

EL JARABE

BAILE POPULAR MEXICANO

Por GABRIEL SALDIVAR
del Ateneo Musical Mexicano.

Sirvió de base a esta monografía la conferencia sustentada por el autor en la Sala de Conferencias y Conciertos del Palacio de Bellas Artes, el día 30 de noviembre de 1934.

Los que vemos a diario los diversos aspectos de nuestras costumbres, estamos más dispuestos para gustarlos que para admirarlos, para sentirlos íntimamente, más que para saborear y gozar la emoción que provocan en los no familiarizados con ellos; fue quizá ésta la causa por la cual en la literatura mexicana de antaño no se le diera lugar a lo que, por conocido, era para los extraños motivo de comentarios amplios y de aplausos sinceros, que brotaron espontáneos ante la contemplación de las grandes bellezas guardadas en los paisajes y exhibidas en el folklore, en lo típico del pueblo. Tal sucedió con el Jarabe, la danza popular mexicana más generalizada, el baile brillante en el ritmo, alegre en la música y pintoresco en la indumentaria.

Y no por la omisión de aquellos escritores debemos quejarnos; muy honroso es que, cultísimos extranjeros, hayan encontrado motivo para dar esparcimiento a su espíritu y quehacer a su pluma en el humilde Jarabe, humilde por su cuna, pero altivo por la gallardía de sus ejecutantes, y merecedor de los más grandes elogios por todos los que verdaderamente tengan conciencia de lo bello.

Dignas de recuerdo son las palabras que don Niceto de Zamacois, distinguido español, profundamente conocedor de nuestra patria, estampó como apología del Jarabe, sentida como el más mexicano de los mexicanos, e introducción a su pequeño volumen de costumbres bautizado con el nombre del bailarín, allá por el año de 1861.

Jarabe, nombre expresivo y significativo: —nos dice— para todo aquel que ha tenido la dicha de nacer (si es que hay alguna dicha en nacer) o vivir sobre el privilegiado suelo de Moctezuma: nombre, en fin, que por sí solo basta a inundar de contento al hombre más misántropo e insociable. ¡Gloria! . . . mil veces gloria al ilustre mexicano que significó con el dulce nombre de Jarabe ese baile nacional, donde tanto lucen su pequeño pie y seductores movimientos las bellas mexicanas, honra y prez del bello sexo que Dios crió para consuelo del sexo feo. . . .

*Pues si al mundo Adán viniera,
y viese a una mexicana
bailar Jarabe ligera,
temo que a comer volviera
la consabida manzana.*

Nadie ignora en este pícaro mundo, que Jarabe es esa bebida dulce y medicinal que confeccionan los boticarios hasta la consistencia del almíbar; y nada más propio que este nombre, al baile que en esta divina tierra se usa, tan parecido al Zapateado español. Porque, ¿qué más dulce que esos encantadores movimientos con que las hijas de Eva, nacidas en México, nos seducen en un baile? ¿Qué cosa más medicinal, para todo aquel que no tenga un alma de estuco, que el hermoso Jarabe bailado por esas mujeres de ojos negros, grandes y rasgados, tiernas como las flores de su fértil suelo, y seductoras como el oro que encierran las entrañas de la tierra donde han nacido? . . . ¡Oh!, nada, ciertamente nada.

*Desde el senador más grave,
hasta el humilde artesano,
se anima si es mexicano,
viendo bailar el Jarabe.*

Y si no fuera bastante lo anteriormente escrito, con un gran cariño hacia México, dedica una quintilla para redondear su elogio:

*Venid, que ya el arpa tomo
para empezar el Jarabe;
no haya de penas ni asomo;
y quien su patria amar sabe
venga a bailar un Palomo.*

Preferimos la alabanza del extraño, porque jamás ha sido bien vista la propia; pero nunca hemos contemplado impasibles la propalación de errores, aunque hayan sido escritos con la mejor de las buenas intenciones; en tal vir-

tud, examinaré la que se encuentra consignada en la obra de la señora condesa Calderón de la Barca, quien, a principios de 1840, visitó nuestro país y con espíritu profundamente psicológico, analizó muchos de los aspectos patrios. Empero, llegando a los cantos populares y al hablar del Jarabe, nos legó sus observaciones, hechas con la ligereza digna de un turista cualquiera, y expresó que le gustaban, que eran muy bonitos, pero carecían de sentimientos patrióticos y de expresión de hechos gloriosos; y en un arranque, también muy a la altura de muchos visitantes, descubre un canto que hace alusión al Grito de Dolores, probablemente algún corrido. Lo que en realidad pasó, fue que, nuestra por todos conceptos ilustre visitante, no penetró con delicadeza en la psicología de la música nuestra, de esa música que en la melodía, en la armonía y el ritmo, lleva toda una idea de patria; de esa música que, llámese Jarabe, Palomo, Aforrado o Canelo, o Adelita, Valentina o Cucaracha, arranca a todo mexicano, en cualesquiera circunstancias, un grito que sale de muy adentro y que en una eclosión de entusiasmo brota como un torbellino sonoro y se transforma en un ¡Viva México!, que atruena en el ambiente como una exaltación del ánimo, o como un reto provocativo.

El Jarabe era armonizado por el estrépito de la fusilería y los gritos de entusiasmo de las huestes insurgentes que conquistaron la libertad de nuestro suelo, y llegó a declarársele composición insurgente y por tanto condenable. Durante la Guerra del 47 contra el invasor yanqui, también los aires del Jarabe daban nuevos bríos y renovaban las fuerzas de nuestros soldados. En la Intervención Francesa, eran las mismas melodías las que empujaban a los héroes a grandes proezas; y en la Revolución de 1910 eran los acentos populares los que levantaban el entusiasmo y enardecían los ánimos de los rebeldes combatientes. Y en todas ellas, en esas circunstancias, la letra fue lo de menos, por lo general versos amatorios, de infidelidades, desengaños o decepciones, en una frase, “de amor y contr’ellas”, como dicen los trovadores del Bajío; palabras que no dicen nada de guerra, un mero accidente modificable para acompañar las melodías; melodías que en sí mismas llevan el germen de la patria, que guardan poderosas fuerzas para despertar y remover hasta lo sublime, los excelsos sentimientos del amor hacia la tierra que es propia.

Indudablemente que los orígenes del Jarabe se encuentran en las danzas zapateadas españolas, principalmente en la Seguidilla, cuyos albores se apuntan por el siglo XVI; en el Fandango, de la misma edad; en la Zambra, danza morisca que sufrió en el XVI influencia americana, según el decir de autoridades peninsulares, y en otras danzas semejantes.

Los primeros colonos las trajeron puras y las bailaban sin diferencia alguna de su primitiva ejecución; pero poco a poco, el factor sangre intervino, al

igual que el medio ambiente, y fueron modificadas conforme a un nuevo temperamento y a una nueva manera de sentir; y aun parece que ridiculizadas por los aborígenes y adaptadas a las circunstancias en que antiguamente se desarrollaban algunas danzas propias de este país, que tenían verificativo en sitios especiales, derivándose de ahí variedades de zapateados que, con el tiempo, adquirirían características diferenciales, naciendo en una costa el Huapango mestizo y en la otra un baile semejante, el de Tarima, también mestizo, teniendo ambos sus ancestros, por línea directa, en los mitotes o ximitotes de que se hacen lenguas los antiguos cronistas; el nombre mismo del Huapango (de *cuahuítl* leño o madera, *ipan* sobre él, *co* lugar) sobre el tablado que diríamos nosotros, nos está indicando su procedencia autóctona; y, por otra parte, la estructura y desarrollo de la danza, tanto en la música como en el baile, nos habla de sus antecesores la Seguidilla y el Fandango. En cuánto a los Bailes de Tarima, se puede asegurar idéntico origen, recibiendo en la actualidad el nombre de Jarabes, cuando se verifican en los Estados de Nayarit, Durango, Colima, Michoacán, Jalisco y alguno otro que se me escapa.

Que las danzas españolas habían tomado un carácter nacional, lo da a entender Juan Francisco Gemelli Carreri, al describirnos, con la parquedad que acostumbró en las notas de su viaje, allá por el año de 1697, la fiesta con que celebró su anfitrión, el ensayador de la Casa de Moneda, don Felipe de Rivas, el santo de su mujer, doña Antonia.

Reuniéronse muchas damas —asienta— 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, y a poco vino otro mulato con una antorcha en la mano y bailaron un alto Sarao.

Por lo que toca al Sarao, ni en enciclopedias musicales ni en diccionarios de la lengua, hallamos una definición o acepción que se acerque o que lo asimile a esta danza con movimientos ligeros de los pies; pues la primera edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, llamado de Autoridades, sólo le reconoce el de *Junta de personas de estimación y jerarquía, para festejarse con instrumentos y bailes cortesianos. Tómase por el mismo baile o danza entre muchos.* Y las danzas zapateadas como la Seguidilla, el Fandango y similares, estaban muy lejos de ser bailes cortesianos; por lo cual juzgamos que en nuestro medio, fue esta forma del Sarao la predecesora inmediata del Jarabe, y acaso pudiera pensarse en alguna relación entre las palabras Sarao y Jarabe, aunque en mi concepto no existe, ya que la segunda, aplicada a la danza de este nombre, nos vino de España, donde se denominaba Jarabe Gitano desde mediados del siglo XVIII a una degeneración licenciosa de la Seguidilla, tanto en la letra como en los movimientos; quedando con esto perfectamente aclarado

el uso de esta palabra entre nosotros, y ya pueden por ello estar tranquilos los etnólogos y músicos que dudaban y se hacían cruces sobre su origen y procedencia, cayendo por tierra todas las elucubraciones que hasta ahora se han hecho sobre el punto.

Consigna también aquel ilustre viajero, el Paseo de Jamaica, "el Posilipo de México", lugar donde buscaba divertimento la sociedad colonial en el siglo XVII, acaso desde el XVI.

Después de la comida se preparaban las carrozas para dirigirse a aquel sitio, al bello paseo con su canal y sus calzadas sombreadas por el follaje de grandes árboles, y al lento rodar de los carruajes, los cortesanos se recreaban y complacían viendo deslizarse las canoas enfloradas, las trajineras que fueran el encanto de varios siglos, ocupadas por otras muchas personas, acompañadas de gran número de músicos y cantores, hombres y mujeres, que compiten entre sí en manifestar la perfección de su canto y al compás de sus instrumentos y sus cantos se bailaba, para júbilo de los danzantes y solaz de los espectadores.

Yo me he preguntado qué se bailaba y cantaba en aquellos remotos tiempos, y no encuentro otra respuesta que la que dan la estampería popular y las litografías de mediados del siglo pasado; principalmente y muy dignas de mencionar son las de Inclán, Iriarte y Decaen. Al primero corresponde una incluida en El Jarabe, de Zamacois, el año de 1861. Todavía se conservaba en toda su pureza el frecuentado Paseo de Jamaica, la tradición guardaba costumbres de antaño, y los hábiles dibujantes de Inclán supieron captar con fidelidad y justeza los pasajes pintorescos y alegres de las fiestas del Paseo, conocido ya con el nombre de Santa Anita.

Unica es la lámina que representa una canoa en el canal, manejada por un individuo que clava su remo en el fondo para moverla; contiene cerca de veinte personas que admiran a la pareja de danzantes que deslizan los pies graciosamente sobre el piso, sin levantarlos demasiado, ni hacer las acrobacias que vemos en el Jarabe que en la actualidad se ha hecho clásico en los teatros de las ciudades. Ella, vestida de china, envuelta en su rebozo, coge el castor con las puntas de los dedos, levantándolo discretamente para dejar ver el encaje de bolillo de la enagua, sin aspavientos y sin descaro; él, un hombre del pueblo, sin traje especial, con las manos atrás del cuerpo, lleva el ritmo con los pies; y se rigen por los acordes de una arpa que toca otro hombre del pueblo.

Fue, seguramente, en el espacio reducido de las canoas de Santa Anita, donde tuvo su gestación el Jarabe Mexicano; allí se bailaba y tocaba: porque el Jarabe siempre debe ir acompañado de canto en alguna de sus partes. Todas las composiciones antiguas así lo indican. En las ilustraciones se incluyen unas variaciones sobre el tema del Jarabe Mexicano, como documento fehaciente.

ciente de que se cantaba durante la primera mitad del siglo pasado; porque fueron compuestas e impresas el año de 1841, por José Antonio Gómez, gran impulsor de la música nuestra, y uno de los fundadores del Conservatorio Nacional; en la ilustración N.º 2, de la misma época, aparecen lugares destinados a los versos, pero sin la letra.

* **

La denominación de Jarabe usada en España a mediados del XVIII, no la encontramos en México sino hacia el último tercio del mismo; aunque es precisamente el año de 1752 cuando se denuncia a la Inquisición una tonada llamada El Jarro, que según el decir de un clérigo que estuvo en el fandango en que se cantó, *es son que resucita las almas*.

Aquí hay que aclarar que los sones y canciones considerados como ofensivos a la religión y a las buenas costumbres, eran prohibidos por aquel Tribunal, bajo las severas penas de excomuniación mayor, algunos ducados de multa y gran cantidad de azotes, a toda aquella persona que los compusiera, o cantara o bailara.

En la octava década del mismo XVIII, es el Bolero, derivado de la Seguidilla, el que da su contingente para la formación de nuevos Jarabes, contribuyendo también la Tirana con su zapateo semejante; aunque ya en la séptima década aparece un Jarabe con el nombre de *Pan de Jarabe* también denunciado por sus versos ofensivos de castos oídos y sus movimientos acariciantes y llenos de voluptuosidad, al grado de poner escándalo y conmover a piedad en el ánimo de religiosos y austeros cristianos; asentándose muy claramente en los documentos que de él hablan, su diferencia con las seguidillas y otras muchas tonadas. El Pan de Jarabe estaba muy generalizado, particularmente en el Estado de Hidalgo, de una de cuyas ciudades se envió al Tribunal, salvada de un cúmulo que fueron quemadas por un misionero, la siguiente copla de exquisito sabor picaresco:

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

En la novena década, es de Querétaro de donde se denuncia un son que debemos incluir en el Jarabe; llamábanlo "Las Bendiciones" y era bailado por dos mujeres con zapateos, giros y figuras que en su descripción coinciden con algunos del Jarabe.

Ahora cabe apuntar que la mayoría de los *sones* se bailaban entre dos mujeres, y es en esta segunda mitad y particularmente desde la séptima década del XVIII, cuando los religiosos principian a parar mientes y a poner reparos en la ejecución entre un hombre y una mujer, hecho esporádico y raro al principio, pero que se sucedía de tarde en tarde, y que cobraba fuerza conforme pasaba el tiempo, hasta adquirir naturaleza y hacer que se perdiera el recuerdo de su antigua forma.

En la *Historia de la Música en México*, editada el año de 1934 por el Palacio de Bellas Artes, se trató con toda amplitud lo que aquí extracto, y ahora agregó una observación:

Se desprende de la gran cantidad de documentos que se custodian en el Ramo de Inquisición del Archivo General de la Nación, y que versan sobre el particular, que los señores encargados de la prohibición, abolición y extinción de los *sones* pedían informes con fines maliciosos y aun perversos, en los cuales solicitaban todo género de detalles de los meneos, sarandeos, manoseos, gestos, acciones y evoluciones de las danzas que fueran contradictorias a la honestidad, más con un deseo procaz, que con un fin caritativo para alivio de las almas, como pretendían; parece que gozaban con deleites imaginativos al enterarse de las descripciones crudas e incentivas de bajas pasiones, contenidas en los informes, en ocasiones muy dignas de las plumas de los grandes pornográficos.

Ya para finalizar el siglo, aparecen al lado del Pan de Jarabe, otros *sones* bailados en el mismo estilo: Lloviznita, Paterita, Chimizclanes, Perejiles, Churrimpampli, etc., y muchos de ellos se incluían en los programas de las funciones diarias del Coliseo de México. Además, se bailaban y cantaban en toda clase de fiestas y reuniones de esparcimiento, aun en las que se verificaban en los conventos, como lo atestigua un manuscrito de la época que tengo en mi poder, y al cual aludiré después con más detalle.

Llegando al XIX aparece un Jarabe que se ha hecho famoso, el Jarabe Gatuno, por haber sido objeto de prohibición de parte de las autoridades civiles, religiosas e inquisitoriales, en edictos firmados por el virrey, el arzobispo y los inquisidores mayores, respectivamente. Por la descripción que de sus movimientos y evoluciones hacen los expresados documentos, se piensa inmediatamente en las danzas de origen africano, y no sería remoto, si algún día aparece su música, que se descubra alguna influencia negra, ya que este elemento fue de gran importancia social en la época que nos ocupa.

Por 1813, era el Jarabe una de las canciones guerreras de los insurgentes; y después transcurre un silencio hasta el año de 1839, sin que en la literatura

nacional, encontrara en mis investigaciones, cita alguna de este canto vernáculo; es en este año cuando la Calderón de la Barca, acompaña a sus cartas las melodías del Jarabe Palomo, El Aforrado, Los Enanos y menciona El Canelo, El Zapatero y alguno más que no recuerda nuestra memoria, publicados en Nueva York en 1843; con la circunstancia de que ya entonces se bailaban en las canoas del Paseo de Santa Anita, el célebre paseo de tiempos remotos; y vuelven a mencionarse por Zamacois en sus versos "Un Baile Leperocrático", publicados en el "Calendario Impolítico para 1853", que reprodujo en "El Jarabe" (1861) y anónimo en el artículo "La China" de "Los mexicanos pintados por sí mismos", reeditado en el "Calendario Universal para el año de 1858"; en la Opera Cómica de Barilli estrenada en 1859, y en "El Libro de mis Recuerdos", de García Cubas que, aunque publicado en 1904, se refiere a la segunda mitad del siglo XIX, aludiéndose en todos ellos a los cantos que acompañaban al baile.

Durante el Imperio de Maximiliano, se le da importancia a la canción mexicana del pueblo, y fue entonces cuando se hicieron muchos arreglos de los aires populares, lo cual viene a repercutir al fin del siglo con la impresión cuidada en cuanto a las melodías, esto es, sin modificaciones esenciales aunque sin mucha justeza en la armonización, ya por que no se tomara en cuenta la producida por los músicos del pueblo, de una riqueza contrapuntística intuitiva, pero que los investigadores que hasta ahora hemos tenido, están todavía muy lejos de estudiar concienzudamente, sin que esto quiera decir que no los haya muy capaces, pero el caso es que si han efectuado trabajos de esa naturaleza, no los han dado a conocer debidamente; pues sólo tengo noticia del que a fines del siglo pasado, en 1897, diera a la estampa el Lic. Juan N. Cordero, aunque trata someramente el Jarabe; obra muy poco conocida de nuestros músicos y tengo a satisfacción haber sido el primero que consultara el ejemplar que existe en la Biblioteca del Conservatorio, ya que sus pliegos estaban aún cerrados, probablemente desde hacía cuarenta años.

Entre los primeros Jarabes impresos, anoto los "Jarabes Mexicanos" para guitarra, de la imprenta de Murguía y Cía., incluídos en las ilustraciones; los arreglos de Julio Ituarte, medio siglo después de las *Variaciones sobre el tema del Jarabe* (sic) Mexicano de José Antonio Gómez, y la Colección de 30 Jarabes y sones dispuesta por Miguel Ríos Toledano, como las más importantes que hasta la fecha hayan salido de las prensas nacionales. Después, por 1905, Castro Padilla hace la selección de los nueve aires del Jarabe Oficial, y Felipa López, maestra tapatía de baile, la de los pasos del mismo, procediendo ambos sin apegarse a la tradición, y lo que es más, haciendo a un lado el buen gusto; a lo cual sin hacer ninguna alusión, responde José de J. Martínez

con su *Verdadero Jarabe Tapatío*, publicado en 1913 por Enrique Munguía, obra integrada por varios sones populares de Jalisco y formada según es tradicional en aquella región.

Transcurre el período álgido de la Revolución, sin que haya gran cosa digna de mencionar, hecha la honrosa excepción de que, uno de los mayores representantes de la producción musical mexicana, mi distinguido amigo el maestro Manuel M. Ponce, compuso un bello Jarabe, haciendo combinaciones en sextas y una rítmica característica de los antiguos Jarabes, además de un pequeño estudio técnico del Jarabe, incluido en los *Escritos Musicales*, que forman parte de la *Colección Cultura*.

Y llega el año de 1921, en el cual la Secretaría de Educación Pública, siendo Ministro el Lic. José Vasconcelos, por medio del Departamento llamado de Cultura Estética, si mal no recuerdo, dió gran impulso a las artes coreográficas, enseñándose el Jarabe en las escuelas públicas de la Federación, al lado de otras danzas, tomando como modelo la selección de pasos y sones ya indicada, cuando se estaba en aptitud de poder escoger entre la inmensidad de primorosos sones, los mejores y que más se ajustaran a la tradición. Como quiera que así fue, se preparó a trescientas parejas que por primera vez en un gran conjunto se veían reunidas; a la orilla del lago y bajo las frondas de los ahuehuetes milenarios de Chapultepec, se desarrolló el espectáculo inusitado, en presencia de millares de personas de todos los ámbitos del país, venidas con motivo de las fiestas del Centenario de la Independencia.

De entonces a la fecha, en repetidas ocasiones, hemos visto esos grandes conjuntos, los cuales, en honor a la verdad, no levantan esa oleada de entusiasmo frenético que despierta una sola pareja, pese a las buenas intenciones de los organizadores; y para desgracia de la tradición, cada día se va extendiendo más esa forma fría y rígida que adquiere al ser bailado por parejas que no tienen nociones de la intención y del sentimiento que siempre ponen los verdaderos bailadores de Jarabe; así se va haciendo mecánico, cuando su espíritu es de libertad dinámica y emocional; y con ello asistimos a la decadencia, a la bancarrota del inconmensurable valor de la danza nacional por excelencia.

Cierto escritor jalisciense, se lamentaba en una monografía sobre el Jarabe Tapatío publicada en 1929, de que la bailadora de Jarabe se atavie con el característico traje de China, y nos cuenta un cuento chino sobre una princesa mongólica atrapada por piratas ingleses, vendida como esclava en Acapulco, traspasada a un mercader poblano y no sé cuántas faramallas, para explicar el origen del bello y resplandeciente zagalejo; muy desencaminado por cierto, de la verdad histórica.

No me extenderé mucho en esta parte para sustentar la tesis contraria, en sí bastante amplia para ocupar una monografía especial, contentándome con consignar algunos datos que tengo a la mano.

Formaban las chinas una casta perfectamente identificada y una institución respetada dentro de la compleja sociedad de la Colonia, casta que tenía un privilegio especial y por ello aspiraban muchas jovencitas a considerarse dentro de su seno, con el afán de poder llevar y lucir el traje encantador, al cual sólo ellas tenían derecho. Las había en distintas ciudades, donde recibían nombres especiales: así la *Clanizata*, era de Oaxaca, la *Lépera*, de Querétaro, la *Tagarina* de Durango y Monterrey, la *Tapatía* de Guadalajara, la *China* de México sin que tengamos noticias de que fuese de Puebla como hoy se le denomina; pero la variedad de nombres no quitaba que fuesen de la misma casta.

Cuidaba la china mucho de su aseo y del de su casa, y a este respecto, como a lo que se refiere a los enseres y disposición de su habitación, no puedo menos que recomendar la lectura del citado capítulo "La China" en "Los mexicanos pintados por sí mismos".

Pero sucedió que, posteriormente, mujeres de vida licenciosa dieron en usarlo para llamar la atención, desapareciendo entonces la casta privilegiada de las chinas, llegando a ser, con el tiempo, un oprobio el llevarlo entre la gente decente; hasta que, durante los últimos años del siglo pasado y los que van corridos del presente, ha vuelto a ser muy usado, existiendo en la actualidad una sociedad de chinas que trata de levantar y renovar la tradición.

Por lo que toca a lo de China Poblana, se refiere que se debe a una de aquellas chinas que jamás dejó de usar su vestido típico hasta que murió hace poco más de medio siglo, siendo famosa porque era propietaria de una fonda de que aún se conserva el recuerdo, y siempre que a ella se aludía, se le llamaba la China Poblana; y de allí resultó, que posteriormente, diera su adjetivo al traje; merecido honor por su fidelidad a la tradición.

El vestido de las chinas, tiene probable origen en los de las mujeres de Andalucía y de las regiones españolas de influencia árabe; particularmente por los colores rojo y verde usados en sus telas y el dorado y negro de los adornos, que en otro tiempo fueron metálicos, comúnmente monedas, bordados y pedrería, y que después fueron de lentejuela, ya de metal o de papelillo; con la particularidad de que habían de sujetarse en el bordado y recamado a los dibujos de la tela y nunca se permitían las cursilerías que observamos en nuestros días, de pintarles tlachiqueros, animales y monigotes, que dicen mucho en contra del buen gusto. La camisa debe de llevar un escote moderado, mangas hasta el codo, ajustadas al brazo con una agujeta de seda roja, que pasa por ojillos bajando desde el hombro; los bordados rigurosamente deben ser de cha-

quiera siguiendo como modelo labores de lomillo. Además, se exigía a toda china, sus trenzas negras, que partiendo de la nuca se dejaban deslizar hacia adelante a los lados del cuello, trenzadas con los collares ordinarios de oro, con medallas en su extremo, lo cual revela también una influencia gitana; y eran suplidos en el cuello por los de coral, y pendientes de las orejas grandes zarcillos, aditamentos sin los que no podía considerarse completa una china. La zapatilla roja o verde la llevaba la china sin media; pero cubierta la pierna con la enagua.

En gran número de litografías de la primera mitad del XIX, en que se representan parejas de bailadores de Jarabe, aparece invariablemente la mujer vestida de china, quizá porque fuera el uso común, o bien porque habiéndose impreso en la metrópoli, fuera aquí la costumbre en esa forma; pero por tal circunstancia son bastante significativas.

Una idea exacta del traje da Zamacois, al describir a una bailadora de jarabe, en los versos siguientes:

*Era de estrecha cintura
de leve y pulida planta,
por un zapato oprimida
de raso verde esmeralda.*

*En cuya punta se vía
una flor de oro bordada,
que hacía que más el pie
la atención allí llamara.*

*Desnuda estaba la pierna,
que medias no las gastaba,
pues que no las usa en México
del pueblo la gente baja.*

*Hechas de finos pañuelos
de seda, eran sus enaguas,
cortas hasta media pierna,
en extremo airoosas y anchas.*

*Otras debajo, muy limpias,
de finísima bretaña,
dejaban ver, asomando
una ancha y preciosa randa.*

*Un buen rebozo calandrio
de seda muy delicada,*

*terciado con gran soltura
y grave altivez llevaba.*

*Dejando ver de estopilla
una camisa bordada
que cubrir su alzado seno
en tal momento dudaba.*

*Una faja de burato
del más encendido nácar,
bordada de blanco y oro
su cintura sujetaba.*

Durante el siglo pasado, y aun el presente, en cada región las mujeres se visten con su traje regional típico; por lo tanto, no se puede pedir ni menos exigir uniformidad en la presentación de los bailadores; así la mujer de Jalisco, Michoacán, Durango, etc., llevará sus amplias enaguas recargadas de olanes en colores vivos, cayendo en enormes pastelones; sus collares de coral, sus lucientes zarcillos y sus grandes trenzas negras dejadas caer graciosamente sobre el pecho; las mestizas de la península, con su traje sencillo, adornado con dibujos de colores en fina labor de mano y sus collares de filigrana de oro; y así en cada lugar se usará lo que es costumbre.

En el traje del varón, se observa una mayor libertad, aunque casi siempre se prefiere el de charro, ya el ajustado que es el más usual, o bien el de pantalón amplio, con su botonadura de plata, que baja desde la cadera hasta la cara externa del tobillo, abierto de la rodilla abajo, dejando ver la bota, tal cual se aprecia en la mayoría, y estamos por decir que en todas, las estampas del siglo pasado; en la actualidad, para bailar La Botella, un bellissimo Jarabe, es de rigor este traje. En cuanto a la blusa, unas veces es de manta u holanda o bien de paño o piel, en algunas partes es indispensable el rojo ceñidor; y por lo que toca al sombrero, varía con las posibilidades del bailar, desde el humilde de palma o soyate, al galoneado de fieltro; aunque andan por ahí algunos charros que dan mucho que decir y dejan mucho que desear.

Ninguna noticia anterior al siglo XIX poseemos sobre los sones que integraban un Jarabe, aunque por las citas que hemos hecho se puede concluir que era sólo uno, cuya música se ha perdido, pero que quizá pueda resultar algún día, y más cuando poseemos un nuevo documento que consigna la parodia de la letra con que se cantaba, y se encuentra en el manuscrito de Manuel Calvo que poseo, del que ya hice mención. En una *Loa para felicitar los días a la muy Ruda. Me. Sor Ana de San Esteban, Dignísima Priora del Convento de Santa Teresa la Nueva* de este autor desconocido hasta que de él hizo cita don Francisco Monterde en la *Bibliografía del Teatro en México*, se lee:

Sale el Estudiante cantando el Jarabe:

*Sacristán que vende cera
y no tiene colmenar,
rapaverunt, rapaverunt,
rapaverunt del altar.*

Y un amigo a quien mostré estos versos me agregó otros, que dijo haber escuchado en una zarzuela a fines del siglo pasado, no recordando su nombre ni su música:

*Sacristán que vende cera
y no tiene cerería,
rapaverunt, rapaverunt,
de la sacristía.*

Con lo cual resulta hasta cierto punto fácil la localización del primitivo Jarabe.

En la ópera cómica sobre temas mexicanos escrita por el músico español Manuel Corral, que huyó de España y se refugió en México durante la invasión napoleónica en la península, sobre el libreto que con el título de "Los Dos Gemelos, o los Tíos Burlados" publicó con el seudónimo de Marón Dáurico, el poeta español Ramón Roca, también vecino de México, en edición de José María de Benavente dedicada al Virrey Apodaca, se intercaló el Jarabe en un Duo. Muy cercano debe andar del original, si no en la melodía por estar prohibida, sí en las formas modal y armónica y en la estructura rítmica, ya que el estreno de la ópera fue en las postrimerías de 1816, a los quince años de la prohibición del Jarabe Gatuno y un año antes de la que se dió por considerarlo composición insurgente. Lo reproducimos en facsímile con el N^o 1 de las ilustraciones, donde se ve con mayor claridad que en el original por un efecto de la fotografía. Está escrito para guitarra según se aprecia al fijarse en los acordes.

Por la forma y estructura que conserva en los lugares donde en la actualidad tiene mayor pureza, se advierte que lo integran de uno a seis aires, nunca más (y el arreglo oficial peca por demasía, pues lo forman nueve), alternando en el baile varios movimientos rápidos con otro menos agitado que sirve de descanso a los danzantes, en el cual casi no se despegan los pies del piso y, sin embargo, se siguen tejiendo filigranas, con deslizamientos acompasados, de delicadas figuras, muy variadas, vistosas y elegantes.

En cada uno de los Estados en que se usa, recibe el calificativo del lugar, y esto desde remotos tiempos, pues en el referido manuscrito de Manuel Cal-

vo se menciona el Jarabe Tlaxcalteca, y en Durango el que más se aprecia es el Jarocho, cosa que llama la atención por lo apartado que se encuentra de Veracruz, a cuyos habitantes y productos se aplica aquel adjetivo. Las ya citadas Variaciones de Gómez, son sobre el Jarabe Mexicano. En los "Jarabes Mexicanos" impresos por Murguía, aparecen el Mexicano y el Tapatío. Hay también Jarabe Yucateco. Conocidos son los Jarabes Michoacanos y Costeños, y más aún el Jarabe Tapatío, quizá el de más extendido nombre, impropriamente dado a una serie de sones, aunque realmente debiera llamársele Jarabe Oficial, ya que los aires que lo componen en su mayoría no son jaliscienses, y los pasos han sufrido una lamentable transformación teatral.

Mientras no se demuestre que El Palomo y Los Enanos se cantaban y bailaban en Jalisco antes de 1839, fecha en que eran populares en la ciudad de México; que las coplas del Perico eran conocidas allá, antes de la primera mitad del XVII en que ya circulaban en México, como lo puedo demostrar con documentos que originales se conservan en el Archivo General de la Nación; y que la Diana es realmente nacional, ya que en opinión de los señores don Nicolás Rangel y el Doctor don Jesús C. Romero, corresponden según el uno al folklore vasco, y según el otro, al ruso; tesis que también sustentan algunos músicos distinguidos y de reconocido prestigio, lo cual no tiene nada de raro, ya que a fines del XIX se bailaban en el Jarabe trozos de zarzuelas españolas; hasta que se demuestre —repito— entonces quedaré convencido de que los sones que se tocan en el llamado impropriamente Jarabe Tapatío, son realmente tapatíos. Dicho Jarabe, según las ilustraciones que reproducimos, queda reducido a un solo "son".

Por otra parte, en esa versión oficial se excluyó el canto de algunos sones, porque, como ya dijimos, siempre hay partes de canto, tal y como lo acostumbra en Jalisco mismo y en los demás Estados que se citan.

No negamos que en Jalisco se hayan compuesto y se compongan hermosísimos Jarabes; pero el que nos ocupa, está de tal modo adulterado, que se toma como propio bailar todo El Palomo sobre el ala del sombrero, hecho por primera vez observado en la ciudad de México, no en Guadalajara, ni en ningún pueblo de Jalisco, el año de 1918 en una estilización que hiciera la Pavlova, al incluirlo en un ballet de danzas nacionales que en homenaje a la sociedad mexicana, arregló con música de Castro Padilla y decoraciones de Best Mau-gard, como una correspondencia a las muchas atenciones que se le brindaron; habiéndolo puesto en el extranjero, llamó poderosamente la atención, principalmente en Londres; y si bien era un honor para nuestro típico baile, no dejó de ser, por sus consecuencias, en demérito y hasta cierto punto en ultraje, no por la ejecución maravillosa de la insigne artista, sino en los pies de las

imitadoras; introduciéndose la costumbre de pisotear el sombrero, lo cual sólo en parte se hacía en las ciudades; pero jamás en los campos; y la razón nos la dan algunos ancianos, quienes aseguran que sólo a las instancias de los espectadores y al grito de ¡písalo, china, que ya está pagado!, la china bailaba una vuelta con un pie dentro y el otro fuera del sombrero.

Como corolario a nuestras palabras sobre los Jarabes de Jalisco, reproducimos uno bellissimo, auténticamente tapatío, puesto para piano hacia los comienzos del siglo pasado por el maestro, también tapatío, José de Jesús González Rubio. Es este Jarabe el segundo en antigüedad que he encontrado, y se considera su manuscrito, en la Colección de la Sra. Saldívar, como una de las más ricas joyas de la música mexicana de los primeros años de la República. Es de una enorme variedad rítmica, como se puede observar, y están aprovechados sabiamente los elementos clásicos de la armonía de la música popular nuestra; las terceras, quintas, sextas y octavas, en distintas combinaciones armónicas, le dan un exquisito y encantador gusto de música muy mexicana. Se inicia con una parte que no es bailable, a la que llaman los músicos populares Sinfonía, y sirve de preparación a la danza. Tiene indicados en el original, como se conserva en la impresión incluida en la *Historia de la Música en México*, los lugares en que se iniciaba el canto, sólo que desgraciadamente, los versos no aparecen.

Cordero, en el referido estudio técnico, el primero que se hizo de la música mexicana, está de acuerdo en que de ordinario son cinco los aires o sones que integran el Jarabe, y como un justo homenaje, saco sus palabras del olvido y las reproduzco en cuanto al Jarabe se refieren, con pequeños comentarios, a continuación:

Lo primero que descubre un oído ejercitado en música, sea cual fuere el canto o baile nacional que analice, es la tendencia a mezclar y combinar los dos ritmos binario y ternario, no de una manera accidental, sino metódica y deliberada.

Si a pesar de esto incluyo entre los Monorrítmicos los Tipos Nacionales, lo hago por acomodarme a la errónea apreciación que de ellos se ha hecho al reducirlos a la escritura, descomponiendo sin razón las formas ternarias, que se imponen al oído para conseguir, contra la índole que presidió a esas composiciones, la uniformidad rítmica. Bien puede obtenerse la uniformidad de movimiento, que no de ritmo, representando por tresillos las medidas ternarias dentro de un compás binario; como se hace en las Danzas y Danzones.

Después de la tendencia a la alternativa rítmica se hace notar muy sensiblemente la tendencia a cortar por medio de aspiraciones o silencios los Incisos en vez de ligarlos como parece natural y es común. Esto, a que impropia-

mente se da el nombre de compás quebrado, es a la vez una de las bellezas musicales de las formas que vengo examinando y su mayor dificultad.

Por supuesto que no hay tal compás quebrado, si respetando la índole de la melodía y traduciendo correctamente la irregularidad de los Incisos, se colocan en su lugar los silencios característicos en vez de dejarlos a la índole del intérprete, quien sólo conociendo las formas reales puede por recuerdo reproducirlas, entresacándolas del mentiroso modelo escrito que a la vista tiene. He aquí por qué los extranjeros no pueden tocar esa música de la que tanto gustan.

La tercera característica de nuestra música es que la expresión patética está confiada siempre, no a la repetición de un sonido ni a su anormal acentuación, sino a la prolongación de una nota, seguida generalmente de un movimiento vivo y regular.

En cuanto a la melodía, lánguida por regla general, prefiere con frecuencia el modo menor de los tonos; su fraseo es generalmente corto y sus períodos irregulares; a veces toma en el aire lento más amplitud en el corte rítmico.

Compuesto de diversos aires de índole y dinamismo variados, el Jarabe, no obstante su humilde cuna, puede por su conjunto compararse a una pequeña sinfonía y es el tipo que contiene mayor número de elementos o partes diversas.

... en el Jarabe hay cinco aires diferentes que varían según las localidades, y van desde el Adagio hasta el Presto.

Algunos de ellos son verdaderas maravillas gimnásticas ejecutadas con los pies y las caderas, llevando en movimiento rapidísimo y con admirable fidelidad el ritmo de la música; otros, como períodos de descanso que preparan otro difícil y agitado paso se reducen a una marcha lánguida y cadenciosa después de la cual los bailadores cambian de lugares, y durante la que se cantan coplas adecuadas. Además, ligando esas diversas partes o aires existe una cadencia característica sobre la dominante, verificada por medio de un acorde de séptima.

Los Incisos rítmicos son generalmente de dos y de tres compases; nunca, o muy rara vez de cuatro; la frase de dos períodos. El compás normal es generalmente binario un 2|4, en el que los elementos ternarios están representados por tresillos. (Agrego: En todos los Jarabes antiguos encuentro el compás marcado en un 3|4 o 6|8; y en los arreglos para piano la armonización a contratiempo; sobre este punto no estoy muy de acuerdo, pues mi oído y el de músicos intachables de mixtificación ha percibido alternativas de compases binarios y ternarios, que truncan la frase musical).

Desde luego aparecen como diferenciales de la música española, por una parte, la irregularidad de los Incisos que en aquélla no existe, y por otra el compás, que en aquélla es ternario normalmente.

Los aires más conocidos son: el Palomo, el Atole, los Enanos, el Perico y la Diana. El Atole y el Perico se subdividen en dos partes, más acelerada la segunda que la primera. La Diana, que es el rondó del Jarabe, es de un movimiento vivo que va acelerándose gradualmente hacia el final.

Cada uno de esos aires tiene en sus movimientos un carácter imitativo. Durante el Palomo el varón y la hembra que forman la única pareja remediando a las palomas, se acercan y retiran alternativamente las cabezas como para unir los picos, y describiendo en su marcha una circunferencia, parecen buscarse y huirse a la vez; durante el Atole, mientras los circunstantes cantan la copla, la pareja ejecuta un zapateado en movimiento moderato; durante el Perico, los bailarores intentan alternativamente con cada uno de los pies una marcha que no llegan a desarrollar, luego con los pies marcan un stacatto alusivo sobre las palabras: "Pica, pica, pica, perico".

... La Diana se ejecuta por los bailarores con un zapateado sostenido de movimiento rapidísimo.

El Jarabe se acompaña regularmente por bandolones y guitarras, y algunas veces con arpa, violín o jarana. (Anoto: lo más común es el uso del arpa y lo fué según las representaciones gráficas de antaño).

En vano se buscarán en otros tiempos los rasgos característicos que acabo de señalar. Verdad es que la Jota y el Fandango pueden haber contribuido en mucho a la creación. . . . pero ni el Jarabe es la Jota o el Bolero, ni en los citados bailes españoles podrán encontrarse los signos típicos que al principio señalé en los nuestros, sobre todo las intencionadas y lánguidas aspiraciones en mitad de los incisos, y la irregularidad sistemática.

Así, pues, pese o no a los que menosprecian lo nacional y propio, aunque sea bello, por correr tras de lo extraño, aunque no sea siempre hermoso, mientras no se destruyan mis humildes observaciones, seguiré creyendo que poseemos una forma musical propia, genuina y nacional, y bien estudiada, y sobre todo escrita como debe escribirse, acentuará la afición que por ella muestran muchos extranjeros discretos.

Y esto está escrito para los músicos desde el año de 1897.

En mis aventuradas pesquisas en busca de las características de todos y cada uno de los bailes, procediendo sin dato alguno extraño que haya podido servirme de conductor y guía en la investigación, no abrigo la seguridad de haber acertado del todo siendo la materia tan difícil como prácticamente útil; pero en todo caso esta primera tentativa dará lugar a otras más felices, que rediman esta importante rama del arte musical del empirismo y la ignorancia que desgraciadamente la señorean.

Expuestas ya las ideas de Cordero contenidas en el volumen V de su "Música Razonada: Estética" con los pequeños comentarios que los límites de la conferencia impusieron, pasamos a expresar los estudios posteriores, hechos de preferencia sobre los aires de Jarabe de las ilustraciones.

Desde luego hay que hacer notar algo que ya tácitamente se ha entrevisto; uno es el Jarabe como forma musical y otro cuando está dispuesto para baile; el primero es una pequeña composición y el segundo es una serie de ellas encadenadas como ya se dijo. Aclarado esto, nos referiremos en seguida a la forma musical del Jarabe.

Indistintamente aparece formado por una, dos o más partes, que en ocasiones llegan a siete; éstas por lo general están integradas por ocho compases cada una, pero no es raro encontrarlas de cuatro, doce, dieciseis y excepcionalmente de seis o treinta y dos compases. Los de tres partes de ocho compases cada una se presentan con mayor frecuencia, la primera y la última corresponden a la música sola y la segunda al canto; los de dos partes, una de música y otra de canto, también de ocho compases siguen en orden; después los de una parte de ocho compases, y finalmente aquellos cuyas partes tienen otros números de compases. En los formados por varias partes hay alternancias de música con canto.

Las partes de ocho compases constan de dos períodos, cada uno de dos incisos distribuidos de dos en dos compases que en el canto corresponden a cada uno de los versos. Las de doce compases contienen unas veces tres períodos de la contextura de los anteriores, y otras cuatro incisos de tres compases.

Por razón de su principio y terminación los períodos en los Jarabes examinados son: la mitad thético-femeninos, una quinta parte thético-masculinos, otra quinta parte anacrúsico-masculinos y la décima parte restante de anacrúsico-femeninos; lo cual nos hace ver el predominio de las terminaciones graves, tan características de la música popular nuestra, al imprimirle ese sello lánguido y sensual que halaga al espíritu del que escuchó un canto viril y contempló un baile en que se hizo gala de resistencia al zapatear al compás de una música vigorosa.

Manifestada nuestra opinión contraria a la del Lic. Cordero por lo que corresponde al compás, y aclarada la circunstancia de que los más antiguos están escritos en $\frac{3}{4}$, nos queda por decir que, según nuestros estudios aparecen más o menos del mismo uso el $\frac{3}{4}$ y el $\frac{6}{8}$, 38 y 41 por ciento de los casos respectivamente; el $\frac{2}{4}$, que más común encontró aquel investigador, sólo lo hemos visto presente en diez de cada cien; el $\frac{3}{8}$ un ocho por cien y el compasillo y $\frac{2}{8}$ uno y medio por ciento cada uno. Si hemos de dar crédito a la Enciclopedia Espasa en el artículo relativo al Jarabe, encontramos que el que se con-

serva en Andalucía es siempre de $\frac{3}{4}$ e integrado por dos partes, una zapateada y otra cantada; y pongo esto en forma dudosa por la sencilla razón de que líneas más adelante está asentado que el Jarabe Gatuno, derivado del zapateado español o del Jarabe Gitano, subsiste en algunas regiones de México, no obstante haber sido prohibido en las postrimerías de la Colonia, lo cual es falso en cuanto a su conservación, pues descontadas las referencias bibliográficas relativas a su prohibición no existe un solo dato que haga presumir, siquiera, su supervivencia. Otra diferencia también digna de notar es la relativa a los compases alternados de ritmo binario uno y ternario otro, que más se escuchan a los músicos del pueblo que se ven impresos, lo cual no se menciona aplicado al Jarabe Gitano.

Pocos Jarabes se desarrollan solamente sobre una tonalidad, siendo común y casi constante que ofrezcan gran variedad por los cambios continuos de tono y de modo; se observa un predominio de los tonos mayores y las tonulaciones a los vecinos superior e inferior, contrariamente a la opinión de que en la música mexicana abundan los tonos menores que le dan un carácter triste y enfermizo.

Iniciándose siempre en tono mayor los hay que tonulan a la dominante o a la subdominante, para finalizar en la tónica; pero algunos en forma atrevida sostienen su final en un acorde perfecto de dominante o de subdominante, que en otro caso resultaría cadencia o semicadencia, no así en éste en que realmente se debe tomar como un cambio de tónica.

La tonulación no se limita a los vecinos superior e inferior, sino a los vecinos a su vez de estos mismos, lo que da a la melodía grandes atractivos por la variedad que ofrece.

La modulación la hacen ya al homónimo menor de la tónica, bien a los relativos menores de dicha tónica o de los tonos vecinos, o a los homónimos menores de estos, alternando unos y otros; movimientos que se traducen en reacciones psicológicas de índoles diversas y casi simultáneas, que lo mismo pueden ser de tristeza y alegría, que de calma y arrebató, el agridulce que se ha dicho de la música mexicana.

Bellas son las descripciones que se hicieron el siglo pasado de cómo se bailaba el Jarabe, y para nuestro objeto preferimos la de "Los Mexicanos pintados por sí mismos":

"Hace ya dos horas que el fandango está que se arde: los músicos han repetido varias veces el jarabe, palomo, espinado, agualulco, etc., etc., y a cada repetición con sus respectivos etcéteras, han echado sendos tragos del refino. Los bailadores también han atizado la lámpara, y merced al espíritu público todo el mundo ríe y canta, y brinca y se refocila, y la alegría, la bullanga y el

escándalo han llegado a su apogeo. Nuestra heroína, después de haber bailado grandemente, aun se halla empeñada en un jarabe con un famoso bailarín que acaba de llegar, y a quien pretende vencer. Los espectadores agrupados alrededor de la pareja, contemplan divertidos y estaciados aquella lucha; y solo uno de ellos, embozado en su zarape hasta los ojos, y echado el sombrero hacia delante, parece que lejos de divertirse se le están quemando los hígados, al ver lo mucho que se aplica el contendiente de Mariquita. Esta por su parte hace prodigios para vencer a su contrario. Sus pies pequeños y ligeros describen mil rúbricas sobre el pavimento: su cuerpo emprende los movimientos más seductores. A veces se bambolea voluptuosa hacia uno y otro lado; a veces se adelanta graciosamente erguida, y parece que el alma toda se le ha fijado en los pies, que son entonces los únicos encargados de sostener el buen nombre de su dueña. La china en el baile es entusiasta, ardiente, vigorosa; traba una verdadera lucha con su compañero de baile: se acerca y lo incita, se retira y lo desdeña, gira en su derredor y lo provoca, le hace una mudanza licenciosa y lo inflama, vuelve a acercársele para obligarlo, roza su cuerpo con el de él para exaltarlo, y todo porque no quiere un enemigo débil para combatir, sino que pretende fascinar, vencer, subyugar al “mentado” bailarín de jarabes de aquel barrio. En semejante torneo de pies, los ojos de la china están brillantes de entusiasmo, su graciosa nariz se dilata, sus frescos labios se entreabren fatigados, su pecho jadea, sus miembros todos están palpitantes; y las oleadas de sus enaguas que azotan las barbas de algunos espectadores sentados en cuchillas, reparten deseos y descoyuntan de amor a los mirones, que inmóviles y con la boca abierta, contemplan aquellos pies que tienen el poder de la cubeta de Mesmer, y de los embrollos de Grandier y de Cagliostro.

De repente, uno de los espectadores exclama con voz estentorea.

—Verso! verso!

—Sí; ¡verso! repite la multitud.

El primer gritón se acerca a los músicos y les habla al oído: estos se sonríen y cantan en seguida:

Si porque viste de curro
Cortar quiere ese clavel,
Sepa, hombre, que no es la miel
para la boca del burro:
Güela y aléjese de él. . . !

Los espectadores sueltan la carcajada y ven maliciosos al compañero de Mariquita. Este echa una mirada de relámpago sobre los músicos y otra sobre el atrevido que les dictó aquel verso, y que no ha sido otro que el embozado en

el zarape. Nuestra china permanece impasible, y apenas ha acabado el canto cuando sigue bailando con nuevo vigor y entusiasmo.

Cuatro minutos después, el embozado vuelve a acercarse a los músicos, y parte de la boca de aquellos un segundo verso:

Estoy que de frío reniego
Y de un colchón tengo gana:
Trasquila, mialma, al borrego
Que yo variaré la lana
Y verás la obra que entriego. . . !

Finalmente, y como complemento, diremos que en ocasiones el bailaror se quitaba su *Manga*, que de ordinario llevaba la dragona de terciopelo con flecos dorados y un bordado primoroso, y la ponía en los hombros de su compañera; se despojaba del sombrero y lo colocaba en la cabeza de la china, así como también otras veces la armaba con su machete ciñéndoselo al cinto.

Cuando la china invitaba a un individuo a bailar y éste no sabía hacerlo, para no correr desaire a la bailadora arrojaba su sombrero a los pies de ella, le ponía el jorongo en los hombros y volvía a sentarse, actos con los que manifestaba estar a los pies de ella en un gesto de galantería.

Ante los hechos apuntados es necesario convenir que el *Jarabe* en la actualidad llega a su decadencia y que es indispensable darle sus antiguos fueros; hay que oponer la razón a la sin razón, el juicio sereno a la pasión de sectarismo regional. El *Jarabe* es una producción de diversas partes de la República, es algo que pertenece a la mayoría de los Estados; tiempo es ya de reparar errores y restaurar hasta donde sea posible su forma clásica, pese a los que consideran intocable, ya por ignorancia o por un deseo de conservar lo que creen correcto y perfecto.

Por otra parte excito a los músicos eruditos a que intenten la composición de nuevos sonos para *Jarabe*, aprovechando la abundante variedad rítmica y los grandes elementos armónicos que ofrecen los conjuntos orquestales típicos, tan menospreciados por falta de estudio, y tan admirados cuando ejecutan las atractivas y sugestivas composiciones surgidas del pueblo.

Seamos tradicionalistas, pero no nos estanquemos; busquemos las rutas que lleven a nuestra música al verdadero lugar que le corresponde.

Es de necesidad urgente poner una barrera de nacionalismo puro a la avalancha de cursilería ramplona, que con las canciones arrabaleras y de quintopatio nos invade.

Y también es imperiosa una revisión y rectificación del bailable que me ocupa, de este gran valor folklórico nuestro; precisa darle su verdadero sentido

y encauzarlo sobre las huellas que una tradición muy hermosa ha dejado tras sí; es necesario dejar de oír y ver, detentar y saltar ese Can-can que se nos dá por Jarabe.

Y para terminar repetimos los versos que compusiera para Jarabe el ilustre español que citáramos antes:

*Viva el arpa y el bajo,
flauta y jarana
que es música que alegra
y es mexicana:
¡Viva este suelo!
que no hay otro más lindo
bajo del cielo.*

68

Finis

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

No. 1.—Facsimile del Jarabe en el "Duo Contenga Vd., de los Gemelos". Anterior a 1821; el más antiguo encontrado hasta ahora.

(Colección de la Sra. E. O. B. de Saldívar).

No. 2.—Reproducción facsimilar de uno de los Jarabes más antiguos. Primera mitad del siglo XIX.
(En la Colección de la Sra. E. O. B. de Saldivar).
(Para su más fácil lectura véase mi "Historia de la Música en México", 1934).

Sarabe, puesto

Para el Piano = Torne por el

Ciudadano, Juan Gonzalez y Paredes

Y lo dedica a su Amigo y Compañero C. Jose =

Maxia = Lopez





Pág. 2



Pág. 3

Handwritten musical score for page 4. The page contains approximately 12 staves of music. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. A section of the score is marked with the tempo instruction *Adagio del Violino* in a cursive hand. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Pág. 4

Handwritten musical score for page 5. This page continues the complex musical notation from the previous page, with numerous staves filled with intricate rhythmic patterns and dense note clusters. The handwriting is consistent with the previous page, and the paper shows similar signs of age and wear.

Pág. 5



Pág. 6

A page of handwritten musical notation on aged paper, continuing from the previous page. It contains ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there are several lines of handwritten text in Italian: "al Principio si canta el Ten", "e sopra la Conclusione con violoncello". The handwriting is in dark ink and appears to be from the 18th or 19th century.

Pág. 7

No. 3.—Temas que sirvieron a González Rubio para el arreglo del Jarabe anterior. (Colección de la Sra. E. O. B. de Saldívar.)



Pág. 1



Pág. 2



Pág. 3

No. 4.—Reproducción facsimilar de las variaciones del Jarabe impresas en 1841, según anuncio de "El Cosmopolita", México, D. F. t. V, n. 44, p. 4, col. 4, de 2 de junio de 1841. (Colección de la Sra. E. O. B. de Saldívar).

VARIACIONES
SOBRE EL TEMA DEL JARABE MEXICANO
PARA
Pianoforte
COMPUESTAS
POR
S. ANTONIO GOMEZ
MEXICO

Ed. de S. Antonio Gomez

Moderato

16

Pág. 1

me juro que voy a la mar por

Pág. 2

Pág. 3

*Cuando vez que suspiro
que te amar es ingrato
no se como no me doy
de pulso con un popote,*

*Animado a esa ingratitud
cara de pura ventana
y dejas un maso de sal
por que ya esa muere de agua*

*Estoy que me desprecio
por que tengo un novio tuerto
pues a mi me convenia
que fueran del todo ciego*

*Me conducen la muermiran
por que no veo el rosario
y no abren las ventanas
que lo digo delectando
cuando ellas estan dormidas*

Pág. 4

JARABES MEXICANOS



M. Marguá y C^o Editores

En el Portal del Águila de Oro

No. 5.—Colección de Jarabes para guitarra publicados a mediados del siglo XIX. (Ejemplar en la biblioteca del Sr. Felipe Teixidor).

Musical score for page 3, featuring guitar parts with fret numbers and section titles. The score consists of ten staves. The first staff is labeled "El Almador" and the eighth staff is labeled "El Benco". The music is written in a style typical of flamenco guitar, with numerous fret numbers (e.g., 6, 8, 9, 10) indicating fingerings. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for page 4, featuring guitar parts with fret numbers and section titles. The score consists of ten staves. The first staff is labeled "El Cuervo" and the fifth staff is labeled "El Siquero". The music is written in a style typical of flamenco guitar, with numerous fret numbers (e.g., 6, 7, 8, 9, 10) indicating fingerings. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Allegro

Molto

Allegro

Musical score for page 8, featuring ten staves of music. The score includes various annotations such as *Allegro*, *Molto*, and *Allegro*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Allegro

Molto

Allegro

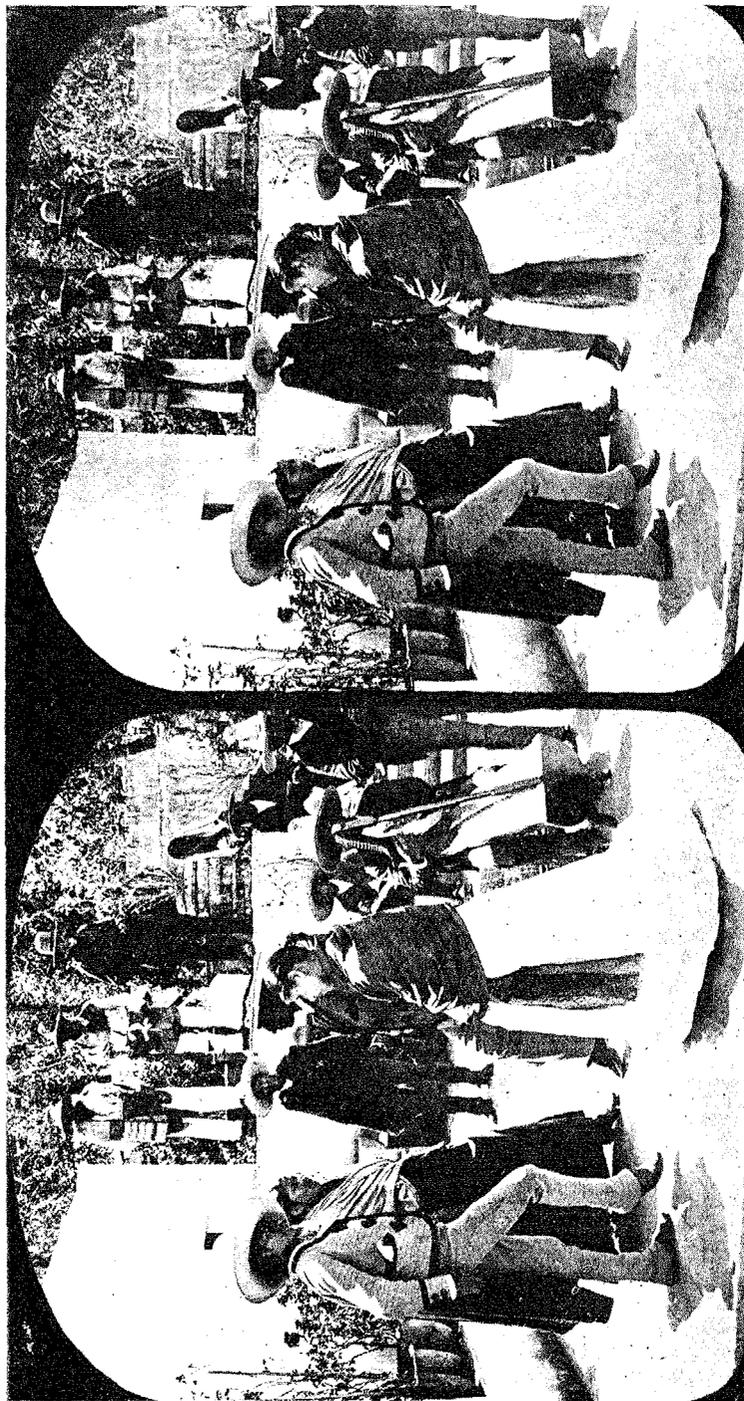
Musical score for page 7, featuring ten staves of music. The score includes various annotations such as *Allegro*, *Molto*, and *Allegro*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.



No. 6.—Ranchero y chinas de Puebla. Estampa de 1855.
(Biblioteca Nacional. Dep. de Iconografía).



No. 7.—“Jarabe” en una sala de vecindad de los barrios bajos de la ciudad de México.
Mediados del siglo XIX. (Biblioteca Nacional. Dep. de Iconografía).



No. 8. -- Bailadores de Jarabe. Principios del siglo actual. (Fotografía estereoscópica de la Colección del Sr. Felipe Teixidor).

No. 9.—Jarabe Jaracho, muy gustado en el Estado de Durango. Versión del Prof. Everardo Gamis.
 (Depósito del Registro de la Propiedad en la Biblioteca Nacional).

Allegro moderato

The first system of the musical score consists of two staves. The left staff is for piano accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The right staff is for the vocal line, featuring a melody with various note values and rests. The tempo marking 'Allegro moderato' is placed at the beginning of the first staff.

The second system continues the musical score. It includes piano accompaniment and a vocal line with lyrics. The lyrics are: "Lento cano de hoja", "Muy subtemático", "pino a", "verrile de-yi-", "Sa", "Al Y amara pi-no", "triste, de", "vermejar lo-", "ba". The tempo marking 'Lento' is placed above the vocal line. The piano part continues with a similar rhythmic pattern.



No. 10.—Portada de la obra de Julio Ituarte impresa antes de 1890. (Colección de la Sra. E. O. B. de Saldívar).



No. 11.—Los Jarabes de la Colección formada por Ríos Toledano, publicada después de 1890.
(Colección de la Sra. E. O. B. de Saldívar).

Nº 1. Jarabe favorito Mexicano general de toda la Republica.

Allegretto. (Baile solo.)

el mayor sa-cri-fi-cio, va-le mas que to-yo no sa-bio, que a-

man-te pe-ro sibi jal-cio. Pa-ra no sen-tir a-gra-tis, Na-
 gra-tis cre-los for-to-
 na, He lle-gado a co-no-cer que a-trá-ba-jo van a ver,
 So-lo cuando lle-ga tu-mas; So-lo cuando tie-nen tu-
 mas, pre-nos ni se a-cuer-dan de el. Fin

Nº 2. El Palomo.

Allegro non troppo. (Bailable.)

to - tres de Mo - ve - lus 'an - da - na
Pa - lo - mal vo - lar, su do -

En las
pe - nas - do, En las
ca - bri - o, U - na
ri - do pi - las
na - do, Pa - lo - to
brí - a, To - dos
il - cen
que me ha -

pas - tos, Pl - o - nes an - da bus - can - do, Pa - ra dar - les de ce -
Bí - ba, Pe - ro yo so - lo que no ino - vi -

nar, A las que se an - dan pa - se an - do. Pa - lo - mi - fo - y Pa - lo - mo.
da - ra, En - to - do que me de - ci - a. Pa - lo - mi - fo - y Pa - lo - mo.
nos.

del Segno

Nº 3. El Guajito.

Allegro.

Gu - a - ji - to que, ma - do que
Gu - a - ji - to sí, Pa - lo -

tra - a Pa - lo pas - te Gu - a - ji - to ya no te
me - te te por a - quí Gu - a - ji - to ya me - te

1. 2. 3.
con pro - ta del - cha - ron, Gu - a - ji - ron
me - te te por a - ca, Gu - a - ji - ca

2. Guajito, vente pues
Vámonos vámonos á Santa Jofa,
Guajito, toma un real,
Compra las dulces en el portaf.

Nº 13. El Espinado.

Allegro mosso.

So - ño - res el Es - pi - na - do, Na - ñe lo sa -
 Se - ño - ra yo Soy un po - bre, Pe - ño po - ro

be ña - lar, Pues pa - ra e - so - ses ac - ce - sa - ño, A so - cha - ñi
 ge - ne - ro - so, Y soy co - mo - ses es - pi - na - zo, fe - ña - do pe -

ta mi - rar. ñi - ñi hu - chi - ñi que te pu - se La bo - qui - ta
 ro sa - ño - so. ñi - ñi hu - chi - ñi que en la ca - ñe Te di un a - ña -

ca - ña - ñi co - ñi hu - chi - ñi hu - chi - ñi que te pon - go La bo - qui - ta
 zo - ñe - ta - ñe, hu - chi - ñi hu - chi - ñi que en la ca - ñe Te di un a - ña - ñe.
 hu - chi - ñi hu - chi - ñi que en la ca - ñe Te di un a - ña - ñe.
 hu - chi - ñi hu - chi - ñi que en la ca - ñe Te di un a - ña - ñe.

*) A los compases recuadrados, ábrese una nueva estrofa que se lee libremente.

Nº 9. Jarabe Tapatio.

Allegro Spiritoso.

Nº 14. El Butaquito.

Allegretto.

A
Terni-ma tu bi-ta-qui-to cie-li to
To- go uin-ar-re-ño con- te, poy es-toy a-

lin-do sien-ta-te en
fren-té, Y ve-rás lo que te
pá-ro-ro Y a-sí me ha-man más
pa-dres á to-das

mo-so me-a-ber-ro el
ho-risí-des-á-rré- ga-do. A Ver-té. Ca-da vez que con-si-
Tea-ga-do. Cam-do tu ros- tro di-

En tu ue-gra pal-se-
me pro-poz-go con-tom-
de- vi- do. no-dad, me-dio gra-nis de-ol-vi-
me-dan- par-i me-dan- fas-tas de-mo-

*) Buen favorito de la Sierra de Truelba, Abadía, Guadalupe y San Ramón.

Ese ipaar que liques, Chatúa mia,
Junto á la boca,
No se lo des, a nadie chico hermoso.
Que á mí ma boca

Nº 24. El Durazno.

Allegretto.

Me he de co-mer un du-raz-no, des-de la
Mi-ra que hermoso di-raz-no, pero no lo mas de co-mer,
raz mas del hua-so, No le base que sea ca-
For que se abluza

sa-da Sa-rá ni gra-to y pon e-so, Y di-le que si di-le cu-an-do se
mi-el para la bo-ca del as-do. Ay di-le que si di-le que no ponga

ba-ña Que eso de que-er á dos, No se me- la ma-ña
sus-to Que eso de que-er á dos, Es para ni-ta la ma-ña
ni-ro ni-to gra-to

Nº 22. El Perico.

Allegretto.

Los Pericos de Colina
Tienen la cola pasada
Porque se roba la fruta
Del baho de la Albarrada*)
*) Hoy mas tobra lina de Colina
frases.

Nº 23. El Amealuco.

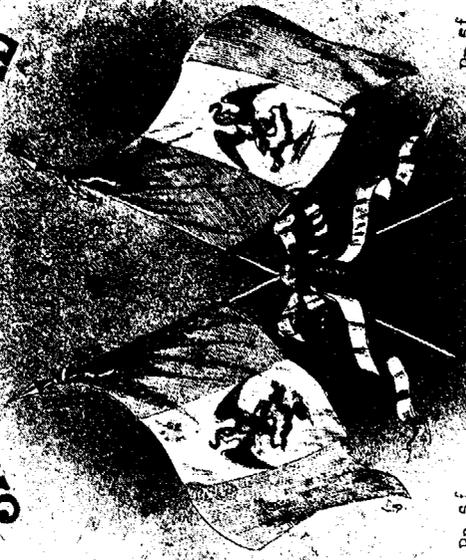
Allegro moderato.

*) Con esta música se baila el número primero de las cuadrillas. Tráganse con que ordinariamente bailaban los bailarines con el fin de
de las cuadrillas pero en lugar de su música propia se hacen con palabras de cuadrillas los movimientos ya acostumbrados.



No. 12.—China ataviada con auténtico traje de mediados del siglo XIX.
(Colección de la Sra. E. O. B. de Saldívar).

JARABE NACIONAL



Pr. Sf

TOMÁS LEÓN

MEXICO. BIZET HERMANOS, Editores. Pucela.
Rempé por del Angel N.º 7. A la lira Mexicana
Salir de Cadena N.º 24. 2.º Calle Veracruz. N.º 2.
Copyright reserved

N. 10
El Jarabe.

Tiempo de Jarabe

Musica

le que ríe e-ra por en lre. le. no. 2. 6. El e. que que le. ni. 4. Se lo lle.

1.º Tiempo

No. 14. - Portada del arreglo de Tomás León en un estilo europeo; probablemente anterior a los "Ecos de México" en arreglo del mismo tipo hecho por Ituarte. (Colección de la Sra. E. O. B. de Saldivar.)

**El Verdadero
Jarabe Tapatio.
Arreglo
Para
Piano**

**Por
José de J. Martínez.**

Órgano Reproductor de Música, Armonizado de Planchas y Instrumentos
ENRIQUE MUNGUIA, EDITOR **BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG**
 MEXICO, 11 Boulevard de la Paz BERLIN, BRUSSELS, LONDON, NEW YORK
 GUADALAJARA, SAN FRANCISCO, N.Y.

Propiedad del Autor para todos los países
 Especialidad, confitearse a la ley
 Copyright 1913 by Breitkopf & Härtel, New York

No. 15.—El tradicional Jarabe Tapatio, recogido por Martínez, como una oposición al arreglo oficial. Publicado en 1913. (Colección de la Sra. E. O. B. de Saldívar).

El verdadero Jarabe Tapatio.

Arr. de José de J. Martínez.

Allegro moderato.

pp anacrusis

cresc.

mf

cresc.

poco mas

a tempo

México y Guadalajara, Enrique Murguía, Editor.

Copyright 1911, by the International Music Publishers Association
 Imprenta de Brechtkopf Hartig en Leipzig

E. M. N.º 181.

cresc.

mf

p

a tempo

meno *f* marcato

p

E. M. N.º 181.

Allegretto.

ben narrato ff uniso

El mismo tiempo

Allegro.

Moderato.

Allegretto.

F. M. N.º 449.

D. C. S.

Coda

F. M. N.º 449.

