

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

091047

/ DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

AREA DE HISTORIA

U. A. M. IZTAPALAPA BIBLIOTECA

/ INQUISICION Y BAILES POPULARES EN LA NUEVA ESPAÑA ILUSTRADA
EROTISMO Y CULTURA POPULAR EN EL SIGLO XVIII, 1760-1820

TESINA QUE PRESENTA EL ALUMNO

/ JOSE ANTONIO ROBLES CAHERO

PARA OPTAR POR EL TITULO DE :

LICENCIADO EN HUMANIDADES

AREA DE CONCENTRACION EN HISTORIA

/ LIC. HISTORIA

ASESOR: LIC. JOSE ABEL RAMOS SORIANO

(DIRECCION DE ESTUDIOS HISTORICOS/INAH)

LECTORES: LIC. MARIO ANTONIO SANTOYO TORRES/UAM-I

LIC. ARTURO LOMAS MALDONADO/COORDINADOR

UAM-I

JUNIO DE 1989

091047

Para Graciela I, que soñaba con ver estampado
aquí su nombre

Para Graciela II, que ya podrá dormir tranquila

Para Julio Cahero in memoriam
en cumplimiento de una promesa

Martes 12 de 90 ZHC

L'Histoire ne s'apprend pas. L'Histoire se _
comprend. Science de l'Homme, l'Histoire étudie
dans le temps et dans l'espace les changements
qui ont différencié -et qui continuent a diffé-
rencier les uns des autres les divers groupes _
de l'Humanité. Et comme l'Homme est un tout vi-
vant -elle n'exclut de sa recherche aucune des
fonctions, aucune des manifestations de ce tout
vivant. Dans le temps, dans l'espace, elle en _
étudie les transformations successives et simul-
tanées. Qu'il s'agisse de la politique ou de la
religion, de l'activité militaire ou de la acti-
vité économique, de la plus humble technique ou
de l'art le plus raffiné -du floklöre le plus _
modeste ou de la plus altièrè philosophie.

Lucien Febvre

INQUISICION Y BAILES POPULARES EN LA NUEVA ESPAÑA ILUSTRADA.
EROTISMO Y CULTURA POPULAR EN EL SIGLO XVIII, 1760-1820

I N D I C E

I N T R O D U C C I O N

1. Puntos de partida

1.1 Aproximaciones

Primera aproximación

Segunda aproximación

Tercera aproximación

1.2 Delimitaciones

2. Los objetivos, el periodo, la fuente y el método

2.1 Los objetivos y el periodo

2.2 La fuente inquisitorial

2.3 Procedimientos metodológicos

Notas

CAPITULO I

EL CUANDO Y EL DONDE. PERIODIZACION Y GEOGRAFIA DE LOS BAILES

Preludio

1. Antecedentes espaciotemporales de los bailes, 1623-1765

2. Difusión espacial y temporal de los bailes, 1765-1820

2.1 Las seis zonas bailables

(i) Zona I: del Centro

(ii) Zona II: de Veracruz

(iii) Zona III: de Acapulco

(iv) Zona IV: del Bajío

(v) Zona V y Zona VI: del Norte y del Sur

2.2 Las tres fases bailables

Interludio

3. Geografía y tipología de los bailes, 1765-1820

3.1 Los bailes reiterados de la fase I, 1765-1780

3.2 Los bailes reiterados de la fase II, 1780-1800

3.3 Los bailes reiterados de la fase III, 1800-1820

Postludio

Notas

CAPITULO II

EL QUE Y EL COMO. ESTRUCTURA Y MORFOLOGIA DE LOS BAILES

1. La estructura: una triple condición de la danza
2. La morfología: una triple cualidad de la danza popular novohispana

2.1 El cuerpo: el movimiento corporal

Ocho casos del centro de la Nueva España

- (1) El baile de la maroma
- (2) Pan de manteca y Temascales
- (3) El saranguandingo
- (4) La cosecha, El temascal, Pan de jarabe y Pan de manteca
- (5) Pan de jarabe y Seguidillàs
- (6) Denuncia contra "La sargenta"
- (7) El Cristo del desmayo
- (8) El vals

Un baile del Bajío: Los panaderos

2.2 El texto: el contenido verbal

2.3 La música: el elemento sonoro

Notas

C O N C L U S I O N

1. Las culturas novohispanas y la teoría del iceberg
2. La importancia de los bailes populares novohispanos
3. La transmisión de los bailes populares novohispanos

Notas / APENDICE: SELECCION DE TEXTOS DE BAILES

I N T R O D U C C I O N

Para Cervantes, la Historia era el fondo apenas visible de las aventuras./Para Balzac, se convirtió en una dimensión "natural" e indispensable del hombre que no se podía ya pensar fuera de ella./Hoy, por fin, la Historia aparece como un monstruo; se apresta a saltar sobre cada uno de nosotros y a destruir nuestro mundo; o bien (es otro aspecto de su monstruosidad) representa una masa inconmensurable e ininteligible del pasado; una monstruosa inmensidad del pasado; del pasado que es insostenible en tanto que olvido (porque así el hombre se pierde a sí mismo), pero también en tanto que memoria (porque su masa pesa y nos aplasta con su peso).

Milan Kundera

1. Puntos de partida

Cada generación de historiadores se inventa o redescubre ciertos temas, e intenta retomarlos desde las perspectivas que subyacen en el momento histórico de su disciplina. Es decir, los reconsidera, intuye las posibilidades de estudiarlos a través de la Historia, que no es más que su manera de hacer la historia. No obstante, es indudable que siempre quedan ciertos temas que todavía no logran acceder de la historia (en tanto que devenir del pasado) hasta la Historia (en tanto que oficio), siempre en espera de convertirse en temas respetables.

El propósito de esta investigación, sin embargo, no quiere ser tan pretencioso. No se trata de tomar un tema despreciado para situarlo entre los temas del discurso oficial y respetable de la Gran Historia. Deseo, simplemente, partir de la historia ("en tanto que olvido") para arribar a la Historia ("en tanto que memoria"), corriendo el peligro que advierte Kundera, porque prefiero añadir un peso más a la masa aplastante de la Historia que sentir la insostenible indiferencia académica hacia ciertos temas que se quedan en la historia. Así, esta investigación no es más que una entre tantas otras que el oficio añade continua y tercamente al equipaje de la Historia.

La concepción de este trabajo nació de ciertos puntos de partida, o mejor dicho, de ciertas "aproximaciones". Aproximaciones que son diversas: teóricas y prácticas, heterogéneas o, si se quiere, eclécticas en el mejor sentido de la palabra, el no peyorativo, el de apertura. Por "apertura" entiendo, además, "capacidad de asombro" ante ciertos temas que, si no ignorados, yacen olvidados en el "indiferente general" de las disciplinas que alguna vez se percataron de su existencia.

El haber llegado a delimitar el tema del trabajo (esto es, elegirlo) fue, en sí mismo, una suerte de aventura. Una aventura por partida doble: de azoro y encuentro, y viceversa. Deseo esbozar en las líneas siguientes las aproximaciones, las ambiciones y los límites de este proceso, es decir, mostrar la historia de esa aventura.

1.1 Aproximaciones

Ante todo es necesario reconocer que este trabajo se localiza, en cierta forma, dentro de una vieja tradición de estudios que han abordado la historia de la cultura, o mejor dicho, de las culturas. Asimismo, se inscribe también en una corriente específica de investigaciones, más reciente, que ha puesto su atención en los problemas que presenta la cultura popular. Por tanto, es imposible ignorar de entrada los obstáculos cotidianos que se presentan a todo aquél que se interese en utilizar seriamente los manoseados términos 'cultura' y 'cultura popular'. Es decir, pronto se cae en la cuenta de que es casi imposible manejarlos "seriamente", si entendemos por esta expresión seriedad semántica y conceptual. No es oportuno repetir aquí las numerosas definiciones y las fatigantes discusiones sobre estos conceptos. Pero sí deseo hacer una constatación y confesar algunas aproximaciones.

Quienes han abordado/^{recientemente} con más dedicación la comprensión de los fenómenos culturales no han sido tanto los historiadores sino más bien otros investigadores: antropólogos, sociólogos, filósofos, psicoanalistas, lingüistas, ensayistas, etc. De ellos han surgido monólogos interesantes pero sobre/^{todo} algunos diálogos gratificantes. Así, de nuevos contactos han aparecido nuevas posibilidades: etnología y psiquiatría (etnopsiquiatría), sociología y antropología (sociología de lo imaginario, etc.), etnología y lingüística (etnolingüística), etc. Los historiadores, por su parte, empezaron a intervenir en esos diálogos, y los resultados metodológicos y empíricos son algo más que reveladores.

Al seguir estos caminos no hemos dudado en acercarnos a ciertas disciplinas interesadas, cada una a su manera, en los fenómenos culturales.

Primera aproximación

Con cierta justicia, la primera aproximación corresponde a la antropología social -y su derivación la antropología cultural-, disciplina para la que el término 'cultura' no sólo merece respeto e interés -o mejor,

que es uno de sus objetos principales de estudio y polémica-, pero que de tanto manipularlo de acuerdo a teorías tan diversas lo ha desgastado demasiado hasta conducirlo a la confusión y la polisemia. Sin embargo, explicaré brevemente el sentido que daré a este concepto en el curso de este trabajo, y estoy conciente ^{de} que al hacerlo tomo partido en la discusión al respecto.

Cuando digo 'cultura' me adhiero, a reserva de ulteriores precisiones, al concepto utilizado en sentido restringido por ciertos antropólogos y sociólogos actuales (como por ejemplo, por Mario Margulis). Entre muchas definiciones apriorísticas de 'cultura' que se han manejado, he preferido ésta en la medida que restringe el sentido amplio que le dan comúnmente ciertas corrientes antropológicas. Estas consideran a la 'cultura' como la totalidad de las producciones materiales y superestructurales de las sociedades humanas, sentido que es muy cercano al que usan los marxistas en el concepto de "modo de producción", y cuya amplitud es tal que no explica nada. Al restringir el sentido a las manifestaciones superestructurales o espirituales solamente -como las creencias, los lenguajes, las filosofías, los códigos, las costumbres, las religiones, etc.-, se acorta el campo semántico en beneficio de lo que se quiere denotar, y aunque este sentido sigue siendo muy amplio, es mucho más manejable que el sentido más totalizante. De cualquier manera, hay que ser muy cauto al utilizar este concepto, cualquiera que fuere el sentido que le demos.¹

Pero no mencionaría esto si no creyese que la historia también puede aportar algo a la discusión. Aquí la historia ofrece, sobre todo, una posibilidad empírica desde su perspectiva temporal. Se puede poner a prueba y vigorizar el concepto -o los conceptos- mediante su confrontación con contextos históricos específicos. Para el caso de México, por ejemplo, hacer la historia de sus culturas tendría algo más que sentido y urgencia: existe la necesidad del diálogo con los trabajos que etnólogos y sociólogos dedican a estos temas con frecuencia.

Transitar por la historia de México construyendo la historia de sus culturas sería, por otro lado, la única terapia que el historiador podría administrar a las dolencias teóricas que padece tan a menudo este enfermizo concepto. Por lo pronto, he elegido el periodo novohispano para continuar el necesario tratamiento, tarea que se verá beneficiada con el complemento de los trabajos de otros investigadores sobre éste y otros periodos de la historia de México. Después de todo, el México novohispano (o colonial, o preindustrial, o precapitalista, o ...) tiene todavía mucho que aclarar con las sutilezas culturales de otras sociedades étnicas contemporáneas (o primitivas, o salvajes, o atrasadas, o ...) que tanto preocupan a los etnólogos.

Segun da aproximación

Esta segunda aproximación no puede hacer menos que referirse, aunque sólo sea como una suerte de homenaje personal, a una forma de hacer historia que ha fecundado las ideas y precisado los intereses de esta investigación. Me refiero a la así llamada "historia de las mentalidades", una manera actual de escribir historia que ha tomado auge en las últimas décadas en Europa y Estados Unidos, cuya aportación en cuanto a métodos, temáticas y problemas ha sido decisiva -y promete serlo más todavía- en el quehacer histórico contemporáneo.

No es ocioso repetir que esta manera de hacer historia está de moda en diversos países como resultado de un vacío en los estudios históricos, que ha llevado a los historiadores a realizar concientemente el ya mencionado diálogo de su disciplina con otras ciencias sociales. Renovadores y refrescantes intentos del oficio por otorgar el derecho a la Historia a lo que se encontraba destinado a los "basureros" -o incomodidades o imposibilidades- de la historia. Vertiente de la historia social que se asombra ante lo atípico y lo variable, lo oculto y lo inaprehensible de las sociedades, es decir, lo que es fácil de ser olvidado.

Pero como manera de hacer historia que se asoma apenas en México su timidez se aturde ante un mundo cultural inmenso y rico, diverso y complejo, difícil de ubicar y rastrear, de cuantificar y cualificar, que presenta complicados problemas para ser integrado y restituido a los logros indiscutibles de nuestra Historia. Historia a veces enunciada, sugerida desde siempre, que se redescubre en nuestro siglo a partir de la crisis intelectual y moral de nuestro siglo -lo cual no es sorprendente-, pero que se quiere historia "seria", demostrable y academizable, aceptable dentro de la lucidez de la memoria social más que de la "oficial".

Historia posible, en fin, que tiene en México un inmenso potencial de trabajo histórico y descubrimiento, de nuevas posibilidades empíricas y metodológicas, y de inmensos acervos documentales poco explorados que esperan, durmiendo sobre su riqueza, a los historiadores que deseen "oir" las voces ocultas que han pasado a menudo desapercibidas; pero en particular si quiere escuchar esas voces que emanan desde el subsuelo magnífico -y todavía poco conocido- de la historia de nuestras culturas.

Tercera aproximación

Esta última aproximación intenta retomar algunas ideas de la antropología cultural en su relación con ciertas teorías surgidas de la reflexión histórica, en particular en lo que concierne al concepto de "cultura popular", dado que será usado con frecuencia a lo largo de este trabajo.

Cuando digo 'cultura popular' estoy consciente que se agrava el problema conceptual al añadir el adjetivo 'popular' a la ya de por sí conflictiva palabra 'cultura'. Porque, ¿cómo definir lo 'popular'? ¿cómo conceptualizar con precisión al 'pueblo'? ¿qué o quién es el 'pueblo'? Problema que no será aún resuelto ni por esta u otras investigaciones, pero que tal vez puede aclararse un poco si se piensa que 'el pueblo', como entidad teórica abstracta, se puede definir como un conglomerado sociocultural delimitable en el tiempo y en el espacio, indiferenciado y general, ubicado en el nivel inferior de una jerarquía social. En otras palabras,

se trata de una especie de agregado social formado por grupos étnica y socialmente diferentes pero que comparten la característica de ser "dominados" por ciertos grupos "dominantes" en una sociedad determinada. Pero aún así, hablar del 'pueblo' como categoría que se concreta en función de una realidad histórica dada, es un asunto que no se resuelve fácilmente. Aunque será usado con las reservas pertinentes, este concepto podrá precisarse mejor a la luz de los hechos empíricos que mostrará esta investigación más adelante.

Lo que no es discutible es que la 'cultura popular' es aquella que, de cualquier manera según la teoría que se invoque, usa y desarrolla el 'pueblo' en función de sus características geográficas y temporales específicas. Enfrentado a estos problemas, Antonio Gramsci -y más tarde la antropología cultural italiana- decidió usar un término distinto al criticar la decimonónica y romántica noción de 'folklore'. Este concepto, bien conocido actualmente, es el de 'cultura subalterna', que derivó de su noción de 'clase subalterna', opuesta en la jerarquía social a una 'clase hegemónica' o 'dominante' que desarrolla a su vez una 'cultura hegemónica', 'dominante' o 'de las élites'.

No veo por qué deba hacerse una diferencia de grado entre 'cultura popular' y 'cultura subalterna', conceptos que en el transcurso de este trabajo serán utilizados indistintamente y confrontados con una realidad cultural concreta: la de la Nueva España. Sólo más tarde podrá hacerse alguna objeción en cuanto a su utilidad en un caso histórico, pero por lo pronto se utilizarán como herramienta teórica a la mano, y a falta de alguna todavía mejor o más apropiada para designar la cultura de ciertos conglomerados sociales.

Ahora bien, y como si lo dicho no bastara, estamos lejos de manejar un solo concepto de cultura popular o subalterna. El haber manipulado durante tanto tiempo un enfoque "aristócrata" de la cultura, condujo a los historiadores a subestimar a, o a desinteresarse de, la cultura popular, en una postura bastante cómoda ideológicamente cuando no acertaban ubi-

car o entender los fenómenos culturales populares. Si a esto añadimos un segundo obstáculo metodológico, consistente en el carácter oral de estas culturas, lo que nos limita a usar testimonios y documentos escritos por la clase dominante -o por grupos cercanos a ella por su capacidad de saber escribir-, es explicable la tardía sensibilización de los historiadores hacia el reto que significaba la cultura popular.

Sin embargo, es posible mencionar brevemente cuatro concepciones o hipótesis generales recientes con respecto a la definición de cultura subalterna, entre muchas otras que difieren poco de las que se presentan a continuación:

1. Hay quienes piensan, como Robert Mandrou, que la cultura subalterna es una adaptación y asimilación pasiva de los productos culturales de la cultura dominante. Si esto se desprende de un análisis histórico en el caso de Mandrou y otros historiadores, para Margulis ocurre lo mismo en el siglo XX con respecto a la moderna cultura de masas.

2. La opinión contraria, sostenida entre otros por Geneviève Bollème, afirma que la cultura subalterna es la expresión de una creatividad espontánea, independiente y autónoma de la cultura hegemónica.

3. Michel Foucault, a su vez, afirma que las culturas subalternas son por excelencia orales, y por lo tanto no es válido analizarlas desde el discurso del lenguaje escrito, que es completamente ajeno a ellas. Al hacerlo, por consiguiente, deformamos su comprensión y su intención original. Así, aunque interesante, su posición no sólo niega sino también invalida ^{a priori} cualquier intento de estudiar la cultura popular, pues no se puede pensar siquiera en la posibilidad de enfrentarla dado que es un producto cultural extraño procedente de un mundo distinto al de lo escrito. Si somos congruentes con su posición, jamás podremos acceder a un contradiscurso o a un discurso diferente por el simple hecho de ser verbal, de tradición oral.

4. La última posición, intermedia entre las extremas, es la que sostiene que la cultura subalterna existe, es original y coherente en su contexto histórico, y se puede estudiar en su relación con la cultura dominante, ya se a mediante la literatura (como lo hizo Bajtin) o por medio de archivos especiales o poco conocidos en este aspecto (como los trabajos de Carlo Ginzburg que utilizan los interrogatorios de la inquisición italiana). Lo importante en esta tendencia es su énfasis en el estudio de la articulación de la cultura popular con la cultura hegemónica.²

Particularmente, esta última hipótesis es quizá la que más satisface las expectativas de la presente investigación, y no sólo porque es una posición conciliadora o intermedia, sino principalmente porque antepone un respeto histórico ante las culturas subalternas, sin invalidar el derecho o interés de estudiarlas, como quiere Foucault. Así pues, el planteamiento general de este trabajo presupone estudiar la cultura subalterna de la época novohispana sin olvidar, dentro de lo posible, su relación y su articulación con la cultura dominante ilustrada de la época.

El simple hecho de estudiar la cultura popular por medio de un instrumento de la cultura dominante de la época colonial como lo fue la Inquisición, muestra en principio la validez de esta tesis que subraya la articulación entre ambos estratos culturales. Es precisamente a través de la memoria que ejercía la instancia inquisitorial como podremos estudiar las manifestaciones de la cultura popular, en este caso los bailes.

1.2 Delimitaciones

La investigación que llevo a cabo actualmente sobre el baile popular novohispano forma parte de un proyecto mucho más extenso y ambicioso, a muy largo plazo, sobre la cultura popular de la Nueva España, el cual se inició formalmente en 1982, cuando fue acogido dentro de los proyectos del Seminario de Historia de las Mentalidades de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Por lo tanto, a partir de esa fecha esta investigación debe mucho a las críticas, comentarios y sugerencias de los compañeros mexicanos y franceses que forman y han formado parte de dicho Seminario, quienes de ninguna manera serán responsables de las opiniones aquí vertidas.

Sin embargo, el origen de mi indagación sobre la cultura popular novohispana se remonta a 1978, cuando comencé a buscar en el archivo de la Inquisición por mi cuenta y riesgo. Habiendo reunido una aceptable muestra documental sobre distintas manifestaciones culturales de la Nueva España.—teatro, canciones, poemas, bailes, fiestas, etc.—, decidí, hacia 1982, por razones metodológicas y de gusto personal, continuar una investigación más detallada sobre los bailes populares del siglo XVIII, pues me parecía más sensato abordar cada manifestación cultural por separado para luego intentar un trabajo de síntesis.

Desde mi primer contacto con los índices del ramo de Inquisición del Archivo General de la Nación, me percaté de la riqueza documental que contiene este acervo para el estudio de la música y la

danza subalternas de la Nueva España. Por supuesto, no he sido ni seré el único que haya probado suerte con los documentos inquisitoriales para estudiar el tema mencionado. Ya desde los años treintas Gabriel Saldívar, con su formidable olfato de rastreador documental, había escudriñado este acervo con fines semejantes a los míos, aunque no de manera sistemática.³ Más recientemente, ~~Gonzalo Aguirre Beltrán~~ ~~Noemi Quezada en~~ ~~en~~ ~~1970,~~ 1977, Concepción Arias y Simarro en 1977 y Maya Ramos Smith en 1978, también se aproximaron a este archivo, pero con intenciones diferentes y de forma parcial o selectiva.⁴ Estas fueron algunas de las razones que me llevaron a intentar de nueva cuenta una aproximación al ~~ar~~chivo inquisitorial, con el ánimo de abordar la cultura popular novohispana desde otra perspectiva histórica, es decir, de una manera más exhaustiva y a partir de algunas técnicas y métodos de la así llamada "Historia de las Mentalidades".

A pesar de que en estos últimos años he investigado la cultura subalterna novohispana a partir del archivo inquisitorial, todavía no estoy en condiciones de ofrecer conclusiones muy satisfactorias. Así pues, lo que a continuación expondré no es un producto acabado de investigación, sino ciertos resultados provisionales que tal vez parecerán limitados. Pero así funciona el trabajo del historiador, lenta y pacientemente. Se parece al montañista que para escalar siempre busca afianzarse en la roca que le permitirá continuar a la siguiente. No hay otra forma de llegar a salvo hasta la cima.

Enseguida presentaré cuatro aspectos sustanciales en la elaboración y el desarrollo de esta investigación sobre los bailes populares de la Nueva España: sus objetivos y el periodo que cubre, los detalles pertinentes al uso y la crítica histórica de la fuente primaria y por último algunos rudimentos metodológicos aplicados en el transcurso de este trabajo.

2. Los objetivos, el periodo, la fuente y el método

2.1 Los objetivos y el periodo

Hasta el momento la investigación contempla dos objetivos básicos, los cuales resumen, en cierto sentido, mi interés sobre la cultura popular novohispana. Son los siguientes:

- a. Estudiar, hasta donde esto es posible, los diferentes géneros de la cultura popular novohispana —bailes, cantos, etc.— como fenómenos o productos culturales en sí mismos, de acuerdo a sus diferentes características morfológicas consignadas en la fuente inquisitorial.
- b. Tratar de reconstruir el ambiente histórico en el cual proliferaron estos productos ~~documentales~~ ^{culturales} de la Nueva España. Conocer el impacto que tuvieron en los diversos contextos geográficos, sociales y étnicos que los generaron, o, en otras palabras, intentar comprender el uso que hizo de ellos la sociedad novohispana en un momento dado, tanto desde el punto de vista de los productores como del de los consumidores. Ambición bastante difícil, por cierto, pues comparto la idea del sociólogo francés Jean Duvignaud de "que el discurso escrito jamás expresa la diversidad de la experiencia colectiva [...]".⁵ Reconozco abiertamente que la "experiencia colectiva" de la cultura popular novohispana difícilmente dejó algún rastro en el archivo de la Inquisición o en otras fuentes discursivas escritas, aunque paradójicamente sea de las pocas fuentes documentales que hoy nos posibilitan un acercamiento, por defectuoso que sea, a esa "experiencia colectiva".

Como casi siempre ocurre con los historiadores, el periodo que me encuentro estudiando fue determinado en buena medida por las propias exigencias de la fuente primaria, en este caso el archivo de la Inquisición. Hasta este momento he encontrado muy pocos casos del si-

glo XVI, algunos más del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, pero muchos más de la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del siglo XIX. Sería demasiado prolijo entrar en este momento a las posibles razones de esta concentración temporal. Baste por ahora ubicar el periodo de mayor importancia cuantitativa y cualitativa de los productos culturales consignados en la fuente inquisitorial entre 1750 y 1820, o en otros términos, durante la última fase del Virreinato de la Nueva España y el inicio del México independiente.

La mayoría de los casos de bailes populares que he encontrado en la fuente inquisitorial también pertenecen al periodo aproximado 1750-1820, el cual limita el ámbito cronológico que da sentido a esta investigación. Se trata de la época del florecimiento de las ideas ilustradas y del auge de las reformas borbónicas tanto en la vieja como en la "nueva" España.

2.2 La fuente inquisitorial

Quizá uno de los problemas más difíciles que se le plantean al historiador de la cultura popular sea el de las fuentes. ¿A partir de dónde accederá a su escurridizo objeto de estudio? ¿Cómo estudiar en el tiempo a las culturas subalternas, a través de qué registros, de qué memoria? Resolver satisfactoriamente este problema es bastante complicado, pues involucra factores de muy diversa índole. Uno de los más importantes tal vez sea el hecho de que las culturas populares poseen un carácter fundamentalmente oral y visual. ¿Cómo acceder, entonces, a aquellas manifestaciones culturales del pasado que no pertenecieron a los discursos escritos pero que sin embargo existieron?

La naturaleza oral y visual de las culturas subalternas nos obliga a los historiadores a ingeniárnoslas de diversas maneras, di-

rectas e indirectas, para conocerlas en épocas anteriores a la nuestra. Tenemos que inventar las astucias que nos permitan transitar del olvido a la memoria. No podemos, como el antropólogo y el sociólogo —esos colegas tan afortunados—, hacer trabajo de campo con el fin de entablar contacto directo con ellas para observarlas en funcionamiento. Al menos hasta que no contemos con la esperada máquina del tiempo, panacea del historiador del futuro que quizá nos convierta en etnólogos del pasado. Por tanto, es normal que el historiador del presente tenga que conformarse con un tipo de fuentes que si no son todo lo deseables para historiar las culturas populares del pasado, por lo menos son las únicas de que disponemos por ahora.

Así pues, nos enfrentamos a la difícil misión de arrebatarse la tradición oral a la escritura. Casi siempre tenemos que recurrir a testimonios y documentos escritos por los grupos dominantes de la época en cuestión, o de grupos cercanos a ellos por su capacidad de saber escribir. Además, pocas veces estos testimonios tienen que ver directamente con el fenómeno estudiado, pues por lo común aparecen relacionados con otros fenómenos de los grupos subalternos: delitos religiosos y civiles, etc. Me refiero, en fin, a un tipo de fuentes que han sido bautizadas por ciertos historiadores como "fuentes de la represión": archivos policíacos y criminales y otros parecidos. Es decir, las fuentes generadas por aquellos individuos o instituciones que ejercieron la difícil tarea de controlar, vigilar y castigar las distintas actividades de los grupos subalternos.

Para el caso de la cultura popular de la Nueva España tenemos distintas alternativas al abordar su estudio histórico: las crónicas, los libros de viajeros, los periódicos y gacetas del periodo

ilustrado, la literatura, las actas de cabildo, los archivos criminales civiles y los archivos eclesiásticos, entre los más importantes. No hay que olvidar las fuentes de tipo iconográfico, que nos permiten ^{recuperar} el nivel visual o espacial de la cultura popular: cuadros, frescos, murales, dibujos, grabados, monumentos, edificios, estatuas, imágenes religiosas y otras representaciones figurativas que presentan difíciles retos metodológicos al historiador.

Estoy consciente de que para obtener una idea suficientemente clara y comprensiva de la cultura popular novohispana sería necesario revisar sistemáticamente varias de dichas fuentes escritas e iconográficas, tarea digna de todo un equipo y no de un solo investigador. Pero por lo pronto me he limitado al archivo del Santo Oficio de la Inquisición, por tres razones principales que me llevaron a considerarlo como una fuente prioritaria de investigación:

1. Es una fuente que ya había prometido riquezas sobre el tema, pero que no ha sido explorada con el rigor suficiente. . Me basta con mencionar a tres ilustres antecesores que iniciaron esta labor desde hace varias décadas: Luis González Obregón, Julio Jiménez Rueda y Gabriel Saldívar.

2. Aunque no fue su preocupación primordial, el Santo Oficio se interesó en ciertos "delitos religiosos menores" -como han sido bautizados por Solange Alberro- relacionados con la cultura popular. Y este interés no es desdeñable a priori si consideramos que otras instituciones novohispanas no pusieron el mismo empeño en controlar y vigilar los fenómenos de la cultura popular.

3. El archivo de la Inquisición proporciona cuando menos cuatro fuentes diferentes a lo largo de su inmenso corpus de más de 1,500 volúmenes, a saber:

- i. Un Indice de XVI volúmenes que, aunque incompleto y equívoco, consigna un listado de los expedientes del ramo, con los siguientes datos que toleran un tratamiento cuantitativo: año, lugar, resumen del asunto, volumen, expediente, folios.
- ii. Una serie de edictos emitidos por el Santo Oficio desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Debido a la escasez de edictos que prohibían productos de la cultura popular (bailes, coplas, teatro, etc.) su información más importante es de tipo cualitativo.
- iii. Un número regular de procesos sobre cultura popular, principalmente incompletos, que resulta bastante inferior al de otros delitos que tuvieron mayor relevancia para el Santo Oficio (bigamia, solici-tación, etc.). Pero su información es de suma importancia cualitati-va, ya que incluyen, además del llamamiento de testigos, carteo ofi-cial entre funcionarios inquisitoriales así como dictámenes y reso-luciones sobre los casos (penas impuestas, suspensiones, etc.), que nos permiten conocer la acción efectiva del Santo Oficio.
- iv. Un número elevado de denuncias sobre cultura popular, las cuales no obtuvieron respuesta burocrática y por lo mismo no llegaron a convertirse en procesos. Las denuncias hechas ante el Santo Oficio nos permiten conocer el punto de vista de los denun-ciantes, que a menudo estaban involucrados directa o indirectamente en el asunto en cuestión. Así, esta fuente es quizá una de las más relevantes para ^u nuestro tema, pues de aquí surge el mayor volumen de ^{la} información recogida hasta la fecha.

Ahora bien, si éstas son, grosso modo, ciertas ventajas de la fuente inquisitorial para estudiar la cultura subalterna novohis-pana, sería injusto no mencionar siquiera tres de sus desventajas:

1. El filtro que implican los documentos oficiales, que a menudo proporcionan una imagen parcial, alterada y hasta deformada del fe-

nómeno estudiado, lo cual representa ciertos peligros para la correcta interpretación de los mismos y hace necesaria una cuidadosa crítica textual.

2. Como los expedientes inquisitoriales sobre cultura popular no son tan abundantes si los comparamos con los de otros delitos, es difícil formar series homogéneas de tipo cuantitativo. Es posible, sin embargo, obtener información que se presta mejor al análisis cualitativo que al cuantitativo.

3. En los documentos inquisitoriales encontramos casos sobre españoles, criollos, negros, mulatos, mestizos y demás castas novohispanas, pero estaba excluido, por razones de jurisdicción, uno de los grupos subalternos más numerosos de la Nueva España: el de los indígenas. Ellos "pertenecían", jurisdiccionalmente hablando, al Provisorato de Indios y a las inquisiciones particulares de los obispos —que no deben confundirse con la del Santo Oficio. Sin embargo, aunque de esta suerte evadían la tutela de la Inquisición, los indios sí podían, en cambio, ser denunciante, ventaja que no debe ser menospreciada a la hora del balance social. Pese a todo, he encontrado casos aislados sobre músicos indígenas que fueron denunciados por aquellos ignorantes de los límites jurisdiccionales. Por supuesto, el Santo Oficio tuvo a bien ignorar estas equívocas denuncias, despreciándolas.

En cuanto a los pocos procesos que dictaron ciertas penas a los "delincuentes" populares, las más de las veces los castigos impuestos a los transgresores fueron leves y benignos: penitencias de oración, amonestaciones y regaños, además de conminarlos a no repetir sus alegres faltas. Nunca he encontrado un solo caso en que se apliquen las penas principales que estipulaban los edictos: la excomunión mayor y las sanciones pecuniarias. Todo esto conduce a una

conclusión provisional: el Santo Oficio no se interesó, al menos a nivel general, en reprimir a los sujetos involucrados con la cultura popular—aunque se tiende a suponer lo contrario. Cuando más su interés se limitó a controlar y vigilar algunos productos culturales populares (bailes, coplas, etc.) que sentía atentatorios contra la "pureza de la fe" y las "buenas costumbres", dos normas tan vagas como flexibles respecto a su comprensión por parte de inquisidores, denunciantes y denunciados.

La pobre actividad inquisitorial sobre la cultura subalterna novohispana se ve compensada con una nutrida cantidad de denuncias improcedentes, lo cual nos señala una activa participación de los denunciantes. Ellos configuraban un grupo bastante heterogéneo de individuos pertenecientes a variados estados y calidades sociales y étnicas: hombres y mujeres, casados, solteros y viudos, de profesiones varias y de edades también variables, bien fueran españoles, criollos, mestizos e indios o pertenecientes al extenso espectro étnico de las castas. Su actividad se concentró en delatar aquellos productos culturales que según su criterio no cumplían muy ortodoxamente los principios morales y religiosos imperantes en su época. Ya sea como actores o como espectadores, sus testimonios nos son muy valiosos en el intento de reconstrucción histórica de la cultura popular de la Nueva España.

Sin embargo, la denuncia no está exenta de ciertas dificultades que cabría mencionar de paso. A menudo las denuncias se convertían, según Solange Alberro, en medios de "desahogo social" de pasiones, rencores y venganzas entre individuos o grupos sociales de la Nueva España. Así pues, la denuncia no siempre refleja la realidad, sino a veces también los intereses personales de los denun-

cientes, sus frustraciones y amarguras, que descargaban a través de la denuncia ante la Inquisición.⁶ Pero no toda denuncia es falsa o debida a la envidia y a la frustración. Su grado de objetividad o falsedad dependerá, quizá, del tipo de delito denunciado. En el caso de los fenómenos de la cultura popular, debido a su poca relevancia entre las prioridades inquisitoriales, es muy posible que las denuncias respondieran en un alto grado a la realidad objetiva de esos fenómenos, y no a meras venganzas, ya que los denunciadores sabían que existían mejores delitos para vengarse de alguien: acusar lo de judío, de bruja, de bigamo o de lector de libros prohibidos. ¿Para qué delatar en falso y por rencor a un enemigo que recibiría un castigo tan benigno por cantar una coplilla obscena o por bailar algún son de moda? Además, no hay que olvidar que el perjurio era castigado por la Inquisición: se delataba bajo juramento y se castigaba al mentiroso que juraba en falso. Sería muy provechoso, pues, estudiar la psicología y la sociología de la denuncia y los denunciadores, para obtener mayores certidumbres al respecto.⁷

2.3 Procedimientos metodológicos

No existen recetas, afortunadamente, en el trabajo histórico. A partir de las fuentes que usa, cada investigador diseña un método o conjunto de procedimientos metodológicos, apoyado en las técnicas más redituables del quehacer histórico. Dos de los métodos más socorridos por los historiadores son el cuantitativo y el cualitativo. En esta investigación fueron usados ampliamente ambos métodos, ya sea simultánea o alternativamente, aunque en mayor medida se recurrió al cualitativo debido a las exigencias que plantean los documentos de la fuente inquisitorial. Los procedimientos seguidos hasta el momento pueden resumirse de la manera siguiente:

1. Lectura de los 16 volúmenes que integran el Índice del ramo Inquisición del Archivo General de la Nación, con el fin de localizar los casos pertinentes para esta investigación.
2. Clasificación provisional de los casos encontrados en varios rubros generales: bailes, cantos, teatro, música, fiestas, etc.
3. Búsqueda y localización, no siempre exitosa, de los expedientes con signados en el Índice en los más de 1570 volúmenes que forman el ramo. Esto se hace de forma planificada, por rubros (bailes, etc.), hasta agotar todos los rubros.
4. Diferenciación de dos tipos de expedientes según la información que contienen: los referentes a productos culturales específicos (bailes, etc.) y aquellos tocantes a otros asuntos o delitos diferentes pero que contienen información valiosa sobre algún producto cultural o evento relativo al tema.
5. Diferenciación de los expedientes según el tipo de documento o trámite: procesos completos e incompletos (inconclusos), edictos y denuncias aisladas (que no tuvieron respuesta inquisitorial).
6. Elaboración de una ficha modelo con el fin de recoger ordenadamente la información contenida en los diferentes tipos de expedientes, que contiene las siguientes categorías de análisis cuantitativo y cualitativo: género del producto cultural (baile, copla, etc.)/título (si lo hay)/fechas y lugares tanto del hecho como de la denuncia/autores, transmisores y usuarios del producto cultural/tipo y medio de circulación (oral, escrita, etc.)/contextos sociales de transmisión (fiesta, pulquería, teatro, etc.)/datos socioculturales de los implicados (participantes, espectadores y denunciantes): nombre, oficio, etnia, estado, nivel de participación, etc.
7. Cuantificación de los productos culturales según el año y lugar de la denuncia y el hecho, lo que permite elaborar una periodización y

una geografía de cada producto cultural.

8. Captura de la información cualitativa referente a las características morfológicas de cada género o producto cultural (movimiento, textos, música, etc.) y a los contextos socioculturales en que se ejercían (fiestas, teatro, vinaterías, etc.).

9. Formación de un corpus de textos de aquellos géneros o productos culturales que los incluyen (coplas, bailes, teatro, etc.) en los expedientes inquisitoriales. El análisis de estos textos es posterior y puede hacerse desde distintos métodos y puntos de vista, tanto objetivos como subjetivos: lingüístico, histórico, estético, literario, filológico, psicológico, etc.

10. Elaboración de cuadros, mapas y gráficos de cada producto cultural a partir de la información recogida en la ficha modelo. La interpretación es posterior y debe complementarse con la información cualitativa obtenida en fichas de trabajo.

Estos son, grosso modo, los principales escalones metodológicos que he recorrido en la presente investigación. El análisis interpretativo es un peldaño posterior que difícilmente puede someterse a reglas o a técnicas como no sean las propias habilidades del historiador.

Pasemos a continuación al análisis de los bailes populares novohispanos según aparecen en la fuente inquisitorial.

NOTAS A LA INTRODUCCION

- 1 Vid. Mario MARGULIS. "La cultura popular", Arte, sociedad, ideología. No. 2, agosto-septiembre de 1977, pp. 64-77.
- 2 Serge GRUZINSKI. "Introducción a la historia de las mentalidades. Culturas 'populares' y culturas de las élites", en Solange ALBERRO y S. GRUZINSKI. Introducción a la historia de las mentalidades. México: INAH/Departamento de Investigaciones Históricas, 1979 (Cuaderno de trabajo, 24), pp. 25-39.
- 3 Gabriel SALDIVAR. Historia de la música en México (Epocas precortesiana y colonial). México: SEP/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934. 324 pp.
- 4 Gonzalo AGUIRRE BELTRAN. "Baile de negros", Heterofonía. III/17, marzo-abril de 1971, pp. 4-9 y 18; publicado originalmente en la Revista de la Universidad de México. XXV/2, octubre de 1970.
Noemí QUEZADA. "Bailes prohibidos por la Inquisición", ponencia mecanografiada en Los procesos de cambio. T. I. México: INAH/Sociedad Mexicana de Antropología/XV Mesa Redonda: julio 31-agosto 6 de 1977, pp. 91-98.
Concepción ARIAS Y SIMARRO. "Breve estudio sobre la segunda mitad del siglo XVIII novohispano, a través de la sátira confiscada por la Inquisición", Humanidades. Anuario 1977. Vol. V. México: Universidad Iberoamericana, 1977, pp. 191-211.
Maya RAMOS SMITH. La danza en México durante la época colonial. México: MS mecanografiado, 1978; publicado en Cuba por la Casa de las Américas, cuyo premio ganó en 1979.
- 5 Jean DUVIGNAUD. Le don du rien. París: Stock, 1977; traducido como El sacrificio inútil (trad. de Jorge Federico Santana). México: FCE, 1979, p. 42. (Colección Popular, 182).
- 6 Solange ALBERRO. "La bruja", ^{en} S. ALBERRO y Serge GRUZINSKI. Introducción a la Historia de las Mentalidades. México: INAH/Departamento de Investigaciones Históricas, 1979, pp. 157-169, en particular p. 169. (Cuaderno de trabajo, 24).

- 7 Para un análisis de la fuente inquisitorial y ejemplos concretos vid. José Antonio ROBLES CAHERO. "El archivo de la Inquisición como fuente de la música popular novohispana. Cuatro casos del norte", Heterofonía. Vol. XVIII(3)/no. 90. México: INBA/Conservatorio Nacional de Música, julio-septiembre de 1985, pp. 5-34. Para un resumen de las principales ideas de esta tesina vid. José Antonio ROBLES CAHERO. "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII", en VV.AA. La memoria y el olvido. Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades. México: INAH/Dirección de Estudios Históricos, 1985 (Colección Científica, 144), pp. 165-177.

I. EL CUANDO Y EL DONDE. PERIODIZACION Y GEOGRAFIA DE LOS BAILES

Preludio

A lo largo de este capítulo nos proponemos indagar la distribución espacial y temporal de los bailes populares novohispanos localizados en el ramo de Inquisición. Intentaremos rastrear la lógica (o lógicas) espaciotemporal (es) que subyacen en un fenómeno de la cultura popular como las danzas subalternas, que depende de la difusión oral en el tiempo y en el espacio para no morir, para subsistir y trascender. De esta forma, podremos darnos cuenta si se trata de un fenómeno con vida propia que posee una dinámica advertible a través de flujos históricos, o si se trata tan sólo de un fenómeno eventual y azaroso que por lo mismo sería poco trascendente y significativo dentro del mapa cultural novohispano.

No es inútil recordar que a lo largo de este trabajo manejaremos dos tipos de información inquisitorial claramente distinguibles, como ya se explicó en detalle en el apartado dedicado a las fuentes. Ambos prototipos de expedientes -uno sobre bailes específicos y otro sobre eventos que incluyen bailes sin nombrarlos- cubren un periodo total que va de 1623 a 1819. El primer tipo de información comprende 43 bailes distintos en un periodo que parte de 1623 hasta 1819.¹ El segundo incluye 22 eventos totales referentes a bailes desde 1643 hasta 1809.² En ambos, el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII se manifiestan bastante avaros si se les compara con la fase 1765-1820, que es la que finalmente nos interesa en este estudio. No obstante, empecemos por esos antecedentes que, si bien escasos, al menos nos ayudan a zambullirnos en el cuándo y en el dónde de los bailes subalternos novohispanos.

1. Antecedentes espaciotemporales de los bailes, 1623-1765

Si quisiéramos partir de nuestra 1a. información para reconstruir, así fuera vagamente, los antecedentes cronológicos y geográficos de la muy bailadora etapa final del virreinato, nos llevaríamos la siguiente sorpresa: no encontramos más que una sola danza a lo largo del siglo XVII (Tumteleche, 1623)³ y otra para toda la primera mitad del siglo XVIII (Baile de la maroma, 1715)⁴. Es precisamente en el periodo 1765-1820 ^{cuando} dicha información inquisitorial nos ofrece su mayor riqueza: 41 bailes diferentes en casi 60 años, algunos de ellos bastante perdurables, como se verá más adelante.

Así, nuestros antecedentes tendrán que conformarse principalmente con la 2a. información, que para este periodo nos proporciona tan sólo 9 casos que van de 1643 a 1730.⁵ El material incluye solamente 5 eventos del siglo XVII⁶ (1643, 1684[2], 1691 y 1699) y únicamente 4 de la primera mitad del siglo XVIII (1704, 1708 [2] y 1730). Veamos, entonces, cuál es el panorama cronológico que es posible obtener si se agrupan los datos de ambas informaciones.

Considerando en su conjunto las informaciones mencionadas, es evidente que existen dos lagunas menores y dos mayores intercaladas, que se dividen por un periodo de mayor concentración.⁷ En primer lugar, es notorio que sólo contamos con dos casos para la primera mitad del siglo XVII (1623 y 1643), separados por 10 años sin dato alguno. Hay una carencia total de información para el periodo que media entre 1643 y 1684 (40 años). Enseguida, es visible cierta continuidad desde 1684 hasta, digamos, 1715. Entre este año y 1730 ocurre un lapso de 14 años para los que no poseemos información alguna. Después, la segunda laguna más significativa es la que existe entre 1730 y el último lustro de la década de 1760, que abarca un periodo de 34 años para

EVENTOS DIVERSOS QUE INCLUYEN BAILES NO ESPECIFICADOS SEGUN EL AÑO Y EL LUGAR DE SU CONSIGNACION EN LAS FUENTES INQUISITORIALES, 1643-1730

<u>Vo.</u>	<u>T i p o d e e v e n t o</u>	<u>A ñ o</u>	<u>L u g a r</u>	<u>Vol./Exp.</u>
1	Edicto (5/XII/1643) vs. "Oratorios privados de particulares devociones": Navidad, a la Virgen y a otros santos.	1643*	Ciudad de México	661/1 (f. 8r)
2	Insendio a Sta. Catalina Mártir (fiesta pública en un ingenio del Real).	1684/1	San Antonio Zacatepec	661/1 (ff.2r-9v)
3	"Género de velas" (fiestas privadas).	1684/2	Sombrerete (Real)	661/15
4	Escapulario de Sta. Gertrudis (fiesta privada para poner un ...).	1691/1	Ciudad de México	526/s.e.
5	Fiestas de la Sta. Cruz y de la Virgen (públicas) / Devoción del Sto. Rosario de Nra. Sra. (fiestas privadas).	1699/2	Guatemala	710/76
6	Fiestas religiosas diversas, con altares: Navidad, Sta. Cruz, Concepción de Ma., S. Juan Bautista, S. Pedro y S. Pablo y otros santos (fiestas privadas).	1704/2	Guatemala	728/9
7	Curaciones mágicas con peyote, tabaco, Rosa Ma., estafiate y guitarra.	1708/1	Zacatecas	1051/s.e. (ff.69v-70r)
8	Curaciones mágicas con "bebida colorada" y guitarra.	1708/1	Tequisquiapan	1051/s.e. (ff.72r-72v)
9	Insendios con altares de santos (fandango privado)	1730/2	San Miguel El Grande	1046/13

* de publicación, se conoce práctica anterior al Edicto ("de algún tiempo a esta parte", [f. 8r]).

1 del hecho (4 casos: Nos. 2, 4, 7 y 8).

2 de la denuncia (4 casos: Nos. 3, 5, 6 y 9).

los que no sabemos nada. En total, entre 1623 y 1765 transcurren 107 años durante los cuales no fue consignado ningún caso sobre bailes. Descontando los años que se repiten, solamente tenemos 11 casos en 9 años diferentes, según lo muestra la Figura 1. Quizá el subperiodo 1684-1715 (de 33 años) es el más interesante cronológicamente, pues incluye 8 de los 11 casos de todo el periodo aquí considerado.

Estos son los datos cronológicos que arrojan ambas informaciones para los 142 años que comprende el periodo aquí analizado, que seguramente resultarán un tanto pobres cuando se les compare con aquéllos de

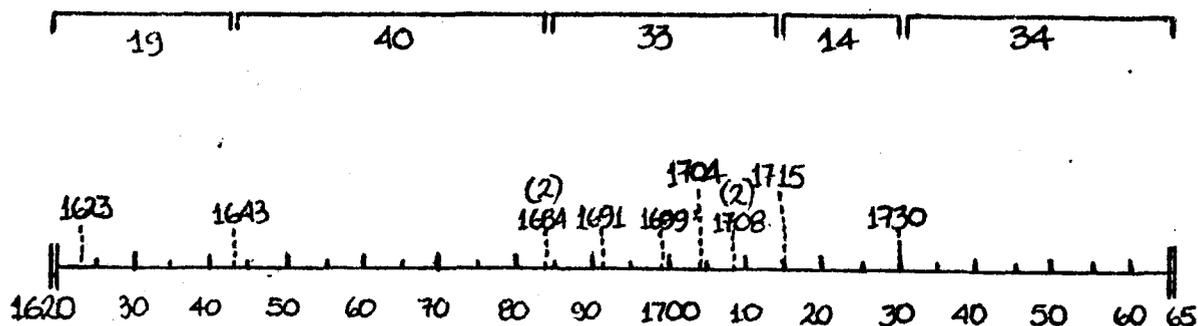


Figura 1. Cronología de bailes y eventos con bailes, 1623-1765

los 55 años que cubre el periodo 1765-1820. Pero otra cosa es aventurarse a ofrecer explicaciones sobre la riqueza o la pobreza de un periodo tratándose de fenómenos que no presentan series homogéneas, sino más bien casos aislados, y por ello eventuales, en las fuentes inquisitoriales. No obstante, es posible intentar algunas hipótesis para, si no explicar, por lo menos aceptar la inexistencia de bailes subalternos en nuestras fuentes durante todo el siglo XVI, y su discreta pero evidente presencia en el siglo XVII y la primera parte del XVIII.

La primera consistiría en aceptar la posibilidad de que se trate de un problema de información, atribuible a la naturaleza misma de nuestras fuentes. Así, podría ser que los casos sobre bailes se encuentren incompletos, bien sea por su pérdida definitiva -debida a diversas razones que van desde la negligencia hasta el hurto, pasando por el mercado negro de documentos- o bien por su falta de consignación en los Indices (XVI vols.) del ramo, cosa por demás frecuente. También podría tratarse, en este sentido, de una falta de exploración documental más escrupulosa, que en su caso sólo podría remediarse con una nueva revisión de los volúmenes que cubren el periodo en cuestión. A decir verdad, y aunque no dudamos que hubiera podido ocurrir cualquiera de dichas posibilidades, no creemos demasiado factible esta ^{última} explicación, dado que otros investigadores, tanto anteriores como actuales, no han encontrado muchos casos más sobre este periodo que no hayan sido consignados por nosotros.⁸

Un segundo intento podría abordar la explicación por medio de una falta o escasez de denuncias sobre bailes en este periodo, quizá debida a que los denunciante preferían denunciar aquellos delitos más importantes para el Santo Oficio en su momento, lo cual hablaría de una relativa influencia del discurso inquisitorial sobre algunas mentalidades novohispanas, por lo menos en las de cierto tipo de denunciante de la época. Esta hipótesis es, quizá, más plausible que la anterior -- dado que conocemos los delitos más relevantes para el Santo Oficio durante este periodo.

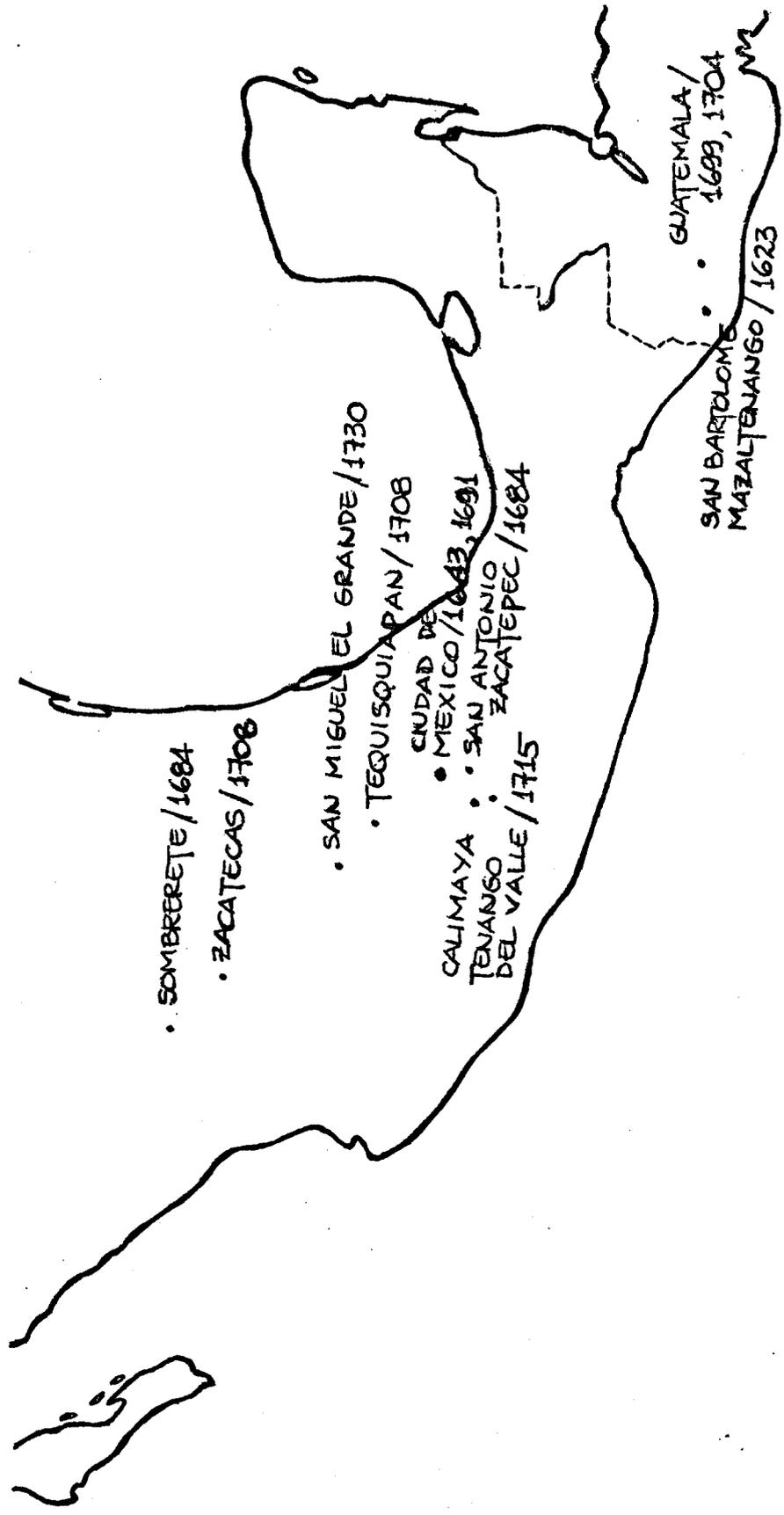
Una última hipótesis, complementaria de la anterior, podría postularse considerando un franco desinterés de la Inquisición por perseguir y reprimir los "delitos religiosos menores", incluidos los bailes, más ocupada con otros delitos "mayores": en el siglo XVII con la hechicería y los judaizantes y en el XVIII con la masonería, la bigamia y los libros prohibidos.⁹ Por diversas razones, estos delitos preocupaban mucho más a los inquisidores que el andar persiguiendo fenómenos de la cultura popular tales como los bailes. En particular pensamos que las dos últimas hipótesis esbozadas son las más probables. De cualquier forma, no es necesario seguir insistiendo en que existe una limitación importante en la información disponible en este periodo, lo cual nos impide realizar un acercamiento más preciso que fundamente con mayor justicia la etapa siguiente.

Es posible, sin embargo, intentar digerir algo con tan exiguo alimento, corriendo el riesgo de la inanición. A primera vista, en la geografía no andamos mucho mejor que con lo que se refiere a la cronología. En los mencionados 9 eventos (Vid. supra, Cuadro 1) y 2 bailes encontramos lugares tan diferentes y alejados entre sí como Sombrerete, zona minera más al norte de Zacatecas, y Guatemala, ciudad que nos co-

municaba con otros virreinos. La mayor frecuencia la ofrecen la ciudad de México y la de Guatemala, con dos casos cada una. En fin, es posible observar una línea que atraviesa toda la Nueva España (Vid. Mapa 1), con dos principales tendencias geográficas que parten de la zona central: una que va hacia el norte, con destino en Sombrerete, por el camino minero que cruza Tequisquiapan, San Miguel El Grande y Zacatecas¹⁰ (atravesando el Bajío), y otra que se dirige hacia el sur, con punto final en Guatemala y pasando por el pueblo indígena San Bartolomé Mazaltenango.

Es posible advertir, además, una pequeña zona central, que incluye a la ciudad de México, San Antonio Zacatepec, Calimaya y Tenango del Valle. Aunque escasos, estos eventos al menos nos indican un cierto movimiento espaciotemporal de los bailes populares entre 1623 y 1730, como lo muestra gráficamente el Mapa 1. No hay que olvidar que estos son únicamente los casos que nos proporcionan nuestras fuentes, a los que sería interesante añadir aquéllos que se conocen de otro tipo de fuentes con el objeto de comprobar las tendencias aquí encontradas.¹¹

A pesar de las limitaciones informativas para este periodo, existe un aspecto muy evidente que da cierta coherencia a lo que la cronología y la geografía parecen no otorgarle mucho sentido. Si se analizan brevemente los 9 eventos del Cuadro 1 es posible advertir que todos, sin excepción, se refieren a casos de tipo religioso en los cuales se involucraron bailes profanos y populares que, a juicio de los denunciantes, no debían mezclarse con festejos de orden sagrado. "Insendios" con altares de santos, un escapulario, dos curaciones supersticiosas, devociones, oratorios y otras fiestas religiosas del calendario litúrgico católico son ocasiones festivas que, muy a pesar de las buenas intenciones de los declarantes, tienen que vérselas, más temprano que tarde, con las bebidas alcohólicas y aquéllas que producen efectos 'raros'



MAPA 1. DISTRIBUCION ESPACIAL DE BAILES Y EVENTOS CON BAILES, SEGUN EL AÑO DE SU CONSIGNACION, 1623-1730 (Vid. Cuadro 1)

091047

(peyote, Rosa María, estafiate y tabaco), con las guitarras y, casi _ por necesidad lógica, con las danzas populares.

Es decir que, durante más de un siglo, de 1623 a 1730, y recorrien_ do la Nueva España toda -y más allá de sus límites normales-, desde _ Guatemala hasta Sombrerete, prolifera una profunda y sincera tradición católica festiva que no por serlo se prohíbe ciertas tendencias humanas ancestrales, en el regocijo de la fiesta religiosa, a la bebida y a la comida, trátase del peyote o del chocolate según sus respectivos contex_ tos, y a la música y a las danzas, aunque no se trate de las más sagra_ das que concebirse/pudiera? Pues, ¿cómo manifestar la felicidad por el santito patrón del pueblo, la alegría por el recién llegado Niño Dios o por el escapulario apenas puesto, si no es por medio de la risa colec_ tiva, la diversión, la bebida y la comida compartidas y unos _ buenos bailes de temporada para terminar el festejo?

Cosa curiosa, en la etapa siguiente no encontraremos más que dos _ eventos referentes a altares y fiestas religiosas.¹² Los casos restan_ tes tienen que ver ya con otra realidad, aquélla de la segunda mitad _ del siglo XVIII, de cuyas contingencias históricas y geográficas ense_ guida nos ocuparemos.

2. Difusión espacial y temporal de los bailes, 1765-1820

Habiendo revisado brevemente a partir de las fuentes inquisitoria_ les, no sin carencias e imprecisiones, los antecedentes espaciotempora_ les de los bailes subalternos novohispanos durante el siglo XVII y la _ primera mitad del XVIII, pasemos ahora a analizar con mayor detalle los aspectos sincrónicos y diacrónicos del periodo que constituye la parte medular de esta investigación, es decir, entre 1765 y 1820.

En los últimos 60 años del virreinato de la Nueva España se mani_ fiesta una mayor preocupación, por un lado, de los denunciantes en dela_

tar las danzas populares y, por el otro, de la Inquisición en aceptar dichas denuncias e investigarlas sólo en algunos casos, los menos. Esta actividad inquisitorial, por cierto, sólo en dos ocasiones dio origen a edictos expresamente dirigidos a prohibir tres famosos bailes.¹³ El cambio manifiesto en este periodo delata, en cierta forma, una manera distinta de apreciar por parte del Santo Oficio, esta vez más cuidada, los bailes populares, que durante el periodo anterior no ameritaron, las más de las veces, ni siquiera consignar el nombre propio del baile en cuestión pero refiriendo, en cambio, el contexto social en que se daba. Así, no es disparatado pensar que las denuncias de bailes subalternos, junto a una laya de otros "delitos religiosos menores" (dichos y hechos escandalosos, blasfemias, reniegos, teatro, coplas, canciones, etc.), estaban sustituyendo a otros delitos que para esta época habían virtualmente desaparecido o descendido su participación en el escenario novohispano (la herejía, por ejemplo).¹⁴

Entonces, no es extraño o inexplicable, aunque no deja de llamar la atención, el aumento y concentración de casos sobre bailes en el periodo 1766-1819: si para la 2a. información tenemos tan sólo 13 eventos en 13 expedientes que incluyen bailes (1767-1805)¹⁵, para la 1a. información contamos ya con 43 bailes distintos en 22 expedientes (1623-1819),¹⁶ a los que habría que añadir 45 bailes en 17 expedientes más que se repiten en diversas frecuencias¹⁷, lo que hace un total de 88 casos de bailes repetidos en 39 expedientes distintos.

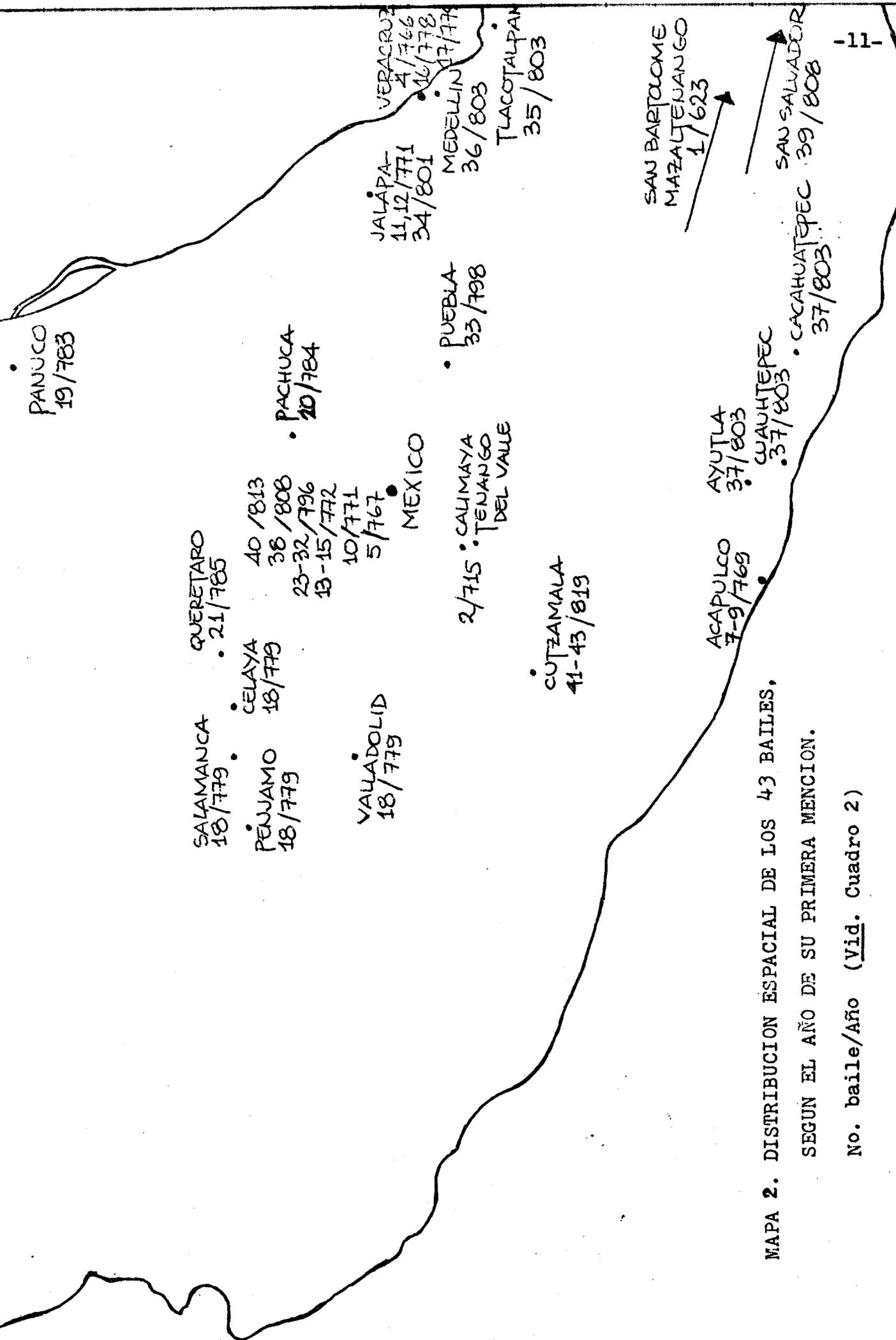
Abordaremos este periodo, primero, a partir de los 43 casos de la 1a. información, que es la más rica y precisa para nuestro asunto, en un intento por reconstruir las zonas geográficas y las fases en que florecieron nuestros bailes. Una vez establecidas ciertas líneas hipotéticas, usaremos los 13 eventos de la 2a. información con un ánimo de enri

LISTA DE BAILES SEGUN EL AÑO Y EL LUGAR DE SU PRIMERA MENCION EN LAS FUENTES INQUISITORIALES

No.	Nombre del baile	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	<u>Tumteleche</u>	1623	San Bartolomé Mazatlan	303/54
2	<u>Baile de la maroma</u>	1715	Tenango del Valle / Calimaya	1169/s.e.
3	<u>Canto del peyote</u>	1766	Tecoripa, Real de Suaqui, Pimería Baja	1104/24
4	<u>El chuchumbé</u>	1766	Veracruz	1052/20
5	<u>El animal</u>	1767	Ciudad de México	1019/20
6	<u>El vecumpé</u>	1769	Acapulco	1460/s.e.
7	<u>Pan de manteca (= Tirana)</u>	1769	Acapulco	1460/s.e.
8	<u>El cha</u>	1769	Acapulco	1460/s.e.
9	<u>Me pica la hormiga</u>	1769	Acapulco	1460/s.e.
10	<u>El saranguandingo</u>	1771	Ciudad de México	1158/19
11	<u>El totochín</u>	1771	Jalapa	1181/3
12	<u>Juégate con candela</u>	1771	Jalapa	1181/3
13	<u>La cosecha</u>	1772	Ciudad de México	1162/32
14	<u>El temascal</u>	1772	Ciudad de México	1162/32
15	<u>Pan de jarabe</u>	1772	Ciudad de México	1162/32
16	<u>La murranga</u>	1778	Veracruz	1178/1
17	<u>Sacamandú</u>	1779	Veracruz	1178/1
18	<u>Los panaderos</u>	1779	Celaya / Salamanca / Pénjamo / Valladolid	1178/2
19	<u>El volador</u>	1783	Pánuco	1283/5
20	<u>Seguidillas (= Boleras)</u>	1784	Pachuca	1297/3
21	<u>Las bendiciones</u>	1785	Querétaro	1272/9
22	<u>Mambrú</u>	1795	Zacatecas	1129/3
23	<u>Garvanzos</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
24	<u>Perejiles</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
25	<u>Chimisclanes</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
26	<u>Llovisnita</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
27	<u>Paterita</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
28	<u>Melórico</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
29	<u>Catatumba</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
30	<u>Bergantín</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
31	<u>Sira</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
32	<u>Fandango</u>	1796	Ciudad de México	1312/17
33	<u>El cuando</u>	1798	Puebla de los Angeles	1281/7
34	<u>El jarabe gatuno</u>	1801	Jalapa	1410/s.e.
35	<u>Caña o Cañita</u>	1803	Tlacotalpan	1410/s.e.
36	<u>Toro viejo y Toro nuevo (=El torito)</u>	1803	Medellín	1410/s.e.
37	<u>La juana</u>	1803	Ayutla / Cacahuatpec / Cuauhtenec	1417/s.e.
38	<u>El bonete</u>	1808	Ciudad de México	1441/18
39	<u>La balsa (= vals)</u>	1808	San Salvador	1449/s.e.
40	<u>El Cristo del desmayo</u>	1813	Ciudad de México	1455/8
41	<u>El sapo</u>	1819	Cutzamala	1466/s.e.
42	<u>El gallinero</u>	1819	Cutzamala	1466/s.e.
43	<u>El abuelo</u>	1819	Cutzamala	1466/s.e.

22/795

TECORIPA
3/766



MAPA 2. DISTRIBUCION ESPACIAL DE LOS 43 BAILES,
SEGUN EL AÑO DE SU PRIMERA MENCION.

No. baile/Año (Vid. Cuadro 2)

quecimiento, verificación o, en su caso, rectificación del camino seguido hasta ese momento. Por último (parágrafo 3.), examinando las frecuencias de los 11 bailes que aparecen más de una vez en nuestras fuentes, trataremos de encontrar alguna relación entre la geografía, la frecuencia en el tiempo y la tipología de los bailes reiterados.

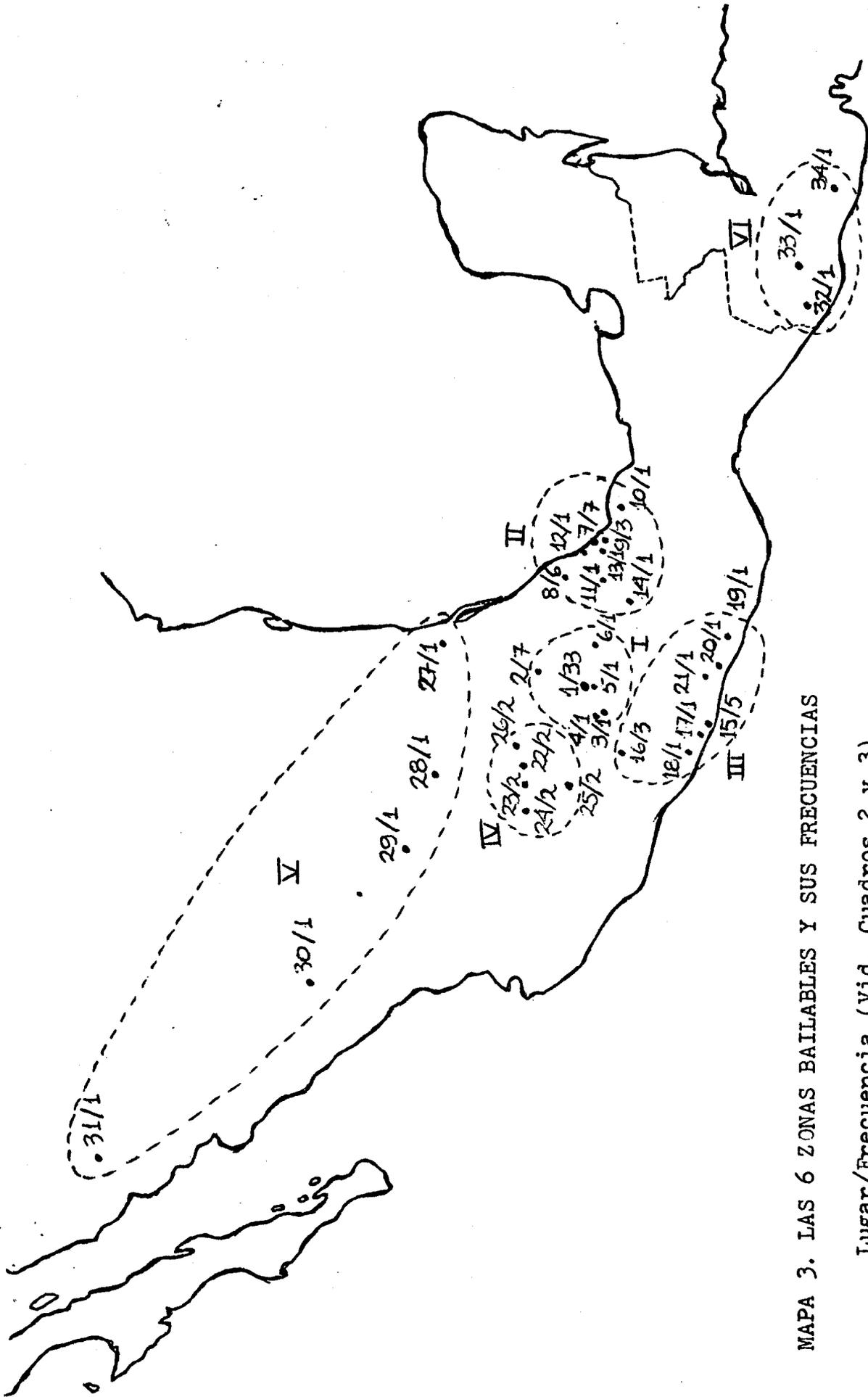
2.1 Las seis zonas bailables

Si observamos con cuidado el Cuadro 2 y su mapa correspondiente (Mapa 2), obtenidos del simple hecho de ordenar temporalmente y de ubicar espacialmente los 43 bailes distintos que arroja la la. información, lo primero que llama la atención es el hecho de que los lugares de los bailes se pueden agrupar geográficamente en, digámosles así, ciertas zonas bailables.¹⁸ A simple vista es posible distinguir seis regiones principales bien delimitadas, en las cuales proliferaron preferentemente ~~y no otros,~~ ^{ciertos bailes} en las que convivieron exitosamente varios bailes a la vez. Entre dichas zonas localizamos cuatro con una tendencia centrípeta: la zona central del virreinato, la región que rodea al puerto de Veracruz, el área próxima al puerto de Acapulco y la zona del Bajío, y otras dos con una clara tendencia centrífuga: la primera rumbo al norte y la segunda hacia el sur.

Si a estas 43 danzas dispersas en 24 lugares distintos añadimos los 45 casos de los 11 bailes que se repiten más de una vez, tenemos que agregar 10 nuevos lugares a los anteriores, lo que hace un total de 88 bailes repetidos diseminados en 34 lugares distintos, que se convierten en 97 lugares si sumamos sus repeticiones (Vid. Cuadro 3). De esta forma es posible obtener lo que hemos llamado la frecuencia geográfica de los bailes, es decir, advertir qué bailes se bailan, en qué lugares se bailan y durante qué periodo, lo cual nos ha permitido comprobar y di-

LAS SEIS ZONAS BAILABLES, SUS PERIODOS, SUS FRECUENCIAS Y SUS BAILES.

o n a	No.	L u g a r	P e r i o d o	Fre- cuen- cia	No. del baile (Vid. Cuadro 2)
el entro	1	Ciudad de México	1767-1817	33	4(3)/5/7(4)/10/13/ 14/15(2)/17/20(3)/ 22/23-32/34(2)/38/ 39/40//
	2	Pachuca	1779-1796	7	4(2)/5/15(3)/20//
	3	Tenango del Valle	1715	1	2//
	4	Calimaya	1715	1	2//
	5	San Agustín de las Cuevas	1815	1	39//
	6	Puebla de los Angeles	1798	1	33//
bttotal	6		1715-1817	44	2-40// 26 bailes
Veracruz	7	Veracruz	1766-1803	7	4/7/13/16/17/20/36//
	8	Jalapa	1771-1806	6	4/11/12/34(3)//
	9	Medellín	1780-1803	3	7/36(2)//
	10	Tlacotalpan	1803	2	34/35//
	11	Orizaba	1806	1	34//
	12	Antigua Veracruz	1803	1	36//
	13	Jamapa	1803	1	36//
	14	San Juan Tehuacán	1803	1	34//
bttotal	8		1766-1806	22	4-36// 11 bailes
Acapulco	15	Acapulco	1769-1771	5	4/6/7/8/9//
	16	Cutzamala	1819	3	41/42/43//
	17	Coyuca	1771	1	4//
	18	Atoyac	1771	1	4//
	19	Cacahuatepec	1803	1	37//
	20	Coatepec	1803	1	37//
	21	Ayutla	1803	1	37//
bttotal	7		1769-1819	13	4-43// 9 bailes
Méjico	22	Celaya	1779	2	15/18//
	23	Salamanca	1779	2	15/18//
	24	Pénjamo	1779	2	15/18//
	25	Valladolid	1779 y 1803	2	18/34//
	26	Querétaro	1785 y 1791	2	15/21//
bttotal	5		1779-1803	10	15-34// 4 bailes
Porte	27	Pánuco	1783	1	19//
	28	San Luis Potosí	1802	1	34//
	29	Zacatecas	1795	1	22//
	30	Santiago Papasquiaro	1803	1	34//
	31	Tecoripa	1766	1	3//
bttotal	5		1766-1803	5	3-34// 4 bailes
Guatemala	32	San Bartolomé Mazaltenango	1623	1	1//
	33	Guatemala	1803	1	34//
	34	San Salvador	1808	1	39//
bttotal	3		1623-1808	3	1-39 3 bailes
TOTALES	34		1623-1819	97	97 57 bailes



MAPA 3. LAS 6 ZONAS BAILABLES Y SUS FRECUENCIAS

Lugar/Frecuencia (Vid. Cuadros 2 y 3).

ferenciar entre sí a cada una de las seis zonas bailables (Vid. Mapa 3). Consideremos brevemente y por separado cada una de estas zonas bailables, de manera que puedan servir como referencia al lector a lo largo de los capítulos subsecuentes de este trabajo.

(i) Zona I: del Centro¹⁹

En cuanto a la zona I, no parece raro el hecho de ^{que} esta región central tenga la mayor frecuencia de las seis (44) en el subperiodo 1715-1817, si consideramos que tan sólo la ciudad de México aporta 33 del total de los casos en 50 años (1767-1817), lapso que es en realidad el más significativo de la zona, pues hay que descontar a Tenango del Valle y Calimaya, casos que ya fueron considerados al ocuparnos de la primera mitad del siglo XVIII. No es necesario dete^{ner}nos demasiado para justificar o explicar esta frecuencia de la capital, mucho mayor que cualquiera de las que le siguen. ^{APARTE} La ciudad de México, en el siglo XVIII como casi siempre, y en los bailes como en casi cualquier otra actividad económica o cultural de México, ha sido la ciudad dominante de su región y del país. Ha estructurado un sistema urbano central de ciudades pequeñas y medianas a las que controla, el cual a su vez se convierte en hegemónico con respecto a otros sistemas y subsistemas regionales de México. Todo, en todas partes y en todas las épocas ha tenido que pasar, tarde o temprano, por esta importante ciudad macrocefálica, creando en ese tránsito dependencias regionales en mayor o menor grado por todos los rincones del país. Muy pocas ciudades de cierta importancia pueden vanagloriarse de haber escapado alguna vez a esos vínculos de dependencia con la ciudad de México, que funge como un gran cerebro desde el cual se distribuye el poder, la riqueza y los beneficios de la ciencia y del arte.²⁰

En la Nueva España la ciudad de México tuvo siempre la "más gran de concentración de europeos, mestizos y mulatos" y un número flotante de indígenas, aunque todos ellos fluctuaron en números variables según las vicisitudes demográficas de cada época. Después de haber contado en 1560 con un total aproximado de 20,000 tributarios indígenas, para 1743 sólo había 8,400 y 9,672 en 1800. El número de vecinos clasificados como 'españoles' es ascendente hasta llegar a unos 12,000 en 1790 (60, 872 personas). Lo mismo ocurre con los mestizos y mulatos, que hacia 1790 se calculaban en 26,450. El número de otras minorías no es muy relevante (europeos no españoles y filipinos), aunque hubo tal vez una buena cantidad de negros esclavos.²¹ Con esta mezcla interétnica tan alta en un espacio relativamente pequeño, se comprende fácilmente la existencia de 24 diferentes bailes de todo tipo en un siglo (1715-1817), incluídas las danzas indígenas, mulatas, mestizas y españolas, todas hirviendo en una suerte de caldero pluriétnico.

Los 7 casos de Pachuca entre 1779 y 1796 (17 años) son bastante interesantes pues nos indican una clara preferencia por un sector minero cuando de bailar se trata en esta zona, además de ser la segunda frecuencia más importante después de la ciudad de México, sólo comparable con la de Veracruz. Como jurisdicción era importante debido a que integraba en su minería a todo tipo de influencias étnicas, incluyendo indios, aunque hay que recordar que la mayor parte del trabajo minero fue desarrollado por esclavos negros.²²

Después de haber sido devastada por la plaga de 1576-1581, la población indígena de la jurisdicción se recupera un poco en el siglo XVIII: 479 familias en 1743 y 1,047 tributarios en 1804, que seguían hablando las dos lenguas de la región, el náhuatl y el otomí. "La población no indígena fluctuó enormemente de acuerdo al estado de prospe

ridad de las minas": después de una bonanza en el siglo XVII tardío que atrajo un gran influjo, hacia 1791 había 2,755 españoles, 3,821 mestizos y 3,039 mulatos en la jurisdicción.²³ Pachuca no se limitaba a una simple cabecera, que para fines del XVIII ya era considerada ciudad, sino que integraba una zona de influencia formada por pequeñas poblaciones, estancias y diversos reales de minas, interconectados entre sí.²⁴ Así pues, debe pensarse en una comunidad de localidades, en una red de sitios mineros por los cuales circulaban diversos bailes (al menos 4 distintos), que además tenía la función de puente en el camino hacia el norte (a Querétaro y Pánuco, vid. Mapa 4).

El único caso de San Agustín de las Cuevas es por demás comprensible (1815), ya que se trata del lugar en donde se encontraba la famosa Plaza de los Gallos -fundada por el virrey en 1794-, en la cual se realizaba tanto el tradicional juego de apuestas como numerosos y sonados fandangos.²⁵ Como parte de la jurisdicción de Coyoacán y a 17 kms. de la capital hacia el sur, San Agustín de las Cuevas (= Tlalpan) destacaba como unos de esos bellos parajes del Valle de México, al lado de San Angel, Tacubaya, Tacuba, etc., que se escogían "como lugares de descanso y recreo" pues estaban adornados con casas de campo, jardines, huertas y fuentes, a los que asistían con frecuencia los virreyes, sobre todo en la primavera.²⁶

Tenía fama como 'villa de placer' desde antiguo y ya en el siglo XVII eran famosas sus fiestas en las que se apostaba en grande. Durante casi todo el año permanecía tranquila y silenciosa con excepción de los tres días de las fiestas de Pascua, en los que las personas de todos los estratos étnicos y sociales de la capital se lanzaban a San Agustín con el único y sano propósito de divertirse: comer, beber, apostar y, desde luego, bailar.²⁷ Así, no es asombroso que el famoso Vals aparezca como uno de sus bailes de temporada en 1815; lo que asombra

más bien, en todo caso, es que figure como único baile del lugar en nuestras fuentes.

Por último, el único baile referente a Puebla de los Angeles es un tanto raro tratándose de un centro urbano tan importante administrativa, comercial, eclesiástica como culturalmente en esa época. Capital de una intendencia hacia 1786, lugar obligado de paso a la mitad del camino México-Veracruz, era conocido como punto estratégico donde confluían los comerciantes de dicha ruta. Por su carácter aglutinante y dominante de toda una región que le circundaba, ha sido considerada como 'ciudad absorbente', soberana en su jurisdicción, que llegaba a los 57,168 habitantes hacia 1793.²⁸ Aunque su jurisdicción contaba con un buen número de familias indígenas en 1746 (3,200) y 1801 (5,072) tributarios), la mayor parte de la población estaba formada por unas 15,000 familias ^{no} indígenas en 1746, casi todas cercanas a la ciudad de Puebla y la mayoría de mestizos y mulatos, que para 1792 vivían dispersas en 45 haciendas y 26 ranchos.²⁹

Con una composición demográfica tal, no se explica fácilmente la consignación de un solo baile en nuestras fuentes, el son El cuando (1798), en tan heterogénea y bulliciosa ciudad. Quizá este hecho deba atribuirse a que la religiosa ciudad de la Puebla de los Angeles custodiaba la sede de uno de los más importantes obispados de la Nueva España, regido siempre por celosos y tenaces obispos que vigilaban severamente la correcta conducción de la fe católica en su provincia. Siendo uno de los puntales del catolicismo novohispano, es probable que no fueran tan evidentes los profanos e irreverentes bailes populares, cuando menos para nuestros denunciantes. Es posible suponer que dichos bailes se refugiaban en su propia discreción para subsistir, ante las miradas atentas de muchos piadosos denunciantes en potencia, antes que pensar que no existieron por el solo hecho de no abundar en la

fuente inquisitorial.

Por otro lado, no debe olvidarse que la famosa catedral de Puebla, rival artística de la de México desde la iniciativa de su obispo Palafox y Mendoza, se distinguió como uno de los centros virreinales más ricos en lo tocante a música sacra, por la cual desfilaron maestros de capilla tan relevantes como Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Miguel Matheo de Dallo y Lana -uno de los que musicalizaron los villancicos de Sor Juana- y Manuel Arenzana, todos como compositores que dejaron obras religiosas de todo tipo en el archivo de la catedral, ilustres músicos de los siglos XVII y XVIII.³⁰ Si no recordable por sus bailes populares, la ciudad de Puebla lo será siempre por sus maravillosas riquezas musicales religiosas que dieron lustre a su catedral y a otros conventos.

(ii) Zona II: de Veracruz

La zona oriental de Nueva España muestra una circulación de ¹¹bailes en 7 lugares circundantes al puerto de Veracruz y sigue en importancia a la zona central con una frecuencia de 22 casos, además de que su periodo de funcionamiento es muy similar al de aquélla: 1766-1806. Por supuesto, es normal que el puerto de Veracruz encabece la lista con 7 bailes entre 1766 y 1803 (37 años), ya que es la cabecera más importante de su jurisdicción.

La Nueva Veracruz se encontraba situada en plena tierra caliente, en la zona baja costera del Golfo de México, y era el único puerto oficial aceptado que podía fungir como vínculo entre la Nueva España y la metrópoli, a pesar de poseer un clima insalubre típico de la costa tropical.³¹ Después de ella, los pueblos principales de la jurisdicción eran Medellín y Tlacotalpan (1780-1803, frecuencias 3 y 2 respectivamente).

te), que juntos poseían 347 familias indígenas en 1743, 434 en 1777 y 545 tributarios para 1799. Con 600 esclavos negros en 1570, su población fue predominantemente negroide hasta el final de la colonia. En 1754 se registraban en la jurisdicción 2,751 españoles y 3,065 personas 'de color'.³² Para el puerto Humboldt calculaba en 1800 unos 16,000 habitantes³³, cifra que dobla la de 1742 y que asciende hasta 30,000 en 1823, para después caer brutalmente.³⁴ Medellín ya era curato en 1743 y 'villa' en el siglo XVIII, mientras Tlacotalpan fungía como asiento de parroquia en 1777, lugar esencialmente mulato en el siglo XVIII. Por su parte, Jamapa (1 caso en 1803) era una modesta ranchería hacia 1777 que se unía a una serie de pequeños poblados que bordeaban el río que le dió su nombre.³⁵

A su vez, la Antigua Veracruz tenía en 1743 1,326 familias indígenas que para 1796 se habían convertido en sólo 902 tributarios.³⁶ Hacia el norte, su región costera estaba poblada por negros y mulatos desde el siglo XVII -sobretudo en haciendas de ganado- y hacia 1763 se le consideraba también una región de pescadores. Para 1743 habitaban la jurisdicción 230 familias no indígenas, y en 1754 7 familias de españoles y 70 de 'pardos' (= 300 individuos)³⁷, lo cual evidencia que se estaba despoblando, quizá debido a la influencia que ganaba cada vez más el puerto de la Nueva Veracruz.

Un poco más ^a noroeste se encontraba la villa de Jalapa, que en cuanto a bailes es la segunda más importante después del puerto: 6 casos entre 1771 y 1806, es decir, una ciudadailable durante 35 años. Se le llamó 'Xalapa de la Feria' desde 1720, ya que "llegó a ser un centro comercial floreciente durante los años (1720-77), cuando fueron realizadas allí las ferias comerciales anuales de bienes europeos."³⁸ La jurisdicción tenía, en 1743: 4,275 familias indígenas, 761 españolas y 455 de mestizos y mulatos, y en 1777: 25,631 individuos indios, 5,943

españoles, 6,095 mestizos y 3,032 mulatos, excluyendo a los esclavos negros.³⁹

Toda esta área de influencia por la cual circularon los bailes _ introducidos por Veracruz se completa con Orizaba (1 caso/1806) y San Juan Tehuacán (1 caso/1803). Este último pueblo era, dentro de la zona oriental, el más alejado del puerto rumbo al suroeste, tierra adentro. La jurisdicción de Tehuacán⁴⁰ tenía, en 1743: 4,832 familias indígenas y 500 no indígenas, y para 1791: 36,301 individuos indígenas, 1,821 españoles, 2,209 mestizos y 1,436 mulatos. Hacia fines del siglo XVIII _ poseía 17 haciendas, 23 ranchos y 3 trapiches, además de que su cabecera adquiere el título de ciudad.⁴¹

El camino Veracruz-México mostró un interesante carácter de transmisor cultural de los bailes, canal cuyo flujo de productos no se limitaba tan sólo a los económicos. Muy temprano en el siglo XVI se conocía una ruta para este camino, pero desde 1535 se señala ya una segunda ruta que no pasaba por Jalapa como la primera, con la ventaja de que a _ pesar de ser más larga en distancia efectiva era más corta en tiempo. Los puntos principales por los que atravesaba esta ruta eran: Veracruz-Medellín-Córdoba-Orizaba-Puebla-México.⁴² "Esta segunda ruta será la _ que prefieran poco a poco los arrieros y comerciantes y esa preferencia va a traducirse en la aparición de una serie de poblados que se beneficiaban del camino [..]"⁴³ Este es el caso de Orizaba, ciudad mediana que _ tuvo un crecimiento paralelo con Córdoba: desde su origen será un poblado-estación, frontera de paso entre el puerto insalubre y Puebla, lugar "de descanso del viajero y remuda de bestias en el penoso viaje _ por las tierras de la costa."⁴⁴

La villa de Orizaba⁴⁵ (1 caso/1803), como las demás de esta zona, presentaba un poblamiento multiracial: en 1743 tenía 3,392 tributarios indios, que ya eran 7,532 en 1802. Los negros estaban presentes desde

el siglo XVI trabajando en plantaciones azucareras. Para 1791 había 1,827 españoles y 3,533 mestizos en la jurisdicción, que en 1802 ya contaba con 617 tributarios mulatos.⁴⁶ Esta ciudad presenta uno de los pocos casos de crecimiento espontáneo importante en el siglo XVIII. Desde 1535 y durante el siglo XVII pasaban por ella arrieros y comerciantes, que descansaban a sus recuas y se abastecían para continuar su viaje. Es decir, era una modesta estación de paso en el camino Veracruz-México, que crecía al gairete como lo hace cualquier pueblo de caminantes.⁴⁷ Para mediados del XVIII Orizaba había crecido de forma irregular a lo largo del camino carretero, y sólo hasta 1774 se le concede el título de 'villa'. Pero ya a finales del XVIII era una de las más importantes ciudades de la región, con una sólida actividad económica especializada en telares y fábricas cigarreras. No obstante, no perdió su carácter de ciudad de paso, lo que es deducible por sus muchos arrieros, por las actividades que ejercía ligadas a la arriería (herradores de mulas, etc.) y por la gran cantidad de fuereños que la visitaban, atraídos por el comercio y las fábricas.⁴⁸

(iii) Zona III: de Acapulco

En orden descendente de frecuencia bailable (13 casos) sigue la zona occidental, también costera pero esta vez del lado del Pacífico. En esta zona se organizan 5 lugares en torno al puerto de Acapulco, a manera de pequeños satélites que bordean la costa. La única excepción, Cutzamala, se ubica un poco más hacia el norte y centro, aunque de cualquier forma también participaba de este sistema de bailes costeros del oeste de la Nueva España, de la misma suerte que lo hacía Tehuacán dentro de la zona II. El periodo de este sistema costero del occidente muestra de nuevo una recurrencia: 9 bailes entre 1769 y 1819.

Tres de los siete lugares de la zona, el puerto de Acapulco (5 casos/1769-1771), Coyuca (1 caso/1771) y Cacahuatpec (1 caso/1803), pertenecían a la jurisdicción de Acapulco, que, dado su carácter costero, poseía un clima caliente, poco saludable y muy propenso a las epidemias, que diezaban a la población fácilmente.⁴⁹ Durante el siglo XVII Acapulco y Coyuca se fueron convirtiendo en comunidades no indígenas, mientras ^{que} para el siglo XVIII Cacahuatpec todavía fungía como una de las cabeceras de la jurisdicción. El puerto, como es natural, detenía una población variable muy diversificada, compuesta por negros, mulatos, filipinos y pocos españoles, que aumentaba durante el invierno cuando se encontraba anclado el galeón de Manila.⁵⁰ En 1743 la jurisdicción tenía 541 familias indígenas y 578 no indígenas, compuestas en su mayoría por mulatos libres que vivían entre Coyuca y el puerto. En 1792 no había más que dos haciendas y 32 ranchos en toda su extensión, en los que se dispersaban 5,679 individuos no indios de la siguiente manera: 122 españoles, 19 castizos, 122 mestizos, 5,037 'pardos' (incluyendo filipinos) y 109 'morenos', según rezaba el padrón. Para 1804 todavía quedaban 568 indios tributarios.⁵¹

Cutzamala, único pueblo alejado de la costa, pertenecía a otra jurisdicción y seguía al puerto en lo que hace a frecuenciaailable: 3 casos en 1819.⁵² Fue un centro minero durante el siglo XVI que atrajo a españoles y mulatos, que para 1649 se encontraba produciendo mercurio y plata y en el que todavía en 1743 se hablaba el tarasco. Tuvo un serio decaimiento y hacia 1792 ya no era campo minero, quizá tan sólo un rancho o una hacienda azucarera o ganadera.⁵³ Atoyac, a su vez, formaba parte de una jurisdicción distinta, región bastante despoblada por el contrabando y el robo de piratas europeos, pese a lo cual pudo mantenerse hasta el siglo XVIII como uno de sus cuatro pueblos más importantes.⁵⁴ En 1743 existían 356 familias indias y 150 no indias en _

la jurisdicción, que en 1794 poseía 5 pueblos, 30 haciendas y 24 ranchos. En 1803 sólo quedaban 680 tributarios indígenas y 572 negros libres y mulatos tributarios, pero ya para 1814 más de las dos terceras partes de los indios se habían ido con los insurgentes, según los quejosos de la época.⁵⁵

Los dos pueblos restantes de la zona, Ayutla y Coatepec, ^(2 casas/1803) eran parte de otra jurisdicción más⁵⁶, la cual presentaba una doble situación. En la costa convivían unos pocos españoles, dueños de plantaciones de cacao y estancias ganaderas, con sus trabajadores negros esclavos, además de otros negros libres, fugitivos y mulatos asentados a todo lo largo de la costa, donde formaban comunidades negroides. En 1791 se contaban 235 españoles, 594 mestizos y 5,206 negros y mulatos. Tierra adentro, hacia el oeste de la jurisdicción, se encontraban Ayutla y Coatepec, ambas poblaciones que todavía permanecían predominantemente indígenas en el siglo XVIII: en 1700 con 1,400 indios tributarios y un siglo más tarde, en 1801, con 2,075 de ellos.⁵⁷

Con tales antecedentes demográficos en la zona, no producen asombro los 9 bailes distintos que se estilaron en la costa occidental, que combinaban la influencia negra (El chuchumbé, El vecumpé) con la mestiza (Pan de manteca) y posiblemente hasta con la indígena. Otra vez, pues, los resultados de la mezcla interétnica en los cálidos y sudorosos ambientes de una zona costera.

(iv) Zona IV: del Bajío

Esta zona, por demás interesante, vio pasar 4 bailes diferentes en 10 ocasiones por 5 de sus más importantes ciudades, lo que hace una frecuencia de 2 bailes per cápita. Aquí el periodo es un poco divergente de los tres anteriores, pues comienza una década más tarde: 1779-

1803, con un alcance de 22 años de circulación bailable. Esto puede atribuirse, quizá, a dos factores principales: primero a que la región en turno delineaba una entidad muy bien comunicada entre sí, lo que la hacía menos dependiente del eje Acapulco-México-Veracruz cuyos periodos hemos analizado; después, porque el auge del Bajío alcanza su mejor momento precisamente en los últimos 20 años del siglo XVIII.

En efecto, es a fines del siglo XVIII cuando en el Bajío se integra un caso único en la Nueva España, un complejo ^{productivo} ~~económico~~ que reunía en una región lo mejor de las actividades económicas del momento: la explotación minera, la agricultura comercial y la industria artesanal de mercado. Es cierto que hubo otros centros mineros que desarrollaron agricultura, pero ninguno talleres industriales con tal intensidad: en 1794 San Luis Potosí tenía tan sólo una fábrica mientras Zacatecas no poseía ninguna.⁵⁸ Eric Wolf ha denominado a este fenómeno histórico y geográfico, de una forma muy afortunada, como "un peculiar complejo cultural", al considerar todas las actividades que en el Bajío se desarrollaron de manera armónica y efectiva.⁵⁹ Esta zona, ejemplo de 'integración cultural', estaba formada por pequeños pueblos, centros urbanos medianos y ciudades mayores, todos asentados en la misma planicie de manera que las poblaciones medianas y menores rodean ^{ban} a las mayores, creando ^{así} un núcleo de ciudades con funciones específicas regido por una suerte de equilibrio regional muy poco frecuente.⁶⁰

Querétaro, junto a Guanajuato y Zamora, es una de esas ciudades mayores que se localizaban en la periferia de la región agrícola. Ubicada en una de las entradas geográficas del Bajío -la norteña-, funcionaba como 'puente de comercio', como punto estratégico de unión entre la ciudad de México y el comercio del interior, sobre todo de Zacatecas y de los otros centros mineros del norte. Aunque menos rica que Guanajuato, se encontraba mejor urbanizada debido a que fue concebida como u-

na ciudad de expansión hacia el norte, dada su excelente ubicación geográfica para esta línea comercial, mientras que Guanajuato era la típica ciudad minera que crecía según los avatares de su actividad. Es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando Querétaro desarrolla su industria textil, al mismo tiempo que cobra fama como lugar de reposo y recreo muy visitado por los ricos de la ciudad de México, que lo consideraban como un 'paseo' muy bello. A diferencia de Guanajuato, Querétaro constituía también un centro religioso, educativo y artístico, que además de ^{atraer} estudiantes estilaba oficios tales como escultores, pintores y músicos -según el padrón de 1791-, característica que compartía con Zamora y Valladolid.⁶¹ No deben causarnos estupor sus dos exiguos casos de bailes (1785 y 1791), pues donde hay músicos hay baile, sobre todo si consideramos que sólo muy pocos privilegiados podían poner sus conocimientos al servicio de la iglesia.

Además, como jurisdicción que también era⁶², Querétaro contaba con una población peculiar. En 1743 albergaba [~]5,506 familias indígenas, 1,430 españolas y 2,236 de mestizos, mulatos y negros -incluso esclavos-, más 1,200 individuos no indígenas repartidos entre el clero, sirvientes, etc. Para 1778 poseía un alto número de individuos indígenas (47,430), españoles (15,421) y mestizos (11,185), sin olvidar otro tanto de negros y mulatos (12,382) quienes vivían mayoritariamente en las haciendas. Sin embargo, para 1802 la población disminuye sensiblemente: 13,185 tributarios indios y tan sólo 687 mulatos. En 1743 funcionaban 91 haciendas, que en 1794 habían crecido ~~a~~ ¹⁰⁴ más 18 ranchos.⁶³

Por su parte, las ciudades medianas y menores del Bajío tendían a dispersarse por la región agrícola, lo que pone a funcionar, obligadamente, "una compleja red de caminos que las une entre sí."⁶⁴ Por, supuesto, este tipo de ciudades cumplían funciones distintas y hasta complementarias, Celaya, por ejemplo, al igual que San Miguel, Acámbaro y

León, era una ciudad típicamente manufacturera, mientras Salamanca, lo mismo que Irapuato, Salvatierra y Silao, era un punto "de concentración y distribución de la producción agrícola local [...]".⁶⁵ De esta suerte se formó un complejo urbano intercomunicado, semejante a una red de telaraña, el cual se conectaba con el ^resto del virreinato a través de la ciudad de México, que se encargaba de irradiar generosamente los productos del Bajío hasta lugares tan lejanos como Acapulco y Veracruz. Celaya, lo sabemos, enviaba buenas cantidades de sus cereales para satisfacer la demanda regular de la gran capital.⁶⁶ Es interesante observar en este punto la velocidad de transmisión que podía permitir la red espacial del Bajío: dos bailes transitaban por 4 ciudades (Celaya, Salamanca, Pénjamo y Valladolid) durante un mismo año (1779).

Celaya y Salamanca pertenecían a una misma jurisdicción⁶⁷, área pluricultural integrada por españoles, mestizos y negros que convivían desde fines del siglo XVI en las villas y en las haciendas. En 1743 se registran 2,700 familias no indígenas, que para 1792 constaban de 11,440 españoles, 4,935 mestizos y 3,338 mulatos. No obstante, todavía en 1802 la jurisdicción albergaba 22,000 indios tributarios y un número mucho menor de mulatos tributarios (1,625).⁶⁸ Pénjamo, a su vez, era una población con tradición indígena, un poblado de tarascos y otomíes constantemente asediado por los guerrosos chichimecas. Situado en una jurisdicción distinta⁶⁹, su población era en 1649 de 150 familias indígenas, las que para 1743 habían ascendido a 1,000, además de 1,302 ^{de}españoles, 735 de mestizos y al menos 800 de negros y mulatos. En 1801 se contaron 6,762 indios tributarios y 3,295 mulatos de este tipo.⁷⁰

Por último, Valladolid, cabecera de una jurisdicción que fue el corazón de los imperios tarasco y purépecha⁷¹, tenía en 1745 tan sólo 8,008 tributarios indígenas al lado de 5,800 familias no indias, más de la mitad de ellas en Valladolid. En 1798 habían ascendido los pri-

meros a 12,863, mientras los segundos ya incluían 4,037 negros libres y tributarios mulatos, más un buen número de esclavos. Los mestizos y mulatos se dispersaron por toda el área, y los negros se concentraron especialmente en tierra caliente, en las haciendas del norte y en Valladolid.⁷² A pesar de esta curiosa composición étnica, la ciudad de Valladolid no arrojó más que dos tenues casos de bailes (1779 y 1803), quizá, como en el caso de Puebla, por ser un centro primordialmente religioso, educativo y cultural más bien representativo de un tipo de situación cultural de élite, como bien se aprecia si recordamos la fama musical de su catedral y del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid.⁷³

Sólo resta recordar que el Bajío, como zona de paso obligado cuando se iba hacia el norte, servía de eslabón cultural en la cadena de transmisión de los bailes populares hacia regiones tan lejanas como aquéllas de la Nueva Vizcaya.

(v) Zonas V y VI: del Norte y del Sur

Hasta aquí, las cuatro zonas descritas constituyen unidades geográficas que delimitan una región de influencia, como redes que recuerdan a una telaraña centrípeta, lo cual no impide la comunicación entre ellas ya sea a nivel horizontal —eje Veracruz-México-Acapulco— o a nivel vertical —eje Centro-Bajío-Norte—. Por su parte, las zonas V y VI poseen una lógica distinta: ambas presentan un esquema de tipo centrífugo por medio del cual los bailes se distribuyen, con menos generosidad, hacia el norte o hacia el sur de manera abierta y ramificada (Vid. Mapa 3).

No es extraño encontrar que los bailes se reparten, hacia el norte, por dos centros mineros de la mayor importancia en la Nueva España: San Luis Potosí y Zacatecas. De Querétaro a San Luis Potosí se delinea

la ruta que llevaba el flujo cultural hacia el norte, pasando por el típico camino rumbo a las minas de Zcatecas, que podía prolongarse a lugares tan distantes como Santiago Papasquiaro, más allá de Durango, y Tecoripa, en la zona limítrofe de la Nueva Vizcaya. Como jurisdicción⁷⁴, San Luis Potosí poseía, en 1743, 4,955 familias indígenas y 4,560 de españoles, mestizos y mulatos, y hacia 1793 protegía a 58 haciendas y muchos ranchos. Para 1800 se cuentan en su haber demográfico 9,389 tributarios indígenas y 4,817 negros libres y tributarios mulatos.⁷⁵ Como ^{la}ciudad más importante de su jurisdicción, San Luis Potosí contempla un crecimiento demográfico acelerado que cuadruplica su población en sesenta años: 3,000 habitantes en 1742 y 12,000 en 1803, que para veinte años después (1823) ya eran 15,000.⁷⁶

De San Luis Potosí partía otra rama al oriente, rumbo al Golfo de México, hacia Pánuco y Tampico. La jurisdicción que las incluía, desde luego, era mayoritariamente indígena, aunque con matices negroides.⁷⁷ Allí encontramos un solo baile en 1783, que por supuesto no podía ser otro que la danza indígena del 'volador', todavía en uso en la actualidad en Veracruz y zonas aledañas. En 1743 esta jurisdicción contaba con 1,423 familias indígenas y 481 no indígenas, en su mayoría de mulatos que vivían en Pánuco y Tampico. Para 1802 todavía existían 3,566 tributarios indígenas.⁷⁸ El extremo sudoriental de esta zona pudo haber tenido contacto, como puede suponerse, con la región norteña de la zona II (de Veracruz), cerrando un candado que bordea la costa del Golfo en casi toda su longitud.

Hacia el sur encontramos 3 puntos relativamente cercanos, aunque muy desconectados de las cinco zonas restantes sin algún punto intermedio aparente que las comunique. Sin detenernos demasiado, está por demás justificar la importancia religiosa y administrativa de la ciudad de Guatemala, estación de paso hacia las provincias del sur y vínculo

de la Nueva España con los virreinos sureños. Todavía más hacia el sur, San Salvador cumplía con idénticos propósitos que Guatemala. San Bartolomé Mazaltenango (1 caso/1623) era fundamentalmente un poblado indígena que resguardaba los bailes de su propia cultura según las evidencias filtradas en la fuente inquisitorial (Tumteleche). Resta, sin embargo, el enigma de la vinculación cultural de esta zona con las anteriores, pues no tenemos un solo caso intermedio entre las demás zonas y ésta; pero a falta de información podemos pensar que la comunicación siguiera la ruta que pasa por Oaxaca, ciudad de paso, señora de su región, que cumplía precisamente el papel de vínculo con el sur en otros asuntos distintos de los bailes. Por lo demás, es explicable la ausencia de Oaxaca tratándose de una ciudad indígena aislada en buena medida del resto del virreinato -como hoy mismo sucede-, víctima de su propia y complicada geografía, herida por la sierra.

En fin, las seis zonas aquí analizadas, en su conjunto, muestran la lógica espacial que seguían los bailes populares al desparramarse por todo el virreinato, siguiendo una línea imaginaria que va desde San Salvador hasta Tecoripa, una distancia enorme que hoy nos parece impensable para las condiciones del transporte en la Nueva España. El secreto está, bien lo sabemos, en que las culturas como los bienes materiales circulaban hasta zonas inimaginables por medio de los caminos car^{re}teros, que se seguían unos a otros a la manera de una carrera de relevos.

Por supuesto, cada zona presenta sus peculiaridades geográficas, cuyos lugares eran muy dados en general a refugiarse dentro de los límites de su propia región. Los bailes se localizan, como hemos visto, principalmente en zonas de conocida importancia económica, política, religiosa y administrativa, lo cual es muy comprensible, pues el arrie-

ro lleva por el tortuoso camino, además de sus abundantes mercaderías, un cargamento cultural precioso en el alma: aquél de sus bailes y sus canciones, es decir, de su alegría y su tristeza, que regalará gustoso, a la menor provocación, al encontrarse con el primer vecino que se los solicite. El arriero, además, es el portavoz de las regiones, el que no sólo lleva sino que también trae las últimas noticias como los últimos bailes. Una mirada final a los mapas 2, 3 y 4 nos obliga a aceptar, con placer, una geografía cultural que mucho habla de la vida de estos inolvidables bailes.

2.2 Las tres fases bailables

Al considerar de nueva cuenta nuestra la información (Cuadro 2), es oportuno detenernos ahora en lo tocante a la cronología, con el propósito de localizar alguna coherencia en el tiempo, es decir, intentar identificar alguna periodización. Si a nivel espacial el Mapa 2 delató sin mucha dificultad las seis zonas bailables, a nivel temporal el Cuadro 2 funda nuevas sospechas para postular la existencia de tres fases bailables dentro de nuestro periodo general 1765-1820. Una primera fase ocuparía un subperiodo localizable entre 1765 y 1780, una segunda puede adivinarse entre 1780 y 1800 y por fin una tercera se puede distinguir en las dos décadas que inician el nuevo siglo, 1800-1820. Nada mejor para un periodo de 55 años que dividirlo en tres subperiodos, uno de 15 y dos de 20 años cada uno, sobretodo si se cuenta para ello con suficientes razones de orden geográfico que apoyen la subdivisión. Veamos, pues, si es posible sostener una hipótesis de tres fases bailables.

La fase I (1765-1780) comprende 14 bailes (Nos. 4-17) de tres zonas distintas a nivel horizontal, la I, la II y la III, en donde la ú

nica excepción sería el Canto del peyote (1766), localizado muy hacia el norte en Tecoripa. Se trata ni más ni menos que del eje que cruza el virreinato desde Veracruz hasta Acapulco pasando, desde luego, por la ciudad de México. Así, para la zona II tenemos, en el subperíodo 1766-1779, 5 bailes según la siguiente trayectoria:⁷⁹

No.	Baile	Lugar	Año
4	<u>El chuchumbé</u>	Veracruz	1766
11	<u>El totochín</u>	Jalapa	1771
12	<u>Juégate con candela</u>	Jalapa	1771
16	<u>La murranga</u>	Veracruz	1778
17	<u>Sacamandú</u>	Veracruz	1779

Para la zona I, en esta ocasión sólo representada por la ciudad de México, encontramos también 5 bailes en el ¹⁶superíodo 1767-1772, según el siguiente orden:

No.	Baile	Lugar	Año
5	<u>El animal</u>	Cd. de México	1767
10	<u>El saranguandingo</u>	Cd. de México	1771
13	<u>La cosecha</u>	Cd. de México	1772
14	<u>El temascal</u>	Cd. de México	1772
15	<u>Pan de jarabe</u>	Cd. de México	1772

Por último, para la zona III sólo tenemos 4 bailes, todos consignados en Acapulco en 1769: El vecumpé (6), Pan de manteca (7), El cha (8) y Me pica la hormiga (9). Es claro, pues, que el eje horizontal Acapulco-México-Veracruz funciona perfectamente de ida y vuelta durante por lo menos 15 años aproximados: 1766-1779, aunque es más fluido en su parte oriental (camino México-Veracruz), quizá la arteria básica del virreinato por ser el contacto con la metrópoli (Vid. Mapa 4).

A nivel cuantitativo, la fase II (1780-1800) es la más grande de las tres, ya que incluye 16 bailes (Nos. 18-33), también pertenecientes

a 3 zonas diferentes pero esta vez en el plano vertical; la I, la IV y la V. En este caso se trata del eje que va del centro hacia el norte pasando por el Bajío. Partamos de la zona I, con 12 bailes en el subperiodo 1784-1798:

No.	Baile	Lugar	Año
20	<u>Seguidillas</u>	Pachuca	1784
23-32	<u>Garvanzos - Fandango</u>	Cd. de México	1796 (10)
33	<u>El cuándo</u>	Puebla	1798

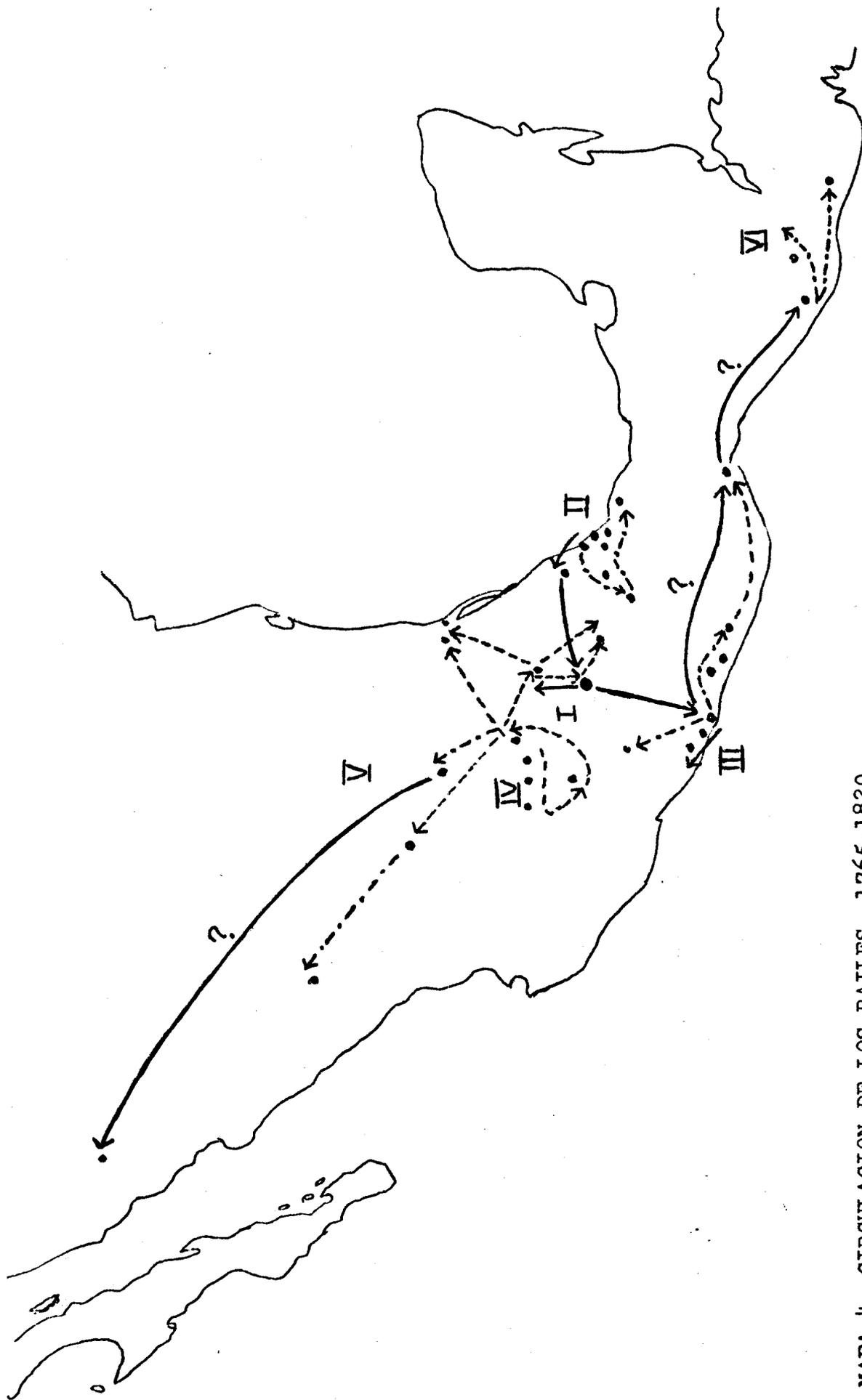
En la zona IV, del Bajío, sólo ocurren 2 bailes en el superiordo 1779-1785:

No.	Baile	Lugar	Año
18	<u>Los panaderos</u>	Celaya/Salamanca/ Pénjamo/Valladolid	1779
21	<u>Las bendiciones</u>	Querétaro	1785

Finalmente, los dos bailes restantes corresponden a la zona V, la norteña, en el subperiodo 1783-1795:

No.	Baile	Lugar	Año
19	<u>El volador</u>	Pánuco	1783
22	<u>Mambrú</u>	Zacatecas	1795

Si observamos el Mapa 4, la línea recorre el Bajío y en Querétaro toma tres direcciones: una hacia el noreste (Pánuco), otra hacia el noroeste (Zacatecas) y la última hacia el centro, vía Pachuca o vía la ciudad de México, hasta llegar a Puebla. Esta circulación geográfica muestra cómo las zonas, a pesar de su relativa situación estática, se comunican entre sí en forma dinámica permitiendo un flujo cultural hacia diversas direcciones. Así, el eje vertical Centro-Bajío-Norte funciona cuando menos 19 años: 1779-1798, aunque quizá con mayor flexibilidad durante 1795-1798 (bailes Nos. 22-33).



MAPA 4. CIRCULACION DE LOS BAILES, 1765-1820
(EJES HORIZONTAL, VERTICAL Y DIFUSION MASIVA)
(Cf. Cuadros 2, 3 y 4)

Eje horizontal (1765-1780) ———→
Eje vertical (1780-1800) - - - - -→
Difusión masiva (1800-1820) ·····→

La última fase, la III (1800-1820), es la más pequeña de las tres por lo que hace a cantidad de bailes, pues comprende 10 bailes (Nos. 34-43) en sus 20 años de duración. Dicho en pocas palabras, esta fase es la de la generalización de los bailes a todo el altiplano y más allá de él: aunque sigue conservando la circulación cruzada entre los ejes horizontal y vertical (zonas I, II y III), tiende a extenderse muy al norte (Santiago Papasquiaro) o muy al sur (San Salvador) (Cf. Mapa 4). Comprende tanto la zona II entre 1801 y 1806 (Jalapa/1801, Tlacotalpan/1803, Medellín/1803, ..., Orizaba/1806) como la zona III entre 1803 (Ayutla, Cacahuatpec y Coatepec) y 1819 (Cutzamala), sin olvidar la zona central (Ciudad de México/1808 y 1813, San Agustín de las Cuevas/1815). La zona IV (del Bajío) no se ve muy relacionada con esta fase (Valladolid/1803) si atendemos al Cuadro 3, aunque corren con mejor suerte las zonas norte (San Luis Potosí/1802 y Santiago Papasquiaro/1803) y sur (Guatemala/1803 y San Salvador/1808). El subperiodo que cubre va de 1801 a 1819.

Para terminar este apartado baste decir que la lógica espaciotemporal del periodo 1765-1820 se puede resumir de la siguiente manera: un primer momento de tipo horizontal (Fase I), un segundo momento de tipo vertical (Fase II) y uno tercero (Fase III) que incluye a ambos ejes y los exacerba, poniendo a funcionar todo un sistema de redes por las que circulan a placer los bailes subalternos, que llegan incluso hasta los más alejados rincones del virreinato.

Interludio

Como complemento del análisis anterior y, al mismo tiempo, a manera de puesta a prueba y revisión de las hipótesis allí delineadas, dedicaremos este breve párrafo a sopesar la distribución espaciotemporal de los bailes que nos ofrece la 2a. información, que cubre un pe-

riodo aproximado 1765-1810 e incluye 13 eventos de 13 expedientes distintos, como se puede observar en el Cuadro 4.

C U A D R O 4

VENTOS DIVERSOS QUE INCLUYEN BAILES NO ESPECIFICADOS SEGUN EL AÑO Y EL LUGAR DE SU CONSIGNACION EN LAS FUENTES INQUISITORIALES, 1767-1809

<u>T i p o d e e v e n t o</u>	<u>A ñ o</u>	<u>L u g a r</u>	<u>Vol./Exp.</u>
1 José Domingo Gaitarro, mulato, cantador y tocador en los fandangos.	1767	Orizaba	1260/12
2 Altares: de Cruces, Rosario, Navidad, Dolores y otros santos (fiestas privadas).	1768	Veracruz	1019/18
3 Escándalo en los bailes y saraos.	1769	Acapulco	1076/s.e.
Prohibición a los cómicos de tocar y bailar en los teatros (evento público).	1778	Pachuca	1181/s.e.
5 Fiestas de la Sta. Cruz, de la Reina de los Angeles y otros santos / "Velorio de angelito" (fiestas privadas).	1779	Tehuantepec	1108/3
Salón para personas decentes de ambos sexos, para evitar desórdenes en los bailes.	1780	Medellín	1126/9
Joaquín Rivera, muchacho bailarín del Coliseo.	1787	Cd. de México	1412/6
Tomás, negro, de oficio tocador de guitarra en los fandangos.	1787	Cd. de México	1278/1
Bailes profanos y torpes al final y en los intermedios de las obras de teatro, con embriagueces.	1797	Cd. de México	1312/16
En un baile se cantaron los <u>Mandamientos glosados</u> , en Boleras.	1799	Cd. de México	1415/9
Colección de seguidillas, tiranas y polos para cantar a la guitarra, de Don Preciso.	1808	Cd. de México	1438/10
Baile deshonesto en un convite privado, en la sala de una casa.	1808	Cd. de México	1438/13bis
Baile en casa particular: se profanó el nombre de Dios con versos profanos.	1809	Jalapa	1414/3

Evidentemente, los eventos con bailes de la 2a. información no se contraponen a nuestra idea de subdividir el periodo en tres fases surgida a partir de la 1a. información. En esta ocasión tenemos el subperiodo 1765-1780 representado con 6 eventos relativos a las zonas I, II y III entre 1767 y 1780, con el eje horizontal (de Orizaba a Acapulco) y el eje vertical (hacia Pachuca) funcionando como antes habíamos visto. La

única excepción a esto es Tehuantepec, el cual, aunque algo lejano de Cacahuatpec, de cualquier forma corresponde a la costa occidental del Pacífico (zona III, Vid. Mapa 4). La fase II (1780-1800) sólo incluye cuatro eventos entre 1787-y 1799, todos acaecidos en la acaparadora ciudad de México, lo que, aunque no sigue estrictamente el eje vertical, no lo contradice, e incluso lo anticipa con Pachuca desde la fase anterior (1778). La última fase comprende 3 casos, dos en 1808 (ciudad de México) y uno en 1809 (Jalapa), lo que a pesar de no mostrar la generalización del fenómeno antes detectada tampoco se opone a ella.

Si bien no siguen paso a paso el esquema de las fases antes mencionado, estos eventos con bailes no incluyen un solo caso atípico o contradictorio en los subperiodos y respetan por lo general la tendencia geográfica de cada fase. El caso de Tehuantepec es interesante porque refuerza la zona costera del Pacífico y viene a servir de eslabón intermedio entre la zona III y la zona VI, del que antes carecíamos. Es posible, en consecuencia, matizar la idea de que los bailes circulaban hacia Guatemala y San Salvador vía Oaxaca o Veracruz, pues ahora sabemos que, muy probablemente, la trayectoria siguió por la costa oeste vía Tehuantepec, como puede observarse en el Mapa 4.

En el apartado siguiente pondremos a prueba nuevamente la idea de las tres fases bailables, esta vez con los bailes que se repiten más de una vez en nuestras fuentes.

3. Geografía y tipología de los bailes, 1765-1820

Hasta ahora hemos utilizado de diversas formas ambos tipos de informaciones para reconstruir la dimensión espaciotemporal de los bailes. Pero de la 1a. información sólo hemos usado las frecuencias de lugares para demostrar la hipótesis de las seis zonas bailables (Cuadro 3 y Mapa 3). Ahora nos proponemos utilizar las frecuencias de los ⁴¹bailes que

se repitieron más de una vez en nuestra fuente con la intención de encontrar cuáles son sus tendencias geográficas y cronológicas particulares, y si coinciden o no con las hipótesis antes apuntadas. Es muy posible que alguno de los casos específicos de bailes reiterados no coincida exactamente con las seis zonas y tres fases que hemos ilustrado, lo cual nos ayudará a precisar o matizar esos esquemas. Así, al intentarlo ponemos a prueba una vez más dichas hipótesis, ya que los 11 bailes recurrentes son, tal vez, si no los más importantes en su totalidad, al menos algunos de ellos poseen una mayor trascendencia histórica en comparación con otros casos aislados que sólo aparecen una sola vez.

Antes que otra cosa será necesario probar si funcionan los periodos de esos 11 bailes reiterados dentro de las tres fases planteadas, de la siguiente manera:

F A S E I (1765-1780)	VECES	F A S E II (1780-1800)	VECES	F A S E III (1800-1820)	VECES
1 <u>El chuchumbé</u>	/ 8	6 <u>Seguidillas</u>	/ 5	9 <u>El jarabe gatuno</u>	/12
(1766-1784)		(1784-1803)		(1801-1807)	
2 <u>El animal</u>	/ 2	7 <u>Sacamandú</u>	/ 2	10 <u>Toro viejo y Toro</u>	
(1767 y 1779)		(1779 y 1796)		<u>nuevo</u> (2 en 1803)/2	
3 <u>La cosecha</u>	/ 2	8 <u>Mambrú</u>	/ 2	11 <u>La balsa (=Vals)</u>	/ 3
(1772 y 1778)		(1795 y 1796)		(1808-1817)	
4 <u>Pan de manteca</u>	/6-----				
(1769-1796)					
5 <u>Pan de jarabe</u>	/7-----				
(1772-1796)					

El resultado obtenido, tres bailes reiterados en cada fase y sólo dos que no cumplen estrictamente con ellas, es bastante satisfactorio, pues incluso esos dos casos son válidos si se adaptan a las dos primeras fases juntas. No es equívoco, entonces, seguir adelante con el proceso planteado, considerando que serán suficientes estos 11 casos para mostrar si son válidos o no los esquemas hasta ahora utilizados.

3.1 Los bailes reiterados de la fase I, 1765-1780

En esta fase intervienen 3 bailes que no presentan dificultad alguna dentro del subperiodo y otros dos que lo inician y lo exceden, prolongándose al siguiente. Veamos uno a uno los bailes de este subperiodo.

Sobre El chuchumbé fueron localizados 8 expedientes que cubren el periodo 1766-1784:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1766	Veracruz	1052/20
2	1767	Ciudad de México	1019/20
3	1767	Ciudad de México	1034/6
4	1767	Ciudad de México	1065/3
5	1771	Acapulco/Coyuca/Atoyac	1170/21
6	1771	Jalapa	1181/3
7	1779	Pachuca	1333/s.e.
8	1784	Pachuca	1297/3

Obvio es decir que El chuchumbé es un baile porteño que se inicia en el cálido ambiente de la costa veracruzana y que de allí se esparce a otros lugares, alcanzando una área de influencia interesante. Llevado por el camino México-Veracruz del eje horizontal, este baile no tarda en hacer acto de presencia en la capital al año siguiente de su aparición en Veracruz. Si hemos de creer en las tres denuncias diferentes que propició en un año (1767), podemos concluir que El chuchumbé fue muy bien recibido por los bailadores de la capital. El baile no terminó ahí, a pesar del Edicto que en el mismo 1767 se fulminó en su contra: rápidamente, 4 años después (1771), lo encontramos haciendo de las suyas en la costa occidental de la Nueva España, en Acapulco, Coyuca y Atoyac. Sabemos que en 1771 ya está en Jalapa (5 años en la región de Veracruz) y para 1779, 8 años después, había alcanzado la zona minera de Pachuca, donde tuvo éxito quizá debido a que hacía las delicias de los negros y mulatos de los reales. Cinco años más tarde (1784) sigue estando en boga

en Pachuca, lugar en el que recibió buena acogida (Vid. Mapa 5).

Desde luego, el famoso baile tampoco termina aquí: en otros expedientes también se le nombra de paso y siempre se le tiene a la mano a la hora de comparar bailes obscenos. Pero ateniéndonos tan sólo a nuestra información, entre 1766 y 1784 ocurren casi 20 años, 18 años en los que el baile tuvo una vida dinámica y fluída, traído y llevado a lo ancho del virreinato: de Veracruz a Acapulco y viceversa. Su área de influencia, pues, se desarrolla en tres zonas bailables, la I, la II y la III.

Los bailes siguientes, El animal y La cosecha, no ofrecen un panorama muy diferente, aún y cuando su frecuencia es menor:

	No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
<u>El animal</u>	1	1767	Ciudad de México	1019/20
	2	1779	Pachuca	1333/s.e.
<u>La cosecha</u>	1	1772	Ciudad de México	1162/32
	2	1778	Veracruz	1178/1

Ambos se localizan en la ciudad de México y pronto están ya circulando por otros lugares: El animal aparece en 1767 y 12 años más tarde lo encontramos ya en Pachuca; La cosecha surge en 1772 y en 1778, seis años después, está ya en plena costa veracruzana compartiendo créditos con El chuchumbé. Doce y seis años de vida promedio no son malos para dos bailes que quizá no fueron tan duraderos como el anterior, pero que fueron todo excepto modas pasajeras. Ambas costas y el centro del virreinato son, pues, las regiones preferidas donde proliferan los bailes populares en esta primera época, siguiendo el eje horizontal.

Pasemos ahora a los dos panes, que inician su vida en este subperíodo aunque no la terminan sino hasta el siguiente, lo cual habla bien de su longevidad. El Pan de manteca floreció por espacio de 27 años (1769-

1796), edad promedio muy interesante para una humilde danza popular que funciona por tradición oral. Motivó 7 denuncias cuando menos, como se detalla a continuación:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1769	Acapulco	1460/s.e.
2	1772	Ciudad de México	1162/32
3	1778	Ciudad de México	1167/16
4	1779	Veracruz	1178/1
5	1780	Medellín	1126/9
6	1787	Ciudad de México	1253/9
7	1796	Ciudad de México	1312/17

Este baile es interesante no sólo porque es el más longevo de todos los aquí tratados, sino también porque es la contraparte geográfica de El chuchumbé, con el cual se cruzó seguramente en las idas y venidas del eje horizontal. Al observar sus datos es fácil percatarse que sigue un eje idéntico, pero en sentido contrario, al que seguía en ese momento El chuchumbé. Aparece en Acapulco, dos años después del baile mulato, y 3 años más tarde ya está figurando en la ciudad de México, en donde permanece 6 años, hasta 1778. Un año le tomó llegar al que parecía su punto de destino inevitable, Veracruz, después de 10 años de viaje y 7 de estancia en la capital, donde obviamente se le apreció. Un año después está en Medellín (1779) y, pensamos, en toda el área de influencia bailable del puerto de Veracruz. Sigue, mientras tanto, triunfando en la capital, donde habría de permanecer 16 años más (24 años en total) hasta donde nuestras fuentes lo acreditan (Vid. Mapa 5).

El Pan de jarabe no es menos interesante, ya que le sigue al anterior en lo que toca a duración: 24 años en total (1772-1796). Pero en este caso se trata de otro tipo de baile que no pertenece al mismo circuito geográfico de El chuchumbé y del Pan de manteca. En este sentido, el Pan de jarabe, aunque se inicia en la fase I, corresponde más a los cri-

terios geográficos de la fase II, en la cual ciertamente termina (a _
diferencia del Pan de manteca que se adapta en su totalidad a los pa-
rámetros de la fase I). Este baile presenta la siguiente evolución es-
paciotemporal, observable también en 7 denuncias:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1772	Ciudad de México	1162/32
2	1779	Celaya/Salamanca/Pénjamo	1178/2
3	1779	Pachuca	1333/s.e.
4	1782	Ciudad de México	1310/8
5	1784	Pachuca	1297/3
6	1791	Querétaro	1326/1
7	1796	Pachuca	1377/7

En esta ocasión no se trata de un baile porteño, como el mismo _
Pan de manteca lo fue, sino de una danza popular urbana que parte de la
ciudad de México hacia el Bajío y Pachuca, lugares en los que se encuen-
tra 7 años después de su primera mención. Es, pues, un baile que sigue
más bien el eje vertical, del centro hacia arriba. Tres años después
aún se encuentra en la ciudad de México (1782), lo que parece indicar
una cálida aceptación de por lo menos 10 años en la capital. En fin, el
resto de su larga vida la pasa oscilando entre el Bajío, Pachuca y la _
capital, lugares en los que proliferó de la siguiente manera: en el pri-
mero dura cuando menos 12 años, en la segunda 17 años y en la tercera
10 años.

Los cinco bailes aquí tratados presentan varias coincidencias con
las anteriores hipótesis, en las que no juega un papel menor el hecho de
que sean bailes costeros, urbanos y mineros, que viajan preferentemente
vía el eje Acapulco-México-Veracruz, con una sola excepción debida a que
ese baile pertenece a las dos primeras fases.

3.2 Los bailes reiterados de la fase II, 1780-1800

Recordemos que la fase II, a diferencia de la I, hace énfasis en el eje vertical y en una difusión que excede a los bailes porteños. He aquí a los tres bailes reiterados que pertenecen a esta fase.

Las Seguidillas, baile tradicional español que permitía la improvisación del cantante, cubren un subperiodo 1784-1803, de 19 años. La siguiente es la frecuencia obtenida a partir de sus 5 denunciantes:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1784	Pachuca	1297/3
2	1796	Ciudad de México	1312/6
3	1796	Ciudad de México	1312/17
4	1796	Ciudad de México	1362/14
5	1803	Veracruz	1410/s.e.

Estas Seguidillas o Boleras no modifican casi nada los patrones geográficos del subperiodo anterior, pues la tendencia es a permanecer en la zona central con un solo caso en Veracruz. Partiendo de Pachuca (1784), doce años después ya están en la ciudad de México, en la cual se enseñorean si atendemos^a las tres denuncias en un año (1796) que reiteran su presencia. Una vez llegados a la capital, pareciera que las Seguidillas no pueden escapar a la atracción que ejerce el eje horizontal en su parte oriental, pues 7 años después ya están en Veracruz, consolidando una vez más el tradicional camino México-Veracruz.

Sacamandú, a su vez, tampoco agrega nada nuevo a esta situación en donde reina la liga estrecha entre la capital y su puerto favorito, como es evidente en sus únicos dos casos:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1779	Veracruz	1178/1
2	1796	Ciudad de México	1312/17

091047

Este famoso baile veracruzano, que todavía hoy subsiste, se registra por vez primera en 1779 y 8 años más tarde (1796) ya se encuentra en la capital, inmerso dentro de la órbita irresistible México-Veracruz.

Por su parte, el caso de Mambrú se apega más al modelo propuesto anteriormente de la fase II, en sus dos únicas denuncias:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1795	Zacatecas	1129/3
2	1796	Ciudad de México	1312/17

Aquí es más evidente la tendencia centrífuga del eje vertical hacia el norte, que hace figurar un baile en dos puntos tan lejanos entre sí como son la ciudad de México y Zacatecas en tan sólo un año. Si no otra cosa, este solo hecho nos indica una increíble velocidad de transmisión cultural en el eje vertical (Vid. Mapa 5).

Aunque no ilustran de manera ortodoxa la tendencia primordial de la fase II antes descrita, de cualquier forma estos 3 bailes no contradicen radicalmente ese esquema ni lo invalidan en modo alguno: antes que añadir nuevas tendencias nos indican, en cambio, la interesante permanencia de la tendencia del subperíodo anterior, por lo menos en 20 años más.

3.3 Los bailes reiterados de la fase III, 1800-1820

Esta fase, hay que recordarlo, es aquella en la cual se generalizan los bailes a lo largo y lo ancho del virreinato vía los ejes horizontal y vertical, abarcando las seis zonas bailables, como es evidente al observar el Mapa 6.

El jarabe gatuno es el baile con mayor frecuencia entre los 11 aquí analizados: se le denuncia 12 veces entre 1801 y 1807. Esto dice mucho de su popularidad y fama, si bien su vida no fue tan larga como la de

otros bailes: tan sólo 6 años. Estos son los 12 registros que nos proveen los denunciantes:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1801	Jalapa	1410/s.e.
2	1802	San Luis Potosí	1410/s.e.
3	1802	Ciudad de México	1411/9
4	1803	Jalapa	1410/s.e.
5	1803	Tlacotalpan	1410/s.e.
6	1803	San Juan Tehuacán	1410/s.e.
7	1803	Santiago Papasquiaro	1410/s.e.
8	1803	Valladolid	1417/5
9	1803	Guatemala	1419/s.e.
10	1806	Jalapa	1410/s.e.
11	1806	Orizaba	1410/s.e.
12	1807	Ciudad de México	1410/s.e.

Este famoso baile es un excelente ejemplo de la tendencia que domina en la fase III: se le menciona por todas partes de norte a sur y de este a oeste, es decir, a través de ambos ejes. Se inicia en 1801 en Jalapa y un año más tarde ya lo encontramos en San Luis Potosí y en la ciudad de México. Dos años después se extiende hasta Guatemala y hasta un lugar tan alejado como Santiago Papasquiaro, enclavado en la Nueva Vizcaya, pasando, por supuesto, por el Bajío (Valladolid). En tres años, pues, se proyecta por toda la Nueva España evidenciando, una vez más, una velocidad de circulación casi increíble para un fenómeno oral. En 1806, después de 5 años, sigue ganando adeptos en Jalapa y hacia 1807, también un lustro más tarde, continúa sus éxitos en la ciudad de México. Su zona preferida, sin embargo, es la que le vio nacer (Veracruz), por donde circula durante 5 años a través de 4 ciudades: Jalapa, Tlacotalpan, San Juan Tehuacán y Orizaba.

El caso del Torito es de tipo muy local, pero no por ello menos interesante. Circunscrito a la zona de Veracruz, donde mucho circuló, toda-

vía hoy se le baila en esa zona. Sus dos únicas denuncias arrojan los datos siguientes:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1803	Medellín	1410/s.e.
2	1803	Veracruz/Medellín/Jamapa/ Antigua Veracruz	1410/s.e.

Se observan 5 lugares distintos de la región veracruzana por los que este baile se difundió en el mismo año, lo cual vuelve a poner en juego la rapidez de la comunicación, la agilidad geográfica de estos bailes.

Por último, he aquí el famoso caso de La balsa (= vals), que en sus únicas tres denuncias presenta la siguiente evolución:

No.	Año	Lugar	Vol./Exp.
1	1808	San Salvador	1449/s.e.
2	1815	San Agustín de las Cuevas	1457/9
3	1817	Ciudad de México	1009/4

Este baile extranjero, de origen europeo, fue supuestamente introducido por marineros en 1808 vía San Salvador, y aparece en Tlalpan 7 años más tarde (1815) y dos después en la ciudad de México (1817), quizá llevado hasta allí por algún paseante afrancesado proveniente de San Agustín de las Cuevas. No obstante sus pocos casos (3), el vals ejemplifica muy bien la tendencia que privará en toda la tercera fase. Desde luego, es un baile restringido, que revela un gusto por él en la capital.

Postludio

Una última reflexión al concluir este capítulo. Como se ha visto, los bailes populares florecen precisamente en aquellas ciudades que se localizan en la ruta tradicional de las actividades económicas coloniales: Veracruz, Puebla, ciudad de México, el Bajío, las zonas mineras del

norte [y en la costa occidental cercana a Acapulco, añadiríamos]. No hay, pues, novedad en esta distribución [...]"; donde sí la hay es en la ausencia de dos "centros urbanos tradicionales alejados de ese eje principal, como Guadalajara y Oaxaca. Esta última, por lo demás, [no sólo] fue desde antiguo el lazo de unión entre la ciudad de México y las provincias del sur"⁸⁰, sino que, como Guadalajara y Puebla, fue 'señor absoluto' de su región, sin influencia de ciudades menores que equilibrasen su situación de predominio, caso muy diferente al ocurrido en el Bajío.⁸¹

Si comparamos a Veracruz, Jalapa, Acapulco y Pachuca, las ciudades con mayor frecuencia bailable (promedio de 6.25 cada una), con Valladolid (2 casos), Puebla (1 caso) y Oaxaca y Guadalajara -sin ninguno-, podemos concluir que estas últimas ciudades constituyen cuatro grandes ausencias en los bailes subalternos novohispanos -al menos a partir de nuestra fuente-, no obstante su decisiva importancia urbana. Como ciudades de sólida tradición católica -las cuatro eran sedes de un obispado-, puede argumentarse, entonces, que su preponderancia se dio más bien en la música religiosa (litúrgica y paralitúrgica) que con tanto brillo ejercieron, como hoy puede comprobarse en los más importantes archivos de música sacra.⁸²

Después del seguimiento espaciotemporal realizado en torno a los bailes populares novohispanos, ¿qué podemos concluir de su duración y su dispersión? ¿Se trata acaso de un fenómeno efímero y restringido, poco duradero y eventual? De ninguna manera. Creemos haber demostrado, pese a las limitaciones documentales advertidas, que los bailes subalternos son fenómenos trascendentes en el tiempo y en el espacio de por lo menos los sesenta últimos años novohispanos. No se trata de simples 'modas' pasajeras en el sentido moderno del término, sino de fenómenos de duración media que en ciertos casos llegan casi a los 30 años, lapso bastante largo en el que son bailados y disfrutados por toda una generación.

Poseyeron, además, una gran capacidad de adaptación regional, reveladora de toda una vitalidad geográfica que los distribuyó generosamente a través de casi toda la Nueva España dieciochesca.

N O T A S :

- 1 Vid. infra, Cuadro 2. En adelante, al referirnos a ambos tipos de información, lo haremos aludiendo a la 1a. y a la 2a. informaciones.
- 2 Vid. infra, Cuadros 1 y 4.
- 3 Vid. infra, Cuadro 2, No. 1.
- 4 Vid. infra, Cuadro 2, No. 2.
- 5 Cf. Cuadro 1, Nos. 1-9.
- 6 Noemí QUEZADA, en su artículo "Bailes prohibidos por la Inquisición", en Los procesos de cambio. T. I. México: INAH/ Soc. Mex. de Antropología, XV Mesa Redonda (julio 31-agosto 6 de 1977), pp. 91-98, menciona (pp. 92-93) otro expediente del siglo XVII susceptible de incluirse en nuestra 2a. información, sobre "los bailes de los indios Huastecos de la Provincia del Pánuco", fechado en 1629, en el cual se habla de curaciones en las que intervienen indios, mestizos, negros y mulatos. Como no ha sido localizado por nosotros hasta este momento, y dado que la autora no ofrece mayores datos para su ubicación en el ramo, no hemos juzgado conveniente incluirlo dentro de nuestra 2a. información, por lo menos en cuanto a este capítulo se refiere. Sin embargo, será tomado en cuenta más adelante si así lo creemos oportuno.
- 7 Vid. infra, Figura 1.
- 8 Cf. supra nota 6. Además, SALDIVAR, Gabriel. Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial). México: SEP/Publicaciones del Depto. de Bellas Artes, 1934; en particular vid. "Bibliografía", pp. 311-320. Vid. también AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo. "Baile de negros", Heterofonía. III/17, marzo-abril de 1971, pp. 4-9, 18; en particular, pp. 7, 8 y 18, en donde cita los siguientes dos casos no encontrados por nosotros, ubicables en la 2a. información:

<u>No.</u>	<u>Tipo de evento</u>	<u>Año</u>	<u>Lugar</u>	<u>Vol./Ff.</u>
1	Bailes en cortijo de negros y mulatos por las calles públicas.	s.f. (ca.1650)	Puebla de los Angeles	586/7
2	Bailes entre negros y mulatos agrupados en <u>naciones</u> .	s.f. (s.XVIII)	Guadalajara	897/374

Cita, además, los volúmenes y folios siguientes: 303/39, 304/190, 612/6 y 677/39, no localizados por nosotros, sin explicar de qué bailes se trata y sin mencionar ni el lugar ni la fecha de dichos eventos con bailes, razón por la cual no los consideraremos aquí. Sumando estos dos casos referido en la nota 6, obtenemos 3 eventos no encontrados por nosotros hasta el momento, casi todos, por lo demás, referentes al siglo XVII.

- 9 Cf. los siguientes tres trabajos de Solange ALBERRO: "Indices económicos e Inquisición en la Nueva España, siglos XVI y XVII", Cahiers des Ameriques Latines. Paris, 1974, pp. 247-264; "Inquisición y proceso de cambio social: delitos de hechicería en Celaya, 1614", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. T. XXX/cuadernos 3o. y 4o. Madrid: Talleres Gráficos Vda. de C. Bermejo, 1974, pp. 327-385, y "La Inquisición como institución normativa", en S. ALBERRO y Serge GRUZINSKI. Introducción a la historia de las mentalidades. México: INAH/Depto. de Investigaciones Históricas, 1979, pp. 191-213. (Cuaderno de trabajo, 24). En particular las pp. 204-206.
- 10 No es raro encontrar esta tendencia hacia el norte en la segunda mitad del siglo XVII y en la primera del XVIII, momentos en que se consolidaron las rutas de expansión hacia el área norteña y cuando las minas de Zacatecas, descubiertas a fines del XVI, tomaban su mejor auge productivo. Cf. BAKEWELL, P. J. Minería y sociedad en el México colonial. Zacatecas 1546-1700. Madrid: FCE, 1976.
- 11 Por razones metodológicas, en este trabajo consideramos esencialmente los casos provenientes de nuestra fuente, sin incluir otros de una fuente diversa pese a su riqueza e interés. No obstante, en su momento usaremos algún caso de este tipo sólo con el objeto de apoyar o matizar las hipótesis básicas derivadas de nuestra información. En trabajos posteriores se emprenderá un análisis más exhaustivo de fuentes, por ejemplo, como las criminales, para de esta forma poder contrastar los resultados obtenidos a partir de nuestra fuente.
- 12 Vid. infra, Cuadro 4, Nos. 2 y 5.
- 13 Edictos sobre El chuchumbé y El animal en 1767 y sobre El jarabe gatuno en 1802. Vid. infra Apéndices , en donde se encontrará el texto completo de ambos edictos. Aquí se percibe un cambio en el tipo de denuncias, quizá debido a la influencia ejercida por el cambio de política inquisitorial sobre los delitos perseguidos en la segunda mitad del siglo XVIII. Cf. PEREZ-MARCHAND, Monelisa Lina. Dos

etapas ideológicas del siglo XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición. México: El Colegio de México, 1945.

- 14 Sobre este cambio de la actividad inquisitorial, reflejada mediante el análisis de los edictos, cf. GONZALEZ MARMOLEJO, Jorge René y José Abel RAMOS SORIANO. "Discurso de la Inquisición sobre el matrimonio, la familia y la sexualidad a través de los edictos promulgados por el Tribunal del Santo Oficio. 1576-1819", en Varios. Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica. México: INAH/Depto. de Investigaciones Históricas, 1980, pp. 105-165.
- 15 Vid. infra, Cuadro 4.
- 16 Vid. infra, Cuadro 2.
- 17 Vid. infra, Cuadro 3 y el apartado 3. de este capítulo, en donde se revisa la frecuencia de los 11 bailes que aparecen más de una vez en nuestra fuente.
- 18 A lo largo de este trabajo usaremos indistintamente las palabras 'zona', 'área' y 'región' como sinónimos, con un sentido muy simple: un grupo o agregado de localidades más o menos homogéneas y pequeñas, que a veces giran en torno a una mayor o más importante que las aglutina e influye, las cuales comparten la difusión sincrónica y diacrónica de los bailes aquí tratados. Por supuesto, y como se verá enseguida, estas 'zonas bailables' coinciden con ciertas regiones de carácter económico (productivo, etc.) o cultural. No entraremos aquí en discusiones sobre la definición de las nociones susodichas que tanto preocupan, y con razón, a los geógrafos. Quizá lo único que podría aportar este trabajo al respecto sería la identificación de algunas 'zonas culturales' novohispanas en la segunda mitad del siglo XVIII. Sobre estas nociones cf. GINSBURG, Norton. "Area", Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1979, pp. 518-521 y VANCE, Rupert B. "Región", Op. cit., Vol. 9, pp. 161-164. Sobre México cf. BATAILLON, Claude. "Tercera parte: la idea de región en México", en Las regiones geográficas en México. 3a.ed. México: Siglo XXI, 1976, pp. 197-223.
- 19 Cf. a lo largo de la descripción de las seis zonas bailables el Cuadro 3 y el Mapa 3.
- 20 Sobre el papel hegemónico de la ciudad de México a través del tiempo cf. BATAILLON, Claude. La ciudad y el campo en el México central.

- México: Siglo XXI, 1972; BATAILLON, C. "El México central", Las regiones geográficas..., op. cit., pp. 160-194, y BATAILLON, C. y HÉLÈNE RIVIERE D'ARC. "El pasado de México", La ciudad de México. México: SEP, 1973, pp. 5-34. (SepSetentas, 99).
- 21 GERHARD, Peter. '56 Mexico', A Guide to the Historical Geography of New Spain. Cambridge: The University Press, 1972, pp. 180-183. En particular, p. 182.
- 22 GERHARD, P. '66 Pachuca', Ibid., pp. 209-211.
- 23 Ibid., p. 210.
- 24 Ibid., p. 211.
- 25 SARABIA VIEJO, María Justina. El juego de gallos en Nueva España. Sevilla: CSIC/Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1972, pp. 85-87.
- 26 GERHARD, P. '24 Cuyoacan', Op. cit., pp. 100-101 y SARABIA VIEJO, M. J. Op. cit., p. 87.
- 27 Ibid., pp. 87 y 88.
- 28 MORENO TOSCANO, Alejandra. "Economía regional y urbanización: tres ejemplos de relación entre ciudades y regiones en Nueva España a finales del siglo XVIII", en Varios. Ensayos sobre el desarrollo urbano de México. México: SEP, 1974, pp. 95-130. (SepSetentas, 143). En particular vid. 'Un caso de ciudad absorbente: Puebla', pp. 97-110. Cf. también GERHARD, P. '69 Puebla', Op. cit., pp. 220-223. En particular, p. 221.
- 29 Ibid., pp. 222 y 223.
- 30 Vid. infra, nota 82 de este capítulo, donde se ofrece una bibliografía detallada sobre la tradición musical sacra de Puebla.
- 31 GERHARD; P. '116 Vera Cruz Nueva', Op. cit., pp. 360-362.
- 32 Ibid., p. 361.
- 33 Ibid., p. 362.
- 34 Cf. los datos para la ciudad de Veracruz que presenta MORENO TOSCANO, Alejandra. "México", en Richard M. MORSE (ed.) et al. Las ciudades latinoamericanas. II. Desarrollo histórico. México: SEP, 1973, pp. 172-196. (SepSetentas, 97). En particular, p. 175.
- 35 GERHARD, P. '116 Vera Cruz Nueva', Op. cit., pp. 361-362.

- 36 GERHARD, P. '117 Vera Cruz Vieja', Op. cit., pp. 363-367. En particular, p. 365.
- 37 Ibid., pp. 365-366.
- 38 GERHARD, P. '119 Xalapa de la Feria', Op. cit., pp. 373-378. En particular, p. 376.
- 39 Loc. cit.
- 40 GERHARD, P. '85 Teguacán', Op. cit., pp. 260-264.
- 41 Ibid., p. 262.
- 42 FLORESCANO, Enrique. El camino México-Veracruz en la época colonial. (tesis inédita/México: El Colegio de México, 1968), citado por MORENO TOSCANO, A. "Economía regional y urbanización: ... ", Art. cit., p. 110.
- 43 Loc. cit.
- 44 Ibid., p. 111.
- 45 GERHARD, P. '64 Orizaba', Op. cit., pp. 205-207.
- 46 Ibid., p. 206.
- 47 MORENO TOSCANO, A. "Economía regional ... ", Art. cit., p. 111.
- 48 Ibid., pp. 112-113. Vid., sobretodo, el Mapa 2: "Orígenes de los fuereños residentes en algunas ciudades/1792", pp. 120-121.
- 49 GERHARD, P. '1 Acapulco', Op. cit., pp. 39-42.
- 50 Ibid., p. 41.
- 51 Ibid., pp. 40-41.
- 52 GERHARD, P. '94 Tetela del Río', Op. cit., pp. 291-293.
- 53 Ibid., pp. 292 y 293.
- 54 GERHARD, P. '126 Zacatula', Op. cit., pp. 393-397.
- 55 Ibid., p. 396.
- 56 GERHARD, P. '43 Igualapa', Op. cit., pp. 148-151.
- 57 Ibid., p. 151.
- 58 MORENO TOSCANO, A. "Economía regional ... ", Art. cit., p. 114. En general para esta zona vid. el parágrafo 'Un caso de red urbana: el Bajío', pp. 114-125.

- 59 WOLF, Eric R. "The Mexican Bajío in the Eighteenth Century. An Analysis of Cultural Integration", Middle American Research Institute. Pub. 17/No. 3, Tulane University, 1955, pp. 177-200. Hay traducción española. Es esencial para esta zona, desde luego, el conocido trabajo de BRADING, David. 'El Bajío' (cap. VI), Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810). México: FCE, 1983, pp. 301-329.
- 60 MORENO TOSCANO, A. "Economía regional ... ", Art. cit., p. 115.
- 61 Ibid., pp. 115-116.
- 62 GERHARD, P. '70 Querétaro', Op. cit., pp. 224-226.
- 63 Ibid., pp. 225-226.
- 64 MORENO TOSCANO, A. "Economía regional ... ", Art. cit., p. 116. En cuanto a la integración regional del Bajío, la autora calcula la intensa relación entre las ciudades por el análisis de procedencia de los fuereños, pp. 122-123. Los movimientos se efectúan de las ciudades grandes a las pequeñas y viceversa indiferentemente, en un tránsito regional que evita una jerarquización de ciudades muy desigual, pues todas ellas, a diferencia del caso de Puebla, dependen entre sí.
- 65 Loc. cit.
- 66 Ibid., pp. 116-117.
- 67 GERHARD, P. '11 Celaya', Op. cit., pp. 64-67.
- 68 Ibid., p. 66.
- 69 GERHARD, P. '50 León', Op. cit., pp. 166-168.
- 70 Ibid., p. 168.
- 71 GERHARD, P. '113 Valladolid', Op. cit., pp. 343-353. En particular, p. 343.
- 72 Ibid., p. 349.
- 73 Vid. infra, nota 82 de este capítulo, en donde se ofrece una bibliografía detallada sobre la tradición musical religiosa de Valladolid.
- 74 GERHARD, P. '74 San Luis Potosí', Op. cit., pp. 234-237.
- 75 Ibid., pp. 236 y 237.
- 76 MORENO TOSCANO, A. "México", Art. cit., p. 175.
- 77 GERHARD, P. '67 Pánuco', Op. cit., pp. 211-217.
- 78 Ibid., p. 214.
- 79 En adelante, cf. a lo largo de este párrafo el Cuadro 2.

- 80 MORENO TOSCANO, A. "Economía regional ...", Art. cit., p. 95.
- 81 Ibid., p. 96.
- 82 Sobre la tradición de música religiosa en Valladolid cf. BERNAL JIMENEZ, Miguel. Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII). México: Editorial 'Cvltvra', 1939, pp. 37-45, en donde se realiza por vez primera un catálogo sistemático de un archivo musical colonial y se describen las actividades de este colegio musical. Incluye 161 obras, de las cuales 142 son religiosas, casi todas de compositores del siglo XVIII españoles y novohispanos. Para una historia general de este famoso colegio femenino vid. CARREÑO A., Gloria. El colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810. Morelia: Univ. Michoacana de S. Nicolás de Hidalgo/Depto. de Investigaciones Históricas, 1979. Cf. además STEVENSON, Robert. 'Morelia', Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas. Washington, D.C.: OAS/General Secretariat, 1970, pp. 186-192, donde se reproduce el mismo catálogo pero con un orden alfabético diferente. Vid. también el parágrafo "Music in Michoacán", en STEVENSON, Robert. "The Culmination and Decline of Neohispanic Music" (cap. 3), Music in Mexico. A Historical Survey. Nueva York: Thomas Y. Crowell Co., 1952, pp. 130-135, en donde se traza la trayectoria de la música sacra moreliana del siglo XVI al XVIII.

Sobre la tradición musical de la Catedral Angelopolitana cf. el parágrafo "The Puebla School of Composers", en STEVENSON, R. "The Culmination and Decline ...", Op. cit., pp. 122-130. Para darse una idea de la producción litúrgica poblana y del repertorio sacro en uso en la Catedral de Puebla cf. la lista sumaria de 375 obras (misas, himnos, motetes, salmos, villancicos, etc.) que ofrece STEVENSON, R. 'Puebla', Renaissance and Baroque [...], Op. cit., pp. 208-221. El archivo musical completo de la catedral se encuentra microfilmado en más de 40 rollos en la Sección de Microfilms de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología del INAH. Para un resumen más actual de la música catedralicia poblana cf. el parágrafo "Puebla Cathedral", en BEHAGUE, Gerard. Music in Latin America: An Introduction. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979, pp. 17-26.

Los conventos fueron menos afortunados que las catedrales novohispanas en la conservación de sus archivos musicales, más indefensos an-

te las revoluciones y el mercado negro que los dividió y llevó a otros países, según fueron secularizándose. Según parece, sólo un convento en todo el país se salvó de esta catástrofe, pudiéndose rescatar su archivo musical: el Convento de la Santísima Trinidad de los franciscanos concepcionistas, fundado en Puebla en 1619. El autor de esta proeza fue el coleccionista Jesús Sánchez Garza, cuya viuda transfirió dicho archivo al INBA en 1967, hoy custodiado por el CENIDIM de ese Instituto. El archivo incluye sobretodo obras religiosas de los siglos XVII y XVIII de autores hispanos y novohispanos, y se le llama en la actualidad, en honor a su salvador, Colección "Jesús Sánchez Garza". De él existe un catálogo MS de Carmen Sordo Sodi. Vid. también una lista resumida que muestra la riqueza de la Colección en STEVENSON, Robert. "Colección Jesús Sánchez Garza", Renaissance and Baroque [...], Op. cit., pp. 166-185. Para mayores datos sobre ella y transcripciones selectas de la misma vid. STEVENSON, R. (trans. y ed.) Seventh-Century Villancicos from a Puebla convent archive [...]. Lima: Ediciones 'CVLTVRA', 1974; STEVENSON, R. (trans. y ed.). Christmas Music from Baroque Mexico. Berkeley and Los Angeles: Univ. of Calif. Press, 1974, y finalmente Tesoro de la música polifónica en México, Tomo II. 13 obras de la Colección J. Sánchez Garza. (Elaboración sic de Felipe RAMIREZ R.). México: INBA/CENIDIM-FONAPAS, 1981.

Sobre la tradición de música sacra de la Catedral de Oaxaca cf. el párrafo "Music in other Provincial Centers" en STEVENSON, R. "The Culmination and Decline [...]", Op. cit., pp. 135-138. Aunque no se conoce bien a bien el destino del archivo de la catedral, el cual parece que actualmente se encuentra dividido y separado, vid. una parte del mismo en STEVENSON, R. 'Oaxaca', Renaissance and Baroque [...], Op. cit., pp. 193-207. Es sabido que existe un rico archivo musical en la Catedral de Guadalajara, que muy pocos privilegiados han visto. Desgraciadamente, el celo inútil de sus religiosos conservadores no permite su consulta hasta ahora, a menos que se tengan excelentes relaciones diplomáticas con la jerarquía eclesiástica. De cualquier forma, no ha sido publicado nada hasta la fecha sobre el mismo.

II. EL QUE Y EL COMO. ESTRUCTURA Y MORFOLOGIA DE LOS BAILES

091047

Después de haber tratado de recuperar el cuándo y el dónde de los bailes populares novohispanos consignados en la fuente inquisitorial, dedicamos el presente capítulo a sopesar el qué y el cuánto de estos bailes, es decir, a analizar su estructura y su morfología. Aunque en principio dichas categorías son inseparables dado que se complementan al considerar la totalidad del fenómeno, es oportuno aclarar que se refieren a niveles distintos de la complejidad que implica el objeto de nuestro análisis. Así pues, antes de abordar las peculiaridades morfológicas de las danzas subalternas novohispanas es preciso abrir un breve apartado, en el cual presentamos la noción de estructura que usaremos al mismo tiempo que procuramos aclarar las relaciones que guarda con la de morfología.

1. La estructura: una triple condición de la danza

[...] los ritmos y los símbolos ponen en juego no sólo las facultades estéticas o imaginativas del hombre, sino, a la vez, todo su cuerpo y toda su alma.

Marcel Mauss

Al tratar de analizar la condición estructural de la danza el primer obstáculo que surge es el que plantea el uso del propio término "estructura", en cuyas interminables discusiones conceptuales no entraremos aquí.¹ Por lo pronto nos conformaremos solamente con indicar la noción específica que manejaremos a lo largo de nuestro análisis. Entenderemos "estructura" en el sentido tradicional de orden, composición, disposición de las distintas partes de un todo complejo. En este sentido sólo tiene que ver con el método

estructuralista en la medida en que éste concibe su objeto de estudio, sea el lenguaje, el inconsciente o la danza, como un todo interactuante cuyos miembros se determinan entre sí, bien sea en su naturaleza o en sus funciones.

Una vez entendida así la estructura, es conveniente ahora diferenciarla de la noción de morfología, pues aunque se usan con frecuencia como términos equivalentes, no se trata de nociones sinónimas usadas para designar el mismo concepto con palabras diferentes. Es nuestra opinión que se refieren a niveles de análisis distintos al emprender el estudio de un fenómeno histórico. Por un lado, por estructura comprendemos la dimensión abstracta y general del fenómeno, un primer nivel de comprensión que intenta penetrar los secretos de su naturaleza formal, las constantes primarias de las que se compone. Por otra parte, consideramos a la morfología como la (o las) expresión(es) concreta(s) y particula^l(es) de ese fenómeno, un segundo nivel de análisis que intenta profundizar en su organización empírica, descubrir los elementos específicos que lo integran.

La condición estructural o abstracta del fenómeno, entonces, tiene su expresión concreta en una serie de características morfológicas que le son propias, producto de unas coordenadas espaciotemporales. En otras palabras, mientras la estructura consiste en una conformación formal repetitiva, que trasciende el tiempo y el espacio, la morfología muestra precisamente la configuración del fenómeno en una particular ubicación histórica y geográfica. Esto explica la existencia de fenómenos históricos que poseen una estructura casi invariable, o que cambia sólo muy lentamente dando

una apariencia estática al observador, la cual se cristaliza de maneras muy diversas en cada una de sus diferentes morfologías. Lo abstracto y lo concreto, lo inmutable y lo mutable, la forma y el contenido que sólo pueden comprenderse en virtud de su vínculo indisoluble, y que únicamente pueden desligarse en forma teórica cuando el observador intenta descomponer la totalidad en la gama completa de sus componentes en el trance del análisis.

Este es, precisamente, el caso que presenta la danza. Por ello es útil conocer primeramente su estructura para entender después cómo se verifica en una de sus muchas posibilidades morfológicas. Mostrar la estructura de la danza, pues, no es otra cosa que efectuar un análisis de sus propiedades formales, de sus componentes primarios. Estos requisitos estructurales de la danza son pautas, patrones o constantes que integran su condición generalizada necesaria, de tal suerte que si se suprime alguno no es posible explicar ni el modelo teórico ni sus manifestaciones concretas.

En el intento de analizar la estructura de la danza jugó un papel fundamental Marcel Mauss, famoso sociólogo francés que no necesita presentación, cuyas ideas sobre el arte y la danza fecundan visiblemente todo este capítulo. Para Mauss las artes ocupaban un lugar más destacado en las sociedades antiguas y "primitivas" que el que hoy ocupan en las nuestras, debido a que "estas artes tienen a la vez una importancia social, artística, psicológica y aún fisiológica [...] "¿ No es el momento para dilucidar si las artes de la actualidad poseen o no esta misma importancia. Lo único que intenta recordarnos Mauss es que la danza, como otras artes, es uno de esos fenómenos humanos situados en la encrucija-

da de lo individual y lo colectivo, de lo instintivo y lo espiri-
tual, de lo biológico y lo cultural.

La danza, pues, obedece a una triple condición estructural que comparte con otros hechos sociales totales.³ Es, antes que na
da, una técnica del cuerpo, acto corporal que moviliza acciones respiratorias, cardíacas y musculares en todo aquel que danza. Después, por su dimensión colectiva y grupal, consiste en un acto social que comparten entre sí los que bailan con aquellos que los observan. Finalmente, por sus intenciones estética, simbólica y ritual es un acto que tiene que ver con lo mental y lo espiri-
tual. Se muestra, en suma, como uno de esos fenómenos de totalidad en los que se dan cita el cuerpo, el espíritu y la sociedad y que, por ende, debe ser enfrentado desde tres distintos puntos de vista: el fisiológico, el psicológico y el sociológico.

Los tres componentes estructurales de la danza nos brindan la oportunidad de entenderla como una totalidad. Ahora es necesario analizar la forma en que esta totalidad se presenta en una de sus derivaciones morfológicas. Al pasar de lo abstracto a lo concreto intentaremos ejemplificar con la mayor nitidez posible el juego activo de los tres componentes estructurales de la danza. Sin embargo, es necesario advertir desde este momento que la estructura no se agotará en toda su completud en el análisis de la morfología que a continuación ofreceremos. La esfera de lo social, así como la de lo psicológico, sólo serán mejor clarificadas cuando empen-
damos el estudio particular de la sociología de estos bailes.

2. La morfología: una triple cualidad de la danza popular novohispana

[...] el canto y el ritmo, hechos asombrosos que seguramente han sido decisivos para la formación de la religión y de la humanidad: la unión del tono y del tiempo, la unión del gesto y de la voz y todavía más, el unísono en la emisión simultánea del grito musical y de los movimientos de la danza [...].

Marcel Mauss

Hemos dicho en el apartado anterior que la danza es, ante todo, un fenómeno social total que se compone de una triple estructura. Si esta afirmación puede parecer una verdad de Perogrullo dado su carácter universal, el cual se evidencia en la multiplicidad de ejemplos que al respecto nos han ofrecido diversos investigadores, entonces el presente apartado corre el mismo riesgo, pues no hará otra cosa que, en última instancia, añadir un ejemplo más a los ya existentes. Es decir, sumará una morfología más a la larga lista que tiene en su haber la investigación sobre la danza: la de un periodo de las danzas populares novohispanas.

Nuestra intención es mostrar cómo y en qué medida esta triple estructura late y se cristaliza en la morfología específica de dichas danzas a través de cada uno de sus distintos elementos. Asimismo, deseamos hacer patente que estas características morfológicas, no obstante ser también compartidas por muchas otras danzas de diferentes épocas y lugares, le so torgan a los bailes populares de la Nueva España una peculiaridad que los distingue de ellas, si no por la cantidad de sus elementos morfológicos, cuando menos por su cualidad.

Como lo hace en la biología, al estudiar las formas de los seres orgánicos, o en la gramática, al estudiar las partes de un lenguaje y sus relaciones, la morfología de un tipo particular de danza consiste primero en identificar y después en estudiar los elementos diversos que la integran, así como las formas especiales en que se relacionan entre ellos. El análisis morfológico de una gran cantidad de danzas del mundo ha revelado sistemáticamente la existencia de una triple morfología común a todas ellas, aunque con excepciones importantes en diversas partes del globo que presentan otro tipo de morfologías. Esta triple cualidad morfológica se encuentra integrada por los siguientes elementos: los movimientos corporales, un texto que se canta durante la danza y finalmente la música instrumental que acompaña y sustenta a los anteriores.

La triple configuración morfológica (cuerpo/texto/música) que comparten numerosas danzas del mundo involucra un primer factor esencial: el ritmo. Dado que éste tiene que ver de manera especial con cada uno de los elementos morfológicos, se producen tres diferentes clases de modalidades rítmicas interdependientes: una rítmica corporal, una literaria (o textual) y una musical. Por añadidura, estos tres ingredientes morfológicos se relacionan con otros factores fundamentales: la memoria y la improvisación. Así, la memoria humana también se ramifica en un triple contenido: la memoria corporal (incluida la visual), una de tipo verbal o textual y una más de orden auditivo o sonoro. Lo mismo sucede con la improvisación: durante la danza el cuerpo improvisa o recrea sus movimientos de la misma manera que su texto y su música se ven sujetos

a los caprichos que les impone el impulso de improvisar. Los tres factores, ritmo, memoria e improvisación, mantienen, además de su obvia liga con el cuerpo, privilegiadas relaciones con los otros dos componentes estructurales de la danza: el psicológico y el sociológico.

Ahora bien, no basta afirmar simplemente que las danzas subalternas novohispanas comparten esta triple morfología, porque lo mismo podría decirse de innumerables manifestaciones dancísticas del planeta. Es necesario preguntarse porqué la comparten mayoritariamente en este caso, en lugar de hacerlo más generosamente con otras morfologías.⁴ La respuesta no es sencilla, y sólo ciertos estudios comparativos exhaustivos podrían darnosla con la certeza que se requiere. Pero a título de hipótesis es posible adelantar algo por ahora. Recordemos que la danza popular novohispana posee un triple origen cultural, resultado del encuentro de tres amplias categorías étnicas: la indígena, la española y la africana. Si analizamos individualmente la^s morfología^s dancística^s que nos heredaron cada una de estas culturas encontramos que, aún siendo de orígenes tan distintos, las tres comparten el hecho, desde tiempos muy lejanos, de involucrar mayoritaria, aunque no exclusivamente, el movimiento con un texto cantado y una música de acompañamiento. Los ejemplos podrían multiplicarse para ilustrar esta, llamémosle así, coincidencia morfológica que explicaría en cierta medida la tendencia encontrada en las danzas mestizas virreinales. Por supuesto que existen también ejemplos de morfologías que sólo incluyen dos elementos: el cuerpo y la música, pero son minoritarios. Pero dejemos aquí las teorías para pasar al análisis detenido de cada uno de los tres elementos morfológicos más importantes de nuestro objeto de estudio.

2.1 El cuerpo: el movimiento corporal

¿Cómo estudiar los movimientos corporales de las danzas de otras épocas sin contar con la siempre codiciada máquina del tiempo? He aquí un reto que para muchos parece infranqueable. La coreología de la actualidad se ocupa del estudio de los movimientos de las danzas étnicas, folklóricas y populares del mundo, a través de los oficios de etnomusicólogo y coreólogo. Y lo hace con la invaluable ayuda de medios técnicos tales como la fotografía y el cine, que no son otra cosa que una extensión de la vista y de la memoria humanas, implementos indispensables para el análisis coreológico. Además, los investigadores cuentan sobretodo, desde luego, con sus propios ojos y su propia memoria: ellos son los testigos presenciales de los hechos.

Nosotros, historiadores, si aceptamos el reto, tenemos que aprender a "ver" de otra manera: a través de los ojos de los testigos y de los actores de la historia. En nuestro caso, de los que denunciaron y de los que fueron denunciados ante la Inquisición novohispana. Así pues, a continuación "veremos" los movimientos de aquellos bailes populares mediante el testimonio y la memoria de estos testigos. Por supuesto, esta memoria no es ni lejanamente parecida a la que tiene a la mano el etnomusicólogo. De hecho es muy diferente, pero es la única de que por ahora disponemos, hasta que muy pronto podamos contar con la tan deseada máquina. Quizá para entonces dejaremos de ser historiadores para convertirnos en testigos oculares de la historia, es decir, en etnomusicólogos del pasado.

Justo es advertir que no se conservaron testimonios y descripciones corporales sobre todos los casos de nuestros 43 bailes con signados. Los denunciante nos proporcionan este tipo de información sólo sobre 22 bailes diferentes, más algunas repeticiones, que representan el 51.16% del total. No obstante, creemos que este porcentaje cercano a la mitad es satisfactorio hasta cierto punto, con tal de conformarnos con obtener algunas ideas más o menos claras, aunque casi nunca demasiado precisas, de aquellos movimientos bailables. Tendremos, pues, algo más que una muestra representativa. Se advertirá que con frecuencia las descripciones no son tan exactas como quisiéramos, por la sencilla razón de que se trata de denunciante, de seres humanos del siglo XVIII, y no de especialistas en coreología y en coreografía -o arte de escribir los movimientos de una danza. El espectro de los testimonios será, pues, muy variable: irá desde descripciones bastante ilustrativas hasta simples menciones de paso que sólo nos dejan entrever, deducir o suponer alguna característica corporal durante el baile.

Las razones históricas que están detrás de este balance descriptivo de los cuerpos, que no será todo lo exhaustivo que se podría desear, son de diversos tipos, pero se pueden reducir a tres principales. Primero, las propias carencias materiales atribuibles a nuestra fuente (robos, pérdidas, etc.), de las que ya nos ocupamos en su momento. Después, el propio interés de los denunciante en describir los bailes y de la misma Inquisición en promover y solicitar más y mejores descripciones, hay que aceptar que nunca fue demasiado entusiasta. Muchos denunciante se contentan con mencionar el baile -y a veces ni siquiera eso- recargándolo de ad-

jetivos peyorativos ("obsceno", "torpísimo", etc.), los cuales no describen muy bien el objeto de su asombro y de su enojo. Estas descripciones tan vagas, y en ocasiones inocentes, no promovían sino más bien disminuían los ímpetus del Santo Oficio, que requería de mayor precisión para condenar o prohibir. Y esto se refleja en los hechos: a mayor preocupación del denunciante en describir el baile con mayor detalle, mayor actividad de los inquisidores⁵, si es que no estaban más ocupados con casos de mayor envergadura -cosa por demás frecuente. Por último, existe un obstáculo de tipo técnico que se le presenta al denunciante de bailes: la dificultad de describir con cierta precisión los movimientos bailables. Sobre todo cuando el testigo, como sucedía, no podía sino utilizar medianamente sus capacidades lingüísticas descriptivas, ya sea a nivel oral o por escrito, esto es, cuando se trataba de denunciantes un tanto alejados de los beneficios de la Ilustración.

Además, el interés de los testigos no siempre coincidía con el de los señores del Santo Oficio, porque no siempre sabían qué aspectos debían enfatizar o resaltar para interesarlos en el baile en cuestión. En cualquier caso, escribir una coreografía exacta es un problema técnico aún no resuelto ni por los propios especialistas, y que quizá nunca lo sea, pues, ¿cómo representar gráficamente todas las sutilezas que ocurren en un cuerpo en movimiento, cómo atrapar en el papel o en la computadora a las tres dimensiones en acción? Y si a esto agregamos el factor improvisación, las cosas no hacen más que complicarse cada vez más.

Pero el interés del denunciante no era de tipo científico ni artístico; detrás de éste se escondía un compromiso religioso e i-

deológico, mismo que le impelía a seleccionar el material corporal que debía ser denunciado. Su interés no podía estar muy en des acuerdo con aquél que suponía en el Santo Oficio, pues de otra forma no tendría trascendencia su declaración. Si no cosas más su tiles, el denunciante promedio sabía que a la Inquisición le inte resaban sobretodo dos asuntos, como lo expresaba a menudo en sus edictos: vigilar la pureza de la fe y de las buenas costumbres. Asuntos, por cierto, demasiado vagos como para permitir suficiente elasticidad en las denuncias. Sin embargo, el testigo denuncia por que piensa que a los burócratas inquisitoriales les interesan estas dos cosas, que son las que tiene in mente cuando el destino lo hace presenciar un baile. Como cómplice de la institución normativa se fijará, entonces, en todas aquellas expresiones corporales que tengan visos de atentar contra las buenas costumbres o que muestren alguna diferencia con lo que él piensa que es la "pureza de la fe". Los lentes con que el denunciante observa los movimientos del baile, pues, concentran su punto focal en estos dos aspectos: la descripción corporal y la posibilidad de la heterodoxia re ligiosa, aun y cuando él mismo se encuentre gozando del baile en el momento de fraguar su denuncia.

A continuación vamos a presentar varios ejemplbs de testimonios cor porales de bailes populares novohispanos obtenidos de diversas denuncias hechas ante el Tribunal del Santo Oficio. Dado que sería sumamente prolijo (y a veces algo repetitivo) referir las 22 denuncias de los bailes que generaron alguna descripción corporal, solamente vamos a ofrecer nueve casos que a nuestro juicio son bastante representativos de las descripciones corporales que hicieron los

denunciante ante la Inquisición. Primero presentaremos ocho casos de la región central de Nueva España (zona I) y por último un solo caso por demás interesante del Bajío (zona IV), los cuales son suficientes para mostrar tanto la forma en que se hacían las denuncias de este tipo como las limitaciones y aportaciones de las fuentes que nos permiten reconstruir el elemento corporal de los bailes.

Ocho casos del centro de la Nueva España

Es precisamente en esta zona, la central de la Nueva España, en la que encontramos más testimonios corporales (8 casos) sobre nuestros bailes, y dentro de ella la ciudad de México es, como siempre, la reina indiscutible, pues figura cinco veces. En total, tenemos testimonios para cuatro de los cinco lugares con que originalmente integramos esta zona (vid. Cuadro 3), con la sola excepción de la ciudad de Puebla (son El cuando, 1798). En cuanto a lo temporal, están presentes las tres fases que detectamos en el capítulo anterior, de la manera siguiente. Los casos 2, 3 y 4 pertenecen a la primera fase (1760-1780), con cinco bailes distintos. El caso 5 corresponde a la segunda (1780-1800), con dos bailes diferentes. Los casos 6, 7 y 8 se ubican en la tercera (1800-1820), también con dos bailes distintos. Nótese que el caso 1, por ser excepcional, no pertenece a ninguna de las tres. Por lo que se refiere a los bailes, están presentes 9 distintos y 3 repetidos (Pan de manteca, Pan de jarabe y El temascal), como se muestra a continuación por orden cronológico de los casos:

(Véase el cuadro completo a la vuelta)

<u>No Caso</u>	<u>N o m b r e (s)</u>	<u>L u g a r</u>	<u>A ñ o</u>
1	<u>Baile de la maroma</u>	Calimaya	<u>ca.1715</u>
2	<u>Pan de manteca / Temascales</u>	Ciudad de México	1755
3	<u>El saranguandingo</u>	Ciudad de México	1771
4	<u>La cosecha / El temascal / Pan de jarabe / Pan de manteca</u>	Ciudad de México	1772
5	<u>Pan de jarabe / Seguidillas</u>	Pachuca	1784
6	Denuncia vs. <u>La sargenta</u> (no hay nombre de baile)	Ciudad de México	1808
7	<u>El Cristo del desmayó</u>	Ciudad de México	1813
8	<u>Vals</u>	San Agustín de las Cuevas	<u>ca.1815</u>

(1) El baile de la maroma (Calimaya, ca. 1715)

El primer y único baile que representa a la primera mitad del siglo XVIII en nuestra fuente es El baile de la maroma, del cual nos quedó tan sólo una pequeña sugerencia de sus movimientos corporales a través del testimonio de su único denunciante. Juan Manuel Miranda era un joven español de 22 años más o menos, casado, que trabajaba como labrador en la hacienda de Juan de Villegas en el pueblo de Calimaya, perteneciente a la jurisdicción de Tenango del Valle, pueblo famoso durante el siglo XVIII por los nobles que cobraban el tributo: los Condes de Santiago de Calimaya.⁶ Esta región esencialmente indígena, habitada por muy pocos blancos⁷, fue el escenario de una posible reyerta entre dos españoles, cuyo pretexto aparente era un baile pero que en el fondo escondía otro tipo de motivaciones.

Enclavados en lo que es hoy el Estado de México, Calimaya y Tenango del Valle -cabecera de la jurisdicción- eran dos pueblos muy cercanos hacia 1715, situados rumbo ^{al} suroeste de la ciudad de México (vid. Mapa 2). El 4 de marzo de 1719 se encaminó Juan Ma-

nuel Miranda a Tenango con el fin de realizar una denuncia espontánea contra su vecino español Matías de Campuzano, también casado, que se ganaba la vida con una tienda que tenía en Calimaya. Afirmaba Miranda que hacía como cuatro años (ca. 1715) su vecino le había dicho que "sabe hacer suertes con la espada y ejercitarse en el Baile de la maroma". Cuando se dio cuenta Miranda de que su denuncia era tomada en serio, y de que quizás estaba llevando demasiado lejos una pequeña venganza pendiente, trató de suavizar un poco su declaración, aclarando que el denunciado "exercitava entonces el Baile de la maroma, que oi ya no lo ussa [...]".⁸ Tratándose de dos blancos en un pueblo de indios bastante pequeño, es obvio que ambos vecinos sostenían relaciones cercanas, pues además no a todo el mundo se le dice algo como lo que le confesó Campuzano a Miranda, estas cosas que se cuentan normalmente entre amigos. Pero también es cierto que muy probablemente tuvieron alguna dificultad, la cual generó un rencor lo suficientemente perdurable como para sacar a la luz un hecho de cuatro años atrás y ventilarlo ante la Inquisición. Es claro que Miranda trató de asustar a Campuzano con la denuncia, aunque después intentara matizarla.

Finalmente todo quedó ahí, y la denuncia sólo sirvió para que la posteridad conociera un baile popular de la primera mitad del siglo XVIII. A pesar de la estrechez de la informaciónailable, algo podemos intentar con ella. Primero que nada, el título del baile ya nos informa de una actitud corporal durante el acto de bailar: de la "maroma", movimiento físico que es más digno de un saltimbanqui que de un simple bailarín. Sin embargo, ya Solís nos daba algún ejemplo de la habilidad acrobática que podía invo-

lucrar este último término:

Y otros que hacían mudanzas y vueltas con segundo bailarín sobre los hombros. ⁹

Dado que se trata de un baile con título descriptivo, cuya función era resumir la esencia del mismo (como Me pica la hormiga o El Cristo del desmayo), y a falta de una descripción precisa, su nombre implica el hecho de dar vueltas o "maromas" durante el baile o en algún momento particular de éste. Esto nos hace concebir que seguramente estaba destinado a los jóvenes, por la habilidad física que se requiere para dar maromas, vueltas o brincos de un cierto grado de dificultad. Se trataba, pues, de un baile de virtuosismo que suponía cierta agilidad en el bailarín.

Contamos, además, con otra asociación española de la maroma con el baile hacia 1739, esta vez con el término femenino "saltatriz" (= bailarina), que el Diccionario definía como

La muger que exercita su destreza dando saltos en la maroma, o la que en el baile exercita esta acción con desenfado immodesto y libre [...];

y por los mismos términos una autoridad literaria decía

Que sin andar por maroma dicen que fue saltatriz.¹⁰

He aquí, por añadidura, la asociación baile-mujer con la cual nos encontraremos otras veces más adelante. Por lo demás, queda claro que asociar el baile con la maroma no es algo azaroso hacia la primera mitad del siglo XVIII, siempre que se conjuguen dichos términos con el verbo "ejercitar" y se aderezan con adjetivos que mucho tienen que ver con la desenvoltura poco modesta y la libertad o amplitud de movimientos.

Por otro lado, el dar maromas era una actividad corporal que suponía todo un oficio, muy popular en España por lo menos desde la Edad Media: el de "maromero". Pero sabemos de la existencia en Nueva España de algunos maromeros o "volatineros" a partir de los primeros cronistas, que incluso los cuentan entre los indios (como Solís, por ejemplo), y también por medio de nuestra fuente, en cuyas denuncias aparecen esporádicamente. Aquel que vivía del oficio de "dar maromas" y vueltas era una especie de juglar, saltimbanqui y cómico popular que se ganaba la vida tanto en la calle como en el tablado teatral, dando "contentamiento" y alegría a sus no muy exigentes espectadores con las destrezas de su cuerpo. Uno de estos "maromeros" ya aparece en el padrón de la ciudad de México en 1753. Se trata de un tal Juan Ortiz, maromero español de 30 años, casado con Manuela Cuevas, con quien procreó a dos hijos, quienes vivían en la calle de Cocheras.¹¹ La existencia de maromeros españoles durante el siglo XVIII, profesión que parece no tener muchos adeptos entre indios y otras castas, nos recuerda la filiación europea -y medieval- que todavía conservaba el oficio en el Nuevo Mundo.

Pero recordemos que nuestro maromero denunciado no limitaba sus habilidades al Baile de la maroma, pues también presumía ante su indiscreto amigo que sabía "hacer suertes con la espada", actitud corporal que también linda con lo juglaresco pero que se liga directamente con diversos bailes en los que se usaban cuchillos y otras armas filosas. No era una casualidad que un español del siglo XVIII supiera hacer "suertes" con la espada. Su habilidad muy seguramente provenía de la famosa "danza de espadas", cuya práctica se ha conocido en toda Europa pero muy especialmente en España,

y en particular en el País Vasco desde épocas remotas.¹² El Diccionario la definía hacia 1732 como

la que se ordena con espadas en la mano, con las cuales al compás de los instrumentos se dan algunos golpes: y generalmente quando a los passos y mudanzas se añade alguna idea, se llama la danza de espadas, cintas, planchas, etc., recibiendo el nombre de la idea añadida a las mudanzas y tañido [...],

a lo que otra autoridad agrega lo siguiente sobre su remoto origen en la Península Ibérica:

Aquellos Santos Padres prohibieron semejantes bailes, antigua costumbre de nuestra España, continuada desde su gentilidad, conservada en las danzas de espadas.¹³

Así pues, es muy interesante tener una referencia ^{relativamente} temprana en Nueva España sobre la "danza de espadas", la cual se convertiría en una fuerte tradición folklórica -indígena y mestiza- que arraigaría en nuestro país andando el tiempo.¹⁴ Esta práctica de usar armas punzocortantes no se limitaba a las "danzas de espadas" y sus variantes más próximas ("danza de paloteo", "danza de machetes", etc., todavía en uso en España y México). Sabemos, por ejemplo, que en 1804 se bailaba La bamba poblana en Cuautla Amilpas usando dos "belduques" (= cuchillos), lo que quizá ya significaba una adaptación novohispana de la danza de espadas original. Desgraciadamente, la excesiva presencia del alcohol hizo acabar aquella sabrosa bamba en tragedia, pues el mal uso de los cuchillos terminó en asesinato y finalmente en causa de orden criminal.¹⁵

En fin, el presente caso nos muestra que los ejercicios físicos que implicaban un cierto virtuosismo corporal durante el baile, tratése de la maroma o de la esgrima ficticia o ritual, no estaban ausentes del repertorio y de la práctica bailables de por lo menos la primera mitad del siglo XVIII novohispano. Por lo demás, sudar, agotarse y extenuarse en el acto de danzar, dando vueltas, brincos y hasta teatralizando luchas con armas blancas, ^{ha sido} una práctica constante de diversas culturas del mundo, incluídas la africana, la española y las indígenas de nuestro país.

(2) Pan de manteca y Temascales (México, 1755)

El Pan de manteca es uno de los bailes populares novohispanos más importantes localizados en nuestra fuente, principal, aunque no exclusivamente, por razones de su longevidad, como establecimos en el capítulo anterior. Una noticia que nos fue comunicada más tarde no sólo confirma sino que extiende el alcance de aquella afirmación: no se le consigna tan sólo por espacio de 27 años (1769-1796), pues ya aparece mencionado en una denuncia -por otros motivos- desde 1755, es decir, 14 años antes de lo que sabíamos.¹⁶ En total, entonces, el baile se encuentra documentado por espacio de 41 años (1755-1796), lo cual muestra una persistencia increíble. Además, dicha denuncia nos aclara que ya se bailaba, junto a los Temascales, en la ciudad de México en 1755, antes que en Acapulco en 1769, lo cual precisa pero también confirma nuestra hipótesis geográfica sobre este pan: es un baile que aparece a través de todo el eje horizontal, desde Acapulco hasta Veracruz, pasando por la ciudad de México en la que es bien conocido, según lo atestiguan por lo menos cinco denunciantes (vid. el capítulo anterior).

La denuncia se llevó a cabo en la ciudad de México el 26 de septiembre de 1755 contra uno de los delitos más abundantes que consignara el Santo Oficio en sus archivos novohispanos: el de la sollicitación sexual de una confesada. La denunciante, Agustina Baeza, era una mujer española de 25 años, casada, la cual denunció al Bachiller Joaquín Victoria por haberla sollicitado sexualmente en el momento de la confesión. Entre todos los argumentos y pruebas mencionados para demostrar la culpabilidad del acusado, la Sra. Baeza repitió la siguiente conversación que sostuviera con su confesor en el confesionario:

[...] que consultándole ella si podría bailar, la dixo que bien podía bailar el Pan de manteca y Temascalitos sin quitarle el grazejo al son, y que no bailara como muchas sacando el culo para que lo señale la saya, por que esto era malo, y que todo lo debía hacer con gusto y alegría; que no fuera veleidosa, que se destapara la cara para verla [...].¹⁷

Es por demás importante toda la información que nos proporciona esta breve pero sustanciosa declaración. Primero que nada, sabemos que al menos en ciertas ocasiones (la sollicitación sexual, por ejemplo) los confesores platicaban con excesiva familiaridad y hasta con gracia con sus confesados -incluyendo a los casados- durante el acto de la confesión, y sobre cuestiones demasiado mundanas (los bailes de moda, por ejemplo), lo cual le quitaba a la confesión todo el formalismo y la demasiada seriedad que a veces solemos atribuirle. Con una confianza tal, no sería tan aburrido confesarse con frecuencia. Además, es notorio que los fieles no sólo se limitaban a preguntar y comentar sino que hasta pedían permiso y consultaban al confesor sobre aspectos del ámbito pro-

fano, en este caso, sobre un baile.

Por otro lado, el confesor, secular esta vez, no sólo autorizaba o hacía valer su jerarquía social sobre el hecho de bailar, sino que incluso sugería los bailes que se "podían" bailar y hasta la forma en que se debía hacer. Todo esto es indicio de lo bien in formado que estaba este sacerdote sobre una materia que aparentemente le era lejana: la de los bailes populares de su tiempo. En este sentido, aun de transmisor de información bailable fungía a veces el confesor. Es decir, en el supuesto caso de que algún vecino ignorara la existencia de tal o cual baile, bien podría enterarse de ella con su propio confesor, para sorpresa del confesado.

Podemos conocer también todas las sutilezas que un confesor podía llegar a saber sobre temas altamente profanos, así fuera para normar el buen criterio de sus dubitativos fieles. En este caso, el Bachiller Victoria sabía, además de que bailaban muchas mujeres -y aquí de nuevo aparece la asociación baile-mujer-, cómo bailaban algunas de ellas, lo cual implica, dejando aparte su gran capacidad de observación, el hecho de estar presente, quizá con cierta frecuencia, en los lugares en que se baila (fiestas, fandangos, etc.). O sea que el bachiller también invertía algo de su tiempo libre en asistir a sitios de reunión popular en los que podía observar detenidamente y a su gusto actitudes corporales de los bailares. Gracias a ello sabemos que el Pan de manteca y los Temascales eran bailados por mujeres "sacando el culo", es decir, moviendo el trasero de un lado para otro, con el fin de demostrar mejor, a través de sus vestidos entallados, las bondades de sus cuerpos

("para que lo señale la saya"). Es curioso comprobar que éstos detalles corporales provistos de cierto erotismo y sensualidad no pasaban desapercibidos para un ministro de Dios, quien a pesar de ello era también un hombre con debilidades de la carne. (O como reza el dicho popular: "Estar a dieta no impide ver el menú", y hasta saber de cocina -agregaríamos.)

Para terminar, cabe señalar que incluso aspectos más técnicos del acto de danzar llegaba a sugerir el confesor de Agustina Baeza, lo que coloca más alto su dominio en la materia. Así lo muestra al pedirle a su confesada que baile el Pan de manteca y los Temascalitos "sin quitarle grazejo al son" y "con gusto y alegría". En otras palabras, que podía bailarlos con gracia y desenvoltura, lo que bien podría implicar una cierta falta de recato, y hasta con placer y agrado, siempre y cuando no cayera en lo que para él son excesos o movimientos obscenos reprobables, lo cual no le impidió observarlos muy bien en otros cuerpos femeninos. (Así, el que lleva la dieta no sólo puede ver el menú, sino que hasta puede recomendar los condimentos que a su criterio le parecen más adecuados para aderezar el platillo, no obstante las calorías.)

(3) El saranguandingo (México, 1771)

Hemos visto dos casos que nos muestran dos usos distintos del cuerpo durante la danza popular novohispana: uno de tipo acrobático y el otro de tipo erótico. Ahora analizaremos un nuevo uso a través del baile llamado El saranguandingo, el cual produjo ciertos contenidos cuya "deshonestidad" se cifraba en un aspecto diferente. Esta vez la denunciante es la mulata "de más de 50

años" llamada Manuela Fernández, viuda del esclavo Nicolás Barbosa, natural y vecina de Tenango del Valle pero que, como es evidente, se encontraba en la ciudad de México en el momento de hacer su denuncia por alguna razón que desconocemos. Así, el 10. de octubre de 1771 la testigo compareció "sin ser llamada" ante Fray Francisco Larrea en el Convento de Santo Domingo, quien fuera un calificador y comisario del Santo Oficio que tuvo que vérselas más de una vez con las denuncias de bailes.

La denuncia de la mulata se debía a que ha visto que en "todas" las tepacherías que van del puente de Santo Domingo hasta los de Amaya y la Pila Seca, frecuentemente están bailando soldados con mujeres y "muchos trapientos", al mismo tiempo que cantan El saranguandingo y otras canciones igualmente deshonestas. Dejando de lado su familiaridad con las pulquerías y tepacherías, que junto a los diversos puentes que menciona son sus puntos de referencia urbana preferidos, Manuela Fernández nos cuenta que en una tarde lluviosa de junio de 1771 se encontraba

[...] tratando de los desórdenes de las tepacherías con una mujer que avía ido a comprar azúcar i no conose, [la cual] le dixo que bailando un soldado con una muger en una tepachería de las de la Puente [sic] de Amaya, i entrando un yndio con la demanda de un Niño Jesús, cogió el soldado al Santo Niño en brazos i siguieron bailando.¹⁸

La pregunta que enseguida le lanzó el Padre Larrea a nuestra mulata -la que, dicho sea de paso, sabía firmar- era de esperarse: si las personas que hicieron tal cosa estaban ebrias o en

su juicio al hacerla. Aunque Manuela se limitó a responder ingenuamente que no lo sabía, la respuesta ya estaba dada antes de iniciar la pregunta, pues a las pulquerías y tepacherías se iba a beber además de a bailar y a cantar. Quizá Manuela estaba protegiendo un gusto muy personal suyo por el tepache y los "tonos" con esa respuesta, pues no ocultaba que conocía todas las casas que vendían estos productos en las calles a que hacía referencia. Y no se trataba de ninguna vendetta personal, pues ocultó el nombre del soldado con la misma excusa anterior.¹⁹

Esta declaración supone varias cosas. En primera instancia, se trata de un testimonio de tercer grado, ya que el hecho que refiere la mulata le fue transmitido por la mujer que lo presencié. Por otro lado, es claro que ambas mujeres -la testigo ocular y la denunciante- compartían la idea de que una acción así era reprochable, poco respetuosa de la imagen del Niño Dios, y por tanto la mulata Fernández decidió denunciarla voluntariamente ante la Inquisición. Es ella, y no el Santo Oficio, la que piensa que bailar con tan sagrada estatua como lo hiciera el soldado es un acto de burla de las cosas que le son respetables, como lo era esa imagen. De no ser así, insisto, nunca hubiera hecho su denuncia. Así pues, estamos ante una mentalidad de respeto por las imágenes sagradas compartida por una mulata del siglo XVIII, que por un lado demuestra repugnancia ante las irreverencias religiosas que ocurren en los ambientes animados por el alcohol, pero que, por el otro, gusta de ellos, como ella misma lo reconoce. Manuela se encuentra, entonces, en una contradicción, puesto que no aprueba

todo lo que sucede en las tepacherías, pero no obstante escó-las visita en la misma zona cercana a Santo Domingo -y a la Inquisición- donde fuera a presentar su denuncia. Hay una suerte de ingenuidad provinciana que se confunde y asombra ante los atractivos y aberraciones que ofrece simultáneamente la capital, la gran ciudad.

Dada la vaguedad de las respuestas de la denunciante -no mencionó a ningún testigo-, Fray Francisco Larrea consultó con los inquisidores que decidieron finalmente cerrar el caso. Calentado el ambiente por el alcohol, un soldado se tomó la libertad de improvisar sus ademanes burlescos sobre una figura sagrada junto a su compañera de baile, lo que quizá para algunos de los parroquianos presentes fue ya ir demasiado lejos, pues una cosa es ver bailar a una pareja con movimientos no muy honestos y otra muy distinta reirse de la irreverencias que se le hacen al Niño Dios. En fin, había de todo y para todos en una tepachería de la ciudad de México del último tercio del siglo XVIII, desde indios vendedores de imágenes santas hasta soldados irrespetuosos, incluyendo mujeres que al menos en cuanto a sus creencias religiosas eran intransigentes e incorruptibles.

(4) La cosecha, El temascal, Pan de jarabe y Pan de manteca
(México, 1772)

En esta ocasión se trata de un baile que se verificó, a la usanza de aquel tiempo, dentro de un intermedio teatral. Fue denunciado por el clérigo Agustín Rotea en carta del 19 de mayo de 1772, enviada al Santo Oficio de México desde esta misma ciudad.

Se trata de una emotiva denuncia escrita que, debido a ciertas implicaciones del orden político, no tuvo mayor consecuencia. Pero demos la palabra al padre Rotea, quien nos cuenta

que la noche del 16 del corriente, en que se representó en el teatro de esta ciudad la tragedia intitulada Reynar después de morir, concluido el segundo acto o jornada y la pieza que llaman zaynete, salieron dos cómicas, a repetidas instancias del auditorio, a cantar y bailar un son que nombran La cosecha.²⁰

Lo primero que se advierte es la evidente afición que tenía el presbítero por el teatro que se representaba en el Coliseo de la ciudad de México, puesto que no sólo presencié la tragedia que menciona sino que, al final de su carta, denuncia también otra comedia que se presentaba por aquella época en el famoso Coliseo, titulada Los celos en vizcaíno y el amor en francés.²¹ Era normal que los clérigos también asistieran al espectáculo popular por antonomasia de la Nueva España, aun y cuando lo criticaran y denunciaran después de haber disfrutado de la función. Así lo hemos constatado con otros padres y religiosos que sentían por el teatro la misma mezcla curiosa de atracción y arrepentimiento como el que nos ocupa por ahora.

También era común y casi obligada la presencia de bailes y "sones de la tierra" dentro de la estructura del espectáculo teatral novohispano, pues, como lo ejemplifica nuestro sacerdote, era precisamente en los intermedios de las obras largas de tres actos o jornadas cuando se insertaban las piezas dramáticas del llamado teatro menor o género chico (entremeses, mojigangas, sai-

netes, etc.), acompañadas de los bailes y danzas más populares del momento.²² Tal es el caso del son La cosecha, por lo visto muy bien conocido por los espectadores quienes lo pidieron como se estilaba a dos de las actrices, mismas que, después de haberlos hecho sufrir un poco con la espera reglamentaria que sanciona la norma de los ambientes teatrales, finalmente los complacieron cantando y bailando el tan solicitado son.

Sigamos ahora la descripción de La cosecha que nos ofrece nuestro elocuente denunciante:

Es éste, Señor, un baile de lo peor que puede inventar la malicia, y tan indecente, que no se permitiría en un país de gentiles o de hereges con tal que conservasen algunos restos de honor y de vergüenza. Hácense en él unos movimientos y contorsiones del cuerpo, que no son otra cosa que una imagen vivísima de lo que no permite la decencia expresar. ¿Qué cosa más acomodada para corromper las costumbres? ¿A quién no servirá de ocasión próxima un espectáculo semejante? ¿Qué joven podrá quedar inocente? Y más quando el pueblo con el aplauso, con la risa, con los dichos, viene a ser un fiel intérprete de aquellas acciones.²³

Si de alguna forma se podría calificar este fragmento sería, paradójicamente, de una descripción abstracta, pues el padre Rotea se las arregla para transmitir una idea de la calidad de los movimientos bailables sin recurrir a la pintura concreta. Es decir, su intención es retórica, con el claro propósito de despertar el celo inquisitorial. Por ello recurre más a los adjetivos que a los sustantivos ("peor", "indecente", etc.) y a ciertas palabras-

clave típicas de la denuncia moralista: "malicia", "honor", "vergüenza", "decencia", "corromper", "inocente". Su texto, pues, está dirigido a una imaginación prolífica, al buen entendedor que no necesita de muchas palabras para recibir el mensaje. La eficacia de la retórica es tal que ni siquiera necesita recurrir en esta ocasión a términos más directos del discurso represivo de la época tales como: "obsceno", "torpe", "deshonesto", etc.

Pero, ¿en qué consiste el mensaje? Nuestro sacerdote-emisor no quiere decir otra cosa que el baile que presencié en el Coliseo posee fuertes contenidos eróticos, cuyos movimientos están relacionados con una sensualidad que incluso excede a lo estrictamente sexual. El balance corporal que arroja La cosecha sería inaceptable aun para aquellos pueblos poco civilizados que no disfrutaban de la única religión verdadera, siempre y cuando tengan algunas nociones del honor y de la vergüenza. El cuerpo se mueve y contorsiona de tal manera que la decencia no lo permite ni siquiera mencionar. El cuerpo que produce una "imagen vivísima" pero al fin inexpressable, impronunciable. Lo que no se puede decir pero que al fin y al cabo se dice de manera indirecta y de soslayo. Y lo no dicho, que de esta forma se censura y se desprecia, finalmente se comprende y hasta se califica.

En La cosecha late aquello que es invisible e indecible pero que corrompe las costumbres y ataca al inocente, al incorrupto. Es un baile cuyos movimientos manchan, infectan y pudren, aunque no sepamos bien a bien en qué consiste la infección. Pero ningún médico, por hábil que sea, puede curar enfermedad alguna sin localizar el foco infeccioso, como bien lo entendía el Santo Oficio.

Y al final, por fin, de nuevo el respiro de la realidad social que contextualiza al ente abstracto y nos recuerda que estamos en el teatro. Sí; otra vez entre ese pueblo que demuestra haber recibido el mensaje de tan indecibles movimientos cuando aplaude, cuando ríe, cuando grita y lanza dicharachos picosos a las bailarinas en medio de la excitación y la emoción producidas por el baile y el ambiente psicológico que genera. El pueblo, eterna masa anónima que no sabe más que interpretar las malas acciones que se le presentan en los espectáculos corruptos a los que, sin embargo, también asisten ciertos intelectuales de la fe que tratan de negar e ignorar lo que ven por medio de la ciencia del bien decir, de las trampas lingüísticas de la retórica.

Hay una última razón por la cual finalmente La cosecha se libró de las claras intenciones de ser perseguido y quizá hasta prohibido por algún edicto del Santo Oficio. Ni siquiera la culta y eficiente pluma del presbítero Rotea pudo contra una discusión sobre el baile que se originó entre el Corregidor y el Juez del Coliseo, la cual por fin se resolvió al intervenir más ilustre personaje:

[...] el Señor Corregidor avía mandado días pasados que no se bailase, a lo que se opuso el Señor Juez del Coliseo (zeloso de su jurisdicción), y aviendo pasado el negocio al Señor Virrey, determinó su Eccelencia que se bailase, pero con decencia; mas esto no se ha egecutado de ninguna suerte, ni es capaz de egecutarse, pues lo malo del baile (digámoslo así) [está] en su misma esencia y no en el modo. Con esta ocasión he sabido que se usan también otros

tres sones que llaman El temascal, el Pan de jara-
ba [sic] y el Pan de manteca, de quienes se dice
ser igualmente torpes y desonestos, particularmen-
te el primero.²⁴

Es significativo comprobar que en ocasiones hasta el Virrey tenía que enterarse de los bailes populares y hasta decidir sobre si era correcto o no que se bailasen. Pero quizá es más interesan- te el hecho de que Don Antonio María de Bucareli y Ursúa -cuyo pe- riodo de gobierno corrió de 1771 a 1779-, teniendo noticia de la denuncia citada y de la discusión generada entre uno de sus fun- cionarios y el Sr. Viana -Juez del Coliseo-, finalmente haya de- cidido a favor de este último, permitiendo así un baile que no te- nía muy buena reputación entre cultos e ilustrados.

Inteligente como era, el padre Rotea sabía que la única con- dición que imponía el Virrey al baile no se cumpliría, pues si La cosecha incluía actitudes corporales no muy respetables, ello se debía a la propia naturaleza de este baile, las cuales no iban a desaparecer por arte de magia una vez autorizado. Bailarlo "con decencia" hubiera significado, quizá, hacer otro baile. Sin embar- go, esta sutileza le permite a nuestro clérigo afinar su puntería con una evidente exageración que compartían muchos mojigatos ilus- trados: hay que extirpar el baile de raíz, no corregirlo, porque se trata de un problema de "esencia". Es más fácil identificar al baile con la maldad que comprenderlo. El buen padre olvidaba que no todo baile popular era obsceno por necesidad: los había tam- bién antipladosos.

El asunto originado por esta discusión trascendió incluso en

otras fuentes: hasta los archivos del Hospital Real de Naturales, como lo hace constar Gabriel Saldívar.²⁵ En el expediente en cuestión se encuentra una defensa de un cierto "censor" de las obras del Coliseo, cuyo nombre no proporciona Saldívar, pero que podría ser quizá el mencionado Juez del Coliseo, el Sr. Viana. En esta defensa, que parece estar fechada en 1775, más o menos 3 años después de haberse bailado La cosecha, dicho "censor" critica en la forma siguiente al otro personaje de la disputa:

Supone el Señor Corregidor (y aun ha calificado con usurpada autoridad) que el baile de la Cosecha lo es verdaderamente del diablo por lo provocativo y deshonesto de sus mudanzas; esto es un hecho referido con mucha equivocación, o por mejor decir, es un concepto formado por el Señor Corregidor contra el verdadero hecho del baile que cita.

Acto seguido se apresura a desmentir al Corregidor, discrepando incluso con nuestro denunciante Rotea sobre la mala "esencia" del baile que no depende del "modo":

No hay alguno que no admita deshonestidad; todos pueden ser indecentes y provocativos en sus mudanzas y acciones y movimientos, y no por eso son los bailes malos en sí mismos, sino por razón de las personas y ^{su} modo de bailarlos. El minuet, las contradanzas y aun el fandango, son bailes admitidos universalmente como diversiones inocentes, lícitas y honestas, y aunque en el modo de bailar puede haber mucha deshonestidad, jamás se han prohibido en las casas particulares ni en los teatros, no obstante en la opinión de algunos hombres adustos y ascéticos que reprueban y tienen por malo todo lo que no es conforme a su espíritu. La

Bamba, el Totochí [sic] y todos los bailes del país que suelen frecuentarse en el teatro, pueden también ser con mudanzas provocativas, pero ni éstos ni la Cosecha son verdaderamente del diablo, porque no se han bailado con la deshonestidad que se pondera.

El autor de esta defensa, sea quien fuere, nos permite conocer, además de sus certeras críticas contra el Corregidor, que hacia 1775 se bailaban en el Coliseo de México ciertos sones "del país" de la región veracruzana, como El totochín y La bamba, amén del minué, la contradanza y el fandango, que nos encontraremos más adelante. De tres de ellos posiblemente tenemos aquí su primera mención en la Nueva España (La bamba, la contradanza y el fandango). Para terminar, el anónimo "censor" nos ofrece algunos detalles más sobre La cosecha:

La primera vez que se bailó esta tonada en el teatro mereció una pública aclamación. La Tapia [y] la Bárbara fueron las dos cómicas que ejecutaron esta diversión y la repitieron a placer y contento del patio. El desairado talle de la primera y sus continuos movimientos de su cabeza, brazos y cuerpo, aun cuando canta una aria o representa un papel, se hacen más reparables cuando baila, no sólo la Cosecha sino también el minuet. El señor Corregidor formó el mal concepto del nuevo baile y así lo dijo la misma noche en la corte a V.E. Esta sola noticia me movió a averiguar lo cierto, y al día siguiente por la mañana mandé a el autor D. Pedro Galup que previniese de mi orden a la Tapia, que con el baile de la Cosecha y en todos los demás excusase toda acción que pudiera tener visos de inhonestidad.

Dadas las coincidencias entre este "censor" y el clérigo Rotea, es muy probable que esta última descripción se refiera al 16 de mayo de 1772, cuando según el segundo se bailó La cosecha. Ahora sabemos que las dos cómicas que la bailaron se hacían llamar "La Tapia" y "La Bárbara", aquellas que tuvieron que repetirla debido al éxito que obtuvo entre el auditorio. Pero en especial la primera fue, con sus movimientos corporales referidos, la que motivó las protestas del Corregidor que elevara hasta el mismo Virrey. El mencionado "censor", o el Juez del Coliseo como creemos, no tuvo más remedio que mandar a dicha cómica un regaño para que dejara de bailar deshonestamente. De esta forma, el Sr. Viana no sólo garantizaba la estabilidad del Coliseo sino que también comprobaba su propia teoría, contraria a la de Rotea, al mismo tiempo que cumplía con los deseos del Virrey. Así pues, en ocasiones estos bailes también encontraban defensores entre los censores o jueces de espectáculos públicos, así fuera para no ocasionar un desastre económico en el tan redituable negocio del teatro.

Para finalizar retornemos un poco con nuestro original denunciante. Recordemos que el padre Rotea termina su testimonio dispersando sus ataques contra otros dos bailes con los que ya nos hemos encontrado en esta zona (El temascal y el Pan de manteca). Pero lo hace también contra uno nuevo que califica, ahora sí, de "torpe" y "deshonesto": el Pan de jarabe. Con este baile, aparte de su breve mención de paso en la ciudad de México, nos volveremos a encontrar enseguida en otra de las ciudades bailarías de la zona central.

(5) Pan de jarabe y Seguidillas (Pachuca, 1784)

Hémos aquí con un nuevo denunciante que, como se verá a lo largo de este capítulo, se especializó en la denuncia de bailes populares, lo cual indica que significaron una grave preocupación para él. Se trata de Fray Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León, predicador misionero del Colegio Apostólico de San Francisco en Pachuca, avezado fraile con una experiencia de 17 años en el ministerio apostólico, como él lo declara al comienzo de su carta-denuncia fechada en Pachuca el 15 de agosto de 1784. Y bien, habiendo invertido todo su celo misionero en apartar las almas del "intolerable abuso de los bayles deshonestos y provocativos", nos asegura que se ha "esforzado todo lo posible a fin de desterrarlos de los Pueblos cristianos [...] ", aunque, como bien lo reconoce, sin ningún éxito.²⁶ Pero es obvio que tenía una particular afición por uno de los bailes contra los que predicaba: el Pan de jarabe, del cual nos dejó cuando menos tres diferentes testimonios en 1779, 1784 y 1789. En particular, cabe mencionar que Fray Gabriel Pérez se distingue como el primer denunciante de las coplas de este baile, como lo veremos en su oportunidad.

En 1784, cinco años después de realizada su primera denuncia contra el Pan de jarabe, la cual le había rendido el fruto de sus coplas mediante su misión en el Obispado de Puebla, todavía se quejaba el franciscano de la ineficacia de sus esfuerzos:

Después de todo hallo en el día que muchas personas (aun de carácter), sostienen especulativa y prácticamente su licitud, mandando tocar y bailar el expresado Pan de jarabe, las Seguidillas y otros

sones, en los que es claro y patente a los que asisten las culpas que se cometen contra la Magstad Santísima de Nuestro Dios, asegurándome varios sugetos por donde he transitado, que siendo tan malo el bayle del Pan de jarave, es mucho peor el de las Seguidillas, por el mucho manoseo de hombres y mugeres.²⁷

Aquí de nuevo carecemos de descripciones precisas en beneficio de la condena y reprobación de tipo moral y abstracto. Aquellos que ingenuamente aceptan, en la teoría como en la práctica, al Pan de jarabe, las Seguidillas y demás bailes, no están conscientes de las "culpas" que acumulan, nos dice el fraile como para imaginar la gravedad que estos bailes suponen. No obstante, al final se nos aclara un poco más el porqué de tan terrible pecado: siendo "malo" el Pan de jarabe, las Seguidillas lo superan en cuanto al mayor contacto erótico que permite entre los cuerpos de los bailarines de ambos sexos, el así llamado "comercio carnal" que se ponía a funcionar mediante el impulso rítmico musical que penetraba los cuerpos. Aquí lo que más preocupa a nuestro incansable fraile es el ingrediente erótico de estas danzas, el diálogo de manos que encuentran en el baile un pretexto perfecto para recorrer los cuerpos a la luz pública, triunfando sobre la alcoba y la intimidad.

Pero de nueva cuenta tenemos que este religioso denunciante, irritado por los excesos que observa, cae en el error de pensar que todos los bailes son así, depravados en esencia, inseparables de la experiencia erótica y de la provocación sexual. Pero si no todos los bailes son así, queda claro que los que él cita sí lo

eran, lo cual no le impide extender su generalización a todo el reino bailable. Recordemos que muchos bailes eróticos de aquella época, como los de ahora, son producto de antiguas danzas y actitudes corporales rituales que representan ritos de fecundidad y fertilidad, es decir, las así llamadas danzas de cortejo y apareamiento, cuya imagen de lo representado no deja ninguna duda al observador, que de inmediato percibe el elemento sexual en estas danzas. Muchos bailadores de la Nueva España seguían recibiendo esta herencia dancística al bailar danzas como las que denuncia este asustado franciscano, que no se iba a poner a hacer consideraciones antropológicas para entenderlas o al menos disculparlas. Insiste, por ello, en que los bailes denunciados deben incluirse en un edicto, pues de esta forma

muchas Almas saldrán del error intolerable ^{que} de los pueden baylar honestamente, siendo, como son, per se provocativos.²⁸

A pesar de sus insistencias, que reitera por medio de varias cartas a través de ^{los} años, los señores inquisidores siguieron ignorando muy razonablemente sus súplicas, a sabiendas de que un edicto apresurado o mal formulado podía generar más males de los que intentaba remediar, y hasta servir de publicidad gratuita a aquello que se desea desterrar de las prácticas corporales de los bailadores habitantes de la Nueva España. Pero al fin terco y celoso de su deber como era, Fray Gabriel no dejó de insistir de una u otra forma en su enconada lucha contra los bailes populares no volhispanos, y de esta forma, nos dejó gruesos expedientes atestados de sus cartas que hoy nos son indispensables para reconstruir las prácticas bailables que él tan efusivamente condenó.

(6) Denuncia contra "La sargenta" por bailar deshonestamente
(México, 1808)

El caso que nos ocupa a continuación no tiene que ver con un baile específico, es decir, pertenece a los expedientes de la 2a. información aludidos en el capítulo anterior. Pero dado que contribuye a esclarecer los usos corporales bailables de la zona central, hemos considerado oportuno incluirlo precisamente aquí. Como evento bailable, no obstante el anonimato del baile, proporciona un testimonio que reafirma una tendencia corporal que ya nos es familiar en esta zona.

Se trata de una denuncia hecha por carta de Manuel Gerónimo Valenzuela, enviada desde la propia ciudad de México el 28 de marzo de 1808 al Sr. Inquisidor Don Bernardo de Prado y Obejero, quien la recibió al día siguiente. Como ocurría con la mayor parte de las denuncias escritas, ésta presenta también el inconveniente de que no es posible saber mucho más del denunciante de lo que él quería hacernos saber, ya que no está sujeto al interrogatorio común que proveía los datos generales del denunciante (oficio, etnia, estado, edad, etc.). Sin embargo, el hecho de dirigir su carta expresamente a tan alto funcionario inquisitorial -cosa que no es frecuente en nuestros casos-, así como los términos en que redacta su denuncia, nos informan por lo pronto de que no se trataba de una persona de la esfera popular, sino probablemente de algún español o criollo acomodado con los conocimientos necesarios como para saber a qué alto e influyente personaje enviaría su denuncia. Además, el mismo hecho de escribir su denuncia, en lugar de hacerla personalmente, es un lujo que no podía darse cualquier habitante

común y corriente de la "muy noble y leal" ciudad de México.

Sin hacer demasiadas presentaciones y etiquetas, el Sr. Valenzuela entra casi directamente en materia:

Con motivo de haver asistido a un convite en una de las casas del Puente de Alvarado, y teniendo su diversión casera, presencié el acto más indecente que puede ejecutarse en su clase, pues sin saber cómo ni por dónde nos encontramos en la sala bailando no una muger, sino una furia infernal en forma de tal, cuya desemboltura y desordenados lascivos movimientos escandalizaron no sólo a las personas decentes que nos hallábamos, si también a los músicos y gente de servicio.²⁹

El denunciante no nos informa tan sólo del hecho que presencié; también enfatiza su posición social personal comparándola con las de los demás presentes. Sabemos, pues, que el 27 de marzo de 1808 se celebró una fiesta privada en una casa del Puente de Alvarado, donde presenció Valenzuela, como presumía todo denunciante en su éxtasis de elocuencia, el acto bailable más indecente que se pueda concebir. Nada más claro que su evocación de aquella mujer que bailaba con los susodichos movimientos, los cuales escandalizaron, además de a las personas "decentes" como él, a las que no lo eran, entre las que incluye a los sirvientes y a los propios músicos.

O sea que Valenzuela o bien asistió a una casa de la dicha calle perteneciente al medio popular, donde proliferaban los bailes que le escandalizaron, o bien una familia "decente" de esta calle invitó a una bailadora profesional, con todo y sus músicos acompañantes, a demostrar sus habilidades. Aunque es difícil comprobar

con precisión cualquiera de las dos hipótesis, podemos suponer que la segunda es tal vez la más plausible, por la misma aclaración del denunciante que considera a la "gente de servicio" entre los espectadores del baile. Una familia "decente", es decir, pudiente y acomodada, o hasta de los estratos medios, solía tener sirvientes en su casa que participaban de la vida familiar, incluidas las fiestas; no así si se tratara de una familia perteneciente a las clases pobres.

Si este fuera el caso, como creemos, estamos ante un ejemplo de convivencia entre dos contextos socioculturales aparentemente irreconciliables: el de los grupos hegemónicos y el de las clases subalternas. De otra forma, ¿cómo explicar que una familia "decente" invite -o al menos deje entrar a su casa- a una mujer apodada "La sargenta" y sus amigos, que se mezclaban con la servidumbre? No sabemos si esta situación era frecuente o es un caso excepcional. Lo que sí sabemos es que en ciertos momentos festivos las clases sociales pactan una tregua transitoria con el fin de compartir sus productos culturales: los de "arriba" se codean con los de "abajo" espontáneamente o previo contrato de compra. Y también sabemos que en la historia de la danza es un hecho repetitivo el de que muchas danzas que triunfan en la corte provienen precisamente del medio popular, al grado que es difícil encontrar una que no haya sufrido este proceso de apropiación cultural.

De cualquier forma que haya sido, el hecho es que hubo alguien -el Sr. Valenzuela- de la élite que no toleró la mezcla del agua con el aceite, y su enojo lo llevó a dejarnos el testimonio de su desagradable experiencia:

Es inexplicable la ira que excitó en mí semejante espectáculo, que a la verdad no hay voces con que manifestarlo; y con la maior prudencia que me fue dable, la hize salir a la calle con dos que la acompañaban y el que vailó con ella. Creo ciertamente en que de no delatar vn hecho tan impuro como abominable, incurría en los anatemas que se han fulminado para contenerlos. Me informé del nombre de ellos y dijeron ser ella la que llaman La sargenta, el soldado del comercio Siete Cabezas y el que la sacó a vailar no tube otra razón sino la de que era quien la acompañaba.³⁰

Es evidente que nuestro denunciante, a diferencia de los anteriores, sabe combinar con maestría su cultura retórica adjetival y moralista ("indecente", "impuro", "abominable", etc.) con la descripción concreta de lo que le interesa denunciar. Poseía, además, la iniciativa suficiente como para averiguar los motes y señas que pudieran hacer localizables, dado el caso, a los culpables del supuesto delito, y hasta para sac^aarlos de la casa en la cual desentonaban, a juicio del denunciante. Nos encontramos de nuevo ante un espectáculo bailable que incluía posturas eróticas que desagradaban enormemente el espectador refinado que lo presenciaba. Y ante lo erótico y lo sensual que despierta la lascivia personal del mo- jigato, eso que ni siquiera permite encontrar palabras con que expresarlo. Y, por supuesto, ante la propia vergüenza iracunda del denunciante, quien no desea volverse cómplice de lo indecible, y que considera un deber moral delatarlo. En verdad algo poseían aquellos bailes populares que despertaban los más bajos instintos lujuriosos en los que por azar los presenciaban, hasta en los individuos de las familias "decentes".

Al final, como si temiera que lo dicho no fuera suficiente como para despertar la indignación del Santo Oficio, decide ser aún más explícito en cuanto a los movimientos de La sargenta:

Esta muger, además de los movimientos tan impuros, tubo la vilantez [sic] de levantarse la ropa a más de medio muslo y enseñar sus asquerosas carnes.³¹

Valenzuela no podía ser más directo en su descripción del cuerpo de la mujer que observó bailar. Su memoria grabó y reservó para el final, como si intentara dar la puntilla a la bestia herida, su cuidadosa observación de las piernas de La sargenta más arriba de la mitad del muslo, entre sus faldas arremangadas. Pero recordemos que la bailarina no se encontraba danzando a solas, sino que lo hacía con otro bailarín que también recibió la amable invitación de Valenzuela de abandonar la casa. Se trata, pues, de una visión masculina que se concentra en los movimientos del cuerpo femenino, que le atrapan la atención al grado de ni siquiera percatarse de los del bailarín de su propio sexo.

Por lo demás, asociar el baile con la mujer -como ya se ha dicho- es una vieja mentalidad -o debilidad- masculina y española que no era en 1808 ni novedosa ni extraña. Ya decía Cervantes en su comedia La gran Sultana que

No hay mujer española que no salga
del vientre de su madre bailadora [...].

Y de rancia estirpe es aquel refrán que reza:

A la mujer bailar, y al asno rebuznar,
el diablo se los debió de mostrar.

Aunque el mismo refranillo ya se encarga de calificar de diabólica e inevitable la asociación baile-mujer, cuestión de terca naturalidad, en 1726 el propio Diccionario no se privaba del gusto de comentarlo. Prejuicio de la época o no, aquel refrán se decía

por lo enfadosos que son una muger que baila continuamente (como lo hacen muchas) y un asno, que con sus rebuznos continuados desagrada y desasossiega.³²

Como quedó dicho, la mujer no bailó sola. Así pues, sólo la existencia de un prejuicio masculino puede dar cuenta de esta asociación que late en los dichos populares y en la mente de los denunciantes. Como si el cuerpo femenino fuera el único capaz de mover a la lujuria en el trance de bailar. En una sociedad cimentada en el poder masculino como la virreinal, era tal vez imposible encontrar a alguna mujer que expresara sus sentimientos eróticos al ver bailar a un hombre, los cuales jamás saldrían de su segura intimidad. Quizá por ello las mujeres testigos de bailes de la época se contentaban con denunciarlos por otras razones que lindan más con la irreverencia espiritual que con la corporal.

No obstante todos sus esfuerzos delatorios, Valenzuela no logró conmover al señor inquisidor al que dirigió su misiva, y el Santo Oficio no movió un dedo para perseguir a La sergenta y sus amigos, a pesar de todos los detalles proporcionados. Quizá su error consistió en omitir el nombre del baile (¿cómo prohibir un baile desconocido?), o quizá su elocuencia no tuvo el éxito esperado. Fuera por desinterés, por flojera o por alguna otra razón, el caso se cerró cuando la Inquisición lo turnó a la Real Sala del Crimen el 2 de abril de 1808, para que otros funcionarios tomaran las "providencias convenientes a evitar estos excesos."³³

(7) El Cristo del desmayo (México, 1813)

El presente caso consta tan sólo de una denuncia aislada del baile que, como todas las anteriores, no tuvo mayor trascendencia dentro de los buenos "oficios" del Santo Oficio. Pero no por ello es menos interesante en el intento de recuperación de las actitudes corporales de los bailes subalternos novohispanos. Esta vez encontramos de nuevo a una denunciante que al parecer fue llamada a declarar ante el padre Dr. Don José Antonio Tirado y Friego, Comisario de Corte del Santo Oficio, el 10. de mayo de 1813 en el Oratorio de San Felipe Neri de México. Nuestra informante se llamaba Doña María Cecilia Capetillo, española de 23 años casada con Don Ignacio Menocal y Arango, pareja que, como indica su tratamiento, no pertenecía precisamente a los estratos más pobres de la ciudad de México de principios del siglo XIX.

Al ser preguntada la joven mujer confesó que

[...] el día siete de abril presencié en la casa de Don Cándido Lejarazu, Calle de Tiburcio No. 13, una contradanza que tenía por nombre, según le dijo un oficial que se le asentó al lado y le parece que era Alférez del Batallón de Lobera, el Christo del desmayo [...].³⁴

Es claro que se trata de un baile que se realizó en algún festejo privado, celebrado en una casa particular el 7 de abril de 1813. La calle de Tiburcio se encontraba, según plano levantado sesenta años antes, en el cuartel suroeste de la traza de una ciudad de México recién dividida en siete cuarteles en 1753, y es conocida en la actualidad como la 2a. calle de República de Uru-

guay.³⁵ Es muy posible que Cecilia Capetillo fuera vecina del dueño de la casa en donde presencié el baile citado, pues su denuncia la realizó en el Oratorio de San Felipe Neri, ubicado en la calle de ese nombre, hoy 2a. calle de República del Salvador, misma que se encontraba a sólo una cuadra hacia el sur de la de Tiburcio y exactamente después de ésta.³⁶ La cercanía de ambas calles (la del hecho y la de la denuncia) sugiere que la denunciante vivía por esa misma zona suroeste de la traza, muy cerca tal vez de la casa a donde concurrió a la fiesta. La Sra. Capetillo demuestra, por añadidura, una gran familiaridad no sólo hacia los dueños de la casa de la fiesta, los Lejarazu, sino también hacia los demás invitados a ella. Esto es un indicio de que existiera entre ellos una posible relación amistosa, lo cual reforzaría la posibilidad de una plausible vecindad entre todos ellos. Esto nos lleva a pensar que quizá estemos no sólo ante un baile urbano, sino incluso ante un baile de barrio que circulaba por el área suroeste de la ciudad de México hacia 1813.

Por lo que hace al testimonio de nuestra testigo sobre esta singular contradanza llamada El Cristo del desmayo, es posible afirmar que no se aparta del esquema formal que seguía este géneroailable en otras épocas y latitudes. La contradanza siempre fue una danza "coral" mixta, es decir, grupal, desde que se llamara country dance o counterdance en la Inglaterra del siglo XVII.³⁷ Su popularidad se cifraba precisamente en el hecho de ser una danza que superaba la intimidad de las danzas de pareja que florecieron en las cortes europeas. Al mismo tiempo, era una danza cuya sencillez de movimientos la hacía asequible aun gran número de

personas deseosas de bailar, que podían bailarla sin demasiado esfuerzo o complicaciones, hecho que le creó numerosos enemigos entre los maestros de danza cortesanos, que llegaron a temer por su oficio.³⁸ Esta animadversión culterana se debía a que la contradanza no poseía el refinamiento cortesano de las formas que la engendraron, ni su privacía individualista. Sachs llega a afirmar que era "meramente un pasatiempo y un juego social" que, "bajo el encanto del movimiento rítmico, une a los huéspedes de una velada en una comunidad fugaz", en la cual "se confundían gentes de todo linaje sin distinción de clase social". Una comunidad con el único propósito de divertirse. Por ello apunta Sachs que "el danzarín de minué toma lecciones durante años; el danzarín de contradanza, sigue siendo, en general, un aficionado, en el peor sentido del término."³⁹

Es oportuno recordar que la country dance inglesa era una danza de origen popular ("danza rústica" o "campirana") que por esta razón no puede ser reconstruída con exactitud. Aparece fugazmente hacia fines del siglo XVI -como bran o branle- y a mediados del XVII, como lo indica la obra de Playford, ya ha sido aceptada por la alta sociedad.⁴⁰ Pero como baile de "figura" la contradanza tuvo un excelente lugar en España, donde puede localizarse ya con ese nombre hacia 1714.⁴¹ Sin embargo, sus figuras pueden rastrearse en la península Ibérica desde el siglo XVII, sobre/~~todo~~ en los espectáculos teatrales que especifican numerosas indicaciones para ejecutarla.⁴²

Por su parte, el Diccionario de la Real Academia ya incluye el término "contradanza" en 1729, definiéndolo como

Cierto género de baile nuevamente introducido, que se executa entre seis, ocho, u más personas, formando diferentes figuras y movimientos. Viene del francés Contradance [sic], que significa esto mismo.⁴³

Esta definición vuelve a insistir en la novedad de la contradanza en España a principios del siglo XVIII, y en su ejecución entre varias personas que forman figuras. También nos sugiere la posibilidad de haber llegado a España vía Francia, que a su vez la heredó de Inglaterra. Pero de lo que estamos seguros es de que tuvo una larga estancia en la península, pues todavía a finales de siglo el curioso personaje apodado "Don Preciso" le dedicó sus Elementos de la ciencia contradanzaria (2a. ed., Madrid, 1796), obra destinada a satirizar a la contradanza.⁴⁴

Por otra parte, ya tenemos noticia de la contradanza en Nueva España hacia 1775, donde como vimos anteriormente compartía créditos en el Coliseo junto a La cosecha, La bamba y el fandango. Así que para 1813 la contradanza ya contaba cuando menos con 38 años de vida pública en la Nueva España, y seguiría teniendo mucha popularidad durante el resto del siglo XIX e incluso generando nuevos bailes. Entonces, la contradanza titulada El Cristo del desmayo, presenciada en aquel ambiente de personas de clase media (dones, doñas y oficiales del ejército) de la fiesta antes mencionada, no demuestra ninguna originalidad en cuanto al hecho de haber sido bailada por un grupo de mujeres y hombres (quizá 5 ó 6, según la denunciante) que trataba de divertirse un poco con las figuras que les ofrecía esta sencilla danza.

Donde sí residía alguna peculiaridad en esta contradanza novohispana era, primero, en el título que le dieron sus creadores, y, después, en la misma forma de bailarla que nos transmitió afortunadamente nuestra testigo ocular en esta descripción:

[en ella] se hacía una figura entre dos hombres y una muger, o a la inversa, de que resultaba que una vez el hombre y otra la muger quedaban en cruz hechando el cuerpo hacia atrás, descansándolo en los brazos de los otros dos.⁴⁵

Este testimonio es lo suficientemente preciso como para reconstruir lo fundamental del baile en cuestión. Como en cierto tipo de contradanzas (que en este caso no es el circular o tipo ron-da), se trata de dos hileras enfrentadas de tres personas cada una (o quizá más), los varones en una columna y las damas en la otra, es decir, un total de 6 bailarines y tres parejas. Para realizar la figura de donde le viene el no muy ortodoxo nombre, una de las columnas recibe a un bailarín de la otra columna, el cual, sin perder el ritmo de la música, tiene que dar una vuelta y dejarse caer con los brazos abiertos en forma de cruz sobre dos de los bailarines de la columna receptora, que lo sostienen un momento y después lo regresan a su sitio. Acto seguido la figura se repite cambiando los roles de las columnas, en sentido inverso. Y así sucesivamente, repetitivamente, hasta que hagan la figura todos los bailarines, como se estilaba en las contradanzas.

El problema, como se deduce de lo anterior, reside en que la figura del cuerpo en forma de cruz alude, por supuesto, a Jesús crucificado, actitud corporal que la denunciante considera irrec-

petuosa por mezclar lo sagrado con lo profano, es decir, la cruz con el baile. Por si esto aún no fuera claro, el mismo nombre de la contradanza se encarga de disipar cualquier duda al respecto. Y lo que es más: no se trata tan sólo de Cristo crucificado sino, además, añádase nueva irreverencia, Cristo desmayado, como lo finge el cuerpo del bailarín al dejarse caer sobre sus receptores. Concebir un Cristo que se desmaya es algo digno de calificarse, por lo menos, de antipladoso, si no de herético o antireligioso. Pero lo extraño es que la Inquisición suspendió el caso inmediatamente después de hecha esta denuncia, por razones que no se mencionan.

Como corolario de su testimonio anterior, la denunciante termina agregando un detalle más, que se apresura a aclarar inmediatamente:

Y aunque notó también que uno se hincaba, se dijo allí que esto provenía de que una de las mujeres era mui pequeña.⁴⁶

Es decir, vio que uno de los bailarines se hincaba, como ocurría en otros bailes populares que veremos después, lo cual implica hacer otro acto sagrado dentro del baile profano. Sin embargo, lo justifica argumentando que lo hizo no por irreverencia sino por una necesidad corporal relacionada con la estatura de su pareja. Así pues, tenemos aquí de nuevo a una mujer que prefiere delatar y describir a este baile en cuanto a su contenido irreverente, en vez de hacerlo, por ejemplo, debido a su ingrediente erótico. Se sabe que la contradanza era una danza mixta de "galanteo", que incluso podría ser ubicada, según Sachs, dentro de las "danzas de fecundidad".⁴⁷ Los testigos, pues, van delineando una división sexual en aquello que pueden y quieren ver, de su memoria visual.

(8) El vals (San Agustín de las Cuevas, ca.1815)

Resulta interesante la presencia en Nueva España de uno de los bailes que más fama tuvieron en el Viejo Mundo durante más de siglo y medio (1750-1900), y que también perduraría en los gustos del continente americano hasta la fecha. El vals se clasifica dentro de las "danzas cerradas de pareja" y tiene un reconocido origen alemán.⁴⁸ Dentro de éstas, las "danzas de giro", como el vals, ocupan un lugar destacado en toda la historia alemana, cuya propagación siempre se trató de controlar, si no de desterrar, por lo menos desde el siglo XV, por considerarse indecente que en ellas los hombres y mujeres se abrazaran y besaran durante el baile.⁴⁹ Pero a pesar de las amenazas de castigo por parte de los decretos municipales y de los sermones eclesiásticos, la "danza de giro" alemana siguió gozando de una gran popularidad, sobre todo en los bailes de los casamientos. Por ello Kunz Has, el maestro cantor de Nuremberg, se quejaba en 1525 de que

Quando hay bodas hoy en día,
ya no danzan como antaño,
cuando lenta y discreta era la danza.
Ahora danzan el salvaje vals,
el huso o como le llamen.⁵⁰

De hecho la palabra weller o vals equivalía a "danza de giro", de aquí que Sachs concluya que esta cita es la primera que documenta el vocablo walzer, que Kunz Has identificaba con spinner (= huso), pues tanto en el baile como en el instrumento para hilar era fundamental el aspecto giratorio. De origen popular, la "danza de giro" se adaptó rápidamente a la corte sin perder su característica esencial del abrazo y del beso entre los bailarines⁵¹, donde se

conservó así hasta el siglo XVIII a pesar de las reprobaciones. Pero el vals propiamente dicho, rústico y de aldea, se originó en los pueblos alpinos, cuya pasión por esta danza describían los viajeros que cruzaban Bavaria durante el siglo XVIII.⁵²

Como la contradanza inglesa, el vals alemán fue un baile del que se apropió la sociedad burguesa del siglo XVIII, a pesar de sus modestos orígenes, pues negaba violentamente el "mundo cortesano y empelucado del rococó en decadencia."⁵³ Se convirtió así en el baile representativo de la nueva sociedad ilustrada que rechazaba los ideales aristocráticos, incluidas las danzas basadas en la cortesía. Los burgueses ilustrados necesitaban expresar sus nuevas fuerzas juveniles y su impulso erótico de manera directa, sencilla y sincera, y todo esto lo encontraron en el vals. La nueva generación del burgués romántico se busca en el folklore, en la cultura rústica del canto y la danza populares, pues así puede rebelarse contra la cultura que tenía más próxima: la artesana. ¿Y qué es lo que busca? El derroche brusco de energía, el movimiento extrovertido, la expresión de la pasión romántica, el goce sincero de su cuerpo que lo retorna a la naturaleza.⁵⁴ O, para decirlo en palabras de Sachs: "Carácter, expresión, alma, pasión: todo lo que pide la nueva era de la danza se encuentra en el vals."⁵⁵ Es por esta razón que este autor denomina a toda una sección de su famoso libro como "1750-1900: La época del vals".

Es así como la exaltación y el éxtasis vuelven a hacer acto de presencia en la danza europea, después de años de rigidez, afectación e hipocresía en la danza palaciega. El vals le hacía decir a un autor anónimo en 1801 lo siguiente:

Me imagino a dos seres como presas del rapto, como intoxicados, envenenados de amor, flotando en el éxtasis de la alegría.⁵⁶

Todas estas características, pero sobre todo el hecho de re-
tar a la sociedad moribunda y simbolizar a la naciente, hicieron
que el vals fuera acogido en Europa con diversa suerte. Además de
los burgueses alemanes que lo adoptaron prontamente, en Inglaterra
penetró con lentitud hacia 1812, y desde luego fue rechazado por
algunas cortes europeas y por los maestros de danza, que lo veían
como un atentado contra la moral del arte danzario. Por esto de-
cía J.M. de Chavanne en sus Principes du Menuet (Luxemburgo, 1767):
la valse n'a point de rapport avec la bonne danse [el vals no tie-
ne nada que ver con la buena danza]⁵⁷, lo cual muestra su conoci-
miento temprano en Francia. Hasta en Alemania los ataques no se
hacen esperar, donde un autor considera al vals como "debilidad"
de toda una generación en 1797.⁵⁸

Pero todos los esfuerzos fueron inútiles, pues los amantes
del vals hicieron oídos sordos a las voces de protesta. Un escri-
tor anónimo escribía en Berlín en 1791 que

el vals y sólo el vals está tan de moda ahora que
no se ve en los bailes otra cosa; con tal que uno
lo sepa bailar, todo va bien.

Y un periodista asegura en 1797 que el valsear "es tan común y
contagioso como un resfrío de cabeza".⁵⁹ Y en Francia, donde ya es
conocido, empieza a volverse tan famoso al entrar por Estrasburgo
hacia 1790, que un tal Vigée expresa su confusión de esta suerte:

Je conçois que les meres aiment la valse, mais je ne
conçois pas qu'elles la permettent à leurs filles.

[Concibo que las madres gusten del vals, pero lo que no concibo es que se lo permitan a sus hijas.]

Así lo confirma Ernst Moritz Arndt cuando escribe desde Francia en 1804 que

la gente ama con pasión estos valeses o genuinas danzas de deslizamiento -porque consisten principalmente en un deslizamiento muy leve-, [...] y ojos y oídos no se hartan de ella. Une walse! Oh encore une walse!, es el clamor constante.

La afición por el vals, junto con "el hábito de fumar y otras costumbres vulgares", es una moda reciente pero dominante, según este autor.⁶⁰ Sea como fuere, el hecho es que el vals ya se había apoderado de toda Europa al despuntar el siglo XIX.

No hemos encontrado información precisa sobre cómo y cuándo llegó el vals a España; pero es muy posible que, como en el caso de la contradanza, hubiera accedido vía Francia hacia el último tercio del siglo XVIII. En España y sus dominios era costumbre identificar al vals, de hecho, como un baile francés, idea que incluso persiste en la actualidad. Véase, por ejemplo, la denuncia de Don Manuel Paraíso, escrita desde San Salvador sin fecha, pero recibida por la Inquisición de México el 8 de febrero de 1810. Este denunciante, quien se hacía llamar "hijo del Costado de Jesuchristo" y era natural de las Islas Canarias, tenía empleo como burócrata del reino -empleado de la Real Hacienda-, y nos informa

que hace dos años [ca.1808] que llegó a esta Provincia de San Salvador un maestro del barco "La joven María", venido de Lima, su nombre de dicho maestro es Santo Domingo. Este mal hombre a introducido en esta

provincia un baile francés el más obsceno y desonesto llamado La valsa, lo que ago presente a ese Santo Tribunal para que tome las providencias que tenga por convenientes, a fin de que se proiba semejante maldad que sólo es imbeción de esa maldita Babilonia francesa.⁶¹

----- Aparte del error de pensar que La balsa era un baile francés, continúa su carta denunciando otras cosas irreverentes que ha visto en su provincia, y termina pidiendo al Santo Oficio que exhorte a los curas y jueces ordinarios para que vigilen bien las buenas costumbres. A pesar de toda su elocuencia piadosa, el Santo Oficio le contestó el 11 de febrero de 1810 que denunciara al maestro ante el Juez Real, "para que ponga remedio y evite el baile de La balsa que expresa", quitándose la responsabilidad de encima.⁶²

Así pues, sabemos que el vals ya hacía de las suyas hacia 1808 en el continente americano (Lima y San Salvador), fecha bastante temprana si la comparamos con su introducción en Inglaterra (1812). Pero sólo siete años después (ca.1815) ya sabemos de su existencia en la zona central del virreinato, lo que podría hacer nos suponer que procedente de Lima se introdujo a El Salvador y de allí quizá entró por el puerto de Acapulco, dada su relación con marineros, hasta llegar a las afueras de la capital por la parte oeste del eje horizontal. En 1817 ya se encontraba formando parte del espectáculo teatral de la ciudad de México.

Concentrémonos por ahora en la denuncia escrita del Bachiller Lorenzo Guerrero, que además de poseer todas las limitaciones de

las cartas-denuncias, carece de lugar y de fecha de envío. No obstante, en el margen derecho superior tiene escrito el año 1815, fecha que puede indicar que fue enviada o recibida esta carta en un momento cercano a ella.⁶³ En cuanto al lugar, al final de la carta el denunciante menciona que el vals se bailará próximamente en San Agustín de las Cuevas (= Tlalpan), insinuando que esto se hace con cierta regularidad. El bachiller habla de los que bailan el vals de una forma tal que pervierten a los bienintencionados, pues

los incentivos lividinosos, que a más de los que ellos, muy tranquilos y sin remordimiento en su conciencia ejecutan, conciderando ser una cosa lícita por permitida, los que originarán involuntariamente en aquéllos que con un corazón sano asigten a semejantes bayles (como se verificará en la próxima Pascua en San Agustín de las Cuevas), obligados de una mutua correspondencia, ofrecimiento o combite, donde la separación causaría alguna desazón o quejas.⁶⁴

Además, el bachiller nos informa que el vals ya formaba parte de las diversiones que se realizaban en San Agustín en los tres días de Pascua, fiestas a las que cada año asistían numerosas personas de la capital y pueblos aledaños de todas las calidades sociales y étnicas. Esta especialización del lugar en la temporada vacacional de la Pascua ya había sido advertida en el capítulo anterior.

Es imposible dar cuenta aquí de toda la riqueza expresiva de esta larga carta del Bachiller Guerrero, culto denunciante cuyo

lenguaje está poblado de adjetivos y términos religiosos y morales, convencionales en las denuncias de este tipo, sólo que elevados a su máxima expresión retórica en esta carta. Comienza analizando el hecho de que el hombre no puede desligarse de los vicios y los defectos en cualquiera de sus etapas, sea en la niñez, en la juventud o en la vejez, pues se ve sujeto a las malas pasiones y tentaciones que el mundo -y el demonio- le ofrecen continuamente. Su lamentación moral se exagera al referirse a su propia época, en la que dice que ya nada valen los preceptos católicos para contener el torrente de la maldad. Estas personas que se dedican a "satisfacer sus desarregladas paciones" y a abandonarse "a sus deleites", corrompen con su mal ejemplo y atraen con su libertinaje

a los que con un natural candor, y sin malicia, siguen incautos sus pisadas, por no conocer el veneno que se encierra en sus debaneos, pasatiempos y bayles indecentes, a que se entregan licenciosamente.⁶⁵

Sin hacer más divagaciones, se lanza inmediatamente a denunciar el vals, principal propósito de su carta, y no pierde la oportunidad de hacer una correcta apreciación lingüística:

Dígalo a la presente el pernicioso e inhonesto bayle introducido en el día con el nombre del Bals, a quien con más propiedad se debería llamar Balsa, que hantransportado a este Reyno las corrompidas máximas de la desgraciada Francia.⁶⁶

Nuestro denunciante opina que el vals ha sido introducido a España y sus dominios vía Francia, lo cual refuerza nuestra an-

terior hipótesis al respecto. Por esta razón, el bien enterado y afrancesado bachiller sabía que el vals, en francés, se llamaba La valse, y por ende en español debía traducirse como La balsa, término femenino que al menos en los primeros tiempos fue el más usado y que corriendo el tiempo acabaría por cambiar de género.

A continuación procede a describir a los que bailan el vals, quienes

entregándose a él, tan preocupados, que para comensar a baylar toman a su compañera de la mano, siendo esto entre muchas parejas de hombres y mugeres de todos es tados, comiensen a dar bueltas como locos, [y] se va enlasando cada uno con la suya, de manera que la sala donde se egecuta el enrredo que forman figura una má- quina a la manera de los tornos que usan los que fabri can la seda; y no sin propiedad, y sí con sobrada na- licia inventaron tal artificio, pues es una verdadera y bien acomodada máquina donde traman y urden el modo de engañar y corromper a las jóvenes inocentes, atra- yéndoles la voluntad con dichos salados e instimulan- tes, sin temor de que profanan con ellos su honestidad [..].

Hasta este punto el indignado bachiller no hace más que des- cribirnos con bastante exactitud lo que sucedía en los salones de baile europeos y novohispanos de principios del siglo XIX. Des- pués de que el varón saca a su pareja pidiéndole la mano, los bai- larines se abrazan y empiezan a dar giros al compás de un ritmo ternario regular y homogéneo⁶⁸, deslizándose acompasadamente a lo largo del piso del salón de baile. Pero no nos imaginemos tan sólo una muy lisa y lustrosa pista de parquet de algún salón de Viena, con su elegante decoración neoclásica o romántica; pensemos más bien en un gran salón de temporada del pueblo de Tlalpan que po-

día albergar a numerosas parejas, quizá algún galerón desocupado en el que no habían pisos tan encerados y pulidos en los que se reflejaran las candilejas, pero donde de igual forma se divertían y mareaban las parejas a su gusto. Es muy significativa su comparación de la sala de baile con una máquina, en particular la de los tornos de seda. En sus movimientos de rotación y de traslación que hacen las parejas al bailar el vals, figuran efectivamente una máquina con sus engranajes y rondanas girando en sentidos contrarios. Pero, cosa más interesante aún, de lo que no se perca el informante es de que está repitiendo una imagen muy antigua, pues, como dijimos, cuando menos desde el siglo XVI se asociaba el vals al huso giratorio, instrumento que también denota a la pieza que sirve para devanar la seda. Así pues, no sólo los bailes sino hasta las metáforas que los explican traspasan los límites del tiempo y del espacio: de la Alemania del XVI hasta el Tlalpan del XIX.

Una máquina, sí, pero de la malicia, que sirve para engañar y corromper a las inocentes que caen en su telaraña. Es el hombre, pues, el culpable de hacer caer a las damas en tal deshonestidad; ellas son tan sólo las víctimas de la máquina de bailar. Y así

continúan variando muchas posturas indecorosas y /torpes manoseos/, procurando cada uno en las que hace (a su idea y antojo) que sean de aquellas más adecuadas para manifestar su dañada intención y las más significativas de sus desordenados apetitos, /pues se unen de [tal] manera con la muger, que abrasándose con ella, igualmente se queman en la hoguera de la lacia/, brotando por cada uno de sus movimientos la devoradora llama de la concupiscencia

que se encierra en su dañado corazón, /fa ltando tan solamente en la representación que hacen tan a lo vivo, la material egección, siendo verisímil se pueda ésta verificar fuera del bayle, por medio de los compromisos que en él hagan los actrises, burlándose a su precensia del marido, padre y her mano, quienes por su disimulo y ningún celo están sugetos a sufrir el castigo de su afrenta.^{69/}

Es posible escuchar aquí, de nuevo, las antiguas quejas que desde el siglo XV levantaba la Iglesia y la policía municipal contra el hecho de abrazarse y besarse durante las danzas de giro alemanas, abuelas del vals. Podemos oír los ecos lastimeros de las protestas de los cortesanos con peluca y de los refinados mâtres à danser. Pero también están presentes los lamentos, más recientes, de fines del siglo XVIII, cuando las madres intentaban apartar a sus deseosas hijas del "loco girar" del indecente vals. ¿Qué es lo que molestaba a estos individuos y a nuestro denunciante? Lo dice muy claramente: las posturas indecorosas, los torques manoseos, los abrazos y los movimientos lascivos que expresan con toda libertad el impulso erótico y el desco sexual. Una vez encendida la llama de la pasión, sólo falta el paso final, la material ejecución del acto sexual que muy probablemente se llevará a cabo una vez terminado el baile, según las promesas que se hicieron los ardientes bailarines.

Este churrigueresco testimonio, poético y moralista al mismo tiempo, no está exento de una pizca de imaginación, que le brota al bachiller al observar con deleite cada detalle del sensual baile, como si se regodeara en su contemplación un poco envidiosa, convirtiéndose en un voyeur que se delecta, a pesar suyo, con lo

que dice detestar. Es como si presenciara, según sus propias palabras, una representación o actuación real ("tan a lo vivo") de la sexualidad humana, el vals que se convierte en un vehículo teatral -y por lo tanto visible, compartible- del impulso erótico de los bailarines, que de esa manera se niegan a limitarlo a la intimidad de la alcoba, prodigándose un momento en que pueden ser observados y envidiados en su felicidad por los demás.

No satisfecho con la intensidad de su emotiva y cruda descripción, la elegante pluma del bachiller nos proporciona otras informaciones sobre los usos corporales del vals con relación a otras danzas:

La continuación de semejante bayle le ha hecho tan transcendental [sic], que para que no les falte en las demás piezas de baylado (como las contradanzas y otras) los incentivos de obscenidad que en sus mudanzas ofrece el bals, han ideado que todas se baylen abalsadas, corrompiendo con este uso las rectas operaciones que dicta la sana moral, y como el sexo femenino no alcanza a conocer la malicia que encierra semejante coloso de desórdenes, enagenadas y atraídas de lo artificioso de su exterioridad, no se rehusan a entrar inadvertidas al precipicio [...], resultando tantos daños, de que por ser bayle permitido lo tienen por bueno y lícito, siendo tanta la maldad que encierra dicho bals, que se puede decir que por más que la malicia del hombre aquilate sus ideas, no inventará cosa más nociva, ni [de] todo el Ynfierno brotará otro monstruo mayor de obscenidades, y sólo el que lo vea baylar con livertad y sin escusa, advertirá los daños a que se hace transcendental.⁷⁰

Es tan famoso el vals que hasta otros bailes ya han adoptado un estilo abalsado, que para nuestro quisquilloso bachiller es sinónimo de obscenidad y maldad. Aquí sí se observa un foco infeccioso que va contaminando todo lo que toca, hasta los bailes que no eran obscenos, según él. Insiste en que las mujeres lo bailan porque desconocen su maldad, pero si esto puede decirse de alguna que otra dama despistada o inocente que lo ve o lo baila por vez primera, ¿cómo se explica entonces que los malvados siempre encuentran parejas disponibles para bailar el vals y su gran difusión que él mismo condena? Se trata de un caso un tanto extraño que, en vez de exagerar el papel provocativo de la mujer -como en otros casos veíamos-, dirige sus ataques contra la iniciativa masculina, contra el macho avasallador que no deja hembra sin mácula. El hombre malvado, la mujer inocente; pero nunca los extremos fueron acertados: entre los exabruptos machistas y las intuiciones feministas se mantiene a buen resguardo la verdad. Y si las mujeres de la época no se niegan el gusto de bailararlo, como él lo constata, lo hacen a sabiendas de sus contenidos eróticos y hasta, quizá, por eso. ¿En qué otro vehículo podía la mujer novohispana mostrar abiertamente su erotismo fuera del baile? ¿Por ello acaso las mujeres gustan de bailar tan tercamente como los asnos ^{rebusnan?} Quién lo sabe. Pero es claro que ambos sexos ejercían, en el vals, la misma posibilidad lujuriosa, y quizá aquí deba buscarse el éxito del tan famoso como controvertido baile. En fin, termina este denunciante reiterando sus altas capacidades verbales que lo llevan a una retórica interminable, mostrando ^{así} su impotencia y frustración ante la embestida de ese espíritu laico, romántico y burgués que hacía acto de presencia en Nueva España cada vez que una pareja despertaba sus pasiones en las infinitas vueltas de la extrovertida máquina del vals.

Un baile del Bajío: Los panaderos

Son muy raros en nuestra fuente los casos de denunciante que intentan hacer una descripción más coreográfica de un baile, y no sólo limitarse a mostrar sus características eróticas o sus atentados contra la fe cristiana. Es natural. A la Inquisición no le interesaba el aspecto artístico o coreográfico de un baile. Sin embargo, a veces aparecen ciertas denuncias que accidentalmente muestran aspectos más precisos sobre la forma en que se bailaba un baile, el número de bailarines que intervenían y hasta el texto que cantaban mientras bailaban.

Uno de los casos más interesantes de este tipo es el del baile de Los panaderos, denunciado ante el Santo Oficio por vez primera por Fr. Francisco Eligio Sánchez, predicador del Colegio de San Francisco de la Concepción Purísima de María, de Celaya, en 1779.⁷¹ Aunque es un caso que sí provocó otras denuncias, varios testigos y cierto movimiento inquisitorial, lo que más nos interesa aquí es la carta que mandó a la Inquisición de México el fraile, acompañada de una 'copia' del baile que escribió uno de sus fieles, el boticario Miguel Joseph Pérez, vecino de Celaya. Este hombre reconstruyó, junto con su esposa e hijas, a partir de su asistencia a un "fandango casero", el mencionado baile, haciendo gala de una espléndida memoria familiar. Así pues, la 'copia' es una increíble descripción del baile, que consiste en escribir sus versos en la parte derecha del folio y la explicación de cómo bailararlo en la parte izquierda. No hay mejor aclaración que mostrar esta reconstrucción conservada afortunadamente. Hay que echar a andar la imaginación para reconstruir la escena:

El Vayle de los Panaderos que se usa hoy en día es:

Sale una muger cantando y
vaylando desembuertamente
con esta copla:

Sale un hombre vaylando y
canta:

Estos dos siguen baylando
con todos los que fueren
saliendo.

Salen otro hombre y muger,
y canta la muger:

Canta el hombre:

Siguen baylando los cuatro.

Salen otros dos, hembra y
macho, Canta la hembra (que
no lo hiziera una bestia y
sí los judíos):

Canta el macho (que sólo
los hereges):

Salen otros dos como ba dicho y siguiendo el mismo son,
canto y estribillo [...] 72

Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
que salga su compañero
y la venga a acompañar.
Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
y si usted le da un besito
comenzará a trabajar.

Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
quítese usted los calsones
que me quiero festejar.
Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
lebante usted más las faldas
que me quiero festejar.

Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
haga usted un crucifixo
que me quiero festejar.

Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
haga usted una dolorosa
que me quiero festejar.

Esta transcripción del baile de Los panaderos practica el mismo método que se siguió antes de la grabación del sonido en el siglo XIX, y es digna más bien de un etnomusicólogo que de un simple denunciante. No hay mucho tiempo para aprovechar la riqueza^a de esta excelente descripción, única en ^{tre} los papeles del Santo Oficio, que sólo hemos citado aquí para ejemplificar las memorias corporal y visual que se ponen a funcionar en un baile perteneciente a la tradición oral que, paradójicamente, se conservó por medio de la escritura.

2.2 El texto: el contenido verbal

La memoria verbal se conserva y circula, por supuesto, a través de los textos de los bailes. Por desgracia, dichos textos no se conservaron en la mayoría de nuestros 43 bailes. No obstante, aquéllos que sí quedaron en los papeles del Santo Oficio, escapando a los descuidos de los denunciadores, a las flojeras de los burócratas inquisitoriales y a la voracidad de los saqueadores de archivos, nos dan una imagen bastante interesante de la memoria textual que circuló a través de ellos_x(ver Apéndice).

Tres son los principales contenidos textuales o verbales que se transmitían a través de los textos de los bailes: la crítica política, la sátira religiosa y el erotismo. Es imposible detenernos en cada uno de ellos, así que haremos énfasis en el aspecto erótico, que frecuentemente venía a compañado del político y del religioso.

Consideremos, por ejemplo, el caso del famoso baile mulato conocido como El chuchumbé, posiblemente introducido a tierra firme por Veracruz, proveniente de Cuba. Este baile, conocido desde 1934 a partir de las pesquisas de Gabriel Saldívar,⁷³ figura por lo menos en 8 expedientes distintos del Ramo entre 1766 y 1784. De El chuchumbé decía en 1766 su primer denunciante, Fr. Nicolás Montero, del Convento de Nuestra Señora de la Merced, que se había extendido por esquinas y calles de la ciudad de Veracruz, "particularmente entre las mosas doncellas", y que era "sumamente desonesto y borás sus palabras y modo de que lo bailan [...]". Por tanto, el buen fraile pedía la excomunión para "atajar" el escándalo que provoca^{ba} y que se recogieran "los muchos versos que se an escrito [...]". 74 Ni tarda ni perezosa, la Inquisición de México pidió al comisario de Veracruz que recoja y "remita las glosas del Chuchumbé", y que investigue desde cuándo se han introducido a la ciudad. Diez días más tarde el eficiente comisario

había enviado dichas glosas que "dicen a mes y medio poco más se cantan" y "se practican entre gente vulgar i marineros [...]", que no sólo por mozas doncellas.⁷⁵ Aquellas coplas comenzaban así:

En la esquina está parado
un fraile de la Merced
con los ábitos alzados
enceñando el chuchumbé.

Que te pongas vien
que te pongas mal
el chuchumbé te e de soplar.⁷⁶

Sería muy largo repetir aquí el extenso y magnífico texto de El chuchumbé, pues en la versión aludida consta de más o menos 25 coplas, todas, en mayor o menor medida, llenas de expresiones eróticas y sexuales. Como es obvio, el "chuchumbé" no es otra cosa que el falo, según consta en todo el texto: el "chuchumbé" se sopla, se mete, cuelga, pertenece a las doncellas y se baila. No resisto la tentación de citar unas coplas más:

El demonio de la china
del barrio de la Merced
y cómo se sarandiava
metiéndole el chuchumbé.

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

Animal furioso un sapo
ligera una lagartija
y más baliente es un papo
que se sopla esta pixa.⁷⁷

Save vuestra merced que
save vuestra merced que
meneadora de culo
le an puesto a vuestra merced.

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
bibir en cueros y amancebadas.⁷⁸

Si vuestra merced quisiera,
y no se enojara,
la fornicadorita se le
quedara.⁷⁹

Estas y las restantes coplas revelan no sólo un alegre y jocoso juego erótico, con su típica sátira religiosa al fraile de la merced -que bien pudiera haber sido el mismo denunciante-, sino también una manera muy popular de decirlo. Esto es notorio no solamente por las palabras que se usan sino además por la misma estructura métrica irregular, defectuosa, que proviene del genio popular para acomodar los versos a su antojo, con poco

respeto por las reglas literarias. Aquí la forma está al servicio de lo que se quiere decir, del contenido textual.

Veamos un segundo caso de memoria verbal popular conservado por la denuncia del baile Pan de manteca o Tirana ⁸⁰ que hizo Fr. Salvador Rodríguez, "Procurador General de la Provincia del Espíritu Santo del Patriarca de San Juan de Dios, residente en el Convento Grande (de) esta Corte, Hospital de Nuestra Señora de los Desamparados". ⁸¹ Este fraile, que daba servicio médico en su convento, estaba sumamente molesto por el mencionado baile, "cuias coplas son todas, y cada una, una pura sátira contra mi Sagrada Religión [...]". ⁸² Mucha razón de enojarse tenía el religioso, pues el texto de este baile está dedicado expresamente a hacer mofa del Hospital de San Juan de Dios, su propio convento, mezclando el erotismo, la enfermedad y la sátira religiosa. Oigan, si no, estas 5 cuartetas de las 16 que integran el Pan de manteca en esta versión, que hablan por sí solas:

En San Juan de Dios de acá
son los legos tan cochinos
que cogen a las mujeres
y les tientan los toc [inos].

En San Juan de Dios de Cádiz
el enfermo que no sana
lo bajan a el Campo Santo
y le cantan la tirana. ⁸³

En San Juan de Dios de acá
el enfermo que no mea
lo levantan unos legos
y le meten la salea.

En San Juan de Dios el Prior
se baja a la pot^rería
para ^{la}scarles a todos
por detrás la porquería. ⁸⁴

Con ésta, y no digo más,
que les cuadre o no les cuadre
que aquí se acaba la tira [na]
pero no el carajo Padre. ⁸⁵

Es por demás interesante cómo, gracias a una cuestión personal, estas coplas populares, y por tanto orales (que siempre variaban según los caprichos de la improvisación), se conservaron a través de una carta escrita por el que precisamente es el blanco de la burla y el escarnio del autor colectivo.

2.3 La música: el elemento sonoro

El restante elemento de la danza, la música, produce una memoria auditiva, la cual circula a través del canto del texto y de la música instrumental que acompaña texto y movimiento. Dado que hasta el momento no ha sido encontrada ninguna música escrita de aquellos bailes, ni en el archivo de la Inquisición ni en ninguna otra fuente de la época, quizá debido al prejuicio, la falta de interés o simplemente porque la música popular no tenía porqué escribirse, no podemos dar ejemplos sonoros de lo que fue esa música. No obstante lo anterior, quizá podría reconstruirse con ayuda de la rítmica de los textos y de algunas melodías sencillas de otras fuentes (los libros de los siglos XVII y XVIII para guitarra barroca).

Pero es precisamente esta condición de la música de baile popular, el no tener necesidad de la escritura, la que genera esa importante memoria auditiva que todo músico popular utiliza como su aliado más valioso en la interpretación. Si el discurso musical produce, en general, una memoria no verbalizada ni verbalizable, ya que la música siempre se resiste a la escritura (una partitura es más una receta de cocina que el platillo obtenido), con mayor razón la música popular depende de esa memoria auditiva casi involuntaria, que nos penetra sin necesidad de entender ningún lenguaje, hija predilecta de la oralidad.

Y si bien no se conservó la música de los bailes, sí tenemos, al menos, las descripciones de varios de ellos que nos hacen vivir indirectamente la intensidad de esa memoria auditiva. Regresemos por un momento a nuestro Chuchumbé que, según su denunciante ya mencionado, sus coplas

se cantan mientras los otros lo bailan, o ya sea entre hombres y mugeres, o sean bailando quatro mugeres con quatro hombres, y que el baile es con ademanes, meneos, sarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal exemplo de los que lo ven como asistentes, por mexclarse en él manoseos de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga; vien [...] que éste se baila en casas ordinarias de mulatas y gente de color quebrado, no en [las de] gente seria ni entre hombres circumspectos, y sí [entre] soldados, marineros y broza. 86

Es en este ritmo mulato, de origen negro, de vieja prosapia africana, que se dan cita dos elementos dancísticos irremplazables en los bailes novohispanos: el ritmo popular español y el ritmo africano, el primero advertible en el baile de parejas y el segundo visible, sobre todo, en esos movimientos eróticos de "dar barriga con barriga", en ese dominio del cuerpo. Es este Chuchumbé que, bailado por mulatos, mestizos, otras castas y hasta españoles, pone a funcionar una memoria auditiva involuntaria, semiconsiente, que permite que todos participen de él sin darse cuenta cabal de lo que bailan. Es una memoria "sin color", diluída, que transmite su etnicidad subconscientemente, dejando que todos bailen sin saber que comparten una herencia, un lejano pasado de origen africano.

Quizá es esta maravilla de memoria del inconsciente colectivo la que permite, por ejemplo, que hoy día se bailen en todos lados los ritmos antillanos sin saber a ciencia cierta que se baila algo antiguo y africano, o que en una discoteca texana un racista blanco baile tranquilamente un rock sin inmutarse, sin estar consciente de que está repitiendo una herencia que lo vincula a lo mismo que odia. Esta memoria se convierte, pues, a veces, en una paradoja: se la vive a pesar suyo, ignorando su real procedencia. Y esa es, precisamente, la mayor fuerza de esta memoria auditiva: su contenido no verbalizado, su potencialidad rítmica, su capacidad de transmisión en el terreno de lo no consciente.

NOTAS AL CAPITULO II

- 1 No es posible ignorar de entrada las dificultades semánticas que impone el término estructura a todo aquel que lo invoca como ayuda teórica en la explicación de un fenómeno social o histórico. En orden a la brevedad diremos tan sólo que su uso polisémico está tan extendido actualmente en las ciencias sociales que no únicamente posee sentidos diferentes entre las distintas disciplinas (la historia y la sociología, por ejemplo), sino, peor aún, en una misma disciplina (como ocurre en la semiología y la lingüística). Además, no se le considera tan sólo un simple concepto sino incluso todo un método, como sucede con el estructuralismo, sistema teórico que después de haber fecundado desde la antropología hasta el psicoanálisis hoy por hoy se encuentra un tanto desgastado. Aunque existen muchos trabajos sobre estos problemas se verá con provecho el sintético y ágil libro de PUGLISI, Gianni. Qué es verdaderamente el Estructuralismo. Madrid: Doncel, 1972. (Qué es verdaderamente, 16), donde realiza un balance interesante de la jerga y los métodos estructuralistas.
- 2 MAUSS, Marcel. Introducción a la Etnografía. Madrid: Ediciones ISTMO, 1971, p. 200. Se trata de la versión castellana del Manuel d'Ethnographie. París: Editions Payot, 1967. (Petite Bibliothèque Payot).
- 3 Hay que recordar que Mauss sigue de cerca, aunque no de manera acrítica, la herencia teórica de su más famoso tío, Emile Durkheim, en lo particular en la noción del "hecho social total", que Mauss después clarificara y potenciara en casi todos sus trabajos. Para distinguir ciertas interpretaciones sobre esta noción, vid. CAZENEUVE, Jean. "El hecho social total", en su Sociología de Marcel Mauss. Barcelona: Ediciones Península, 1970, pp. 125-135.
- 4 Es conocida la existencia de morfologías de danzas con o bien dos elementos o bien uno solo. Es decir, danzas que consisten tan sólo del movimiento corporal, o que combinan éste con un texto no cantado, sino más bien susurrado, recitado o declamado, o que sólo tienen acompañamiento instrumental pero carecen de texto alguno (por ejemplo, el ballet). En todo caso, el elemento morfológico indispensable de toda danza es inequívocamente el movimiento del cuerpo, único requisito descriptivo que tiende a formar un lenguaje corporal y que en ocasiones excepcionales ^Y incluso llega a prescindir de la dimensión

sonora. En la danza subalterna novohispana hemos encontrado, por ejemplo, algunos casos que sólo involucran la música con el movimiento, aunque son excepcionales.

- 5 Cabe advertir que por "actividad de los inquisidores" no entiendo necesariamente mayor represión efectiva. Como se explicó en el apartado dedicado a la fuente, nunca hemos encontrado un proceso verdadero, es decir, completo, sobre nuestro tema, como los que se acusaban en delitos de mayor interés para el Santo Oficio. Así que por "actividad" entiendo aquí la promoción de más testigos, el envío de más cartas entre los interesados y la Inquisición y, sólo muy escasamente, el aumento del tono en los regaños y amonestaciones a los culpables, castigos que fueron los más severos cuando el Santo Oficio se ocupó de los bailes populares novohispanos.
- 6 GERHARD, Peter. "88 Tenango del Valle", A Guide to the Historical Geography of New Spain. Cambridge: The University Press, 1972, pp. 270-273. En particular, p. 271.
- 7 Ibid., p. 272.
- 8 AGN, Inquisición, vol. 1169, s.e., f. 176r ambas citas.
- 9 SOLIS, Antonio de. Historia de la Nueva España. Lib. 3, cap. XV, citado en Real Academia Española (RAE). Diccionario de autoridades. T. I, Madrid, 1726, p. 531b.
- 10 RAE. Diccionario de autoridades: T. VI, Madrid, 1739, p. 30a ambas citas.
- 11 Este "maromero" se encuentra consignado originalmente en AGN, Padrones, vol. 52, f. 198, y citado en BAEZ MACIAS, Eduardo (censo arreglado alfabéticamente por ...). "Planos y Censos de la ciudad de México, 1753 (Segunda Parte)", Boletín del AGN (Segunda serie). Tomo VIII/Núms. 3-4, julio-diciembre de 1967, pp. 485-1155. En particular, cf. la p. 880 del "Índice general" (pp. 491-1100).
- 12 Por ejemplo, en la procesión de Corpus de 1660 en San Sebastián, se bailó una ezpata dantza muy famosa, en la cual presenció el rey Felipe IV hasta 100 hombres bailando. Para una interesante descripción de las "danzas de espada" guipuzcoana y vizcaína vid. CARO BAROJA, Julio. "El ritual de la danza en el País Vasco", publicado originalmente en la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. T. XX/

- cuad. 1o. y 2o., 1964, pp. 40-76, y reeditado más recientemente en su Baile, familia, trabajo. Estudios Vascos VII. San Sebastián: Editorial Txertoa, [1976], pp. 11-60. El ejemplo antes citado puede verse en la p. 38.
- 13 Dr. Bernardo ALDRETE. Origen de la lengua castellana, citado en RAE. Diccionario de autoridades. T. III, Madrid, 1732, p. 5b ambas citas.
- 14 Para un estudio de corte etnohistórico sobre la "danza de espadas" en México y sus variantes ("danza de paloteo", "danza de machetes", etc.), vid. MENDOZA, Vicente T. "La danza en la colonia", en Raúl FLORES GUERRERO (coordinador) et al. La danza en México, número especial de la revista Artes de México. III/Nos. 8 y 9, marzo-agosto de 1955, pp. 19-30. En particular, cf. las pp. 24-26.
- 15 GOMEZ, Rodolfo (ed.). "La bamba poblana en 1804", Boletín del AGN. XVIII/2, abril-junio de 1947, pp. 251-259.
- 16 Debemos la amable -y oportuna- comunicación de este caso a nuestro compañero Jorge René González Marmolejo, miembro del Seminario de Historia de las Mentalidades y Religión en México Colonial del INAH. Se trata de una denuncia por solicitación, fenómeno estudiado por González M. en el marco de este Seminario, en la que se alude de paso a este baile. Para mayores datos sobre este delito vid. GONZALEZ MARMOLEJO, Jorge René. "El delito de solicitación en los edictos del Tribunal del Santo Oficio, 1576-1819", Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica. México: INAH/Departamento de Investigaciones Históricas, 1980, pp. 169-182. (Cuaderno de trabajo, 35).
- 17 AGN, Inquisición, vol. 989, exp. 2, f. 15.
- 18 AGN, Inquisición, vol. 1168, exp. 19, ff. 244v-245r. Para ubicar el Puente de Amaya, cf. el plano "Ciudad de México. Cuartel noroeste de la traza. 1753", cuyo original se encuentra en AGN, Padrones, vol. 52, y se reproduce a colores en BAEZ MACIAS, Eduardo [edición e introducción]. "Planos y Censos de la ciudad de México, 1753 [Primera parte]", Boletín del AGN (Segunda serie). Tomo VII/Nums. 1-2, enero-marzo de 1966, entre las pp. 426 y 427. Según este plano, el "Puente de Amaia" (letra "C") se encontraba en la esquina de la Pila Seca y Estampa de la Misericordia, hoy esquina de República de Chile y República del Perú. Vid. también "Puentes" en Ibid., p. 443.

Este puente daba origen a la Calle del Puente de Amaya -hoy 4a. calle de República de Chile-, que iba de sur a norte comenzando en el lado oriental del monasterio de Santo Domingo. Cf. el "Índice de las calles comprendidas en los cuatro cuarteles que componían el centro de la Ciudad de México, según la división ordenada en 30 de enero de 1750", en Ibid., pp. 429-442. En particular, p. 429.

19 AGN, Inquisición, vol. 1168, exp. 19, f. 245r.

20 AGN, Inquisición, vol. 1162, exp. 32, f. 382r.

21 Ibid., f. 382v.

22 Para mayores detalles sobre la intervención de los bailes en el teatro novohispano, remitimos al lector al apartado respectivo del capítulo siguiente, donde el tema se trata más ampliamente.

23 Ibid., f. 382r.

24 Ibid., f. 382v. Vid. también el f. 382r, en cuyo margen izquierdo se lee: "No se proveyó cosa alguna por las delicadas circunstancias del tiempo y diferencia ocurrida entre el Corregidor y el Sr. Viana como Juez privativo del Coliseo, sobre el baile del son denunciado, permitiéndolo el segundo y resistiéndolo el primero [...]". Esta breve anotación de un funcionario inquisitorial muestra la muy discreta y prudente lejanía que guardaba el Santo Oficio cuando se inmiscuía el virrey en alguno de sus asuntos, por insignificante que fuese. El subrayado es nuestro.

25 Es conocido el hecho de que tanto en España como en Nueva España los teatros, coliseos o casas de comedias llevaban a cabo una labor social: ayudaban a sostener con sus rentas a los hospitales y a las cofradías, que como principales beneficiarias del espectáculo teatral siempre lo defendieron, hasta de las prohibiciones reales. El Hospital Real de Naturales, por ejemplo, dependió económicamente en cierta medida del Coliseo de la ciudad de México desde el siglo XVII hasta el fin del virreinato. En el Archivo Histórico del INAH (Biblioteca del Museo de Antropología e Historia) se encuentran 118 volúmenes que incluyen casi toda la historia económica de este Coliseo (salarios, cuentas, gastos, pedimentos, etc.), los cuales forman la llamada Colección Hospital Real de Naturales. Gabriel SALDIVAR, en su Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial).

México: SEP/Publicaciones del Depto. de Bellas Artes, 1934, pp. 258-259, publicó un fragmento de un expediente que dice haber consultado en el entonces Museo Nacional de Historia, Etnografía y Arqueología, titulado "Casa de Comedias del Hospital Real", exp. 1, del cual no da mayores datos para su localización, según su costumbre. Dado que no ha sido encontrado por nosotros hasta el momento, suponemos que quizá todavía se encuentra en alguno de los volúmenes que integran la mencionada Colección. La transcripción del texto de este fragmento, pues, se hace directamente de la obra de Saldívar, páginas citadas.

- 26 AGN, Inquisición, vol. 1297, exp. 3, f. 16r.
- 27 Ibid., f. 16v.
- 28 Ibid., f. 17r.
- 29 AGN, Inquisición, vol. 1438, exp. 13bis, f. 130r.
- 30 Ibid., ff. 130r y 130v.
- 31 Ibid., f. 130v.
- 32 RAE. Diccionario de autoridades. T. I, Madrid, 1726, p. 531b.
- 33 AGN, Inquisición, vol. 1438, exp. 13bis, f. 132r.
- 34 AGN, Inquisición, vol. 1455, exp. 8, f. 36r.
- 35 Cf. el plano "Ciudad de México. Cuartel suroeste de la traza. 1753", cuyo original se encuentra en AGN, Civil, vol. 1496, y se reproduce a colores en BAEZ MACIAS, Eduardo [edición e introducción]. "Planos y Censos de la ciudad de México, 1753" [Primera parte], Art. cit., entre las pp. 426 y 427. Según este plano, la calle de Tiburcio (No. 18) corría de oriente a poniente y era continuación de la de San Agustín (No. 17), y a su vez continuaba en la de Ortega (No. 19). En el citado "Índice de las calles comprendidas [...] de 1750", Ibid., p. 442, el editor agrega que la calle de Tiburcio es conocida actualmente como la 2a. calle de República de Uruguay, siendo la de San Agustín la 3a. (p. 438) y la de Ortega la 1a. de esta misma calle (p. 437).
- 36 Cf. el plano arriba citado en el No. 22 ("San Phelipe Neri") y el mismo índice citado, en Ibid., p. 439.

- 37 Vid., por ejemplo, el famoso tratado de John PLAYFORD. The Dancing Master, or Directions for Dancing Country Dances (Londres, 1650), que ofrece por vez primera instrucciones para danzar este género, libro cuya gran popularidad se evidencia en sus 18 ediciones sucesivas hasta 1728, cuando llega a describir 900 contradanzas.
- 38 SACHS, Curt. Historia universal de la danza. Bs. As.: Ediciones Centurión, 1944, p. 402. Según su típico ánimo sistematizador, en su cap. 3, dedicado a "Las formas", Sachs clasifica a la contradanza entre las "Rondas de cruz o cruzamiento", que a su vez se encuentran entre las "Rondas con cambio de lugar" (p. 172) y las "cuadrillas" (p. 173), todas ellas ejemplos de danzas corales. El autor nos dice que así como el minué es sucesor de la courante, la contradance es hija de aquél, aunque como danza coral sus orígenes se pierden en la historia y rebasan los límites de las danzas de pareja individual.
- 39 Ibid., p. 400.
- 40 Ibid., p. 420. Francia y Holanda también conocen la contradance en el siglo XVII, hacia 1685 según Sachs.
- 41 Loc. cit.
- 42 Sachs proporciona dos ejemplos al respecto. Primero, en el Entremés del Carnaval de Fumes y Villalpando, el cual describe con detalle una danza de bodas española del siglo XVII en la que los novios y sus amigos hacen diversas figuras que se cruzan y caracolean, se unen y se separan, hasta llegar a incluir ocho danzarines. Por otro lado, en El gusto loco (1668) de Monteser se incluyen 15 figuras descritas con términos tan profesionales que a veces pecan de oscuros: bandas, cruzados, corro, vueltas cruzadas, etc. Pero queda claro que se trata de una "danza de columna" que bailan cuatro parejas, "los hombres de un lado, las mujeres del otro [...]". Ibid., pp. 417-418.
- 43 RAE. Diccionario de autoridades. T. II, Madrid, 1729, p. 560b.
- 44 SACHS, C. Op. cit. pp. 399 y 464. Según Sachs, "Don Preciso" es probablemente el pseudónimo de J. A. de Iza Zamácola y Ozerín. Lo mismo piensa Felipe PEDRELL en su indispensable Cancionero musical popular español. 3a. ed. T. II. Barcelona: Boileau, 1958, p. 53, quien llama a Don Juan Antonio de Iza Zamácola "desfacedor de agra-

vios danzantes [...]"; en el tomo I de su citado Cancionero, Pedrell añade que "Don Preciso" fue un notario vizcaíno al que califica de "gran vindicador en el siglo XVIII de nuestros bailes nacionales" (pp. 53-54). Por otra parte, el famoso "Don Preciso" era ya conocido en la Nueva España hacia 1808, aunque, como veremos más tarde, por otra de sus obras que tuvo que vérselas con la censura inquisitorial. Vid. AGN, Inquisición, vol. 1438, exp. 10, ff. 69r-74v.

45 AGN, Inquisición, vol. 1455, exp. 8, f. 36r.

46 Loc. cit.

47 SACHS, C. Op. cit., pp. 98 y 106.

48 Ibid., p. 377.

49 Ibid., p. 338.

50 Citado y traducido en Ibid., pp. 383 y 384. Recuérdese también, por ejemplo, aquellas pinturas que muestran estas danzas de Pieter Brughel "El viejo" (1525-1569).

51 Ibid., p. 384.

52 Ibid., p. 279.

53 Ibid., p. 428.

54 Ibid., p. 429.

55 Ibid., p. 430. Sobre todo este cambio de mentalidad que significó el romanticismo alemán vid. BRUGGER, Ilse T. M. de (selección, prólogo y notas). La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang. Bs. As.: Nova, 1976. (Biblioteca Arte y Ciencia de la Expresión).

56 Citado en SACHS, C. Op. cit., pp. 430-431.

57 Citado en Ibid., p. 431.

58 Se trata de Salomo Jakob WOLF, en su Discusión sobre las causas más importantes de la debilidad de nuestra generación respecto del vals (Halle, 1797) y en su reedición de 1799, que se muestra más severa: Prueba de que el vals es la fuente principal de la debilidad del cuerpo y la mente de nuestra generación. Encarecidamente recomendado a los hijos y a las hijas de Alemania, títulos citados y traducidos en SACHS, C. Op. cit., p. 432.

- 59 Ambas citas se encuentran en Loc. cit.
- 60 Citado en Loc. cit. El furor que el vals causó en Francia no hace más que aunarse a su viejo amor por la danza, que Sachs explica así: "[...] una Francia donde la locura de la danza puede calcularse estadísticamente teniendo en cuenta el hecho que sólo en París en 1797 había 684 salones de baile." (Loc. cit.)
- 61 AGN, Inquisición, vol. 1449, s.e., ff. 187r-187v.
- 62 Ibid., f. 187r.
- 63 AGN, Inquisición, vol. 1457, exp. 9, f. 35r.
- 64 Ibid., f. 36v.
- 65 Ibid., f. 35r.
- 66 Ibid., f. 35v.
- 67 Loc.cit.
- 68 Como es bien sabido por los amantes del vals, el ritmo ternario es el característico de este baile, el cual se ejecuta casi siempre en un compás de $3/4$ (3 tiempos de duración de $1/4$ en cada compás), o, más eventualmente, en uno de $3/8$, el cual ha hecho aumentar la velocidad del vals más recientemente. Dado que el vals proviene del antiguo ländler alemán, Sachs explica su relación rítmica de la siguiente forma: "un ritmo de tres por cuatro, con un fuerte acento en el primer tiempo, a cada dos compases del cual, las parejas en fuerte abrazo dan una vuelta entera sobre su propio eje siguiendo al mismo tiempo un curso circular, de modo que la danza imita los dos principales movimientos de los planetas [el de rotación y el de traslación]: el pie izquierdo sale, el derecho lo sigue deslizándose en una curva hacia atrás y el izquierdo completa el semicírculo. En el segundo compás se repite la misma figura, saliendo el pie derecho." SACHS, C. Op. cit., p. 430. Así pues, el esquema rítmico del vals se puede representar de la manera siguiente: $\frac{3}{4}$ etc.
- 69 AGN, Inquisición, vol. 1457, exp. 9, ff. 35v y 36r. Saldívar, en su Op. cit., pp. 178-180, cita también el caso del vals que ahora nos ocupa. Sólo que lo hace, como en otros casos, expurgando de los tex-

tos originales aquello que su propia moral le impedía publicar hace cincuenta años (1934). Personalmente no compartimos esta actitud de censura histórica en un historiador, cuyo mínimo deber es presentar los hechos tal como fueron consignados por sus testigos, aun y cuando nos molesten en lo personal e interfieran con nuestros principios, pues de lo contrario los testimonios quedan deformados e incompletos, y lo que es peor, nos dan una imagen tergiversada de lo que ocurrió. El mismo autor reconoce que reproduce el MS en cuestión "suprimiéndole algunas líneas demasiado crudas en su expresión." (p. 178) El problema es que estas líneas son fundamentales para entender la tendencia histórica corporal que en este capítulo hemos mostrado. Comparando el MS original con lo que Saldívar publica, concluimos que lo expurgado debería encontrarse en la p. 179 de su Op. cit., y se refiere precisamente a las alusiones al acto sexual que hace el denunciante en su carta, por demás importantes para valorar los usos corporales de esa época, pero que Saldívar considera exageradas. Los fragmentos expurgados los hemos colocado, dentro de la cita original, entre diagonales, con el único fin de que el especialista pueda identificarlos si acaso consulta el libro del citado investigador mexicano.

70 AGN, Inquisición, vol. 1457, exp. 9, f. 36r.

71 AGN, Inq., vol. 1178, exp. 2, f. 24r.

72 Ibid., ff. 25r y 25v.

73 SALDIVAR, Gabriel. Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial). México: SEP/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934, pp. 224-228.

74 AGN, Inq., vol. 1052, exp. 20, f. 292r.

75 Ibid., f. 293r.

76 Ibid., f. 294r. Al contrario de lo que la prudencia aconsejaba a Saldívar en 1934 sobre el texto de El chuchumbé, debido a que "aquellas coplas son en su mayoría de palabras crudas, por lo que creemos impropio publicarlas en su totalidad, lo que nos ha obligado a escoger las menos picarescas y más inocentes [...]" (SALDIVAR, G. Op. cit., p. 225), nosotros hemos escogido algunas debido precisamente a su carácter más picaresco y hasta erótico.

- 77 AGN, Inq., vol. 1052, exp. 20, f. 294r.
- 78 Ibid., f. 294v.
- 79 Ibid., f. 295r.
- 80 En el vol. 1253, exp. 9, ff. 42r-44v, aparece el caso referente a "una Cantinela, que llaman la Tirana[...]" (f. 42r), fechado en 1787 según los Indices del ramo (t. XIII), pero sin fecha y sin lugar en el expediente original. En el vol. 1167, exp. 16, ff. 301r-304r, se menciona el baile deshonesto "que le nombran el Pan de manteca o Tirana", ubicado en México en 1778, nueve años antes del caso anterior. Esto nos lleva a pensar de que se trata, muy probablemente, del mismo baile en ambos casos.
- 81 AGN, Inq., vol. 1253, exp. 9, f. 42r.
- 82 Ibid., ff. 42r y 42v.
- 83 Ibid., f. 43r.
- 84 Ibid., f. 43v.
- 85 Ibid., f. 44v.
- 86 AGN, Inq., vol. 1052, exp. 20, f. 298r.

C O N C L U S I O N

1. Las culturas novohispanas y la teoría del iceberg

A manera de conclusión quisiera reflexionar, muy brevemente, sobre las culturas novohispanas de acuerdo al esquema que proporciona la teoría del iceberg. Las dos principales herencias culturales que coexistían en la Nueva España del siglo XVIII consistían, por un lado, en la llamada cultura elitista, aquélla de los vencedores y dominantes, de los españoles criollos y peninsulares, y por otro, la cultura popular o subalterna, aquélla de los vencidos y dominados, de los indios, los negros y las castas en sus más diversas combinaciones étnicas.

No hay que olvidar que estas dos herencias culturales básicas son _ tendencias generales de la sociedad virreinal, que no eliminan o sustituyen en modo alguno las confluencias, interacciones, influencias recíprocas y los contactos y préstamos culturales entre ambas tendencias que dieron origen a una diversa estratificación cultural entre ellas, con lo cual obtendríamos un panorama más exacto de la situación cultural colonial.

Cada tendencia cultural se manifestó por discursos y prácticas diferentes, básicamente opuestas en lo esencial, que pueden representarse, según lo sugiere la imagen del iceberg, en cada una de las partes que lo integran.

La cultura elitista virreinal se expresó por lo general mediante un discurso que puede describirse como de lo público y lo consciente, de lo superficial, de "lo manifiesto" -diría Freud-, es decir, por la parte visible del iceberg. Se trata de los diversos discursos dominantes de la época: la religión católica, el arte religioso, la ciencia incipiente, las ideas ilustradas, las ideologías circulantes, etc. En fin, aquellos discursos que algunos prefieren denominar fenómenos superestructurales, conservados y transmitidos vía la escritura por lo común, y que eran los más "visibles" y evidentes de la sociedad virreinal, impuestos o difundidos por las instancias laicas o religiosas, jurídicas y normativas del poder virreinal.

La cultura subalterna novohispana se manifestó comúnmente, a su vez, por medio de aquellas prácticas y discursos que, ya sea aceptando o rechazando en diversos grados las normas de la cultura dominante, pueden calificarse por su ubicación dentro de lo doméstico y lo inconsciente, lo profundo, "lo latente" y lo anónimo, es decir, por la parte oculta del iceberg. Se trata de aquellas actividades contradiscursivas o antidiscursivas en las cuales se refugiaban a menudo ciertos elementos étnicos y sociales opuestos o divergentes a los discursos oficiales, de esas manifestaciones de la vida cotidiana y del arte popular como la comida, la cocina, la sexualidad, las fiestas, los cantos, los bailes, etc. En fin, aquellas que servían como vehículo de ciertas prácticas culturales conservadas y transmitidas por medio de la tradición oral, y que se consideran como las menos vistosas y "honrables" pero que son, como contraparte, las más íntimas y prácticas de la vida.

Es al célebre etnólogo francés Marcel Mauss a quien debemos el habernos llamado la atención sobre esos fenómenos 'insignificantes' que tan a menudo se nos olvidan a los historiadores, deslumbrados por lo grandioso

y lo monumental. Son esos pequeños y humildes actos como el dormir, el comer y el danzar, aquellos gestos, según Lévi-Strauss, "en apariencia insignificantes, transmitidos de generación en generación, protegidos incluso por su misma insignificancia [...]", que a menudo son más elocuentes que un monumento. El historiador, pues, tiene ante sí esa eterna lucha entre lo irrelevante y lo grandilocuente, lo ínfimo y lo aparatoso, que lo asedia a cada momento en sus indagaciones.

Y son precisamente esos actos y gestos más modestos y poco advertibles los que con frecuencia son los más reveladores, los que están más preñados de significación cultural e histórica, pues en ellos se conserva esa "solidaridad del pasado con el presente, transcrita en las más humildes y concretas de nuestras costumbres." ¹ Actos y gestos inconscientes y automáticos, triviales y comunes, testigos mudos de lejanos contactos culturales. En ellos la memoria biológica y la cultural se cruzan y les otorgan la función de servir, además, como contrapeso de la cultura dominante.

¿Por qué elegir la danza popular? Porque los bailes subalternos son una de esas memorias del cuerpo que, al mismo tiempo que pertenecen al orden de lo público y lo consciente, sirven como transmisoras de aquellas mentalidades o actitudes culturales que se refugian en lo íntimo y lo inconsciente, es decir, porque participan de ambas partes del iceberg a la vez.

2. La importancia de los bailes populares novohispanos

Quizá habría que volver a preguntarse si los bailes populares del siglo XVIII poseían alguna importancia en la sociedad novohispana que merezca la pena de ser estudiada, o si se trata tan sólo de un pseudoproblema cuya pertinencia se está exagerando. Para responder a esta legítima inquietud habría que recordar, antes que nada, las fuentes de que hoy disponemos para estudiar la danza popular colonial. Están, desde luego, entre otras, las crónicas, los libros de viajeros y las gacetas del México ilustrado. Pero nosotros los abordamos mediante los archivos de la Inquisición, la cual, no debe sorprendernos, también se interesó por este tipo de "delitos religiosos menores" en la medida en que podían hacer peligrar las así llamadas "buenas costumbres".

Por lo que se refiere a su registro en los archivos inquisitoriales, podemos decir que los bailes subalternos ocupan un lugar menor, aunque no despreciable, dentro de éstos: se han localizado hasta el momento 64 expedientes tocantes a ellos, de los cuales 59 cubren el siglo XVIII y inicio del siglo XIX. No es necesario insistir en que la dispersión del fenómeno no nos permite su estudio a nivel cuantitativo pero, en cambio, nos abre la posibilidad de un acercamiento cualitativo.

A diferencia de otros delitos mayores perseguidos por el Santo Oficio los bailes populares no provocaron, como sería tentador suponer, una feroz represión del aparato inquisitorial sino, más bien, una asidua actividad de los denunciantes. Ello se desprende, primero, del hecho de que no ha sido encontrado ningún proceso completo sobre bailes y, en cambio, numerosas denuncias y procesos incompletos que no obtuvieron una eficaz respuesta oficial; pero, además, dadas las leves penas -penitencias, amonestaciones, regaños- que se aplicaron en los pocos casos que tuvieron secuela burocrática. Nuestra aproximación a las danzas populares se debió pues, a esa memoria que ejercieron los denunciantes; memoria bastante plural, por

cierto, si recordamos que por lo general se trataba de frailes amargados o ilustrados asqueados por las irreverencias populares, de españoles o criollos acomodados y de estratos medios igualmente "timoratos" -como ellos mismos gustaban llamarse-, pero también de indios, mestizos o mulatos que tenían alguna venganza pendiente entre ellos o con cierto gachupín.

Entonces, ¿cuál fue la importancia de la danza popular en el México dieciochesco, según se desprende de la fuente inquisitorial? Hasta el momento han sido identificados 43 bailes distintos, cuyos exponentes más importantes están localizados en la segunda mitad del siglo XVIII y los veinte primeros años del XIX. Quizá es oportuno recordar brevemente los 10 bailes más recurrentes, según la frecuencia y el orden cronológico de su aparición: El chuchumbé (8 veces/1766-1784), El animal (2 veces/1767 y 1769), el Pan de manteca (6 veces/1769-1796), La cosecha (2 veces/1772 y 1778), el Pan de jarabe (7 veces/1772-1796), Sacamandú (2 veces/1778 y 1796), El jarabe gatuno (12 veces/1801-1807), el Toro viejo y el Toro nuevo (= Torito) (2 veces/1803) y La balsa (= vals) (3 veces/1808-1817).

No es ocioso añadir que estos bailes tuvieron una amplia difusión, ya sea en cuanto a su distribución temporal y espacial como en cuanto a su composición étnica y social. Por lo que toca al aspecto cronológico, la repartición se dio escasa en la primera mitad del siglo XVIII (un solo baile en 1715: El baile de la maroma), pero abundante en su segunda mitad (31 bailes) y los comienzos del XIX (10 bailes), es decir, 41 bailes se consignaron entre 1766 y 1819. Con respecto a su medio ambiente podemos concluir que su escenario predilecto fue la ciudad mediana y pequeña, precisamente aquellos centros urbanos y portuarios de no poca importancia económica en el XVIII novohispano: la ciudad de México, Pachuca, Acapulco, Veracruz, el Bajío, etc.

En cuanto a los estratos sociales y étnicos que más danzaron encontramos también, como es lógico, una directriz geográfica: los negros y mula-

tos bailaron en las ciudades portuarias y costeras, mientras los mulatos y mestizos lo hicieron en los centros mineros del Bajío y azucareros del centro, y los criollos, demás castas y hasta indios danzaron preferentemente en la zona central. No solamente bailaron artesanos pobres de muy diversos oficios, sirvientes, marineros y soldados, sino también pequeños comerciantes, campesinos y uno que otro gachupín venido a menos o despedido. En cuanto al sexo y la edad de los bailarores se mezclan, por tratarse de bailes de pareja, suficientes hombres y mujeres de variadas edades -incluyendo niños- como para despertar las sospechas de todo vecino quisquilloso o mojigato, dispuesto a convertirse en denunciante.

3. La transmisión de los bailes populares novohispanos

Es oportuno preguntarse también en esta conclusión acerca de un aspecto que apenas hemos tocado de paso en los capítulos anteriores: los medios y los lugares de transmisión y circulación de los bailes populares novohispanos.

Antes que otra cosa, hay que distinguir dos tipos de mecanismos de transmisión, que llamaremos los mecanismos externos e internos de la memoria.

Los mecanismos externos se refieren a las fuentes, a la escritura como medio de transmisión histórica que posibilita el conocimiento y el recuerdo de un fenómeno de tradición oral. En la Nueva España del siglo XVIII los bailes populares dejaron una huella, tuvieron un registro histórico, una memoria escrita, gracias a dos instancias, una

jurídico-religiosa

como lo fue la Inquisición y otra ideológico-política como lo fue el movimiento ilustrado, ambos discursos opuestos a las prácticas generadas por la cultura popular novohispana.

Los mecanismos internos de la memoria son aquellos que se desprenden de los mismos bailes, los medios de transmisión de que se vale la tradición oral para subsistir. Para su cabal comprensión habría que hacerse dos preguntas acerca de ellos: primero, ¿cómo se aprende? y después ¿dónde se aprende?

El problema del cómo es más difícil de analizar en la medida en que tratamos con una tradición oral que, por ironía, sólo se puede estudiar, históricamente, vía la escritura. Es preciso, pues, aceptar que la oralidad es la antípoda de la escritura, aunque dependa de ella para trascender, pisándole la cola continuamente. Así, la fuerza de esta memoria oral reside en que no se aprende palabra por palabra, sino por medio del ritmo y la melodía, a diferencia de aquella que se aprende en los libros. Por eso la oralidad posee reglas diferentes a lo escrito: le viene mejor lo recitado y lo cantado, funciona mediante fórmulas concebidas para la repetición que facilitan, para el caso de la danza, el desarrollo de la memoria lingüística, melódica y corporal.

La versificación del texto y su musicalización son una ayuda mnemotécnica bastante usada en muy distintas épocas y actividades. Es conocido el caso de la evangelización novohispana que cuentan varios cronistas, en la cual se utilizó el canto no únicamente para aprender de memoria el catecismo recitado, sino también para lograr la memorización completa del texto de la misa latina, ya sea por medio del canto gregoriano (o "canto llano"), que hacía corresponder una melodía distinta para cada parte de la misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, etc.), o ya sea median-

te la polifonía religiosa, cuya majestuosidad contrapuntística impactaba, desde luego, no tan sólo a los indígenas y castas. No es necesario insistir en que el ritmo, la rima, el verso, la melodía y la reiteración son factores indispensables de la memoria oral, de la tradición popular.

Los mecanismos del cómo se aprende se dividen en dos medios de transmisión principales: el ver y el oír, es decir, se basan en la memoria visual y auditiva. Veamos brevemente dos ejemplos al respecto de ese aprendizaje.

En 1803 el Br. José Celedonio Pertidio, vecino de Veracruz, denunció al Santo Oficio el Toro nuevo y el Toro viejo, "el más profano baile que en estas costas se conose [...]", son 'torpe' y 'escandaloso' por

el modo con que lo ejecutan las personas de ambos sexos, que sin respecto a la Ley Santa, muestran en él todo el desenfreno de sus pasiones, usando de los movimientos, acciones y señas más significativas del acto carnal hasta llegar a enlazar con los brazos.

Pero lo que escandaliza más a nuestro bachiller es que se trata de una diversión cuyas consecuencias negativas

son la ruina espiritual de la divercidad de gentes que lo expectan, y a quienes, o ya por una mera curiosidad, o más bien por un desordenado apetito, no les es fácil separarse de una escuela en que se practican las lecciones de Satanás. 2

Para el denunciante queda claro que el problema es que este baile es visible, trátase de curiosos o conocedores, y esto crea una conciencia de aprenderlo cada vez que se repite. La calle es la 'escuela' donde se aprenden las 'lecciones' del demonio, y por tanto hay que impedir que el Toro esté en la calle 'educando' a sus espectadores. Por supuesto, el Santo Oficio no atendió sus súplicas e ignoró tranquilamente sus sugerencias pedagógicas,

Un interesante ejercicio de memoria auditiva realizó Fr. Ignacio

Ruiz, religioso presbítero del Orden de Nuestra Señora de la Merced, al comparecer ante el comisario del Santo Oficio de México, quien lo había llamado a declarar acerca del famoso Jarabe gatuno. Al levantarse en su convento a las 5 y cuarto de la mañana del viernes 10 de diciembre de 1802,

oyó clara y distintamente que en la calle para donde mira la ventana de su celda, se estaba cantando y tocando en una guitarra el son conocido por el Jarabe gatuno [...], que inmediatamente que lo percibió [...] salió a la calle a cerciorarse si se engañaba o no en ello, y que habiéndose puesto frente de la casa en donde había oído esta música, [...] le preguntó a Don Manuel [...], que es dueño de una vinatería que está continúa, ¿si había oído lo que estaban cantando?, quien le respondió [que] era el Jarabe gatuno [...] 3

Difícilmente podríamos encontrar un religioso tan cartesiano como Fray Ignacio, quien oyó, "clara y distintamente", un baile popular prohibido por el Santo Oficio. No satisfecho con su memoria fue a comprobar, más racionalmente, con el vinatero de la esquina, si no fue un sueño o un genio maligno el que lo había hecho escuchar esa música prohibida, que tan bien aprendida tenía en el subconsciente.

Hemos visto ya que la memoria visual y auditiva sirven como mecanismos subalternos de transmisión. Este aprendizaje se encuentra, además, estrictamente contextualizado, es decir, se origina en contextos bien delimitados (la calle/la taberna/la fiesta), al contrario de lo que ocurre con la cultura de las élites, que se transmite normalmente por un solo medio, la biblioteca y la escuela, es decir, de forma descontextualizada. Se plantea ahora el problema de dónde se aprende.

¿Cuáles eran estos contextos de transmisión? Según nuestras fuentes, se trata de lugares tan distintos como las fiestas privadas y públicas, religiosas o profanas; las tabernas, pulquerías y tepacherías; la misma

calle y, desde luego, los teatros y coliseos. En ocasiones, por travesura de algún religioso aburrido, hasta en las iglesias se escuchaban bailes prohibidos, y no escaseaban en los propios conventos de ciertas religiosas demasiado alegres como para prohibirse esas pequeñas mundanidades.

Véase, por ejemplo, el caso ocurrido en Jalapa un 25 de diciembre de 1772, en plena Navidad, en misa de las 4 de la mañana, en el Convento de San Francisco, en donde al momento de la elevación

comenzaron en el Choro a tocar con el órgano ciertos sonos que llaman El chuchumbé, El totochín y Juégate con candela, y otros, todos lascivos, torpes e impuros, que no solamente bastaron a interrumpir la devoción sino que escandalizaron a los fieles [...].

Lo peor de todo fue que los propios religiosos "indujeron al organista a estos exesos, previniéndole los sonos que avía de tocar." 4

Algo semejante ocurrió en 1782 cuando un joven, Gerónimo Covarrubias, le escribió a su novia, María Xaviera Cuesta, contándole lo que había sucedido en el convento de Santa Isabel la tarde anterior:

[...] nos divertimos grandemente hasta después de las 8; me coronaron de monjo y profesé con la corona de la recién Profesa Sor Josefa de los Dolores Fuentes; hubo fandango, seguidillas y todo lo demás adherente: hasta las religiosas bailaron el Pan de jarabe. [...] La Madre Abadesa estava apuradita porque el Provincial le negó la licencia para esta función, pero decía: puesta en el borrico, lo mismo son 100 que 200. Es mui correntona i nada le espanta. 5

Citemos, por último, un caso por demás frecuente: los bailes en los teatros. Se trata de una larga carta de Fr. Nicolás Ruiz Asencio, fechada en México en 1817, donde relata sus experiencias al haber asistido por primera vez a un "coloquio" o "comedia de santos", sólo para comprobar personalmente lo que le habían ya contado sobre esos ambientes. Después de una larga lamentación por la profanidad de la "jente vil y prostituída" que asistía a esos espectáculos, refiere el momento de un entreacto, después de haber estado en escena Santa Ana y la Virgen María:

mas se corre el velo, sube el telón, y se les presenta una gran sala de bayle: he aquí olvidado el Misterio; sale una curra gayarda, profanamente bestida, en compañía de un galán, y comienzan a baylar Balze (son el más indesente y obseno para baylar por los tactos tan impúdicos del hombre a la mujer, y a la contra), y a el instante se olvidan los propósitos, [...] y se les ba la vista a los piez de los bailarines, obserbando si baylan bien, si la mujer saca bien el pie, si tiene buen cuerpo, etc.; siguen inmediatamente los malos pensamientos, los juicios temerarios, la murmuración, etc.

El buen fraile se lamanta que se combinen las escenas religiosas con estos bailes y, más aún, con el alcohol, "porque abunda en dichos Coloquios toda espesie de bebida." 6

En fin, aquellas danzas se vinculaban con el ritmo a través de sus tres elementos y, mediante éste, con la memoria. El ritmo era ese magnífico puente que llevaba a transitar del olvido a la memoria, ese vehículo del recuerdo, garantía de la supervivencia de un fenómeno de tradición oral. Y bien, si quisiéramos explicar la vitalidad de esta memoria, sería necesario recurrir a su dinámica, a su plasticidad, a su capacidad de adaptación étnica (que nunca fue demasiado rigurosa), a su continuidad, a su resistencia, a su tendencia a la libertad y a la improvisación.

Así, no es atrevido pensar, hipotéticamente, que el cuerpo, mediante la danza, se convirtió en un refugio de la memoria de la cultura subalterna novohispana. Pero también es posible pensar en él como un campo de batalla, en donde lucharon por subsistir ambas partes del iceberg. Finalmente, el cuerpo de la cultura popular se quedó, como sugería Mijail Bajtin, con su "parte de abajo", pues al bailar se elegían las piernas, las caderas, el trasero, los órganos sexuales, es decir, la parte erótica del cuerpo, quizá su mejor parte.⁷

Aquellas dos **instancias** externas de la memoria, la Inquisición y la Ilustración, sólo se preocuparon por las culturas populares en la medida que las sentían atentatorias, peligrosas. Si no prohibir y extirpar, cosa difícil tratándose de fenómenos orales, cuando menos se ejerció el recurso del control, intento que no logró el éxito deseado si consideramos que todavía subsisten algunos de aquellos bailes. Por una paradoja, esos bailes se conservaron, además de hacerlo por sus propios medios orales, a través de las instancias que los persiguieron. Sin embargo, es posible que el rechazo e incompreensión de los intelectuales ilustrados hacia la cultura popular, hacia aquello que es diferente, no se debiera a otra cosa que a la incapacidad de controlar, a ese frustrado intento de olvido voluntario.

¿Cómo reprimir algo tan variable y efímero como los bailes, que se transmitía en lugares y por medios tan diversos e inasibles? ¿Fue incapacidad o benignidad la respuesta de la Inquisición? ¿Cómo manejar la multiplicidad de contextos, la riqueza de elementos verbales y no verbales, conscientes e inconscientes, tan difíciles de perseguir? Escribir un libro es algo susceptible de ser perseguido, pero ¿cómo **reprimir** algo tan etéreo, tan sutil, tan ágil como un baile?

NOTAS A LA CONCLUSION

- 1 LEVI-STRAUSS, Claude. "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel MAUSS. Sociología y antropología, Op. cit., pp. 13-42. En particular, p. 16.
- 2 AGN, Inq., vol. 1410, exp. 1, f. 73r.
- 3 AGN, Inq., vol. 1411, exp. 9, ff. 37r y 37v.
- 4 AGN, Inq., vol. 1181, exp. 3, f. 123r.
- 5 AGN, Inq., vol. 1310, exp. 8, f. 82r.
- 6 AGN, Inq., vol. 1009, exp. 4, ff. 88r, 88v y 89r.
- 7 Del ya célebre estudio de BAJTIN, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Barcelona: Barral, 1971. (Breve biblioteca de reforma, 15), vid. en especial los capítulos V, "La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes" (pp. 273-331) y VI, "Lo 'inferior' material y corporal en la obra de Rabelais" (pp. 332-393).

A P E N D I C E

SELECCION DE TEXTOS DE BAILES ENCONTRADOS EN

EXPEDIENTES INQUISITORIALES

1. El chuchumbé (1a. versión)
2. El chuchumbé (2a. versión)
3. Los panaderos
4. Pan de jarabe
5. Las bendiciones
6. Pan de manteca o Tirana
7. Seguidillas o Boleras
8. El bonete
9. El jarabe gatuno

1. El chuchumbé (Veracruz, 1766)

[294r]

En la esquina está parado
un fraile de la Merced
con los ábitos alzados
enceñando el chuchumbé.

Que te pongas bien
que te pongas mal
el chuchumbé te e de soplar.

Esta vieja santularia
que va i biene a San Francisco
toma el Padre, daca el Padre
y es el padre de sus hijos.

De mí chuchumbé de mí cundaval
que te pongas bien
que te voi aviar.

El demonio de la china
del barrio de la Merced
y cómo se sarandiava
metiéndole el chuchumbé.

Que te pongas bien
que te pongas mal
el chuchumbé te e de soplar.

Eres Marta la piadosa
en quanto a tu caridad
que no llega pelegrino
que socorrido no va.

Si vuestra merced quisiera
yo le mandara
el cachivache de verinduaga.

En la esquina ai puñaladas
ay Dios que será de mí
que aquellos tontos se matan
por esto que tengo aquí.

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

Animal furioso un sapo
ligera una lagartija
y más baliante es un papo
que se sopla esta pixa.

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

Y si no vienes de buena gana
te dará el premio
Señor Villalba.

[294v]

Me casé con un soldado
lo hicieron cabo de esquadra
y todas las noches quiere
su merced montar la guardia.

Save vuestra merced que,
save vuestra merced que
canta la Misa
le an puesto a vuestra merced.

Mi marido se fue al puerto
por hacer burla de mí
él de fuerza a de bolver
por lo que dexó aquí.

Que te pongas bien
que te pongas mal
con mí chuchumbé
te e de aviar.

El chuchumbé (continuación)

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

Qué te puede dar un fraile
por mucho amor que te tenga
un polvito de tabaco
y un responzo quando 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
bibir 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 soi soldado de los amarillos.

Por aquí pasó la Muerte
con su abuja y su dedal
preguntando de casa en casa:
¿ay trapos qué remendar?

Save vuestra merced que
save vuestra merced que
la puta en quaresma
le an puesto a vuestra merced.

[295r]

Por aquí pasó la muerte
poniéndome mala cara
y yo cantando le digo
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
i en el otro el agua[r]diente.

Save vuestra merced que,
save vuestra merced que
que me meto a gringo,
y me llevo a vuestra merced.

Quando me parió mi madre
me parió en un campanario
y quando vino la partera
me encontraron repicando.

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

Quando se fue mi marido
no me dejó qué comer
y yo lo busco mejor
bailando el chuchumbé.

Sabe vuestra merced que
save vuestra merced que
meneadora de culo
le an puesto a vuestra merced.

El chuchumbé (continuación)

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 boi aviar.
que si no te abiare,
yo te aviaré
con lo que le cuelga
a mi chuchumbé.

El Demonio del jesuita
con el sombrero tan grande
me metía un surriago
tan grande como su padre.

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

Archivo General de la Nación (AGN)
Ramo Inquisición
Vol. 1052, exp. 20, ff. 294r-295r.

2. El chuchumbé (México, 1767)

Las siguientes coplas constituyen una segunda versión de este baile. Fueron declaradas por Juan Luis Soler al comparecer ante el Santo Oficio, debido a una denuncia en su contra por haber _ cantado el conocido texto del baile. Como no podía negar su culpa, el denunciado se limitó a mencionar -y a improvisar, según parece- estas coplas, que están despojadas de todo erotismo pero plagadas de heroísmo patriótico antiinglés y proespañol.

[351v]

Sabe vuestra merced
que tengo un deseo
que me llebes a La Havana,
encimita del Morro
me cantas a la prusiana.

El día seis de junio
la centinela avisaron [sic]
que veían distintas velas,
prebengan la granada
los granaderos
que ya el enemigo
cerca tenemos.

Abanzar havaneros
a la cabaña
¡muera la Inglaterra!
[352r] ¡que viva España!

A Dios, Havana triste
de tí me aviento [sic]
pero con la esperanza
de berte presto.

Abanzar havaneros
a la cavaña
¡muera la Inglaterra!
¡que viva España!

3. Los panaderos (Celaya, 1779)

[25v]

Sale una muger cantando y vaylando
desembueltamente con esta copla:

Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
que salga su compañero
y la venga a acompañar.

Sale un hombre vaylando y canta:

Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
y si usted le da un besito
comenzará a trabajar.

Estos dos siguen baylando con
todos los que fueren saliendo.

Salen otro hombre y muger, y canta
la muger:

Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
quítese usted los calsones
que me quiero festejar.

Canta el hombre:

Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
lebante usted más las faldas
que me quiero festejar.

Siguen baylando los cuatro.

Salen otros dos, hembra y macho.

Canta la hembra (que no lo hi-
ziera una bestia y sí los ju-
díos):

Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
haga usted un crucifixo
que me quiero festejar.

Canta el macho (que sólo los
hereges):

Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
haga usted una dolorosa
que me quiero festejar.

[25r]

Salen otros dos como ba dicho y siguiendo el mismo son, canto y
estribillo, mexclando, con la soledad de Nuestra Señora y otros
santos, perros, guajolotes, lagartijas, etc. Ban saliendo quan-
tos concurren a el fandango, pero acompañado siempre hombre y
muger, y quedándose en el puesto que les toca baylan y cantan,
formando, al fin, porterías de monjas, baratillos, fandangos y
todo comercio y comunicación de hombres y mugeres, hasta que no
queda grande ni chico y quanta mexcla hay, sea la que fuere,
que no salga a hazer algo. [...]

4. Pan de jarabe (San Agustín Tlaxco, 1779)

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía
y nos tenemos de holgar
hasta que Jesús se ría.

Ay tonchí del alma
qué te ha sucedido
porque te casaste
me has aborrecido.

Que vete corriendo
que con tu marido,
yo me iré a una hermita
con mi calabera
con mi Santo Christo
con mi San Onofre
con mi San Benito.

En la orilla del río
pones tu quartito
para que se halle contigo
aquese chinito.

Ya el infierno se acabó
ya los diablos se murieron
haora sí chinita mía
ya no nos condenaremos.*

AGN, Inquisición, vol. 1178, exp. 1, f. 14r.

* (Tulancingo, 1789)

AGN, Inquisición, vol. 1297, exp. 3, f. 22v.

5. Las bendiciones (Querétaro, 1785)

Reconstruido a partir de dos denuncias del expediente.
El baile es ejecutado por dos o cuatro mujeres bailarinas que danzan y cantan. El texto y las descripciones aparecen fragmentados en los folios citados, a manera de citas. El texto consta de coplas y estribillo.

1a. denuncia

Estribillo: [30r]

Por tí no tengo camisa
por tí no tengo capote
por tí no he cantado misa
por tí no soy sacerdote.

Canta la arrodillada:

Mi vida no te enternezcas
y porque [30v] ves que me voy
para la última partida
échame tu bendición.

Descripción

Se arrodilla una bailarina y la otra queda de pie.

Al finalizar cada copla.

La bailarina que está de pie bendice a la arrodillada, que acto seguido se levanta a seguir bailando.

2a. denuncia

Estribillo: [31r]

Casó Don Patricio con muger ermosa
sentadita en su vutaque
parece una mariposa.

Mi vida no te enternezcas
que me duele el corazón
¡hai, yo quiero arros!
Por vida tulla, nanita
que me echés tu bendición
¡hai, válgame Dios!

AGN, Inquisición, vol. 1272, exp. 9, ff. 30r-31r.

6. pan de manteca o Tirana (México, 1787)

[43r]

En San Juan de Dios de acá son los Legos tan cochinos que cogen a las mugeres y les tientan los toc[inos].

En San Juan de Dios de acá el enfermo que no pilla lo cogen entre dos legos y le echan una calilla.

En San Juan de Dios de Cádiz el enfermo que no sana lo bajan a el Campo Santo y le cantan la tirana.

En San Juan de Dios de acá el enfermo que no orina lo cogen entre ocho legos y le echan una geringa.

[43v]

En San Juan de Dios de acá a el enfermo dice el Prior que los legos que quicieren le saquen el alfajor.

En San Juan de Dios de Puebla el enfermo que no duerme lo bajan a el Campo Santo [y] lo ponen a que escarmen [t]e.

En San Juan de Dios de acá el enfermo que no mea lo levantan unos legos y le meten la salea.

En San Juan de Dios el Prior se baja a la portería para sacarles a todos por detrás la porquería.

[44r]

En San Juan de Dios de México el enfermo que se quexa lo matan entre los legos y le quitan lo que dexa.

En San Juan de Dios de acá el enfermo que no muere lo matan los zeladores y le quitan lo que tiene.

En San Juan de Dios de acá el lego que cura abajo registra las espinacas y les anda por abajo.

En San Juan de Dios de México el enfermero ratero luego que muere el enfermo llama a el baratillero.

[44v]

Con ésta, y no digo más que les quadre o no les quadre que aquí se acaba la tira[na] pero no el carajo Padre.

En San Juan de Dios de acá a el enfermo que se mea le quitan el colchoncito y le meten la salea.

En San Juan de Dios de acá no tienen misericordia porque matan a el enfermo por cogerse la concordia.

7. A continuación se presentan dos pequeños textos que aparecen en un mismo expediente pero que son diferentes, relativos a una denuncia en contra de "un fulano Trejo, de profesión cantador en las casas de tertulia o bayle [...]", quien los cantaba en los fandangos.

1. Mandamientos ilustrados (versos en boleras / México, 1797)

Si miro a una bonita / para mí digo, como a próximo te amo, como a mí mismo, pero si es fea jamás he codiciado muger agena.	Quando veo a una bonita [única variante ofrecida por otro declarante].
---	---

2. Seguidillas o Boleras (México, 1797)

[67v]

1a.: Señora:

déme usted a su hija
que Dios da ciento por uno.

2a.: No sé que tiene

Pepa tu Santo,
que siempre [68r] cae en Quaresma
que es tiempo santo.

Yo no tengo, no tengo
tu tienes, tienes
yo no te pido nada
pero si quieres
dámelo chula,
que bien puedo comerlo
que tengo Bula.

1. AGN, Inquisición, vol. 1312, exp. 6, f. 67r.

2. AGN, Inquisición, vol. 1312, exp. 6, ff. 67v - 68r.

8. El bonete (son / México, 1808)

El bonete del cura
ba por el río,
y le clama diciendo
bonete mío.

Que no, no, no, no
que yo le diré:
¡ai bonete mío!
yo te compondré.

Asperges me hissopo, mundabo:
lavabis me
que le den
que le den,
con el vitam venturi saeculi
Amén.

Se repite otras seis veces Amén.

[Podría ser de esta forma:]

Amén, amén, amén
amén, amén, amén.

AGN, Inquisición, vol. 1441, exp. 18, f. 173r.

9. Coplas del Jarabe gatuno

(Se bailaba maullando y remedando movimientos del gato)

Venga ya, comadre Juana,
déjese de misticismos;
bailaremos el jarabe
y perderemos el juicio.
No hay nada que a mí me cuadre
como este zangoloteo.

Amor con pena y resabio
es el mayor sacrificio.
Vale más tonto y no sabio
que amante pero sin juicio.
Para no sentir agravio
ni agradecer beneficio.

Mire qué bonito pie
se le mira en el jarabe;
parece que usted no sabe
que cuando se zarandea
me late este corazón
que ha tiempo le pertenece.

Los pajarillos y yo
nos levantamos a un tiempo,
ellos a cantar el alba
y yo a llorar mi tormento.

Anoche soñaba yo
que dos negros me mataban
y eran turs hermosos ojos
que enojados me miraban.

Canciones bajo la Inquisición

Se toman de Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Secretaría de Educación Pública, 1934. Se hace algún ajuste tomando en cuenta a Mendoza, 1956 (Se refiere a Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, 1956).

(Tomado de *Omnibus de poesía mexicana* de Gabriel Zaid, octava edición, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1980).