

Censura de la Inquisición: 231 años de un son mexicano



El 3 de marzo de 1779, el capellán fray Francisco Eligio Sánchez, del Colegio de San Francisco de la Concepción Purísima de María y Celaya, expuso al Comisario del Santo Tribunal de Inquisición “las piadosas suplicas de muchos fieles [...] para abolir del todo el citado baile, y coplas”. El fraile mencionó que lo vio “en un Cortijo cerca de Pénjamo” y por ello pide ayuda “con una voz, que Vuestra Señoría Ilustrísima dio contra el baile, y canto del *Chuchumbé* en años pasados, baxo de censuras, oy se conoce solo por el nombre”.¹ Por lo anterior, el Tribunal expidió la comisión de investigar al capellán y descubrir al “imbentor” del baile y las coplas el 9 de marzo del mismo año. Anexa a la denuncia viene la siguiente descripción:

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

Sale una mujer cantando y vaylando desembuertamente con esta copla:

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

Sale un hombre vaylando y canta

Estos dos siguen baylando con todos los que fueren saliendo.

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

* Doctor en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana y candidato a doctor en Etnomusicología por la UNAM [de_la_rosaalejandro@hotmail.com]. Ha publicado diversos estudios sobre la música tradicional del suroccidente de México, además de interpretar varios géneros musicales del país. Actualmente es docente en la Universidad de Guanajuato.

¹ El texto de la denuncia (AGN, Inquisición, vol. 1178, exp. 2, ff. 24-41) se puede consultar en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (coords.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Volumen II: Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*, México, Conaculta/Escenología, 2002, pp. 111-117.



Salen otro hombre, y mujer.
Y canta la mujer:

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

Canta el hombre
Siguen baylando los 4

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

Salen otros dos, hembra y macho:

Canta la hembra
(que no lo hiziera la bestia y sí los judíos)

*Este si etc.
que no se etc.
haga usted un Crucifixo
que me quiero festejar.*

Canta el macho (que sólo los hereges)

Salen otros dos como ha dicho y siguiendo el mismo son,
canto y estribillo

*Este sí etc.
Que no se etc.
haga uste una dolorosa
que me quiero festejar.*

Es innegable lo sacrílego del baile y de las coplas. En la denuncia se describe cómo

Mexclando con la Soledad de Nuestra Señora, y otros Santos, Perros, Guajolotes, lagartijas etc. estaban saliendo quantos concurren a fandango, pero acompañado siempre hombre y mujer, y quedándose en el puesto que les toca, baylan y cantan, formando al fin, Porterías de Monjas, Baratillos, fandangos y todo comercio, y comunicacion de hombres, y mujeres hasta que no queda Grande, ni chico, y quanta mexcla hay sea la que fuere que no salga, a hazer algo.

Lo más interesante resulta que el capellán deja escrito que quien enseñó este baile fue “un Demonio (que ya se fue) en forma de Muger que bino de Bayadolid”,

y lo que más le pesa es que “no se aya puesto remedio, por los principales, y casas especiales de esta Ciudad”. Hasta el 14 de abril compareció el padre Sánchez quien informó que desde enero de ese año tuvo noticia que ese baile fue “usado en varias casas” pero no dio por cierta la información; fue semanas más tarde cuando tuvo oportunidad de dar por hecho “el baile, y canto comúnmente llamado de los *panaderos*”.

El documento narra los hechos: teniendo que ir a un cortijo cerca de Pénjamo, “paso por Salamanca, y en la noche en que se ospedo en una casa particular pasó una patrulla de gente bulgar con gallo que llaman, cantando a lo que le parece los *panaderos* con tanto escándalo que hija, y Madre dueñas de la casa se quitaron de la puerta”. Llegando al Cortijo, “percibió una noche que las cocineras bailaban, y cantaban los *panaderos* [...], y sólo con el destino de remedar Crucifijos, Dolorosas, Guajolotes, Etc”. Después, don Miguel Pérez le informaría que “el autor del baile, y canto fue una Muger que vino de Valladolid cuio nombre no sabía”; asimismo, don Luis de Alcocer le mencionó que “partida la mujer para Valladolid acostumbraba el nominado baile, y lo propagaba un fulano Piña”. Además el fraile afirmaba que “varias personas de juicio de esta Ciudad” habían visto el canto y el baile. Don Miguel Pérez compareció el 19 de abril afirmando que:

El dia quatro de Febrero último pasó a la Botica del que declara Don Antonio Baldes diciendole se habían divertido toda una noche en un fandango en donde sin excepción de personas concurrentes salian a bailar, y cantar hombres, y mujeres un son que introduxo, o invento una mujer que dixo ser de Valladolid, llamado los *panaderos*, en los que remedaban varios animales, las Sagradas Ymagenes de JesuChristo Nuestro Redemptor, la de su Santissima Madre Dolorosa, las de varios Santos, y otras con otros términos insolentes.

A los pocos días de llevarse a cabo este fandango, la familia de Baldes fue invitada a “otro Fandango casero”, al que volvió a asistir la mujer de Valladolid, “en el qual se repitio dicho canto, y baile, y esplicandole la



expresada su familia el modo en que lo bailaban, repitiendo la letra de los versos”. A la noche siguiente repitieron “otro fandango con el propio convite, y asistencia de dicha muger”; el boticario acudió a ver “si estorbaba el que se cantase, y bailase, dicho son”, pero mandó a retirar a su familia a casa pues “todos le pedían a el comensarlo”. Fue así como el boticario decidió informar al reverendo Francisco Sánchez, a lo que el padre le pidió “trasuntase el modo de versos, y explicación de dicho baile”, lo cual hizo con ayuda de su familia. La resolución del Tribunal fue recordar los edictos de 1766 y 1767 sobre la denuncia del “Chuchumbé” donde quedaban prohibidos “todos los sones, coplas, y bailes desonestos”.

A fines de la Colonia

Con las anteriores citas se corrobora que el son se encontraba extendido por la región del Bajío. Los lugares mencionados son Celaya, Pénjamo, Salamanca y Valladolid (hoy Morelia). El fraile aseguró que eran “muchos fieles” y “personas de su confianza”, los que le suplicaban “abolir del todo el citado baile”, aunque mencionó sólo tres nombres en la denuncia. Al parecer todos culpan a la mujer de Valladolid por enseñarlo a bailar, y al tal “Piña” quien lo “propagaba”, pero no se puede afirmar que el son fue creado en Valladolid, pues en la misma denuncia don Antonio Valdés dejó escrita su duda de si la mujer lo introdujo o lo inventó.

Otro punto que me interesa resaltar es que “Los Panaderos” fue bailado por “gente bulgar” en Salamanca, y por “cocineras” en el Cortijo cerca de Pénjamo, por lo que podemos deducir que este son fue adoptado por la plebe; no obstante, el mismo canónigo se lamenta que “los principales” y “casas especiales” no hayan hecho nada por impedir el baile y el canto. Aunado a esto, afirma que los informantes son personas de su confianza, y que uno de los testigos, don Luis Alcocer, asegura que “lo sabía por varias personas de juicio”.

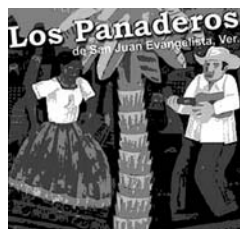
Seguramente los informantes, temerosos de ser acusados por el Tribunal de Inquisición, no deseaban declarar por qué se encontraban en los “fandangos”; el mismo fraile mencionó que la descripción hecha por don Miguel Pérez del baile y sus coplas la adquirió “con tra-

bajo”, “porque se me negaba por miedo de que la condenara”. Sin embargo, Miguel Pérez delató que Antonio Valdés, junto con los demás asistentes al fandango, “se havian divertido toda una noche” y, es más, el propio Miguel Pérez asistió con su familia a dos fandangos.

Lo que surge del estudio de la denuncia en este aspecto son dos reflexiones: 1) la gente, no precisamente el vulgo, podía asistir a los fandangos y divertirse y, 2) que lo que se denunció ante el reverendo de Celaya no fue el hecho de que hubiese fandangos, sino de que el baile y las coplas de “Los Panaderos” eran irreverentes para la religión. Recordemos que “sin excepcion de personas concurrentes salían a bailar, y cantar” y que “no queda Grande, ni chico, y quanta mexcla hay sea la que fuere que no salga, a hazer algo”. El mismo Miguel Pérez, al momento de retirar a su familia, sólo “encargo a el dueño del fandango no permitiese aquella cantada y baile”. Lo más desconcertante es que aun el propio fraile se disculpaba ante el Tribunal de no denunciar inmediatamente (desde enero de 1779) por temor que fuese “algun rumor popular, o secreto delicto de alguna familia”, “temiendo que fuese falsa o oculta, y solo reducida a una u otra casa particular”. Es decir, lo que se denunció fue el escándalo colectivo de este son.

En el siglo xx

Al parecer, fue Gabriel Saldívar el primero en dejar por escrito la relación entre el son descrito en los archivos de Inquisición y un huapango que se conserva “en la Huasteca y casi todo el Estado de Tamaulipas”. El documento colonial trata de una “denuncia de la ciudad de Cuernavaca por el año de 1805”, en la cual se narra: “Que habiendo cantado y bailado Los Panaderos, pidieron los músicos, por la costumbre que hay de pedir, que los que cantan y bailan dicho son hagan alguna cosa”; mientras en 1934 —fecha en que escribe— se conserva en la región huasteca la costumbre “sobre todo en los poblados pequeños de que cuando se baila este son, los bailadores llevan a sus parejas a la *fonda* que se instala a un lado del sitio del baile, ya a cenar o a tomar algún refrigerio.” Es una lástima que no transcriba los versos o que dé otra información



sobre los ejecutantes; suponemos que al decir *huapango*, se trata de un tema en 6/8 interpretado por un *trío huasteco*.

En 1942, el folklorista Vicente T. Mendoza recoge una cuarteta de “Los panaderos” en Atotonilco el Grande, Hidalgo, clasificado entre las “piezas de origen regional español”, aunque no refiere datos sobre el baile.² Unos años después, en un libro que hizo en conjunto con su esposa Virginia R. de Mendoza sobre el folclore de la región central de Puebla, Vicente T. Mendoza cita tres versiones de “Los Panaderos”.³ La primera procede de Cholula, y fue recogida en 1939; los versos vienen acompañados con una transcripción musical, pero no hay ninguna descripción del baile que lo acompaña. Es particularmente interesante la mención de que “se acostumbra cantar en los velorios de niños, en las posadas y algunos bailes”. La segunda versión procede también de Cholula y fue recogida en 1951. Aquí no presenta transcripción musical ni descripción del baile.

La tercera versión es la más completa, recogida también en Cholula en 1951. La descripción es la siguiente: “Sale una mujer con un sombrero en la cabeza da una vuelta por la sala y se lo pone al joven que más le gusta. Bailan los dos, pero separados y al mismo tiempo”.

Cantan:

Por gusto de los señores (bis)
que se sienten un ratito. (bis)

Así lo hace, se levantan y vuelven a cantar:

Por gusto de los señores (bis)
que se arrimen otro poquito. (bis)

Después de que lo hace, les cantan:

Por gusto de los señores (bis)
que se espulguen un ratito. (bis)

El hombre se acuesta en las rodillas de la mujer y ésta hace que lo espulga, en ocasiones le prende un cerillo y él ni se da cuenta, hasta que los concurrentes se lo advierten

² Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956, pp. 83-88, 127-230.

³ Vicente T. Mendoza y Virginia R. de Mendoza, *Folclore de la región central de Puebla*, México, Cenedim-INBA/Conaculta, 1991, pp. 123-125.

y ya está bien chamuscado su cabellos. Sigue el canto:

Por gusto de los señores
que se encelen un ratito
que se enamoren un ratito
que se truenen un besito.

Continúa el canto y se hace lo que el que dirige quiere.

Estos si son panaderos (bis)
que sí saben trabajar. (bis)

El hombre puede decir:

Déjemela allí solita (bis)
que ya me la pagará. (bis)

El que tiene el sombrero, sea hombre o mujer, sigue bailando y el que no lo tiene se retira, así se alternan en el baile, Cantan de nuevo:

Que busque su compañero (bis)
que lo ayude a trabajar. (bis)
Salga usted, salga usted, (bis)
si no le chiflan a usted. (bis)

Va dando la vuelta de tal manera que ninguno se quede sin bailar. En ocasiones el que dirige el juego dice:

Por gusto de los señores (bis)
que nos cante una canción. (bis)

Cantan y bailan de nuevo hasta que cambian de diversión.

Las grabaciones

A partir de la década de 1960 varios investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) realizaron grabaciones musicales en diversas regiones del país, encontrando variantes de “Los Panaderos”.

La primera grabación de Los Panaderos apareció editada en 1970, en el número 09 de la serie fonográfica Testimonio Musical de México. Aunque llevó por título *Música indígena de México*, el ejemplo musical pertenece en realidad a la zona afroestizada del sur de Veracruz, específicamente a Minatitlán. Arturo Warman refiere en las notas al disco que el son sirve actualmente “para propiciar el inicio de los bailes, y da origen a una selección de sones más recientes”.⁴

⁴ Arturo Warman, *Música indígena de México*, México, INAH (librillo DC), (Serie Testimonio musical de México, 09), 1970.



En 1975 el INAH editó el disco correspondiente a la región de los Altos de Jalisco, en el cual se ofrece un ejemplo grabado en Arandas. Las notas de Irene Vázquez mencionan que se trata de “una vieja pieza conocida desde principios del siglo XIX en diferentes partes del país. En ella, los músicos, con la copla, dirigen el baile”.⁵

La extensa región del norte del país también tiene su versión de “Los Panaderos”, grabada por el INAH en 1978, precisamente en Torreón, Coahuila. Las notas mencionan que: “El baile de *Los Panaderos*, de tipo colectivo, permitía el juego, pues los músicos, por medio de la copla, indicaban las diversas acciones que deberían llevar a cabo las parejas”, aunque en la grabación, el ejemplo fue interpretado sin versos por una orquesta de cuerdas.⁶

Ya en la década siguiente, en 1986, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) editó algunos materiales fonográficos, entre los cuales también aparece un ejemplo de “Los Panaderos” proveniente de Tumbiscatío, Michoacán, y se describe: “a partir de un bailarín, los músicos le van pidiendo que saque una pareja para que ésta después lo cambie por otra persona y así sucesivamente hasta hacer participar en diferentes combinaciones a los bailarines presentes”.⁷

Aunque existan otras versiones registradas anteriormente en la Huasteca, aquí refiero un ejemplo en náhuatl que le fue grabado a un trío de Jalapa, Veracruz, y editada en 2006. Aunque en dicho idioma no se mantenga el *esquema* original,⁸ se conserva la temática de que los versos manden hacer algo:

“Los Panaderos” es un son que sirve para animar el huapango, ya que a través de un sombrero hombres y mujeres pueden invitar a bailar a la pareja de su elección, la

⁵ Irene Vázquez y Roberto Portillo, *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche*, México, INAH (librillo DC), (Serie Testimonio Musical de México, 22), 1978.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Guillermo Contreras, *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca. Folklore mexicano vol. IV*, México, Conaculta/Cenidim-INBA, (s/a).

⁸ Raúl Eduardo González, *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*, México, Conaculta/UMSNH, 2009, p. 117.

cual no podrá negarse. Así, se logra una mayor participación del público. Por lo regular los músicos tocan distintos huapangos intercalados con las coplas de los Panaderos con la finalidad de hacer que los bailarines demuestren sus habilidades para zapatear.⁹

El último ejemplo que mencionaré es el editado en el disco *Sones compartidos* de 2008, que precisamente trata de mostrar los temas recurrentes en tres regiones culturales de México. Dos de los ejemplos, uno de Tierra Caliente de Michoacán y otro del sur de Veracruz, son muy similares a los ya expuestos de sendas regiones, en cambio, la pieza de Ajuchitlán, Guerrero, no había sido recogida con anterioridad.¹⁰

Además de estas variantes, en algunas monografías y antologías regionales aparece mencionado el son, por ejemplo en Coahuayutla y en Tixtla, Guerrero;¹¹ y también lo he registrado en mi trabajo de campo en la Costa Chica y en las Laderas de Michoacán.

Reflexión final

Aunque falta un análisis musicológico y lírico profundo, resulta obvio que las versiones tienen sus características propias; sin embargo, es innegable que se trata del mismo son de la denuncia colonial. Resulta irónico que el padre denunciante asuma en 1779 que el son del Chuchumbé “oy se conoce solo por el nombre”, a una década de distancia de ser supuestamente “abolido”, pues gracias a estos casos de Inquisición podemos corroborar que la tradición musical de los ámbitos rurales tuvo sus mecanismos para que el son de “Los Panaderos” sobreviviera más de dos siglos en el extenso y variado territorio mexicano, por lo que estoy seguro que es una de las manifestaciones dancístico-musicales más longevas de México; un factor de identidad que sería bueno recordar en este nuevo siglo.

⁹ Gonzalo Camacho (notas DC), *Sones indígenas de la Huasteca*, México, Conaculta, 2006.

¹⁰ Antonio García de León, *Sones compartidos. Huasteca. Sotavento. Tierra Caliente*, México, Conaculta (librillo DC), 2006.

¹¹ Raúl Vélez Calvo y Efraín Vélez Encarnación, *¡Vámonos al fandango...! El baile y la danza en Guerrero*, México, Conaculta/Gobierno de Guerrero, 2006; Isaías Alanís, *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial*, México, Fondo Editorial Hojas de amate, 2005.