

# Universidad Intercultural Indígena de Michoacán

Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural  
Terminal en Música Michoacana

## *El jarabe de los Balcones...* *entre la descripción y su forma estructural*

**T E S I S**  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**L I C E N C I A D O E N**  
**ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL**  
**P R E S E N T A:**  
**ULISES SALAZAR ROSALES**

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA (FACULTAD DE HISTORIA, UMSNH)

PÁTZCUARO, MICHOACÁN, DICIEMBRE DE 2019



*A Patricia y Ramiro, mis padres.*



*Quiero agradecer a todos los que de alguna manera colaboraron para la realización de este trabajo. A mi asesor, Jorge Amós Martínez Ayala por su dedicación y paciencia; por creer en este proyecto de investigación que apenas comienza.*

*A la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, porque en su estancia logré grandes amistades de la Meseta P'urhépecha y viví momentos inolvidables junto a ellos. A mi gran maestro y amigo David Durán Naquid, por acercarme por medio de los campamentos a las artes tradicionales de la Tierra Caliente.*

*Al profesor Samuel Cedillo, por las sugerencias y reflexiones musicales para la mejora de este trabajo. A Huber Figueroa y a Heriberto Cruz por apoyarme a solucionar las dudas que surgieron en algunas de las partituras.*

*A mis amigos y hermanos: Ulises Obed Barrea, Gabriel Barboza, José Juan Urbina y Miguel Ángel Garibay por sus críticas y charlas “motivadoras”; en especial a Víctor “Hugo” Pedraza, por todo su apoyo y colaboración musical en el transcurso de este trabajo, además por mantener vivo el espíritu de, El Gusto por el Son.*

*A Luis Díaz, Martín Arreola y a la familia Santoyo: Guillermo, María Cruz, Porfirio, Florencio, Matías y Alejandra, también a Cándida Gutiérrez y Luis Rosales, quienes formaron parte fundamental para la realización de esta tesis, pues nos ilustraron con aspectos valiosos del jarabe. A don Juan Valdivia† y a don Odilón Aguilar†, porque en vida fueron los portadores de la tradición jarabera.*

*A mi sobrina Irlanda, por motivarme a crecer para responder su mar de preguntas. Y finalmente a la persona que más he amado, Liliana Padilla, por ser el mayor apoyo, por siempre estar para mí, por compartir su interés en la conformación de este proyecto y por el entusiasmo en la música tradicional, por todo...*

# **CONTENIDO**

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPITULO I. ANTECEDENTES DEL JARABE .....</b>	<b>18</b>
ANTECEDENTES DEL JARABE.....	20
PRIMERAS DENUNCIAS DEL JARABE Y SONES ASOCIADOS.....	28
LOS SONES COMPAÑEROS DEL JARABE .....	32
EL JARABE EN LAS SALAS TEATRALES DE LOS SIGLOS XIX Y XX.....	39
EL JARABE EN LOS PROCESOS DE EMANCIPACIÓN .....	49
PRIMERAS PARTITURAS DEL JARABE .....	52
EXPANSIÓN GEOGRÁFICA DEL JARABE.....	55
<b>CAPITULO II. EL JARABE DE LOS BALCONES: FORMA DE BAILE, LÍRICA Y MEDIDA DE EMPLEO .....</b>	<b>59</b>
EL JARABE DE LOS BALCONES.....	61
LOS SANTOYO.....	73
LA RASPA.....	75
EL PALOMO .....	79
LOS ENANOS .....	85
LOS PANADEROS.....	88
LA BOTELLA .....	93
EL JARABE.....	95
LA REGIÓN DE TURICATO.....	103
LA DESCRIPCIÓN DE LA FIESTA .....	109
EL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE LOS BALCONES.....	114
<b>CAPITULO III. EL JARABE Y SU FORMA MUSICAL .....</b>	<b>128</b>
EL JARABE DE TACÁMBARO.....	130
LA PARTE ESTRUCTURAL DEL JARABE DE LOS BALCONES .....	133
LA ENTRADA.....	134
EL JARABE O JARABEADO .....	135

EL PASEO O JARABE CORRIENTE .....	136
EL VERSO DEL JARABE .....	137
EL CONTRAJARABE.....	141
LA DURACIÓN DEL JARABE .....	144
EL ESTILO DE INTERPRETACIÓN EN EL JARABE DE LOS BALCONES .....	146
LA ENTONACIÓN DEL VERSO .....	147
LA PERCEPCIÓN SOBRE LA AFINACIÓN EN LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE .....	149
ANÁLISIS Y COMPARACIONES MUSICALES ENTRE JARABES DEL SIGLO XIX Y XX CON LOS ACTUALES .....	156
<b>CONCLUSIONES GENERALES .....</b>	<b>166</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA, ÍNDICE Y ANEXOS.....</b>	<b>173</b>
BIBLIOGRAFÍA .....	174
ÍNDICE DE IMÁGENES .....	181
ANEXOS DEL CAPÍTULO III .....	184
PIEZA NO. 1 (MARCOS A. JIMENEZ) .....	184
PIEZA NO. 2 (JARABE EN SOL) .....	189
PIEZA NO. 3 (JARABE EN DO) .....	196
PIEZA NO. 4 (LUCAS ALAMAN).....	205





# INTRODUCCIÓN

En México, existe un gran número de géneros musicales, líricos y coreográficos que tienen que ver con el resultado de múltiples procesos históricos y sociales que han venido ocurriendo a lo largo y ancho del actual territorio nacional, durante los últimos cinco siglos. Algunos de estos géneros tienen sus antecedentes más remotos en la época colonial, otros más surgieron a raíz de las políticas modernizadoras a finales del siglo XIX, o como consecuencia de los procesos de industrialización del siglo XX, de la misma manera, estos géneros populares al incluir nuevos elementos, fueron cambiando y definiendo realidades diferentes para cada uno. El jarabe es un claro ejemplo de estos procesos, además que se logró dispersar en distintas regiones del país. En la actualidad todavía es interpretado y aunque en su mayoría son piezas folclorizadas como el *jarabe tapatío* incluidas en los festivales escolares mostrando “los rostros identitarios” formulados por José Vasconcelos posterior a la revolución mexicana, también persisten los que suenan entre las comunidades, formando parte de las celebraciones familiares y religiosas.

*Los Balcones de la Tierra Caliente* es una región geográfica que se encuentra situada en la parte sur de Michoacán; el vértice de la sierra de Oztumatlán da forma a los balcones que van desde los municipios de Ario de Rosales, Turicato, Tacámbaro, Villa Madero, Tzitzio, al oriente se extiende hasta Zitácuaro y fuera del límite del estado, en San Felipe del Progreso en el estado de México (Martínez Ayala, 2016), por el lado norte da origen a una serie de valles y ciénegas, llamados bajíos. Estas cañadas son el paso entre la Tierra Caliente, el Bajío y el Altiplano. En el pasado, por esta región y en cada cañada, el género musical, lírico y coreográfico principal presente en las fiestas de cada lugar, eran *los jarabes*.

En los Balcones todavía habitan familias de músicos y bailadores de gusto por el baile de tabla y la interpretación de jarabes, en donde entre sus festejos por onomásticos, bodas y bautizos practican el sembrado de una tabla de madera de *tabachín* o *parota*, debajo de árboles endémicos de la Tierra Caliente, mediante la realización de un hoyo con botes de lámina en su interior para mejorar el sonido producido por la percusión del zapateo, además de versar después de *los corrientes* del jarabe letras sátiras, líricas o reflexivas para la diversión de los asistentes; de igual modo, en ocasiones se emplean vivamente las

formas de baile específicas para los sones de juego usados como contrajarabes, como: el palomo y los panaderos, principalmente.

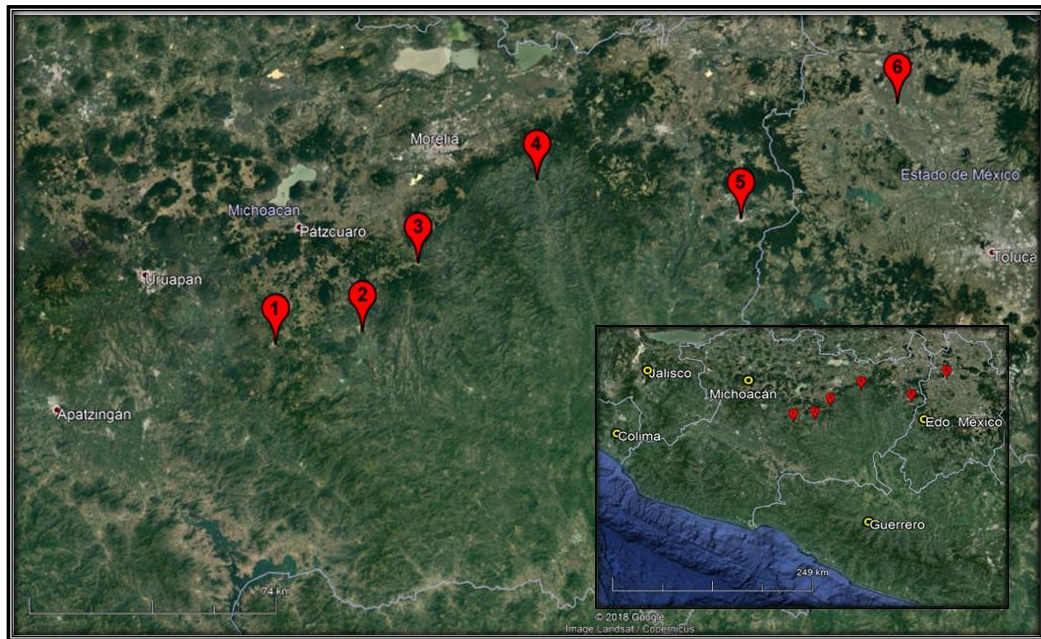


Imagen 1. Los Balcones de la Tierra Caliente.<sup>1</sup>

En la presente tesis, se pretende a través de entrevistas hechas en campo, investigación documental de la literatura musical de finales del siglo XVIII hasta la actualidad, análisis musical de piezas de jarabe y comparaciones entre los que suenan en la región, realizar una descripción formal, social y musical sobre el jarabe en las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente que pasan por el municipio de Tacámbaro, hablando concretamente sobre las formas de empleo en comunidad, que en otras palabras es, para que son interpretados los jarabes y que función cumplen, así mismo, las formas de baile gustadas: pespunteo o zapateado, que tienen que ver con el uso de una o dos tablas sembradas según sea el caso, ilustradas con fotografías de una construcción sistematizada de su forma de baile, además con transcripciones musicales que ejemplifican la sonoridad de la pieza. También se abordará sobre los formatos instrumentales y las variantes que son recordadas por los músicos consultados, el arpa jarabera, la armonía, el chelo, la periquita,

---

<sup>1</sup> Mapa realizado por Ulises Salazar Rosales, 2019. Se identifica como: 1) Ario de Rosales, 2) Tacámbaro, 3) Villa Madero, 4) Tzitzio, 5) Zitácuaro, 6) San Felipe del Progreso.

la guitarra túa, y otros, igualmente del formato que se emplea en la actualidad; de los modos de ejecución dotados por las posibilidades de interpretación del instrumento, es decir, número de trastes, cantidad de cuerdas y formas de afinación utilizadas, estas últimas correspondientes al estilo particular del músico establecidos por su medio de aprendizaje musical. Del mismo modo, el número de secciones musicales establecidas en el jarabe de los Balcones y la función de cada una, realizando un análisis musical de *jarabes históricos*, piezas transcritas en el primer cuarto del siglo XIX y principios del XX, en comparación con transcripciones de *jarabes actuales*, interpretados por músicos de la región, tratando de identificar secciones musicales, intervalos, modos de tonalidad, compases rítmicos, etc., compartidas entre sí, para permitir relacionarlas a pesar de las diferencias geográficas y temporales.

#### **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.**

Las preguntas fundamentales a las que trata de dar respuesta este trabajo de investigación son las siguientes: ¿comparten los jarabes de los Balcones y las piezas en estudio<sup>2</sup> secciones o formas musicales de modo que se pueda realizar una descripción de la forma estructural de los jarabes populares del siglo XIX? y de ser así, ¿cómo se podrían explicar esas similitudes a través de las distancias temporales y geográficas? La hipótesis planteada para tratar de resolver las preguntas de investigación en esta tesis, se puede exponer de la siguiente manera: En las piezas en estudio y en los jarabes de los Balcones es posible que sus formas musicales estén relacionadas al mostrar similitudes concretas, resultado del dialogo musical que en el pasado existió entre ellos, es decir, las semejanzas se presentan porque *las piezas en estudio* son jarabes transcritos y compuestos tomando como base las estructuras musicales de los jarabes populares del siglo XIX, por lo que son similares a *los jarabes de los Balcones* que también proceden de los mencionados jarabes populares.

---

<sup>2</sup> El mote *piezas en estudio*, se refiere al jarabe de Lucas Alamán transcrito en el siglo XIX, y al jarabe de Marcos A. Jiménez compuesto en el XX; ambas piezas serán objeto de estudio en el capítulo III.

## **JUSTIFICACIÓN.**

La mayoría de veces que un músico se pregunta, ¿cuáles son los géneros musicales que existen en los Balcones de la Tierra Caliente? la respuesta se realiza de manera general enlistando los más conocidos: sones, gustos y canciones, sin tomar en cuenta al jarabe. El aporte de este trabajo de investigación, refiere principalmente sobre la información específica del jarabe de la región, partiendo de su descripción y análisis musical para contribuir a su caracterización como género musical, lírico y coreográfico con un estilo de ejecución particular de los Balcones de la Tierra Caliente.

En el mismo sentido, esta tesis tiene el ánimo de incentivar a las nuevas generaciones a realizar trabajos de investigación acerca del jarabe y otros géneros musicales en los Balcones de la Tierra Caliente en sus diversos aspectos, dejando abierto el dialogo entre las posturas tomadas aquí y las propuestas por los futuros estudiosos de la tradición musical, con el propósito de logran entender mediante una reconstrucción socio-cultural el pasado de nuestras comunidades.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN.**

A través de los años, se han realizado distintos trabajos de investigación acerca del género nos ocupa, el jarabe. Algunos han hablado de él como tema principal en su estudio y otros más, como tema secundario, aunque sin duda, la mayoría han narrado del jarabe sus posibles orígenes, la incorporación de elementos y sus espacios de uso al pasar del tiempo, pero pocos sobre las formas musicales y las funciones sociales que presenta.

Los escritos sobre el jarabe comenzaron en el siglo XIX, apareciendo dentro de pasajes literarios y anecdóticos de vida de personajes como el español Niceto de Zamacois y don Guillermo Prieto que en su obra *“Memoria de mis tiempos”*, hace mención detallada de la coreografía del jarabe y de las características de un buen bailarín ejecutante. Posteriormente, los estudios del jarabe con un carácter riguroso, se abordaron desde la primera mitad del siglo XX cuando en 1928, Rubén M. Campos publica *“El folklore y la música mexicana”*, en la cual se comienza a hablar de los instrumentos empleados para la ejecución del jarabe, determinados por el lugar de interpretación y de sus bailes

compañeros —los palomo, los enanos, el perico, etc.— a lo largo del siglo XIX. Además, este autor realiza un aporte esencial para la construcción de esta tesis, en el libro en mención aparecen los títulos, *el jarabe de Tacámbaro* y *el jarabe de Marcos A. Jiménez*, dos piezas fundamentales para la realización de nuestro análisis musical; suponemos por las descripciones hechas, el primero es una transcripción musical por parte don Marcos Augusto Jiménez Sotelo y la segunda, una composición del mismo.

Años más tarde, en 1937, el musicólogo Gabriel Saldívar publicó “*El jarabe, baile popular mexicano*” al realizar trabajo de campo en el Bajío y el occidente de México, además de investigación documental en el Archivo General de la Nación y fuentes recurridas de los siglos XVIII y XIX, realizando un aporte novedoso al campo del conocimiento actual, tanto que hoy en día es fuente bibliográfica obligada para todos quienes incursionamos en el estudio de las músicas tradicionales de México. Otro de los autores obligados a citar en la realización de un trabajo de investigación centrado en el jarabe es, Vicente T. Mendoza (1984) pues construyó una hipótesis al ratificar a Saldívar sobre la conformación de las secciones del jarabe durante el siglo XIX, la anotación es acertada para la comparación con el caso que nos ocupa, el jarabe de los Balcones. El autor hace mención que:

[...] la estructura del jarabe se compone como un tipo de *suite* que incluye varias partes: comienza con la «sinfonía», pieza corta en tempo rápido, caracterizada por el empleo de figuras en doble corchea, es decir, una introducción con variaciones melódicas que muestran un cierto virtuosismo del ejecutante, luego le sigue el «zapateado», el «descanso» y el «palomo» en este orden; los que se describen como los elementos constitutivos en su mayoría en compás de 3/4. (1984: 8)

Del igual modo, a los aportes del jarabe puestos en mención líneas atrás, deben de sumarse otros más que abordan el tema desde un mismo punto. Los trabajos que son citados frecuentemente al hablar de jarabe son de: Otto Mayer-Serra (1941) y Josefina Lavalle (1988).

Uno de los temas con mayor frecuencia en el estudio del jarabe es la designación de sus predecesores. En cuanto a los trabajos más recientes, los investigadores actuales han mostrado empatía con las afirmaciones tomadas en el siglo pasado, es decir, autores como Chamorro Escalante (2006), Paraíso (2007), González (2009), Martínez Ayala (2016) y Hernández Jaramillo (2017), comparten la idea de que el origen del jarabe es indudablemente hispánico por ser una expresión musical derivada de danzas como las seguidillas, las boleras, los canarios, los fandangos y las jotas.

A pesar de que es ya “sabido” que el jarabe como género musical, lírico y coreográfico ha sido incluido por diferentes culturas musicales del país para satisfacer sus necesidades sociales y culturales, existen vacíos por llenar. En los Balcones de la Tierra Caliente, los estudios sobre el jarabe iniciaron hace poco más de quince años, por consiguiente, son pocos los trabajos que se han centrado en el mismo; investigadores como Martínez Ayala (2004), Martínez de la Rosa (2008), Hernández Vaca (2008) y Durán Naquid (2016) han escrito sobre el tema en cuestión, sin embargo, se ha abordado desde perspectivas diferentes a las planteadas en esta tesis. Por tanto, uno de los aportes de conocimiento en este trabajo es precisamente el realizar un análisis musical detallado para concretar una descripción formal del jarabe, identificando el número de secciones musicales y su función, modo de la tonalidad, progresiones armónicas frecuentes, entre otros.

Para concluir este apartado, se debe decir que las obras en mención presentan una gran variedad de posturas similares; entre los trabajos realizados en el siglo pasado [XX], se debe acentuar la ardua labor de búsqueda del origen del jarabe, mientras que en las investigaciones recientes se han centrado en aspectos distintos del mismo, como: las formas de baile, instrumentos endémicos en uso y el contexto social. Lo anterior sugiere la colaboración para precisar lo que ha pasado con el género durante el periodo que no ha sido estudio en las comunidades rurales donde aún coexiste entre sus manifestaciones.



## **OBJETIVOS.**

Partiendo de lo expuesto anteriormente, en nuestra investigación el objetivo general se presenta como: Identificar las secciones o formas musicales compartidas entre los jarabes de los Balcones y las piezas en estudio para conocer las transformaciones que tuvieron los jarabes populares del siglo XIX y llegar a la actualidad como se ejecutan en los Balcones de la Tierra Caliente.

Como objetivos particulares esta tesis plantea:

- a) Identificar las secciones o formas musicales entre los jarabes de los Balcones y las piezas en estudio.
- b) Analizar musicalmente las secciones o formas musicales compartidas.
- c) Exponer las semejanzas entre los jarabes de los Balcones y las piezas en estudio.

## **MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO.**

Uno de los planteamientos fundamentales para la elaboración de esta tesis es el concepto de *jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente*, dicho concepto ayudara a tener un mejor entendimiento del objeto de estudio en este trabajo. Desde el primer tercio del siglo XX y lo que va de nuestro siglo [XXI], la mayor parte de la investigación musical ha tendido que considerar sobre los orígenes del jarabe —aunque en su mayoría, ambiguas—, para contribuir a definir su concepción. La significación de la palabra *jarabe* ha sido cambiante a través de los años, en uno de los apartados de nuestro capítulo I, se hace mención de la definición del concepto jarabe como una bebida dulce a base de azúcar y agua, casi a consistencia de almíbar; mientras que en una referencia documental del siglo XIX, se denota como: “[...] el baile de Méjico semejante a nuestro zapateado” (Salvá, 1846), designándolo como un arquetipo de una forma musical yailable.

Como anoto arriba, las definiciones del jarabe que se han realizado en nuestros días han tenido que recurrir a los pilares de la investigación musical mexicana, el ejemplo de entrada es el del término jarabe que se anota en el *Diccionario enciclopédico de música en México* escrito por el musicólogo Gabriel Pareyón (2007), a nuestro criterio, el

concepto que aparece en el diccionario es más bien una explicación del origen del jarabe y de su proceso histórico. Para este autor el jarabe es:

[...] (Del árabe, sharàb, de shàrib, beber; dicese del cocimiento de agua con azúcar, en un punto menos consistente que el almíbar). Baile tradicional mexicano que deriva de formas españolas muy en boga durante el virreinato (boleras, canarios, jotas, tiranas, seguidillas, zambras); si bien su antecedente más importante y directo es el fandango andaluz, claramente reconocido por su estilo de zapateado. [...] En un principio el jarabe se bailaba en grupo y era llamado sarao por los criollos, pero alrededor de 1765 se estableció su nombre definitivo. [...] Así, el jarabe terminó por convertirse en canto de guerra contra los realistas en la Independencia (1810-1821). El jarabe, por su lado, siguió su propio desarrollo después de la emancipación y conservó su intensidad nacionalista. (Pareyón: 2007, 530)

El concepto de jarabe forma parte de una categoría descriptiva, por tal motivo diversos autores lo mencionan despendiendo de la problemática que se quiera tratar. Para Raúl Eduardo González el jarabe es uno de los géneros poéticos-musicales presentes en el cancionero tradicional de la región de la cuenca del río de Tepalcatepec, lo describe de la siguiente manera.

El jarabe es sin duda uno de los géneros fundamentales de la músicaailable mexicana, con una presencia protagónica en la cultura popular nacional, así en el ámbito rural como en el urbano, en festejos comunitarios, en foros y escenarios de diversa índole, en fiestas cívicas, en representaciones pictóricas, fotográficas y cinematográficas, etc. [...] presenta una conformación musical, poética y coreográfica que le otorgan rasgos peculiares, por la variabilidad de sus melodías, por lo ingenioso de sus coplas y lo vistoso de su baile. (González, 2009: 151)

Por otro lado, para la literata Nieves Rodríguez el jarabe es: “el baile se realiza en las bodas y adquiere así características especiales. [Es el] baile tradicional típico del centro y del occidente del país; es un baile de cortejo, y entre sus pasos se encuentran el respunteado y el zapateado; según el refranero, no cualquiera puede bailararlo” (Rodríguez Valle, 2010: 44).

Uno de los investigadores que han realizado arduo trabajo de campo en distintas zonas de la Tierra Caliente, es Jorge Amós Martínez Ayala, que por tanto, en uno de sus artículos define al jarabe como:

[...] una estructura que tiene diversos elementos que se pueden combinar de manera más o menos aleatoria, con lo cual, las posibilidades son prácticamente infinitas. Aunque tiene un “paseo”, o “pasacalle” muy conocido, y una introducción, o “sinfonía”, también característica que permiten identificar a quienes participan, que se trata de un jarabe; los demás elementos, zapateado y contrajarabe pueden ser piezas del repertorio musical de la región, bailes de juego, algunos incluso usaron pedazos de tonadillas y hasta zarzuelas. (2018: s.p.)

Ahora bien, el concepto de jarabe que ha brindado el doctor Amós parece ser el más atinado y conciso para nuestro trabajo de investigación al mencionar que consta de secciones estructurales que se pueden interpretar de manera diferente en cada ejecución, mostrando la inclusión de otros sonos en el lugar del contrajarabe. Sin embargo, la definición concreta de *jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente*, queda por definirse líneas abajo.

Hablar de la Tierra Caliente como región geográfica es sencillo, tanto que el nombre se ha empleado desde la época colonial para designar las diversas zonas del país, pero como una región cultural, en la actualidad solo se han tomado en cuenta dos. Los trabajos realizados acerca de las manifestaciones culturales en la Tierra Caliente, han abordado primeramente a la región del Balsas medio; la segunda, situada en la cuenca del Tepalcatepec, es decir, los extremos sur del estado de Michoacán, colindante con el Estado de México y Guerrero, y la otra con Jalisco y Colima, respectivamente. Raúl Eduardo González anota el par de las Tierras Calientes.

En el estado de Michoacán, se reconocen dos tierras calientes, cercanas geográfica y culturalmente, pero con sus diferencias en ambos renglones. La primera se localiza en la cuenca media del río Balsas, en la confluencia de los estados de Guerrero, Michoacán y el Estado de México; la segunda, en la cuenca media y baja del río Tepalcatepec, subsidiario del Balsas, se ubica prácticamente por entero en tierras de Michoacán, aunque comparte una pequeña franja con el Estado de Jalisco [...] (2010: s.p.)

Por otro lado, Guillermo Contreras realiza un trabajo de descripción de la música de la región planeca, en donde encontramos a la Tierra Caliente con dos subregiones geográficas y culturales solamente: la calentana y la del plan.

La Tierra Caliente es una de las regiones geográfico-culturales del estado de Michoacán. Esta zona comparte territorio con porciones del estado de México y Guerrero, y las tradiciones musicales de ella incluyen elementos culturales de Colima y Jalisco. La Tierra Caliente se subdivide en dos: calentana y planeca. [...] La palabra “planeca” hace referencia al plano conformado por la depresión de la cuenca del río Tepalcatepec, de lo cual deriva también el apelativo regional de “Plan de Apatzingán”. (Contreras, 2007: 91)

Así mismo, en demás textos se ratifica la determinación de solo dos Tierra Calientes en el estado de Michoacán. La investigadora Raquel Paraíso relata sobre la música en el Balsas, poniendo en mención el conjunto musical y la instrumentación usada. Paraíso define a la Tierra Caliente como:

Esta región geográfica y cultural está definida por la depresión del río Balsas, de 300 a 500 m de altitud y con temperaturas que oscilan entre los 25 y los 40° C durante todo el año. [...] La región cultural de la Tierra Caliente, donde se genera la música calentana, corresponde principalmente con el curso medio del Balsas. De hecho a veces se hace referencia a ella como “música de la Tierra Caliente del Balsas”; así se le diferencia de la vecina “música de la Tierra Caliente del Tepalcatepec” [...] (2007: 109)

Dicho lo anterior, cabe poner en mención que en esta tesis, se hablará de una tercera región denominada, *los Balcones* existente en la Tierra Caliente de Michoacán. Como se mencionó en la introducción, *los Balcones de la Tierra Caliente* es una región geográfica y cultural que atiende a distintos municipios del estado del sur de Michoacán. Esta zona se forma por el vértice de la sierra de Oztumatlán donde en el norte da origen a una serie de valles y ciénegas, llamados bajíos, y para el sur, a los Balcones que son el paso entre la Tierra Fría y la Tierra Caliente; son todas aquellas cañadas que van desde el municipio de Ario de Rosales, pasando por Turicato, Tacámbaro, Villa Madero, Tzitzio, y Zitácuaro, extendiéndose fuera del límite político, en San Felipe del Progreso en el estado de México (Martínez Ayala, 2016). Esta región [los Balcones], por el lado occidente voltean a ver a la Tierra Caliente del Tepalcatepec y por el oriente a la del Balsas.

Una vez puesto en línea el término, *los Balcones de la Tierra Caliente* entendiéndose como una tercera subregión geográfica y cultural en el sur del estado de Michoacán, se entenderá en esta tesis por *jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente* como un género musical, lírico y coreográfico interpretado en esta región con una forma musical caracterizada por tener cinco secciones entre ellas: la entrada, una sección corta que está compuesta por una partecilla de un son local, el jarabeado consta de un movimiento musical en compas rítmico de 6/8, enseguida el jarabe corriente, que es la sección con la variación rítmica más notoria del jarabe, iniciando en compas rítmico de 4/4 e inmediatamente modula a 3/2, luego aparece el verso en donde se permite inventar o echar un verso ya sabido, antiguamente en el jarabe se salmodiaba con diferentes entonaciones de los versos, utilizando distintas métricas en su composición, pudiendo ser: redondilla, quintilla, sextilla, y hasta décima, usualmente los temas se relacionan con la fiesta, con los festejados o los asistentes, su carácter puede ser lírico, satírico o reflexivo. Por último el contrajarabe, esta sección no está definida pudiendo ser empleada cualquier pieza que los músicos acostumbren para su ejecución, gustos o sonos. A decir de las definiciones en los conceptos empleados en este trabajo, de cierta manera se está contribuyendo a determinar a los Balcones de la Tierra Caliente como una región musical. La región musical es un espacio social y geográfico donde se relacionan cancioneros tradicionales, géneros, formas arcaicas y modernas de la música en constante movimiento. Las regiones musicales no obedecen fronteras políticas estrictas, ni se mantiene fijas a lo largo del tiempo, señala García de León (2011) cit. por (Flores Mercado, 2014: 196).

A decir de Georgina Flores, la conformación de una región musical tiene que ver con diversos factores, para nuestro caso, destacan los elementos culturales compartidos en la colectividad y los rasgos particulares en la práctica musical (2014), es decir, los formatos instrumentales, las formas estructurales y de ejecución del jarabe en la región de los Balcones. Esta región se caracteriza por el incremento de velocidad en su ejecución musical, la instrumentación empleada, el tololoche por ejemplo con sus ataques rítmicos “chicoteados”, los modos de afinación que van desde  $\frac{1}{4}$ , hasta medio tono debajo de la afinación convencional, que además tienen que ver con la conformación de un estilo de

interpretación. Este último responde a un fenómeno musical que se empleara en esta tesis denominado, percepción de afinación.

Sobre la *percepción de afinación* se tiene que decir que es un concepto formulado en este trabajo para entender cómo los ejecutantes conciben las formas de afinación en los Balcones de la Tierra Caliente mediante el uso de sus sensaciones musicales, experiencias y modos de aprendizaje con el fin de satisfacer las necesidades sociales y culturales de determinada colectividad.

Desde la psicología, el concepto de percepción indica ser un proceso cognitivo que consiste en el reconocimiento, interpretación y significación, en donde a su vez tiene que ver con otros procesos de aprendizaje y memorización mediante la interacción del individuo en el grupo social, implícitamente con carga ideológica y cultural (Vargas Melgarejo, 1994). En el campo de la antropología, la definición de percepción se considera un proceso que empieza por la captación de sensaciones corporales sugeridas en el medio en el que se interactúe con el fin de organizar información en categorías más simples. Ramón Pelinski hace mención del caso.

[La percepción inicia] a través de nuestro cuerpo, y de sus sentidos obtenemos informaciones sensoriales bajo la forma de “representaciones neurales” que se distinguen según el sentido que les da origen. La tarea de la percepción es interpretar o convertir estas informaciones en términos de “imágenes perceptivas” (auditivas, visuales, olfativas, etc.), que son almacenadas en el cerebro no como tales, sino como “disposiciones” o potencialidades latentes para reconstruir imágenes. La repetición de estas imágenes produce un proceso de sedimentación cuyo resultado son nuestras experiencias. (Pelinski, 2005: s.p.)

En cuanto al concepto de afinación en el campo musical, este se denota sencillamente como la construcción de una escala en división de doce semitonos, teniendo en cuenta que existen diversos modos de afinación, en algunos casos llamados tradicionales que no obedecen a las formas de sistematización en la música académica. Por su parte, la ingeniera en acústica Sara Sicilia menciona que la afinación corresponde a la ordenación correlativa de una serie de sonidos distribuidos entre una determinada nota de referencia

y esta misma nota, en la octava superior (2015). Por otro lado, apunta Esquer Beltrán del Río que un sistema de afinación es la división de la octava justa representada a través de un círculo de quintas, es decir, es la representación de la escala musical a partir de dicho círculo (2012, 93). Como se puede observar, las anotaciones descritas son similares al apuntar que la afinación es una ordenación de doce sonidos cabidos en una octava, aunque no consideran que existen otras formas de afinación que no tienen que ver con el ordenamiento regular de la escala, es decir, no son afinaciones tomadas como “correctas” para el gremio académico musical, donde más bien se toman por afinaciones “desafinadas”. Muestra de ello, la siguiente anotación.

Por afinación, o más precisamente por sistema de afinación, es el conjunto de sonidos que utiliza la música; es decir, en el conjunto de frecuencias de todos los sonidos, tenemos que elegir aquellos que “sirvan para hacer música” y descartar el resto. Los sonidos admitidos por el sistema de afinación se denominaran *sonidos afinados* o bien notas musicales. (Liern Carrión, 1994: 45)

Esta cita mantiene una postura hegemónica al mencionar que “los sonidos admitidos por el sistema de afinación” son llamados “afinados”, y los que no, son descartados para determinarse como un modelo de afinación. En los Balcones de la Tierra Caliente, los músicos de las comunidades emplean un modelo de afinación basado en sus experiencias sensitivas musicales y no en un patrón de afinación preestablecido. En nuestra tesis, *percepción de afinación* se entenderá como: dentro de las formas de aprendizaje musical del interprete, existe un método de jerarquización sonora que no es pensado en el 440Hz, sino más bien, en una frecuencia distinta tomada por el reconocimiento e interpretación en el contexto musical del ejecutante, formulando de esta manera modelos de afinación en donde se organizan los sonidos pero no las distancias entre cada uno, además estos modelos son capaces de satisfacer las necesidades sociales y culturales de determinado grupo social.

Continuando con los conceptos empleados este trabajo, se debe agregar al análisis musical. Una de las definiciones del tema corre a cargo del musicólogo inglés Ian Bent, este autor describe el análisis musical como:

[...] la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la estructura puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral. (Bent, 1980: 340) cit. por (Nagore Ferrer, 2005)

Por otro lado, para Cecilia Martínez, al análisis musical es:

En el campo musicológico, la teoría del análisis musical ha otorgado el máximo valor al estudio de las piezas musicales y a la partitura como fuentes primarias de conocimiento. Se trata de la identificación de los atributos estructurales (melódicos, tonales, armónicos, rítmicos, métricos) que integran dichas piezas, convirtiéndose en el criterio prevaleciente para la búsqueda de la significación musical. (Martínez, 2014: 72)

El concepto de análisis musical que propone el musicólogo Bent, creemos es más concreto y útil para la realización de este trabajo de investigación, aunque debemos de dar crédito también a la última sección de la cita de Martínez. El planteamiento del análisis musical tiene que ver con la resolución de la estructura musical en elementos constitutivos más sencillos para luego realizar una interpretación del significado musical que colabore al entendimiento de procesos históricos y sociales.

Por último, otros conceptos que aparecen en esta investigación son: *jarabes históricos* y *jarabes actuales*, los primeros hacen referencia a las piezas que se analizaran en el capítulo III, procedentes del siglo XIX, uno de estos jarabes transcritos en el primer tercio de este siglo [XIX] y el otro en la primera década del XX. Los segundos, son los *jarabes actuales*, también puestos en análisis musical en el capítulo de mención. Son piezas que en la actualidad siguen sonado entre las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente.

En cuanto a las técnicas y metodologías de la investigación requeridas para desarrollar y alcanzar el objetivo de este trabajo, se debe decir que en nuestro primer capítulo se empleó la investigación bibliográfica y documental sobre la literatura musical del jarabe, desde sus primeras noticias, hasta la actualidad. En el segundo capítulo, el trabajo de campo con entrevistas etnográficas y acción participante fue usado de manera primordial, aunque en su desarrollo, también atendió la investigación documental, la transcripción musical y la



clasificación e interpretación de fotografías capturadas en campo. En nuestro tercer y último capítulo, se utilizó el análisis documental aplicado en el contenido, la transcripción, el análisis musical para partituras de los jarabes recopilados para esta tesis y el método comparativo, respectivamente. De manera general, el proceso de recolección y sistematización de la información fue el siguiente:

1.- Se realizó una búsqueda de fuentes documentales y musicales relacionados con el objeto de estudio en bibliotecas y archivos digitales, así como la realización de trabajo de campo para obtener información pertinente; entrevista etnográfica, transcripciones musicales y fotografías.

2.- Se sistematizó toda la información obtenida, de manera que esta fuese acorde al tema a desarrollar en cada capítulo.

3.- Se realizó análisis documental para el capítulo tercero conforme al marco teórico definido, vinculando la información obtenida con datos históricos encontrados, tratando de contextualizar los resultados y brindar así, un mejor entendimiento.

4.- Se realizó el análisis musical de las partituras propuestas en el capítulo tercero. Este análisis cubrió tres aspectos, principalmente: estructural, rítmico y armónico.

5.- A base de los resultados obtenidos en el análisis musical, se aplicó el método comparativo para identificar secciones o formas musicales compartidas entre los jarabes propuestos.

6.- La redacción de este trabajo de investigación y de sus conclusiones, conjuntado los resultados obtenidos en cada uno de los capítulos.

## **CONTENIDO DE LA TESIS.**

El contenido de este trabajo de investigación está organizado en tres capítulos. El primero de ellos está dedicado a la parte histórica del jarabe, de los documentos iniciales que anotan acepciones del mismo y sus posibles orígenes en las danzas españolas del siglo XVI. Además, de las andanzas del jarabe en las salas teatrales durante el siglo XIX, de sus primeras transcripciones y de su estandarización como género nacional en el XX.

Por otro lado, en el segundo capítulo abordo la descripción y ejemplos de las formas de baile que han acompañado al jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente —el palomo, los enanos, la botella, la raspa y los panaderos—, y se anotan los versos documentados para cada uno; por último, se habla también de las medidas de empleo para la realización del baile de tabla. Es necesario decir que este capítulo es el resultado de las entrevistas etnográficas realizadas a músicos y bailadores en las comunidades de los Balcones.

Para el tercer capítulo, las descripciones de cada una de las secciones musicales que integran al jarabe de los Balcones y el análisis musical de piezas transcritas en el siglo XIX y compuestas en el XX, en comparación con jarabes interpretados en la actualidad en la región es lo fundamental. En esta apartado se abre el diálogo entre la parte documental y musical. Así mismo, las percepciones de afinación entre los músicos de los Balcones son tema imprescindible para tratar en esta tesis, de esta manera lograr entender el estilo de interpretación particular de la región.

Cabe mencionar que para la realización de esta tesis, se ha respetado la ortografía original de las citas, es decir, aunque en la actualidad se pueda diferir de la aceptada como correcta, se optó por mantenerse tal cual aparece en las referencias bibliográficas. El estilo de citado que se empleo fue APA y solo en algunos casos anoto la referencia bibliográfica la pie de página, mayormente para la fuente de las imágenes; más bien en nuestro caso, fungió como nota a pie de página.

# **CAPITULO I**

## *Antecedentes del jarabe*

Para iniciar, se debe decir que en este capítulo se hablará sobre los antecedentes del jarabe, de los primeros registros que existen sobre el género y de las danzas españolas de los siglos XVII y XVIII que le dieron origen, además de la relación que existe con otras tonadillas denunciadas ante el tribunal inquisidor, como el pan de jarabe, los chimizclanes, el pan de manteca y el jarabe gatuno, principalmente. Estos tenían connotaciones sexuales, por tal motivo fueron prohibidos por los administradores virreinales en turno.

Ya iniciado el siglo XIX, la música adquiriría un papel fundamental en los procesos de emancipación. Para esos años, *jarabes*, palomos, enanos y demás sonecillos, además de sus bailes considerados licenciosos aparecían en los convites insurgentes, mostrando y difundiendo coplas con sentimiento patriótico y nacionalista. Durante el siglo XIX, distintos procesos sociales y culturales se suscitaron en el país. Pocos años después de lograr la independencia, el jarabe y otros aires nacionales se presumían ya en las salas teatrales de las grandes urbes; piezas como el atole, el perico, los bergantines y la cosecha eran esenciales como interludios de las obras. Así mismo, el jarabe también se presentaría en funciones teatrales ambulantes, denominadas maromas.

Años después, la estereotipación del jarabe llegó junto con la bailarina rusa Anna Pavlova cuando en 1919 presentó su obra *Fantasía mexicana*, interpretando el jarabe Tapatío en uno de sus números. La mencionada obra, obtendría suficiente popularidad que años más tarde, el jarabe presentado se convirtió en el símbolo de identidad nacional, tanto que fue incluido en las políticas culturales de Vasconcelos para la formación de cuadros folclóricos en las escuelas públicas del país.

En mencionado apartado, se abordará también de las primeras partituras del jarabe que datan del primer cuarto del siglo XIX con una pieza titulada "*Contenga usted*" de Manuel Corral, siendo esta la más antigua de cual se tenga noticia. Posteriormente, aparecen transcritores del jarabe mexicano, tal como: José Antonio Gómez, Aniceto Ortega, Julio Ituarte, Miguel Ríos Toledano, Clemente Aguirre, entre otros, mismos que formularon recopilaciones, transcripciones y variaciones al mencionado género.

## ANTECEDENTES DEL JARABE.

Para hablar acerca de jarabe, de sus umbrales y sus formas de baile, debemos considerar un par de definiciones formalizando una red semántica y así a definir el término que nos ocupa. Las diferentes definiciones acerca de la palabra *jarabe* se han consolidado desde finales del siglo XVI; en un inicio la acepción solo hacía referencia a una bebida curativa confeccionada por el boticario a base agua, azúcar y extractos de plantas medicinales.

El primer registro que se tiene es: *xarave*, cual aparece en la “*Bibliothecae Hispanicae pars Altera*” de Richard Percival<sup>3</sup>, impreso en 1591, donde hace alusión al *julepe*<sup>4</sup> español. Luego de este, en 1611, Sebastián de Covarrubias en el “*Thesoro de la lengua Castellana*”<sup>5</sup> anota la definición de jarabe [*xarave*], presumiendo ser la mezcla dulce que se trae de la botica para sanar al enfermo.

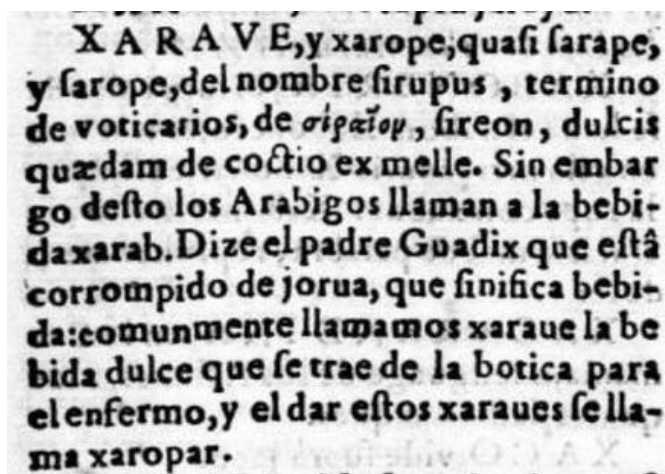


Imagen 2. Definición de xarave en Thesoro de la lengua Castellana de Sebastián Covarrubias, 1611.

---

<sup>3</sup> Percival, Richard. (1591). *Bibliothecae Hispanicae pars altera; containing a dictionare in spanish, english, and latine*. Recuperado de: <http://ntlle.rae.es>

<sup>4</sup> *Julepe o jarope*; para esos años con estos nombres se referían a la misma bebida dulce y medicinal en España, siendo así, equivalente a *xarave* en árabe.

<sup>5</sup> Covarrubias Orozco, Sebastián. (1611). *Thesoro de la lengua castellana o española*. Recuerdo de: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

En ese mismo año, el médico originario de Córdoba, don Francisco del Rosal escribe el “*Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua Castellana*”, en donde aparece el término nuestro, jarabe. La definición puntual que realiza el autor acerca de [*xarave*] es:

XARAVE. Que en el antiguo castellano llamo, julepe o jarope, que corruptamente en la boticas y comúnmente los médicos, llamamos *syrupo*, o *serapío*, todo del Árábigo, que llama Xarab a la bebida, tomado de un verbo hebreo xarab, que significa aderezar bebidas con dulce.<sup>6</sup>

La concepción de bebida dulce y curativa por parte de *jarabe*, se mantuvo hasta las postrimerías del siglo XVIII, cuando las autoridades virreinales lo denunciaban como un *baile* deshonesto y condenado. En este periodo referirse al jarabe no solo indicaba la consistencia acaramelada, puesto que ya se comenzaba a pensar también en el jarabe como una nueva forma de baile popular. Luego, la aparición del vocablo **jarabe** en los diccionarios de la época fue hasta 1846, en el “*Nuevo diccionario de la lengua Castellana*” que compilo don Vicente Salvá<sup>7</sup>; en dicho texto se hace referencia del jarabe como: “[...] el baile de Méjico semejante á nuestro zapateado”. A partir del siglo XIX, la expresión jarabe denotaba el baile que comenzaba ponerse de moda en todo lugar.

Las definiciones actuales que hacen algunas instituciones sobre el concepto de *jarabe* incluyen las dos acepciones. La Real Academia Española, por su parte menciona que el jarabe es una bebida excesivamente dulce que se hace cociendo azúcar en agua hasta que se espese, añadiendo zumos refrescantes o sustancias medicinales. Así mismo la RAE lo define como una danza mexicana bailada por parejas e influida por bailes españoles como la jota (2018). Por otro lado, el Colegio de México con su *Diccionario del Español Mexicano*, define al *jarabe* como un líquido muy endulzado, hervido previamente con ingredientes medicinales, naturales o químicos, semejante al almíbar pero menos espeso;

---

<sup>6</sup> Del Rosal, Francisco. (1611). *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua Castellana*. Recuperado de: [www.ntlle.rae.es](http://www.ntlle.rae.es)

<sup>7</sup> Salvá, Vicente. (1846). *Nuevo diccionario de la lengua Castellana*. Recuperado de: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.3.0.0.0>.

se usa en ciertos postres y en bebidas, pero también para curar la tos: *jarabe de grosella* y *jarabe de rábanos*. Al igual que la RAE, la segunda definición descrita en el *Diccionario del Español Mexicano* propone al jarabe como un baile popular mexicano, ejecutado por una o varias parejas sueltas, al compás de  $\frac{3}{4}$  y de  $\frac{6}{8}$ , en él, es fundamental el zapateado y los giros; música y coplas con letras graciosas y picarescas que lo acompañan, p.ej.: el jarabe tapatío, “Para bailar el jarabe, /para eso me pinto yo” (2018).

Así pues, las definiciones acerca del que nos ocupa [jarabe], muestran que en sus inicios y hasta el siglo XIX, al nombrarlo se referían únicamente a una bebida dulce y curativa confeccionada por los boticarios, y posteriormente al baile mexicano; acepción que emplearemos en este trabajo, el jarabe como una forma musical, poética y de bailable.

Por otro lado y rastreando sus orígenes, diversos investigadores mencionan que dicho género procede de uno de los bailes más populares en España a mediados del siglo XVIII, *las boleras*, que a su vez, estas encuentran relación con la seguidilla y esta con el fandango; la bolera conserva su estilo, es por la colocación de sus bailarines en pareja y el bailar enfrentados. *El fandango* a diferencia del bolero es de pasos arrastrados, el cual no permite los saltos por ser de un ritmo bastante rápido (Carrión Martín, 2017: 122). Entonces el jarabe comparte el mismo ritmo que las seguidillas, boleras y boleros, pero en modo mayor (Alcántara, 2011: 391). Lavallo contribuye la anotación que el jarabe procede del fandango, de la seguidilla<sup>8</sup>, las boleras y tiranas (1988). Uno de los autores que hablan del bolero y sus relaciones con géneros precursores es, Antonio Cairon, quien describe el baile popular español a principios del siglo XIX. Carrión lo explica así:

Lo que llamamos *seguidillas manchegas* es sin diferencia alguna lo mismo que el bolero, pues consta de las mismas pasadas, de los mismos estriv[b]illos, y bien parados, y todo se ejecuta en el mismo género de combinación, y en igual número de compases del mismo tiempo de *tres por cuatro*. Solo la diversidad que tiene, es únicamente la de bailarse las

---

<sup>8</sup> Aire español de canto y de baile, cuyo compás es de tres tiempos y de un movimiento muy animado que ve las luces en los inicios del siglo XVI. (Banqueiro, 1977: 10) cit. por (Alcántara, 2011)

manchegas con mayor precipitación y el serles más características las mudanzas simples que las dobles. Cit. por (Carrión Martín, 2017: 142)

Investigadores vigentes, hacen mención de la relación del ordenamiento de las partes entre las boleras y el jarabe que se toca en las comunidades de la Tierra Caliente.

Las boleras en España inician con una introducción musical, en compás ternario y en la tónica; los bailarines hacen la “*entrada*”, le sigue el “*paseo*”, luego una “*copla*” o “*mudanza*” cantada; que es la seguidilla más el tercer encadenamiento. Al terminar la mudanza se detiene la música y los bailarines también, esta figura se conoce como “*desplante*” o “*bien parado*” y aunque los bailarines están de pie, continúan tocando las castañuelas y realizando posturas con manos y torso. Luego reanuda la música y la copla, para realizar el siguiente “*parado*”. Por último hay una salida. (Martínez Ayala, 2017: s.p.)

Aunado a lo que se menciona líneas arriba, Bustos Rodríguez, investigadora española, señala que el bolero una danza naciente en el siglo XVI y que es acompañada por vihuelas, guitarras y las muy suyas castañuelas que animan la música del baile en las regiones de España. La autora realiza una buena descripción de la forma de baile de las boleras que hacen símil a los movimientos coreográficos usados en los jarabes que aún se interpretan en distintas partes del occidente del país. Bustos Rodríguez describe:

Los bailarines se acomodan en forma de baile, como en las comedias se acostumbra; poniéndose mitad a un lado y mitad a otro, y cuando cantan y bailan se pasan y cruzan de un lado a otro, cantando primero la copla y luego repitiéndola y bailando a un mismo tiempo. En el bolero podemos apreciar tres partes: el paseo, coplas y desplante.

**El paseo:** es una introducción a la danza durante el cual los danzantes se presentan ante el público.

**Las coplas:** esta sección consta de tres coplas en donde se realizan las mudanzas o pasadas, decidiéndose en el puesto de los dos bailarines, intercambiando.

**El desplante:** es la suspensión repentina del danzado efectuada después de cada copla, y durante este suspense, el danzante debe permanecer “bien parado” hasta el comienzo de la copla siguiente, estamos pues en la tercera parte o sección del baile, que además de servir de descanso para los danzantes, sirve para mostrar la postura gallarda del cuerpo. (s.f.: 40, 43)



Así mismo, Gabriel Saldívar en “El jarabe”, menciona que las boleras —derivadas de las seguidillas españolas— habían dado pie para la formación de nuevos jarabes, contribuyendo también las tiranas con su zapateo semejante. Ya en la séptima década [de 1700] aparece un jarabe con el nombre de “*pan de jarabe*”, también denunciado por sus versos ofensivos (1937: 310). En las postrimerías del siglo XVIII, en 1784, aparece el título de «pan de jarabe ilustrado», compuesto por versos que aludían a la desaparición de los infiernos y con ellos, los demonios, por lo tanto los castigos prometidos por la iglesia se habían acabado. Sugiere el autor una sociedad donde las personas ilustradas por las ideas revolucionarias del Siglo de las Luces (Alcántara, 2011) defendían a través de coplas sus pensamientos ideológicos. Algunas de sus coplas has persistido hasta nuestros días aunque con ligeras variaciones, tal es el caso de un son jarocho llamado «Los chiles verdes». Las coplas del «pan de jarabe ilustrado» dicen:

Ya el infierno se acabó,  
ya los diablos se murieron,  
ahora sí, chinita mía,  
ya no nos condenaremos.  
(Insúa y Ann Rice, 2014: 63)

Otros de los versos más preocupantes del “*pan de jarabe*” para las autoridades religiosas por la blasfemia en contra Jesucristo y otros personajes bíblicos, se anotan a continuación:

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

Que vete corriendo, que con tu marido,  
yo me iré a una ermita  
con mi calavera, con mi Santo Cristo  
con mi San Onofre, con mi San Benito.  
(González Casanova, 1958: 73)

En su tesis doctoral acerca de las boleras, Elvira Carrión Martín habla también de las estructura del bolero, denotando la *copla*, los *estribillos* y el *bien parado*.

La estructura del *Bolero* consta de tres *coplas*, que son tres partes iguales; cada *copla* está separada de la siguiente por el *Bien Parao*, figura inmóvil y vistosa de los danzantes donde las castañuelas quedan en silencio. Cada *copla* tiene a su vez tres partes llamadas *estribillos*, en donde se emplean nueve compases y a los pasos que aquí se realizan se les llama *Mudanzas*. [...] Los *estribillos* están separados entre sí por las *pasadas*, momento en que el hombre y la mujer se cambian el lugar [...] enseguida no se realiza ningún movimiento, hasta dar inicio a la nueva *copla*, a estos se les da el nombre de *vuelta* porque se hacen algunos pasos girando. Al primer *estribillo* de la primera *copla* se le llama *paseo* pues realmente se compone de un paseo con un paso simple y bajo pero donde lo importante es el protagonismo de los brazos. (2017: 300, 301)



Imagen 3. El bolero.<sup>9</sup>

Con esta notable aportación vemos la gran similitud que existe entre las *boleras españolas* y los jarabes que siguen vigentes en las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente. Ahora bien, en esta región la forma en la que se constituyen los jarabes es cinco partes. La primera es una “*entrada*”, que puede ser una partesilla de un son. Propiamente sigue, el “*jarabeado*”, esta varía dependiendo de la pieza que se toque, es una estructura melódica que bien no está definida. La sección anterior desencadena el “*jarabe corriente*”

---

<sup>9</sup> “El baile del Candil”, litografía de Antonio Chaman. En: (Carrión Martín, 2017: 263)

o “paseo”, es la parte donde se hace la variación rítmica más notoria en el jarabe; en el corriente la estructura melódica está definida, aunque puede tener leves variantes, que tiene que ver con los usos de su ejecutante. Enseguida viene el “*verso*”, sección donde no se toca, permitiendo a los músicos o a los bailadores cantar o salmodiar una copla que puede estar definida o ser improvisada respecto al contexto. Por último se toca el “*contrajarabe*”, una partesilla o completa de un gusto, un son o una canción; esta sección puede ser pedida por los asistentes mediante un verso cantado. La mayoría de los jarabes en los Balcones de la Tierra Caliente, terminan con un son de juego.

Las secciones anteriores se han identificado por observaciones a los jarabes que han sido documentados por medio de grabaciones digitales y entrevistas realizadas a músicos y bailadores pertenecientes a la tradición de la región. En el capítulo III se abordará sobre el tema; del ordenamiento y estructuración melódica de las secciones del jarabe en los Balcones de la Tierra Caliente.

Haciendo otra comparación acerca de las partes del jarabe, Vicente T. Mendoza menciona que en medio del *jarabe michoacano* aparece una sección que es llamada *descanso* y que verdaderamente es un pasacalle. El descanso es utilizado por los bailadores para recuperar sus fuerzas y poder concluir con éxito los números finales. Por otro lado, el mismo autor indica con seguridad que cada forma de baile simple fue apareciendo a lo largo del siglo XVIII, siendo la más antigua de la que se tiene noticia, “el canario”. En el caso del jarabe, aparece con tal nombre en procesos inquisitoriales posteriores acoplado con el título de “Pan de jarabe” (1984: 73, 77). Lavallo menciona entonces que el canario es el antecedente más lejano del son y del jarabe por la manera tan similar del baile (1998: 28).

Don Ricardo Gutiérrez Villa dice que en Zicuirán, *el canario* es un son para la entrada de los novios y constituye una pieza misma “es puro entre nomas”, donde el acompañamiento es muy arrebatado. La segunda versión hecha por don Esteban Ceja Cano en el valle de Apatzingán dice: “es el prelude para la ejecución de un son: de ahí, le pega a otro son”. (González, 2009: 153)

La aseveración última realizada por don Esteban, corresponde a la entrada del jarabe de los Balcones, cual se menciona en líneas arriba explicando que puede ser una partesilla de un son. La mayoría de las estradas ahora son estandarizadas, pero hay quienes aún recuerdan que estas solían ser improvisadas para luego pegársele la ejecución del *jarabeado*.

Según otros investigadores, músicos del occidente del país, usan la palabra “*sinfonía*” para describir una pieza de entrada que consiste en un movimiento instrumental en el “jarabe ranchero” (Chamorro, 2006). Así pues, retomando las investigaciones de Vicente T. Mendoza define la estructura del jarabe por varias sucesiones incluyendo la «*sinfonía*», además del «zapateado», «descanso» y «palomo» en este orden. Habla de la “*sinfonía*” como una partesilla de entrada para la ejecución de un jarabe.

[...] el jarabe puede definirse como una pieza que incluye varias partes, que comienza con la «*sinfonía*», pieza corta en tempo rápido<sup>10</sup>, caracterizada por el empleo de figuras en doble corchea; es decir, una introducción con variaciones melódicas que muestran un cierto virtuosismo del ejecutante. (1984: 8)

Retomando el predecesor del **Sarao**<sup>11</sup>, como originalmente se le conoció al jarabe hasta antes de su difusión con este nombre, en la segunda mitad del siglo XVIII y durante los

---

<sup>10</sup> Esta anotación ratifica la afirmación de don Ricardo Gutiérrez Villa que dice: “*el acompañamiento es muy arrebatado*”. Cabe mencionar que esta pieza es también para la entrada del jarabe.

<sup>11</sup> Fiesta suntuosa nocturna de personas de distinción para advertirse con baile y música (REA y DEM, 2018). En “El jarabe” de Gabriel Saldívar se encuentra un párrafo que habla del sarao describiéndolo como: “*junta de personas de estimación y jerarquía, para festejarse con instrumentos y bailes cortesanos. Tómate por el mismo baile o danza entre muchos; por lo cual juzgamos que fue esta forma del Sarao la predecesora inmediata del Jarabe, y acaso pudiera pensarse en alguna relación entre las palabras Sarao y Jarabe. Reuniéronse muchas damas que cantaban y bailaban bastante bien al uso del país; pero vinieron a poco cuatro mulatos e hicieron un baile llamado Sarao, moviendo los pies con mucha ligereza [...]*” (1937: 308,309). El Sarao era una reunión nocturna y festiva en la que la danza tenía un gran protagonismo, este venía de antiguo, pues ya en el siglo XIII se realizaban *Saraos* en donde la danza noble ocupaba un papel

procesos inquisitoriales; Mendoza menciona que fue el jarabe gatuno (1984: 72), un baile cuyos movimientos y sonidos eran semejantes al de dos gatos apareándose (Morales, 2011: s.p.). La afirmación que hace Mendoza, considero, la realiza sin detallar que la gran cantidad —un conjunto total de cuarenta y tres de sones registrados en las denuncias del Santo Oficio a lo largo del siglo XVIII— de tonadillas, por mencionar algunas: el Chuchumbé, el Animal, los Chimizclanes, los Garbanzos, el Jarro, el Pan de Manteca, la Lloviznita, los Perejiles, los Panaderos, la Cosecha, entre otros, todas estas formas de baile perturbaban de maneras deshonestas, licenciosas y en contra del orden público, según la administración en turno. Pero además, tenían un origen común, procedían de bailes españoles con influencias africanas e indígenas mexicanas. Por lo tanto *el jarabe*, se originó de una variedad de bailes que poco a poco fueron dándole carácter, hasta concretarse en ser un género músico,ailable y lírico de la cultura mexicana.

### **PRIMERAS DENUNCIAS DEL JARABE Y SONES ASOCIADOS.**

Ya desde el siglo XVII se empezaron a presentar algunas demandas ante la Santa Inquisición<sup>12</sup> por desórdenes ocurridos en distintos lugares, a causa de bailes deshonestos ejecutados en fiestas organizadas llamadas propiamente *fandangos*; palabra usada para designar las actividades consideradas «subversivas» porque desafiaban y ofendían las

---

importante para los príncipes y la alta clase social, se le denominaba también *Danza hablada* y *Máscara*, *Momería* o *Sarao real* siempre que interviniera la nobleza, los príncipes o reyes (Carrión Martín, 2017: 149). El sarao tiene que ver, según su concepto, con una reunión de personas de clase alta. Quizá, una vez llegada la palabra *sarao* a la Nueva España esta se difundió entre las clases bajas para denominar las reuniones llevadas a cabo a escondidas de la corte, en donde se desarrollaban música y bailes prohibidos; posteriormente la palabra sarao se reconceptualizó designado así, la música que se manifestaba en el lugar, en nuestro caso, el jarabe y demás tonadillas.

<sup>12</sup> A mediados del siglo XVI, en Hispanoamérica están ya los colonizadores españoles firmemente establecidos en México y en Perú. En estas colonias había un porcentaje importante de cristianos nuevos. Surgen entonces reclamos para nombrar un tribunal de la Inquisición. El rey Felipe II por real cédula del 25 de enero de 1569 crea los tribunales de la Inquisición en la ciudad de México y en Lima. (Ayala Bendixen, 2006: 14)

reglas de las ordenes eclesiásticas y los guardianes del orden público (Alcántara: 2011). Llegada la segunda mitad del siglo XVIII, en el año de 1752, aparece denunciada ante la Inquisición una tonadilla deshonesta que según se dice, “*resucitaba las almas*”<sup>13</sup>, se trataba del «Jarro». Posteriormente, veinte años más tarde, se menciona otra acusación en la cual aparece denunciado bajo el nombre de “*pan de jarabe*”. Josefina Lavalle hace mención al respecto:

[...] en 1752 año de las primeras denuncias de tonadillas prohibidas ante la Santa Inquisición aún no se les mencionaba con el nombre de jarabe, para 1770 ya aparece con tal nombre. De ese modo, la mayoría de los primitivos jarabes fueron denunciados a mediados del siglo XVIII; todavía con las característica españolas, las que fueron transformándose al fin del siglo y tomando ya la forma de la música vernácula de la tierra mexicana, dándole nombre de jarabe a gran variedad de sones, que tenían de común algunos elementos, sobre todo en la parte bailable, adquiriendo un esplendor de época durante el primer tercio del siglo XIX, especialmente en la región de Jalisco y Michoacán. (1988: 31, 33)

En contraste con lo que asegura Lavalle, la estudiosa de los procesos literatos de los siglos coloniales Mariana Masera describe que, la primera denuncia acerca de una tonadilla con el nombre de “jarabe” se tiene en el año de 1772 como parte de los versos que circulaban de manera secular y poniendo en mención en la mayoría de veces al demonio como figura libertina y pecaminosa.

[...] en otro ámbito de la religiosidad de la plaza están las coplas que circulaban en las calles, pertenecientes a los bailes y sones perseguidos por la inquisición en el siglo XVIII. Es muy interesante que en estos cadenciosos textos la figura de la virgen casi no aparece, por el contrario, la figura del demonio es la que se destaca, como en el “*pan de jarabe*”, cuya primera denuncia es en 1772. (s.f.: 437)

---

<sup>13</sup> En la música tradicional de Sotavento existe un son con el nombre del “*jarabe loco*”. Uno de sus versos dice: “Este es el jarabe loco/ que a los muertos resucita”.

Como bien se sabe, en la segunda mitad del siglo XVIII comenzó el auge en cuanto a las denuncias de bailes y tonadillas que invitaban al desorden, la burla del clérigo y a despertar bajas pasiones; cuales formaban parte de la diversión en las fiestas llamadas *jamaicas*, de tal manera que prohibición inicio en 1761 por las autoridades virreinales. De los primeros sones que fueron denunciados fue el Chuchumbé, quien en el año de 1766 fue prohibido en la Nueva España por que representaba de manera humorística la sexualidad de los clérigos con descripciones de jesuitas con enormes penes, denunciado además, la doble moral de la clerecía que por un lado predicaba la abstinencia y por el otro, solicitaba sexo en el confesionario (Sarrión, 2002 y González Marmolejo, 2002) cit. por (Deanda Camacho, s.f.: 26).

La iglesia por lo tanto aborrecía este tipo de manifestaciones que más allá de acercar a los fieles, los incitaba a participar en el camino pecaminoso de las diferentes músicas y bailes. Tal es el caso del sacerdote Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León del colegio apostólico de Pachuca, al solicitar el “edicto” en contra de los sones de la tierra, en su caso, “el pan de jarabe”. Se anota a continuación:

Las denuncias ante las autoridades inquisidoras empiezan en la ciudad de Pachuca en 1776; este al no tener éxito en el “edicto”, vuelve a solicitarlo. Siendo hasta 1802 cuando las autoridades deciden atender las denuncias del cura Gabriel. (Ídem, s.f.: 28, 29)

En este suceso debemos explicar que las peticiones del padre no eran atendidas por las autoridades de manera inmediata, no porque no interesaran, sino que tenían asuntos más importantes que tratar como los sucesos acontecidos en Europa a finales de siglo, —que tenían que ver con el desarrollo de un pensamiento crítico y liberal, obscuro para la Nueva España— que sones populares bailados en los barrios bajos de las ciudades. A continuación se anotan un par de colpas del “jarabe gatuno” recuperadas por la investigadora en el Archivo Histórico Nacional de España:

Este *jarabe gatuno*  
lo compuso Lucifer  
para llevarse a las almas  
a los infiernos a arder.

Los diablos en el infierno,  
se preguntan uno al otro  
y no pueden comprender  
este jarabe gatuno.  
(Ídem, s.f.: 36)



Imagen 4. El jarabe.<sup>14</sup>

Para fines de siglo se tiene dato de otra denuncia acerca de la misma tonadilla, el “*pan de jarabe*”; según las anotaciones del autor, es en el año de 1789 cuando se presentó una denuncia por parte de autoridades eclesiásticas en la ciudad de Puebla, denunciando una danza revolucionaria y licenciosa llamada “*pan de xarabe*”, cuya creciente aceptación entre el pueblo alarmó tan profundamente a las autoridades eclesiásticas que se le prohibió formalmente en 1802 (Velazco, 1981: 211).

---

<sup>14</sup> “El jarabe”, pintura de Manuel Serrano del siglo XIX en Museo Nacional de Historia. Recuperado: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A4121>



En uno de los artículos de Jorge Amós Martínez Ayala acerca de la primera denuncia del jarabe en la ciudad de Valladolid, menciona que esta se expide en el año de 1813 cuando la Inquisición levantó una averiguación en contra del canónigo del obispado de Michoacán, don José Martín García de Carrasquedo, cual dice:

[...] en un baile que se hizo en cierto pueblo, con motivo de una boda, dijo este reo que bailar[í]an el jarabe gatuno; se resistieron los concurrentes diciéndole que si no estaba excomulgado el tal jarabe, y a que les contestó: “no había tal excomunión, ni era válida”. (2018: s.p.)

### **LOS SONES COMPAÑEROS DEL JARABE.**

Uno de los sones compañeros del jarabe más citados en las denuncias ante la Santa Inquisición, es el baile de *los Panaderos*, ejemplo de la difusión de elementos culturales que persiste hasta la actualidad con modificaciones en la música, cual fue citado por primera vez en 1779 —probablemente el tres de marzo (Alcántara, 2011: 150)—. Durante el siglo XVIII se conoció en el Bajío por una mujer procedente de Valladolid que vivió en Celaya, a decir de algunos autores, la mujer lo había inventado para ser regocijo de sus compañeros en las casas particulares y fandangos donde asistía a bailar dicho son (Guevara Sanginés, 2000). En un artículo de la investigadora Lénica Reyes Zúñiga donde habla de la influencia del jarabe mexicano en los teatros españoles, la autora cita un pasaje del AGN en el cual habla de una denuncia en Guanajuato donde presuntamente se había bailado *los panaderos*:

Van saliendo cuantos concurren el fandango, pero acompañados siempre hombre y mujer y quedándose en el puesto que le toca, bailan y cantan, formando al fin porterías de monjas, baratillos, fandangos y todo comercio y comunicación de hombres y mujeres hasta que no queda grande ni chico, y cuanta mezcla hay, sea lo que fuere, que no salga a hacer algo. Se dio principio por un demonio, que ya se fue, en forma de mujer, que vino de Valladolid y dejó esta mala semilla sembrada. (2011)

Por otro lado, en su libro “La literatura perseguida en la crisis de la colonia”, Pablo González Casanova describe un par de versos que debía cantar una mujer para poder iniciar el baile de *los Panaderos*, enseguida contestaba el hombre y así sucesivamente, hasta incluir más parejas en el baile:

Salía una mujer cantando y bailando desenvueltamente, con estas coplas:

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

A la invitación salía un hombre cantando:

Éste sí que es panadero  
que no se sabe chiquear;  
y si usted le da un besito  
comenzará a trabajar. (1958: 73)

La Investigadora Mariana Masera en uno de sus textos hace mención que un cierto fraile en la ciudad de Celaya protesta contra las formas licenciosas de baile.

El son de los panaderos fue por primera vez denunciado por el fraile Francisco Eligio Sánchez, predicador del Colegio de la Concepción Purísima de María de Celaya en 1779. El fraile envió una carta a los inquisidores pidiendo ayuda para detener la propagación de dicho baile; fue perseguido por la Inquisición novohispana dado su contenido blasfemo erótico en el siglo XVIII. (2005: 327, 328)

Por esos mismos años se extiende otra denuncia por haberse bailado uno de tantos regocijos seculares, el conocido, *pan de Jarabe* (Ayala Bendixen, 2006: 20). A este son se deben añadir otras piezas que hacen mención de las connotaciones sexuales en la lírica y la forma de baile: *el pan de Manteca*, *el pan de Jarabe*, *los Chimizclanes* y *los Panaderos*. Así pues, los anteriores tienen que ver con la asociación entre el amasar el pan y el encuentro sexual o por lo menos de “acariciar” y “gozar”. En ese sentido, se encuadra una relación más o menos clara entre el sexo y el pan, Martínez Ayala lo describe mediante

reflexiones encontradas en las manifestaciones que se realizan en la cuenca del Río Balsas, y algunos otros lugares del Occidente del país:

Este vínculo entre el jarabe y la procreación, mediada por la sexualidad, presente en sus movimientos y lírica, fue la razón para que estuviera presente en las bodas, como una metáfora que alentara la multiplicación dentro de la familia; así el “creced y multiplicaos”, alentado por el Estado y la Iglesia en la Nueva España devastada por las epidemias, entró en la lógica de las diversas culturas locales del occidente novohispano como un rito de fertilidad a través del baile de panes. Por ello no es raro que durante las bodas de la Tierra Caliente del Balsas medio, se bailen *Las Monas*, cargando unas piezas de pan que representan a hombres y mujeres, con el sexo evidentemente expuesto. En otros lugares del Occidente de México, como entre p'urhépechas y mazahuas, el baile de Los Panes con o sin forma humana, terminan ofreciendo cuernos, roscas, rosquetes y coronas, como metáforas sexuales menos evidentes que relacionan la acción de “comer”, con “coger”. (2016: 4)

A pesar de la diferencia entre los títulos, en distintas regiones de México se encuentran sones que persisten desde el periodo colonial, claro ejemplo es el de *los Panaderos* que se encuentra disperso entre el golfo de México, la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y el Occidente del país. El parecido que guardan las coplas de las diversas variantes regionales, así como su función coreográfica característica muestran un origen común. Enseguida se muestran dos cuartetos, uno del *Son Solito*<sup>15</sup> que se toca en la Huasteca y otro del son de *Los Panaderos* de la Tierra Caliente de Michoacán (Maser, 2005: 331).

Dispéñeme, caballero  
dispense, que voy a hablar:  
búsquese a su compañera  
que le acompañe a bailar.  
(Son Solito, Huasteca)

---

<sup>15</sup> Son Solito, así reconocen algunos músicos al son de *los Panaderos* en el poblado de Pedernales, vecino de Tacámbaro. En alguna ocasión compartí música con Rubén Pérez Arreola del grupo musical “*Sol de Tierra Caliente*”; en el lugar de la fiesta le pidieron el *Son solito* y él sin dudar lo tocó, siendo más bien, *Los panaderos*.

Qué bonito panadero  
me ha salido aquí a bailar;  
que busque a su compañera  
que le ayude a amasar pan.

(Los Panaderos, Tierra Caliente de Michoacán)

En este periodo las tonadillas cobraban formas simples, cada una se individualizaba como es el caso del jarabe, los instrumentos con las cuales se ejecutaban eran principalmente jaranitas de cinco cuerdas, los salterios y las arpas (Campos, 1928). Saldívar por otro lado menciona que el jarabe se acompañaba regularmente por bandolones y guitarras, y algunas veces por arpa, violín y jarana (1937: 321). Estas afirmaciones nos invitan a pensar en que la dotación instrumental usada para la ejecución de los sones de la tierra, era diversa; quizá entonces el músico podía entonar alguna pieza de manera individual para agradar a grupos de personas en diferente contexto social. Ochoa Serrano menciona que los elementos para ejecutar el jarabe podían variar entre solista de arpa, jarana o bandolón (2013). En la siguiente cita se hace mención al respecto.

La denuncia nos muestra que el jarabe podía solo “cantarse”, acompañado de un instrumento solista, como la vihuela, o bien, bailarse en un contexto festivo, y éste comúnmente era la boda. (Martínez Ayala, 2016: 5)

Otros de los sones que acompañaron al jarabe dentro y fuera de los salones teatrales, fueron “el palomo” y “los enanos”. El primero, a decir de algunas fuentes bibliográficas era un baile de pareja que se bailaba acercándose y alejándose casi pegando sus bocas, fingiendo ser los picos del ave. Existen registros que en el Teatro de Oriente de la Ciudad de México se presentaba bailes nacionales como el jarabe, la pasadita y el palomo [1858] (Hernández Jaramillo, 2017). Al igual que los panaderos, el baile del palomo fue el inseparable amigo del jarabe en sus andadas por las salas teatrales del siglo XIX [segunda mitad]. Hay noticias de la representación de esta obra en 1861 y 1863, donde el jarabe con sus bailes inherentes, el palomo, los enanos y los panaderos, obtienen un gran éxito. (Ídem, 2017: 45). El palomo es mencionado en relatos del siglo XIX, en los que se describe como usaban el sarape y el rebozo para simular las alas de las aves. La siguiente copla es recopilada de: ¡Abre los ojos pueblo Americano! de Ruiz Caballero citando a Escorza.

Palomita ¿qué haces ahí, sentadita en la ventana?  
Aguardando a mi palomo que me traiga la mañana.  
Eres palomita indiana del palomar de Cupido,  
échate a volar si sabes y vente al campo conmigo.  
(Escorza, 1990: 18) cit. por (2010: 11)



Imagen 5. El fandango.<sup>16</sup>

Después del movimiento insurgente, por el año de 1813, los sones de la tierra se manifestaron como música de identidad puesto que bailes como el palomo, los enanos, el perico, el atole, la diana, el aforrado, entre otros, eran canciones bien usadas por los insurgentes, no se diga el jarabe (Saldívar, 1937: 312). La variada instrumentación y el repertorio que se usaba respondían a acontecimientos sociales e históricos que atravesaba el país. Los aires nacionales empleados eran: sones y jarabes, gustos y palomos, zamacuecas, canciones, corridos, canarios, valonas, minuetes y danzas (Ochoa Serrano, 2013: 20).

---

<sup>16</sup> “Un fandango”, litografía de Casimiro Castro y Juan Campillo (1826-1889), colección “*Trajes populares*”. En: (Alcántara, 2011: 138)

El palomo era uno de los bailes más atractivos de la urbe. En la década de 1840 ya era de los más populares aires nacionales. El palomo era bailado en todos los fandangos por la china poblana: “no hay fandango donde no baile ese jarabe, ese palomo y esos sones cuyos autores jamás se conocen, tan alegres y tan bulliciosos” (Hernández Jaramillo, 2017: 38). Escoto Robledo ratifica esta afirmación:

El palomo era muy popular en la década del 1840, su canto y baile eran número frecuente en los teatros de variedades de la capital y hay constancia de que fue ejecutado en Querétaro en presencia del emperador Maximiliano en 1864. (2017: 225)

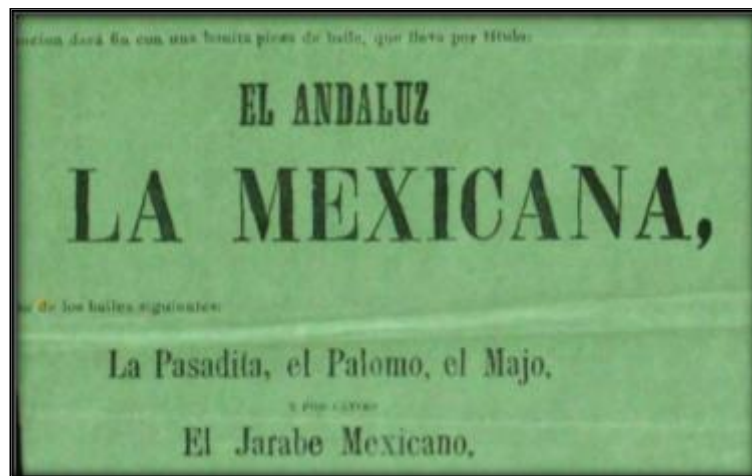


Imagen 6. “El andaluz”, cartel de 1854.<sup>17</sup>

Por otro lado, en la *Reseña histórica del teatro*, Olivarría y Ferrari publicada a finales del siglo XIX narra distintas funciones teatrales. En nuestro caso una función llevada a cabo en la ciudad de México y a beneficio de Gerónimo Marani donde aparece como actos de intermedio varios aires nacionales, entre ellos, el jarabe, el palomo y el enano [los enanos].

[...] como empresario que era, tuvo un segundo beneficio con El día de Lotería y El Chasco del Sillero [...] Cantaron la Gata y la Carpintera, y bailáronse La Cucaña, La Feria del Puerto, Las Bolerías y los bailes de la tierra Bergantines y *Jarabe*. Su repertorio ó caudal de Bailes constaba de los siguientes: La estatua, Los Floreros, *El enano*, El pirriodo, El sastre, La silla de manos, *El palomo*, El casamiento de los labradores, Los jardineros,

<sup>17</sup> “El andaluz” la mexicana, cartel publicado en la ciudad de México en 1854, mostrando entre sus actos teatrales, el jarabe. En: (Hernández Jaramillo, 2017: 44)

Los amoladores, El horno de vidrio, Los húngaros, El caballito, El médico, El baile inglés, Los cazadores, Los pescadores, El Sarao, El Ametamiro, El convidado de Piedra, El baile de Baco y los Locos [...] (1895: 142, 143)

Los sonecitos del país formaban parte de funciones que de alguna manera tenían convivencia con otros bailes españoles, específicamente con los de Andalucía. En 1858 —sugiere Hernández Jaramillo— se representaría en el Teatro de Oriente de la Ciudad de México el bailable *El andaluz y la mexicana* que se componen de los bailes el jarabe, la pasadita, el palomo y el majo (2017: 44). Algunos de los versos más empleados en el baile del palomo en la segunda mitad del siglo XIX.

¿Palomita que haces ahí  
sentadita en la ventana?  
—aguardando a mi palomo  
Que me traiga la mañana.

Una paloma al volar  
Su dorado pico se abría;  
Todos dicen que me hablaba,  
Pero yo no la entendía;  
Solo que no la olvidara  
Entendí que me decía.

Eres palomita indiana  
Del palomar de Cupido;  
Échate a volar si sabes  
Y vete al campo conmigo.  
(Campos, 1928: 123)

Los enanos, fue un baile bastante difundido en el periodo en el que el jarabe mostraba su esplendor en los espacios teatrales. Uno de los versos para bailar los enanos dice:

¡Y qué bonitos!  
Son los enanos  
Cuando los bailan  
Los mexicanos.

Retomando anotaciones de Ruiz Caballero, menciona que el baile de “*los enanos*” era interpretado con ritmo “picante” y de sabor indígena donde los bailadores se hacían “chiquitos y grandotes”, poniéndose alternadamente de pie y en cuclillas (2010: 11).

Sale la linda, sale la fea, sale la enana con su salea;  
Hazte chiquito, hazte grandote, ya te pareces al guajolote.  
(Escorza, 1990: 20) cit. por (2010: 11)

## **EL JARABE EN LAS SALAS TEATRALES DE LOS SIGLOS XIX Y XX.**

Así pues, el nacimiento del jarabe se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, pero en el XIX apenas hay alusiones a su origen español, más bien se piensa al jarabe como un producto netamente mexicano, considerado un soncito del país o aire nacional (Hernández Jaramillo, 2017), tanto que en 1839, la condesa Calderón de la Barca habla del jarabe como un son archi-conocido, no es raro entonces, que el español Niceto de Zamacois considere a este son como el epítome del ser mexicano (Saldívar, 1937: 312).

Entre las referencias destacadas se encuentran diversos sones como el pan de jarabe, pan de manteca, jarabe gatuno, etc., que fueron prohibidos por la Iglesia por su carácter deshonesto y provocativo. Según la información con que se cuenta; las versiones teatrales de los jarabes aparecieron muy poco tiempo después de haber sido aceptados, cantados y bailados con gran jolgorio y entusiasmo por el pueblo (Lavalle, 1988: 48), pasando de ser los cantos considerados profanos inventados para la diversión y el goce de la sensualidad que escandalizaban a la sociedad colonial, a los bailes con cabida dentro de los teatros nacionales. Entonces así, paso de ser el jarabe un baile prohibido y



deshonesto a un baile gustado, y adecuado para su proyección escénica en los teatros y coliseos mediante espectáculos teatrales en forma de entremeses o intermedios en las ciudades principales. Su interpretación corrían a cargo de bailarines y maestros profesionales (Sevilla, 2002). Desde finales del siglo XVIII el jarabe era presentado en los teatros mexicanos, siendo considerado un “baile nacional” de México o “sonecito de la tierra” en las representaciones teatrales hasta finales del siglo XIX (Reyes Zúñiga, 2011: s.p.). El historiador Antonio Ruiz Caballero, en su artículo hace mención del tema que nos ocupa citando al investigador Mayer-Serra. La cita dice así:

Los sonecitos del país ganaron tal terreno y preferencia del público, que a fines del siglo XVIII se logró que se incluyeran en el programa del Coliseo en la ciudad de México, el principal escenario para la música profana que acompañaba o alternaba con las comedias y las primeras óperas y zarzuelas representadas en México. Incluso en la temporada de 1792-1793 se designó especialmente a un músico llamado José Bonilla para “cantar y bailar sonos del país”. (Mayer-Serra, 1996: 103) cit. por (2010: 10)

Entonces, el jarabe iba tomando otra forma dentro del gusto de la sociedad aún Novohispana, puesto que poco a poco comenzó a ser aceptado e insertado en las funciones teatrales de las grandes ciudades. Una de las primeras referencias acerca del jarabe como parte de una función teatral a finales de siglo, se suscita en el Coliseo de la ciudad de México. Esta escena es interpretada por la artista María Loreto Rendón según lo menciona Miguel Hernández Jaramillo:

De acuerdo con la aportación de la investigadora Maya Ramos, al reverso de un programa de teatro del 17 de mayo de 1787 custodiado en la Biblioteca Nacional de México, se puede leer: “En este día bailó Loreto el *jarave* con la cuchillada y otras posturas del mismo estilo, en términos más obscenos aún que en lo antiguo, y después bailó el *suán*, que es de igual carácter” [...] [Enseguida] otro expediente de la Inquisición menciona a un son con el nombre de jarabe: el dormido. Esto es un indicador de que ya en [finales de siglo] se comienza a utilizar la denominación jarabe de manera polisémica, denotando, además del son con dicho nombre, un compendio de sonos. (2017: 28, 33)

Como muestra de la fuerte influencia del jarabe en las salas teatrales, en el año de 1790 se presentan algunas funciones; las que dan fe a la presencia de interpretaciones de sones del país en los intermedios dentro del Teatro del Coliseo de México, según lo asevera el autor:

[...] tuvo a su vez su beneficio con las piezas El albañil borracho y el Abate caído en la trampa, El ciego por su provecho y el Payo imprudente, El chico y la chica, en la que cantó Ana Maguei unos airecillos graciosos, y El tonto alcalde discreto. Entre pieza y pieza se bailaron el *Jarabe de la tierra*, unas Bolerías, un Solo a la inglesa y El fandanguillo de Cádiz. María Martínez "La Carpintera", cantó unas Bolerías nuevas del mejor gusto, y para conclusión se dio el baile El florero astuto. (Olavarría y Ferrari, 1895: 129)

En este mismo año y en el mismo lugar se presentó otro caso de una seguidilla cantada con el nombre de «*Bolerías*», donde asegura el autor; se ejemplificó el movimiento ondulante y entrecortado en el espacio que se usó. Al final contiene ritmo de zapateado, muy difundido en México (Mendoza, 1984: 60). A continuación, el 23 de octubre hubo un baile cual beneficio fue para Antonia Marani, las piezas que se bailaron fueron: el chasco de la anciana, la forma del sombrero, el sainete, la procesión [otros más], *los bailes del país* —al referirse a los bailes del país, se debe incluir al jarabe, el perico, los enanos, etc.— los bergantines, las boleras y la tirana (Olivarría y Ferrari, 1895: 140).

Posteriormente, apenas entrado el siglo XIX, [año de 1808] una bailarina apodada "La Inesilla" bailarían el son de la tierra llamado jarabe y la bamba poblana (Lavalle, 1988: 50). Otra de las referencias que nos ocupan, pertenece a una publicación en la Ciudad de México en 1824, donde se hace alusión a una de las danzas nacionales llamadas petenera, el gato y el jarabe, cuales se bailaron también en el Coliseo de la ciudad (Reyes Zúñiga, 2011), durante el siglo XIX, el baile de los panaderos ya eran conocido también en el ambiente teatral, aunque se popularizan en estos años, dicho baile ya se conocía en México desde mucho tiempo antes. Al igual que el jarabe, los panaderos también fueron referidos frecuentemente en expedientes inquisitoriales.

[...] en los teatros de la ciudad, y el Coliseo en particular, servían de escena a los sones del Temazcal, el Pan de Jarabe y el Pan de Manteca, y en alguna ocasión se bailó y se cantó otro llamado la *Cosecha*, "baile de lo peor que puede inventar la malicia" —a decir de un espectador—. (González Casanova, 1958: 72)

En el último renglón de la cita anterior, se hace referencia al rechazo que aún se suscitaba entorno a “los sones del país”, quizá por los mismos motivos que en el siglo pasado; los movimientos libertinos y descontrolados, además de los sonidos estridentes que provocaban quienes lo bailaban. En ese sentido la música que se había puesto de moda por su perfil nacionalista, seguía siendo mal vista por su carácter “prohibido”, principalmente por las personas de la clase burguesa. María Isabel Marín Tello, describe la opinión de Gaspar Jovellanos en un artículo que habla del teatro en Valladolid —hoy Morelia— acerca de la situación de descontento por la presencia en funciones teatrales de los bailes y músicas provenientes del pueblo que aludían en contra de la moral y de las buenas costumbres de la sociedad novohispana.

[...] las obras de teatro que se presentaban en los coliseos y corrales de comedias estaban llenas de vicios y defectos contra la moral y eran capaces de corromper la inocencia del pueblo más virtuoso; por tanto, sugería que se desterrara la picaresca y la elección se rigiera por el ideal moral, de obediencia y de justicia, donde reinara la razón y el buen gusto. Se debía cuidar la decoración, el contenido de las obras, la música y el baile, “¿qué otra cosa son nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe?”. (Jovellanos, 1812: 95, 98) cit. por (2002: 142)

Por otro lado en las capillas e iglesias de las ciudades centrales ya se permitía tocar en el órgano los aires nacionales, sones y jarabes como parte del repertorio mexicano (Campos, 1928), interpretando esta música para el oficio litúrgico católico; algunas con profundas raíces africanas y otras con herencias de la cultura musical popular española (Antúnez, s.f.: 100). En uno de sus textos sobre, “Historia social del baile de salón”, la investigadora Amparo Sevilla describe que los distintos “soncitos del país”—conjuntamente los sones y los jarabes que surgieron en México— eran practicados por las clases populares en diferentes sitios públicos, mencionando entre ellos, las iglesias de capital:

Con el nombre de fandangos o saraos, estos bailes se efectuaban en lugares tan distintos como las fiestas privadas y públicas, las civiles y las religiosas, en tabernas, pulquerías y tepacherías. Las melodías de algunos de estos sones se hicieron tan populares que algunas de ellas llegaron a escuchar incluso, en algunas iglesias. (2002: 152)

La música de jarabe y demás sonos de la tierra se habían puesto de moda, por lo tanto no podían faltar en ninguna de las fiestas donde se realizaban fandangos con larga duración, incluyendo, fiestas particulares, populares y organizadas por la iglesia. Bustos Rodríguez apunta sobre el tema:

Los fandangos se realizaban, ya fueran eventos familiares, bodas, bautizos [...] hay citas que lo muestran en los carros del Corpus, por Nochebuena se bailaba en las calles y en las iglesias donde los clérigos participaban bailando en coro, era frecuente verlo en las veladas de los barrios, en el Carnaval [...] (s.f.: 42)

Por otro lado, menciona Deanda Camacho que entrado el siglo XIX, las autoridades preocupadas por asuntos más importantes, la práctica sensorial llegaba a su fin con el edicto del jarabe gatuno en 1802<sup>18</sup>, entonces los diablos se habían muerto, la excomuniación no importaba. La monarquía no mandaba nadie al presidio, la Inquisición no cobraba ningún ducado. El párroco bendecía ahora, y tras un pago, la fiesta popular (s.f.: 31).

Posteriormente, pasado la primera mitad del siglo [1858], se estrena la ópera cómica basada en las buenas costumbres de la época, donde se presenta el performance de los aires nacionales, poniendo como primario al jarabe. La autora menciona que:

[...] el 17 de noviembre de 1858, fecha en la que se estrena una ópera cómica en dos actos basada en las costumbre nacionales, titulada *Un paseo por Santa Anita*, escrita por Don José Casanova y Don Víctor Landaluce, con música de Antonio Barilli. En esta ópera cómica no podría faltar el jarabe y otros bailes nacionales con acompañamiento de una “banda de jaranas y bandolones, ensayada y dirigida por el profesor Don Sabas Contla [...] (Lavalle, 1988: 52)

Mientras tanto, recién llegado el siglo XIX el coliseo de la ciudad de Valladolid se armaba una vez por año o cada que se ocupara. Las fiestas iniciaban el 4 de noviembre y duraban dos semanas, con ellas se difundida la noticia de que había ocho corridas de toros y seis

---

<sup>18</sup> En esta anotación, Deanda Camacho menciona el edicto fechado en 1802 con el nombre, «jarabe gatuno» (s.f.: 31); líneas arriba, aparece la prohibición formal del mismo son, pero con el nombre de «pan de jarabe». (Velazco, 1981: 211)

comedias (Marín Tello, 2002: 143), las obras teatrales que se presentaban, algunas eran originadas a principios de siglo XVIII pero mantenían el gusto de la gente por lo que seguían presentándose. Las temporadas teatrales incluían obras clásicas dramáticas y humorísticas principalmente; los “aires nacionales” como el jarabe, son de la tierra que debía presentarse una pareja moreliana legítima, el charro con su puro en la boca y su indispensable zarape, la china con su castor de cortes amarillos y su rebozo de bolita (Hernández Jaramillo, 2017: 91). El palomo, los enanos, el atole y demás tonadillas que como tal no eran la obra principal, más bien formaban parte de los intermedios de la obra; así las obras que se presentaban en el Coliseo de la ciudad de México después se presentarían en otras ciudades, en nuestro caso Morelia<sup>19</sup>.

[...] partimos del supuesto de que las obras que se representaron en el coliseo de Valladolid, eran las mismas que en la Ciudad de México, en su mayoría comedias; así como en la capital de la Nueva España se representaban las mismas piezas que en Madrid, las que se habían representado a través de varias generaciones y que seguían siendo del gusto del público. (Marín Tello, 2002: 138)

Como contraparte a este tipo de escenarios donde se realizaban las funciones teatrales, estaban las “maromas” —después se llamarían carpas—, lugares públicos de las ciudades en donde se presentaban “funciones callejeras”; los “graciosos”—que en ocasiones se les llamaba arlequines por la mezcla de acrobacia y comicidad— salían a las calles acompañados de músicos y canciones, bailes y pantomimas haciendo invitaciones por medio de versos improvisados con temáticas chusca a toda cuanta gente encontraban para asistir a las funciones cómicas. En la invitación de los payasos mencionaban las obras que se presentarían sin olvidar los “aires nacionales” ya conocidos como el jarabe.

Las funciones de maroma no eran otra cosa que distintos actos en los que se mostraban las destrezas de los participantes, sorprendiendo al público con sus ejercicios acrobáticos y de equilibrio sobre una cuerda tensada en la que daban saltos y volteretas, muchas veces

---

<sup>19</sup> En el año de 1828, a la ciudad de Valladolid se le da el nombramiento oficial de Morelia; lo anterior en honor de uno de los personajes más destacados en la guerra de Independencia, José María Morelos y Pavón.

con aditamentos como mesa y silla; en las funciones no podían faltar payasos que se dirigían al público para dar inicio a la presentación y quien siempre terminaban bailando. (Lavallo, 1988: 49)

En el “Libro de mis recuerdos” de Antonio García Cubas citado por Lavallo relata con detalle en forma de verso cómo eran estas funciones de maroma:

Señores, muy buenas tardes,  
la función va a comenzar;  
y yo con unas copillas  
que les voy a dedicar.  
denle al bombo, maestro al cémbalo  
porque ya quiero bailar. (Ídem, 1988: 49)

En otras ocasiones, los programas de las funciones que se ofrecían en las calles, mientras se hacía la invitación para asistir se redactaban en forma de verso según lo concierta Olivarría y Ferrari. Enseguida el ejemplo:

Dos piezas de cantado primorosas  
harán los intermedios divertidos,  
siendo del mejor gusto, y deleitosas,  
que con placer ofrecen muy rendidos,  
Las lanchas y Boleras tan graciosas,  
y otros sones del país, ya conocidos,  
Jarabe y Bergantines cantarán,  
las que Acosta y Morales bailarán. (1895: 141)

Raúl Eduardo González, por su parte menciona las funciones de títeres que se presentaban en todo el país, interpretando como función principal, *el jarabe Tapatío*.

[...] las compañías que andaban por diversas comunidades del país llevaban el jarabe en su repertorio; en las representaciones de títeres en circos, carpas y teatrillos callejeros se solía incluir el jarabe tapatío. Probablemente, las coplas eran improvisadas en ocasiones a partir de esquemas y versos estereotipados conocidos, como el “De esos dos que andan bailando...”. (González, 2009: 159, 161)

Estos sitios eran el extremo opuesto a los teatros visitados por las clases altas; se situaban en grandes espacios cercados por las graderías con piso de tierra, donde los asistentes tomaban asiento en tablones de madera viejos que pertenecían en ocasiones a los techados de mismas carpas, puesto que en la cubierta del lugar se colocaba un toldo, aunque algunos de ellos tenían como techo “el propio cielo” (Sevilla, 2002), el jarabe estuvo presente en estos espacios, un ejemplo es una función de maromeros o equilibristas en 1790, donde: “el payaso bailará el jarabe, vestido de mujer, en la misma maroma” (Hernández Jaramillo, 2017: 28). Lavallo reafirma esta versión, al referirse a una función dada por la compañía de volatines que tuvo lugar el 9 de julio del año mencionado, en el famoso Teatro del Coliseo. En el programa se incluye, como gran atractivo, el anuncio de que el payaso bailaría el jarabe [...] (1988: 48).

En los inicios del siglo XX, la alta sociedad mexicana había quedado educada con la cultura francesa impuesta en el porfiriato, puesto que fue periodo en el que se introdujeron nuevos géneros musicales y bailables a nuestro país<sup>20</sup>. Entonces la cultura mexicana atravesaba una situación de declive a causa de nuevos procesos políticos. Se llegaba ahora a la Revolución Mexicana, movimiento revolucionario en contra de la dictadura de Porfirio Díaz y demás circunstancias que eran arrastradas desde décadas atrás. La búsqueda de la libertad de expresión y de prensa, junto con la creación de un discurso anti-relección, además de la distribución de riqueza para unos cuantos y aunque se había abolido la esclavitud con la Independencia de México, pareciera que no fuese así, los terratenientes seguían dando trato injusto a los campesinos, horas excesivas de trabajo con sueldo bajo, esto y muchas cosas más fueron casusa de un periodo que duraría diez años en los cuales el arte y las manifestaciones culturales estarían inmóviles digamos, dicho de otra manera, no existía creación o transformación notable de arte.

El jarabe durante este periodo de revolución continuo siendo bailado en diferentes ciudades del país de una manera más tenue, hasta el arribo de la bailarina rusa Anna Pavlowa, quien llegara en el primer cuarto de siglo [enero de 1919]. La bailarina tuvo

---

<sup>20</sup> Entre 1890-1915 entraron a México géneros musicales norteamericanos: two step, fox trot y el jazz. (Campos, 1928: 160)

gran trascendencia en nuestro país, cuando monto la obra *Fantasía mexicana*, interpretando el jarabe Tapatío (Mejía Núñez, 2011). Se puede decir que, si bien el jarabe fue un género bailado anteriormente entre las clases sociales bajas, en el siglo XX, tras la interpretación bailable de Pavlowa se convirtió en el nuevo símbolo de un México revolucionario y de identidad nacional incorporado en las políticas culturales de José Vasconcelos. Lavalle hace mención ratificando que el jarabe pasaba de ser bailado por payasos y en intermedios, al jarabe nacional.

De pronto, nuestro humilde jarabe de teatro, bailado desde hacía más de cien años por payasos, cómicos, o comediantes; cuando mucho con el fin de fiestas en beneficios y homenajes, paso a ser el consentido de nuestros bailes y aceptado por la sociedad, naturalmente enmarcado en la versión del México romántico, placido y bucólico, muy alejado de la realidad que en esos momentos vivía el pueblo mexicano. (Lavalle, 1988: 79)

El jarabe que Pavlowa estilizo e interpreto fue al que se denominaría “*El Jarabe Tapatío*”, dentro de su espectáculo titulado *Fantasía mexicana*. Dicho evento se presentó por primera vez el 18 de marzo de 1919, en las instalaciones del Teatro Arbeu en la ciudad de México, en una función en honor y beneficio de Alejandro Volinine, junto con Thais, Copos de Nieve y seis diversiones más. El tema de la obra fue creado por José de Jesús Martínez del Río en 1913 (Ídem, 1988: 79).

Posteriormente “el jarabe Tapatío” se presentó en la ciudad Guadalajara. Pavlowa estilizo el jarabe y con él, una serie de movimientos que incluyo al bailar, por ejemplo, bailo «el palomo» sobre el ala del sombrero pisando inclusive el sombrero mismo (Chamorro, 2006: 49). Lo anterior dio pie a la estandarización del género músico-lirico y coreográfico en una pieza fija en años posteriores. Las políticas culturales incluyeron la enseñanza de los jarabes en todas las escuelas del país. Estos bailes aún están presentes en varias regiones de México y la mayoría son piezas fijas ya folclorizadas, como el jarabe tapatío, el jarabe ranchero o michoacano, el jarabe oaxaqueño y el jarabe tlaxcalteco que aparecen en los festivales escolares y como repertorio de los ballets folclóricos (Martínez Ayala, 2018).





Imagen 7. Anna Pavlowa y el jarabe Tapatío, 1919.<sup>21</sup>

La compañía de ballet de Pavlowa inicio sus presentaciones pocos días después de haber llegado a tierras mexicanas, presentando una gala de piezas únicas en el mundo según se menciona. El periódico nacional, *Excélsior* anotaba en su sección de espectáculos:

Teatro Arbeu.

Gran compañía de Bailes Clásicos de “Ana Pavlova” única en el mundo. Corta temporada gran debut el 15 de enero. Abierto el abono para 8 únicas funciones en el repertorio de música de Enrique Munguía. (Lavalle, 1988: 61)

Tras la partida de Pavlowa el 30 de marzo de 1919, el jarabe entro en moda. La interpretación del jarabe tapatío por la artista rusa repercutiría dentro del medio artístico y educativo de México; entonces la china se convertiría a partir de entonces en un símbolo de identidad femenina, al encarnar a la idealizada mujer del charro posrevolucionario, con el que baila un eterno jarabe tapatío (Vázquez Mantecón, 2000: 142).

---

<sup>21</sup> Anna Pavlowa y el jarabe Tapatío, 1919. Fuente: El Universal. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/el-jarabe-tapatio-la-danza-rebelde-que-nos-dio-identidad>

## **EL JARABE EN LOS PROCESOS DE EMANCIPACIÓN.**

Al concluir el siglo XVIII y aún a principios del XIX, llegaban a nuestras tierras noticias de movimientos revolucionarios e ideológicos europeos<sup>22</sup>, —aunque también los había en América como el acontecimiento iniciado el cuatro de julio de 1766 en las colonias Inglesas— que contribuirían a definir el rumbo de su historia y a formular un pensamiento crítico en la sociedad Novohispana. En la apertura del nuevo siglo [XIX], los bastos problemas encaminados desde la conquista como: la distribución de la fortuna para unos cuantos, la esclavitud de personas indígenas y negras, además de la invasión Napoleónica a España en 1808, fueron motivos cruciales para establecer un pensamiento fresco causado por las ideas constitucionalistas y liberales para la emancipación de la Nueva España. Fue así que el 16 de septiembre de 1810, Miguel Hidalgo y Costilla tomó las calles de la ciudad de Dolores Guanajuato, con un estandarte de la virgen de Guadalupe y gritando denodadamente: “Viva Fernando VII, Rey de España”, tocando campanadas de la iglesia y proclamando la libertad de la Nueva España se dio inicio un periodo de guerra que durara once años; entonces la música adquiriría un papel fundamental en dicha emancipación.

A decir de algunos autores, los ejércitos insurgentes practicaban bailes y cantos considerados licenciosos por difundir el sentimiento patriótico y nacionalista en la que debiera estar en proceso de emancipación [La Nueva España]. La investigadora Lily Alcántara muestra en uno de sus párrafos información que nos ocupa:

[...] por medio de los bailes y cantos considerados licenciosos se difundía también ideas patrióticas y de nacionalidad en toda la Nueva España, especialmente en las ciudades capitales como México, Puebla, Guanajuato, Morelia, Guadalajara, Pachuca y Veracruz. (Aguirre Beltrán, 1994: 187, 195) cit. por (2011: 139)

---

<sup>22</sup> Los movimientos suscitados en Europa en el siglo XVIII contribuyeron a formar un pensamiento liberal y republicano para la emancipación de la Nueva España, entre los que destacan: La Ilustración en 1751, La Revolución Industrial Inglesa en 1760, La Revolución francesa en 1789 y en general las corrientes filosóficas europeas.

Como bien se dice en las líneas anteriores, el pensamiento patriótico que se difundía a lo largo y ancho de la Nueva España, también traspasaba fronteras, además, tras estallar la guerra, algunos músicos se unieron a las filas insurgentes del movimiento. Al lado de los manifiestos, periódicos y toda esa literatura producida por los insurgentes, circularon variadas coplas recitadas o cantadas a son de arpa, vihuela, violín, jarana o guitarra, bailadas con la música de los sonecitos del país, dando diversión e identidad a los insurgentes, propagando las noticias de sus victorias, hablando de las virtudes de sus líderes idealizados (Ruiz Caballero, 2010: 22). Para esos años los jarabes, palomos, enanos y demás tonadillas aparecían en los fandangos que se desarrollan alrededor de una tarima improvisada con música de distintos instrumentos, entre ellos arpa y vihuela, claro, sin faltar la letra picaresca sustituida por versos patrióticos (Alcántara, 2011: 139). Entonces esta música, para los insurgentes, adquiriría connotaciones especiales en el panorama cultural que se estaba gestando. Aunque este auge nacional no tuvo repercusión mayor en el conjunto de la sociedad dominata, puesto que un buen sector de estas mantuvo sus tradiciones coreográficas hasta bien entrado el siglo XX (Sevilla, 2002).

Por otro lado, Hernández Jaramillo menciona en su tesis doctoral, sobre un manuscrito el que contiene un par de jarabes con los títulos “Jarabe” y “Jarave Ynsurgente”, posiblemente daten, entre 1820-1840. En los primeros años del siglo XIX, el jarabe y algunos otros sonecitos del país aparecen como parte del repertorio cantado en el movimiento insurgente. El autor menciona al respecto:

En los documentos de la averiguación que practicó la Inquisición sobre la Conspiración de Valladolid en 1813, se encuentran otros testimonios muy a propósito para nuestro objeto. En su declaración Joaquín Ponce de León, cantor de la Catedral de aquella ciudad dice, refiriéndose a un baile que celebraron varios insurgentes, que lo más del día lo ocuparon en juego y algunos ratos en baile y algo de canto, parte que estuvo a cargo de él, su mujer y un Camarena, acompañando Vergara con la vihuela, habiéndose ejecutado una marcha de Corral (a Morelos, musicada en colaboración con Elízaga), *las mañanitas*, unas boleras con letra indiferente —que las mañanitas es una composición insurgente— que en los bailes en casa del Prevendado García “se cantó en los mismos términos y además el jarabe cuya composición musical se dice ser insurgente, pero con letra indiferente, como la que dice: Ausente por quien lloro, la distancia considero, etc.”. (2017: 34)

El *jarabe* que ya había recorrido un largo camino desde su situación como baile anatematizado y prohibido por el clero peninsular hacia mediados del siglo XVIII (Velazco, 1981: 211), este no desapareció, llegó a su esplendor antes de la primera mitad del siglo XIX y durante muchas décadas, fue el género lírico-coreográfico, arquetipo de la música en México (Mendoza: 1984), se convirtió en una música danzada típica de las clases bajas y de los revolucionarios quienes después de 1813 lo tornaron estandarte del movimiento insurgente, extendiéndolo a lo largo del país en fiestas públicas y privadas con bailes de pareja con temáticas nacionalistas; la cotidianidad del pueblo mexicano lo llevo a considerar composición insurgente (Saldívar, 1937: 307). Los jarabes acompañaron a los insurgentes en sus luchas tanto contra los españoles como contra las sucesivas invasiones extranjeras que se dieron a lo largo del siglo XIX. Así pues, el jarabe se convirtió junto con la devoción Mariana en un verdadero símbolo del espíritu nacional (Moreno Rivas, 1979: 10).

El jarabe formaba parte del sentimiento patriótico del pueblo, bajo esta lógica, ya no estaría denunciado, por lo tanto ya no era prohibido; aunque algunos sacerdotes no comulgaban con esto, había quienes sí. Existe un registro en el año de 1815, que muestra al cura José María de Jesús Estrada acusado por insurrección, documento en el cual también se habla que dicho clérigo poseía un par de coplas deshonestas —por el periodo en que se suscita la demanda, pensamos que se trata de las coplas un jarabe—. Estrada es acusado también por defender las ideas de personajes insurrectos.

[...] lo que destaca el inquisidor, es que el padre Estrada, hablando del cura Morelos [...] lo defendió de los errores que había cometido; lo que vuelve a este personaje peligroso desde tres ángulos: por contener papeles con coplas deshonestas, por ser solicitante y por ser defensor de las ideas de clérigos insurrectos como el padre José María Morelos y Pavón. (Deanda Camacho, s.f.: 35)

Siguiendo el mismo criterio, el jarabe no era del todo aceptado. Las clases dominantes estaban en total desacuerdo que este género bailable siguiera estando en espacios teatrales de la época. Hernández Jaramillo, citando al investigador Otto Mayer Serra, describe una queja por parte de un lector entorno a la presencia del jarabe insurgente en los escenarios. La nota del *Diario de México* en el año de 24 de febrero de 1814, informa.

[...] ¿no le hará mayor impresión este horroroso espectáculo con el bello contraste que le hace el intermedio de un sonecito del país y más del que comúnmente se les acomoda, cual es el *jarave* insurgente, baylado con la manifiesta torpeza y liviandad con que lo hacen los cómicos en aquellos provocativos movimientos del cuerpo, en el *ay* de su tonada, después del trage indecente con que acomodan la figura a lo que dice o intenta el placer nada moral que se recibe? ¿Dexarían los retóricos de fino gusto de extrañar esta impropiedad y poca proporción en el acomodar los intermedios, cuando se precia nuestro teatro de la delicadeza y gusto? (Mayer Serra, 1941: 106) cit. por (Hernández Jaramillo: 2017: 35)

### **PRIMERAS PARTITURAS DEL JARABE.**

Las primeras partituras del jarabe aparecen en el primer tercio del siglo XIX, y algunos han llegado a la actualidad a través de partituras manuscritas o editadas. El primer documento del que se tiene registro es un facsímil, según el autor que hace mención de él, data de anterior a la fecha de logro de la independencia de México [1821], se trata de un jarabe incluido en el dúo “*Contenga usted*” de los dos gemelos de Manuel Corral, a decir de este, Lavalle menciona que existe similitud entre pasajes melódicos en esta obra y el “paseo” del jarabe de Jalisco o jarabe ranchero en la versión del Dr. Sánchez Flores (1988). Por esos mismos años, Mendoza sugiere la publicación de la “*Colección de 24 canciones y jarabes mexicanos arreglados para piano*” en la ciudad de México; sustenta además que dicha compilación musical, fue también impresa en Hamburgo en 1830 (Mendoza, 1956: 58) cit. por (Jáuregui, Perujo y Platas, 2013: 59).

El musicólogo Juan José Escorza lo data entre 1815 y 1816 y lanza la hipótesis de que este jarabe pudo ser una transcripción de los bailes que Corral pudo escuchar en la época (1989: 68, 70) cit. por (Hernández Jaramillo: 2017: 34). Enseguida de se anota.

Otro de los *jaraves* de las primeras décadas del siglo XIX es el que se encuentra en el manuscrito titulado “*Colección de piezas de música escogidas a dos guitarras*”, localizado por el investigador John Koegel en la Biblioteca Sutro en California. De acuerdo con el autor, esta obra puede ser posterior a la segunda o tercera década del XIX, y era un jarabe para ser tocado con guitarra séptima [...] (Ídem, 2017: 53)

En su libro sobre la Colección musical de Clemente Aguirre, Escoto Robledo anota que en el año de 1841 José Antonio Gómez publica sus *“Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano”*, una serie de partituras que describen al jarabe con un estilo virtuoso, aunque quizá un poco cargada de efectos ya que por momentos hace sonar el piano casi como un arpa (2017: 232).

Posteriormente, otro de los documentos que serían impresos, fue *“Jarabes Mexicanos”* para guitarra, arreglos de Julio Ituarte de la imprenta Murguía y Cía., además de la colección de *“Treinta jarabes, sones principales y más cantos populares aires nacionales de la República Mexicana”*, recopilados y arreglados para piano y canto por Miguel Ríos Toledano. La versión de Ríos Toledano fue publicada en 1890 (Saldívar, 1937: 312 y Lavalle, 1988: 55, 56).

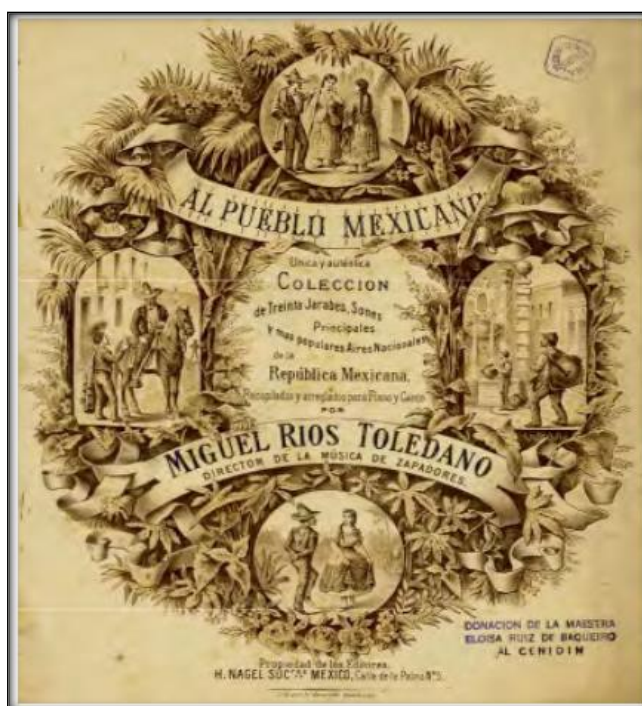


Imagen 8. Portada de, “Al pueblo mexicano” de Miguel Ríos Toledano.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Portada de “Al pueblo mexicano” de Miguel Ríos Toledano, complicación de jarabes, sones y cantos populares de la república mexicana. En: (Hernández Jaramillo, 2017: 55)

Otro de los compositores del siglo XIX, fue Aniceto Ortega, fundador de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866 —que posteriormente se convertiría en el Conservatorio Nacional de Música— escribió varias piezas para piano, entre ellas: “La marcha de Zaragoza” y un Vals-jarabe (Velazco, 1981: 213).

La mayor parte de los jarabes publicados en el siglo XIX, sino es que todos, eran primero piezas transcritas para piano o guitarra séptima, luego, se realizaron “variaciones” donde se incluía la inspiración del compositor y los cánones musicales de la época, que como dice Hernández Jaramillo no incluían la melodía de la copla o del estribillo:

[...] no cabe duda de que el jarabe también contenía copla, aunque el compositor no la escriba explícitamente. Esta circunstancia pudiera deberse a que la copla del jarabe era conocida y reconocible, en cuyo caso no sería necesario transcribirla [...] (2017: 107)

En las primeras décadas del siglo XX, el jarabe continuo entre el gusto de la sociedad, por lo que en el año de 1913, el compositor mexicano José de Jesús Martínez publicó su composición “*El Jarabe*”, obra escrita en base a fragmentos de la música regional del estado de Jalisco (Mejía Núñez, 2011: s.p.). Años más tarde, en 1919 se publicó el primer arreglo para orquesta del jarabe tapatío, cual viene a ser el actual jarabe nacional; cuya conformación definitiva se la dio el director de bandas militares Miguel Ríos Toledano así como el compositor José de Jesús Martínez quienes fueron ligando los distintos sonos que componen esta danza popular y le fueron dando la continuidad que actualmente tiene (Ídem, 2011: s.p.). Según Saldívar, la estandarización del jarabe comenzó con algunos arreglos musicales de Castro Padilla al incluirlos en exhibición folclórica en 1918 (1937).

En la década de los treinta [siglo XX], existen dos transcripciones de jarabe; realizado por el maestro Francisco Domínguez, quien recopiló la música en Jilotepec, estado de México, durante la fiesta de Carnaval en 1930. La compilación trata de dos jarabes que los músicos tocaban para acompañar la danza de los *Xitas* (los viejos). El conjunto estaba conformado por un violín y una “jarana”. Por otro lado, el investigador Max Jardow-Pedersen, al desarrollar un trabajo en la zona mazahua entre Tlalpujahuá, Michoacán, y El Oro, Estado de México, encontró jarabes cuales transcribió (Martínez Ayala, 2018).

## **EXPANSIÓN GEOGRÁFICA DEL JARABE.**

En otros tiempos, durante el siglo XIX, el género que nos ocupa gozó de impresionante auge. Se encontraba en todas las fiestas y fandangos de la República Mexicana, también estuvo presente en las salas teatrales de las principales ciudades de la época; fue interpretado desde el Occidente del país y el Bajío, incluyendo los teatros de Morelia (Martínez, 2016: 6), hasta California y Centroamérica (Mendoza, 1984: 72). Hernández Jaramillo sugiere que:

[...] desde las primeras décadas del XIX, el jarabe tuvo una amplia difusión geográfica, y conforme el siglo avanzaba se encontró prácticamente por todo el territorio nacional, incluso en California. (2017: 37)

El investigador jalisciense, Jesús Jáuregui anota en uno de sus artículos sobre el Mariachi que el agente comercial, Alfred Robinson en su paso por San Diego, California en 1829 describió la celebración de un fandango a beneficio de la bendición de la casa del tendero del pueblo; en el convite se bailaron sones, canciones y jarabes:

[...] dos personas bailaban *el jarabe* en el suelo. Llevaban con tal precisión el compás de la música con el tamboreo de sus pies, en el sistema de punta y talón, que con el sonido golpeaban armónicamente [...] (2010: 215)

La anterior anotación muestra que el jarabe verdaderamente fue del gusto popular en distintas partes del país, recordando que California por esos años fue un estado mexicano. En la actualidad el jarabe sigue persistiendo entre las diversas zonas del territorio nacional, con preponderancia en el occidente. Por su parte, Martínez Ayala señala que el jarabe es un género lírico, musical yailable que está presente en distintos contextos sociales.

[...] como tradición viva, los jarabes se tocan y bailan todavía en los Altos que comparten Jalisco y Zacatecas, acompañados con conjuntos de tambora; en la Sierra Gorda, por los ejecutantes del huapango arribeño, en la Tierra Caliente, sus Balcones, ejecutados por conjuntos y grupos de cuerdas ya sean de arpa grande, tamborita o de raspa [...] (2016: 3)



Está claro que desde sus primeras noticias, *el jarabe* fue condenado por los mandos virreinales por su carácter “profano”, en contraste para la sociedad secular que fungía como su voz, pues a través de él se narraban historias burlescas en donde los protagonistas eran las autoridades en turno, se manifestaban también “contrademandas” de las ya impuestas ante el Santo Tribunal para estos bailes, y se retrataban los acontecimientos de ultraje y disconformidad a su existencia condenada a la esclavización. El jarabe entonces formo parte de su cotidianidad, pues con sus líricas y bailes olvidaban sus penares.

Diversos de los autores citados arriba mencionan la aparición del jarabe después de la segunda mitad del siglo XVIII, es posible que esta tonadilla ya se viniera realizando por lo menos desde a principios de siglo, aunque con menor popularidad; recordemos que los fandangos a escondidas de los agentes del orden de la Nueva España se presentaban desde el siglo XVII, en donde más tarde comenzarían las denuncias formales de las tonadillas y bailes “subversivos”.

Posteriormente, el jarabe fue adquiriendo diversos elementos que lo llevarían a ser uno de los géneros musicales más representativos del México independiente. Como bien se sabe, nuestro jarabe es indudablementeailable; por la demanda que tenía entre las distintas clases sociales después del primer cuarto del siglo XIX, su interpretación se consolidó en distintos sitios, tales como los teatros de las grandes ciudades—inclusive en países como España y Cuba en donde se presentaban funciones con intermedios de sonecillos de la tierra [mexicana]— en fandangos y demás reuniones populares en diferentes regiones del país. En otras palabras, el jarabe ha sido desde entonces un género muy dinámico, puesto que su reproducción rondaba en espacios de la elite aunque con jarabes más “contemplativos” queailables, es decir, las secciones musicales del género se reducían a interpretaciones más pequeñas, por consecuente las formas de baile también. Contrariamente a los jarabes interpretados en los espacios públicos, en donde una de las características primarias en una fiesta popular era el encadenamiento de diferentes piezas para su larga duración.

Así pues, cada cultura tiene sus formas de manifestación, algunas a través de bailes y cantos que para otras, puede parecer “lascivas” y “deshonestas”, como era considerado nuestro jarabe. Este género se arraigó en distintos lugares de México, de tal forma que logro construir estereotipos regionales aprovechando las músicas locales para formular estilos y variantes particulares que en la actualidad se reconoce como la música y baile tradicional en determinado lugar.



# CAPITULO II

*El jarabe de los Balcones:  
forma de baile, lírica y  
medida de empleo*

Nuestro segundo capítulo servirá para realizar una descripción acerca del jarabe de las Balcones de la Tierra Caliente, —específicamente de las que pasan por el municipio de Tacámbaro— mostrando de este género lo que los músicos y bailadores recuerdan de cuando en sus comunidades realizaban bailes de tabla para festejos locales; quienes en el trascurso de la investigación, estos fueron de gran apoyo para la realización de la presente, puesto que nos ilustraron con diferentes aspectos sobre el jarabe, desde las formas de baile preferidas en la región, pasando por las dimensiones usadas para hacer el hoyo y “sembrar” la tabla con botes de lámina, hasta los versos chuscos improvisados en la fiesta. De igual modo, se hablara de algunos músicos de la región ya difuntos de quienes nos dieron referencia nuestros informantes, tales como: Lorenzo Contreras, Cirilo Padilla, Alejo Molina, Benjamín Montoya, entre otros, todos ellos en vida interpretaron jarabes con un estilo particular.

Entre las visitas que realizamos a la comunidad de La Parotita, conocimos a una familia de bailadores, los Santoyo, quienes nos contaron que antiguamente había *jarabes largos* que incluía formas específicas de baile cuando se interpretaba con sones de juego. Los sones de juego —fungen en el jarabe como la sección llamada “contrajarabe”— más empleados en los convites de la región eran: el palomo, los panaderos y la botella. La presencia del jarabe también estaba en *las cuelgas*, festejos por cumpleaños u onomásticos donde a estos, se les coronaba con objetos comestibles —galletas, dulces o bombones—, además de tener que bailar sones y jarabes “repicaditos” como la raspa, la comadre Juana, los enanos o el gallito.

Cabe señalar, que en el capítulo se abordara sobre las forma de baile del jarabe en la región de Turicato, característica por el uso de dos tablas sembradas al realizar el fandango, por consecuente también, son dos parejas de manera “encontradas” entre sí las que participan a la hora de baile, no debiendo de salir de la tabla hasta ser relevadas. Por otro lado, se hará mención de la extensa dotación instrumental y sus variantes con la que antiguamente se interpretaba la música tradicional en la región; el arpa jarabera, la armonía, el chelo, la periquita, y otros, asimismo del formato instrumental con el que se toca en la actualidad.

## **EL JARABE DE LOS BALCONES.**

El jarabe sigue persistiendo entre las diferentes comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente y aunque cada vez es menos tomado en cuenta como un elemento de integración social dentro de las festividades locales provocando que el repertorio, la instrumentación usada y el mismo género musical vaya desapareciendo; existen personas de gusto que en su mayoría son adultos mayores, quienes aún saben bailar los sones, gustos y jarabes, además de las piezas de juego que este incluye; muchas de estas personas las fuimos conociendo a medida que indagamos en distintas localidades del municipio de Tacámbaro.

En la búsqueda de informantes visitamos El Testerazo, Piedra de Molino, San Juan de Viña y San Rafael Tecario, donde encontramos a músicos y a personas mayores que recuerdan remotamente haber visto bailar el jarabe, desafortunadamente solo fue eso lo que nos dijeron. Después, por referencias de estas mismas personas, fuimos encaminándonos a otros lugares del municipio, por lo que la investigación “efectiva” se centró en localidades aledañas por la parte sur de Tacámbaro, siendo estas: Las Joyas Altas, La Parotita y Caracha; en donde corrimos con suerte, pues coincidimos con músicos y bailarores que vivieron de cerca la tradición del jarabe dentro de sus comunidades.

Entre las primeras localidades que visitamos en busca de las respuestas a nuestras muchas preguntas, fue *Caracha*, una comunidad que se encuentra a diez minutos de Chupio, ambos sitios característicos por la producción de caña de azúcar; en el lugar y después de haberlo recorrido todo preguntando por músicos viejos, conocimos a don *Luis Díaz* de 82 años de edad, músico y campesino dedicado a la siembra de la caña, quien según cuenta, aprendió a tocar el violín ya grande, entre los 25 y los 30 años. Don Luis dice que se enseñó él solo, y que le gustaba mucho oír el estilo de la región, por lo que decidió aprenderlo para después conformar un conjunto con sus hijos al que llamo, “Los aventureros de Michoacán”, conjunto con el cual recorrieron gran parte de la Tierra Caliente para tocar en bailes y fiestas familiares, además era el encargado de acompañar las danzas de diablos de Tacámbaro, que cada año se lleva a Carácuaro en visita del Cristo Negro en el miércoles de ceniza.

En la entrevista que realizamos en marzo del 2018, platicamos acerca de la música que se tocaba antiguamente por estas zonas. Don Luis dice que allí en Caracha y en La Loma (localidad de enfrente), se tocaban y bailaban jarabes; hay familias en estos ranchos que han sido gusto, pues ponían una tabla en el suelo y en sus reuniones sociales, fiestas onomásticas o religiosas, no podía faltar el conjunto de cuerda quien interpretaba pura música de esta.

En la plática, don Luis nos contó esto al respecto.

*Don Luis Díaz:* Antes, las fiestas eran siempre amenizadas por grupos de cuerda y puro baile de tabla había; puros jarabes y canciones rancheras echaban.

*Ulises Salazar Rosales:* ¿Se acuerda como se bailaban los jarabes?

DLD: Como no, pus zapateado y luego hasta de puntitas lo bailaban, así paseadito y respunteado lo bailaban.

USR: ¿Cómo era el respunteado?

DLD: Con las puras puntas del guarache nomas, como brincadito. Es bonito el jarabe...

USR: Y... ¿dónde se bailaba?

DLD: Pus así... los jarabes se bailaban en el suelo, siempre.

USR: Pero... ¿usted si lo bailaba?

DLD: Pues poquito, te digo que yo estaba chiquitillo cuando los veía; *don Domingo Bedolla*<sup>24</sup> puro de esos se echaba, puro jarabe. Ponían la tabla y bailaban jarabes; así como paseadito, eso era lo que había pues en ese tiempo. Luego tocaban mucho la botella; ¡yo nomás me acuerdo como la bailaban!

USR: ¿Se acuerda cómo iba?

---

<sup>24</sup> Músico ejecutante de jarabes radicado en vida en la comunidad de Las Joyas Altas, Mpio de Tacámbaro. Según don Luis Díaz, la familia de don Domingo aún conserva uno de los instrumentos viejos empleados en la ejecución del jarabe hasta los años 70's, *la chachalaca*.

DLD: Nomás me acuerdo que bailaban respunteado y dontaba [donde estaba] la botella la tenían que levantar con los pies; sin agarrarla, bueno taba [estaba] pues bonito. Era pues de anterior.

USR: Y... la letra. ¿Cómo iba la letra?

DLD: Yo nomas los oiba [oía] que los cantaban pues...

[Cantando:]

Ándale compadre,

baila la botella;

que si no lo bailas

ya se va ir con ella.

¡Ándale ándale ándale ándale ándale ándale!

$\text{♩} = 110$

Án - da - le - com - pa - dre, - bai - la - la - bo - te - lla, - que - si - no - la - bai - las, -

5  
ya - se - va - ir - con - ella, - Án - da - lean - da - lean - da - lean - da - lean - da - le.

Imagen 9. La botella.<sup>25</sup>

Don Luis nos contó de músicos de la región ejecutantes de jarabes que él conoció; nos habló de Cirilo Padilla, un violinista nacido en Chipícuaro. Enseguida se anota parte de la entrevista.

USR: ¿Se acuerda de los jarabes?

DLD: Sí, sí. Los oyi [oí] con este señor... don Cirilo. Tocaba artos jarabes.

---

<sup>25</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.



USR: ¿Don Cirilo que dice que es?

DLD: Cirilo Padilla. No'mbre [sic] había artos, esos de las Joyas; nomás que ya pues murieron todos, pero esos si tocaban jarabes. Meramente ese salía donde quiera el pinche jarabe, nomás que yo no lo aprendí; ya se fue acabando la gente esa y ya casi no salía.

USR: Y don Cirilo... ¿de donde era?

DLD: De Chipícuaro.

USR: ¿Y pa' donde salía a tocar?

DLD: Ese tocaba donde quiera. Aquí estuvo con nosotros tocando. Pero él nomás nos enseñaba gustos, ya jarabes casi no, porque esos nomas con los compañeros.

También conoció a don *Lorenzo Contreras*, —don Lencho como le decían— un violinista de renombre nacido Piedra de Molino, Mpio de Tacámbaro en 1915 aproximadamente; don Lorenzo bajaba mucho a tocar a La Hacienda de la Loma, donde en el lugar amenizaba con jarabes los bailes de tabla. Por otro lado don Juan Valdivia Arreola<sup>26</sup> de Tacámbaro señala que fue uno de los músicos jaraberos más virtuosos de la región y que además don *Lencho*, fungió como su maestro. Entre los compañeros de don Lorenzo Contreras, *el ratón*, estaban Juan Guzmán en el tololoche, Octaviano Guzmán en la guitarra *séptima*<sup>27</sup> y Lorenzo en el violín.

En la Loma existe una familia de músicos de apellido Molina, según indica don Luis, el maestro de los Molina, fue también don Lorenzo Contreras.

---

<sup>26</sup> *Don Juan Valdivia Arreola*, violinista y jarabero nacido en Plan de la Cárcel, San Juan de Viña, municipio de Tacámbaro el 24 de marzo de 1925.

<sup>27</sup> También llamada *guitarra sétima* entre los pueblos locales. Instrumento cordófono de clavijas de madera con once cuerdas, unas de tripa y otras de metal acomodadas de la siguiente manera: 1ra, 2da y 3era eran cuerdas sencillas de las que nombraban primas. La 4ta, 5ta, 6ta y 7ma son dobles (Hernández, 2008). Durante el siglo XIX, fue empleada para ejecución de la música “cultura”, aunque en las comunidades se usaba para la alegrar los convites realizados por motivos populares.

DLD: Don Lencho bajaba siempre a La Loma; y ahí aprendieron todos los Molina, todos los Molina son músicos.

Los Molina son una familia de músicos que inicio con don Alejo Molina<sup>28</sup>, ejecutante de violín y el “chelito”; y como cuenta don Luis, fue aprendiz de don Lorenzo Contreras. Al principio don Alejo había fundado un conjunto integrado por otros músicos de la comunidad en el que participaban: Jesús Jiménez en el tololoche, Chon Molina (hermano menor de don Alejo) en la guitarra sexta, Francisco Maldonado en la guitarra panzona (por las descripciones que nos hizo don Luis Díaz, aseveramos que se trata de este instrumento), Reyes Maldonado, violinista segundero y Alejo Molina en el violín primero. Entre su repertorio incluían sones, gustos y jarabes.



Imagen 10. Don Luis Díaz.<sup>29</sup>

En fuentes documentales encontramos que la familia Molina procede de una tradición musical donde entre los instrumentos que ejecutaban para tocar jarabes, el chelo formaba parte realizando las segundas melodías al violín. El violonchelo fue en el pasado un instrumento empelado para la música de salón, pero en las comunidades se usaba como

---

<sup>28</sup> *Don Alejo Molina Marín*, violinista y jarabero nacido en La Loma, municipio de Tacámbaro el 12 de febrero de 1926.

<sup>29</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Caracha, 4 de julio de 2018.

segundero del violín, tal es el caso de don Alejo. En diferentes lugares de la Tierra Caliente se usaba entre los músicos que no sabían leer partitura, pero de manera lírica se acompañan los jarabes y otros géneros; sucedía así en el municipio de Turicato, donde tenemos dos referencias, la primera se trata de don Rafael Meza del Capote y la segunda de don Pancho Pureco Cieneguillas del Medio, y en Tlapehuala con Isaías Salmerón Pastenes. Lo anterior mostraba el diálogo constante entre los géneros ejecutados para las necesidades sociales y culturales, además de las instrumentaciones empleadas que las músicas populares de moda llevaban a la región (Martínez Ayala, 2018).

Don Alejo y sus hijos, posteriormente fundaron su propio grupo de música al que llamaron, “Los Campincherán”, dicho grupo se mantiene hasta la actualidad, aunque al pasar del tiempo y después de haber fallecido la cabeza de la familia, el grupo ha eliminado y ha incorporado nuevos instrumentos como el bajo eléctrico, el güiro y los bombos a su conjunto.

La investigación nos hizo indagar, preguntado a diferentes personas y en diferentes lugares acerca de los que nos ocupa. Entre las primeras entrevistas que realizamos, don Luis Díaz apuntaba a visitar la comunidad de Las Joyas Altas, donde conocía al músico don Martín Arreola; nos dijo que quizá él nos podía ayudar con lo que andábamos buscando. Días después lo visitamos y corrimos con suerte pues nos contó cosas importantes acerca del jarabe.

Don Martín Arreola nació el tres de julio de 1933 en Caramécuarito, ahora tiene 86 años de edad y radica en Las Joyas Altas, también Mpio de Tacámbaro. Don Martín ha sido músico desde los catorce años de edad y nos cuenta que en sus andanzas por la música ha tenido experiencias buenas y malas y que también ha conocido a diferentes músicos y lugares. Al principio nos dio referencia de Luis Bays† [Báez], jarabero del poblado vecino, Las Joyas Bajas, quien tenía un conjunto en donde tocaba con guitarrón en vez del tololoche. Del mismo lugar, nos habló de un tal, Benjamín Montoya† quien había aprendido música de la Tierra Caliente; sabía sones, gustos y jarabes, probablemente también entre su repertorio se encontraba música vieja. En una ocasión tuve una plática con Juan Nicanor Pascoe Pierce, un músico e impresor tipográfico asentado en Santa Rosa (muy cerca de Las Joyas Bajas); en la plática le pregunté si había conocido a Benjamín,

él me contesto: —“Sí, pero... ese Benjamín era muy raro. Sus modos de hablar y como vestía; parecía ser del siglo XIX”. La respuesta fue de mi interés, lamentablemente a la fecha no he podido encontrar más información acerca de este personaje.



Imagen 11. Don Martín Arreola.<sup>30</sup>

El baile de tabla es indudablemente un elemento fundamental que coexiste con el entorno musical, permitiendo recrear un ambiente festivo y vital, donde los sonidos percutidos por los pies de los bailarones acompaña el ritmo del género: son, gusto o jarabe manifestando la relación antigua con el gusto estético de la gente que los cultiva (González, 2009: 36). La forma de baile del jarabe en la región se caracteriza por bailarlo de inicio a fin, en donde la pareja, una vez subiendo a la tabla, no deberá baja hasta terminar el jarabe. Don Martín platica que antes los bailarones se tenían que aventar el jarabe completo.

*Don Martín Arreola:* [...] Orita [ahorita] ya se usa que... le dan un rato y como que se cansan y le amenoran hasta que sale el gusto o el son. En el jarabe ese si iba de punta a punta.

*Ulises Salazar Rosales:* ¿Cómo era de punta en punta?

---

<sup>30</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Las Joyas Altas, 9 de abril de 2018.

DMA: ¿El jarabi [jarabe]? hasta que se acabara aquel jarabi [jarabe] que estaban tocando, ya luego la mujer se cambiaba de aquel lado a bailar y el hombre acá donde estaba bailando [señalando las posiciones en la tabla]. Una bailadora y un bailador lo bailaban ahí [en la tabla], y los demás lo bailaban en el suelo.

USR: ¿Y cómo era bailado en el suelo?

DMA: Así nomás silencito...

*Martín Herrera Pérez:* ¿Cómo si fuera zapateado o diferente paso?

DMA: Como si fuera zapateado, tienen que seguir allá [en el suelo] y los de la música también tiene que seguile [sic].

USR: ¿Y a eso como le llamaban?

DMA: ¡Jarabi! [jarabe]

USR: Pero... al baile. ¿No le decían de alguna manera a esa forma de bailar?

DMA: Pus [pues], unos les llamaban que paseadito nomas.

USR: ¿Recuerda el nombre de algún jarabe?

DMA: Bueno el jarabi [jarabe] aquí, nomás se les llamaba que corrientes o corrientitos.

USR: ¿Y no se acuerda como iba la tonadita?

DMA: Pus poquito... bueno, comenzaban.

[Recitando:]

Otro versito nomas,

y luego me voy saliendo;

no vaya venir mi dueña

me diga que: — ¿que ando haciendo?

¡Ándale!



Imagen 12. Entonación inicial del jarabe por don Martín Arreola.<sup>31</sup>

Enseguida se echó otro verso del jarabe.

[Cantando:]

Hicieron preso al porrón,  
 por una sinvergüenzada,  
 mentira no fue por eso;  
 por una mujer casada.  
 Mentira no fue por eso;  
 por una mujer casada.

Ahora bien, cuando se realizaban bailes de tabla por motivo de fiestas onomásticas, bautizos o bodas se acostumbraba sembrar la tabla, todavía en algunos lugares aún se realiza esta acción, aunque esporádicamente. La gente de gusto y nuestros informantes aún recuerdan el procedimiento para la elaboración de un buen tambor de piso. Cabe mencionar que en el Balsas medio, se usa un par de ollas de barro mediadas con agua para afinar el tambor de suelo; regularmente en la región gusta el sonido grave por lo que zapatean descalzos o en su caso, con huaraches —el maestro David Durán Naquid sugiere que la afinación de la tabla corresponde a un Sol—, mientras que en las Balconerías<sup>32</sup> se inclinan por un sonido brillante y agudo resultado de usar zapatos con tacón en el caso de las mujeres, y botines en el del hombre, además de la implementación de un bote de lámina en donde hasta hace poco tiempo se vendía petróleo y eventualmente alcohol.

<sup>31</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

<sup>32</sup> Equivalente a *Los Balcones de la Tierra Caliente*. Esta forma de nombrar a la región se emplea por algunos músicos en la cañada de San Diego Curucupatzeo, don Serafín Ibarra por ejemplo.

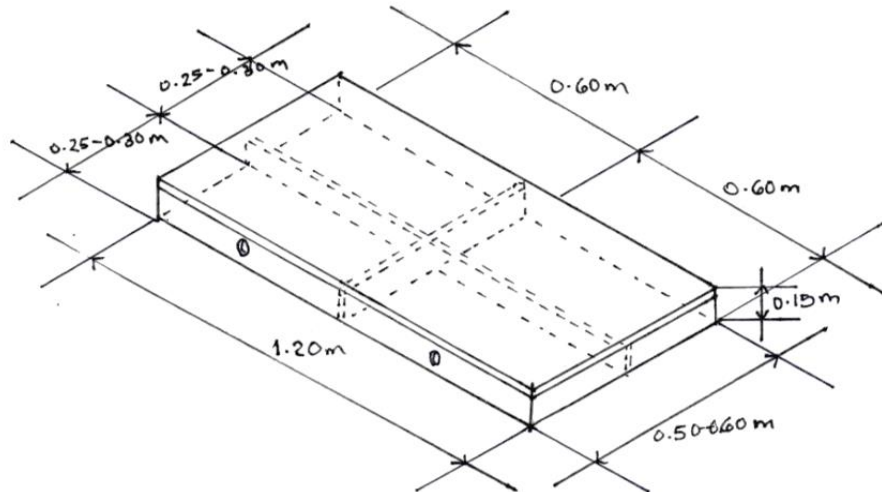


Imagen 13. Las medidas de la tabla.<sup>33</sup>

Don Luis Díaz en Caracha nos platica que el sembrado de tabla consistía en escarbar en la tierra un hoyo de aproximadamente 80cm de profundidad, dejando de cada lado unas costillas de tierra para que esta se siente; respecto al anchor dependía del tamaño de la tabla. Solo se necesita que quepa una pareja en la tabla, señala don Luis.

DLD: Para afinarlo, adentro se lo ponía un bote dese [sic] de lámina para que tuviera mejor sonido y retumbara bonito.

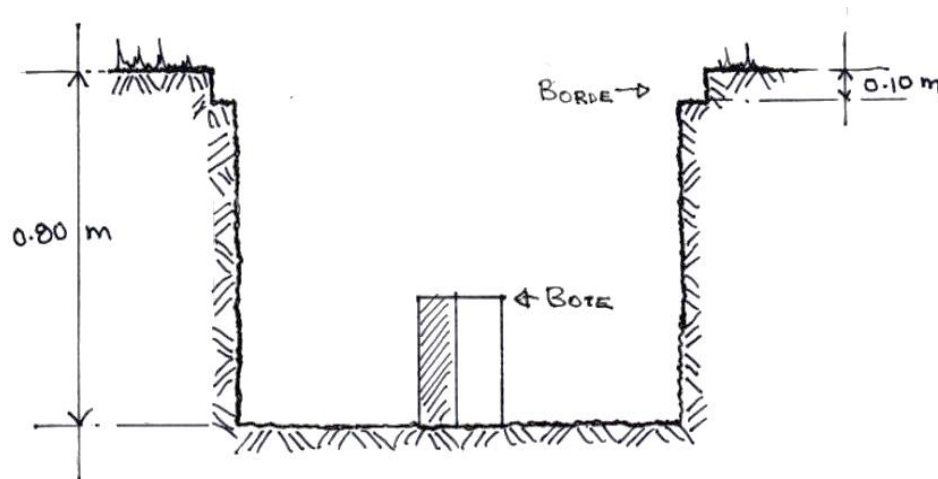


Imagen 14. Medidas para el sembrado de la tabla.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Dibujo realizado por Ricardo García Gaona para este trabajo, 2019.

<sup>34</sup> Ídem, 2019.

Por otro lado, en la casa de don Martín Arreola, hace aproximadamente dos años tenía una tabla plantada en el patio de su casa; nos cuenta que él ya no toca, ni tiene compañero que vengan a tocar, por eso mejor la quitaron. —“Ya no hay baile, ya pa’ que”, dice don Martín.

USR: ¿Y cuánto tiempo tiene que le echaron cemento al hoyo?

DMA: Tiene como dos años ya.

USR: Oiga... ¿y qué medidas llevaba esa que quito?

DMA: Esa era de como 80cm de profunda y de ancha como 60-65cm.

USR: ¿Qué madera era esa?

DMA: De zaiba [sic], pero la mera buena pa’l [sic] baile, esa era de parota.

MHP: ¿Cuál le gustaba más?

DMA: Pus la de parota, luego con hasta se le ponía un bote adentro.

USR: ¿De qué tipo de bote?

DMA: Ese de lámina, dese nistamalero [sic].

En el fragmento de la entrevista se menciona también que en Las Joyas Altas también se usaba como elemento de afinación el bote de lámina. Lo anterior tiene que ver con el gusto sonoro del que se habla líneas arriba acerca de un sonido “brillante”; don Martín dice que el bote se usa para que “sonara más finito”. Le preguntamos que para bailar que se usaba, nos contestó lo siguiente: —“pa’ bailar se usa botines, había algunos que bailaban a pie raíz, a puro talón y redoblando”.





Imagen 15. La tabla sellada con cemento en la casa de don Martín Arreola.<sup>35</sup>

Siguiendo la misma línea, acerca de las medidas del tambor de piso, don Luis Rosales Gómez de 94 años de edad, nos cuenta que desde pequeño observaba las manifestaciones de la tradición en una ranchería a las afuera de Tacámbaro, llamada Loma Larga. En la entrevista realizada el seis de noviembre del año pasado en su domicilio, “La Carolina”, una colonia dentro de Tacámbaro, preguntamos por varios aspectos del jarabe, uno de ellos, las medidas usuales de la tabla al ser plantada.

USR: ¿A usted no le toco ver los bailes de tabla?

*Luis Rosales Gómez:* Sí, ahí por la Loma Larga se hacían...

USR: ¿Y cómo eran?

LRG: Bueno... siempre se usaba la música con violín, guitarra sétima y luego a veces tololoche, eso era lo que usaban. Hacían un hoyo [hoyo] en el suelo, según tava [estaba] la tabla de larga y tan jondillo [hondo] así... [señaló con su manos la medida aprox. de 70-80cm] y el anchor de la tabla y ahí bailaban. Retumbaba chulada la tabla.

*Arely Liliana Padilla García:* ¿Le ponían algo adentro en el hoyo?

---

<sup>35</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Las Joyas Altas, 9 de abril de 2018.

LRG: Si, un botecillo nomás... [Se refiere al bote de lámina]

ALPG: ¿A usted le gustaba zapatearle?

LRG: Pues muy poco, porque yo tobía [todavía] esta chicanoncillo [pequeño]; pero había unos que sí, le retumbaban la tabla.

## LOS SANTOYO.

El Mpio de Tacámbaro es partícipe de la “Cabalgata Morelos” que es realizada cada caño en diferentes municipios del estado y con dirección a Carácuaro; el día 22 de octubre del año pasado, participamos en dicho evento con “El Gusto por el Son”<sup>36</sup> en la comunidad de Paso de Morelos —mejor conocida como La Parotita—, donde conocimos a don Guillermo Santoyo Díaz, el “*Guiso*”, quien al oír la música de tabla, empezó a bailar con un estilo muy suyo, muestra de un buen bailaror implementando pasos de sus “cosecha”. Luego de visualizar los pasos de baile, nos acercamos para hacerle unas preguntas acerca de la tradición, con gusto contestó algunas cosas y mejor aún, nos hizo la invitación a una fiesta que tendría con su familia dos semanas después en El Cirián, —ranchería a veinte minutos de La Parotita—, para tocar y observar la convivencia. La fecha se llegó, y en el lugar realizamos entrevistas al *Guiso* y a sus hermanos acerca de la mediada de la tabla, las formas de baile y los géneros que se tocaban.

USR: ¿Qué medidas tiene la tabla?

*Porfirio Santoyo Díaz*: Un metro de hondo, y 60 o 70 centímetros de ancha como por uno veinte. [1.20cm]

*Florencio Santoyo Díaz*: ¡No!, es un poco menos del metro. Si es el metro olvídense... esta tiene medio metro [la que estaba plantada] y se oye chulada.

PSD: Sí, pero cabía bien el bote de alcohol. [Bote de lámina que se describe líneas arriba]

---

<sup>36</sup> Agrupación formada por Víctor Agustín Pedraza Vela y Ulises Salazar Rosales en Tacámbaro el 25 de agosto de 2012, dedicada a la interpretación musical de la Tierra Caliente.

FSD: Este se le podía dar un metro... cierto; pero no no, eso ya aturde.

PSD: La tabla en las cabeceras, llevaba una cabecera así [señalo con su mano la medida, 5cm aproximadamente; esto funge como base de la tabla] pa que retumbe... y adentro el bote de lámina.

FSD: Ora [ahora] si no hubo bote alcoholero... ¡ya no hay en ninguna parte!

PSD: Pero la tabla en ese tiempo la hacían; la fabricaban de una forma que de aquí se oiba [oía], yo creo que hasta La Parota [comunidad vecina]. Retumbaba bonito.

FSD: Sí. Allá hacían bailes en La Escondida [comunidad vecina], hasta por allá y acá se oiba [sic] la tabla, no se oiba [oía] la música pero la tabla sí.

USR: ¿Y de qué madera era pa´ que se oyera tan lejos?

FSD: Podía estar hecha de saiba [ceiba] o escobetillo; esas son las meras buenas. Tan gruesas asina [sic]. De panicua también.

PSD: Porque ni la parota le da el sonido que debe ser.

FSD: No, no. Debe ser saiba [ceiba] o escobetillo. Desa [de esa] saiba blanca o saiba negra; de la que sea... esas son buenísimas.

Los padres de los Santoyo provenían del Mpio de Acuitzio del Canje, doña María y don Florencio cuentan que nacieron allá, pero desde pequeños vivieron en El Cirián, por lo que aún recuerdan que en la comunidad se oía mucho la música de cuerda, algunas veces llegaba gente del alrededor para hacer bailes de tabla, ya fuera por gusto o por beneficio de un cumpleaños o boda. En el período de cosecha, se acostumbraba realizar los combates, que era el convite después de trabajar la temporada en el que nunca faltaba el baile de tabla, los “patrones” llevaban los músicos y los de la labor aportaban el baile, dice don Matías.



Imagen 16. Familia Santoyo Díaz.<sup>37</sup>

### **LA RASPA.**

La familia Santoyo aprendió a bailar jarabes, palomos, panaderos, enanos, raspa y demás sonos y gustos en el año 1958-1965 aprox. con los “Zurdos”, un grupo de la Huizachera apodado así porque los tres músicos eran zurdos: Miliano y Fidel Arreola, el primero al violín y el segundo con la *armonía*<sup>38</sup>, y Norberto Villa en el tololoche.

USR: ¿Qué bailes había?

PSD: Estaban la raspa, el palomo y los panaderos.

---

<sup>37</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en El Cirián, 10 de noviembre de 2018. De izquierda a derecha: María Cruz de 77 años de edad, Porfirio de 63 años de edad, Florencio de 74 años de edad, Alejandra de 54 años de edad. En la parte de arriba, izquierda a derecha: Guillermo de 70 años de edad y Matías de 72 años de edad.

<sup>38</sup> Instrumento llamado también *chachalaca*; se trata de un cordófono de nueve cuerdas de acero 1era, 2da, 3era y 4ta eran cuerdas dobles y la 5ta era cuerda sencilla (Hernández, 2008). A raíz de la industrialización parachense fue desplazada entre los conjuntos musicales por otros instrumentos, principalmente por la vihuela mariachera.

FSD: Eso sí, todo mundo a bailar... todos bailaban.

USR: ¿Y los jarabes?

FSD: Pus esos eran... luego entre cantada y cantada se echaban esos...

USR: ¿Y a esos como les decían?

FSD: Pus así nomás...

USR: Y ahí... ¿cómo decía la raspa por ejemplo?

PDS: La raspa decía.

[Recitando:]

La raspa yo baile,  
con la hija de alemán.  
Me dice yo no sé,  
pues yo te la enseñare.

*María Cruz Santoyo Díaz:* Luego dan la vuelta y hacen un jarabito.

[Cantando:]

*Doña Cirulana/ Jesusita*  
no meta la mano,  
porque si la mete  
la pica el gusano.

MCS: Y otra vez...

[Recitando:]

La raspa no es canción,  
es una composición.  
La raspa la compuso,  
Camacho con Almazán.  
Por ahí la vino hay bailar,  
Camacho con Almazán.

♩ = 110

La-ras - pa-yo - bai-le, - con-la - hi-ja-dea - le- mán, - me - di-ce yo-no - sé, -  
 11 pues-yo-te-laen-se - ña ré. - Do-ña-Ci-ru-la-na - no-me-ta-la-ma- no,-por-que-si-la-me-te  
 17 le-pi-cael-gu-sa-no. La-ras- pa-yo - bai-le, - con-la - hi-ja-dea - le mán, - me  
 25 di - ce - yo - no - sé, - pues - yo - te - laen - se - ña - ré. -  
 31 Por - ahi - la - vi - noa - bai - lar - Pa - di - lla - con - Al - ma - zán.

Imagen 17. La raspa.<sup>39</sup>

Otro verso de “*la raspa*”, recuperado de Cándida Gutiérrez Guzmán de 98 años de edad, en Tacámbaro el 13 de noviembre de 2018.

[Recitado:]

La raspa la bailo,

Padilla con alemán.

Alemán ya se cayó,

Y Padilla lo levanto.

La raspa se puede bailar en el suelo, como en la tabla, de forma que la pareja tomada de las manos y cada quien con un pie delante del otro levantándolo “poquito” de la punta, mientras que el otro queda fijo al suelo, —el pie derecho en el caso del hombre y el izquierdo en el de la mujer (o al contrario)—, mantienen un dialogo rítmico con el verso, pues van “parejitos”; intercambiando “arrastradito” los pies cada vez que se llega al

<sup>39</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

tiempo fuerte de cada compas de la melodía, de manera que ahora el hombre coloca el pie izquierdo y la mujer el derecho; siguiendo la misma dinámica hasta llegar a su término, comienza el “*jarabito*”, en esta parte ahora los bailarines se “entrelazan” del antebrazo en su dirección opuesta y circular al ritmo de la música en sus lugares, enseguida realizan un giro de 180° y continúan la misma acción de circular con el ritmo de la melodía. También es válido solo respuntar en sus lugares.



Imagen 18. La raspa, forma de baile.<sup>40</sup>

Como se describe en líneas arriba, después de bailar la parte recitada de las raspa [“La raspa yo baile/con la hija de alemán/etc.”], se baila una parte de un jarabe y a diferencia de la “*botella*” —otro son de juego que se incluía en el jarabe—, que solo una pareja lo baila, la raspa es bailada por varias parejas a la vez.

---

<sup>40</sup> Fotografías tomadas por Ulises Salazar Rosales, 2019. Iniciando de izquierda a derecha superior: 1) Tomados de las manos se coloca un pie delante del otro y se levanta de la punta. 2) La misma acción pero esta vez cambiando de pie. 3) Se toman del antebrazo y comienzan a girar rítmicamente con la música en dirección opuesta. 4) La misma acción pero esta vez en sentido contrario.

Luego, preguntamos a los hermanos Santoyo, como era la forma de bailar el jarabe después de haber bailado la raspa, doña María Cruz contestó:

MCS: Igual, zapateadito.

PS: Pero iba un verso de jarabe y otro de la raspa.

### **EL PALOMO.**

Otro de los bailes de los que nos habló la familia Santoyo fue *el palomo* —junto con los enanos—, uno de los cinco aires nacionales que acompaña en todo momento al jarabe. A mediados del siglo XIX, el palomo ya formaba parte del jarabe (Mendoza, 1984). Al principio, el palomo se formuló como una sola pieza, posteriormente se integró al jarabe. El palomo es el baile que aparecía por peticiones en verso por parte de los asistentes en los intermedio del jarabe, exactamente en *el contrajarabe*, que bien fungió a como tal, — en ocasiones se tocaba el palomo hasta dos veces en el jarabe— o como final del jarabe.

Don Guillermo y doña María Santoyo Díaz, cuentan que:

GSD: Se deben de echar primero el jarabe... el jarabe así como lo echaron<sup>41</sup>; más o menos como a la mitad, y ahí entonces va el verso. Le echan unos tres cuatro versos y ya luego le dicen un verso:

Señores y señoritas,  
un favor les voa [voy] pedir,  
no se olviden del *palomo*,  
ques [que es] el que no hace r[e]ír.

MCS: Sí pues... jarabes y luego los panaderos. Cuando se terminaba el jarabe luego la gente les pedía el palomo.

---

<sup>41</sup> Refiriéndose al jarabe que interpretó “*El Gusto por el Son*” en el baile de tabla al que se invitó. El Cirián, 10 de noviembre de 2019.





Imagen 19. Verso de petición del palomo.<sup>42</sup>

Otro referente del palomo como pieza de salida del jarabe, es la que cuenta don Juan Valdivia† en Tacámbaro, en donde en forma de verso los bailadores pedían terminar bailando con el palomo.

[...] tocábamos el último jarabe, y los bailadores nos pedían con el verso la pieza o son, con la que querían terminar bailando... luego pedían mucho *el palomo* para terminar, pero eso dependía del que cantara el verso.<sup>43</sup>

Las observaciones que se realizaron en El Cirián, nos arrojaron que los Santoyo han sido de gusto desde pequeños por los bailes de tabla, todos saben bailar y además lo hacen con un estilo muy particular compartido entre los hermanos; en el festejo, los músicos tocaban cualquier son, gusto o baile de juego como *los panaderos*, y a cual más salía a bailar.

Don *Guiso* y don Matías, preguntaron a los músicos que si sabían *el palomo*, Víctor Pedraza el del violín, contestó que “poquito”; aun así, don *Guiso* lo pidió pues querían oírlo y poco bailar. Enseguida empezamos a hacer preguntas acerca del baile, Arely Liliana Padilla García preguntó: — “¿ese cómo se baila?”, y don Porfirio contestó: — “si quieren yo los enseño”. Los músicos tocaban el palomo y Arely y don Porfirio lo bailaban.

<sup>42</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

<sup>43</sup> Entrevista realizada por David Durán Naquid en Tacámbaro, Michoacán, 2003.



Imagen 20. Liliana, don Porfirio y el palomo.<sup>44</sup>

En el acto no perdimos de vista la forma en la que se bailaba el palomo, primeramente se debe decir que es un baile que no se realiza en la tabla, sino en el suelo; enseguida vimos como la pareja, tomándose de las manos alza levemente los pies,—en el caso del hombre el pie derecho e izquierda en el de la mujer (o al contrario)—, acercándolos uno con el otro se realizan pequeños saltos hacia los lados que permiten “columpiar” los pies “entrelazados”; al poco tiempo cambian de posición sus pies, ahora el hombre muestra el izquierdo y la mujer el derecho, entonces se sigue la misma dinámica bailando y paseando por todo el lugar. Al término del baile hace cada quien un giro en su lugar que permite volver a comenzar.

---

<sup>44</sup> Fotografía de Ulises Salazar Rosales en El Cirián, 10 de noviembre de 2018.



Imagen 21. El palomo, forma de baile.<sup>45</sup>

La familia Santoyo y demás asistentes comenzaron a cantar coplas del palomo en el momento en el que se ejecutaba el baile. A continuación anoto los versos documentados en el Cirián.

***El palomo.***

[Cantando:]

Qué bonito, qué bonito es *el palomo*,  
cuando lo, cuando lo bailan de noche;  
que hasta las, que hasta las muchachas dicen,  
alarguen, alárguenle no le moche.  
¡Den la vuelta y vámonos!

---

<sup>45</sup> Fotografías tomadas por Ulises Salazar Rosales, 2019. Iniciando de izquierda a derecha: 1) Los bailarines se toman de las manos y cada quien levanta levemente uno de sus pies, de modo que se “entrelazan” para poder “columpiarlos” mediante pequeños saltos. 2) La misma acción pero esta vez cambiando de pie. 3) Se realiza un giro completo en su lugar y vuelven a empezar.

[Cantando:]

*Qué bonito es el palomo,  
cuando lo bailan de noche;  
que hasta las muchachas dicen  
atórele sin guangoche.  
¡Den la vuelta y lo verán!*

[Cantando:]

Qué bonito es el palomo,  
cuando lo bailan de a par.  
Como no se van al cerro,  
a abrazarse de un nopal.  
¡Den la vuelta y vámonos!

[Cantando:]

El palomo y la paloma,  
se fueron a confesar/ya se iban a casar;  
del camino se arrendaron,  
porque no sabían rezar.  
¡Den la vuelta y vámonos!

[Cantando:]

El palomo y la paloma  
se fueron los dos a misa,  
la paloma reza y reza  
y el palomo risa y risa.  
¡Da la vuelta y vámonos!

[Cantando:]

El palomo y la paloma,  
Se fueron a \*\*\*  
Del camino se arrendaron,  
se cruzaban con los pies.  
¡Den la vuelta y vámonos!

[Cantando:]

Estos versitos compuse,  
en la sombra de un mezquino.  
Muchachas enamoradas,  
como no se van conmigo.  
¡Den la vuelta y vámonos!

[Cantando:]

La mujer que anda bailando,  
le rechina un tacón,  
y el señor que lo acompaña,  
ya merito se le cae el pantalón.  
¡Den la vuelta y vámonos!

[Cantando:]

La mujer que anda bailando,  
le rechinan los tacones,  
y el señor que lo acompaña,  
ya se le caen los calzones.  
¡Den la vuelta y vámonos!

$\text{♩} = 110$

Que-bo - ni, - que-bo - ni-toes - el - pa - lo - mo, - cuan-do - lo, - cuan-do - lo - bai - lan - de - no - che,

7  
quehas - ta las, - quehas - ta - las - mu - cha - chas - di - cen, - a - lar - gue, -

11  
a - lar - gue - le - no - le - mo - che. - ¡Da - la - vuel - tay - va - mo - nos!

Imagen 22. El palomo.<sup>46</sup>

## LOS ENANOS.

Entre los sonos mencionados en la literatura de finales del siglo XVIII y albores del XIX se encuentran sonos con el nombre de: el dormido, el perico, el palomo, pan de jarabe, la indita, los panaderos, el chuchumbé, *los enanos*, el aforrado, trompito, la petenera, la manta, y muchos más (Ruiz Caballero, 2010). El caso que nos ocupa, *los enanos*, fue uno de los cinco aires nacionales más conocidos y difundidos durante la segunda mitad del siglo XIX, señala Saldívar (1937); dicho baile formo parte, al lado del jarabe, el atole, el perico y otros sonos y bailes de los intermedios teatrales de las grandes urbes.

En las comunidades siguió activo, tanto que hasta los años 70's del siglo pasado aún se bailaba en San Vicente: una ranhería perteneciente al Mpio de Tacámbaro donde nació y vivió durante mucho tiempo don Luis Rosales Gómez.

Don Luis nos contó acerca del baile de los enanos.

USR: Don Luis... ¿Usted conoció el baile de los enanos?

*Luis Rosales Gómez:* ¡Claro! Como no.

<sup>46</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

USR: ¿Qué decían o qué?

LRG: Nomas me acuerdo de una partesilla que decía.

[Cantando:]

Ya los enanos,

ya se enojaron;

porque a la enana

la pellizcaron .

USR: ¿Le toco bailararlo?

LRG: No... nunca. Lo que sí, fueron los jarabes en la tabla.

USR: Además de la tabla... ¿también se bailaba en el suelo?

LRG: En el suelo, pero ahí era diferente.

USR: ¿Cómo le llamaban allí?

LRG: Le decían el respunteado. Luego había unas señoras que aguantaban más; luego los hombres se subían a bailar y luiguito [sic] se cansaban... ya se subía otro y las señoras no.

USR: ¿Y cuántas tablas eran?

LRG: Nomas era una tabla.

En el Cirián, don Florencio menciona que los enanos eran muy gustados y que recordaban aun como se bailaban, sin embargo por la dificultad y el cansancio, omitió darnos el ejemplo, razón suficiente por la que se ha dejado de interpretar.

FSD: Era una cosa bonita... orita [sic] ya no hay quien lo baile, además porque es cansadísimo.

Este baile, señala Caballero es impregnado de un toque “picante” y de un sabor indígena pues los bailarores se hacían “chiquitos y grandotes”, poniéndose alternadamente de pie y en cuclillas (2010: 11).

En efecto, dentro del baile de *los enanos* aparece el estribillo después del verso, en donde los bailarines se toman de las manos, se ponen de cuclillas y se sostienen uno al otro para no caer, realizando en esa postura, pequeños y repetitivos saltos que hacen a los ejecutantes desplazarse por todo el lugar; luego que termina el estribillo, retoma a la práctica el violín y los bailarines en tabla zapatean.



Imagen 23. Los enanos, forma de baile.<sup>47</sup>

Uno de los estribillos de este baile tan popular en el siglo XIX que aún se recuerda entre los integrantes de la familia Santoyo es:

[Cantado:]

Se hacen chiquitos,  
se hacen grandotes;  
como la rueda,  
de los guajolotes.

---

<sup>47</sup> Fotografías tomadas por Ulises Salazar Rosales, 2019. De izquierda a derecha: 1) Los bailarines se ponen de cuclillas y se toman de las manos, sosteniéndose uno al otro. 2) Realizan cortos y repetitivos saltos desplazándose por todo el lugar.





Imagen 24. Los enanos.<sup>48</sup>

## LOS PANADEROS.

Ahora bien, el son de juego quizá más característico en distintas partes de la Tierra Caliente, especialmente en las Balconerías es, *los panaderos*. Dicho baile inicio como muestra de manifestaciones seculares en fandangos realizados a escondidas de las autoridades religiosas del siglo XVIII y XIX. Según señala Masera, los panaderos fueron enseñados a un puñado de sujetos de Celaya para el regocijo, la diversión y las malas costumbres por una mujer procedente de Valladolid en 1779 (2005); en este sentido, el baile de los panaderos tenía que ver con una metáfora entre el *pan* y el apetito de *amasar el pan*, es decir, con el acto sexual.

Entre los poblados de la Tierra Caliente del Tepalcatepec, los panaderos se utilizan para inaugurar el fandango y fomentar la integración para después arrancar con los jarabes (Ídem: 2005), en la región el baile de los panaderos se incluían en los jarabes considerados *largos*, que regularmente eran en los que aparecían otros sones de juego en los contrajarabes, por mencionar, la sarna y el caballo.

Luego de casi dos siglos, la función “social” ha cambiado, en la actualidad no nos referimos este baile como una metáfora sexual, sino más bien como un son que funge como elemento de integración entre los asistentes, ya que entre sus versos señala ordenes, tareas y castigos para los bailadores.

---

<sup>48</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

Los panaderos consisten en bailar en la tabla uno solo, —sea hombre o sea mujer quien inicie— con un sombrero puesto, para luego, como dice uno de los versos, salir a: “...buscar a un compañero que lo ayude a zapatear”. Al elegir al compañero, se le coloca el sombrero en la cabeza en señal que este debe acompañar el baile en la tabla dúrte una vuelta del son, enseguida se echa el siguiente verso, cual ordena al nuevo bailar, quedarse ahora solo y realizar las “multas” impuestas al cantar. Las “sanciones” van desde, que el bailar realice otros bailes de juego como la raspa, los enanos o cualquier otro son, pero “repicadito” para cansarlo; hasta los versos “*picantitos*” —como dice don Guillermo Santoyo— que mandan al bailar realizar cuanta cosa desee el cantador: bailar de pancita, de rodillas, de codos y hasta sentados dando “brinquitos” sobre la tabla. Al término del castigo, el bailar permanece otro periodo zapateando, luego mediante el verso, se ordena salir en busca de otro compañero. El baile desarrolla la misma dinámica hasta finalizar por completo el son.

[Cantando:]

Que bonito panadero,  
me ha salido aquí a bailar.  
Que me baile de “*rodillas*”,  
que lo quiero castigar.

*Picantito*

[Cantando:]

Qué bonito panadero,  
que te fueron a encontrar.  
Que me baile “*el jabalí*”,  
que lo quiero ver bailar.

*Repicadito*

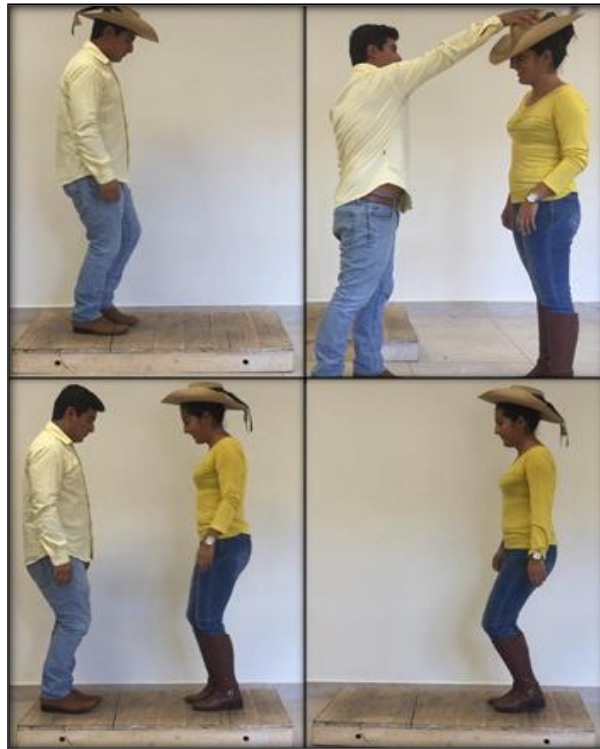


Imagen 25. Los panaderos, forma de baile.<sup>49</sup>

Don Guillermo cuenta que a la hora de echar los versos, a las personas que subían a bailar la tabla, se les agregaban nombres de flores locales (flor de dalia, clavelina, camelina) para las mujeres y apelativos o nombres graciosos (armadillo, cuche, venado) para los hombres, dando como resultado la diversión de los asistentes en el fandango.

---

<sup>49</sup> Fotografías tomadas por Ulises Salazar Rosales, 2019. De izquierda a derecha superior: 1) El baile se inicia con un solo bailarín, luego mediante el verso se ordena salir en busca de uno más. 2) Se elige al compañero —o compañera— y se le coloca el sombrero en la cabeza, es señal que tiene ayudar a zapatear. 3) Los dos bailan en la tabla, esperando que inicie el siguiente verso que ordena al nuevo bailarín quedarse solo para cumplir los “castigos” que ordenará el cantador. 4) Enseguida se manda al bailarín en busca del siguiente compañero para zapatear y la dinámica es la misma hasta finalizar la música.

A continuación se anota el ejemplo.

[Cantando:]

¿Dónde estabas “*nombre local/apelativo*”?

que fueron a encontrar/jallar [hallar].

Que me lo dejen solito/hay déjenmelo solito,

que lo quiero ver bailar.

De igual manera, también existen variantes.

[Cantando:]

Qué bonito “*nombre loca/apelativo*”,

que bien sabe redoblar.

Que busque a su compañero/ora voy a ver si me hace,

que lo ayude a zapatear/lo que le voy a mandar.



Imagen 26. Los panaderos.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en El Cirián, 10 de noviembre de 2018.

Enseguida se anotan versos de los *panaderos* registrados en el Cirián, proporcionados por la familia Santoyo Díaz.

[Cantando:]

¡Qué bonito panadero/a!  
me ha salido aquí a bailar.  
Que me lo dejen solito,  
que lo quiero castigar/ver bailar.

[Cantando:]

¡Qué bonito panadero!  
me ha salido aquí bailar.  
Que busque a su compañero  
que le ayude amasar pan/que le ayude a hacer el pan/que le ayude a trabajar.

[Cantando:]

¿Dónde estabas "*nombre loca/apelativo*"?  
que fueron a encontrar.  
Que me bailen un jarabe,  
que les vamos a tocar.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked as ♩ = 110. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: "¿Dón - des - ta - bas - 'cla - ve - li - na' - que - te - fue - rona - en - con - trar, - que - me -". The second staff contains the melody for the second line of lyrics: "la - de - jen - so - li - ta - que - la - quie - ro - ver - bai - lar." The notation includes notes, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

Imagen 27. Los panaderos. <sup>51</sup>

<sup>51</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

## LA BOTELLA.

Por otro lado, doña María Cruz recuerda *la botella*, otro de los bailes más impregnados en el jarabe. La botella era muy gustada en la región, aunque según los informantes, dicho baile es relativamente “fácil”, ninguno quiso hacernos la demostración del baile; solo se hizo la descripción por parte de la señora María Cruz. Enseguida se apunta parte de la entrevista.

MCS D: Había otro que se llamaba la botella.

USR: ¿Y ese cómo iba?

MCS D: Se pone la botella en medio [en el suelo], y ahí también se baila así [pespunteado], pero uno de allá pa acá y otro de allá pa acá [señalo dos posiciones opuestas] como orita [sic] estaban bailando el palomo; entonces ya le dice uno al compadre: —“tumba esa botella” y luego ya la tiene que levantarla con los pies. Y luego que la levanta le dice a ella [la bailadora pareja] que la tumba [la botella] y la tumba ella y tiene [él] que levantarla con los pies otra vez.

FSD: Sí, sí... pero es fácil eso.

MCS D: Pues sí... no es trabajo pues; uno ya sabiendo le pisa [con un pie] abajo así... al asiento de la botella y el otro [pie] se levanta, luego lo [a] agarra [la botella] pero uno silencito silencito pa´ arriba pa´ arriba [sic], hasta que para la botella.

USR: ¿Ese es en pareja?

MCS D: Sí.

USR: ¿Y cuántas parejas había bailando la botella?

MCS D: Nomas era una [pareja] bailando alrededor de la botella. O luego ponían un sombrero y alrededor del sombrero bailaban.

USR: ¿Y cómo se llamaba así con el sombrero?

FSD. Es lo mismo, se llama la botella; si hay botella era la botella y si hay sombrero era el sombrero [sic], pero era lo mismo.

USR: ¿Cómo va el verso de la botella?

PSD: Comenzaba...

[Cantando:]

Ándale compadre  
baila la botella;  
que si no la bailas,  
ya se va a ir con ella/yo te doy con ella.

[Cantando:]

Ándale compadre/órale compadre  
tumba esa botella;  
que si no la tumbas,  
yo te doy con ella.

Musical notation for the song "La botella". The notation is in 6/8 time, with a tempo marking of ♩ = 110. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a single staff. The lyrics are: "Án - da - le - com - pa - dre, - bai - la - la - bo - te - lla, - que - si - no - la - bai - las, - yo - te - doy - con - e - lla." The notation includes a 4-measure rest at the beginning of the second line.

Imagen 28. La botella.<sup>52</sup>

Otra breve descripción de la forma en que se bailaba *la botella*, comunicada por la señora Cándida Gutiérrez Guzmán, en su domicilio en Tacámbaro el 13 de noviembre de 2018.

Se colocaba la botella en el suelo, y luego alrededor de ella se bailaba... se cambiaban [de lugar] la pareja... el hombre iba para un lado y la mujer para otro lado, luego se echaba un verso, decía...

---

<sup>52</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

[Cantando:]  
Baila la botella,  
baila la botella;  
que si no la bailas,  
yo te doy con ella.

Luego una de mujer tiraba la botella, ya el hombre con los pies la tenía que levantar. Esto así, se hacía tres veces, que coincidía con los tres versos que se echaba. Luego se echaba el palomo.



Imagen 29. La botella o el sombrero.<sup>53</sup>

### **EL JARABE.**

El *jarabe* es el caso que nos ocupa con mayor furor, es por ello que se decidió realizar su descripción al final del apartado. Como bien sabemos durante el siglo XIX y principios del XX, el jarabe fue uno de los bailes con mayor presencia en todo el territorio nacional; ha sido interpretado en diferentes espacios y por distintas “clases” sociales. En los albores del género, fue el baile preferido por la sociedad secular de la Nueva España, cuando entre fandangos bailaban sones y jarabes que tenían que ver con la burla hacia los gobernantes

---

<sup>53</sup> Mecanograbado de la revista “*Papel y humo*”, 1934. Colección particular de Jorge Martín Valencia Rosas (2019).



y el regocijo de los asistentes, luego en el siglo XIX, el jarabe participa junto con otros bailes “nacionales” en las salas de teatro de las principales ciudades del país.

El jarabe también ha cumplido diferentes funciones sociales en distintos espacios; paso de considerarse himno insurgente (Saldívar, 1937), hasta ser parte del discurso de identidad nacional propuesto el estado-nación en el siglo XX. Posteriormente las funciones sociales tornaron para “definirse” dentro de las comunidades de la Tierra Caliente, pues el jarabe ha sido partícipe en cada celebración social y religiosa del lugar; por ejemplo en la comunidad del Cirián, la señora María Cruz Santoyo Díaz refiere al jarabe como la pieza con la que los novios “rompían” la tabla, esto es, la pieza con la que los novios comenzaban a bailar, una vez realizada esta acción los demás asistentes ya podían pasar bailar en la tabla. Doña Cruz, nos platica al respecto.

USR: ¿Quién empezaba a bailar?

MCSD: Quienes rompían el baile, eran los novios. Bailaban un jarabe y eso... y de ahí pa delante bailaban los demás; los novios bailaban la primera pa que luego los demás pudieran bailar. Cuando era santo pues los festejados pues... pero hasta que no bailaban los novios no empezaba la fiesta.

USR: ¿Y que bailaban después?

MCSD: Bailaban puros zapateados. En ese entonces estaba de moda que el Juan colorado o La loba del mal... *el son del huaco* y el tereque [querreque].

Por otro lado, el jarabe se puede bailar en la tabla o en el suelo. Cuando el baile se realiza en la tabla, una pareja de bailadores de frente comienza a zapatear *la entrada* del jarabe, utilizando una frase mnemotécnica para recordar los pasos (“vamos al parque”), enseguida suena *el jarabeado* que se baila igual que la parte anterior, zapateado; luego de esta se “pega” el *paseo o jarabe corriente*, una frase melódica que desencadena una modulación notoria en el tempo del compás, donde los bailadores también modifican sus pasos de baile a otros en dos tiempos. Cuando el paseo finaliza da pie *al verso*, es aquí donde los músicos, bailadores o asistentes en general pueden “echar” una copla que bien puede ser

improvisada contextual, o puede ser una ya existente; en esta sección los bailarores realizan una mudanza. Don Guillermo menciona:

GSD: En el jarabe... más o menos como a la mitad, se cambea [cambia] la bailadora y se pone acá [se intercambia de lugar en la tabla, señalándolo] y ahí entonces va el verso.

Esta afirmación se pudo constatar con las palabras de don Florencio cuando le preguntamos...

USR: Cuándo cantaban los versos, ¿paraban la música?

FSD: Sí, pues como le hicieron ahí.

USR: ¿Y daban vuelta?

FSD: Sí pues... el hombre estaba de este lado y la mujer del otro; cuando se echaban los versos se cambiaban de lugar. El allá y ella acá [señalo las posiciones en la tabla].



Imagen 30. El jarabe, forma de baile.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Fotografías tomadas por Ulises Salazar Rosales, 2019. Primer cuadro: *El pespunteo*. Segundo cuadro: *El jarabe, forma de baile*. De izquierda a derecha superior: 1) Los bailarores zapatean las

Así pues, si la posición del hombre era derecha, ahora será izquierda hasta llegar al siguiente verso, donde de nueva cuenta harán la mudanza, intercambiando de lugares con su pareja de baile. Continúa *el contrajarabe*, sección en la que interviene una parte de un son o un gusto, que de igual manera se baila zapateando sobre la tabla; algunas veces se usa una canción como *contrajarabe*, bailándolo de manera diferente. La forma de baile del jarabe sigue la misma dinámica hasta finalizarlo.

Cabe mencionar que cuando el baile es realizado en el suelo, este puede ser interpretado por varias parejas al mismo tiempo, bailando *pespunteado* y girando por todo el lugar, aunque algunas veces, puede haber excepciones. La observación que se hizo en la comunidad del Cirián fue que mientras tocábamos un jarabe, había dos parejas bailando, una sobre la tabla y la otra en el suelo. En esta última nos referimos a don Matías y a su esposa que interpretaban el jarabe bailándolo “zapateado”. Inmediatamente recordamos a otros de nuestros informantes, quienes dicen que el jarabe bailado en el suelo, es *pespunteado*. Luego preguntamos a don Matías, el por qué bailar lo zapateado y no *pespunteado*, y esto nos contestó.

MSD: Pus porque... uno ya está viejo y ese baile [pespunteo] es muy cansado. En la tabla también se cansa uno... pero me gusta bailar arto amigo, por eso es mejor en la tierra, ahí no le pegas tan duro y no te cansas tanto.

Lo que refirió don Matías acerca del baile, es que el *pespunteo* es el “original” —como dirían don Luis Díaz en Caracha—, aunque por sus posibilidades físicas, digamos, don Matías modifica esta forma de baile en el suelo. Lo anterior podría fungir como factor de “movimiento” o “transformación” de la tradición.

---

dos secciones primarias, *la entrada* y *el jarabeado*. Luego aparece *el paseo o jarabe corriente*, parte en donde la pareja modifica sus pasos de baile a otros en dos tiempos.

2) Continúa *el verso* donde se echa a copla inventada o existente. Es también en esta sección cuando los bailadores intercambian de lugar. 3) Como *contrajarabe* se usa un gusto o un son, permitiendo a los bailadores zapatear sobre la tabla; algunas veces se toca una canción y la forma de baile cambia. 4) La dinámica del baile continúa repitiendo cada una de las secciones mencionadas hasta finalizar el jarabe.



Imagen 31. Don Matías, su esposa y el jarabe.<sup>55</sup>

En lo que refiere a los versos usados para el jarabe en la región, hay que decir que algunos podían ser inventados en el lugar, tomando como base el contexto social y natural, estos fungían como motivo de diversión para la fiesta, según señala la familia Santoyo Díaz. Las personas mayores recuerdan que había quienes improvisaban los versos del jarabe, ahora solo quedan las que cantan versos ya inventados, dicen que no se animan a improvisarlos.

En la Tierra Caliente existen coplas que aluden al querer de las mujeres, haciendo comparación con la naturaleza, y otras tantas que son “*coloradas*” —como lo señala don *Guiso*—, es decir, que hablan de aspectos metafóricos sexuales. A continuación se enlistan los versos documentados en el Cirián.

[Cantando:]

El cuervo tas ser tan negro,  
relumbra más que la plata.

Así relumbrare yo  
en los brazos de mi chata.

¡Ándale!

---

<sup>55</sup> Fotografía tomada por Arely Liliana Padilla García en El Cirián, 10 de noviembre de 2018.

[Cantando:]

Al pie de una peñita,  
nacieron dos arbolitos.  
Hazme una seña siquiera  
con esos ojos bonitos.  
¡Ándale!

$\text{♩} = 110$

El-cuer-vo-por-ser-tan - ne-gro, - re-lum - bra - mas - que-la - pla-ta, - a - si -  
5 re - lum - bra - re - yo, - en - los - bra - zos - de - mi - cha-ta. ¡Án da le!

Imagen 32. Verso del jarabe.<sup>56</sup>

[Cantando:]

Una monja se empacho,  
por tomar agua vendita;  
y en el empacho arrojo,  
una monjita chiquita.

[Cantando:]

Ahora si mis bailadores,  
no se me hagan del rogar;  
no todos los días hay de esto,  
mañana lo han de desear.

---

<sup>56</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

[Cantando:]

Una vieja se comió,  
veinte kilos de sandía;  
y ya en la noche gritaba  
estas nahuas no son más.

[Cantando:]

Una vieja se fue a orinar,  
a la pata de un papayo;  
y un sapo se carcajeaba,  
de mirar a su tocayo.

[Cantando:]

Una mujer se comió,  
cinco kilos de panochá;  
a media noche aclamaba/ y en la noche aclamaba,  
el Santo Niño de Atochá.

♩ = 110



Un - a - mon - ja - sem - pa - cho - o, - por - to - mar - a - gua - ben - di - ta, -  
4 - yen - el - em - pa - choa - rro - jo - o, - u - na - mon - ji - ta - chi - qui - ta.

Imagen 33. Entonación del jarabe.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.



## LA REGIÓN DE TURICATO.

Concluyendo sobre el tema, se debe agregar que en la *zona de Turicato* el baile es característico por el uso de dos tablas al momento del fandango, por lo tanto son también dos parejas quienes participan a la hora de baile. Las tablas entre las comunidades de esta región, de manera individual digamos, comparten medidas aproximadas de entre 60-70cm de ancho por 1.20cm de largo con una profundidad de 80cm, aunque si se usa tarima, las medidas son más grandes (1.45cmx1.20cm aprox.).

Se debe saber que en la séptima década del siglo XVIII —periodo en el que aparece por primera vez denunciado el jarabe—, la mayoría de soncillos eran bailados por parejas de mujeres (Saldívar, 1937); años más tarde dichos bailes comenzaron a cobrar fuerza entre hombres y mujeres. Respecto al baile entre solo mujeres, aún persisten las reminiscencias entre los sones jarochos de montón como *la morena*, *la indita* o *la guacamaya* por mencionar algunos, que se baila exclusivamente por mujeres sobre la tarima.

Hernández Jaramillo, en su tesis doctoral menciona que el jarabe es un baile de pareja, aunque bien podía bailarse por cuatro personas a la vez (Hernández, 2017). Por su parte, Carrión Martín hace aportación al describir un óleo sobre lienzo de Francisco de Goya, realizado en 1776 y titulado “*Baile a orillas del río Manzanares*”. La autora describe en el lienzo un convite con música y baile fuera de la ciudad, se trata de una seguidilla bolera que mucho parecido tiene con el jarabe...

[Se] refleja a dos parejas, descritas por el propio Goya como dos majos y dos majas que bailan *Seguidillas Boleras*, bailan coordinados entre sí, las muchachas y muchachos [que] están junto a los danzantes, unos son los músicos y tocan guitarras o las palmas, otros parecen cantar y otros simplemente contemplan la danza [...] (Carrión Martín, 2017: 93, 94)





Imagen 35. Baile a orillas del río Manzanares.<sup>59</sup>

En la imagen se aprecia como la posición “encontrada” de los danzantes es similar a la posición en la forma de baile de Turicato; ahora pensemos que en el lienzo, Goya hubiese pintado también *dos tablas sembradas* y sobre ellas, estuviesen parados los bailadores, de esta manera, el resultado sería un baile de tabla a orillas del río Manzanares, que a su vez, obedecería las formas de baile en Turicato, aunque se debe mencionar que en la región no se usa la forma expresiva de la mitad superior del cuerpo que se observa en la imagen. Las manos arriba y codos afuera se emplean en los bailes flamencos y sus antecesores, donde realizan “floreos” con las muñecas de las manos o con el brazo mismo.

En la región aún se observa esta forma de baile descrita por Hernández Jaramillo líneas arriba, en donde menciona que el baile es interpretado por dos parejas también “encontradas” entre sí, es decir, cuando el baile es llevado a la práctica en las tablas o en una tarima, las posiciones de los bailadores serán:

---

<sup>59</sup> “Baile a orillas del río Manzanares”, óleo sobre lienzo de 272x295cm de Francisco de Goya, 1776. En: (Carrión Martín, 2017: 93)

° *La pareja A*. El bailaror se posiciona de lado izquierdo sobre la primera mitad de la tabla/tarima y su pareja de baile, también sobre la primera mitad, frente a él.

° *La pareja B*. La pareja se coloca en posiciones inversas a la primera, es decir, el bailaror se coloca de lado derecho sobre la segunda mitad de la tabla/tarima — quedando al lado de la mujer de *la pareja A*—, mientras que su pareja de baile, también en la segunda mitad, frente a él.



Imagen 36. Fandango en Turicato.<sup>60</sup>

Ahora bien, en esta región se han identificado varios sones en función de *contrajarabe*, algunos de ellos imitativos. Entre los sones de juego que se han reconocido se encuentran el caballo, los enanos, la sarna y los panaderos, los demás son sones sin “juego”, digamos, tales como: el pito real, las muchachitas casadas, la comadre Juana, la bola, el palomo y el gato. Este último con reminiscencias en el *jarabe gatuno* prohibido durante el periodo colonial, prueba de ello, son los versos que quedaron inmersos en las diversas tradiciones musicales del Occidente del país.

---

<sup>60</sup> Fotografía tomada por David Durán Naquid, 2006.

Me dijiste que antenoche,  
entró un gato en tu balcón;  
yo no he visto gato prieto,  
con sombrero y pantalón.  
(Son del Gato, Tierra Caliente de Michoacán)

Mama mía, su gato me araña;  
con su cola peluda me asusta.  
Digasté si será cosa justa,  
que se haya trepado a mi cama.  
(Lavallo, 1988: 39)

Siguiendo con la investigación del *jarabe* fuimos a dar a Cieneguillas del Medio, un poblado “cercano” a Puruarán en donde conocimos a don Odilón Aguilar Ángel†<sup>61</sup>, campesino y violinista de 90 años, quien en vida pertenecía a un grupo llamado “*Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto*”; además, el maestro nos contaba acerca de la gran cantidad de sones viejos y jarabes de la región que conocía. En la entrevista que le realizamos en marzo del 2016, nos contó que en su juventud fue aprendiz de Juan Martínez, un músico de tradición perteneciente a Las Escobillas, municipio de Ario de Rosales —en donde don Odilón pasó la mayor parte de su vida—, con el cual aprendió a tocar sones, gustos, polkas, valsos, corridos, canciones y jarabes en diferente tonalidad —característica de los músicos de la región—, el maestro sabía tocarlos en: Sol, Do y Re.

Don Odilón mencionaba que los jarabes gustaban mucho en las fiestas de la región —principalmente en las bodas—, por ser más “*repicaditos*” a diferencia de los sones. Entre los jarabes que más solicitaban, se encontraba uno añejo llamado *el gato*; a decir del maestro, el gato era un son que se usaba mucho como contrajarabe.

---

<sup>61</sup> Don Odilón Aguilar Ángel†, violinista y jarabero nacido en el Pinal, municipio de Turicato en 1926 aproximadamente.



Imagen 37. Don Odilón Aguilar Ángel†. <sup>62</sup>

Uno de los versos del gato proporcionado por Don Odilón Aguilar†.

[Cantando:]

Vamos matando a ese gato,  
 que se comió la manteca;  
 ese gato no se mata,  
 es de mi comadre Petra.

*♩ = 110*

Co - rre - ga - to, - co - rre - ga - to, - a - ga - rra - mee - se - ra - tón, -

4  
 -mi - ra - que - sí - no - loa - ga - rras, - te - ma - to - ga - to - ra - bón.

Imagen 38. Entonación del jarabe, el gato. <sup>63</sup>

<sup>62</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Las Cieneguillas del Medio, 29 de marzo de 2016.

<sup>63</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

Otro verso del gato con variante en la forma de entonación. Recuperada de don Ernesto Figueroa —compañero en el violín de don Odilón Aguilar†—, el cuatro de octubre de 2018 en Cieneguillas del Huerto.

[Cantando:]

Corre gato, corre gato,  
agárrame a ese ratón;  
mira que si no o agarras,  
te mato gato rabón.

The image shows a musical score for a song in 6/8 time, with a tempo marking of quarter note = 110. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a single staff. The lyrics are: "Va - mos - ma - tan - doe - se - ga - to, - que - se - co - mio - la - man - te - ca, - e - se - ga - to - no - se - ma - ta - es - de - mi - co - ma - dre - Pe - tra." There is a small '4' above the second staff, possibly indicating a measure rest or a specific rhythmic pattern.

Imagen 39. Entonación del jarabe, el gato.<sup>64</sup>

El son del gato aparece citado en diferentes ocasiones en boletines del siglo XIX como invitaciones a funciones teatrales en diferentes ciudades del país. El caso que nos ocupa, se trata de una función en donde se presentaría el conocido músico alemán Maximiliano Bohrer; en su gira artística por México, compuso e interpretó una pieza en la que incluía varios *soncitos de la tierra*, según las piezas descritas por Olivarría y Ferrari se tratan de bailes mexicanos como españoles, entre los que se encontraba en son del gato.

El jueves 21 de marzo, Maximiliano Bohrer dio un segundo y último concierto de despedida, acompañado de la joven mexicana doña Francisca Avalos, quien cantó la cavatina de Norma y el aria de la ópera Blanca y Fallero, de Rossini. Maximiliano Bohrer ejecutó, entre otras piezas, la gran fantasía de su composición, el carnaval de México, sobre los bailes, canciones y soncitos siguientes: La Soledad, El jaleo de Jerez, La

<sup>64</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

Manola, el Zapateado de Cádiz, la Jota Aragonesa, una tonadilla de la costa, *El Gato*, Los Enanos, La Tusa, El Palomo, El Perico, El Aforrado y El Café [...] (Olivarría y Ferrari, 1961) cit. por (Reyes Zúñiga, 2011: s.p.)

En 1842, don Guillermo Prieto hace mención de las danzas nacionales que se interpretaron en una fiesta en la ciudad de México; lugar donde tuvo cupo, el son del gato. Hernández Jaramillo transcribe de la revista “*Variedades*”.

[...] en fin lo que divirtió muchísimo á los héroes de la fiesta, como a los demás, fueron las danzas nacionales llamadas petenera, *gato* y jarave. Verdad es que jamás no pudieron haberlo hecho mejor las bailarinas y aun bailarines. (1842) cit. por (Hernández Jaramillo, 2017: 39)

## **LA DESCRIPCIÓN DE LA FIESTA.**

En lo que refiere a la fiesta, en la comunidad de El Cirián, la familia Santoyo Díaz conversó con nosotros acerca de la manera en la que se desarrollaba un festejo en el lugar; doña María Cruz platica que siempre que había bautizo o boda, se organizaba el baile. En la celebración de una boda, la música que se usaba para recibir a los novios eran regularmente piezas sin letra, y enseguida, lo que se tocaba dependía de lo que los novios o los asistentes iban pidiendo, es decir, no tenía un orden jerárquico en la interpretación de los sones, jarabes, gustos y canciones.

Don Porfirio recuerda que antes los bailes de tabla se realizaban para festejarse de cumpleaños y santos, pero también para terminar los periodos de cosecha, en el que después de trabajar una temporada, organizaban los combates. En estos últimos, se mandaban traer músicos de otros lugares para que los músicos de la comunidad —que regularmente también se dedicaban a trabajar las tierras—, participaran en el baile de tabla. En la entrevista que realizamos, don Porfirio y don Florencio nos hablaron al respecto.

*Ulises Salazar Rosales:* Cuando había bailes de tabla, ¿a qué beneficio era?

*Porfirio Santoyo Díaz:* En ese tiempo era... pus nomás para un cumpleaños, una boda o un combate.

USR: ¿A qué hora empezaban los combates?

*Florencio Santoyo Díaz:* Como le digo, empezaban ya tarde... como a estas horas [cuatro o cinco de la tarde] y hasta que se amanecía; a veces el sol salía y ellos ya picados, pus le seguían. Así se abantaban días después del combate.

Por otra parte, cuando visitamos la comunidad de Las Joyas Altas, don Martín Arreola nos platicó que cuando era joven asistía bastante a los bailes de tabla, pues su papa era músico y en donde quiera tocaba; don José Arreola† —padre de don Martín—, tenía diversos compromisos y la mayoría de ellos, eran para el lado de Loma Larga y Nocupétaro. Don Martín cuenta que su padre toco la armonía con *Benjamín Montoya†*, un músico jarabero de Santa Rosa con modos de hablar y vestimenta, característica del siglo XIX.

Enseguida se transcribe parte de la entrevista realizada a don Martín.

*Ulises Salazar Rosales:* ¿Cómo era la fiesta antes?

*Don Martín Arreola:* En cualquier fiesta que se hacía de novios, cuando se casaban ya estaba la música de cuerda ahí [en el templo] y al sacarlos, los llevaban con la música a la casa, luego ya, ahí bailaban... echaban el vals, y luego seguían bailando pura pieza pues... corriente.

USR: ¿Y a qué hora se tocaban los jarabes?

DMA: Cuando se tocaban jarabis [jarabes], eran para descansar la voz o cuando salía una buena pareja de bailadores y se animaba a bailar una serie de tres.

USR: ¿Estaban difíciles los jarabes?

DMA: Sí... iban repicaditos; taban [estaban] sabrosos pa' bailaros [sic]. Don Valente Bedolla, era bueno pa' bailar jarabis [jarabes].

USR: Y... ¿Cómo iban los jarabes?

DMA: Cuando tocaban jarabis [jarabes], unos bailaban ahí [señaló la tabla sellada con cemento] y la demás gente acá [el suelo]. Ya cuando se acababa el jarabi [jarabe]

se echaba el verso y la pareja tenía que cambiarse de lugar [intercambiaban los lugares en la tabla] y luego luego empezaba el contrajarabe.

USR: El contrajarabe... ¿ese cómo iba?

DMA: Ese le seguía después de echar el verso. Yo lo tocaba antes pero ya no, ese sí esta “serio”... ya se me olvido; luego va encontrado, tantito que le jierre [falle] uno ya se encontró. Hasta pa´ bailar lo esta “serio”.

Don Martín también nos contó cómo se llevaban a cabo los combates, cuenta que cuando se acababa la zafra, se molía toda la caña para hacer piloncillo, luego los patrones decían: —“Se acabó la zafra... vayan a traerse una música”.

DMA: Mi apa´ se iba a traer la música de cuerda... y ya en la nochesita se hacía el baile pues bonito... y todos andaban bailando. Ya últimamente ya no, puras cumbias y quiensa que tanto. Antes hasta en los combates había hasta pelea de gallos.

Asimismo, realizamos una entrevista a don Luis Rosales Gómez en Tacámbaro, acerca de cuáles eran los motivos por los que se realizaban anteriormente los bailes de tabla. Se transcribe parte de la entrevista.

*Ulises Salazar Rosales:* Cuando se hacía baile de tabla, ¿a beneficio de que era?

*Luis Rosales Gómez:* Bueno, mira... se usaban anteriormente a veces que, un festejo de un cumpleaños o un santo. Y luego en aquel tiempo a las escardas les nombraban que un *combate*. El combate era: hacían la siembra y el que andaba más atrasado de la escarda, que tenía milpa entre el zacate sin escardar... se juntaba unas diez gentes o quince y le ayudaban a sacar la milpa, a escardarla y hacían un baile en la noche... y le nombraban combate.

USR: Y ahí... ¿tocaban jarabes?

LRG: Sí, los jarabes se componían de que echaban a tocar a los músicos y no le paraban, era cuando estaba la tabla. Se subían a bailar unos y se cansaban y entraban otros y se salían y entraban otros y así le seguían.

USR: ¿Y cuánto tiempo duraban los jarabes?



LRG: Duraban una media hora, más o menos.

La descripción que hace don Luis acerca de la duración del jarabe, corresponde a que anteriormente estos, podían ser largos o cortos. La forma como se componen los jarabes dan pie a continuar su ejecución, haciéndolos extensos o breves según lo solicitaran los bailadores en la celebración; cuando el jarabe era corto se componía por tres jarabes y duraba algunos minutos, pero cuando era largo, podía ser bailado hasta por media hora, según nos cuenta don Luis.

En la actualidad, los géneros de la tradición han atravesado procesos de estandarización que surgieron en la segunda mitad del siglo XX, en donde los músicos, en espacios urbanos se vieron obligados a tener otras prácticas sustanciales, tales como: modos de afinación, vestimenta y menor duración en la ejecución al interpretar el repertorio. Motivos como la comercialización de la música y la influencia de los MMC tuvieron que ver con que la mayoría de estos músicos fueran profesionalizando su trabajo en establecimientos de las ciudades, lo que significó la paulatina ruptura con el sistema festivo de la tabla. Raúl Eduardo González anota al respecto.

[...] la música en el contexto urbano se ha deslindado del zapateado, a la vez que se ha reduciendo, en términos generales, el repertorio poético, al verse acotados los sones y [jarabes] en versiones apenas dos o tres coplas, en contraste con las prolongadas ejecuciones del baile tradicional. (2009: 36)

En los Balcones de la Tierra Caliente, la gente de antes también acostumbraba *las cuelgas*, que eran festejos en donde se coronaba a las personas que cumplían años, día de su santo o aniversarios de bodas. Para la celebración llevaban música y una corona con su collar, ambos hechos con objetos comestibles como azúcar caramelizada, galletas o bombones; algunas veces, cuando “*no había más*”, la corona se elaboraba con papel cartón y con hilo se pegaban dulces cubiertos y galletas marías.

Para las cuelgas existe una canción que le llaman “*Las nohecitas*”, esta suele cantarse para el festejado agregando en una parte del verso su nombre; en ocasiones, los músicos improvisaban versos completos para ensalzar al cumpleañosero.

Uno de los versos de *las nochecitas* dice:

[Cantando:]  
No sé qué siento,  
cuando te veo;  
se me regocija el alma,  
se me cumple mi deseo.  
Se me regocija el alma,  
se me cumple mi deseo.

Respecto a cómo eran *las cuelgas*, la señora María Padilla Gutiérrez de 60 años de edad, platicó haber visto cómo se realizaban estas celebraciones en una comunidad del municipio de Nocupétaro, llamada Aparandán, en donde vivió hasta los veintisiete años, cuando tuvo que emigrar a Tacámbaro. Doña María recuerda las cuelgas se realizaban al anochecer; a los festejados se les coronaba y se les ponía a bailar jarabes para comenzar con “*el baile formal*”. Una vez que el fandango comenzaba, los bailarines solicitaban bailes de juego para integrar a los asistentes, comenta doña María. Entre los bailes de juego de los que doña María nos habló, se encuentran: los enanos, el palomo, la raspa, el gallito, la comadre Juana y la botella. Enseguida se transcribe parte de la entrevista.

*María Padilla Gutiérrez:* Luego, allá en Aparandán se usaban mucho las cuelgas.

*Ulises Salazar Rosales:* ¿Qué eran las cuelgas?

MPG: Pues que el día del santo de aquellas gentes... iban y les llevaba música. Les llevaban una corona y si era así de billetillos algo, iban a Acuichio [Acuitzio del Canje] por coronas de pura azúcar... y aquí [señaló a su pecho] se les ponían unos collares de galletas que les hacían, pero de allá mismo [Acuitzio del Canje]. Eso pues era para una gente especial... y si no acá en el rancho, se compraban galletas de esas... marías y uno les hacían uno [de] estos... collares aquí [señaló a su pecho]. Luego hacían también unas coronas de cartón y con hilo les pegaban las galletas. Ya luego les llevaba la corona y un presente como... pues casi se trataba de pura galleta... dulces cubiertos. Y les llevaban la música, que eran “*Las noches*”. Llegaban con la música y se les coronaba... si era un matrimonio, si era cumpleaños de la señora o del señor, se les coronaba a los dos y los

hacían bailar y eso tocaban... que los enanos, que la raspa, el palomo, que el gallito... luego hasta aventaban un sombrero abajo [al suelo] para bailar por un lado del [él].

USR: ¿Entonces tocaban jarabes?

MPG: Sí... artos y bien repicaditos.

## **EL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE LOS BALCONES.**

Para comenzar a hablar del formato instrumental con el que se toca la música de los Balcones de la Tierra Caliente, hay que decir que, dentro de esta región se hallan otras *subregiones* musicales con una gama instrumental extensa, en las que aparecen variantes de los principales géneros tradicionales, —gusto, son y *jarabe*— dotándoles de un estilo de ejecución propio en cada *subregión*.

Dentro del formato instrumental tenemos una extensa dotación, puesto que el jarabe era ejecutado por múltiples agrupaciones con diferentes instrumentos musicales. Por la parte inicial de los Balcones, en Ario de Rosales, el conjunto instrumental era compuesto por: un violín, un tololoche de tres cuerdas y una *armonía*. Esta última, también nombrada *chachalaca* entre los grupos locales; fue un instrumento cordófono de nueve cuerdas de acero, en donde la 1era, 2da, 3era y 4ta cuerda eran dobles, la 5ta era cuerda sencilla (Hernández, 2008).

Algunos de los músicos y bailadores entrevistados, como don Juan Valdivia Arreola† de Tacámbaro, refirieron al instrumento como una jaranita de cinco ordenes dobles de metal —diez cuerdas en total—, parecida a la vihuela aunque sin “joroba” y con una afinación en la 5ta cuerda tomada como base de la sexta cuerda de una guitarra sexta. Por otro lado, don Odilón Aguilar Ángel† en Cieneguilla del Medio, mencionaba que *la armonía* era una guitarra pequeña de doce cuerdas —seis ordenes dobles—, que se tocaba con un plectro de cuerno de res para que “*batiera*” y se oyera mejor; Pancho Villagómez†, maestro de don Odilón, era ejecutante de la armonía.

Continuando con *la armonía* o *chachalaca*, la señora Cándida Gutiérrez Guzmán nacida en un pequeño rancho del Mpio de Villa Madero, llamado *Porruas*, menciona que siempre

que había baile de tabla en el lugar: —“Los músicos tocaban con una *guitarrita chiquita* de cinco cuerdas y bien escandalosa”, suponemos por las descripciones que realizó, el instrumento debió tratarse de una *armonía*. Por su parte, don Luis Díaz en Caracha platica que en la comunidad de Las Joyas Altas, les gustaba mucho bailar jarabes, y que además, los músicos quienes tocaban conformaban el conjunto por un tololoche, un violín y con esa guitarrilla “chiquita” de artas cuerdas, llamada la armonía. Se anota parte de la entrevista con don Luis en su domicilio.

*Ulises Salazar Rosales:* ¿Sabe en dónde se tocaba la armonía?

*Don Luis Díaz:* En Las Joyas Altas... allí de Tacámbaro pa’ allá.

USR: ¿Cómo era?

DLD: Era una jaranilla de artas cuerdas, igualita que la guitarra pero endosada pues.

USR: Haber platíqueme más de la armonía.

DLD: Le decían pues la armonía, pero tenía un chingo de cuerdas; se pisaba igual que un bajo sexto. Era igual que una guitarra nomas que no daba las notas de la guitarra.

USR: ¿Y cómo se afinaba?

DLD: La afinación es la misma que tiene el bajo sexto, porque el bajo sexto se afina una con las dos [sic]. Las dos cuerdas te dan la primera afinación del bajo sexto y tienes que afinar las dos en la misma sintonía, hasta que sales a la orilla [sic], porque dos cuerdas llevan el mismo sonido pa’ los tonos.

Posteriormente, don Martín Arreola en Las Joyas Altas, confirmo las aseveraciones de don Luis, al decir que en el lugar, les gustaban “arto” bailar y tocar *jarabes*. En la entrevista que realizamos en abril del 2018, platico sobre la armonía y el número de cuerdas que esta tenía.

*Ulises Salazar Rosales:* ¿Recuerda algún instrumento viejo?

*Martín Herrera Pérez:* Ahorita me estaba contando de *la armonía*.

*Don Martín Arreola:* Esa armonía... la armonía era un guitarrita chiquita que parecía guitarra sesta.

USR: Y... ¿de cuantas cuerdas era?

DMA: Era... de docí [doce].

USR: ¿Usted supo tocarla?

DMA: Sí la toque un tiempo, pero a mí no me gusto.

USR: ¿Por qué ya?

DMA: Porque me acababa las uñas. Luego se dejó de usar... quien sabe porque.

USR: ¿Y cómo se tocaba?

DMA: Se tocaba como la vihuela, nomás que esa era endosada [se refiere a las órdenes dobles de las cuerdas].

USR: Y esa, ¿dónde la consiguió?

DMA: Una vez vinieron aquí [Joyas Altas] en un Domingo de Ramos de ahí a Tacámbaro; venían a vender, y ahí agarre esa pero no me duró.

Las aseveraciones de don Juan, don Odilón y don Martín acerca de la cantidad de cuerdas, formas de afinación y tamaños de la armonía, nos pone a pensar que este debía ser un instrumento muy “dinámico” en cuanto a la organología, puesto que las dimensiones, número de cuerdas, formas de afinación y ejecución, además del uso de la armonía en determinadas funciones sociales, pudieron variar. En cuanto a la función social, se sabe que en la comunidad p’urhépecha de Capácuaro, anteriormente la ejecución de *la armonía* se realizaba específicamente en el mes de diciembre para la danza de *los negritos*. (Hernández Vaca, 2008)



Imagen 40. La armonía o chachalaca de seis cuerdas de metal, cuatro sencillas y una doble.<sup>65</sup>

En esta región también aparecía *la periquita* o requintita —llamada así por lo pequeño de sus dimensiones—, se trataba de una guitarra requinto de cuatro cuerdas sencillas de metal, con afinaciones parecidas a las del violín y casi del mismo tamaño, similar a un ukelele. La función musical de la periquita era hacer melodía y segundear al violín según las descripciones que realizó don Juan Valdivia†, por desgracia no recordó más sobre este instrumento.

Posteriormente, se realizó una entrevista a don Sacramento Infante, hijo de un ejecutante de la guitarra sexta, don Jesús Infante, ambos originarios de La Alberca, Mpio de La Huacana. En la entrevista, don Sacramento narra que su padre pertenecía a un conjunto jarabero donde participaban hermanos de don Jesús; Reyes y Francisco Infante, el primero, ejecutante del violín y el segundo, del tololoche y la requintita.<sup>66</sup>

Martínez Ayala menciona que:

---

<sup>65</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales de la reconstrucción de *la armonía* realizada por Música y Baile Tradicional A.C., 2016.

<sup>66</sup> Entrevista realizada por Jorge Amós Martínez Ayala en La Huacana, Michoacán.

El conjunto musical tocaba jarabes para que la gente bailara alrededor de una o dos tablas, colocadas sobre hoyos con botes de hoja de lámina abajo para que sirvieran como caja de resonancia. [...] don Carlos Limas, don Leandro Corona y don Jesús Infante, en La Huacana, refirieron que [en algunas de las celebraciones locales] hasta San Ignacio y El Jorullo llegaban los conjuntos jaraberos integrados por tololoche, armonía, violín y *periquita*. (2018: s.p.)

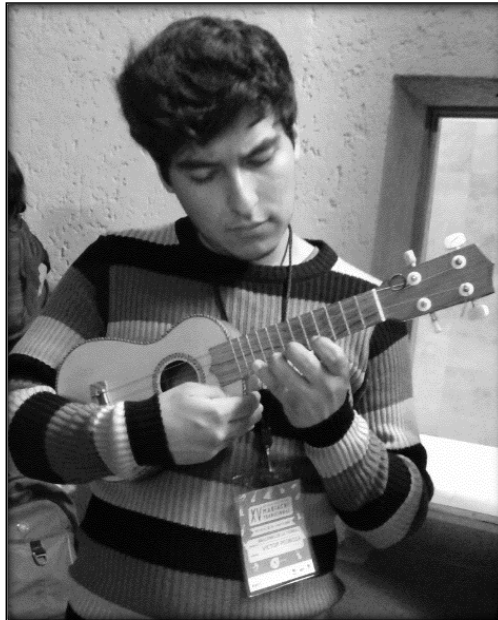


Imagen 41. La periquita o requintita.<sup>67</sup>

Como se advirtió en líneas arriba, se debe considerar que el formato instrumental podría variar de comunidad en comunidad dentro de la región, a lo que al inicio llamamos, *subregión*. Don Juan Valdivia† también habló acerca de que los formatos instrumentales variaban dependiendo de las localidades y las influencias musicales cercanas, por ejemplo don Vicente Murillo Barajas, músico perteneciente a El Capote, municipio de Turicato y con una tradición musical por más de 160 años por parte de sus padres y abuelos, quienes también tocaban jarabes, cuenta que la dotación instrumental que ellos empleaban para su

---

<sup>67</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales de la reconstrucción de *la periquita* realizada por Música y Baile Tradicional A.C., 2016.

ejecución era: el violín llevando la primera voz, *la requintita* con la segunda voz o al revés, el chelo y *la armonía* haciendo acompañamiento armónico y el tololoche de tres cuerdas, que en ocasiones se ejecutaba con arco, llevando las figuras de bajo.

Mientras tanto, al sur de Ario de Rosales, en Urapa se ejecutaban los jarabes con la armonía, requintita, arpa jarabera y guitarra panzona (Martínez de la Rosa, 2008), esta última se menciona en, *¡Que suenen pero que duren!* de Víctor Hernández Vaca, donde describe a *la guitarra túa o panzona* como: un instrumento con “joroba” o abombadura de forma muy singular con parecido a una “panza” de humano, no como la vihuela mexicana actual (2008: 148).

El número de cuerdas varía, algunas túas podrían tener seis cuerdas sencillas, otras más, siete u ocho con órdenes dobles; la fabricación de las cuerdas se realizaba con tripa de chivo o coyote previamente curada con ajo y limón. En Huetamo, don Rafael Ramírez†, ejecutante de la guitarra túa elaboraba sus propias cuerdas (Ídem, 2008). Así pues, para el lado de Turicato, más pegadito a la Tierra Caliente del Balsas medio, la guitarra túa con la afinación tomada de la segunda cuerda del arpa, fungía como el bajo, mientras que la armonía llevaba el ritmo y la periquita la melodía.

Siguiendo esta línea, cuando vistamos a don Joaquín Reynoso<sup>68</sup> a principios del año 2018 —compadre de don Juan Valdivia† e integrante de la *Orquesta Codallos* de Tacámbaro por los años 60s’—, platicó que cuando era joven participaba en un conjunto de su rancho, al lado de uno de sus hermanos en Santas Marías, un poblado cerca de Tecario, Mpio de Tacámbaro; el conjunto interpretaba *jarabes* para las fiestas del lugar y se integraba por una dotación instrumental muy particular, se trataba de: un violonchelo que tocaba su hermano mayor, un tololoche de tres cuerdas, una armonía que ejecutaba don Joaquín —cual había comprado en Pátzcuaro—, *una guitarra panzona* y dos violines.

---

<sup>68</sup> Don Joaquín Reynoso, músico de 83 años de edad y ejecutante del tololoche nacido en Santas Marías, municipio de Tacámbaro.





Imagen 42. La guitarra panzona o túa.<sup>69</sup>

Además de la armonía, la perica y la túa, también cayó en desuso *el arpa jarabera*, instrumento diatónico de 22 a 27 cuerdas de tripa aproximadamente, en algunos lugares y por sus dimensiones, se le conocía como el arpa “*chiquita*” (Martínez de la Rosa, 2016). Martínez Ayala hace mención del arpa jarabera en uno de sus artículos.

En la región de los Balcones, desde Ario hasta Tacámbaro, aparecían las arpas “chiquitas”, llamadas jaraberas, para los pespunteados. El arpa de 27 cuerdas era acompañada por la armonía, a veces por la túa, una guitarra panzona de cinco órdenes con seis cuerdas, más un par de violines “y un chelito”. (2004: s.p.)

Al igual que los otros instrumentos mencionados, la organología del *arpa jarabera* no era normalizada en los diferentes lugares donde se ejecutaba; factores como los materiales, dimensiones y formas de construcción empleados, hacían depender la durabilidad y resistencia del instrumento al momento de la tensión para su afinación. Algunas veces, el arpa jarabera gozaba de 22 cuerdas, y otras veces de 27 como lo asevera Martínez de la Rosa de sus entrevistas, don Leandro Corona Bedolla†, violinista de Zicuirán, Mpio de La Huacana mencionaba que era de 30 cuerdas, además de que para tocarse se acompañaba con un requinto —que se trataba de la periquita—, en lugar del violín.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Fotografía tomada por Arely Liliana Padilla García de la reconstrucción de *la guitarra túa* realizada por Música y Baile Tradicional A.C., 2016.

<sup>70</sup> Entrevista realizada por Jorge Amós Martínez Ayala en La Huacana, Michoacán, 2005.

Lo anterior, las formas de construcción del instrumento, tiene que ver también con la impregnación del estilo de ejecución en cada *subregión*. Pongamos por ejemplo el arpa jarabera de 22 cuerdas; puesto que no cuenta con más, la ejecución del jarabe se ve acotado en las posibilidades melódicas y armónicas, es decir, dicho instrumento contaba con tres octavas solamente, lo que obligaba al ejecutante a mantenerse en un registro corto para la ejecución de la melodía e imposibilitando duplicar la sección de los bajos, sin mencionar que la afinación del arpa permite solo una tonalidad a la vez, realizando modulaciones únicamente a su relativo menor.

Por otro lado, Martínez Ayala menciona que el uso del *arpa jarabera* no era exclusivo de la región, aunque se construían principalmente en Paracho, se oían trinar en una amplia zona geográfica; desde el estado de México, en San Felipe del Progreso, hasta la Tierra Caliente del Balsas medio. En Corral Falso, Mpio de Ajuchitlán, don Juan Bartolo Tavira, interpretaba el arpa jarabera para acompañarse el San Agustín.



Imagen 43. De izquierda a derecha: violín, *arpa jarabera* y bajosexto.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Músicos de Zacatecas, 1898. Fotografía tomada por Wallace Gillpatrick en su visita por México, colección particular de Jorge Martín Valencia Rosas (2019).

Ahora bien, la ejecución de jarabes en la región era bastante común entre las bodas y cumpleaños, pero también para las fiestas de los pueblos del Balsas medio. Algunas de las familias de los pueblos del Bajío realizaban oficios de arrieros, mercaderes y músicos, por lo que llegadas las fiestas en los pueblos grandes de la Tierra Caliente, se veían ocupados en bajar las cañadas recorriendo puntos intermedios hasta llegar a pueblos como Carácuaro, Huetamo, San Lucas y Pungarabato, en donde realizaban, además de intercambios comerciales que incluían: pesca, ganadería y materias primas endémicas de la Tierra Caliente, intercambios culturales que forjaron una hibridación entre las composiciones y el formato instrumental de las músicas de la élite y las de los grupos populares. Los conjuntos locales fueron incluyendo a su repertorio composiciones en los géneros musicales importados por la demanda de quienes las consumían, pero además, también gustaban de formatos orquestales, por lo que los músicos tradicionales comenzaron a incluir instrumentos como: viola, violín, flauta, clarinete, contrabajo y violonchelo al conjunto musical.

El “*chelito*” —como se referían al violonchelo en las comunidades—, fue usado por diferentes músicos jaraberos de la región. En estas referencias se encuentra don Rafael Meza de, El Capote y don Pancho Pureco de Las Cieneguillas del Medio, ambos lugares municipio de Turicato; estos músicos acompañaban los jarabes con el violonchelo, echándole las segundas al violín. En la entrevista que realizamos a don Luis Díaz en Caracha, refirió al chelito, al contrabajo de tres cuerdas y a la tamborita como tres de los instrumentos empleados en el conjunto de don Alejo Molina, en la comunidad vecina, La Loma, Mpio de Tacámbaro, quien también era jarabero.

*Ulises Salazar Rosales:* ¿Cuántas personas eran en el conjunto?

*Don Luis Díaz:* Yo como que me acuerdo que eran siete...

USR: Y ahí... ¿quién tocaba qué?

DLD: Pus cada quien tocaba lo suyo; ese Pancho [Jaramillo] también tocaba el tololoche amigo... ¡chulada! ira... el tololoche de tres cuerdas, ¿te acuerdas de...? hay otro instrumento que se llama chelo. Me acuerdo que mi papá traía a unos de allá de Los Llanos, de Tacámbaro pa' arriba. Eran buenos pa' los combates; cuando todavía no se

daba la tierra, todavía estaban los patrones. Ahí enfrente, en La Loma tienen uno todavía los Molina, es pues igual que el tololoche pero ta´ chiquito.

USR: ¿Y con el chelo que se tocaba?

DLD: Echaban jarabes, echaban sones... uh cuando echaban los pinches gustos vieras... se oiba [oía] bonito. El tololoche se tocaba con el arco también, ese que te digo de tres cuerdas tiene los mismos tonos que tiene el de cuatro, y el tololoche ahorita lo tocan a puro pinche jalón, no... el tololoche llevaba su arco y las cuerdas de ahora ya son de plástico.

USR: Y antes... ¿de qué se hacían las cuerdas?

DLD: De pita... ahí las hacían en el cerro partido.

Respecto a la tamborita, don Luis menciona que:

DLD: [...] en La Loma estaba un cabrón, que nomás con un violín, una guitarra y un tamborcillo [la tamborita] ponían a bailar en la tabla.

USR: ¿Cómo era el tambor?

DLD: Era un pinchi tamborcillo así [señaló las dimensiones de la tamborita con sus manos]. Nomás eran tres [personas] y sonaba como si trajieran [sic] el tololoche amigo...

USR: Y... ¿cómo se llamaba quien lo tocaba?

DLD: Ese señor se llamaba José Valdovinos†, él tenía el pinchi tamborcillo. Decía: — “Vénganse, hoy es día de mi Santo”. — ¡Y hay vamos! Pinchi tamborcillo... él mero le tamboreaba y se ponían a bailar, nomás eran tres músicos y enterraban la tabla, no pus... ahí sobraba gente.

Constatando con lo que se menciona líneas arriba, el maestro David Durán Naquid entrevistado a don Alejo Molina† durante una visita a La Loma, en donde el entrevistado narra el uso de instrumentos viejos en la localidad.

Ya las cosas son diferentes porque hasta los instrumentos ya no los tocan porque antes eran otros, la armonía y el chelo ya ni los conocen, mi suegro tocaba la tamborita y ahora no saben que se tocaba, dicen que nomás pa' Huetamo y eso no es cierto.<sup>72</sup>

Para terminar, en la actualidad el uso de los instrumentos con reminiscencias en el pasado colonial, han quedado atrás, pues su elaboración decayó tras la llegada de la industrialización parachense por los años 40'. Los antiguos instrumentos eran manufacturados en diversas partes de Michoacán, por ejemplo en la meseta p'urhépecha, en Aranza, Ahuiran, Terecuato y Paracho, se elaboraban instrumentos viejos de cuerda pulsada como: la guitarra panzona, el tzirimchu, el tenor, la armonía y la guitarra séptima; en la Tierra Caliente, los centros manufactureros, se encontraban principalmente en la cuenca de Tepalcatepec.

A raíz de la industrialización parachense, las músicas de boga y la influencia del cine mexicano en los pueblos grandes, y posteriormente en la comunidades, en donde, de manera indirecta se conformaba un estereotipo de las músicas tradicionales de México al incluir conjuntos musicales bien “uniformaditos” y con instrumentos “modernos” como la vihuela mariachera principalmente, y el guitarrón, además de acotar la ejecución musical y la reducción en el contenido poético de la música. A principios del siglo XX, entre algunas zonas de Michoacán como el Bajío, la Tierra Caliente y la Tierra Fría, se insertaron a su repertorio géneros musicales modernos importados, en donde los instrumentos de uso, eran más sonoros, fáciles de tocar, modular y transportar; mismos que fueron desplazando a los empleados en las comunidades para la ejecución de sus músicas, por ejemplo, en la cuenca de Tepalcatepec, se insertó la ejecución del guitarrón, mientras que en las Balconerías y la Meseta P'urhépecha, el uso del arpa jarabera y la armonía fueron sustituidas por los tololoche y vihuelas.

Actualmente el formato instrumental “convencional” con el que se tocan gustos, sones, canciones y jarabes entre los conjuntos de los Balcones de la Tierra Caliente son: dos violines, una vihuela, una guitarra de golpe y un tololoche.

---

<sup>72</sup> Entrevista realizada por David Durán Naquid en La Loma, Mpio de Tacámbaro.



Imagen 44. Los Jaraberos de Cieneguillas.<sup>73</sup>

Existe también quien inserte en el conjunto la guitarra sexta en lugar de la guitarra de golpe y omita un violín, por ejemplo *El Sol de Pedernales*, quien también ejecuta música de tradición.



Imagen 45. El Sol de Pedernales.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Turicato, 4 de agosto de 2011.

<sup>74</sup> Ídem, 6 de agosto de 2011.

El objeto de este capítulo fue realizar una descripción formal acerca del jarabe de los Balcones, mostrando las formas de baile de cada uno de los sones de juego que se identifican en la región, pues cada uno tenía su forma característica de interpretación. En la actualidad los sones de juego son poco conocidos, por lo tanto la forma de baile de cada cual, es bailada de la misma manera, zapateado.

Lo mismo sucede con los formatos instrumentales en desuso, los que se oían amenizando los fandangos todavía después de la segunda mitad siglo pasado; estos se volvieron obsoletos por las formas complicadas de ejecución y propiamente con el gusto de cada músico, pues como decía don Martín Arreola: —“A mí no me gustaba *la armonía* porque me acababa la uñas”. Los antiguos instrumentos de la región tenían sus modos de ejecución. Por el diapasón de *la armonía* corría una larga fila de trastos que posibilitaba al ejecutante colocar diferentes posiciones para los acordes, permitiéndole hacer sonar una mayor gama de timbres en cada ejecución. La sustitución de la armonía por la vihuela y sus modos de ejecución más simples, empleado los acordes básicos se dio a partir de la difusión de las músicas de mariachi en el occidente; en ese mismo periodo demás instrumentos fueron desplazados por estas formas más sencillas de interpretación, por mencionar, el arpa jarabera, por el tololoche o el guitarrón.

Como se ha venido refiriendo en el capítulo, el jarabe como género musical, lírico y coreográfico ha persistido entre las comunidades de los músicos y bailadores que visitamos, no obstante, pudimos observar la situación actual en la que se encuentra; la realidad es que cada vez es menos interpretado para las celebraciones y festejos de la región, es decir, los ojos de las nuevas generaciones puestos en las tendencias musicales vigentes, además del desapego hacia las artes tradiciones por influencias de los medios masivos de comunicación, han sido los factores principales en los jóvenes causando el desinterés en el baile de tabla y las músicas tradicionales locales. Sin embargo, lo que nos queda claro es que de alguna manera estas músicas de tradición pervivirán, aunque con el paso del tiempo y sus nuevos elementos —como tradición cambiante— seguirán manifestándose entre los festejos de las familias de gusto en los Balcones de la Tierra Caliente.





# **CAPITULO III**

## *El jarabe y su forma musical*

El capítulo tercero tiene que ver con la parte musical del jarabe. Valdrá para describir sus estructuras generales, cuales constan de: entrada, jarabe o jarabeado, paseo o jarabe corriente, verso y contrajarabe, mostrando su función y variaciones musicales en la región. Sobre el estilo se tiene que decir que cada músico tiene el propio al ejecutar; en donde a grandes rasgos se debe a los modos de aprendizaje musical y particularidad ejecutiva por parte de cada uno. El estilo de ejecución del jarabe de una localidad a otra puede variar, desde los ataques de arco y las apoyaturas, hasta las ligaduras y estacatos al finalizar el jarabe corriente, sin mencionar la dotación instrumental y las afinaciones empleadas.

Por otro lado, las afinaciones que usan los músicos viejos en la tradición de la Tierra Caliente, dependen básicamente del rango tolerable de la voz humana y del instrumento, que a su vez, este depende de los modos y materiales de construcción principalmente, claro, existen otros factores de los cuales se hablará más adelante.

Así mismo, se realizará un análisis concreto sobre piezas musicales —jarabes— transcritas en el siglo XIX y XX para piano y guitarra séptima mexicana; una de ellas, trasapelada entre los documentos del guanajuatense, don Lucas Alamán y de compositores mexicanos como don Marcos A. Jiménez. Las piezas en mención serán objeto de comparación musical con jarabes vigentes de la región: *el jarabe en Do* que interpreta don Odilón Aguilar Ángel† y *el jarabe en Sol* que interpreta don Vicente Murillo Barajas; dichas comparaciones servirán para identificar posibles estructuras musicales compartidas. La presencia de las progresiones, las secciones, las duraciones de compas, etc., darán cuenta de la relación que tuvieron estas músicas dentro del contexto socio-musical en el pasado, además de contribuir a la caracterización del jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente.

## EL JARABE DE TACÁMBARO.

Existen fuentes orales que aseveran que a principios del siglo pasado [XX], se realizaban bailes de tabla en Tacámbaro a beneficios varios, donde los músicos tocaban puros jarabes según la entrevista realizada a don Leandro Corona†<sup>75</sup> por Martínez Ayala en el 2004, además de una plática que realice en febrero del año 2016, antes de que falleciera quizá el último violinista ejecutante de jarabes en Tacámbaro, don Juan Valdivia Arreola†, quien nos platicó que en cada celebración, pedían piezas de jarabes, pues no había quien no supiera bailarlo. La visita al maestro hizo constatar que en la región de los Balcones y particularmente en Tacámbaro, se encontraba vivo el *jarabe* hasta la segunda mitad del siglo XX.

El género musical, lírico yailable predominante en los Balcones que ven hacia la Tierra Caliente, eran los jarabes; aunque en la capital del estado, Morelia, también era bien gustado desde la segunda mitad siglo XVIII y hasta principios del siglo XX. Los registros muestran al jarabe como parte de los divertimentos en los teatros de la ciudad o en complicaciones de partituras que eran de deleite en los sectores populares del occidente de México. En el pasado, aparecen transcripciones de un tal “jarabe moreliano” que no debe entenderse como una pieza, sino como un género musical.

Ahora acabo de llegar del Ahualulco,  
de bailar este *jarabe moreliano*,  
que me dicen que se mueren por bailarlo  
las muchachas bailadoras de mi barrio.  
(Martínez Ayala, 2017)

---

<sup>75</sup> Don Leandro Corona Bedolla†, nacido en Urapa, municipio de Ario de Rosales en 1907, radicado en vida en Zicuirán, Mpio de La Huacana. Violinista interprete del estilo viejo de la antigua parroquia de Sinahua.

En la literatura musical del siglo XX, aparecen denominaciones empleadas y aceptadas para el jarabe: una es, el jarabe Tapatío oriundo de Guadalajara y el otro, el jarabe Moreliano que refiere a pertenecer a este lugar; así pues el jarabe de Tacámbaro, a Tacámbaro. En “El folklor y la música mexicana” de Rubén M. Campos, aparecen dos piezas con los títulos de: “*jarabe de Tacámbaro*” y “*jarabe de Marcos Jiménez*”. La primera se trata de una transcripción realizada por Marcos Augusto Jiménez Sotelo que posiblemente date de finales del siglo XIX. La segunda, creemos por la descripción que años más tarde realiza Vicente T. Mendoza es una composición del mismo autor.

Posteriormente, en el año de 1940, Marcos A. Jiménez hace entrega de una partitura a Mendoza, se trata del jarabe corriente que incluye al “*palomo*”, baile que alcanzo el título “nacional” a mediados del siglo XIX, Mendoza menciona que se bailaba lo mismo en Zacatecas, en Guanajuato y en Tacámbaro, Michoacán.

Se anota el verso del palomo descrito por Mendoza.

[Cantando]

Por las torres de Morelia  
anda un gavilán volando,  
no te asustes palomita  
pichones anda buscando,  
para darles de cenar  
a los que se andan paseando.  
¡Da la vuelta y vámonos!

[Cantando]

Si como no traigo,  
ojala trajera;  
cuartilla en la mano,  
la mitad le diera.  
(Mendoza, 1984)

## Jarabe de Tacámbaro

*♩. = 72*

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Imagen 46. El jarabe de Tacámbaro.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Transcripción recuperada de, “El folclor y la música mexicana” de Rubén M. Campos, 1928.

## LA PARTE ESTRUCTURAL DEL JARABE DE LOS BALCONES.

El jarabe, como ya se ha venido mencionado, es un género músico, lírico y coreográfico que se encuentra disperso en una amplia zona geográfica del país, en donde cada región se le imprime una variante particular, resultado de distintos factores, entre ellos, el número de secciones que este tiene. Para el caso que nos ocupa, Vicente T. Mendoza define la estructura del jarabe como un tipo de *suite* que incluye varias partes o piezas, a las que describe como los elementos constitutivos en su mayoría en compás de 3/4 (1984: 8), efectivamente, el jarabe de las Balcones está compuesto por diversas secciones que se pueden combinar de manera aleatoria, con lo que las posibilidades son prácticamente infinitas, en donde estrictamente no sería la misma ejecución, es decir, cada vez se toca un jarabe, en cualquier sección —más adelante se describirán—, el músico puede interpretar una pieza u otra, manteniendo definida que sección es la que toca. En el jarabe se salmodia con diferentes entonaciones de los versos, utilizando distintas métricas en su composición, pudiendo ser: redondilla, quintilla, sextilla, y hasta décima; usualmente, los temas se relacionan con la fiesta, con los festejados o los asistentes, cuyo carácter puede ser lírico, satírico o reflexivo. Enseguida, el mismo autor apunta una de las descripciones que realizaba don Guillermo Prieto hacia 1828 acerca de la conformación de secciones del jarabe:

“Vedlos: se conocen, se espían, se acercan y suena la copla; sigue el zapateado en movimiento vivo, luego venía el descanso y terminaba otras vez con la copla”. (Ídem, 1984: 73)

La anotación anterior hace referencia a las secciones con las probablemente comenzó a definirse el jarabe en el siglo XIX, y con nuestro jarabe, tendría bastante similitud en las secciones actuales, por ejemplo la primera línea, en donde dice que: —“se conocen, se espían, se acercan”, pareciera que se tratara del *paseo* o *jarabe corriente*, inmediatamente la copla [*el verso*] y luego el zapateado, que sería para nosotros *el contrajarabe*, de nueva cuenta [*el jarabe corriente*] y finalmente otra vez la copla [*el verso*]. Ahora bien, a través del tiempo el número de secciones se ha ido transformando, incorporando u omitiendo elementos, en donde algunas veces han persistido aunque con diferente nombre.

Por otro lado, luego la conformación del jarabe como género musical, lírico yailable, a mediados del siglo XIX, eran cinco los aires nacionales que lo incluían, se trataba de: “el palomo”, “el atole”, “los enanos”, “el perico” y “la diana” (Mendoza, 1984: 74). En los Balcones de la Tierra Caliente, el jarabe está constituido también por cinco secciones: entrada, jarabe o jarabeado, paseo o jarabe corriente, verso y contrajarabe.

### **LA ENTRADA.**

La *entrada* del jarabe es una sección “pequeñita”, puede estar compuesta por una estructura musical definida, o bien, una partecilla de un son local. Cabe mencionar que existen jarabes en donde no se incluye la entrada, empezando entonces en la sección siguiente llamada, *jarabe o jarabeado*, incluso hay también los que inician con el *jarabe corriente*, por mencionar alguno, el jarabe que interpretaba doña Crescenciana Borja Espino†, iniciaba con el *jarabe corriente*. En los Balcones de la Tierra Caliente, la entrada de jarabe que puede considerarse entre las más comunes, se desarrolla en compás de 6/8 con modulaciones rítmicas a  $\frac{3}{4}$ .

Mendoza, por su parte menciona que la entrada del jarabe era conocida como el “corriente” o “sinfonía” (1984); ahora reafirmamos que estas categorías, estrictamente hacen referencia a *la entrada del jarabe* y no al jarabe corriente actual. Algunos escritos mencionan a *la sinfonía* como un “trozo” instrumental que se incluía en distintos géneros, en la mayoría fungía como pieza de inicio. En la valona por ejemplo, la sinfonía se trataba de un fragmento tonulante que sirvió para dar variedad de entonación a la declamación de la décima.

[...] la valona cristalizó con mayor vigor, cuando la animación y el entusiasmo han alcanzado el clímax; entonces viene *la sinfonía* y se deja oír el grito penetrante que sirve de anuncio: el ¡ay! que precede de la planta, cuyos versos dan razón del motivo que origina la fiesta: onomásticos, boda o bautizo, y los concurrentes prestan todos atención. (Ídem, 1984: 92)

En algunos sitios de la Tierra Caliente de Michoacán, pero especialmente en el sur de Jalisco, *la entrada del jarabe* es mejor conocida como “*sinfonía*” por los músicos de tradición. Chamorro retoma anotaciones de Lavalle (1988) al mencionar que la *sinfonía* es un movimiento instrumental que funge como pieza de entrada del jarabe, caracterizado principalmente en el jarabe jalisciense (Chamorro: 2006: 49). En la entrevista realizada por González a don Martín Villano —poeta y músico tradicional—, se menciona que por la región de la cuenca de Tepalcatepec a la entrada del jarabe se le conocía más bien como *el rastrojo* (2009).

### **EL JARABE O JARABEADO.**

En esta sección, la estructura musical no se encuentra definida, pues cualquier movimiento instrumental para jarabe es bienvenido, de hecho, existen jarabes en los que se usan secciones musicales del contrajarabe, empleados aquí como *el jarabeado*. Como se menciona líneas atrás, el jarabe está compuesto por una serie de elementos distintivos que hacen del jarabe, un género muy dinámico; anteriormente —desde los inicios del jarabe hasta la primera mitad del siglo XX— en su ejecución, no había jarabe que se repitiera, puesto que las secciones empleadas por los músicos eran indefinidas en su colocación, es decir, el violinista tocaba el jarabeado que primero recordara; incluso había quienes lo improvisaban de su “cosecha”, que más bien era preparado con anticipación en su hora de estudio, para en el fandango tocar un jarabe con *jarabeado* propio. En la actualidad, la mayoría de los jarabes fueron estereotipados, definiendo el número de secciones y cual jarabeado, verso y contrajarabe se debe interpretar.

Por otro lado, en algunos lugares de la Tierra Caliente, *el jarabeado* es conocido como el jarabillo o zapateado; por ejemplo en el jarabe ranchero, el jarabillo es la tercera parte instrumental del mismo, aunque más acelerada que las otras dos anteriores. En esta parte los bailarines mediante rápidos “brinquitos” y zapateados ejecutan la pieza de manera alegre y constante (Ídem, 2009).



## EL PASEO O JARABE CORRIENTE.

La sección que desencadena el jarabeado es conocida como *paseo* o *jarabe corriente*, y en algunos casos, como descanso. El jarabe corriente es la sección en donde se realiza la variación rítmica más notoria de este género; se identifica con un compás rítmico inicial de 4/4 y modula inmediatamente a un compás de 3/2; en esta parte, la estructura melódica sí es definida, aunque con diferentes variantes. En las Balconerías, *el jarabe corriente* es interpretado de distinta manera por cada ejecutante; cada músico imprime su estilo característico en él —también de manera general en el jarabe— por diferentes motivos, de los cuales se hablara más adelante.

Describiendo el jarabe corriente o paseo, Mendoza menciona *el paseo* como un verdadero pasacalle (1984: 77), González lo sostiene refiriéndolo como la supervivencia del *pasacalle* barroco, que era un intermedio acorde en una danza. Se puede indicar que la función que el paseo cumplía en el barroco y la que cumple en el actual jarabe es prácticamente la misma (2009: 167). Por otro lado, Campos describe *al descanso* —jarabe corriente o paseo— como el momento de intercambio de lugar entre los bailadores, para nuestro caso, este intercambio se realiza más bien durante el verso del jarabe.

[...] el descanso no era la suspensión de movimiento, sino una atenuación donde la china terciaba garbosamente su rebozo [...] el galán cruzaba diagonalmente la escena para cambiar de lugar según lo describe el ritual del baile [...] (1928: 58)

Enseguida, en la tesis doctoral de Elvira Carrión se menciona una “*corriente*” o “*el courante*”, se trata de una danza realizada en compás ternario que originalmente debía mantener un carácter noble y serio a su vez. Probablemente, nuestro jarabe corriente tiene parentesco con *la courante* española del siglo XVII, puesto que en esta sección también se desencadenan una serie de movimientos de ida y venida, como lo cita Carrión; en nuestro caso, durante *el jarabe corriente* los bailadores realizan movimientos continuos menos expresivos hacia los lados.

La autora describe la corriente o el courante como:

La corriente es una danza llamada así, a causa de las idas y venidas, marchas y contramarchas que realizan los danzantes, en su origen tenía un carácter grave, noble y serio, aunque con el tiempo se le fueron introduciendo saltos y alejándola de su forma inicial [...] Se llama del mismo modo el Courante; era una danza muy común en la corte francesa en la época de Luis XIV. (Carrión Martín, 2017: 159)

### **EL VERSO DEL JARABE.**

Posteriormente aparece la sección donde los músicos, bailadores o asistentes en general pueden echar el verso del jarabe. En esta sección no se toca, permitiendo salmodiar o cantar el verso con diversas entonaciones que pueden estar definidas por la interpretación de un jarabe mismo, o bien como en el pasado, ser improvisados en el contexto con temas relacionados a la fiesta, a los festejados y a los asistentes, con un carácter lírico, sarcástico o reflexivo. La improvisación de los versos en las Balconerías se mantiene hasta la actualidad, aunque no tan viva como en otras zonas del país; por mencionar alguno, el sur de Veracruz en donde la tradición poética está impregnada entre las familias fandangueras.

La mayoría de los versos empleados en el jarabe usan un tipo de estrofa llamada *copla*; se trata de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los versos pares solamente (2do y 4to), quedando sueltos los versos impares (1ro y 3ero). En realidad la métrica de los jarabes en las Balcones es diversa, antiguamente se versaba con redondilla, quintilla, sextilla y hasta la décima.

De Tierra Caliente vengo  
sombreado en los *arbolitos*;  
nomás por venirme a ver  
lo negro de tus *ojitos*.

(*Copla* de jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente)

Por aquellos peñascales  
y sus hermosos sombríos,  
me puse a pensar mis males  
y a soñar mis desvaríos.

(*Redondilla* de jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente)

Andándome yo paseando,  
me encontré una mujer sola.  
Me dijo cuanto me gustan,  
los tiros de su pistola;  
si quieres los venderemos,  
pa' darle gusto a la bola.

(*Sextilla* de jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente)

Por otro lado, cuando se finaliza el verso del jarabe se debe agregar un característico: ¡ándale!, ¡ándale pues!, ¡ay!, ¡ay pues!, ¡eh!, que pertenece a los versos de la región y como se dijo líneas arriba, las entonaciones que se emplean al cantarse es variada y prácticamente tienen que ver con el gusto de quien lo cante. Enseguida se citan ejemplos de versos de jarabes con terminaciones y entonaciones diferentes.

Antenoche fui a tu casa,  
tres golpes le di al candado ¡he!  
no estas buena para amores,  
tienes el sueño pesado. ¡He!  
(Crescenciana Borja†, jarabe en Sol)

♩ = 110

An - te - no - che - fuia - tu - ca - sa, - tres - gol - pes - le - dial - ca - da - do -

4

¡he! - noes - tas - fue - na - pa - raa - mo - res, - tie - nes - el - sue - ño - pe - sa - do. ¡He!

Imagen 47. Crescenciana Borja†, jarabe en Sol.<sup>77</sup>

Hasta que salió a bailar,  
 la que yo tanto deseaba;  
 la Reyna Santa Lucía,  
 con l'empereador de España. ¡Ay!

(Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto, jarabe en Do)

♩ = 100

Has - ta - que - sa - lió - bai - la - ar, - la - que - yo - tan - to - de - sea - ba, -

4

- la - Rey - na - San - ta - Lu - cí - a, - con - lem - pe - ra - dor - de Es - pa - ña. ¡Ay!

Imagen 48. Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto, jarabe en Do.<sup>78</sup>

Una rosa de Castilla,  
 se me deshojo en un plato.  
 Como quieres que te olvide,  
 si aquí traigo tu retrato. ¡Ándale!

(Los Capoteños, jarabe en Sol)

<sup>77</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

<sup>78</sup> Ídem, 2019.

♩ = 110

U - na - ro - sa - de - cas - ti - lla, - se - me des - ho - joen - un - pla - to. - Co - mo - quie

5

res - te - ol - vi - de, - sia - qui - trai - go - tu - re - tra - to. ¡An - da - le!

Imagen 49. Los Capoteños, jarabe en Sol.<sup>79</sup>

Se debe decir también, que es en esta sección donde la pareja de bailarines realizan una *mudanza*, es decir, cuando se oye cantar el verso del jarabe, inmediatamente quien se encuentra bailando, intercambia de lugar; el bailarín se muda al lugar donde se encontraba su pareja de baile, quedando de esta manera cada uno en el lugar opuesto.

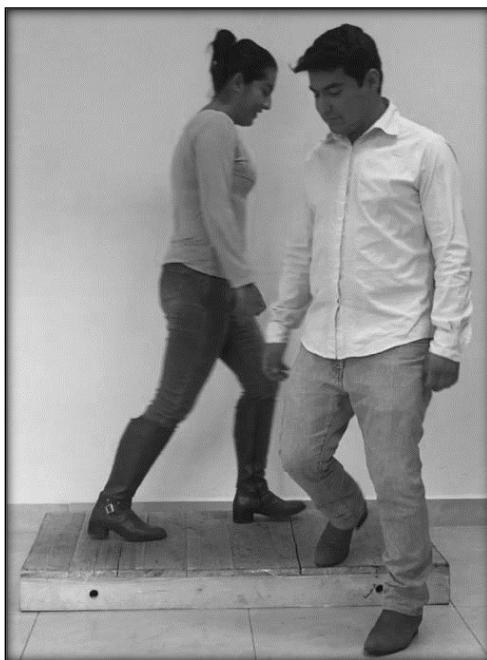


Imagen 50. La mudanza del jarabe.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Transcripción de Ulises Salazar Rosales, 2019. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

<sup>80</sup> Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Tacámbaro, 2019.

## EL CONTRAJARABE.

La última sección del jarabe de las Balcones, es *el contrajarabe*. En esta parte la estructura melódica no está definida, pudiendo ser empleada cualquier pieza que los músicos acostumbren para su ejecución —gustos, canciones, en su mayoría sones— en distintos momentos en el contrajarabe se usan sones de juego, entre los cuales destacan: los enanos, la raspa, los panaderos y la botella, además, como contrajarabe de la región podemos reconocer las siguientes piezas: *las muchachitas casadas*, *el caballo*, *el pitoreal*, *la bola*, *la feria* y *el palomo*, este último también se usaba como salida.

Respecto al palomo, don Juan Valdivia† nos decía que en la sección del verso era posible realizar improvisaciones de petición para saber que contrajarabe se había de interpretar, muchas veces aparecía la copla donde solicitaban *el palomo*.

[...] tocábamos el último jarabe y los bailadores nos pedían con el verso la pieza o son, con la que querían terminar bailando, luego pedían mucho *el palomo* para terminar, pero eso dependía del que cantara el verso.<sup>81</sup>

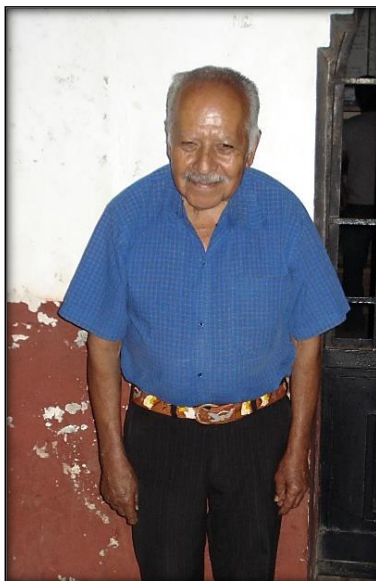


Imagen 51. Don Juan Valdivia†.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Entrevista realizada por David Durán Naquid, Tacámbaro, Michoacán.

<sup>82</sup> Fotografía tomada por David Durán Naquid, Tacámbaro, Michoacán.

Don Guillermo Santoyo, en la comunidad de El Cirián también indicó que el palomo era una pieza que en su mayoría, fungía como de salida y dependía del verso que se improvisara para poder ser interpretado; en ocasiones se pedían sones y otras veces canciones.

[Cantando:]

Señores y señoritas,  
un favor del voa pedir;  
no se olviden *del palomo*,  
que [e]s el que nos hace r[e]ír.

(Verso de jarabe solicitando *el palomo* como pieza de salida)

Por otro lado, *la feria* era un son que se interpretaba con mayor costumbre en el sur de Jalisco en los inicios del siglo XX, luego se incorporó como tercera parte en *El verdadero jarabe Tapatío* de José de Jesús Martínez en 1913. Enseguida, don Francisco Sánchez Flores realizó una compilación de sones y jarabes del lugar, en donde incluyó este son [*la feria*], como una sección de la versión de su jarabe en que aludía a la invitación a su compañera para realizar movimientos de baile, además de ser uno de los sones más gustados en la región; posteriormente dicha compilación fue entregada a Josefina Lavallo para la publicación de su libro acerca del jarabe de Jalisco.

*La feria* de Sánchez Flores.

Si quieres vámonos te llevaré,  
si quieres vámonos te llevaré;  
a ver aquello no no,  
a ver aquello si si,  
a ver aquello no no,  
a ver aquello que es purito amor.

(Lavallo, 1988: 123)

En los Balcones de la Tierra Caliente todavía se reconoce *la feria* como parte de los versos del contrajarabe, interpretado por un conjunto familiar con una antigüedad de no menos de 160 años de tradición, llamado *Los Capoteños*; quienes interpretan un *jarabe en Sol Mayor*, en donde en la primera “vuelta” del jarabe, aparece *la feria* como el contrajarabe, cual dice:

[Cantando:]

Si quieres vámonos,  
si quieres vámonos,  
si quieres vámonos, te llevaré  
y a ver aque,  
y a ver aque,  
y a ver aquella que está por allá.  
(Los Capoteños, Jarabe en Sol)

Otra versión de *la feria*.

[Cantando:]

Si quieres vámonos para Tepic,  
si quieres vámonos te llevaré,  
para ver a esa mujer;  
que sabe bailar muy bien.  
Si quieres bailar también  
entonces vámonos te llevaré.  
(Mejía Núñez, 2011: s.p.)



## LA DURACIÓN DEL JARABE.

En cuanto a la extensión del jarabe, don Martín Arreola nos contó que había jarabes cortos y largos. Los primeros eran aquellos que debían ser bailados por una sola pareja de inicio a fin y hasta que terminara el jarabe podían salir de la tabla; a estos se les conocía como *jarabes completos* o *jarabes por pieza* y constaban de tres versos o vueltas, es decir, eran aquellos en donde se interpretaban las secciones (entrada, jarabeado, jarabe corriente, verso y contrajarabe) únicamente tres veces.

Ulises Salazar Rosales: ¿Cuántas partes había en una pieza de jarabe?

Don Martín Arreola: Tres jarabis [jarabes]... eran tres los que se bailaban por pieza; dos personas en la tabla, una bailadora y un bailador, y los demás lo bailaban en el suelo.

De igual manera podían haber jarabes largos, cuáles constaban de hasta de siete veces la interpretación de las secciones —a diferencia del jarabe ranchero del valle de Apatzingán, donde el jarabe largo consta solo de cuatro versos—, en donde la secuencia, la velocidad y la duración que cada sección tuviese, tenía que ver con el gusto y la destreza del violinista, quien además debía atender la capacidad y condición de los bailadores (González, 2009). Don Martín señala que cuando los *jarabes largos* se tocaban, era porque salía una buena pareja de bailadores quienes se animaban a terminarlo, o en su caso como en la región de Turicato a “relevar” el baile, dicho de otra manera, el bailador o la bailadora después de interpretar sus mejores pasos, podrían bajar de la tabla solo en caso de que otro bailador lo relevara, esto para no dejar sola la tabla hasta que finalizara el jarabe. Así pues, la dinámica del jarabe en las Balcones es repetir cada sección de manera ordenada, claro, mientras haya bailadores en la tabla, de lo contrario el jarabe finaliza. La salida del jarabe puede darse en la sección del verso con una copla establecida como el jarabe en Sol Mayor de Los Capoteños, cual dice: “Si ya se cansaron/como no se sientan, adiós”; o bien con una pieza solicitada en el verso del jarabe, el palomo por ejemplo. El jarabe también puede terminar en la sección del paseo, sin que llegue a la sección del verso.

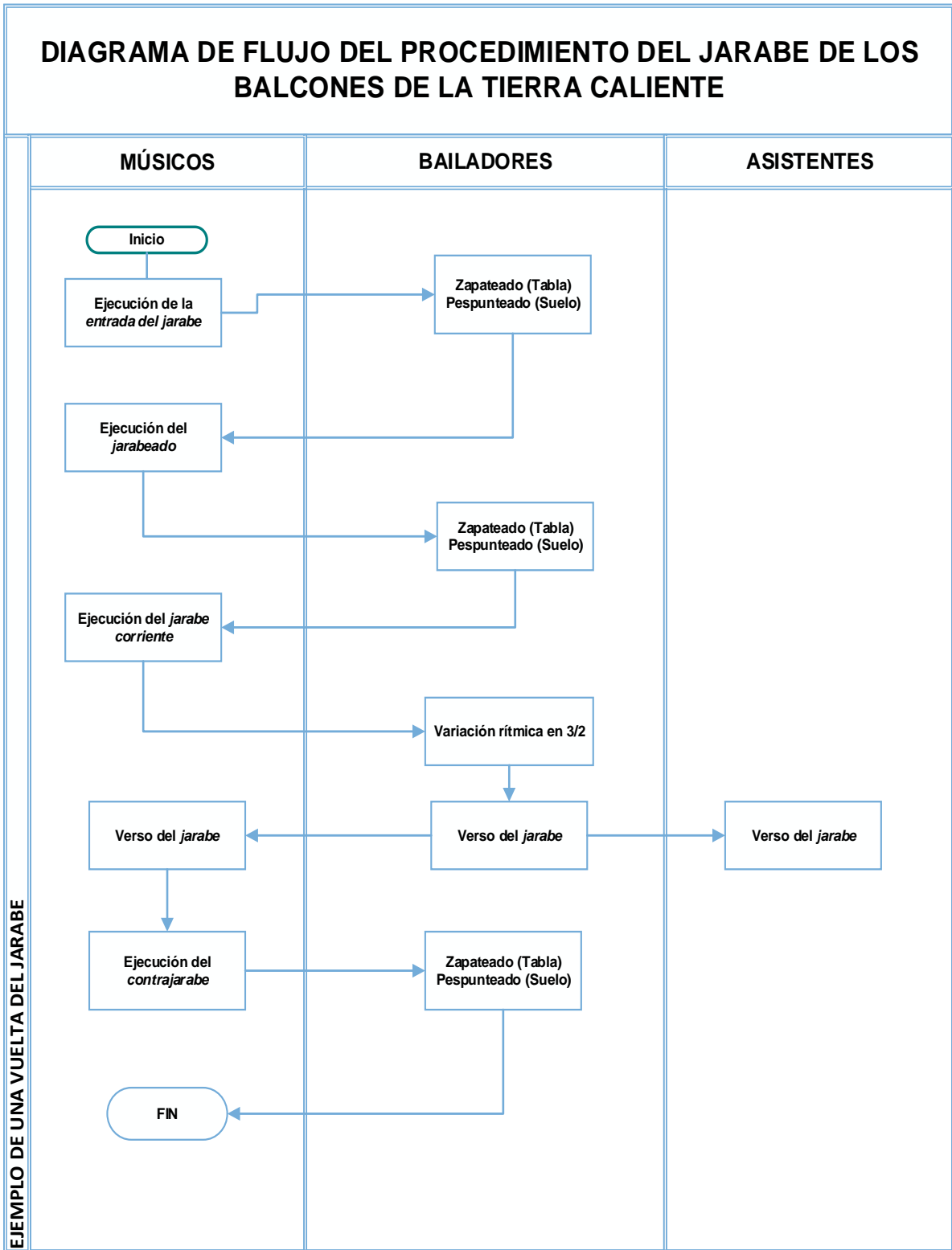


Imagen 52. Diagrama de flujo de procedimiento, ejemplificando una “vuelta” del jarabe.

## **EL ESTILO DE INTERPRETACIÓN EN EL JARABE DE LOS BALCONES.**

Ahora bien, en la región se encuentran diferentes grupos de música de tradición que dotan de estilo a su persona y a su localidad. Don Odilón Aguilar Ángel†, músico y campesino que en vida pertenecía a la comunidad de Las Cieneguillas del Medio —poblado cercano a Cahulote de Santa Ana— y al conjunto de *Los jaraberos de Cieneguillas del Huerto*, él nos contaba que el estilo del jarabe era único por allí; las figuras musicales que se tocaban en las secciones del jarabe y los mánicos que se realizaban en la armonía no se igualaban en otros lugares. Esta versión la reprodujo don Vicente Murillo Barajas de *Los Capoteños*, cuando platicaba que muchas veces el jarabe se tocaba con la “cosecha” [destreza musical] de cada uno, por lo que los rasgos musicales propios lo hacían característico a cualquier otro músico que lo ejecutara en la región.

En los Balcones de la Tierra Caliente el estilo de ejecución del jarabe es un factor importante, puesto que cada músico impregna en él una variante particular, que a su vez, tiene que ver con la formación musical y el gusto del ejecutante; desde la postura en el violín y el arco, hasta los modos de ataque, apoyaturas, ligaduras y estacatos al finalizar *el jarabe corriente*, además de la entonación de los versos, las afinaciones y los movimientos musicales empleados. Se debe decir que los músicos tradicionales no llaman así a estas formas de interpretación, más bien para ellos forman parte sus adornos y obligados al ejecutar el jarabe.

Uno de los elementos resaltantes que tienen que ver con *el estilo*, es la entonación de los versos del jarabe, específicamente los que cantan don Odilón Aguilar Ángel†, y Vicente Murillo Barajas dentro de las fiestas de sus localidades. Estas formas “distintivas” de entonación y afinación por parte de ambos, obedecen al modo de aprendizaje que cada músico tuvo, es decir en el proceso de la enseñanza, aprendieron las formas “*tradicionales*”, de manera autodidacta y sin conceptos, pero además con su propia percepción acerca de la afinación, lo que corresponde a otro factor relevante en la cuestión de la impregnación del estilo del jarabe en la región —más adelante se abordará sobre el tema—.

## LA ENTONACIÓN DEL VERSO.

Ya bien se sabe que hay diversas formas de entonar los versos del jarabe en las Balconerías, y aunque los ejecutantes eligieran el mismo, la forma de interpretación no podría ser la misma, esto se debe a que las tesituras bucales y las cuestiones de afinación percibidas por cada uno, no permitirían replicar la entonación del verso cantado por el otro músico, desarrollando variaciones en el contorno melódico de las coplas, donde en algunos casos serían cambios muy ligeros, y en otros más, bastante notorios.

Cuando don Vicente Murillo canta uno de los versos del jarabe, percibimos que el contorno melódico de la copla se mantiene en un rango “*afinado*” dentro de la tonalidad empleada, mientras que don Odilón Aguilar† al realizar esta acción [cantar o salmodiar el verso], su entonación de la copla hace desfases melódicos que en ocasiones quizá no pertenecerían a la tonalidad en la que se encuentra el jarabe interpretado; pareciera que está cantando en una tonalidad en donde no precisamente tuviese que retornar a la tónica, es decir, cuando don Odilón entona el verso del jarabe puede mantenerse en otro grado melódico de la tonalidad, aunque el acompañamiento armónico haya regresado al primer grado. Antes de continuar es necesario hacer una aclaración, con lo anterior escrito no se pretende indicar que algunos músicos sean mejores que otros por sus afinaciones más acertadas a las tonalidades, sencillamente tienen diferentes formas de percepción acerca de la afinación, que además corresponden a un estilo particular de cada músico tradicional. Aunque pensemos en un modelo estándar de afinación para los músicos de tradición, es prácticamente imposible lograr una afinación temperada debido a condiciones naturales como: las materias primas y las formas empleadas para la construcción del instrumento, sus formas de ataque, las temperaturas en donde se ejecutan estas músicas y propiamente, el estilo musical en la determinada región. La música de “*academia*” no queda exenta, puesto que en términos de *micro-hertzios*, estrictamente las afinaciones “correctas” no existen por factores ya mencionados. En seguida se muestra como es el contorno melódico de la copla interpretada: —“Agua de limón quisiera/aguardiente en un taza/que bonita chaparrita/me la dieran en su casa”—. En el caso de don Odilón† es bastante notorio el desfase melódico que realiza al efectuar su canto.

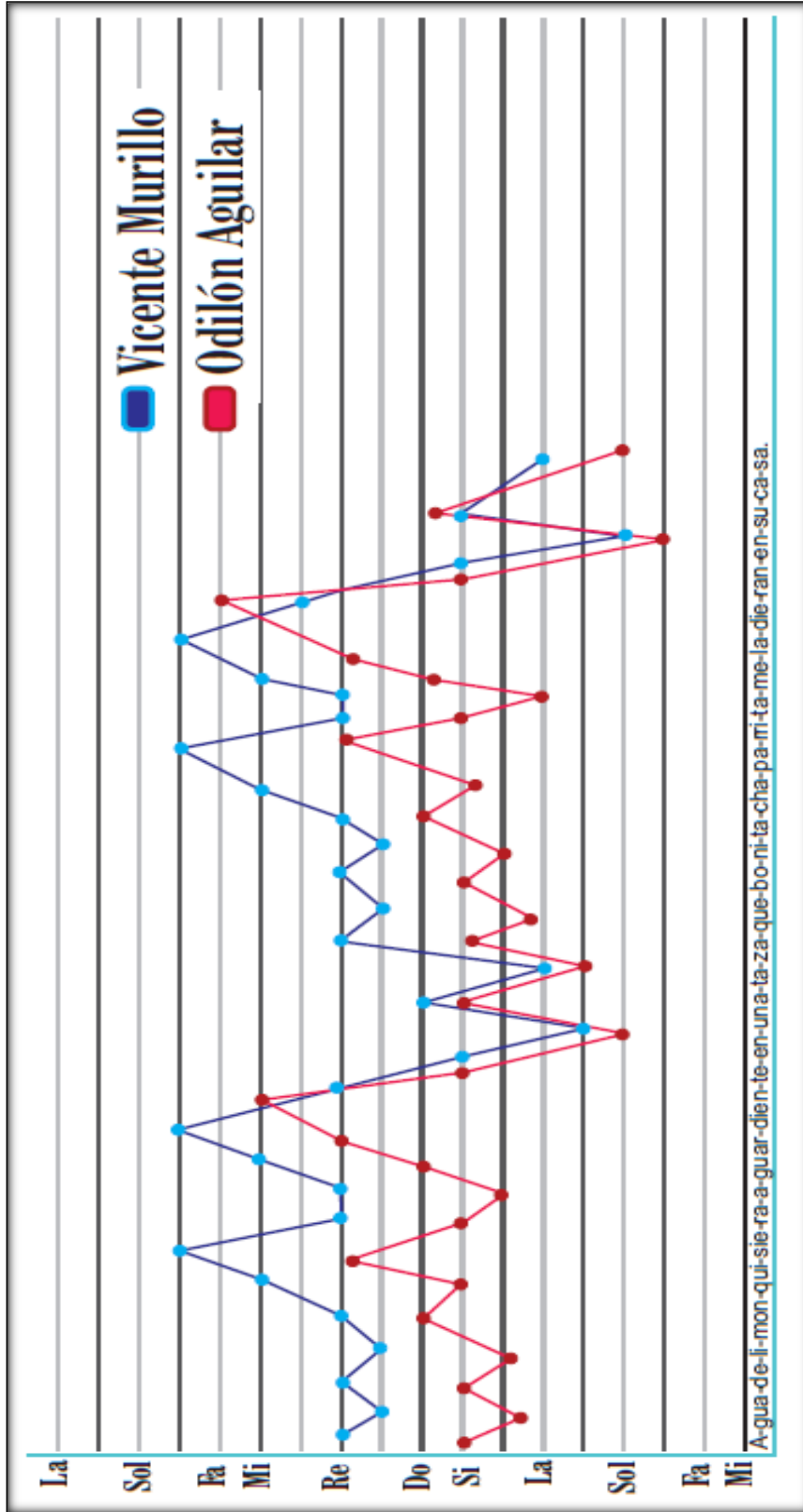


Imagen 53. Grados melódicos en la entonación de la copla.

En la gráfica se aprecian dos recuadros que representan el color de cada uno de los intérpretes en la entonación del verso del jarabe, el recuadro color azul pertenece a don Vicente Murillo y el de color rojo a don Odilón Aguilar†, en ellos se puede apreciar que en la copla, ambos siguen un contorno melódico parecido; la diferencia se encuentra en la forma de entonar —la altura de la nota que se usa—. El patrón que sigue el color azul —don Chentito— se mantiene fijo en la afinación empleada, es decir, sin hacer desfases o modulaciones, aterrizando perfectamente en las notas pertenecientes a su tonalidad, mientras que el patrón de color rojo —don Odilón†— realiza desfases melódicos bastantes notorios como si estuviesen dentro de un sistema musical modal y no tonal; existen notas en las que el desfase melódico van desde  $\frac{1}{4}$  a  $\frac{1}{2}$  de tono por debajo de la nota indicada en la tonalidad empleada, en este caso Sol Mayor, por tal motivo se vuelve bastante complicado cantar como lo hacía don Odilón Aguilar†.

Siguiendo con esta postura, estas formas de entonación o salmodiar los versos del jarabe no dependen de un esquema “fijo” para su función, más bien de la formación musical de antaño por parte de cada uno de los músicos de la región; en este caso, representa un estilo propio de entonación por parte de don Odilón.

## **LA PERCEPCIÓN SOBRE LA AFINACIÓN EN LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE.**

Inicialmente, se tiene que decir que las afinaciones son un conjunto de intervalos ordenados por parámetros muchas veces sociales que tiene que ver con la conformación de un gusto colectivo en un territorio o región; de tal modo que el patrón de afinación funciona dentro de un *sistema musical* satisfaciendo las necesidades socio-culturales de determinada comunidad.

Los diferentes modos de afinación se desarrollaron desde la antigüedad, comenzando con la escala Pitagórica en el siglo VI a. C. en donde el encadenamiento de sus intervalos era por quintas (Sicilia, 2015), hasta la de afinación temperada en el siglo XVIII, que consistía en la división de la octava en doce partes iguales (Laucírica, 2004), entonces las afinaciones podían variar entre un **La** de 400Hz a 450Hz.

En la actualidad, existen culturas en donde los intervalos de afinación son muy peculiares, por ejemplo en Indonesia o Turquía, que dividen sus escalas hasta en veintidós semitonos a la acostumbrada. (González Compeán, 2011)

Un patrón de afinación es entonces una convención social. La gran mayoría de las músicas del mundo utilizan una frecuencia de 440Hz establecida por la Organización Internacional de Estandarización en 1955 (Sicilia, 2015), por otro lado, el modelo de afinación empleado en las músicas tradicionales de México, o por lo menos en las músicas tradicionales de la región, son basadas en las percepciones musicales de cada músico y no en una afinación “exacta” estandarizada, por tal motivo algunos de ellos, al afinar su instrumento quedan más abajo o más arriba que los otros ejecutantes. Estas formas de afinación a como Dios daba a entender, se presentaban desde el viejo mundo, en donde las afinaciones cambiaban de lugar en lugar; mientras en cualquier país tomaban una frecuencia, en otro era audiblemente diferente esta afinación.

En la Tierra Caliente, específicamente en los Balcones, se ha trabajado sobre el tema y me he percatado que los músicos de tradición a lo largo de su vida musical, han educado a su oído a escuchar “afinadito” solo a su conjunto; este fenómeno de apreciación sonora lleva por nombre “*percepción de afinación*”, y tiene que ver con una base determinada de frecuencias [de manera colectiva] para la afinación de los instrumentos en la región. Cabe mencionar que las afinaciones que son empleadas por los músicos jaraberos, no pertenecen en las afinaciones “convencionales”, esto es, aunque los músicos usen el 1ero, 4to y 5to grado o 1era, 2da y 3era, como se les llaman acá, las afinaciones no corresponden al patrón hegemónico occidental.

Ahora bien, en una visita que realice a casa de don Luis Díaz<sup>83</sup> en Caracha, preguntando sobre los aspectos de afinación y percepción por parte de él mismo, nos platicaba que cuando por alguna razón participaba con otro grupo, era bastante complicado acoplarse por sus formas de afinación, y que al momento de cantar, sino llevaban la “*original*” [afinación], se le dificultaba echar los versos con ellos.

---

<sup>83</sup> Entrevista realizada el 13 de abril de 2018 en Caracha, Chupio, municipio de Tacámbaro, Michoacán.

Se transcribe parte de la entrevista con don Luis Díaz.

[...] cuando nos juntábamos con otro conjunto, si ellos no tenían la misma afinación, “la original”; no podemos tocar juntos porque así nos descontrolamos todos. Por eso es mejor siempre llevar la afinación “original” y cuando eso pasa, y así se puede tocar y cantar con otros músicos.

Por otro lado, don Gabriel Aguilar Ramírez<sup>84</sup> nos refirió que alguna vez compartió música con el conjunto de don Juan Pérez Morfín, el “Alma de Apatzingán” y que perfectamente pudieron tocar, sin ninguna anomalía, puesto que ellos “ya se profesionalizaron y afinan al natural”, nos dijo don Gabriel. Lo que nos cuenta el maestro tiene que ver con la comercialización de la música tradicional y la influencia de los Medios Masivos de Comunicación en la cuenca de Tepalcatepec, por lo que los conjuntos de arpa grande se ven obligados a tener otras prácticas importantes, por ejemplo: *la afinación*, la vestimenta, los modos de cantar, etc.

En el siguiente párrafo, don Guillermo Contreras menciona la influencia que han tenido los MMC en las “nuevas” proyecciones comerciales de los conjuntos de arpa en el Tepalcatepec, Contreras menciona:

[...] la proyección de algunos grupos en ámbitos de medios masivos, ha repercutido en ciertos cambios en las características musicales del repertorio, entre lo que sobresale: la afinación más alta, así como mayor velocidad y menor duración al interpretar el repertorio. [...] esto impide cantar en las esferas agudas en que se solía hacerlo en un principio y por ende obliga con frecuencia a los músicos a cantar una octava más abajo. (2007: 103)

La mayoría de los músicos de tradición que se han visitado, desde su infancia han vivido en comunidades rurales, es por ello que antes de la llegada de la luz eléctrica no tenían fácil acceso a escuchar otras músicas, y por lo tanto tampoco a un modelo de afinación diferente al de sus percepciones. Tal es el caso de don Martín Arreola<sup>85</sup>, violinista y jarabero de 86 años de edad, radicado en Las Joyas Altas, municipio de Tacámbaro; en el

---

<sup>84</sup> Entrevista realizada el 24 de abril de 2018 en Tacámbaro, Michoacán.

<sup>85</sup> Entrevista realizada el 9 de abril de 2018 en Las Joyas Altas, municipio de Tacámbaro, Michoacán.



siguiente fragmento de la entrevista realizada, don Martín nos cuenta la forma en que él afinaba su *armonía*, que además responde a lo que se ha venido ilustrando sobre los modos de afinación pertenecientes a las percepciones cada músico de la región.

DMA: La 1era, se le endosaba, se le ponía otra, y tenía que ir parejita con la primera [...]

USR: ¿Y con que nota afinaba la primera?

DMA: ¡Como se facilitara más mejor!

USR: ¿Cómo Dios daba a entender?

DMA: ¡Sí! Y así se afina todavía por aquí. Otros llevan la del acordeón, ahí un afinador, y ese sale del acordeón y ya se afinan los demás instrumentos.

USR: ¿Y cuando no estaba el acordeón?

DMA: Entonces, si quedaba alto pus ahí se iba, y si quedaba bajito también. Nosotros nos acomodábamos tantito más bajito de la que el acordeón traía y podía cantar uno más rato.

USR: Y cuando dejaba el violín buen tiempo arrumbado, para volverlo a afinar ¿con que lo afinaba?

DMA: Nomas así, a puro sentido.

Luego don Luis en Caracha, coincidió con la última afirmación; cuando realizamos la misma pregunta, nos contestó:

Nomás me basaba de puro sentido. Iba comprar un afinador o un método, pero que me ganaba yo, si no sabía leer, por eso todo aquí [señalo su cabeza], las canciones aquí tienes que tenerlas. Yo me grababa los sonidos y pos ora yo tengo que desafiarlo, yo solito sin que nadie me dijera, ya luego que lo afinaba, ella [su esposa] me decía: —“tas jodele y jodele, ya duérmete hombre, me enfadas con el pinche violín”.

Por otro lado, don Martín nos dijo que habían invitado a su conjunto a tocar en una boda allá en La Cahuirica —de *La Parotita* pa’ dentro—, y en lugar se toparon con don Pancho Arreola, un músico afamado de la región que estaba “mocho” de la mano derecha y para poder tocar el violín se amarraba el arco con un trapo rojo, quien además participaría en la fiesta. Don Martín nos cuenta que su padre, en una ocasión le había dicho que cuando

se toparan con otro conjunto, para poderles “*salir por delante*”, tendrían que afinarse más “altitos”, de esta manera sus instrumentos y sus voces “brillarían” más que la de los otros músicos al tocar. Enseguida se anota parte de la entrevista.

DMA: Mi jefi [papá] nos había dicho [a él y a sus otros dos hermanos] que cuando hubiera otra música procuráramos afinarnos tantito más alto, porque nos ganaban, porque estaban poquito más altito; nos ganaban en voz y todo.

Esta forma de afinación más alto que el otro grupo, fue una tendencia a lo largo de la primera mitad del siglo XIX; probablemente se haya debido a competencias entre las orquestas de este periodo, quienes competían tratando de llenar las salas de concierto cada vez más grandes, con sonidos más fuertes y relucientes que el de sus competidoras (Cámara de reflexión, 2013).

Continuando con los aspectos de la afinación en la tradición de la Tierra Caliente, se debe decir que al afinar de manera “aplicada”, o dicho de otra manera, cuando el instrumento se encuentra en determinada altura [afinado] y en el momento de tocar, solo varia la tonalidad para continuar las interpretaciones por ejemplo, cuando se tocan sones que están en Sol mayor y posteriormente se interpretan sones que van por Re mayor; este hecho funge como medio de desarrollo vital del fandango, es decir, a medida que pasan las horas después de haber iniciado el baile de tabla, los músicos tocan sones que hacen que la fiesta llegue a su éxtasis, realizando cambios a relativos menores, rítmicos y de tonalidad, que regularmente se conoce como pasar de *sones de juego* a *sones de noche* y tienen que ver con los diferentes animales que coexisten en el entorno. En una plática con don Hugo Reynoso<sup>86</sup> realizada en Tacámbaro, nos contaba que su papá conocía estos códigos no marcados para el fandango e interpretaba las piezas determinadas por la hora en las que se estuviesen tocando, es decir, si era en la madrugada y continuaba el baile, se debía tocar por La mayor, y si eran en la noche por Fa Mayor.

---

<sup>86</sup> Conferencia realizada el 18 de febrero de 2018 en el marco de “Fandanguando en la Ciudad: Música y Baile Tradicional”, proyecto apoyado por PACMyC 2016. Tacámbaro, Michoacán.

[...] como iba transcurriendo la hora, así mismo se iba tocando en diferente tono y ahora ya no hay nada de eso, ya nomás llega uno y toca como quiera, ya no hay ningún reglamento de nada. Decía mi papá [don Juan Reynoso] que de acuerdo a la estación del año era lo que se tocaba. Obviamente había música que se tocaba todo el año como las “Felicidades” de Jesús Bañuelos, pero había otra que solo en cierta época del año o dependiendo de la hora, en la madrugada se tocaba en La mayor y en la noche en Fa.

Ahora bien, es preciso decir que las escalas musicales son sistemas que funcionan para organizar los sonidos, y en las Balconerías lo que los músicos tradicionales siguen, es solo la forma de jerarquización sonora y no las frecuencias estandarizadas. Los grupos calentanos prefieren afinar utilizando un La en 438-439Hz, es decir una afinación más baja de lo que se puede considerar “normal” [La=440Hz] (Paraíso, 2007: 117), y en los Balcones de la Tierra Caliente los músicos de tradición acostumbran afinar hasta medio tono abajo, es decir, 432Hz.

Enseguida se ejemplifica como es que los músicos de tradicionales conciben las formas de afinación mediante las escalas musicales; del sinfín de sonidos que se producen en un medio elástico, las escalas colaboran en la construcción de sistemas de afinación individual/colectivo, en donde básicamente estos patrones de afinación son los tomados por estos músicos. Es por ello que en la música tradicional no se afinan en la forma estandarizada, sino más bien se basan en una frecuencia que dependerá de la usanza de los músicos viejos y claro, a las posibilidades bucales en la agrupación; por tal motivo los rangos de afinaciones pueden variar de un músico a otro.

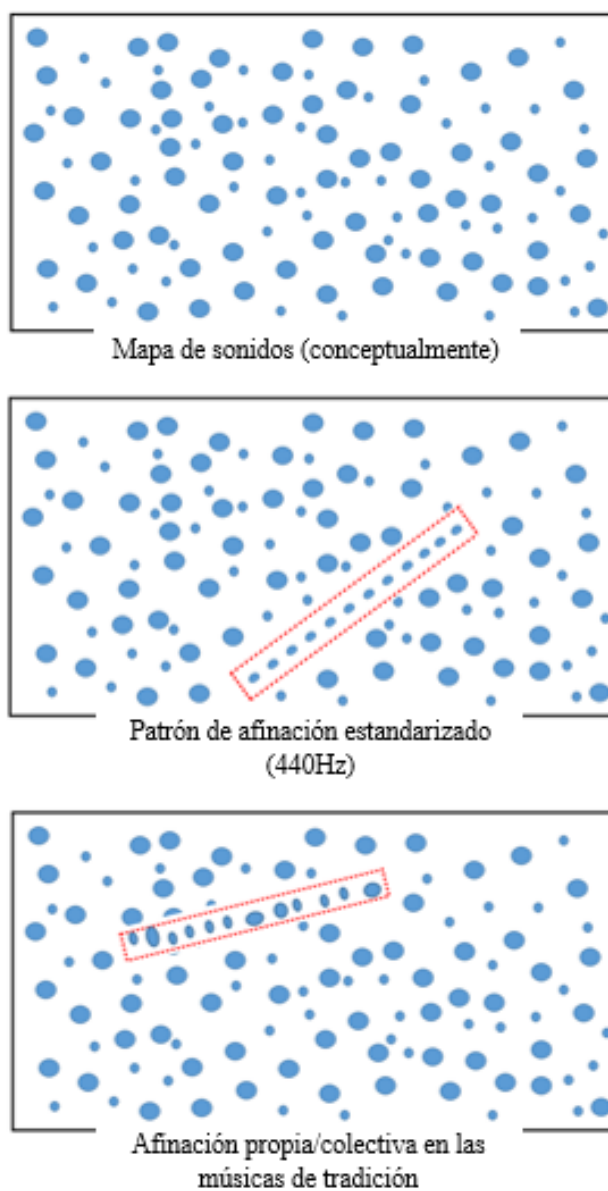


Imagen 54. *Las formas de afinación*. 1) En el primer cuadro se ejemplifica de manera conceptual, los sonidos en un medio elástico (círculos de color azul). 2) El recuadro de color rojo representa una forma de jerarquización sonora, en el cual con el patrón de afinación estandarizado (440Hz), la distancia entre cada sonido sería exacta. 3) La misma forma de jerarquización sonora, aunque no pensando en el 440Hz sino más bien, en cada una de las formas de afinación de cada músico tradicional, es decir, se organizan los sonidos pero no las distancias entre cada uno.

Las afinaciones usadas en la tradición musical corresponden a un estilo de afinación propio de los músicos en la región, tal es el caso de don Odilón Aguilar†. Aunque los músicos pensemos que ese violín está mal afinado, o que la ejecución debería ser diferente en cuanto a la postura y ataques al instrumento, no es así; en realidad lo que sucede es que las afinaciones que regularmente emplea don Odilón van por debajo del 440Hz. Para la mayoría de los músicos las afinaciones, posturas y modos de ejecución pertenecen a un estilo propio de interpretación propio y de la región; esto no quiere decir que los músicos tradicionales tocan desafinado, sino más bien, llamémosle, afinados en otra afinación.

### **ANÁLISIS Y COMPARACIONES MUSICALES ENTRE JARABES DEL SIGLO XIX Y XX CON LOS ACTUALES.**

Para el análisis musical se seleccionaron cuatro jarabes, dos de ellos *históricos* por ser transcritos en el primer tercio del siglo XIX y a principios del XX, se trata de un jarabe del Bajío para guitarra séptima mexicana transcrito por el político e historiador guanajuatense, don Lucas Alamán y otro compuesto para piano por el músico tacámbarense, Marcos Augusto Jiménez Sotelo. Las otras dos piezas, son jarabes que aun suenan en las reuniones familiares de las comunidades de la Tierra Caliente; el *jarabe en Sol*, interpretado por Los Capoteños y el *jarabe en Do* por Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto. El análisis musical se realizó en los anexos de este capítulo, en esta sección se anotaran los resultados de los jarabes propuestos, mostrando sus similitudes y discrepancias.

El jarabe se volvió un género muy popular a partir del primer tercio del siglo XIX, puesto que sus andanzas en cantidad fueron principalmente en las fiestas del pueblo, por tal motivo para el transcriptor, muchas piezas no importaron en su transcripción. Los músicos de las clases altas —o los que trabajaban para ellas— realizaron transcripciones, variaciones o composiciones, en las que muchas veces incorporaban nuevos elementos de gusto para la sociedad de la elite, además de incluir motivos musicales de la “cosecha” del autor.

A finales del siglo, el jarabe era interpretado por distintos formatos instrumentales y de acuerdo al formato, la función social cambiaba. Cuando la ejecución corría a cargo de las bandas de viento, el jarabe era bailado en abundancia por el pueblo, por lo cual su práctica tenía una larga duración encadenando sones, polcas y marchas como secciones del contrajarabe. En el caso de la ejecución con guitarra séptima y piano, el jarabe se volvía contemplativo, inclusive sus secciones se reducían a interpretaciones más cortas para no fatigar a la concurrencia, por ejemplo *el jarabe de Marcos A. Jiménez* es una composición breve y contemplativa, pensada para ser interpretada por las señoritas de las clases altas tacámbarenses para presentaciones en reuniones sociales con intermedios musicales, no extendiéndose a más de tres piezas.

Por otro lado, el corriente, paseo o descanso que se toca entre los jarabes actuales son bastante claros y muy iguales, aunque pueden tener leves variantes en sus progresiones musicales de acuerdo al estilo de su intérprete, por ejemplo al iniciar el corriente en *el jarabe en Sol* que tocan Los Capoteños, se emplea una progresión melódica con cuatro notas negras en un compás de 4/4, mientras que Los Jaraberos en *el jarabe en Do*, usan una nota blanca y dos negras en el mismo compás.



Imagen 55. Corriente del *jarabe en Sol*, Capoteños.



Imagen 56. Corriente del *jarabe en Do*, Jaraberos.

Lo anterior tiene que ver, principalmente con los modos de aprendizaje por parte de sus intérpretes, aunque estas variantes pueden también tener relación, debiéndose a su proximidad temporal y regional, puesto que don Odilón Aguilar† perteneciente a Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto y don Vicente Murillo de Los Capoteños son cercanos en sus localidades, por tal motivo han intercambiado en convivencia formas musicales de ejecución.

En los corrientes de la región se emplean distintos grados armónicos, en el caso del *jarabe en Sol*, se usan en este orden: (I), (V7), (I-IV), (II7-V), (V7-I-IV), (II7-V) y cada grupo tiene una duración por un compás rítmico; *el jarabe en Do* por su parte, muestra la misma progresión armónica y duración por compás, aunque con distinto reacomodo en sus grupos armónicos, quedando de la siguiente manera: (I), (V7), (I-IV-II7), (V-V7), (I-IV-II7), (V). Es entonces que estos jarabes muestran la misma extensión total en su *jarabe corriente*, dando lugar a seis compases rítmicos en cada uno.

En el compás de 3/2, se cita un par de ejemplos de comparación entre las cadencias A — *jarabe corriente*— de los jarabes actuales; uno es la variación de intervalos empleados para llegar al grado armónico en reposo, donde en ambos casos es el V grado, y otra es la estructura rítmica usada en los compases 33 para el caso del *jarabe en Sol* y 38 para el *jarabe en Do*, donde en el primero se emplea un grupo de cuatro notas corcheas y dos notas redondas en acorde con calderón, y en el segundo, el ejecutante solo emplea una nota redonda con puntillo.



Imagen 57. Último compás de la cadencia A en el *jarabe en Sol*, Los Capoteños.

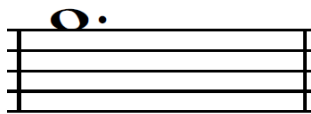


Imagen 58. Último compás de la cadencia A en el *jarabe en Do*, Los Jaraberos.

En el caso de los *jarabes históricos*, los corrientes no son tan similares, ni tan evidentes, esto posiblemente se deba a que sus usos sociales eran diferentes, además de que en esos años, por capricho del transcriptor se eliminaban e incorporan nuevos elementos, formulados por las técnicas de composición y corrientes musicales en boga, dando como resultado una pieza y no un género musical, lírico y coreográfico con función. El jarabe de Marcos A. Jiménez por ejemplo, se compone en armadura de Sol Mayor y en compás rítmico de 3/4, donde las secciones que fungen como jarabe corriente son los Temas B y

B1, puesto que existe una variación rítmica notable, característica fundamental del *corriente*. La duración total de esta sección es de ocho compases rítmicos, empleado la progresión armónica siguiente: (I), (IV), (V), (I), (IV), (V), (I), que va desde el compás 19 al 26 —Tema B— e inmediatamente la repetición para el final en los compases 27 a 34 —Tema B1— por lo tanto, el jarabe en mención hace su terminación general con el corriente; además, la última sección de su *paseo* muestra una cadencia interválica de 3ra menor, 3ra menor, 3ra menor y 2da menor para enseguida reposar en su I grado armónico. Para el caso del jarabe del Bajío [Lucas Alamán], el corriente corresponde al Tema A, es decir, el jarabe inicia con corriente. Su armadura se encuentra en Re Mayor y su compás rítmico en 3/4, su cadencia interválica para el último compás en este tema, es: 2da mayor, 2da menor, 3era menor y 2da mayor, reposando finalmente en su V grado armónico —característica en común con *los jarabes actuales*— además que la extensión total del corriente es también de ocho compases como *el jarabe de Jiménez*, la secuencia armónica en uso, es: (I), (V), (I), (V), (I), (V), (I), (V), en donde cada grupo tiene una duración de un compás rítmico.

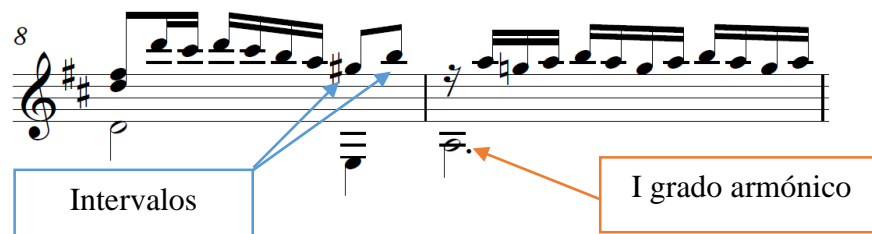


Imagen 59. Últimos dos compases para llegar al grado de reposo, jarabe de Marcos A. Jiménez.

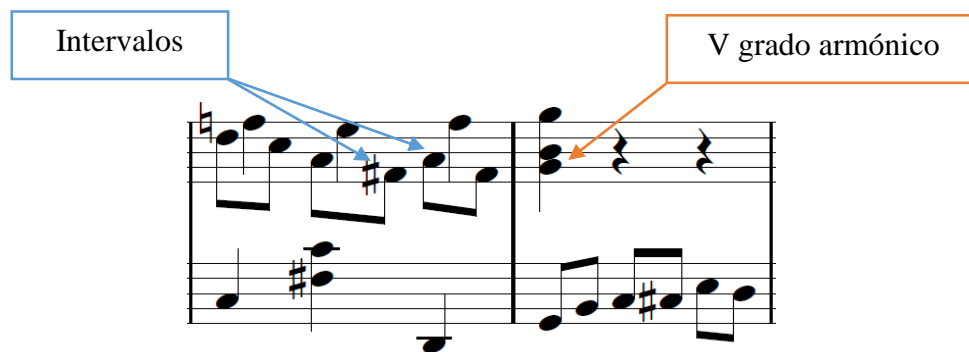


Imagen 60. Últimos dos compases para llegar al grado de reposo, jarabe de Lucas Alamán.



Conforme a las tonalidades que presentan los jarabes expuestos, queda claro que se constituyen en modo mayor, particularidad del género que nos ocupa. Citando a la autora de “*Tarimas de tronco común*”, hace mención que el compás rítmico ternario se caracterizaba en la usanza de las danzas españolas del siglo XVI, y este mismo era compartido con el jarabe, aunque pensado en el modo mayor (Alcántara, 2011). Dicho de otra manera, las seguidillas, boleras y boleros se conformaban en tonalidad menor; este modo pudiese aparecer solo en algunos casos en la sección *del contrajarabe* de los jarabes actuales.

Por otro lado, es necesario decir que tres de los jarabes en cuestión, cuentan cada uno con cinco secciones musicales, así por ejemplo, en *los jarabes actuales* estas secciones se definen como: estrada, jarabeado, jarabe corriente, verso y contrajarabe, mientras que en *el jarabe de Marcos A. Jiménez* no se reconocían con un nombre específico. Es importante señalar esta característica porque muestra la relación existente entre sí, a pesar de la diferencia temporal entre unos y otros. De acuerdo con el análisis musical, cada sección *del jarabe de Jiménez* consta de ocho compases, con excepción de la introducción que solo cuenta con dos, en donde la progresión armónica de sus secciones antes de llegar corriente —ya explicado líneas arriba— es: (I) y (V). En la entrada, el jarabeado y el contrajarabe *del jarabe en Do*, la duración se duplica resultando ser 16 compases rítmicos con el empleo de los grados armónicos iguales —agregando una nota séptima al acorde de 2da— (I) y (V7). La anotación anterior ratifica por la duración de las secciones que *los jarabes históricos* eran cortos y contemplativos, mientras que los que se tocan en las comunidades, verdaderamente bailables.

Con respecto a las figuras rítmicas preponderantes en las secciones *del jarabe de Jiménez*, *el jarabe en Do* y *el jarabe en Sol*, se debe decir que las más empleadas son las corcheas, sin embargo también se presentan otras figuras rítmicas como: negras, blancas y redondas con y sin puntillo.



Imagen 61. Figuras rítmicas en el *Tema A1*, jarabe de Marcos A. Jiménez.



Imagen 62. Figuras rítmicas en el *Tema B —contrajarabe—*, jarabe en Do.

Los jarabes actuales presentan variaciones de compás rítmico de acuerdo al lugar donde se encuentren, por ejemplo: los dos jarabes comienzan en la sección de *entrada* con un grupo de tres corcheas, en anacrusa y en un compás de 6/8, su duración es de 16 compases rítmicos, en *el jarabe en Do*, la entrada cuenta con repetición y *el jarabe en Sol* no, continuando *al jarabeado* en donde se modula a un compás de 3/4 y se emplean figuras rítmicas de corcheas para ambos casos —se debe decir que en esta sección, el jarabe en Do combina corcheas con notas blancas—. Posteriormente aparece *el jarabe corriente*, iniciando en compás de 4/4 y modulante inmediato a 3/2, su duración en cualquiera de los dos jarabes es de 6 compases rítmicos. La sección siguiente es *el verso*, con duración y compas rítmico idéntico al corriente, es decir, 6 compases y 3/2. Por último, se asoma *el contrajarabe*, donde el compás rítmico se define por la pieza que se toque; para el caso del jarabe en Sol, se interpreta en 3/4 y en el jarabe en Do, hay un contrajarabe que regresa a 6/8. Así mismo, recordemos que algunas veces el contrajarabe se solicitaba con un verso de petición, es entonces que también se tiene cabida la ejecución de una canción en 2/4.



Imagen 63. Contrajarabe en 3/4, jarabe en Sol.


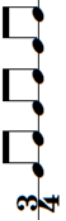


131  
 tos - de - Ma - ria - na - no-meha-blan-pe - ro - me - lla-man-hay  
 135

Imagen 64. Contrajarabe en 6/8, jarabe en Do.

Hay que mencionar además que nuestro cuarto jarabe, *el de Lucas Alamán* difiere en el empleo de las figuras rítmicas, secciones musicales y duración por sección con las piezas expuestas líneas arriba. El análisis realizado muestra que las figuras rítmicas más empleadas en este jarabe, son los grupos de cuatro semicorcheas en compás sin modular de 3/4, presenta también irregulares progresiones rítmicas y un número de secciones igual a tres: Tema A, con duración a nueve compases rítmicos, Tema B con 13 compases, y el Tema C, el final, solo con seis. En ese sentido, las diferencias mostradas en *el jarabe de Alamán*, consideramos son primeramente por la temporalidad en que fue transcrito [primer tercio del siglo XIX], ya que existe una diferencia de casi cien años, cuando fue compuesto *el jarabe de Marcos A. Jiménez* y las formas de composición fueron cambiantes. La segunda razón es la amplia distancia entre el Bajío y Tacámbaro, El Capote y Las Cieneguillas del Medio, motivo por el cual no hubo dialogo musical entre ellos.

Es así que, los jarabes analizados has resultado tener más similitudes que diferencias, entre las que destacan el empleo de tonalidad en modo mayor, el número de secciones, el compás rítmico, las figuras rítmicas frecuentes en el jarabe y la organización de los grados armónicos; en el corriente, el uso de intervalos finales de 2da mayor, 2da menor, 2da mayor y/o 3era menor y 2da mayor para luego reposar en su V grado armónico. Recapitulando entonces, los compases rítmicos del *jarabe en Sol* y del *jarabe en Do* son: 6/8, 3/4, 4/4 y 3/2 en ese orden; el de 3/4 sin modular es empleado también en *los jarabes históricos*, y en este mismo se usan las figuras rítmicas predominantes, las corcheas. Entorno a las progresiones armónicas en las cuatro piezas, la mayoría de las figuras rítmicas emplean el paso de I a V grado; para el caso de los jarabes actuales se agrega una nota séptima al acorde, cabe mencionar que también se emplea el II7 y el IV grado.

En el siguiente cuadro se ejemplifican de manera general las diferencias y similitudes que los jarabes analizados presentan.

Nombre del jarabe	Efectivo instrumental	Tonalidad	No. de secciones	Compás rítmico	Figura rítmica más empleada	Grados armónicos
Jarabe	Piano	Sol Mayor	5 secciones	3/4		I IV V
Jarabe en Sol	Violín I y II Guitarra de golpe Vihuela Tololoche	Sol Mayor	5 secciones*	6/8, 3/4, 4/4, 3/2		I II IV V
Jarabe en Do	Violín I y II Guitarra de golpe Vihuela Tololoche	Do Mayor	5 secciones*	6/8, 3/4, 4/4, 3/2		I II IV V
Jarabe	Guitarra séptima mexicana	Re Mayor	3 secciones	3/4		I V

\* Aunque en el análisis musical se mencionan más secciones, se debe decir que después del *Tema B* (*contrajarabe*), las secciones iniciales —Tema A, Cadencia A y Voz A— se repiten, algunas con variante y otras no; es entonces que las secciones definidas solo son cinco.

Imagen 65. Cuadro comparativo de los jarabes analizados.

Es así que, nuestro capítulo III narró la conformación de las secciones del jarabe a partir de la incorporación de nuevos elementos como tendencia socio-musical del siglo XIX. Entre la literatura musical de este siglo, se pueden reconocer tres secciones musicales empleadas en los jarabes actuales, si bien no con estas designaciones pero sí con la misma función. Es entonces que para nuestros días, el jarabe en los Balcones de la Tierra Caliente llegó con cinco secciones, es decir, dos más con las que se reconocía en el pasado; es probable que su incorporación se haya debido a la configuración del género como dinámico yailable, pues recordemos que sus andanzas fueron mayormente en las festividades populares, requiriendo prolongar las piezas para ser bailadas.

Ahora bien, por las comparaciones realizadas, queda claro que el jarabe durante sus vivencias ha compartido secciones musicales y rasgos particulares definiéndose como género, tales como: el jarabe corriente, el verso y el encadenamiento musical que para nuestro caso es, el contrajarabe; además de su conformación en modo mayor, en compas rítmico de 3/4 fundamentalmente, y el empleo de las corcheas como figuras principales. En cuanto a la procesión del jarabe hasta nuestros días suponemos fue en dos líneas paralelas, es decir, por una parte los jarabes de las comunidades que se mantuvieron vivos, transmitidos de generación en generación para satisfacer sus necesidades sociales dentro del lugar, y los jarabes que fueron transcritos o compuestos por músicos de la época — recordemos que los transcritores de la época no fungían como musicólogos, ni etnomusicólogos, por lo tanto las transcripciones que realizaban, no eran totalmente fieles con los elementos predominantes en el jarabe— en los que se añadieron solo los elementos principales del que se basaron; es por ello que a nuestros días han llegado piezas de jarabe —en partituras— que en ocasiones difieren en gran medida a los que suenan en las comunidades de la Tierra Caliente. Cabe decir que en distintas regiones del país, en los jarabes “campesinos” se identifican secciones compartidas cumpliendo símilmente la función social y musical, por mencionar, *el jarabe corriente*.



# **CONCLUSIONES GENERALES**

En torno a los apuntes finales, considero que el jarabe debió existir desde los albores del siglo XVIII en los fandangos ya realizados a ojos cubiertos de las autoridades virreinales en los puntos principales de la Nueva España, y aunque claro, debió manifestarse de manera más sutil. Como en todo proceso, el jarabe comenzó de manera silenciosa, y poco a poco fue adquiriendo popularidad al satisfacer las necesidades sociales del pueblo mediante la propuesta de una tonadilla que servía como denuncia. A la música y el baile que acompañaban sus convites, se le sumaban las líricas burlescas hacia los gobernantes, las historias que retrataban los acontecimientos de agravio y las diferencias para unos cuantos. El jarabe formó parte del estilo de vida de la población esclavizada al continuar animando sus reuniones sin tener absoluta censura, no hasta la mitad del siglo [XVII] cuando algunos religiosos comenzarían ante el tribunal Inquisidor a realizar las primeras denuncias de sonecillos que pretendían por medio de sus letrillas y movimientos, “actos impuros”, “lascivos” y “licenciosos”.

En los siguientes años, en las grandes urbes del país, el jarabe ya no era condenado por el Santo Oficio, es más, comenzaba a ser solicitado como pieza intermedia de las obras teatrales y algunas veces como el platillo principal; su interpretación se consolidó en el primer cuarto del siglo XIX en espacios nacionales y extranjeros, países como España y Cuba presentaban funciones con intermedios de sonecillos de la tierra [mexicana], también aparecía en las reuniones de clases altas y sin dudar en las fiestas populares. La reproducción de jarabe en espacios de la élite fungía como piezas “contemplativas”, es decir poco bailables por ser estructuradas musicalmente con secciones más pequeñas. Para esos años, la ejecución del jarabe era realizada con guitarra séptima o piano de las transcripciones de los músicos al servicio de las clases adineradas, dichas transcripciones estaban pensadas para ser interpretadas por las señoritas en sus reuniones sociales con intermedios musicales, no extendiéndose a más de tres piezas para no fatigar a la concurrencia. El *jarabe de Marcos A. Jiménez* que se analizó en el capítulo tercero es prueba de ello al mostrar secciones breves, con duración máxima de ocho compases y sin repetición.



En contraste, con los jarabes que se interpretaban con instrumentos más sonoros —bandas de viento por ejemplo— en las fiestas de los pueblos, en donde la característica principal era el encadenamiento de sones, polcas y marchas en el contrajarabe para su larga duración, y por consiguiente la forma de baile se extendía también.

Durante el siglo XIX, el jarabe fue transcrito por músicos al servicio de las clases altas, en donde se incluyó en gran medida elementos musicales del gusto de la sociedad y “cosecha” del autor. Los múltiples elementos configuraron la forma estructural del jarabe, mismos que lo llevaron a ser uno de los géneros musicales con más representación del México emancipado; para nuestros días, ha llegado como un género muy dinámico a partir del arraigo en distintas zonas mayoritariamente rurales en el país, es decir, el jarabe logro construir estereotipos regionales aprovechando las músicas locales para formular estilos y variantes particulares que en la actualidad se reconocen como las músicas tradicionales de determinado lugar.

El proceso del jarabe hasta la actualidad ha sido arduo, nuestro trabajo lo ha concebido en dos líneas paralelas desde sus orígenes, una que tiene que ver con el jarabe que por buenas razones logro insertarse mediante transcripciones en los ambientes teatrales siendo de gusto para la sociedad de la época; en donde poco a poco le fueron reduciendo elementos propios e incluyendo otros más que lo consolidaron como piezas características en ese medio, de tal manera que los jarabes transcritos desde principios del XIX, fueron tomados como ejemplo para las variaciones y composiciones de otros autores —Aniceto Ortega, Julio Ituarte y Ríos Toledano, por mencionar— en los declives de este siglo [XIX] y principios del XX. Por otro lado, los jarabes que no fueron tomados en cuenta para estas transcripciones, los que se mantuvieron de alguna manera más “fidedignos” y persistentes entre las fiestas populares.

En los Balcones de la Tierra Caliente, el jarabe se ha consolidado como un género que persiste, aunque no como antes, es decir, bajo la influencia de los medios masivos de comunicación, ha reconfigurado su función social dentro de las comunidades. El jarabe como un elemento fundamental para la realización de las celebraciones sociales de las comunidades formaba parte todavía en la segunda mitad del siglo pasado; ahora solo en

algunas familias es recurrido a acompañar sus manifestaciones sociales. Al realizar trabajo de campo, nos percatamos que el jarabe es una manifestación viva pero cambiante. Las formas de baile, los instrumentos empleados y los modos de ejecución no son los mismos a los usados antiguamente en la región.

En la actualidad, los sones de juego que se interpretan en el contrajarabe, son muy poco conocidos, consecuentemente la forma de baile se ha perdido, es así que no se mantiene una forma de interpretación específica, por tal motivo se baila de una manera ya estandarizada, es decir, zapateado. Símilmente sucede con los formatos instrumentales, pues se han vuelto obsoletos por las maneras tan complejas de interpretación y en gran medida por el gusto del intérprete, además de la influencia de las nuevas tendencias hacia instrumentos armónicos con formas de ejecución más sencillas, por ejemplo *la vihuela mariachera*, cual consta de solo tres laminillas de bronce o nailon como trates, razón que impide al ejecutante dotar armónicamente de timbres al no poder colocar posiciones diferentes a los acordes básicos. Una de las características en la ejecución de los viejos instrumentos era posibilitar esa diversidad armónica.

Los formatos instrumentales en los Balcones de la Tierra Caliente antiguamente eran diversos. Los instrumentos empleados en la ejecución de los jarabes en los balcones que ven hacia la región del Balsas medio eran: dos violines, guitarra túa, tamborita, tololoche de tres cuerdas y algunas ocasiones se incluía el chelo, para el caso de los balcones que miran a la cuenca de Tepalcatepec, la dotación se formaba de: dos violines, armonía, periquita y arpa jarabera. Ahora bien, la sustitución de estos instrumentos se dio por distintas razones, una es por los modos tan complejos en su ejecución —mencionado líneas arriba— y otra, a raíz de la industrialización paracheña cuando se comenzó a construir *guitarras sextas* en gran cantidad, fue entonces que los instrumentos antiguos dejaron de sonar. Al arpa jarabera, la tamborita y el chelo, los sustituyo el contrabajo de cuatro cuerdas, y para el occidente, el guitarrón; la armonía, la periquita y la guitarra túa, fueron remplazadas por la guitarra sexta y vihuela mariachera, ambas construidas en Paracho.

En cuanto a las formas de ejecución y afinación, se debe decir que son fenómenos que responden a las sensaciones, experiencias y modos de aprendizaje musical por parte de cada ejecutante. Ahora bien, antes de la llegada de la electricidad a las comunidades resultaba ser más complicado tener el acceso a escuchar otras músicas, por lo tanto, también el tener un modelo de afinación diferente al de sus percepciones musicales.

La situación actual del jarabe en los Balcones de la Tierra Caliente es que cada vez es menos interpretado para las celebraciones y festejos por el desinterés de la gran mayoría de los jóvenes con tendencias musicales vigentes; sin embargo, cuando sucede el interés de aprendizaje de un músico joven en las músicas tradicionales, es posible que las estructuras melódicas que aportan los músicos viejos cambien a otras más “afinadas”, es decir, cuando un joven aprende de un músico de tradición oral, es complicado que se copie igualadamente la afinación y los modos de ejecución por distintos factores. Uno de ellos, es la forma de aprendizaje. La manera de educar al oído en una persona de este “siglo” tiene que ver en primer lugar con los MMC, el internet y por ende, la globalización. En este sentido, las nuevas generaciones pueden en cualquier lugar, escuchar músicas de diferentes culturas del mundo, catalogando diversos modos de percepciones musicales, mientras tanto, para las personas adultas, en algunos de los casos no tuvieron fácil acceso a la electricidad hasta el último cuarto del siglo pasado, por tal motivo las formas de aprendizaje musical fueron desiguales. Es entonces que, cuando un músico “nuevo” aprenda de uno de tradición, lo escuchara “desafinado” y este al ejecutar, tratara de afinar la estructura melódica.

La música tradicional ha estado un constante proceso de quita y pon elementos y herramientas que colaboren a mejorar su sonoridad y ejecución. Para estos casos, la mayoría de los grupos actuales que interpretamos música de tradición, hemos adquirido un instrumento tecnológico vanguardista, el afinador electrónico; este posibilita acceder a una afinación “correcta” usando la frecuencia hegemónica de  $440\text{Hz}$ . Cabe decir que en algunas veces, los ejecutantes emplean una frecuencia diferente a la establecida — regularmente por debajo este La— de cualquier modo los instrumentos quedaran bien

afinados. El uso del afinador electrónico apunta a que la tradición es cambiante al modificar las formas afinación, mientras que en el pasado los músicos se basaban en modelos dictados por sus percepciones musicales, ahora son regidos por la agujas del afinador.

Además de mostrar un recorrido histórico sobre los antecedentes del jarabe y hacer trabajo de campo para exponer sus características en las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente, uno de los objetos principales de esta tesis fue realizar el análisis musical de *jarabes históricos* recuperados, en comparación con transcripciones de los *jarabes actuales*, identificando secciones musicales, intervalos, modos de tonalidad y compases rítmicos que pudiesen compartirse entre sí, permitiendo relacionarlos a pesar de las diferencias geográficas y temporales. Las comparaciones que se realizaron dan cuenta de que el jarabe en su pasado mantuvo un dialogo musical constante entre los espacios de las clases altas y las populares donde se interpretaban. El resultado de estos análisis arrojaron que durante el siglo XIX, el jarabe presencié nuevas tendencias sociales y musicales que colaboraron en su conformación de cinco secciones, equivalente a como se reconoce al jarabe de los Balcones en la actualidad, es decir, dos más con las que se reconocía antiguamente.

El jarabe de los Balcones, presenta el mismo número de secciones que uno de los *jarabes históricos*, el jarabe de Marcos A. Jiménez; la razón es que dicho jarabe fue compuesto por Jiménez entrado el siglo XX y la consolidación del número de secciones surgió después del primer cuarto del XIX. En cuanto a las formas musicales particulares en un jarabe, definiéndolo como un género musical, lírico y coreográfico, se debe decir que en las piezas analizadas las encontramos en común.

La sección fundamental en un jarabe es *el jarabe corriente*, pero también es primordial la parte del verso para poder entenderse como un género lírico y la inclusión del encadenamiento musical llamado contrajarabe para poder ser bailable, además que en su conformación debe atenderse el empleo del modo mayor, el compás rítmico en 3/4 y las corcheas como figuras principales.

Concluyendo con el trabajo es necesario apuntar, como se menciona arriba, que la música tradicional persiste en un proceso de quita y pon elementos, tanto musicales como sociales, y en donde las músicas modernas, las formas de aprendizaje, y en general, las tendencias actuales juegan un papel importante repercutiendo en ella, no obstante, lo que debe quedar claro, es que la música de tracción pervivirá entre las comunidades; con el flujo del tiempo e incorporando elementos, se presentará como una tradición cambiante presente en las manifestaciones culturales de los Balcones de la Tierra Caliente.

# **BIBLIOGRAFÍA, ÍNDICE Y ANEXOS**

## BIBLIOGRAFÍA.

- Alcántara Henze, Lilly. (2011). *Tarimas de tronco común: el son jarocho de Veracruz y el son de artesa de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, como reminiscencias del fandango colonial caribeño*. México: Secretaria de Cultura de Jalisco, Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente.
- Ayala Bendixen, Thor Jorgen. (2006). *El Chuchumbé: Intertextos sobre una danza del barroco novohispano*. Recuperado de: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/08.el-chuchumbe-intertextos-sobre-una-danza-del-barroco-novohispano.pdf>
- Bustos Rodríguez, Antonia. (s.f.). *Divertimentos en el siglo de oro español*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3127759>
- Cámara de reflexión [pseud.]. (2013). *La música no siempre sonó igual*. Recuperado de: <http://artistbascunana.blogspot.mx/2013/09/la-musica-no-siempre-sono-igual.html>
- Campos, Rubén M. (1928). *El Folklore y la música mexicana*. México: Publicaciones de la Secretaria de Educación Pública.
- Carrión Martín, Elvira. (2017). *La Danza en España en la Segunda Mitad del Siglo XVIII: El Bolero*. Murcia, España: Universidad de Murcia, Facultad de Letras.
- Chamorro Escalante, Arturo. (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. México: Secretaria de Cultura del Estado de Jalisco.
- Contreras Arias, Juan Guillermo. (2007). *La música de la región planeca*. **En:** Ochoa Serrano, Álvaro (coord.). *Michoacán; música y músicos*. (p. 91-105). México: El Colegio de Michoacán A.C., Gobierno del Estado de Michoacán.

- Deanda Camacho, Elena. (s.f.). *Maldito “jarabe gatuno”: Poéticas de la censura inquisitorial en la Nueva España*. Recuperado de: <https://docplayer.es/82384843-Maldito-jarabe-gatuno-poeticas-de-la-censura-inquisitorial-en-la-nueva-espana-elena-deanda-camacho-washington-college.html>
- Diccionario de la Real Academia Española [pseud.]. (2018). *Definición de jarabe*. Recuperado de: [dle.rae.es](http://dle.rae.es)
- Durán Naquid, David. (2016). *Los jarabes de los Balcones de Tierra Caliente: lo que los músicos y bailadores recuerdan*. Morelia, Michoacán: Música y Baile Tradicional A.C.
- El Colegio de México [pseud.]. (2018). *Definición de jarabe*. Recuperado de: [dem.comlex.mx](http://dem.comlex.mx)
- Escoto Robledo, Eduardo. (2017). *El ideal de una música genuina: la colección popular encargada a Clemente Aguirre*. México: Secretaria de Cultura de Jalisco.
- Esquer Beltrán del Río, Héctor Leopoldo. (2012). *Física y psicoacústica de la teoría musical, la afinación y el temperamento*. México: UNAM, Facultad de Ciencias.
- Flores Mercado, Bertha Georgina. (2014). *Memoria colectiva, región sociomusical y bandas de viento en Totolapan, Morelos*. Recuperado de: <http://scielo.org.mx/pdf/cuicui/v21n61/v21n61a10.pdf>
- Franco Morales, Marco. (2011) *Identidad nacional y turismo: La china poblana y el tequila*. México: UAQ.
- González Casanova, Pablo. (1958). *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- González Compeán, Francisco Javier. (2011). *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. México: Universidad Politécnica de Valencia.



- González, Raúl Eduardo. (2010). *El cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*. Recuperado de: <https://jstor.org/stable/pdf/j.ctv6mtcx1.34.pdf>
- . (2009). *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Géneros bailables: el son y el jarabe ranchero*. Morelia, Michoacán: UMSNH, Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente.
- Guevara Sanginés, María. (2000). *La inquisición en Guanajuato*. **En:** Quezada, Noemí, Eugenia Rodríguez, Martha & Suarez Marcela (coord.). *Inquisición Novohispana*. (p. 215-234). México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Hernández Jaramillo, José Miguel. (2017). *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras: un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XIX)*. México: Facultad de Música, Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico, Instituto de Investigaciones Antropológicas: UNAM.
- Hernández Vaca, Víctor. (2008). *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudaría en la cuenca de Tepalcatepec*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Insúa, Mariela & Ann Rice, Robin. (2014). *El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro: algunas aproximaciones*. Recuperado de: \*\*\*  
[https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35960/1/BIADIG\\_23\\_01\\_Preliminares.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35960/1/BIADIG_23_01_Preliminares.pdf)
- Jáuregui, Jesús, Perujo, Emilio & Platas, Javier. (2013). *¿Música de mariachi en las composiciones de Beethoven?* **En:** Camacho Becerra, Arturo (coord.). *Memorias del Coloquio: El Mariachi, patrimonio cultural de la humanidad*. (p. 17-65). México: El Colegio de Jalisco, Secretaria de Cultura de Jalisco, CONACULTA.

- Jáuregui, Jesús. (2010). *Los fandangos en la Alta California a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, ¿una tradición mariachera?* **En:** Camacho Becerra, Arturo (coord.). *Memorias del Coloquio: El mariachi y la música tradicional de México: de la tradición a la innovación.* (p. 203- 244). México: Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- Laucírca, Ana. (2004). *La discriminación tonal e interválica en la percepción musical general y en el oído absoluto.* México: Revista Mexicana de Psicología, vol. 21 (I), 83-92.
- Lavalle, Josefina. (1988). *El Jarabe... El Jarabe ranchero o Jarabe de Jalisco.* México: IMAFSA, S. A. de C. V.
- Liern Carrión, Vicente. (1994). *Algoritmos matemáticos y afinación musical.* Recuperado de: <http://funes.uniandes.edu.co/9725/1/Algoritmos1994Carrion.pdf>
- Marín Tello, María Isabel. (2002). *Desorden en la comedia. Las funciones de teatro en Valladolid de Michoacán a finales del setecientos.* Recuperado de: <http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/484/169>
- Martínez Ayala, Jorge Amós. (2018). *El jarabe un patrimonio desconocido de Morelia.* Morelia Michoacán: UMSNH, Facultad de Historia.
- . (2017). “... para bailar el jarabe, con quien lo sabe: los jarabes de los Balcones de Michoacán”. Conferencia realizada en el marco de: “Fandanguando en la Ciudad: música y baile tradicional de la Tierra Caliente”. Tacámbaro, Michoacán: PACMyC2016.
- . (2016). *Xarhapï, Xarab, Jarabe. El jarabe de los Balcones.* Morelia Michoacán: UMSNH, Facultad de Historia.

- . (2008). *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho...* **En:** Martínez Ayala, Jorge Amós & Sánchez Reyna, Ramón (coord.). *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho...* Reminiscencias virreinales de la música michoacana. (p. 11-18). Morelia, Michoacán, México. Secretaria de Cultura de Michoacán.
- . (2004). *El arpa grande y el arpa jarabera en Michoacán*. Morelia Michoacán: UMSNH, Facultad de Historia.
- Martínez de la Rosa, Alejandro. (2016). *La tradición constructiva de instrumentos musicales en Michoacán*. **En:** Martínez de la Rosa, Alejandro (coord.). *Identidades y patrimonios: encrucijada entre lo material y lo intangible*. México: FONTARAMA, Universidad de Guanajuato.
- . (2008). *Leandro Corona Bedolla. Memoria viva de los conjuntos de arpa grande en la Tierra Caliente*. Morelia Michoacán: Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.
- Martínez, Isabel Cecilia. (2014). *La base corporeizada del significado musical*. **En:** Español, Silvia (comp.). *Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad*. (p. 72- 110). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Masera, Mariana. (2005). *Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de la jeringonza en México*. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/184/183>
- . (s.f.). *La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la virgen al diablo*. Recuperado de: [http://www.literaturaspopulares.org/tmp/wp-content/uploads/2012/07/lm\\_2001/30-masera.pdf](http://www.literaturaspopulares.org/tmp/wp-content/uploads/2012/07/lm_2001/30-masera.pdf)
- Mejía Núñez, Guadalupe. (2011). *El jarabe, expresión popular del periodo revolucionario (1913)*. Recuperado de: \*\*\*  
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/mejianunez2011.htm>

- Mendoza, Vicente T. (1984). *Panorama de la Música Tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno Rivas, Yolanda. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- Nagore Ferrer, María. (2005). *El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica*. Recuperado de: [http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis\\_Musical\\_entre\\_formalismo\\_hermeneutica.pdf](http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf)
- Ochoa Serrano, Álvaro. (2013). *Manual del Mariachi*. México: Secretaria de Cultura de Jalisco.
- Olivarría y Ferrari, Enrique. (1895). *Reseña histórica del teatro en México*. (2da. Edición). México: Imprenta y Litografía “La Europea”.
- Paraíso, Raquel. (2007). *La música calentana del Balsas*. **En:** Ochoa Serrano, Álvaro (coord.). *Michoacán; música y músicos*. (p. 107-123). México: El Colegio de Michoacán A.C. Gobierno del Estado de Michoacán.
- Pareyón, Gabriel. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*. Vol. 1. México: Universidad Panamericana.
- Pelinski, Ramón. (2005). *Corporeidad y experiencia musical*. España: Revista Transcultural de Música, vol. 9, s.p.
- Reyes Zúñiga, Lénica & Hernández Jaramillo, José Miguel. (2011). *Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa pre-flamenca*. Recuperado de: \*\*\*\*  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3853640>
- Ruiz Caballero, Antonio. (2010). *¡Abre los ojos, pueblo americano!: la música hacia el fin del orden colonial en Nueva España*. Madrid, España: Universidad de Alcalá, IEL.

- Saldívar, Gabriel. (1937). *El jarabe: baile popular mexicano*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Sandoval Antúnez, Sergio Ángel. (s.f.). *Sociedad y vida musical en la Nueva España y la Intendencia de Guadalajara, en las postrimerías del siglo XVIII*. Recuperado de: [http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/vinculos/pdfs/vinculos4/V4\\_6.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/vinculos/pdfs/vinculos4/V4_6.pdf)
- Sevilla, Amparo. (2002). *Historia social de los bailes de salón*. **En:** Anaya Aguirre, C., Dávalos, M. & Amparo Ros, M. (coord.). *Los espacios públicos de la ciudad: siglos XVIII y XIX*. (p. 150-164). México: Instituto de Cultura de la Ciudad de México.
- Sicilia Felipe, Sara. (2015). *Comparación de la percepción acústica de un sistema de afinación de proporciones áureas frente a otros temperamentos tradicionales*. Gandía: Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Politécnica Superior de Gandía.
- Valle Rodríguez, Nieves. (2010). *Al son que me toquen... la música, los instrumentos musicales, el canto y el baile en los refranes*. Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/rlp/article/viewFile/31881/29444>
- Vargas Melgarejo, Luz María. (1994). *Sobre el concepto de percepción*. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/747/74711353004.pdf>
- Vázquez Mantecón, María del Carmen. (2000). *La china mexicana, mejor conocida como china poblana*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Velazco, Jorge. (1981). *El pianísimo mexicano del siglo XIX*. Recuperado de: [http://www.analesie.unam.mx/pdf/50\\_205-239.pdf](http://www.analesie.unam.mx/pdf/50_205-239.pdf)

## ÍNDICE DE IMÁGENES.

Imagen 1. Los Balcones de la Tierra Caliente .....	3
Imagen 2. Definición de xarave .....	20
Imagen 3. El bolero .....	25
Imagen 4. El jarabe .....	31
Imagen 5. El fandango .....	36
Imagen 6. El andaluz.....	37
Imagen 7. Anna Pavlowa y el jarabe Tapatío .....	48
Imagen 8. Al pueblo mexicano de Miguel Ríos Toledano.....	53
Imagen 9. La botella.....	63
Imagen 10. Don Luis Díaz .....	65
Imagen 11. Don Martín Arreola.....	67
Imagen 12. Entonación inicial del jarabe por don Martín Arreola .....	69
Imagen 13. Las medidas de la tabla .....	70
Imagen 14. Medidas para el sembrado de la tabla .....	70
Imagen 15. La tabla sellada con cemento .....	72
Imagen 16. Familia Santoyo Díaz .....	75
Imagen 17. La raspa .....	77
Imagen 18. La raspa, forma de baile .....	78
Imagen 19. Verso de petición del palomo.....	80
Imagen 20. Liliana, don Porfirio y el palomo .....	81
Imagen 21. El palomo, forma de baile .....	82
Imagen 22. El palomo .....	85
Imagen 23. Los enanos, forma de baile.....	87
Imagen 24. Los enanos.....	88
Imagen 25. Los panaderos, forma de baile .....	90
Imagen 26. Los panaderos.....	91
Imagen 27. Los panaderos.....	92
Imagen 28. La botella.....	94
Imagen 29. La botella o el sombrero.....	95
Imagen 30. El jarabe, forma de baile .....	97

Imagen 31. Don Matías, su esposa y el jarabe .....	99
Imagen 32. Verso del jarabe.....	100
Imagen 33. Entonación del jarabe.....	101
Imagen 34. Entonación para el final del jarabe.....	102
Imagen 35. Baile a orillas del río Manzanares .....	104
Imagen 36. Fandango en Turicato.....	105
Imagen 37. Don Odilón Aguilar Ángel† .....	107
Imagen 38. Entonación del jarabe, el gato .....	107
Imagen 39. Entonación del jarabe, el gato .....	108
Imagen 40. La armonía o chachalaca.....	117
Imagen 41. La periquita o requintita .....	118
Imagen 42. La guitarra panzona o túa.....	120
Imagen 43. Violín, <i>arpa jarabera</i> y bajosexto.....	121
Imagen 44. Los Jaraberos de Cieneguillas.....	125
Imagen 45. El Sol de Pedernales.....	125
Imagen 46. El jarabe de Tacámbaro.....	132
Imagen 47. Crescenciana Borja†, jarabe en Sol.....	139
Imagen 48. Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto, jarabe en Do .....	139
Imagen 49. Los Capoteños, jarabe en Sol.....	140
Imagen 50. La mudanza del jarabe .....	140
Imagen 51. Don Juan Valdivia†.....	141
Imagen 52. Diagrama de flujo de procedimiento del jarabe .....	145
Imagen 53. Grados melódicos en la entonación de la copla. ....	148
Imagen 54. Las formas de afinación .....	155
Imagen 55. Corriente del jarabe en Sol, Capoteños .....	157
Imagen 56. Corriente del jarabe en Do, Jaraberos .....	157
Imagen 57. Cadencia a en el jarabe en Sol, los Capoteños .....	158
Imagen 58. Cadencia a en el jarabe en Do, los Jaraberos .....	158
Imagen 59. Compases para llegar al grado de reposo, jarabe de Marcos A. Jiménez ...	159
Imagen 60. Compases para llegar al grado de reposo, jarabe de Lucas Alamán .....	159
Imagen 61. Figuras rítmicas en el Tema A1, jarabe de Marcos A. Jiménez.....	161

Imagen 62. Figuras rítmicas en el Tema B —contrajarabe—, jarabe en Do .....	161
Imagen 63. Contrajarabe en 3/4, jarabe en Sol .....	161
Imagen 64. Contrajarabe en 6/8, jarabe en Do.....	162
Imagen 65. Cuadro comparativo de los jarabes .....	163
Imagen 66. Referencia del jarabe de Marcos A. Jiménez .....	188
Imagen 67. Referencia del jarabe en Sol.....	195
Imagen 68. Referencia del jarabe en Do .....	204
Imagen 69. Referencia del jarabe de Lucas Alamán.....	209



### ANEXOS DEL CAPÍTULO III.

Partituras analizadas para las comparaciones entre piezas del siglo XIX y actuales.

#### *Pieza No. 1*

**Nombre de la pieza:** Jarabe

**Compositor:** Marcos Augusto Jiménez Sotelo

**Recuperada de:** “*El folklor y la música mexicana*” de Rubén M. Campos (1928)

**Tipo de análisis:** Estructural, rítmico y armónico

**Género formal:** Jarabe

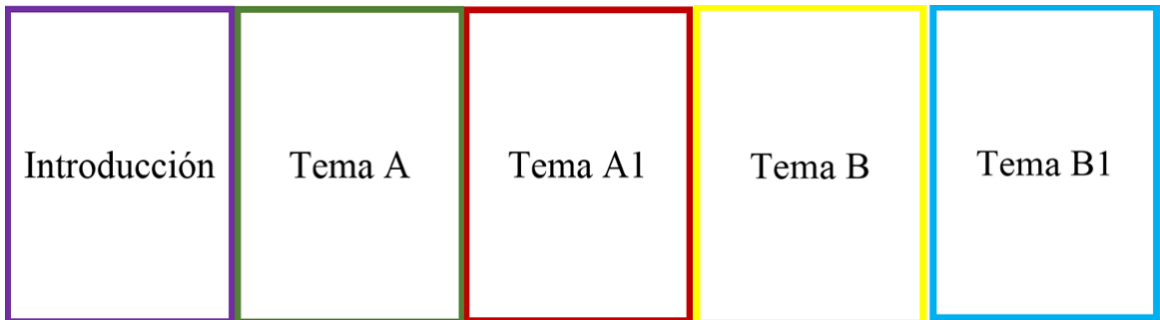
**Formato instrumental:** Piano

**Efectivo instrumental:**

Familia	Instrumentos
Cuerda percutida	Piano

## Análisis de estructuras generales.

Tonalidad: Sol Mayor

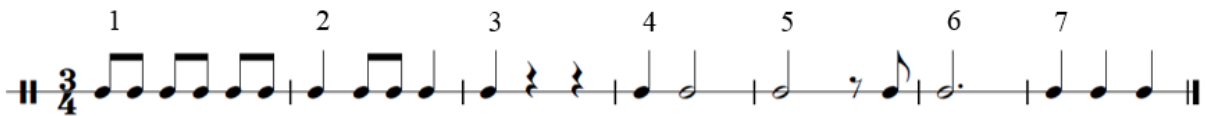


## Análisis rítmico.

**Género formal:** Jarabe

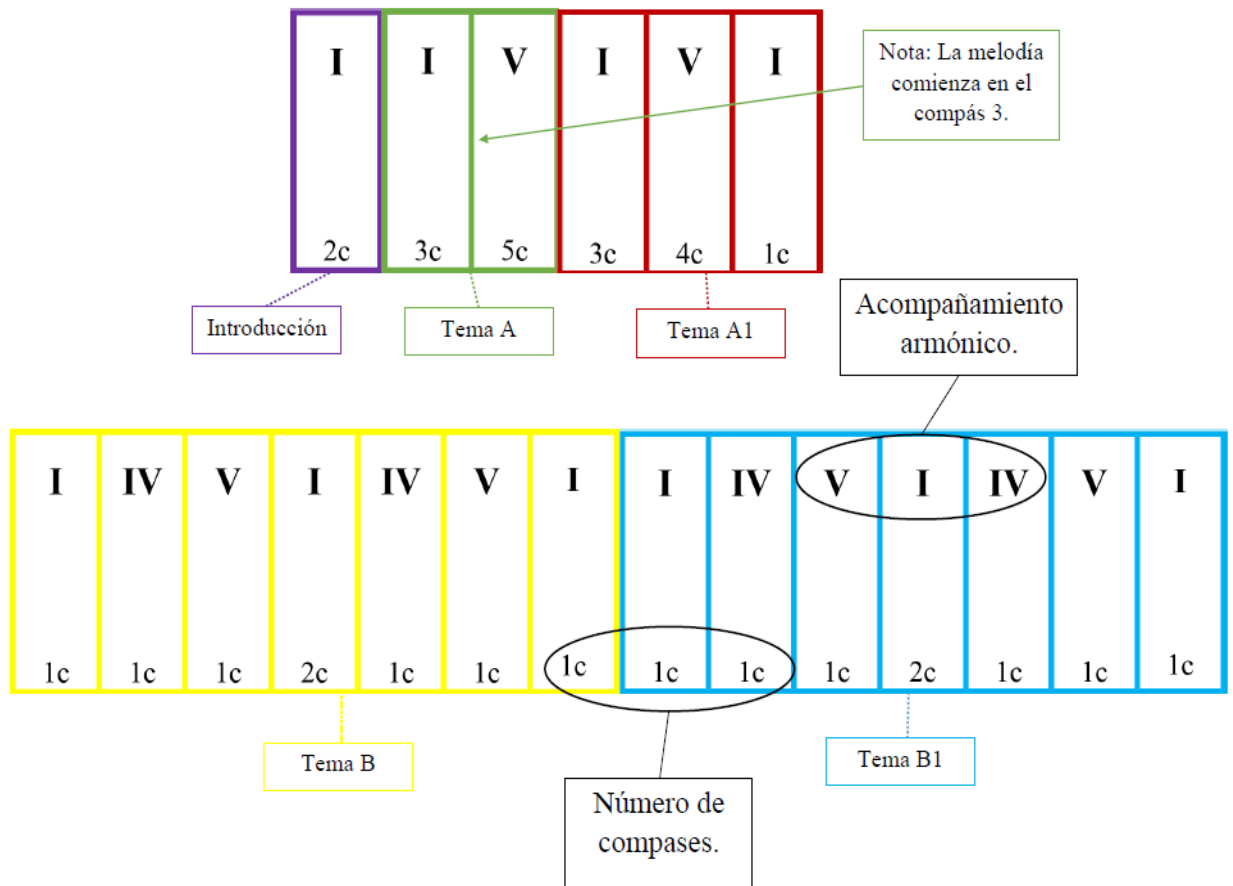
**Compás rítmico:** 3/4

Figuras rítmicas utilizadas con el compás 3/4. ■



## Análisis armónico-estructural.

Tonalidad: Sol Mayor



**Análisis de estructuras generales, rítmico y armónico en la partitura.**

**Jarabe (Marcos A. Jimenez)**

*♩. = 150*

La mayoría de estos compases utilizan la figura rítmica número 7.

Estructura rítmica en la melodía.

The score is divided into systems, each with a label on the left: Piano, Pno., Pno., Pno., Pno., and Pno. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various annotations:

- Rhythmic patterns:** Red numbers 1 and 2 are placed above notes in the melody to indicate specific rhythmic figures.
- Harmonic degrees:** Roman numerals (I, IV, V) are placed below the bass line to indicate chord degrees.
- Color coding:** The score uses different background colors for systems: purple (measures 1-6), green (measures 7-12), red (measures 13-18), yellow (measures 19-23), and blue (measures 24-30).
- Annotations:** An orange arrow points from the text box to the first measure of the piano part. A blue arrow points from the text box to the first two notes of the melody in the first system. A white arrow points from the text box to the first measure of the piano accompaniment in the sixth system.

Grados armónicos.

2

32

Pno.

IV V IV I

Introducción	■	I- Sol Mayor	3/4 ■
Tema A	■		
Tema A1	■		
Tema B	■		
Tema B1	■		
		IV- Do Mayor	
		V- Re Mayor	

Imagen 66. *Primer cuadro*: identificación de la estructura general de la pieza a través de los colores. *Segundo cuadro*: identificación de la estructura armónica a partir de sus grados en la pieza. *Tercer cuadro*: identificación de la estructura rítmica en la melodía a través del color rojo. (Véase página 185)

***Pieza No. 2***

**Nombre de la pieza:** Jarabe en Sol

**Interprete:** Los Capoteños

**Transcripción:** Huber Figueroa Ziranda

**Tipo de análisis:** Estructural, rítmico y armónico

**Género formal:** Jarabe

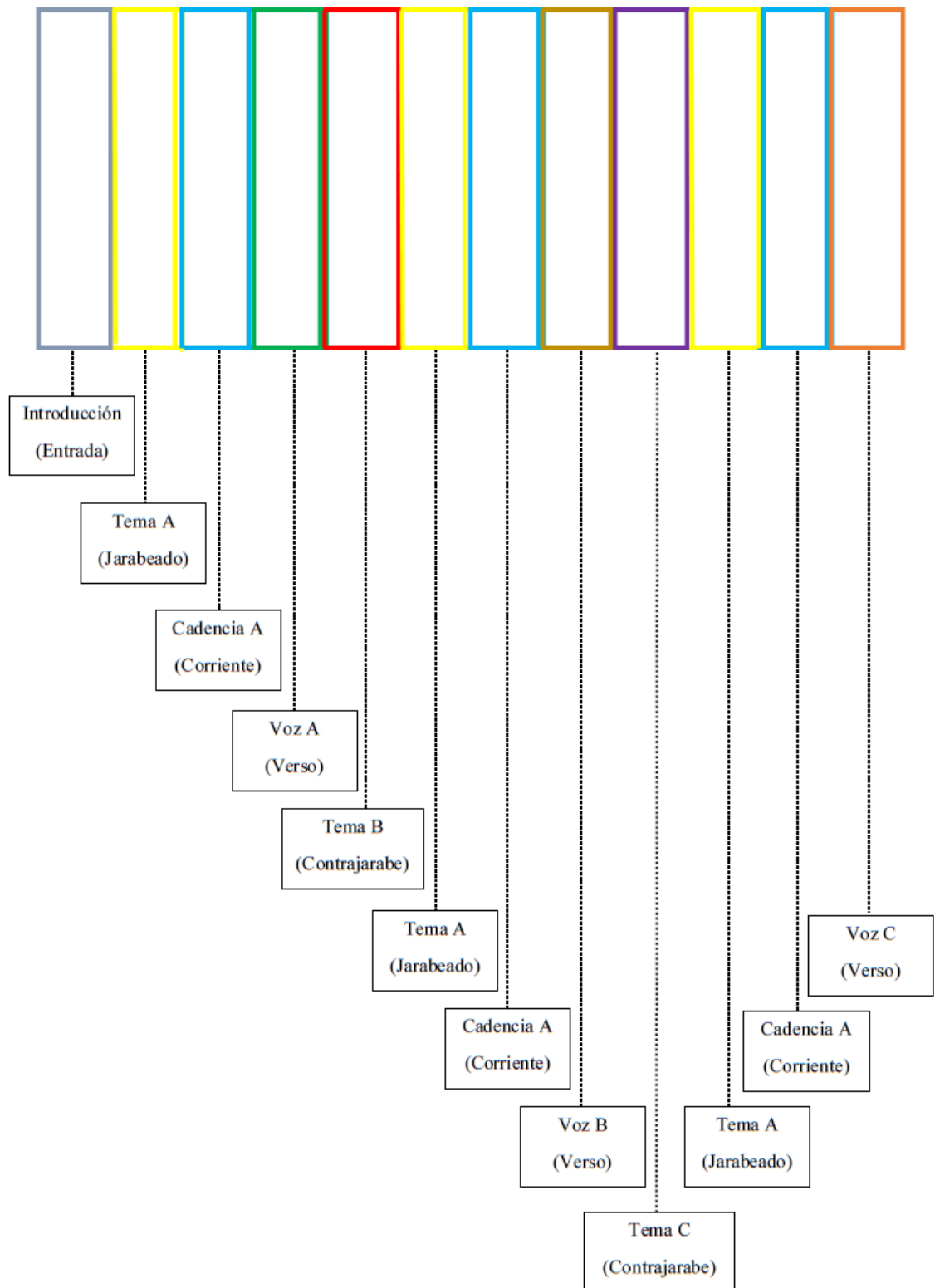
**Formato instrumental:** Conjunto tradicional de los Balcones de la Tierra Caliente

**Efectivo instrumental:**

Familia	Instrumentos
Cuerdas	Violín I Violín II Vihuela Guitarra de golpe Tololoche

## Análisis de estructuras generales.

Tonalidad: Sol Mayor

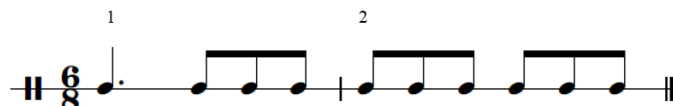


## Análisis rítmico.

**Género formal:** Jarabe

**Compás rítmico:** 6/8, 3/4, 4/4 y 3/2

Figuras rítmicas utilizadas con el compás 6/8. ■



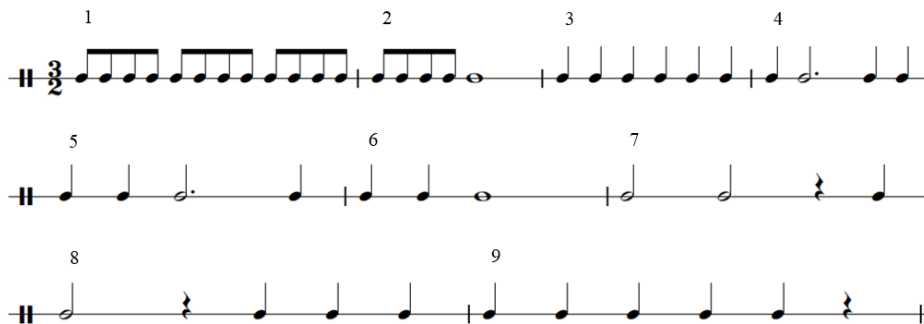
Figuras rítmicas utilizadas con el compás 3/4. ■



Figuras rítmicas utilizadas con el compás 4/4. ■

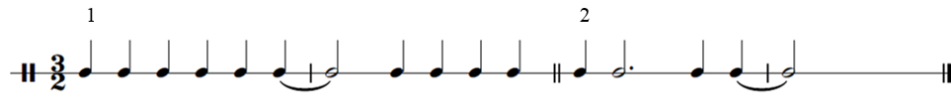


Figuras rítmicas utilizadas con el compás 3/2. ■



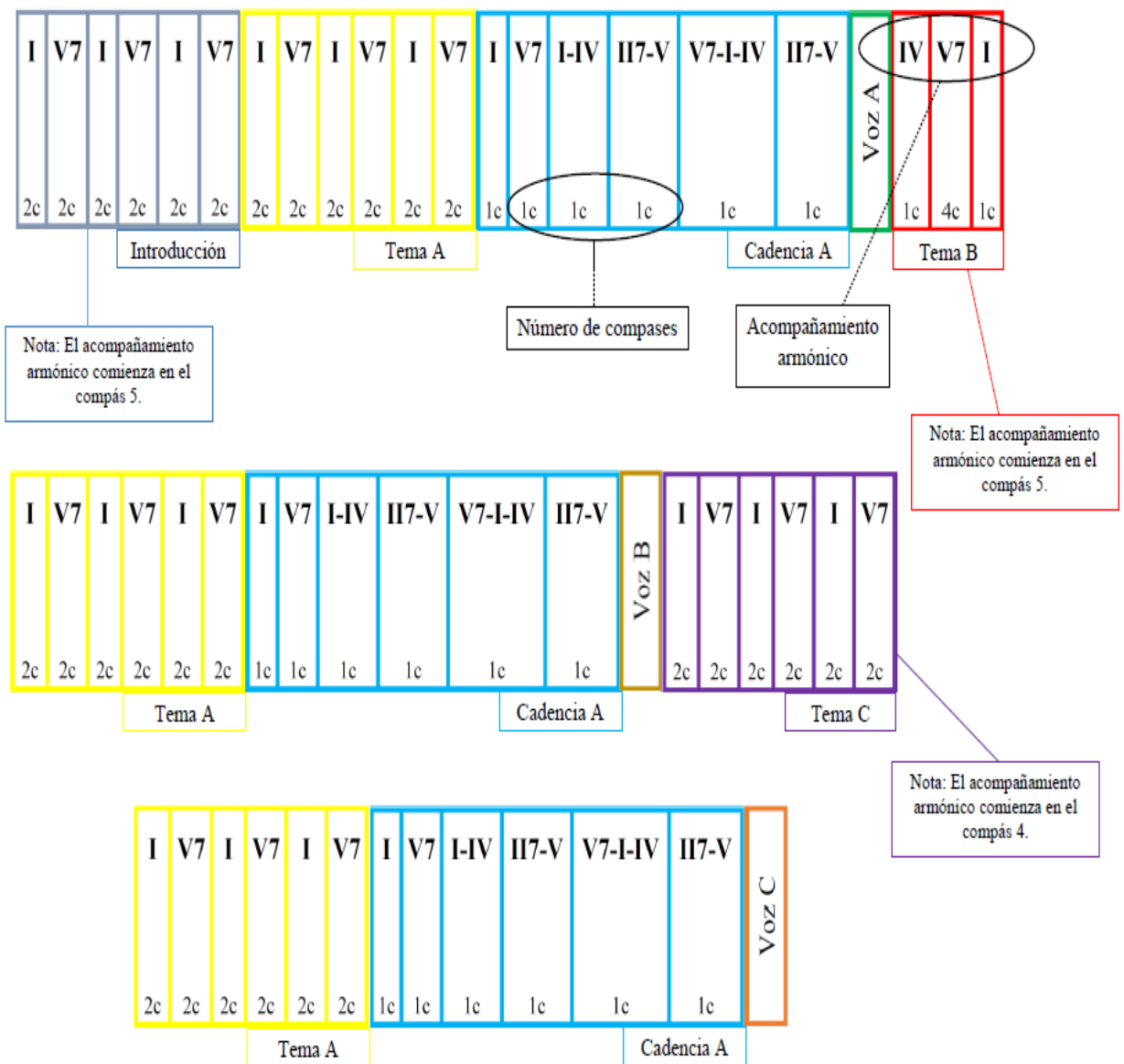


Figuras ligadas utilizadas con el compás 3/2.



### Análisis armónico-estructural.

Tonalidad: Sol Mayor





2

48 Vln. <sup>5</sup> <sup>2</sup> <sup>6</sup> I V7

54 Vln. I V7

59 Vln. I V7 I

64 Vln. V7 I IV

66 Vln. II7 V V7 I IV II7 V

69 Vln. U-na-ro-sa-de-cas - ti - lla - se - me-des-ho-jo-en-un-pla - to - co-mo-que

73 Vln. res-que-teol-vi - de - sia-qui-trai-go - tu - re - tra - to-hay

77 Vln. IV V7

82 Vln. I IV V7 I

87 Vln. IV V7 I IV

92 Vln. V7 I V7

Las siguientes secciones emplean las mismas figuras rítmicas expuestas en los compases anteriores

97

Vln. I V7

102

Vln. I V7 I

107

Vln. V7 I IV

109

Vln. II7 V V7 I IV II7 V

112

Vln. Si - ya - se - can - sa - ron - co - mo - no - se - sie - tan - a - qui

Introducción (entrada)	
Tema A (jarabeado)	
Cadencia A (corriente)	
Voz A (verso)	
Tema B (contrajarabe)	
Voz B (verso)	
Tema C (contrajarabe)	
Voz C (verso)	

6/8	
3/4	
4/4	
3/2	

I- Sol Mayor
II7- La con séptima
IV- Do Mayor
V- Re Mayor
V7- Re con séptima

Imagen 67. *Primer cuadro*: identificación de la estructura general de la pieza a través de los colores. *Segundo cuadro*: identificación de la estructura rítmica en la melodía a través de los colores (Véase página 191). *Tercer cuadro*: identificación de la estructura armónica a partir de sus grados en la pieza.

***Pieza No. 3***

**Nombre de la pieza:** Jarabe en Do

**Interprete:** Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto

**Transcripción:** Huber Figueroa Ziranda

**Tipo de análisis:** Estructural, rítmico y armónico

**Género formal:** Jarabe

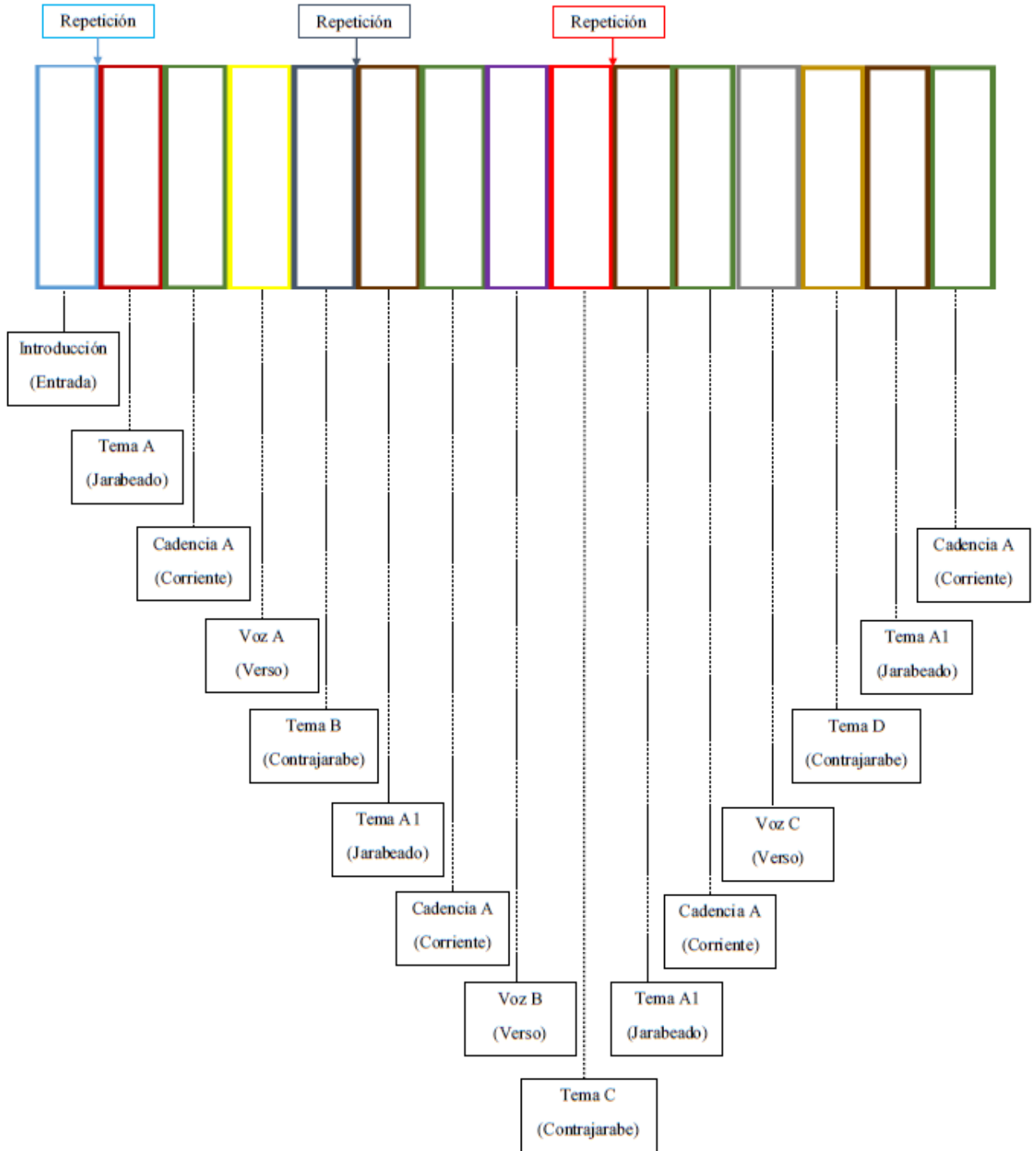
**Formato instrumental:** Conjunto tradicional de los Balcones de la Tierra Caliente

**Efectivo instrumental:**

Familia	Instrumentos
Cuerdas	Violín I Violín II Vihuela Guitarra de golpe Tololoche

## Análisis de estructuras generales.

Tonalidad: Do Mayor



## Análisis rítmico.

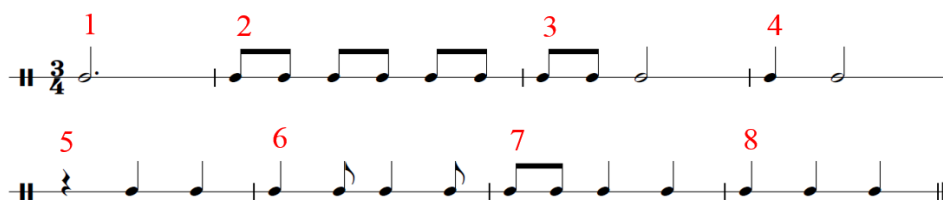
**Género formal:** Jarabe

**Compás rítmico:** 6/8, 3/4, 4/4 y 3/2

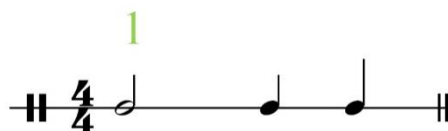
Figuras rítmicas utilizadas con el compás 6/8. ■



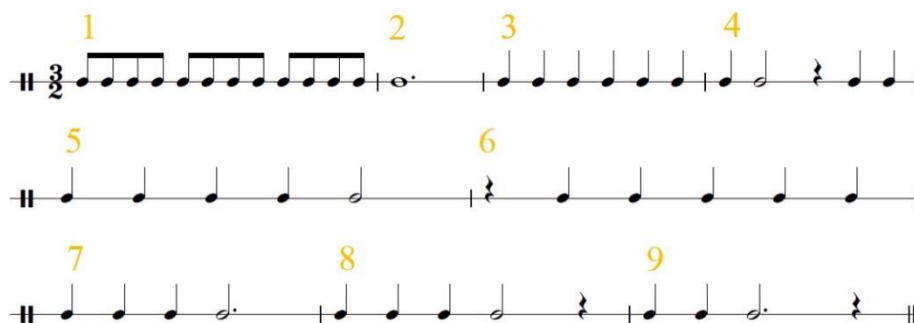
Figuras rítmicas utilizadas con el compás 3/4. ■



Figuras rítmicas utilizadas con el compás 4/4. ■



Figuras rítmicas utilizadas con el compás 3/2. ■



Figuras ligadas utilizadas en el compás 3/2.



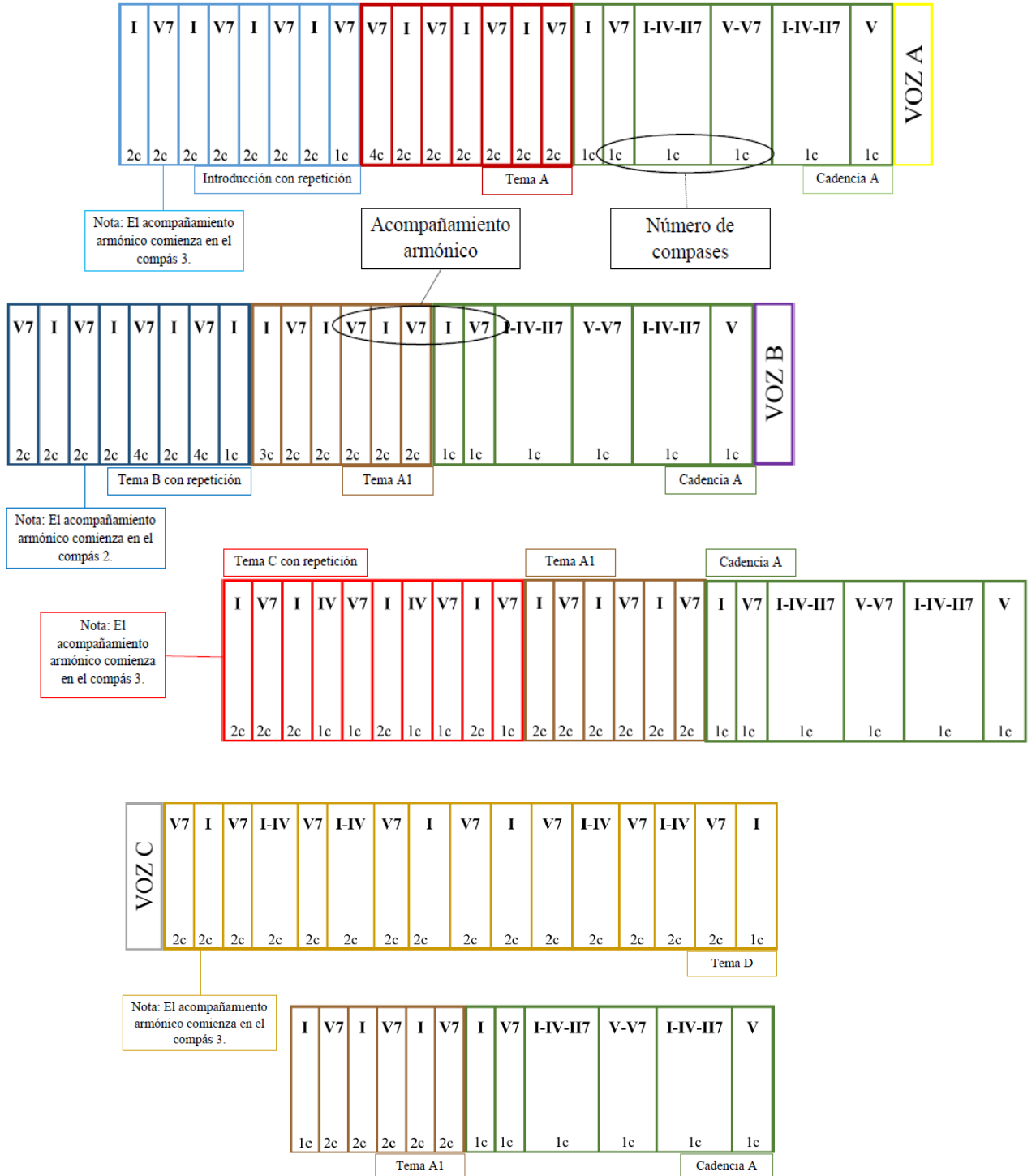
Figuras ligadas utilizadas en el compás 6/8.





# Análisis armónico-estructural.

Tonalidad: Do Mayor



## Análisis de estructuras generales, rítmico y armónico en la partitura.

Estructura rítmica  
en la melodía.

### Jarabe en Do

Como la tocan Los Jaraberos de Turicato  
Transcripción: Huber Figueroa Ziranda

*♩. = 110*

Violín

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Has-ta-que-sa-líoa-bai - la - ar - la-que - yo-tan-to - de-sea- ba - la-Rey-na-

San-ta-Lu-ci - a - con-lem-pe - ra-dor - dees-pa - ña-hay

Grados  
armónicos.

2

48 Vln. 2 4 2 4 2 4

54 Vln. I 4 2 V7 2 2 I 4

60 Vln. V7 4 2 2 1. 2 4

66 Vln. 2. 2 V7 2 2 2 2 I 2

71 Vln. 2 2 2 2 2 2

76 Vln. I 2 V7 2 2 I 1

80 Vln. V7 I

82 Vln. 1 1 2

85 Vln. 3 4 1 (ligado)

De-tie-rra-ca-lien-te - ven-go som-brean-doen-los-ar-bo-li-tos - no-mas-por-

89 Vln. 8 3 9 5 6

ve-nir - a - ver - lo - ne-gro-de-tus - o - ji - tos-hay

94 Vln. 7 6 8 6 7 6 8

I V7 I IV

El corriente usa siempre los mismos grados armónicos y en el mismo orden.

101 Vln. V7 I IV I

108 Vln. V7 I IV I

113 Vln. I V7 I

118 Vln. V7 I

122 Vln. I

124 Vln. I

127 Vln. I

Des-dea-qui-tes-toy-mi - ran-do - sen-ta - di-taen-tu-ven-ta - na - los - o - ji -

131 Vln. I (ligado)

tos - de - Ma - ria - na - no-meha-blan-pe - ro - me - lla-man-hay

135 Vln. V7 I V7

141 Vln. I V7 I

147 Vln. I IV V7 I

V7 I V7

4

Vln. 153 I V7 I

Vln. 159 3 (ligado) 1 (ligado) I

Vln. 165 V7 2 (ligado) I IV 2 V7 2

Vln. 170 I 2 V7 2 I 2

Vln. 175 I 2 V7 2 I

Vln. 179 V7 I

Vln. 181

Introducción	<span style="color: blue;">■</span>	I- Do Mayor	6/8	<span style="color: purple;">■</span>
Tema A	<span style="color: red;">■</span>	II7- Re con séptima	3/4	<span style="color: red;">■</span>
Cadencia A	<span style="color: green;">■</span>	IV- Fa Mayor	4/4	<span style="color: lightgreen;">■</span>
Voz A	<span style="color: yellow;">■</span>	V- Sol Mayor	3/2	<span style="color: orange;">■</span>
Tema B	<span style="color: blue;">■</span>	V7- Sol con séptima		
Tema A1	<span style="color: brown;">■</span>			
Voz B	<span style="color: purple;">■</span>			
Tema C	<span style="color: red;">■</span>			
Voz C	<span style="color: gray;">■</span>			
Tema D	<span style="color: gold;">■</span>			

Imagen 68. *Primer cuadro*: identificación de la estructura general de la pieza a través de los colores. *Segundo cuadro*: identificación de la estructura armónica a partir de sus grados en la pieza. *Tercer cuadro*: identificación de la estructura rítmica en la melodía a través de los colores. (Véase página 198)

***Pieza No. 4***

**Nombre de la pieza:** Jarave (Lucas Alamán)

**Recuperada de:** Centro de Estudios de Historia de México (2018)

**Transcripción:** Francisco Fernando Eslava Estrada

**Tipo de análisis:** Estructural, rítmico y armónico

**Género formal:** Jarabe

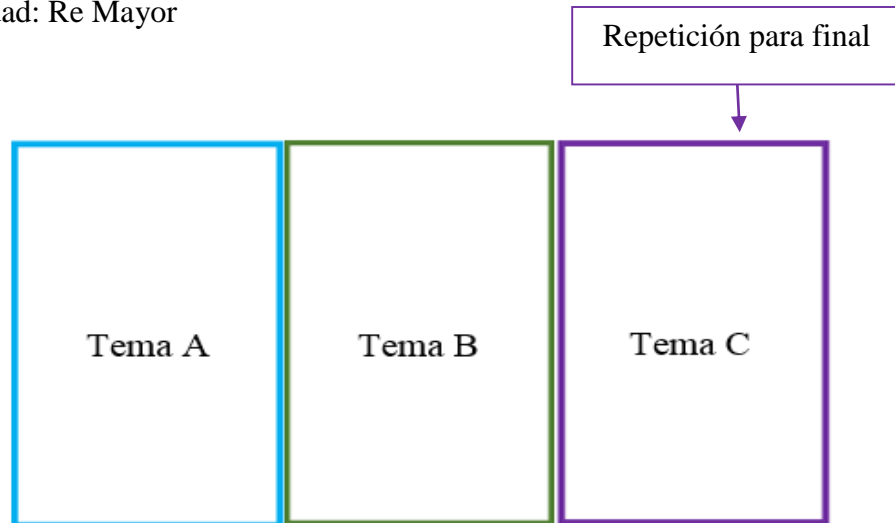
**Formato instrumental:** Guitarra séptima mexicana

**Efectivo instrumental:**

Familia	Instrumentos
Cuerdas	Guitarra séptima

## Análisis de estructuras generales.

Tonalidad: Re Mayor



## Análisis rítmico.

**Género formal:** Jarabe

**Compás rítmico:** 3/4

Figuras rítmicas utilizadas con el compás 3/4. ■

1      2      3      4

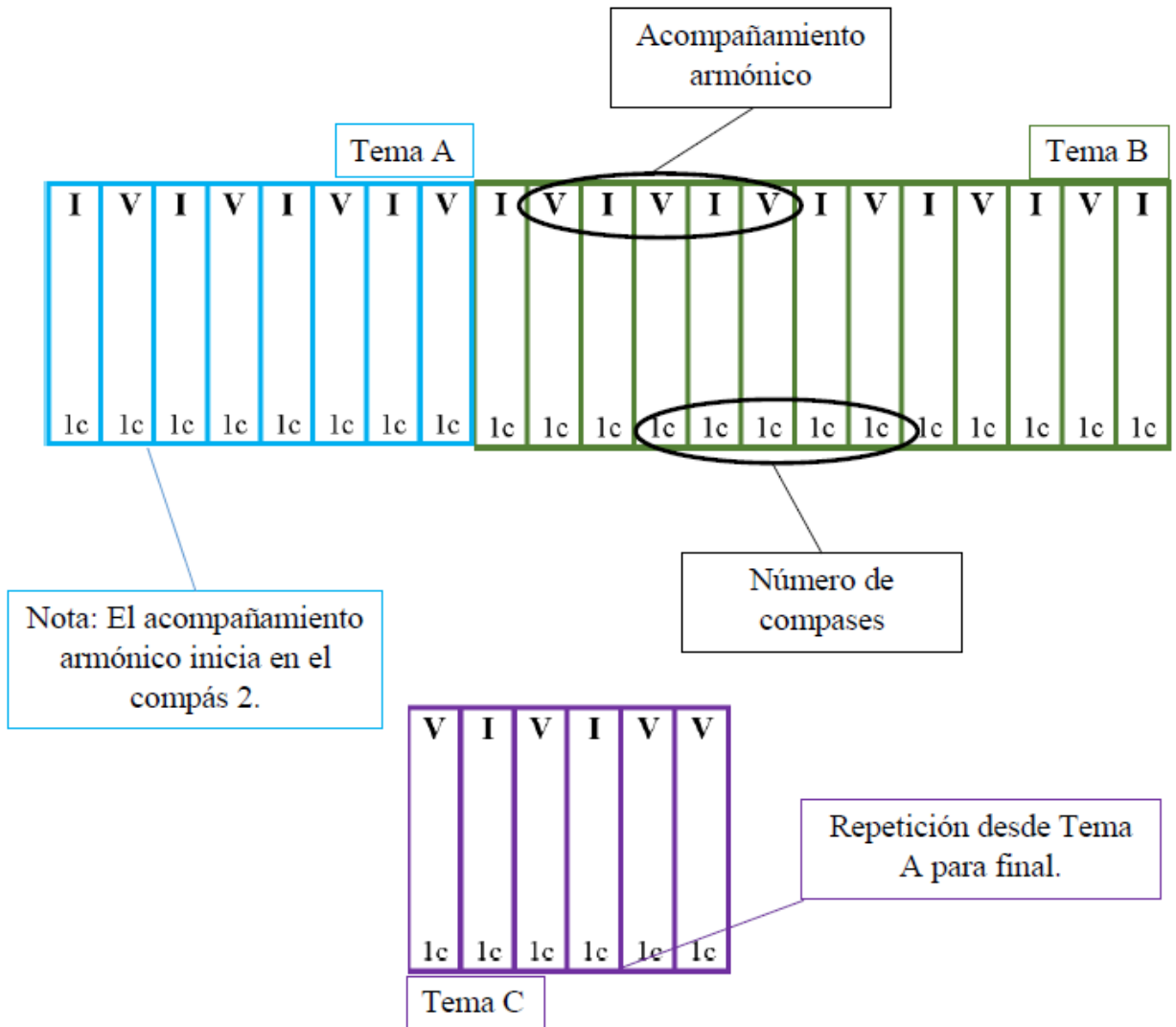
5      6      7      8

9      10      11      12

13      14      15      16

## Análisis armónico-estructural.

Tonalidad: Re Mayor





# Análisis de estructuras generales, rítmico y armónico en la partitura.

Estructura rítmica en la melodía.

Jarave

Lucas Alamán

The image displays a musical score for the piece "Jarave" by Lucas Alamán. The score is written in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 100. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 8, 11, 15, 18, 21, and 25 indicated. The melody is annotated with red numbers 1 through 16, indicating specific rhythmic or melodic phrases. Below the melody, Roman numerals (I and V) are placed under the notes, indicating the harmonic structure. The score is color-coded: the first two staves are blue, the next four are green, and the last two are purple. A green box at the top left points to the first two measures with the text "Estructura rítmica en la melodía." and arrows pointing to measures 1 and 2. A white box at the bottom center contains the text "Grados armónicos." with arrows pointing to the Roman numerals I and V in measures 25 and 26.

Grados armónicos.



Imagen 69. *Primer cuadro*: identificación de la estructura general de la pieza a través de los colores. *Segundo cuadro*: identificación de la estructura armónica con los grados melódicos en la pieza. *Tercer cuadro*: identificación de la estructura rítmica en la melodía a través del color azul marino. (Véase página 206)