compás de este son, interpretado con ritmo “picante” y de sabor indígena, los bailadores se hacían “chiquitos y grandotes”, poniéndose alternadamente de pie y en cuclillas. En las coplas también encontramos claras referencias a la tierra, pues se mencionan “los mexicanos”, además del “guajolote”, nombre con el que se designa en México al pavo, derivado de la palabra *Hueyxolotl* en lengua náhuatl (RAE, 2010).

De modo que tales sonecitos eran, tanto por sus ritmos y sonidos como por su lírica, producto del mestizaje étnico y cultural, que se dio en la Nueva España sobre todo a partir del siglo XVII a pesar de la intención de la Corona de separar a los grupos jurídicamente.¹⁵ No podemos pasar por alto sin embargo que todos estos géneros tenían una base en la música de tradición europea implantada desde el siglo XVI; así podemos hablar de una asimilación y una apropiación de esa música por parte de los novohispanos de todos los grupos sociales y étnicos, quienes crearon piezas y géneros propios a partir de aquella base musical europea.

Las imágenes pictóricas conocidas como “pinturas de castas” dan cuenta de los intentos por clasificar las diferentes mezclas étnicas presentes en el Virreinato novohispano.¹⁶ La ilustración 1 es interesante porque muestra algunos frutos y

¹⁵ De acuerdo con Juan Pedro Viqueira, [...] *el orden estamental que se había querido imponer en la Nueva España una vez terminada la Conquista había sido ya desde entonces un orden social utópico y anacrónico. El proceso de mestizaje de la población creó un verdadero abismo entre la estructura real de la sociedad y su representación en las leyes y en el pensamiento de los hombres. Así mestizos, mulatos y demás castas que representaban un sector cada vez más importante de la población se hallaban totalmente fuera de las leyes y del orden estamentario de la sociedad* (Viqueira, 1987: 29).

¹⁶ Por lo general se representaba en estas pinturas a una pareja formada por hombre y mujer de diferentes grupos étnicos con un hijo fruto de su unión, que pertenece ya a otra clasificación étnica. Estas escenas muy posiblemente no reflejan en realidad escenas cotidianas en las que se desenvolvían

vegetales de la tierra en la parte inferior, como el aguacate, las guayabas y zapotes blancos; en la parte media las escenas de castas referidas; y en la parte superior ciertos paisajes novohispanos, todo ello bajo el patrocinio de la Virgen de Guadalupe, de cuyo poder simbólico hablamos ya.



**Ilustración 1. Escenas de mestizaje, Luis de Mena, s. XVIII.
Museo de América, Madrid, España.**

Las pinturas de la época sirven como fuentes iconográficas que nos informan sobre las prácticas musicales de esa sociedad multiétnica, pues los individuos muchas

los individuos de todos estos grupos, pues las posturas y las situaciones en ocasiones se muestran claramente estereotipadas; pero en todo caso se nos presenta a través de ellos la intención, sobre todo de los criollos, de comprender, clasificar y presentar, ante sí mismos y ante los europeos, la realidad social, étnica y cultural de esa patria que compartían con la gente multicolor de los grupos allí representados. En ocasiones los nombres asignados a los diversos grupos étnicos pasan de ser graciosos a ofensivos; por ejemplo, “coyote”, “lobo”, “cambujo”, “salta pa atrás” o “negro torna atrás”, “tente en el ayre”, “no te entiendo”.

veces tañen instrumentos con los que seguramente se interpretaban los sonecitos del país. Tal es el caso de la ilustración 2, que muestra a un indio guitarrero de Xochimilco, según reza la leyenda que incluye: “Indio de Xochimilco cuyo ejercicio es hacer guitarras”.

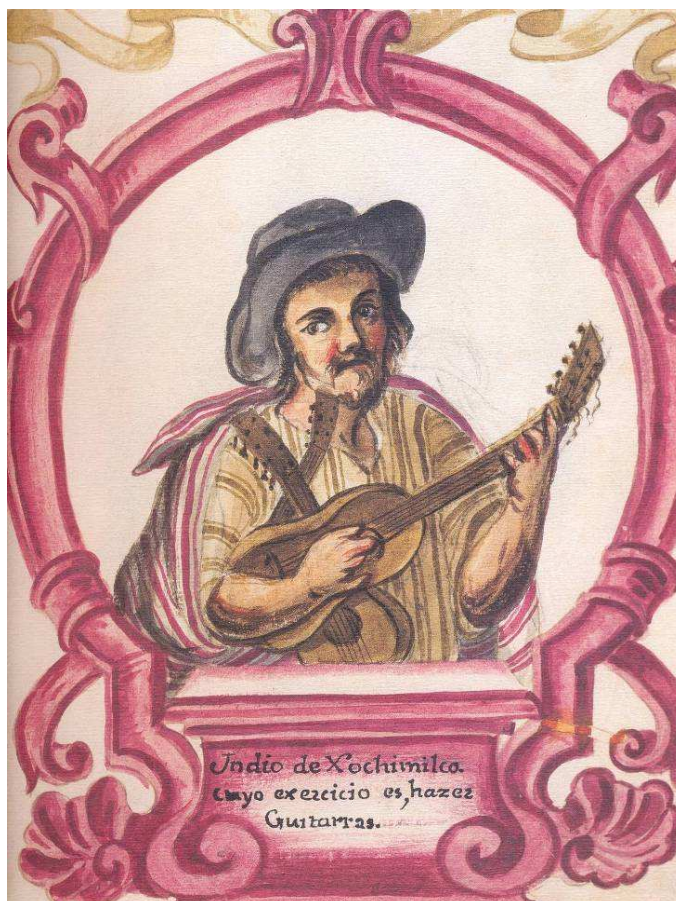
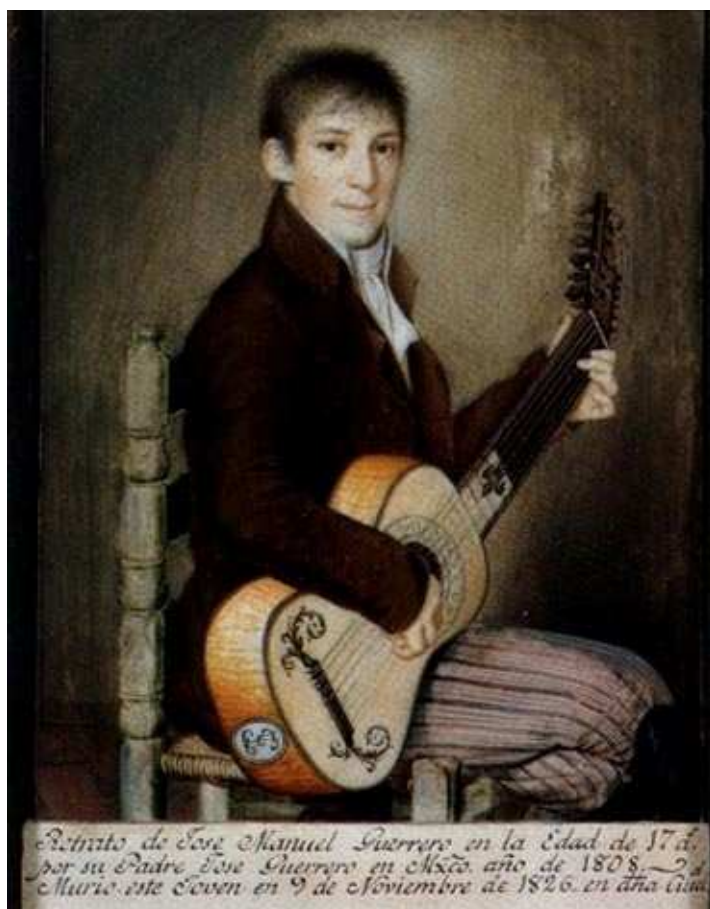


Ilustración 2. Indio guitarrero, Joaquín A. de Basarás, s. XVIII.

Aunque los sonecitos tenían un carácter popular, eran gustados también por los criollos, muchos de los cuales en realidad tenían estrecho contacto con individuos y familias de otros grupos. Los criollos novohispanos también bailaban estos sonecitos en sus fiestas y aprendían a tocarlos en guitarra y otros instrumentos. Al igual que se apropiaron del pasado prehispánico para justificar la grandeza cultural de “sus antepasados” indígenas, especialmente los mexicas o aztecas, frente a los orígenes grecolatinos de la cultura europea (Florescano, 1994: 464-492),¹⁷ al parecer adoptaron también estos sonecitos para construir su identidad, y así comenzaron a constituir símbolos de lo propio, frente a lo ajeno o extranjero.¹⁸

¹⁷ La obra por excelencia donde se muestra esa apropiación del pasado prehispánico es la del jesuita criollo Francisco Javier Clavijero (Clavijero, 2006).

¹⁸ La ilustración 3 nos muestra el retrato de un joven criollo que tañe una guitarra barroca, de factura bastante más estilizada que los instrumentos que tocaban los mestizos, indios y castas, pero que posiblemente tocó también, como aquéllos, los sonecitos del país.



**Ilustración 3. Retrato de José Manuel Guerrero, José Guerrero, s. XIX.
Museo Nacional de Historia, México, D.F.**

Para explicarnos por qué algunas melodías y géneros se convirtieron en símbolo de identidad para los criollos y para otros grupos presentes en la Nueva España, nos son útiles las consideraciones del etnomusicólogo Josep Martí en torno a la relación entre música y etnicidad, definida ésta última como “la consciencia de pertenecer a un grupo humano definido por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural que hacen que se lo pueda considerar una etnia o parte de una etnia. Esta consciencia implica una determinada percepción socialmente subjetiva del grupo y también un sentimiento de colectividad” (Martí i Pérez, 2000: 118). De manera que la etnicidad es un constructo social que tiene por objeto afirmar una identidad frente a otros.

De acuerdo con Martí, la música puede servir para marcar diferencias, y en el proceso de construcción de etnicidad implica consciencia, ya que establece de manera intencionada un nexo entre un grupo étnico determinado y su producción sonora. Es un proceso de construcción, pues una música determinada “no es étnica por naturaleza sino que lo deviene”. Por último, implica contraste, pues busca elementos que marquen una pauta para diferenciarse de otras etnias (Martí i Pérez, 2000: 119-120). Etnicidad, dice Martí, es sobre todo “consciencia de identidad grupal”, y cuando

esa consciencia busca justificar la “realidad” del constructo social lo hace a través de producciones culturales concretas, como la música (Martí i Pérez, 2000: 120).

Esto explica por qué los novohispanos, especialmente los criollos, comenzaron a marcar una diferencia entre los sones de la tierra y aquellos bailes que venían de Europa. Los criollos, en su intento de afirmación ante los peninsulares, a quienes llamaban con el apelativo de “gachupines”, buscaron símbolos que justificaran esa diferencia y afirmaran una identidad propia ligada a la tierra, a elementos culturales de los que se habían apropiado, y a símbolos como la Guadalupana.

Aunque percibían las diferencias con otros grupos e individuos novohispanos, el constructo social identitario que crearon no tenía la intención de marcar esas diferencias al interior de la Nueva España, ante los indios, mulatos o esa serie de grupos reales o imaginarios representados en las pinturas de castas, sino frente a los gachupines, en quienes veían al “otro” que les representaba una amenaza. Los diversos grupos étnicos y sociales convivían en un complejo equilibrio social, en el que podía existir un clima de desconfianza mutua, y en ocasiones incluso llegar a una cierta explosión social,¹⁹ pero en general el descontento se fue canalizando hacia los “gachupines”, vistos como un enemigo común por todos los grupos, guardadas las evidentes diferencias.²⁰

La música, pues, jugó una función importante también en la construcción social de una identidad mexicana como símbolo de lo propio, usando en ocasiones palabras y ritmos ligados a la tierra y a la cultura mestiza, pero sobre todo porque existió una voluntad consciente de marcar la diferencia de unas melodías y unas letrillas con respecto de la música que venía de Europa, especialmente la música de los “gachupines”.

3) Las coplas y los bailes denunciados ante la Inquisición: música y transgresión

He dejado para esta última parte ciertas melodías y versos en los cuales la música desempeñó funciones diferentes, aunque complementarias a esa función identitaria que vimos en el apartado anterior. Los sonecitos del país eran diversos en sus ritmos,

¹⁹ En 1692, por ejemplo, se dio en la ciudad de México un motín de indios y castas debido a una escasez de trigo y maíz, la multitud apedreó y quemó el palacio virreinal, mientras gritaban consignas contra los gachupines. Este acontecimiento, de acuerdo a Juan Pedro Viqueira, precipitó en la ciudad de México un cambio de actitud de los españoles americanos y peninsulares hacia los indios y las castas, pues en adelante se comenzó a ver a los indios con sospecha, como enemigos potenciales, dejando de creer en el carácter sumiso del indígena, otrora enaltecido por la Iglesia y el gobierno español. A partir de allí, el gobierno español comenzó a dictar disposiciones tendientes a alejar a los indios y castas de las casas de los españoles, fueran éstos peninsulares o criollos, para garantizar la seguridad de estos, pues la multitud de indios y castas era vista como una “plebe” volátil que en cualquier momento podía amotinarse de nuevo, y hasta acabar con el dominio de los españoles (Viqueira, 1987: 31-32). En 1766-1767 se suscitaron levantamientos indígenas en el Obispado de Michoacán, que fueron severamente reprimidos por el Visitador José de Gálvez (Castro Gutiérrez, 1990). Estos y otros levantamientos populares debieron acentuar el temor de los grupos sociales acomodados, entre los que se encontraban varios criollos; a su vez, las ejecuciones, destierros y otros castigos aplicados a los levantados debieron acentuar el resentimiento de los grupos populares hacia los españoles, fuesen criollos o peninsulares.

²⁰ Es complejo hablar de identidad, pues los individuos y grupos construían identidad frente a otros individuos y grupos, no solamente frente a España peninsular.

sus letras, su modo de ser bailados, desde los más inocentes hasta los más picantes y escandalosos. Por ello no siempre fueron bien vistos, o mejor dicho escuchados, por las autoridades civiles y religiosas, siendo así que muchos de los testimonios de la época que nos han quedado sobre estas piezas populares provienen de denuncias que se hicieron ante la Inquisición.

En los dos primeros siglos del virreinato el principal peligro que veían las autoridades en los cantos y bailes eran la idolatría o las faltas a la moral cristiana. La Inquisición vigilaba y en su caso castigaba estas manifestaciones, tratando de mantener la conducta y las creencias de todos los individuos y grupos sociales dentro de los límites establecidos. Sin embargo, aparentemente algo comenzó a cambiar en el siglo XVIII: Los bailes y coplas perseguidas se hicieron más numerosas y se extendieron más rápidamente por las regiones de la Nueva España, y su contenido se hizo mucho más peligroso a la vista de las autoridades.

Además del contenido de las coplas, preocupaba a las autoridades el *performance* que rodeaba la interpretación de estos sonecitos, es decir, el modo de vestir y sobre todo el modo de bailar, considerado lascivo, desenfrenado y escandaloso, especialmente cuando implicaba el roce de los cuerpos, o las imitaciones de personas, animales y hasta personajes de la religión como Jesucristo, María o los santos.

Las coplas que han llegado hasta nosotros por mano de los denunciadores, muchas de ellas de carácter satírico, posiblemente acompañadas con los compases de los “sonecitos del país”, trataban acerca de tres aspectos principalmente: A) Lo sexual, B) Los símbolos religiosos y eclesiásticos, y C) Las autoridades y el ambiente político. En ocasiones incluso se combinaban todos estos aspectos, como veremos a continuación.

A) La moral y lo sexual

En 1766 apareció en Veracruz un baile llamado “el chuchumbé” que rápidamente se volvió popular entre negros y mulatos, entre los soldados y marinos, y entre la “broza”, al tiempo que se extendía a otros lugares de la Nueva España. Además de sus coplas que al mismo tiempo hacían alusión abierta a lo sexual y se burlaban de la autoridad religiosa, resultó un escándalo el modo de bailarlo, mismo que describía el Comisario del Santo Oficio como una serie de ademanes, meneos, zarandeos, manoseos y abrazos hasta “dar barriga con barriga”. La vestimenta era también un escándalo, pues los bailadores se vestían “a la diabla” y se adornaban con unos rosarios “diablescos” que tenían una cuenta negra y una roja (González Casanova, 1986: 65).

El edicto que condenó estas coplas las consideraba “en sumo grado escandalosas, obscenas y ofensivas de castos oídos”, causantes de perjuicios en las conciencias del pueblo cristiano; y en consecuencia establecía sanciones para los que en adelante cantaran y bailaran el chuchumbé, la mayor de las cuales era la Excomunión mayor. Poco efecto debió tener sin embargo este edicto, pues en 1771 el chuchumbé y sus coplas perniciosas se habían extendido por la Nueva España, de costa a costa, apareciendo esta vez en el puerto de Acapulco (González Casanova, 1986: 67). A guisa de ejemplo transcribo algunas coplas del chuchumbé:



*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 te he de soplar.
El demonio de la china del barrio de La Merced
y cómo se zarandeaba metiéndole el chuchumbé.
Animal furioso un sapo, ligera una lagartija,
y más valiente es un papo que se sopla esta pija.
Sabe vuestra merced que, sabe vuestra merced que,
“la Puta en Cuaresma” le han puesto a usted.
Estaba la muerte en cueros sentada en un taburete,
en un lado estaba el pulque y en el otro el aguardiente
(Baudot y Méndez, 1997: 34-37).²¹*

Este lenguaje subido de tono, que incluso hoy en día resultaría ofensivo para no pocos sectores de la población en México, tenía una clara intención de ser obsceno, atentando contra las normas morales que acompañaban al orden social del Antiguo Régimen hispánico.

Como ha notado Elías Trabulse en el prólogo a la antología de coplas de la cual hemos obtenido los versos del Chuchumbé, la obscenidad es un elemento que acompaña la vida social del hombre y responde a una necesidad plenamente humana. Por ello, afirma, “lo obsceno ama la oscuridad desde la cual puede desafiar con más virulencia al orden establecido y a la moral, ya que lo obsceno es, ante todo, una transgresión” (Baudot y Méndez, 1997: 9).

En el Siglo de las Luces, de acuerdo con Elías Trabulse, aparecieron diversas manifestaciones de lo obsceno en la poesía, en el teatro, en los bailes y en la sátira política y religiosa, pero fue también el siglo que vio nacer la palabra “inmoral” (Baudot y Méndez, 1997: 10). El cristianismo aspiraba a la pureza, y es por ello que las manifestaciones obscenas se dirigieron, en primer término, al ataque de los ministros y seguidores de la religión católica quienes, por otra parte, fueron los denunciadores de todas esas coplas y bailes ante la Inquisición.

B) Los símbolos religiosos y eclesiásticos

Además de las palabras obscenas, de los “meneos” y “zarandeos” inmorales y de las alusiones a la vida sexual de los eclesiásticos, algunas coplas iban dirigidas a profanar símbolos sagrados y a “mortificar a los beatos”, a provocar a la deidad y a las autoridades. Esto nos habla del avance del proceso de desacralización o laicización que acompañó a la Ilustración, y al mismo tiempo nos muestra cómo en algunos sectores

²¹ Estas son sólo algunas de las coplas que aparecen en el libro citado, pues por razones de espacio no las incluyo todas.

de la población se comenzaba a ver a los ministros y seguidores de la Iglesia, así como al orden moral que sostenían, como algo que podía ser cuestionado.

Se habla por ejemplo de la “bolera del *Miserere*” en la que se hacía mofa de esta antigua oración de contrición y arrepentimiento (González Casanova, 1986: 69); o del responso del Señor San Antonio, que un soldado bailó en una pulquería en la Ciudad de México con una imagen del Niño Jesús, misma que arrebató previamente a un indio (González Casanova, 1986: 72).

El Pan de Jarabe, uno de los bailes más conocidos y extendidos, tenía las siguientes coplas:

*Esta noche he de pasear con la amada prenda mía
y nos tendremos que holgar hasta que Jesús se ría.
Ay tonchi del alma, ¿qué te ha sucedido?
porque te casaste me has aborrecido.
Que vete corriendo, que con tu marido,
yo me iré a una ermita
con mi calavera, con mi Santo Cristo
con mi San Onofre, con mi San Benito*
(González Casanova, 1986: 73).

En el Pan de Jarabe también se cantaba cierta copla que de acuerdo con Pablo González Casanova refleja de manera popular el espíritu ilustrado, pues proclama el fin de la idea de la condenación y del infierno, uno de los principales temores de los fieles cristianos: “Ya el infierno se acabó, ya los diablos se murieron, ahora sí chinita mía, ya no nos condenaremos” (González Casanova, 1986: 75).

Al respecto dice González Casanova: [...] *la plebe estaba desenfrenada. Parecía como si realmente se hubiera acabado el infierno, como si ya no existiese la Inquisición, como si hubieran desaparecido los remordimientos de conciencia, y se pudiera vejar y pisotear lo que apenas ayer era objeto de máxima adoración y de sublime respeto* (González Casanova, 1986: 75).

No sólo el contenido de las coplas y el ritmo de las melodías constituían una profanación, sino el lugar donde se cantaron o tocaron en ocasiones, es decir, dentro de los propios templos, y en los momentos más sagrados del ritual cristiano. Por ejemplo, en 1772 un organista tocó en un templo de Jalapa el chuchumbé en el preciso momento en que el sacerdote levantaba la hostia para consagrarla, además de otros sones como el totochín y “juégate con canela” (González Casanova, 1986: 68).

Cierta carta de un ministro del coro de la Catedral de México en 1796 resulta de sumo interés en el contexto de todo lo que hemos expuesto en este ensayo, pues habla explícitamente del papel que la música había jugado hasta entonces en el contexto eclesiástico, a su parecer, como medio para atraer a la gente a las ceremonias religiosas. Sin embargo, la carta tenía por objeto denunciar cómo en las propias iglesias, en el contexto de los actos litúrgicos, o bien en actos devocionales como las misas de aguinaldo y posadas, se interpretaba toda clase de piezas profanas, es decir,

los sonecitos del país, cantando letrillas con “expresiones torpes” y “movimientos indignísimos”, y aún haciendo sátira de Jesús, María y José (Baudot, 1997: 26).

En un fragmento de la carta el ministro denuncia que había llegado su experiencia a tal, que en una ocasión que celebraba misa solemne en un convento de monjas recoletas en la Capital del Virreinato se vio obligado a detenerse en el canon, “y enviar un recado al organista, porque para el tiempo de alzar se puso a tocar el son comúnmente llamado *Pan de manteca*, quien tuvo el valor de mandarme a responder que quien pagaba su dinero gustaba de aquello” (Baudot, 1997: 26). Luego continuaba el indignado ministro:

Y si esto sucede en los templos, mucho más se verifica en los espectáculos mundanos, pues como estos tienen siempre por objeto la abstracción y disolución, son infinitos los modos que ha hallado la corrupción para tomarse unas licencias que verdaderamente debo llamar gentílicas, por medio de muchas composiciones que con el nombre ya de sonecitos de la tierra, seguidillas, tiranas, boleros y otros muchos, sensibilizan los malvados afectos de que están empapados unos corazones verdaderamente carnales (Baudot, 1997: 26-27).

Entre estos sonecitos y piezas profanas que tanto aborrecía, mencionaba los siguientes: “Pan de manteca, Garbanzos, Perejiles, Chimisclanes, Lloviznita, Paterita, muchas clases de boleros, otras muchas de Tiranas, Merolico, Sacamandú, Catacumba, Bergantín, Suá, Fandango, Mambrú” (Baudot, 1997: 27); cuyos nombres plasmaba en la carta con el propósito de que las autoridades del Arzobispado los conocieran para que tomaran medidas en consecuencia.

De alguna manera avanzaba el proceso de secularización entre ciertos sectores de la población novohispana, y esto se expresaba en ocasiones atacando a lo que se veía como fuente y sostén del pensamiento religioso: la Iglesia y sus símbolos. Numerosos versos y coplas dieron cuenta de ello en la Nueva España de fines del siglo XVIII y principios del XIX, que fueron minando al mismo tiempo el principio de autoridad, pues estaba también principalmente en manos de los ministros eclesiásticos la autoridad moral que sostenía al Régimen hispánico en América.

C) Coplas sobre las autoridades y el ambiente político

De la crítica y mofa que se hacía de los ministros y los símbolos de la religión, todo lo cual fue minando tanto el orden moral como el principio de autoridad, fácilmente se pasó a la crítica de la autoridad política, sobre todo a raíz de la crisis de 1808, coyuntura en la cual se politizó de manera acelerada la sociedad de todos los Reinos que formaban la Monarquía hispánica, tanto en la Metrópoli como en las posesiones americanas de la Corona española.

A partir de que la Monarquía quedó acéfala, después de la invasión francesa y de las abdicaciones sucesivas de Carlos IV y Fernando VII a favor de José Bonaparte, hermano de Napoleón, de acuerdo con Francois Xavier Guerra, se abrió la puerta a una nueva manera de concebir la política y de actuar en ella, a una política de carácter moderno en la que “el pueblo” saltó a la escena y por primera vez encontró libertad de

hecho para expresar su “voluntad”; surgió entonces la opinión pública, y diferentes sectores sociales se expresaron a través de los medios a su alcance: algunos por medio de periódicos, gacetas y otros impresos, que proliferaron en esta época (Guerra, 1992: 296-305); otros por medio de pasquines o de medios de carácter oral, entre ellos el rumor y las coplas, fueran éstas últimas recitadas o cantadas.

De allí precisamente surgieron unas coplas denunciadas a la Inquisición en México en ese mismo año, que iban en contra de los gachupines y su ambición, y hablaban ya abiertamente de la posibilidad de emancipación de la Nueva España con respecto de los españoles. Tales coplas, uno de cuyos versos da título de este ensayo, rezan así:

*Fernando Séptimo a España ya no vuelve.
No por este pelean los gachupines.
Sí por las Indias y sus tomines,
que lo que a su valor agita y mueve,
la opinión de los criollos se resuelve.
En la Península todo son motines,
en la América juras y festines,
y al orbe entero la ambición revuelve.
Abre los ojos pueblo americano
y aprovecha ocasión tan oportuna.
Amados compatriotas, en la mano
las libertades ha depuesto la fortuna;
si ahora no sacudís el yugo hispano,
miserables seréis sin duda alguna
(González Casanova, 1986: 103).²²*

Otras coplas hablaban directamente del gobernante español, como ésta que apareció poco antes, cuando Carlos IV era aún Rey, y probablemente había rumores de que podría pasar a la Nueva España para mantenerse a salvo de la invasión, tal como lo hizo la Familia Real de Portugal cuando pasó a Brasil en 1808.²³

*Ya con cabeza de bronce lo tenemos en la plaza,
venga y lo tendremos con cabeza de calabaza.
Dicen que de gobernante no tiene más que el bastón;*

²² Otra versión paleográfica es la de Daniel Contreras: *Fernando Séptimo de España ya no vuelve / no por este pelean los gachupines / sí por las Indias el mando y sus tomines / que es lo que a su valor agita y muere / la opresión de los criollos se revuelve / en la península todos son motines / en la América burlas y festines / y al orbe entero la ambición revuelve. / Abre los ojos pueblo americano / y aprovecha ocasión tan oportuna / amados compatriotas en la mano / la libertad os ha puesto la fortuna / si ahora no sacudís el yugo hispano / miserables seréis sin duda alguna* (Contreras, 1995).

²³ Ante las amenazas de Napoleón, la Familia Real y la corte portuguesa se embarcaron en 36 navíos hacia Brasil, a donde arribaron a principios de 1808 (Pereira Das Neves, 1994: 179-180).

*mas, le falta de hombre un poco, ya lo asustó Napoleón.
Si viene, es un disparate, quédese en su madriguera,
no queremos ya mandones vestidos de hojas de higuera.
Si hubiera revolución en la tierra de Colón,
fuera una desproporción la venida del panzón*
(Mendoza, 1997: 127-128).



**Ilustración 5. Plaza Mayor de la Ciudad de México, José Joaquín Fabregat, ca. 1803.
Benson Collection, University of Texas at Austin.**

El inicio de los versos alude a una estatua ecuestre de Carlos IV, obra de Manuel Tolsá, que se había colocado en la Plaza Mayor de la Ciudad de México como parte de los cambios urbanos derivados de las Reformas Borbónicas, proceso durante el cual los monumentos de carácter civil comenzaron a competir con aquellos de carácter religioso que habían sostenido anteriormente el dominio español en Hispanoamérica.

Esta copla muestra hasta qué punto algunos sectores de la sociedad novohispana no concebían ya la figura del Rey como una entidad sacralizada. De la misma manera que se hacía mofa de los símbolos religiosos, algunos novohispanos se dirigían a satirizar a la persona del Monarca y al monumento que representaba su presencia en el centro simbólico del Virreinato de la Nueva España.

Conclusiones

El surgimiento y la difusión de tal cantidad de bailes y coplas considerados perniciosos respondieron a una incipiente laicización o secularización de la vida social, por un lado, y al desgaste del principio de autoridad, por el otro, procesos en los que la música puede verse como reflejo de lo que acontecía, pero también debe considerarse como participante activa.

La música había contribuido en el siglo XVI a fundar en el territorio de lo que hoy es México una nueva realidad, en la que los cantos y las danzas estaban dedicados a la alabanza de lo divino cristiano, y las voces humanas se unían a los coros angélicos que interpretaban la música celestial, un canto a lo imaginario católico, y al mismo tiempo a la armonía social y política establecida.

En el siglo XVIII la música contribuyó a la creación de otra realidad en la que el orden social basado en principios religiosos comenzaba a ceder el paso a una nueva sensibilidad, a una nueva concepción del mundo laica, más permisiva con la sexualidad, crítica ante la autoridad y las instituciones. Desde luego el cambio no fue absoluto ni se dio en la misma forma entre todos los sectores sociales y étnicos, pues no faltaron quienes se escandalizaron ante estas manifestaciones y defendieron el orden religioso, moral y político anterior.

Hermanada con la literatura, y tal vez más extendida debido a su carácter oral en medio de una sociedad en la que aún pocos tenían acceso a la lecto-escritura, la música fue un vehículo de propagación de ideas, rumores, noticias, sátiras y críticas, al tiempo que una ocasión, junto con el baile, para ejercer la libertad, para liberar los impulsos y reírse de los símbolos de la autoridad religiosa y política, a contrapelo de los valores morales y políticos impuestos por el Rey junto con y a través de la Iglesia desde el siglo XVI.

Tras estallar la guerra, algunos músicos se unieron a las filas insurgentes o simpatizaron con el movimiento. Al lado de los manifiestos, los pasquines, los periódicos y toda la literatura producida por los insurgentes, circularon también variadas coplas recitadas o cantadas a son de arpa, vihuela, violín, jarana o guitarra, bailadas con la música de los sonecitos del país, dando solaz e identidad a los insurgentes, propagando las noticias de sus victorias, hablando de las virtudes de sus líderes idealizados.

La música no pertenece al terreno de lo anecdótico, debe ser tomada en serio por la Historiografía y por otras disciplinas como un elemento que no sólo refleja el acontecer en un momento histórico determinado, sino que tiene una participación activa en la configuración de lo social y político. La música no es inocente, es un artefacto cultural que puede ser usado por los actores sociales para diversos fines, entre ellos los políticos, propagandísticos y bélicos.

Para analizar estas funciones debemos remitirnos al contexto histórico y cultural, en un acercamiento interdisciplinar, pues sólo a través de un diálogo con otras disciplinas es posible lograr resultados más ricos e interesantes y, en definitiva, romper el paradigma unidisciplinar que durante tanto tiempo ha frenado el avance de las disciplinas sociales y humanísticas.

Bibliografía

- Abad y Queipo, Manuel, "Representación sobre la inmunidad personal del clero, reducida por las leyes, por el señor Abad y Queipo. Valladolid de Michoacán, 11 de diciembre de 1799", Biblioteca virtual 500 Años de México en Documentos, 2010, disponible en http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1799/Representacion_sobre_la_inmunidad_personal_del_clero_reducida_por_las_leyes_por_el_señor_Abad_y_Queipo.shtml, consultado el 2 de febrero de 2010.
- Baudot, Georges y María Águeda Méndez (introducción, compilación y notas), *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México, Siglo XXI*, México, 1997.
- Bernal Jiménez, Miguel, *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 1939.
- Castro Gutiérrez, Felipe, *Movimientos populares en Nueva España. Michoacán, 1766-1767*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, Porrúa, México, 2006.
- Cruces, Francisco y otros (editores), *Las culturas musicales, Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, 2001.
- Donington, Roger, *Opera & its Symbols. The Unity of Words, Music & Staging*, Yale University Press, New Haven and London, 1990.
- Florescano, Enrique, *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, Aguilar, México, 1997.
- Florescano, Enrique, *Memoria mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- García, Genaro, *El clero de México durante la dominación española*, Librería de la Viuda de Charles Bouret, México, 1907.
- Gell, Alfred, *Art and agency. An anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

- Gembero Ustárroz, María y Emilio Ros Fábregas (coordinadores y editores), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Universidad de Granada, Granada, 2007.
- González Casanova, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986.
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Guerra, Francois Xavier, *Modernidad e independencias*, Ediciones Mapfre, Madrid, 1992.
- Hamblin, William H., y Rolph Seely, David, *El templo de Salomón, Historia y Mito*, Akal, Madrid, 2008.
- Jaramillo Magaña, Juvenal, *Hacia una iglesia beligerante. La gestión episcopal de fray Antonio de San Miguel en Michoacán (1784-1804). Los proyectos ilustrados y las defensas canónicas*, El Colegio de Michoacán, México, 1996.
- Jiménez Codinach, Guadalupe, *México, su tiempo de nacer. 1750-1821*, Fondo Cultural Banamex, México, 1997.
- Lafaye, Jacques (coordinador editorial), *México eterno: arte y permanencia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1999.
- Las Casas, Bartolomé de, *Del único modo de atraer a los pueblos a la verdadera religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Martí i Pérez, Josep, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Los Siete Mares, Deriva, Sant Cugat del Vallès, 2000.
- Martín Herrero, José Antonio, *Manual de antropología de la música*, Amaru Ediciones, Salamanca, 1997.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, El Colegio de México, CENIDIM, INBA, México, 1996.

- Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano, estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza, México, 1979.
- Nesh-Kala (1995), *La música prohibida por la Inquisición*, (Disco Compacto), Daniel Contreras (investigación), Tlalli, Radio Educación, México.
- Pedelty, Mark, *Musical ritual in Mexico City, from the aztec to NAFTA*, University of Texas Press, Austin, Texas, 2004.
- Pereira Das Neves, Guilherme, “Del Imperio Luso-Brasileño al Imperio del Brasil (1789-1822)”, en Annino, Antonio, Luis Castro Leiva y Francois-Xavier Guerra (directores), *De los Imperios a las Naciones: Iberoamérica*, Ibercaja, Zaragoza, 1994, pp. 169-193.
- RAE (2010), “Guajolote”, disponible en *Diccionario de la Real Academia Española*, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=guajolote, consultado el 3 de febrero de 2010.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Robles Cahero, José Antonio (2005), “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6ª época, núm. 8, pp. 42-76.
- Robles Cahero, José Antonio (2010), “Un paseo por la música y el baile populares de la Nueva España”, Hemispheric Institut, performance and politics, *Cuadernos*, disponible en http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/danza/danza_info.htm, consultado el 6 de marzo de 2010.
- Ruiz Caballero, Antonio (2004), “El zambucutí y el tapalotá de los negros en la música de Michoacán”, en Amós Martínez Ayala, Jorge (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal, historia de la música en Michoacán*, Morevallado Editores, Gobierno del Estado de Michoacán, SEDESOL, México, pp. 151-160.
- Ruiz Caballero, Antonio, *La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631*, Tesis de Maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008.

Ruiz Caballero, Antonio, *La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII*, Tesis de licenciatura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005.

Sebastián, Santiago, *Espacio y símbolo*, Universidad de Córdoba, Departamento de Arte, Córdoba, 1976.

Valadés, Diego, *Retórica cristiana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Vasco de Quiroga, *Información en Derecho, biografía e ideario*, UMSNH, Gobierno del estado de Michoacán de Ocampo, México, 1992.

Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Weckmann, Luis, *La herencia medieval de México*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Créditos de imágenes

Ilustración 1. Escenas de mestizaje. Autor: Luis de Mena. México, ca. 1750, óleo sobre tela, 119 x 103 cm., Museo de América, Madrid, España.

Ilustración 2. Indio guitarrero de Xochimilco. *Una visión del México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás. Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 estampas en colores. Joaquín Antonio de Basarás, 1763*, Katzev, Ilona (Estudio preliminar, transcripción y apéndices),

Landucci, México, 2006, p. 240.

Ilustración 3. José Manuel Guerrero. Autor: José Guerrero. México, ca. 1808. Acuarela sobre marfil, 12 x 9.6 cm. Marco de carey, hueso y vidrio.

Ilustración 4. Plaza Mayor de la Ciudad de México. Autor: José Joaquín Fabregat. México, ca. 1803. Litografía. Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin.

Colección de Documentos de Trabajo del IELAT

DT 1: Jaime E. Rodríguez O., *México, Estados Unidos y los Países Hispanoamericanos. Una visión comparativa de la independencia*. Mayo 2008.

DT 2: Ramón Casilda Béjar, *Remesas y Bancarización en Iberoamérica*. Octubre 2008.

DT 3: Fernando Groisman, *Segregación residencial socioeconómica en Argentina durante la recuperación económica (2002 – 2007)*. F. Abril 2009

DT 4: Eli Diniz, *El post-consenso de Washington: globalización, estado y gobernabilidad reexaminados*. Junio 2009.

DT 5: Leopoldo Laborda Catillo, Justo de Jorge Moreno y Elio Rafael De Zuani, *Externalidades dinámicas y crecimiento endógeno. Análisis de la flexibilidad de la empresa industrial español*. Julio 2009

DT 6: Pablo de San Román, *Conflicto político y reforma estructural: la experiencia del desarrollismo en Argentina durante la presidencia de Frondizi (1958 - 1962)*. Septiembre 2009

DT 7: José L. Machinea, *La crisis financiera y su impacto en America Latina*. Octubre 2009.

DT 8: Arnulfo R. Gómez, *Las relaciones económicas México- España (1977-2008)*. Noviembre 2009.

DT 9: José Lázaro, *Las relaciones económicas Cuba- España (1990-2008)*. Diciembre 2009.

DT 10: Pablo Gerchunoff, *Circulando en el laberinto: la economía argentina entre la depresión y la guerra (1929-1939)*. Enero 2010.

DT 11: Jaime Aristy-Escuder, *Impacto de la inmigración haitiana sobre el mercado laboral y las finanzas públicas de la República Dominicana*. Febrero 2010.

DT 12: Eva Sanz Jara, *La crisis del indigenismo mexicano: antropólogos críticos y asociaciones indígenas (1968 - 1994)*. Marzo 2010.

DT 13: Joaquín Varela, *El constitucionalismo español en su contexto comparado*. Abril 2010.

DT 14: Justo de Jorge Moreno, Leopoldo Laborda y Daniel Sotelsek, *Productivity growth and international openness: Evidence from Latin American countries 1980-2006*. Mayo 2010.

DT 15: José Luis Machinea y Guido Zack, *Progresos y falencias de América Latina en los años previos a la crisis*. Junio 2010.

DT 16: Inmaculada Simón Ruiz, *Apuntes sobre historiografía y técnicas de investigación en la historia ambiental mexicana*. Julio 2010.

DT 17: Julián Isaías Rodríguez, Belín Vázquez y Ligia Berbesi de Salazar, *Independencia y formación del Estado en Venezuela*. Agosto 2010.

DT 18: Juan Pablo Arroyo Ortiz, *El presidencialismo autoritario y el partido de Estado en la transición a la economía de libre mercado*. Septiembre 2010.

DT 19: Lorena Vásquez González, *Asociacionismo en América Latina. Una Aproximación*. Octubre 2010.

DT 20: Magdalena Díaz Hernández, *Anversos y reversos: Estados Unidos y México, fronteras socio-culturales en La Democracia en América de Alexis de Tocqueville*. Noviembre de 2010.

DT 21: Antonio Ruiz Caballero, *¡Abre los ojos, pueblo americano! La música hacia el fin del orden colonial en Nueva España*. Diciembre de 2010.

Todas las publicaciones están disponibles en la página Web del Instituto: www.ielat.es

© Instituto de Estudios Latinoamericanos (IELAT)

Los documentos de trabajo que IELAT desarrolla contienen información analítica sobre distintos temas y son elaborados por diferentes miembros del Instituto u otros profesionales colaboradores del mismo. Cada uno de ellos ha sido seleccionado y editado por el IELAT tras ser aprobado por la Comisión Académica correspondiente.

Desde el IELAT animamos a que estos documentos se utilicen y distribuyan con fines académicos indicando siempre la fuente. La información e interpretación contenida en los documentos son de exclusiva responsabilidad del autor y no necesariamente reflejan las opiniones del IELAT.