

## TIEMPO Y TERRITORIO. COMERCIO CULTURAL ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO: UNA APROXIMACIÓN A LA SEGUIDILLA

**Lidia Romero Márquez**  
**Conservatorio Superior de Música de Málaga**

### **Resumen:**

Este artículo expone una aproximación a la seguidilla como manifestación poético-musical y coreográfica que surge en España sobre el siglo XVI y alcanza su máximo esplendor en el Siglo de Oro. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, coincidiendo con las invasiones napoleónicas y el despertar de los sentimientos nacionalistas, la tonadilla escénica se constituye como una reacción a lo extranjero y pasión o moda por lo popular. Será en esta manifestación musical, donde la seguidilla alcance mayor relevancia debido al carácter nacionalista que representaba. Este éxito permite la difusión de la misma a las colonias españolas y llega a México a finales del siglo XVIII, aproximadamente. Su nombre desaparece y, actualmente, se reconoce más bien por la estrofa que la caracteriza, la cual se puede encontrar en varios sones y regiones de dicho país.

El seguimiento de la seguidilla realizado en este artículo, tanto en España como en México, está sujeto al contexto histórico, económico y social en que se gesta, al mutuo diálogo que acontece entre la oralidad y la escritura, y al intercambio cultural entre el teatro y las festividades populares.

**Palabras clave:** Seguidilla, España, México, tonadilla escénica, Teatro El Coliseo, Nacionalismo

**Recepción:** 30-01-2019

**Aceptación:** 05-03-2019

*Esta sensación de parentesco, que ocurre cuando los músicos y ejecutantes de una u otra parte escuchan por primera vez a los demás géneros, identificándolos como un lenguaje que pueden entender y ejecutar, alude a la lírica en español con formas poéticas específicas, a las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas en una extensa parte del mundo ibérico, es decir, del mundo de habla española y portuguesa que en cierto momento constituyó una comunidad estrechamente vinculada por el comercio y por estas redes culturales.*

GARCÍA DE LEÓN<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*, México D.F., siglo XII editores, 2002, pp. 9-10.

## INTRODUCCIÓN

En el año 2009, me trasladé a la Ciudad de México como estudiante de intercambio de la Universidad de Granada, para realizar seminarios de etnomusicología en el posgrado de música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Lo que empezó siendo una corta estancia de seis meses, se convirtió en una larga residencia en dicha ciudad que duró casi ocho años. En este tiempo, estudié un Posgrado en Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM. Durante mi estancia como estudiante, y también como residente, aprendí y comprendí los muchos y diversos lenguajes musicales compartidos a un lado y otro del Atlántico. Tal es así que no podía evitar vislumbrar «esta sensación de parentesco» que menciona García de León.

Por ello, para mi tema de estudio en la Universidad, busqué e indagué sobre formas musicales emparentadas que tuvieran presencia a ambos lados del Atlántico. De las primeras lecturas que hice al respecto y para investigar sobre las herencias musicales compartidas, encontré al historiador medievalista Luis Weckmann que, consultando algunas fuentes<sup>2</sup>, afirmaba:

[...] la seguidilla manchega del siglo XV adquirió con el tiempo un sentido sensual y hasta licencioso, siendo entonces llamada jarabe gitano. Con este nombre pasó a la Nueva España, donde sus primeras versiones locales fueron denunciadas al Santo Oficio y merecieron las censuras eclesiásticas, a pesar de lo cual sobrevivieron para florecer extraordinariamente a principios del siglo XIX, principalmente en Michoacán y Jalisco, al punto que una de sus formas –la tapatía– es generalmente considerada «baile nacional» de México<sup>3</sup>.

Esta afirmación de Weckmann, que va desde la seguidilla manchega del siglo XV hasta el baile nacional mexicano, abarca muchos siglos y muchos devenires geográficos. Este paso entre una época (siglo XV) y otra (siglo XIX), y entre un país y otro, explica toda una serie de encuentros y desencuentros entre la cultura española y la mexicana; entre los intentos de censura eclesiástica, la permisividad de los intérpretes locales y la permanencia en la memoria colectiva; entre medios de expresión musical que se habían

---

<sup>2</sup> Luis Weckmann se remite a Agapito Rey, *Cultura y costumbres del siglo XVI en la Península Ibérica y en la Nueva España*, México D.F., Ediciones mensaje, 1944, p. 72.

<sup>3</sup> Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, 2º vol., México D.F., El Colegio de México, 1984, p. 529.

basado en la oralidad<sup>4</sup>, principalmente, y otro medio más legitimado, como es la escritura<sup>5</sup>.

Este simple fragmento de Weckmann, a reservas de una indagación en profundidad, abrió todo un abanico de posibilidades de estudio, además de toda una historia musical que debía ser investigada y contada sobre el transcurrir de la seguidilla a lo largo de los siglos y de los espacios. Lo que más llamaba la atención era su larga vida y permanencia, ya que la forma aún sigue siendo usada y representada en ambos países. Por lo tanto, el siguiente paso fue conocer su recorrido a lo largo de los siglos para averiguar por qué esta forma ha permanecido durante tanto tiempo.

Para iniciar la investigación, tenía que concretar qué era la seguidilla. Un primer acercamiento la puede definir como un tipo de canción que surge en España y cuyos inicios se remontan, aproximadamente, a finales del siglo XVI. Debido y gracias al éxito que alcanzó en el Siglo de Oro, la seguidilla adquiere una gran importancia que conllevó una significativa expansión y difusión que aún perdura en nuestros días.

El elemento más identificativo de la seguidilla lo constituye su estructura poética. Esta forma consta de estrofas de cuatro versos, en los que son heptasílabos los impares y pentasílabos los pares. Esta alusión a la cuestión estrófica es importante señalar, ya que se trata de la única forma de la poética castellana que posee esta característica tan distintiva de versos impares fluctuantes. La peculiaridad se enfatiza cuando se comprueba que esta alternancia métrica no ha sucumbido al paso del tiempo ni a los espacios geográficos en los que ha perdurado.

Pero la seguidilla no sólo es una forma poética, sino que, según los datos consultados, ha sido una expresión artística que se cantaba y se bailaba desde sus inicios, aspectos éstos últimos menos abordados. Estos tres ámbitos, la poesía, la música y la danza, han estado presentes a lo largo de los siglos en España y México.

---

<sup>4</sup> Cuando se hace referencia a la oralidad, se alude al canal de difusión de la seguidilla exenta de la plasmación en partitura, es decir, la que es llevada a cabo a través de la memorización y la improvisación, a pesar de que circula una tradición escrita.

<sup>5</sup> Cuando se menciona la escritura, se incide en los colectivos que emplean la misma para la distribución de letra y música, es decir, autores que emplean el medio escrito, previamente, para exponer sus composiciones al público.

Otro de los cuestionamientos en esta búsqueda fue conocer cómo llegó y perduró la seguidilla en México. A pesar de ya haber constatado la presencia de la forma en dicho país, son pocos los estudios enfocados a los intercambios culturales entre ambos territorios. Las fronteras que el nacionalismo decimonónico implantó, salpicaron de alguna forma las manifestaciones musicales que fueron estudiadas y abarcadas dentro de unos límites geográficos determinados, sin explicar el intercambio cultural entre países.

Tras el hallazgo de información sobre seguidillas en ambos países, se aprecia que ha disfrutado de una larga vida en España que se inicia sobre el siglo XVI, aproximadamente, hasta la actualidad. Asimismo, en el caso mexicano, las fuentes consultadas sitúan la presencia de la seguidilla a finales del siglo XVIII y perdura hasta nuestros días.

Es importante preguntarse por qué esta longeva forma ha permanecido, no sólo durante un largo tiempo sino también en otro espacio geográfico. Ello se debe al contexto histórico, económico y social que rodearon a la seguidilla. Los intérpretes que la creaban, los lugares donde se representaba, los intercambios comerciales entre España y México, han permitido su permanencia acorde al significado que en cada momento se le asignaba.

Pero la seguidilla no ha sido inmune a estos cambios temporales ni al contacto con otro país, sino que parte del éxito de su permanencia se debe a su constante adaptación para responder al medio en que acontecía.

Por todo lo anterior, en este artículo se pretende realizar una aproximación al contexto histórico, social y económico de la seguidilla, desde el ámbito de la poesía, la música y la danza. Esta aproximación se ha abordado mediante su seguimiento a través de dos ejes: diacrónico y sincrónico<sup>6</sup>. Como resultado de ello, se ha atisbado su presencia en el ámbito de la oralidad y la escritura, en el teatro y en representaciones que han acontecido fuera del mismo.

---

<sup>6</sup> La importancia de estudiar las prácticas musicales desde estos dos ejes, ha sido profundizada por Gonzalo Camacho en: Gonzalo Camacho, «El baile del señor del monte: A propósito de la danza de Montezumas», *Danzas rituales en los países Iberoamericanos: Muestras del patrimonio compartido: Entre la tradición y la historia*, Pilar Barrios y Marta Serrano (coords.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2011, p. 145.

Se ha fijado una temporalidad y dos espacios geográficos determinados, España y México. En primer lugar, se expondrá el seguimiento de la seguidilla española, previo de su llegada a México. Se inicia definiendo y presentando las primeras referencias de la forma. Posteriormente, se muestran dos momentos importantes donde la seguidilla alcanza gran popularidad: finales del siglo XVI y siglo XVII, durante el Siglo de Oro, y segunda mitad del siglo XVIII, cuando la seguidilla consigue una gran difusión en la tonadilla escénica.

En segundo lugar, se presentará el seguimiento de la seguidilla en México a partir de su llegada. Esta indagación ha revelado dos momentos importantes, que atienden a dos contextos de ejecución distintos: finales del siglo XVIII, cuando la seguidilla llega al teatro de coliseo, y desde finales del mismo siglo hasta la actualidad, cuando la seguidilla se representa fuera del teatro.

## LA SEGUIDILLA EN ESPAÑA

### Definición y primeros referentes de la seguidilla

Se puede presentar a la seguidilla como una composición poético-musical y coreográfica que surge en España a finales del siglo XVI y alcanza su mayor auge en el siglo XVII. Esta triple acepción no se debe abandonar, al igual que cualquier aspecto histórico, social o geográfico que rodea a la citada forma.

Su nombre es un diminutivo de la palabra «seguida», haciendo referencia a una «continuación» o «coda»<sup>7</sup>. En otros casos se usaba esta designación de «seguida» para aludir el uso de dichos versos entre la «gente de la seguida», o gente perseguida. Esto implicaba su destinación y uso a personas que vivían al margen de la ley, relacionando ya dicho término a un determinado grupo social. Gonzalo Correas<sup>8</sup> menciona este aspecto, además de ser el primero en dedicarles su atención en 1626:

---

<sup>7</sup> Jack Sage y Susana Friedmann, «Seguidilla», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second revised edition, vol.23, Stanley Sadie (editor), Londres, Macmillan, 2001, p. 41.

<sup>8</sup> Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, ed. y pról. de Emilio Alarcos García de *Arte de la lengua española castellana* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1626), Madrid, CSIC, 1954, p. 447.

...Será bien dar aquí entera rrazón dellas, pues también lo merece su eleganzia i agudeza: que son aparejadas y dispuestas [las seguidillas] para cualquier mote i dicho sentencioso i agudo, de burla o grave. Aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco i picante, como tan acomodadas a la tonada i cantar alegre de bailes y danzas, i del pandero i de la xente de la seghida i enamorada, rrufianes i sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les á pegado el nombre á las seghidillas. I ellos se llaman de la seghida, i de la viga, de la vida seghida i de la vida airada, porque sighen su gusto i plazer i vida libre sin lei, i su furia, i sighen i corren las cosas publicas: i aun porque son seghidos y perseghidos de la xusticia.

En el año 1739, el *Diccionario de Autoridades* proporciona esta definición sobre la voz de seguidilla: «Composición métrica de cuatro pies, en que el segundo ha de ser asonante del cuarto, los cuales constan de cinco sílabas, y el primero y tercero de siete. Úsase frecuentemente en lo jocoso y satírico. Llámase así por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente»<sup>9</sup>.

En cuanto a poesía se refiere, y como menciona el mismo diccionario, la seguidilla consta de una estrofa de cuatro versos siendo heptasílabos los impares y pentasílabos los pares. Su rima es asonante en los versos segundo y cuarto; los versos impares quedan libres.

El momento en el cual la seguidilla como estrofa comienza a ser cantada, no se data con exactitud, pero Henríquez Ureña escribe que «cabe pensar que el metro de seguidilla precedió en mucho tiempo a la música y al baile que recibieron luego igual nombre y, por tanto, los versos se cantarían con varios sonos, antes de que tuvieran música propia y típica»<sup>10</sup>.

Esta afirmación de Henríquez se puede considerar por un motivo. En los cancioneros de finales del siglo XV y siglo XVI<sup>11</sup>, las seguidillas poseían una función de complemento a otras composiciones y la estrofa consta en las composiciones pero no el nombre de «seguidilla». De igual modo, la música tampoco se identificaba con ese nombre todavía. Pudiera ser que, cuando se independiza y forma una composición

---

<sup>9</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, tomo VI, Madrid, Francisco del Hierro, 1739, p. 66.

<sup>10</sup> Pedro Henríquez, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, p. 169.

<sup>11</sup> Estos cancioneros han sido analizados por Martha Silvia Bremauntz en: Martha Silvia Bremauntz, *La seguidilla española del siglo XVII, voz masculina/voz femenina*, México D.F., UNAM, 2003, pp. 12-17.

autónoma, ya con el nombre de «seguidillas», se le empieza a asignar una «música propia y típica» reconocida por los intérpretes.

En cuanto a música se refiere, se tiene una referencia indirecta que data del año 1615, la cual corresponde a Miguel de Cervantes en su *Quijote*. En esta obra se menciona que se cantaban las seguidillas: «iba cantando seguidillas para entretener el trabajo del camino; cuando llegaron a él, acababa de cantar una»<sup>12</sup>. En una novela anterior al *Quijote*, de 1613, titulada *Rinconete y Cortadillo*, hace alusión al carácter musical de la citada forma: «... Monipodio le auia rogado que cantasse algunas seguidillas de las que se vsauan»<sup>13</sup>.

Margit Frenk habla de un autor llamado Gabriel Lasso de la Vega que, en 1610, relataba la vida de un «paje músico “glotón de las seguidillas / más verdes y coloradas” y de dos mujeres y un muchacho que cantan en el prado “muchacha de la seguidilla / a lo verde y colorado”»<sup>14</sup>. Parece que la música que acompañaba a dicha composición es casi tan antigua como la propia estrofa y que es la música la que pudo haber servido para la memorización de la misma.

Otro aspecto muy importante es que las seguidillas también se bailaban. A pesar de la escasez de fuentes en cuanto a la cuestión coreográfica se refiere, no por ello debe adquirir menos consideración ni desvincularlo de los anteriores.

Un dato de 1599 hace alusión a una referencia dancística. Mateo Alemán, en su novela picaresca *Guzmán de Alfarache*, hace la siguiente afirmación: «Los edificios y las máquinas de guerra se innovan cada día. Las cosas manuales van rodando [...], los juegos y danzas. Que aun hasta en lo que es música y en los cantares hallamos esto mismo, pues las seguidillas arrinconaron a la zarabanda y otras vendrán que la destruyan y caigan»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes, *Segunda parte del ingenioso cauallero Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1615, fol. 119r.

<sup>13</sup> Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fol. 74r [82r]-74v [82v].

<sup>14</sup> Margit Frenk, «De la seguidilla antigua a la moderna» (1965), en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Margit Frenk, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 495.

<sup>15</sup> Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Barcelona, Bruguera, 1972, p. 316.



De nuevo es Cervantes quien, en su novela *Rinconete y Cortadillo*, relata un episodio donde están cantando seguidillas y también ofrece datos de su carácter bailable: «No quiso la Cariharta passar su gusto en silencio, porque, tomando otro chapin, se metio en dança, y acompañó a las demás»<sup>16</sup>.

Acorde a estas primeras referencias encontradas, las más de las veces novelescas, se sabe que la seguidilla desde sus inicios era una estructura estrófica acompañada de música y baile. Si bien en los cancioneros de finales del siglo XV y principios del XVI, se constituía como una estrofa insertada en otras composiciones mayores, no será hasta finales del siglo XVI cuando la estrofa se desvincula y configura una composición totalmente autónoma. Lo que se vislumbra en estas referencias y en la afirmación de Henríquez es que la música y danza propia de la seguidilla no se dio hasta que la estrofa se independiza.

Ya con el nombre de seguidillas, aparece nombrada en personalidades relevantes del Siglo de Oro, como Miguel de Cervantes, que indica la gran difusión que alcanzó en este momento. Por la información obtenida en estas fuentes, se sabe que la seguidilla como composición autónoma se gestó primero en la oralidad, para luego ser llevada a la escritura por los poetas, músicos y dramaturgos del citado siglo. En este momento la seguidilla alcanza una gran popularidad.

### **La seguidilla en el Siglo de Oro**

Resulta curioso y revelador el hecho de que el momento de máximo esplendor de la seguidilla coincide con uno de las etapas más decadentes de la historia de España. Este país comenzará a experimentar su gran declive económico en el panorama mundial, a la vez que ve crecer uno de los períodos más brillantes de su historia en las letras y las artes.

Las empresas bélicas de los monarcas dentro y fuera del país, y sus continuas bancarrotas, contribuyeron a la cada vez más lejana recuperación económica. Era de esperar que el siglo XVII estuviera caracterizado por una fuerte crisis política y económica, misma que se pretendía resolver y reducir con la llegada de oro y otros

---

<sup>16</sup> M. de Cervantes, *Rinconete...*, 74r [82r] - 74v [82v].



metales que los colonizadores extraían de América para suplir la deuda externa: «el metal precioso de América llega a España sólo para volver a salir»<sup>17</sup>.

Esta crisis económica intentará ser paliada por las clases dominantes, endureciendo y reduciendo aún más los pocos privilegios de los sectores más desfavorecidos. Ello va a conllevar una gran estratificación social, que va a fomentar las carencias y las penurias de una clase social que va a ser cada vez más numerosa. En el eslabón más bajo de la pirámide social, se localizaba la vida del hampa y germanía, en cuyo seno va a encontrar acomodo la seguidilla.

Para una sociedad tan deteriorada como la España del siglo XVII, era fundamental, en estos sectores desfavorecidos, la distracción mediante las fiestas y los bailes. Aquí era donde surgía entre sus componentes no sólo el intercambio de ideas y la crítica a la sociedad, sino también la creación de coplas satíricas y burlescas que se acompañaba con sus músicas y bailes; la única vía de escape que estos integrantes encontraban, si no para paliar tal situación, sí para hacerla más llevadera.

En este ambiente hostil y desprestigiado, pero a la vez creativo e ingenioso, se conformará la seguidilla, en la que tiene lugar la convivencia de muchos colectivos como ya lo hizo notar Margit Frenk:

La seguidilla nueva nace, al parecer, en un ambiente de poetas jóvenes y alocados, de estudiantes alegres, amigos de la buena vida y aun de la «vida airada», cantantes, bailarines, grandes improvisadores. Pero no por alocados dejan de ser, en muchos casos, poetas muy literatos, muy imbuidos de cultura y de tradición literaria<sup>18</sup>.

El éxito que cultivaban las formas populares en el Siglo de Oro y, con ellas, las seguidillas, hay que buscarlo en la íntima relación que se estaba dando anteriormente entre música y poesía. De hecho, «no existe en la historia cultural de Occidente una época en la que se haya producido una relación tan estrecha entre la música y la poesía como la que se dio durante el Renacimiento»<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Margit Frenk, *Del siglo de Oro español*, México D.F., Colegio de México, 2007, p. 25.

<sup>18</sup> M. Frenk, «De la seguidilla antigua...», pp. 490-491.

<sup>19</sup> Margit Frenk, «Música y poesía en el Renacimiento español» (1986), *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Margit Frenk, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 176.

Se debe tener en cuenta que, en la creación de canciones orales, la composición de la música y de la poesía y, por consiguiente, del baile, no se da de forma independiente e inconexa, sino que en la misma ocasión musical las tres manifestaciones se están creando y se están interpretando conjuntamente. Pero la estimación que se empieza a dar en el Renacimiento a la canción del pueblo comienza por una fijación en el aspecto musical antes que poético. Esta valoración poético-musical a la que alude Frenk,

[...] comienza por ser una moda aristocrática, y comienza además por ser, evidentemente, una moda musical. Importa tener esto muy presente. La poesía popular no conquista de buenas a primeras el lugar que habrá de ocupar en la literatura del Siglo de Oro; tardará años en abrirse camino hacia ese puesto, y el vehículo será la música<sup>20</sup>.

Esta cuestión pudo venir acompañada de un factor socioeconómico. Si bien existía un gran número de poetas que pertenecían a la aristocracia, los músicos provenían principalmente de las clases medias. De aquí el hecho que la música constituyese un puente de enlace entre las clases dominantes y la plebe. Puede ser que fueran primero los músicos, por proximidad estamental, los que tornaron la vista a las canciones del pueblo y luego fueron imitados por los poetas. A lo que también cabe preguntarse si la apreciación de estas canciones «populares» entre las clases privilegiadas no se debió, en parte, a su música<sup>21</sup>.

En este período, y quizás debido a lo anterior, los músicos comienzan a poner las seguidillas por escrito. Por citar un ejemplo, en el Cancionero de la Sablonara<sup>22</sup>, también conocido como Cancionero de Múnich, aparecen dos composiciones con el título de seguidillas; la nº 8 es una «Seguidilla en Eco» sin autor<sup>23</sup> y la nº 64 es una «Seguidilla a 2» puesta en música por Mateo Romero, más conocido por el Maestro Capitán<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Margit Frenk, «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro» (1962), *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Margit Frenk, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 61.

<sup>21</sup> M. Frenk, «Música y poesía...», pp. 178-179.

<sup>22</sup> Claudio de la Sablonara, *Collección de Canciones, Romances, Seguidillas castellanas puestas en música a dos, a tres y a cuatro por los maestros Miguel de Ariz, Juan Blas, Capitan, Gabrile Diaz, Diego Gomez, Manuel Machado, Palomares, Pujol, Alvaro de los Rios, Juan de Torres, dedicada a Don Wolfgango Guillermo Conde Palatino y Duque de Neuburg. 1600-1653*, Múnich, s.d., 1624-1633.

<sup>23</sup> C. de la Sablonara, *Collección de Canciones...* fol. 7v-8r.

<sup>24</sup> *Ibid.*, fol. 79v-80r.

Este Cancionero ha sido transcrito por diversos autores, entre ellos, Francisco Asenjo Barbieri<sup>25</sup>. En el índice de este manuscrito consta dos composiciones más como seguidillas. Se trata de la nº 27 con música de Juan Blas, aparece como [Seguidillas] a 4<sup>26</sup>, aunque en la misma composición sólo aparece como «A 4»; y la nº 68 compuesta por el Maestro Capitán, como [Seguidillas] a 2<sup>27</sup>, que aparece en la composición con el título de «A 2». La inclusión de estas dos seguidillas se puede deber a que el estribillo de estas composiciones son estrofas con métrica de seguidillas.

La edición crítica de Judith Etzion<sup>28</sup> se torna como la más acertada, ya que excluye como seguidillas la nº 27 y la nº 68, y considera como seguidillas las ya expuestas por Claudio de Sablonara (nº 8 y la nº 64), e incluye la nº 7<sup>29</sup> que aparece en el manuscrito con el título de «A 4» y cuya autoría se atribuye a Machado<sup>30</sup>.

El motivo de Etzion queda claro cuando se revisan los versos: todos los casos que trata como seguidillas aparecen exclusivamente con estrofas de seguidillas en su totalidad. En la nº 7, la estructura estrófica es propia de la seguidilla, a excepción de un apelativo que se incluye en los versos impares<sup>31</sup>.

Esta anécdota, donde cada autor define a unas composiciones como seguidillas y a otras no, cuando el autor del manuscrito ni siquiera las ha nombrado como tal, acentúa la dificultad de concreción en las seguidillas, pues puede ser una estrofa en otra composición mayor o puede ser que la seguidilla como estrofa monopolizara la composición. Demuestra que el trascurso de configuración de la misma está en proceso y aún no se ha ultimado.

---

<sup>25</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890.

<sup>26</sup> F. A. Barbieri, *Cancionero musical...* fol. 29.

<sup>27</sup> *Ibid.*, fol. 67.

<sup>28</sup> Judith Etzion, *The Cancionero de la Sablonara*, Londres, Tamesis, 1996.

<sup>29</sup> J. Etzion, *The Cancionero...*, fol. 6v-7r.

<sup>30</sup> En la edición de la BNE M.1263, esta composición aparece en el índice como «[Canción] a 4» (fol. 7).

<sup>31</sup> J. Etzion, *The Cancionero...*, p. lxxxv.

A finales del siglo XVI y principios del XVII, los dramaturgos se ocuparon de una ingente labor: captar la lírica popular e insertarla en sus composiciones con la idea de contar con un nuevo público entre las butacas teatrales. Entre estas composiciones estaba la seguidilla, cuya adopción por estos autores queda explicada por Raúl E. González: «si bien las obras dramáticas sirvieron para la difusión de la estrofa, sobre todo habría sido ésta [la seguidilla] la que, dada su aceptación popular, se habría usado por los autores para hacer penetrar el teatro entre las clases bajas y tomar así atractivo el espectáculo para ellas»<sup>32</sup>.

Dentro de los géneros teatrales del dorado siglo, donde encuentra mayor arraigo la seguidilla será en la comedia y, más concretamente, en los géneros menores, insertados dentro de la misma. Dentro de estos «géneros menores» el entremés disfrutó de gran popularidad.

Los géneros menores, sus temáticas y sus personajes, representaban la ya mencionada situación que caracterizó este siglo de crisis y contradicciones. No sólo reflejaban sus costumbres, sino el lado más amargo de la realidad en la que tuvieron que subsistir sin más remedio el humor y la sátira para contrarrestar las carencias que la vida les ofrecía. En tales piezas, donde la seguidilla está muy presente, era común acabar la trama con alguna intervención musical, en la que solía acompañarle algún baile.

En este caso, se incorpora un ejemplo de un entremés de Luis Vélez de Guevara (1579-1644)<sup>33</sup>. No existe aún una regularización métrica de los versos propios de la seguidilla, lo que enfatiza un proceso de estandarización aún no acabado:

Vayan seguidillas  
Porque venga así  
De principio triste  
A un alegre fin.  
Dice que no pida dineros a nadie:

---

<sup>32</sup> Raúl E. González, *La seguidilla folklórica de México*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p. 16.

<sup>33</sup> Luis Vélez, «La burla más sazónada», en *Flor de entremeses y saynetes de diferentes autores*, Madrid, Antonio del Ribero, 1657, Fol. 5r.

Prueba tú, no comiendo, verás si es fácil:  
La vergüenza me embarga, pedir prestado  
Y responde el hambre que sin embargo<sup>34</sup>.

### **La seguidilla en la tonadilla escénica**

Las ya nombradas y definidas formas menores teatrales constituyen el enlace y puente perfecto para desembocar en la tonadilla escénica.

Como ya se ha mencionado, en los entreactos de la comedia se insertaban números teatrales, cantados y bailados, tales como el entremés, el sainete o la jácara. Estas actuaciones solían acabar con una pequeña intervención musical cantada que, por cierto, solía ser el único en estas obras menores.

Si bien las representaciones de tonadillas, en cuanto a temática y a personajes, no están muy desligadas de los géneros menores, sí se distancian de ellos en cuanto a la gran importancia que adquiere ahora la música. Los testimonios de Subirá<sup>35</sup> y, sobre todo, de Lolo<sup>36</sup> testifican que las representaciones de tonadillas llegan, incluso, a desbancar a los entremeses que tan populares llegaron a ser en el Siglo de Oro. La importancia que cobra la representación musical queda patente en este siglo, por la relevancia que adquieren los propios compositores de tonadillas. Tal es así que las tonadillas eran y son conocidas por los compositores de su música, mientras que los libretistas quedaron, ahora, en un segundo plano.

Por sus inicios en el género menor del Siglo de Oro, la tonadilla, en un primer momento, estará muy ligada al sainete o al entremés del que surge. Se datan los inicios de este fenómeno y, por tanto, de la tonadilla a mediados del siglo XVIII, aproximadamente. Poco a poco, estos fragmentos hablados y cantados se van a ir

---

<sup>34</sup> Esta utilización de versos largos con hemistiquio ha sido estudiada por Margit Frenk en: Margit Frenk, *Una escritura problemática. Las canciones de la tradición oral antigua*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 399-403.

<sup>35</sup> Véase José Subirá, *La tonadilla escénica: Sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor, 1933, pp. 24-25.

<sup>36</sup> Véase Begoña Lolo, «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica», en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 15-32.

independizando de la forma que les dio vida, para constituir ellos mismos una producción literario-musical autónoma a la vez que una extensión considerablemente mayor a la original, que dará como resultado la conformación de la tonadilla escénica.

El interés que despierta la tonadilla en este estudio es por la inclusión de seguidillas al final de la misma. Las tonadillas escénicas sujetas a moldes tripartitos se constituían por: entable o introducción, coplas y seguidillas<sup>37</sup>.

Bajo la tonadilla, la seguidilla alcanzará un gran impulso y popularidad además de contar con un espacio propio que lleva su nombre, con una duración mucho más larga de la que tenía en los géneros breves anteriores. Su posición estratégica reservada hasta el final guarda aún los vestigios del papel que jugó en entremeses y sainetes.

De hecho, la seguidilla se convierte en el momento de la tonadilla más gustado y apreciado por el público. Su éxito se reflejaba tanto dentro de la propia representación teatral, donde cada vez alcanza mayor espacio, como fuera del mismo espacio escénico:

Las seguidillas se convirtieron con el tiempo en el punto culminante de la tonadilla, el público las tarareaba en el teatro y los ciegos las cantaban en las esquinas del Madrid urbano, de modo que la transmisión oral se convirtió en un elemento decisivo a la hora de acrecentar su popularidad e incidió posiblemente en su permanencia más allá de la escena teatral. Su fama les permitió invadir otras secciones de la propia tonadilla, encontrándonos que son muchas las obras que presentan seguidillas en la parte central e inclusive al poco de comenzar<sup>38</sup>.

La gran popularidad y éxito de la seguidilla en la tonadilla escénica obedece al contexto nacionalista que está aconteciendo en ese momento. Su difusión se vio enfatizada por los surgimientos de los estado-nación y los sentimientos nacionalistas que acompañaron tal proceso. La seguidilla va a representar la defensa de los principios nacionales frente a las modas extranjeras y la reafirmación de lo «genuinamente» español. Ello se debe al auge que siempre ha acompañado a la seguidilla y al gusto compartido por gran parte de la población. Si su inclusión en la tonadilla se debe al éxito que ya cultivaba la forma, también gracias a ella incentivará aún más su popularidad.

Los discursos nacionalistas de esta época legitimaban, de alguna forma, la manera de ser y de entender a la nación, a través de la construcción de un imaginario con el que

---

<sup>37</sup> J. Subirá, *La tonadilla...*, p. 54.

<sup>38</sup> B. Lolo, «Itinerarios musicales...», p. 20.

todos pudieran identificarse para así poder defenderlo. Para completar tal proceso se hace necesario ubicar a un enemigo común con el cual enfrentarse y del cual diferenciarse. Las invasiones napoleónicas y la posterior Guerra de Independencia constituyen el impulso a este nacionalismo y la justificación para desdeñar a lo francés y, por tanto, a lo extranjero. Esta sentida amenaza externa contribuye a asentar este imaginario que se creía asediado desde fuera pero que también lo estaba siendo desde dentro<sup>39</sup>.

Esta lucha y defensa contra lo extranjero no sólo se gestaba a causa del encuentro físico del combate que supuso las guerras napoleónicas, sino que también era acompañado por aspectos estéticos gestados en el pensamiento e ideas ilustradas, que pretendían imponer los dogmas neoclásicos en el teatro. Alberto Romero profundiza en este aspecto y señala que, impregnados de la novedad y seducidos por la revolución que significó la Ilustración francesa, se generó un clima de malestar contra lo que se denominaba género pobre. Se inicia una ardua tarea por eliminar del espacio escénico todo lo que califican de «populachero» o «chabacano», por lo que las vistas más ilustradas tornan sus ojos a los géneros menores, es decir, a la tonadilla<sup>40</sup>.

Esta persecución y hostigamiento no sorprende, puesto que no sólo se debía a una cuestión estética o ideológica, sino que cabe preguntarse si lo que realmente molestaba era el éxito que supuso estos géneros en la representación teatral, ya que constituía el centro de la misma y los momentos más aplaudidos y celebrados del teatro.

Debido a dichas tensiones culturales y sociales, la tonadilla va a intensificar su importancia para responder a la, curiosamente, fuerte demanda que ocasiona tal discusión. La gran cantidad de producción tonadillera de esta época, hablan de la reacción que produce el intento de eclipsar tales manifestaciones. «Incluso esa misma actitud de

---

<sup>39</sup> J. Álvarez, «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensores de la patria amenazada», *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (editores), Madrid, UAM, 2008, p. 14.

<sup>40</sup> Alberto Romero, «El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz», en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (editores), Madrid, UAM, 2008, p. 243.



ataque, paradójicamente a los objetivos últimos que persigue, habla por sí sola de la extraordinaria fuerza del elemento a combatir»<sup>41</sup>.

Este mismo éxito que cultivaba las seguidillas en el contexto teatral se dio también al exterior del mismo, donde aparecen con mucha asiduidad. La seguidilla se seguía representando en el ámbito de la oralidad donde parece ser que esta composición está muy extendida. Don Preciso, entre 1799 y 1803, se refiere a la seguidilla mostrando aún su fuerte vigencia y popularidad: «Entre las muchas canciones que se han conocido en diferentes tiempos en las varias Provincias de España, ninguna ha sido tan generalmente recibida como las seguidillas»<sup>42</sup>.

Es sorprendente la referencia de Castellanos de Losada. No sólo remarca la gran presencia aún de la seguidilla fuera del teatro, sino que todavía comenta la improvisación de la misma, a pesar de que ya se ha llevado a la partitura hace muchísimo tiempo:

Está este género de poesía tan al uso de los españoles de ambos sexos, que todos son poetas en él, y con tal ingenio y viveza, que cualquier manola, haciéndose son con el panderillo, y cualquier manolo con la guitarra, pueden estarse días enteros improvisando seguidillas; y así es que los bailes de este género se dirigen casi todas por los cantores a las personas que bailan o al principal objeto de la función o cosa que se celebra, habiéndolas tan conceptuosas y expresivas que, a pesar de no tener más de cuatro versos, y estos cortos, son un bello y concluido poema<sup>43</sup>.

Quizás por la gran difusión que tuvo la seguidilla en territorio español, tanto fuera como dentro del teatro, fue llevada a sus colonias, aproximadamente, en este período, a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

## LA SEGUIDILLA EN MÉXICO

Las manifestaciones artísticas y, en concreto, la música, tienen la especial facultad de traspasar los límites fronterizos y filtrarse por las infranqueables líneas que el

---

<sup>41</sup> A. Romero, «El sainete...», pp. 244-245.

<sup>42</sup> Juan Antonio Zamácola, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, 2 vols., Córdoba, Ediciones Demófilo, 1982, p.7.

<sup>43</sup> Basilio Sebastián Castellanos, *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1854, p. 890.

nacionalismo decimonónico insistió en remarcar. La seguidilla no fue menos, y su existencia y permanencia se perpetúa en muchos puntos geográficos.

Para explicar la presencia de la seguidilla en territorio americano es importante datar el constante intercambio de mercancías y personas que se da entre Europa, América y África desde principios del siglo XVI. Así, los colonos españoles asentaron puntos estratégicos en sendos océanos para la circulación de sus intereses materiales. A estos últimos les acompañaba otro «comercio inmaterial»<sup>44</sup>, compuesto por todo un conglomerado cultural que se encuentra y desencuentra, se modifica y se transforma, dando lugar a nuevas expresiones culturales. En este variado y amplio entramado de redes comerciales entre los tres continentes, se concreta el territorio mexicano, en particular, por constituir un fuerte punto de contacto con la Península Ibérica. Como ya afirmó García de León:

Esta inédita amalgama, y un siglo después, estará además fuertemente enmarcada por los dos extremos de la cadena: la metrópoli peninsular centrada en Sevilla y la Nueva España del altiplano mexicano, que le sirve de retaguardia y que es el más logrado trasplante de una economía muy diversificada bajo los patrones económicos y morales de la Corona castellana, cuya capital es la ciudad de México<sup>45</sup>.

### **La seguidilla en el teatro de coliseo**

El teatro de coliseo<sup>46</sup> es importante en este trabajo por los datos obtenidos sobre seguidillas en este espacio. Se ha de aclarar que, en este trabajo, se tratará el caso específico del teatro El Coliseo de la Ciudad de México. Se va a fijar el aspecto temporal a finales del siglo XVIII y principios del XIX, por la información obtenida de los documentos de la época. Así, se puede aventurar la llegada de la seguidilla a México por las palabras de Mendoza: «Hacia el último tercio del siglo XVIII en nuestro Coliseo se cantaron seguidillas»<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> A. García de León, *El mar de los deseos...*, p. 11.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>46</sup> Por teatro de coliseo se entiende un espacio cerrado donde acontecían espectáculos de diversa índole cuya finalidad era la beneficencia, la formación cívica y el entretenimiento.

<sup>47</sup> Vicente Mendoza, «México aún canta seguidillas», *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V, 1945, p. 206.

Las seguidillas que se interpretaban en el Coliseo estaban incluidas bien en tonadillas, bien en sainetes o bien en otras piezas menores. No se puede saber, por los testimonios escritos consultados, si la seguidilla llegó por otras vías no institucionales. Igualmente, no se cuenta con fuentes que auguren el desembarco de la seguidilla anterior a la mencionada fecha, hecho afirmado por González: «[...] no creemos que haya motivos para suponer que la seguidilla se haya avecindado en estas tierras desde el momento de su popularización hispánica»<sup>48</sup>.

La fuente primaria que se consulta para la búsqueda y constatación de la representación de seguidillas en el teatro del Coliseo, la constituye la Colección del Colegio de San Gregorio<sup>49</sup>.

El volumen 151 abarca los años de 1790 a 1837 y reúne algunos documentos del Coliseo. El número 10 de este volumen detalla las comedias que se representaron y se revisaron por jueces y censores en los años 1791 y 1792. Además de presentar los títulos de las comedias y los autores que las escribieron, especifica cada mes y día que se llevaron a cabo, así como las aprobadas o censuradas por el juzgado de la ciudad.

Se puede deducir que, entre estas piezas cantadas en los entreactos de las comedias, se halle alguna que otra seguidilla, no quedando especificado en título, pero sí en testimonios, como dicta a continuación:

De Julio de 1792. Visto con la aprobación del Padre Revisor Don Ramón Fernández del Roncón, y que la representación de las Comedias, y piezas menores, que serán representadas en el próximo mes de Junio con las seguidillas y tonadillas cantadas, se hizo con la previa correspondiente licencia; se aprueban a maior abundamiento para en lo sucesivo<sup>50</sup>.

Para no adjuntar todas las citas, se expone que también están mencionadas el 1 de agosto de 1792, el 2 de junio, el 1 de mayo y el 31 de enero del mismo año, o el 30 de

---

<sup>48</sup> R. E. González, *La seguidilla...*, p. 25.

<sup>49</sup> Consultado en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de México (Archivo histórico en microfilm del INAH).

<sup>50</sup> Colección del Colegio de San Gregorio, 1792, vol. 151, nº10, fol. 133r.

diciembre de 1791<sup>51</sup>. Sin descartar más posibles referencias, son algunas de las encontradas en este número y volumen.

Se encuentra un importante hallazgo posteriormente, ya que se enumeran todos los títulos de las seguidillas cantadas que se escucharon en el año de 1791 en el Coliseo, desde el mes de abril hasta septiembre<sup>52</sup>. Se exponen algunos ejemplos:

El ser maja consiente  
Qué terribles congojas  
Por sentimientos de Arminda  
Por estas soledades  
En el campo de Arminda  
En el mar de los celos  
Si porque erras muriendo  
Cuando estas prendas mías  
Pajarillo que en los campos.

En el volumen 152, que va de los años 1786 al 1817, aparecen más referencias de seguidillas<sup>53</sup>. En el número 23 del volumen 153 (1697-1813), aparecen los precios y valías de las músicas del Coliseo, fechadas en el año 1786. Expone una amplísima lista de los títulos de seguidillas que se representaron<sup>54</sup>.

La presencia de la seguidilla en los archivos del Coliseo<sup>55</sup> empieza a escasear y se aprecia una notoria ausencia de representaciones hacia 1821 y 1824, que Olavarría y Ferrari explica de este modo: «Al consumarse la Independencia, el estado de nuestro

---

<sup>51</sup> Colección del Colegio de San Gregorio, 1792-1791, vol. 151, nº 10, fols. 127r, 140r, 147r, 154r, 161r.

<sup>52</sup> Colección del Colegio de San Gregorio, 1791, vol. 151, nº 10, fols. 228r-228v.

<sup>53</sup> Colección del Colegio de San Gregorio, 1796, vol. 152, nº 10, fol. 72r.

<sup>54</sup> Colección del Colegio de San Gregorio, 1786, vol. 153, nº 23, fols. 152r-156v.

<sup>55</sup> Una información más completa sobre los hallazgos de los archivos del Coliseo, se encuentra en: Lidia Romero, *El paso de la seguidilla. Las transformaciones de la seguidilla en España y México*, México D.F., UNAM, 2013, pp. 217-246.

Coliseo y de sus espectáculos era tristísimo. La pobreza, la ruina originadas por aquella terrible guerra de once años, alcanzaron a todos y en todo se hicieron sentir»<sup>56</sup>.

También Rubén Campos coincide en este hecho, haciendo referencia a las comedias: «A partir del triunfo de la Independencia, es que desaparecieron las comedias españolas de los escenarios mexicanos»<sup>57</sup>.

Por los años 1821-1822 aparece en el Seminario político y literario estas declaraciones con respecto a los programas del teatro el Coliseo:

Las tonadillas y sainetes que sirven de intermedios, deben desterrarse para siempre, porque además de ser casi todos, un tejido de desvergüenzas y deshonestidades, están puestos en una música tan estrafalaria que hacen muy poco honor al gusto de los espectadores. Piezas cortas hay que alternando con los bailes y algunas arias escogidas, pudieran servir, no de intermedios, porque estos destruyen todo el efecto y la ilusión del drama principal, sino de final de las funciones, las cuales siempre deben terminar a una hora proporcionada<sup>58</sup>.

Los sentimientos nacionalistas en México se acentúan durante la Guerra de Independencia<sup>59</sup> de 1810, tal como ocurrió en la Península Ibérica, así que la reacción no difirió mucho de esta última. Los mecanismos llevados a cabo para la configuración nacional se asemejan mucho en todos los estados. La música implicaba un instrumento importante para canalizar estos ideales. La seguidilla poseía un claro vestigio del nacionalismo español, motivo que la hace alejarse del nacionalismo mexicano. Por obvios motivos, se produce el distanciamiento de la misma, ya que no poseía la misma significación en este nuevo territorio.

Se puede decir que cuando la confianza en el gobierno Virreinal empezó a decaer, los artistas mexicanos de verdad trataron de expresarse, como antes había hecho el pueblo de España para repudiar la ópera italiana, en un lenguaje sin conceptos que fuera, sin embargo, la afirmación de un espíritu auténticamente racial, libre en lo posible de toda desnaturalización [...]. Nacieron así los sonecitos mexicanos, en el seno mismo del Coliseo, como un movimiento de reacción, de independencia, no únicamente en contra de la Tonadilla, que habría de resistir todavía bastantes años, sino de los sonecitos españoles derivados de ésta<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> Enrique de Olavarría, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, México D.F., Porrúa, 1961, p. 181.

<sup>57</sup> Rubén Campos, *El folklore musical en las ciudades*, México D.F., SEP, 1930, p. 13.

<sup>58</sup> E. de Olavarría, *Reseña histórica...*, p. 182.

<sup>59</sup> La Guerra de Independencia en México desencadenó un largo proceso de conflictos políticos, sociales e ideológicos que pusieron fin al dominio español en la Nueva España.

<sup>60</sup> Gerónimo Baqueiro, *Historia de la música en México, III*, México D.F., SEP-INBA, 1964, p. 16.

Tras la Independencia de México, las actuaciones de seguidillas decaen irremediabilmente. Se conserva alguna que otra tonadilla o sainete hasta la primera mitad del siglo XIX, pero en mucha menor cantidad. A partir de entonces, en el teatro del Coliseo abundaron las representaciones de zarzuela y ópera que perduró hasta bien entrado el siglo XX.

### **La seguidilla fuera del teatro: los archivos inquisitoriales y la oralidad**

Parece ser que las seguidillas que se cantaban y bailaban en el teatro, junto a o formando parte de tonadillas y sainetes, disfrutaron de gran acogida entre el público. Bien porque atrajo el interés de la audiencia, bien porque la gran afluencia de seguidillas en territorio mexicano no dio otra alternativa. Muchas de ellas se debieron cantar en el Coliseo, otras tantas debieron salir del mismo y otras más, quizás, llegaron directamente a los ámbitos populares sin mediación del teatro. Estas seguidillas comienzan a ocupar los espacios externos al escenario.

Las seguidillas fueron adoptadas y adaptadas por las clases subalternas, que se reapropiaron de dichas composiciones y las transformaron acorde a sus anhelos, gustos e inquietudes. Su modo de transmisión fue la oralidad y, como tal, operaban mediante la sociabilidad en los ambientes festivos, por lo general. Igualmente, las seguidillas se apoyaban en la gestualidad, en el cuerpo y en la mímica, elementos fundamentales con los que se nutre la oralidad.

La mayor parte de las declaraciones inquisidoras apuntan al gesto y al baile como objetos a reprimir, sin hacer apenas anotaciones sobre la música que la acompaña. La Inquisición también estaba interesada en las letras de las composiciones y los significados atribuidos, ya que, la gran mayoría de ellas, ironizaban y satirizaban sobre la intimidante presencia de la autoridad eclesiástica.

En los archivos del Santo Oficio de la Inquisición en México se han localizado cinco referencias a las seguidillas. De ellas, cuatro hacen alusión al baile y una a la letra de las mismas. A continuación, se presenta un cuadro con las referencias sobre seguidillas

que aparecen en los archivos inquisitoriales. Establecidas por orden cronológico, las demandas se exponen en la tabla 1.

*Tabla 1. Presencia de la seguidilla en los Archivos de la Inquisición en México<sup>61</sup>*

CITA	AÑO
«...siendo tan malo el baile del “Pan de jarabe”, es mucho peor el de las seguidillas, por el mucho manoseo entre hombres y mujeres» <sup>62</sup> .	1784
«...por medio de muchas composiciones que con el nombre, ya de sonecitos de la tierra, seguidillas, tiranas, boleras y otros muchos, sensibilizan los malvados afectos de que están empapados unos corazones verdaderamente carnales» <sup>63</sup> .	1796
«En el canto de las seguidillas llamadas generalmente Boleras, se advierten muchos versos no poco deshonestos, de los que en ocasión oportuna he podido haber y recoger algunos, aunque sin esperanza de desterrarlos, por estar ya encomendados a la memoria de muchos» <sup>64</sup> .	1802
«Expediente formado con motivo de haberse denunciado 2 tomitos de seguidillas y polos para cantar a la guitarra compuestos por Don Preciso» <sup>65</sup> .	1808
«Hubo fandango, seguidillas y todo lo demás adherente, hasta las reverendas bailaron el Pan de jarabe. Esto fue por último. La madre abadesa estaba apuradita porque el Principal le negó la licencia para esta función [...]» <sup>66</sup> .	s.f.

De cualquier forma, a finales del siglo XVIII, tal y como muestran las censuras inquisitoriales, la seguidilla se cantaba y se bailaba en fiestas y fandangos. Con su particular picaresca, su tono satírico y sus movimientos licenciosos, las seguidillas no fueron desterradas totalmente, tal como hubiera deseado la autoridad eclesiástica. Si bien su nombre desaparece, su estrofa aún continúa presente en muchos sones y canciones del país.

La seguidilla se adaptó al medio oral, en el mismo se castigó y en la oralidad se quedó. En estos contextos circuló y perduró junto con el movimiento humano y comercial

<sup>61</sup> Elaboración propia con datos tomados de los Archivos del Santo Oficio de la Inquisición en México, consultados en el Archivo General de la Nación y en Georges Baudot y M<sup>a</sup> Águeda Méndez, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los Virreyes. Antología de Coplas y versos censurados por la Inquisición en México*, México D.F., Siglo XXI editores, 1997, pp. 26, 27, 46, 47, 91- 96.

<sup>62</sup> AGN, Inquisición, 1784, vol. 1297, fol. 16 v

<sup>63</sup> AGN, Inquisición, 1796, vol. 1312, exp. 17, fol. 149r-150v.

<sup>64</sup> AGN, Inquisición 1802, vol. 1410, fol. 95r-95v.

<sup>65</sup> AGN, Inquisición, 1808, vol. 1438, exp. 10, fol. 69r-74v

<sup>66</sup> AGN, Inquisición, vol. 1310, fol. 81r-82r.



a lo largo de muchas décadas. Fueron y son sus versos los que más han ayudado a su localización en territorio mexicano.

González menciona que «[...] la distribución geográfica de la seguidilla abarca prácticamente sólo el centro de la República Mexicana, desde la costa de Veracruz hasta la Costa Chica de los estados de Guerrero y Oaxaca»<sup>67</sup>. Estos puntos geográficos determinados por González no son casuales, ya que el mayor destino comercial de los colonizadores españoles en México era la capital. La presencia de la seguidilla en las costas también obedece al intercambio mercantil y humano que se da en los puertos, ya sea para salir o entrar al país.

En la empresa conquistadora y colonizadora de los españoles, Nueva España constituía un interesante punto estratégico en su mapa comercial que agrupaba los continentes de Europa, América, África e, incluso, Asia. Ya lo comentó Humboldt, allá por el año 1822: «Entre las colonias sujetas al dominio del rey de España, Méjico ocupa actualmente el primer lugar, así por sus riquezas territoriales como por lo favorable de su posición para el comercio con Europa y Asia»<sup>68</sup>. Además, la Nueva España permitía la comunicación entre los dos grandes océanos.

La fuerte presencia de la seguidilla en el teatro, así como en el exterior del mismo, obedece a la cuantiosa «oferta» comercial que ofrecía el territorio novohispano. Los puntos geográficos con mayor presencia de seguidillas en México corresponden a áreas importantes en cuanto a movimiento comercial. Si bien se tratan en este trabajo áreas regionales determinadas, no se excluye ni desestima la opción de encontrar ejemplos de seguidillas en otros territorios mexicanos. Lo que se aborda en este punto es la relación tan estrecha existente entre las vías de comercialización y el intercambio cultural.

«Pueden distinguirse cuatro regiones en las que la presencia de seguidillas es más fuerte: la costa Chica de Oaxaca y Guerrero, la Huasteca [...], la región jarocho de Veracruz y la región planeca o Tierra Caliente de Michoacán»<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> R. E. González, *La seguidilla folklórica...*, p. 47.

<sup>68</sup> Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México D.F., Porrúa, 1985, pp. 8-9.

<sup>69</sup> R. E. González, *La seguidilla folklórica...*, p. 48.

Mapa 1. Zonas de extensión de la seguidilla en México<sup>70</sup>



En la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, la expresión musical más común que se puede encontrar con versos de seguidillas son las chilenas<sup>71</sup>. Se trata de manifestaciones artísticas con letra, música y baile que derivan de la zamacueca<sup>72</sup>. Muchas de las chilenas contienen la estructura de seguidillas en algunas de sus letras, donde funciona como estribillo en muchas ocasiones.

<sup>70</sup> Elaboración propia con los datos obtenidos en R. E. González: *Ibid.*, p. 48.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>72</sup> La chilena y otras muchas manifestaciones que predominan en las regiones comprendidas entre Perú, Chile, Bolivia y Argentina, resultan de una expresión precedente que se dio a conocer con el nombre de zamacueca. Ella surgió por los constantes intercambios portuarios entre Acapulco y los países de América del Sur, ocasionado por lo que se dio a conocer como la «Fiebre del Oro de California». La zamacueca pudo ser una de las muchas expresiones musicales que se daban cita en los fandangos españoles, muy populares durante la colonia.

En La Huasteca, la estrofa se ha adaptado a los versos y melodías del «Cielito Lindo» que, curiosamente, hasta donde se sabe, se trata del único son huasteco que se canta con estrofa de seguidilla<sup>73</sup>.

En la región jarocho de Veracruz destaca el caso de «La bamba» compuesta en versos de seguidilla y considerada casi un himno veracruzano<sup>74</sup>.

En cuanto a la Tierra Caliente de Michoacán y el Sur de Jalisco, hay menor preeminencia de la estrofa. Puede ser porque no existe un son tan característico y conocido que se cante con versos de seguidilla como en las demás regiones. González<sup>75</sup> constata este dato. Del corpus de canciones escogidas por dicho autor para su estudio, la seguidilla aparece sólo en el 6,7% del total, mientras que las cuartetos octosilábicas corresponden a un 71,1%. La seguidilla es la segunda forma más abundante junto con las cuartetos hexasilábicas, que lo hacen en la misma proporción.

Se atisba la presencia de la seguidilla en México, en menor proporción que en España. Esta permanencia de la forma se podría explicar por la adaptabilidad de la estrofa a las melodías ya existentes. Así que la seguidilla no sucumbió, sino que se adaptó y transformó al nuevo contexto.

---

<sup>73</sup> R. E. González, *La seguidilla folklórica...*, p. 48.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>75</sup> R. E. González, *Poesía y música de los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán*, México D.F., UNAM, 2007, p. 50.

## CONCLUSIONES

En este artículo se ha presentado el seguimiento de la seguidilla a través de dos espacios determinados, España y México, y a través del tiempo, del siglo XVI a finales del XVIII, en el caso de España, y a partir de finales del siglo XVIII, en el caso de México. Para ello, se tuvo en cuenta que la seguidilla es una expresión que integra lo poético, lo musical y lo dancístico.

En España, la estrofa de seguidilla se gestó primero en el pueblo. Esta forma atrajo el interés de poetas y dramaturgos del Siglo de Oro que la llevaron a sus obras de teatro, espacio que la hace célebre y que facilitó la gran acogida que tuvo la seguidilla en el siglo XVII. Esta expresión se configuró en la oralidad en un principio y se traspasó a la escritura posteriormente. Se comienza a representar en el teatro, espacio que nunca abandonó, y se proseguía interpretando seguidillas en la calle. Estos dos ejes también van a estar presentes en el tiempo y en ambos países.

Especial mención merece la forma bajo la cual triunfó notablemente la seguidilla: la tonadilla escénica. La importancia de la tonadilla en este estudio no sólo radica en la asignación nacionalista que se le atribuye, sino que actúa como vehículo o puente entre ambos países. La seguidilla que se representaba en la tonadilla era cantada y, muy a menudo, también se bailaba. Bajo esta forma llegó a México en el último tercio del siglo XVIII, en el Teatro El Coliseo. A partir de aquí, su difusión y desarrollo sigue un esquema inverso al que acontece en España. Desde el contexto del teatro y de sus insignes creadores, la seguidilla será transmitida al exterior del teatro donde sufrirá transformaciones dependiendo de la extensión geográfica que la adopta y su contexto.

En ambos contextos se representaban seguidillas en el teatro y se interpretaban seguidillas en las festividades populares. Pero la separación entre lo que acontece en la calle y en el teatro, y la seguidilla gestada en la oralidad o llevada a la escritura, no es dicotómica. Ambos espacios (teatro-festividades populares) y ambos medios (oral-escrito) se van a retroalimentar y van a estar en constante diálogo. Es esta retroalimentación lo que va a ir unificando y diversificando a la seguidilla a lo largo de los siglos y a través de los dos espacios geográficos. Este contacto ha conllevado la permanencia de unos elementos en la seguidilla, así como la transformación de otros.

Lejos de su desaparición, como se temía tanto en el período decimonónico, este intercambio ha generado adaptaciones de la forma amén al contexto al cual respondía.

Todo ello fue gracias también a la participación que han tenido los contextos históricos en la permanencia de la seguidilla, ya que han propiciado diversos dialogismos<sup>76</sup> entre sus unidades. Un hecho en concreto, en este caso, un hecho musical, no ha de ser considerado como único y aislado, sino que en él están almacenados ciertos procesos que han tenido que ver con el devenir de la historia. Las colisiones históricas activan en los procesos culturales mecanismos para que estos procesos sean posibles. Así, en las manifestaciones musicales es posible leer cierta información condensada que es resultado, también, de los procesos históricos de los que ha formado parte.

No sólo la historia contribuye a la transformación de los fenómenos musicales, sino que éstos también aportan datos interesantes a la historia. Los mecanismos de la oralidad, las respuestas artísticas que las comunidades brindan ante los fenómenos sociales o políticos ayudan a entender los procesos históricos. Ya que es desde la música o desde las expresiones culturales donde las personas ofrecen respuestas ante la situación que les rodea.

Se puede deducir con el estudio de la seguidilla que, posiblemente, esto ocurrió con otras manifestaciones musicales. Lo que se desprende de ello es que los contactos entre culturas o entre distintos ámbitos de ejecución no suponen una desaparición de la forma, sino que ocasionan una transformación derivada de su continuo diálogo.

Lo que con este trabajo se aprecia es la permanencia de la forma amén al contexto que responde. Aunque la seguidilla no se presenta igual a lo largo del tiempo, sino que va modificando algunos elementos para adaptarse al contexto. Esto augura la consecuente transformación que la seguidilla seguirá experimentando no sólo diacrónicamente, sino también sincrónicamente. Así desde este pasado y dialogando también hacia un futuro,

---

<sup>76</sup> El concepto de dialogismo es tomado de Gonzalo Camacho en: Gonzalo Camacho, «El fandango aquí... Reflexiones sobre el dialogismo musical entre España y México», *Actas del II Congreso Interdisciplinar: Investigación y Flamenco*, José Miguel Díaz y Francisco Javier Escobar (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

en los espacios mencionados o en otros nuevos, se van trazando redes visibles e invisibles que interactúan y continuarán haciéndolo a través de las distintas expresiones musicales.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Barcelona: Bruguera, 1972.

ÁLVAREZ, Joaquín. «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensores de la patria amenazada». En: *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (editores.). Madrid: UAM, 2008, pp. 13-39.

BAQUEIRO, Gerónimo. *Historia de la música en México*. México D.F.: SEP-INBA, 1964.

BARBIERI, Francisco Asenjo. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid: Tipografía de Huérfanos, 1890. Recuperado en Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=cancionero+de+la+sablonara+&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=2> (Consultado el 9-6-2012).

BAUDOT, Georges y MÉNDEZ, M<sup>a</sup> Águeda. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los Virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición*. México D.F.: Siglo XXI editores, 1997.

BREMAUNTZ, Martha Silvia. *La seguidilla española del siglo XVII, voz masculina/voz femenina*. México D.F.: UNAM, 2003.

CAMACHO, Gonzalo. «El baile del señor del monte: A propósito de la danza de Montezumas». En: *Danzas rituales en los países Iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido. Entre la tradición y la historia*. Pilar Barrios y Marta Serrano (coordinadoras). Cáceres: Universidad de Extremadura, 2011, pp. 127-149.

CAMACHO, Gonzalo. «El fandango aquí... Reflexiones sobre el dialogismo musical entre España y México». En *Actas del II Congreso Interdisciplinar: Investigación y Flamenco*. José Miguel Díaz y Francisco Javier Escobar (editores). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 221-228.



- CAMPOS, Rubén. *El folklore musical de las ciudades*. México D.F.: SEP, 1930.
- CASTELLANOS, Basilio Sebastián. *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progreso y decadencia de la música y baile español*. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1854.
- CERVANTES, Miguel de. *Rinconete y Cortadillo*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1613. Recuperado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rinconete-y-cortadillo--1/html/> (Consultado el 2/5/2010).
- CERVANTES, Miguel de. *Segunda parte del ingenioso cauallero Don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1615. Recuperado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/segunda-parte-del-ingenioso-cauallero-don-quixote-de-la-mancha--1/> (Consultado el 18/9/2011).
- CORREAS, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana*. Ed. y pról. de Emilio Alarcos García de *Arte de la lengua española castellana* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1626). Madrid: CSIC, 1954.
- ETZION, Judith. *The Cancionero de la Sablonara*: Londres: Tamesis, 1996.
- FRENK, Margit. «De la seguidilla antigua a la moderna» (1965). En: *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Margit Frenk. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FRENK, Margit. *Del siglo de Oro español*. México D.F.: Colegio de México, 2007.
- FRENK, Margit. «Música y poesía en el Renacimiento español» (1986). En: *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Margit Frenk. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FRENK, Margit. *Una escritura problemática. Las canciones de la tradición oral antigua*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FRENK, Margit. «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro» (1962). En: *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. Margit Frenk. México D.F.: Colegio de México, 2006.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*. México D.F.: siglo XXI editores, 2002.

GONZÁLEZ, Raúl Eduardo. *La seguidilla folklórica de México*. México D.F.: UNAM, 2000.

GONZÁLEZ, Raúl Eduardo. *Poesía y música en los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán*. México D.F.: UNAM, 2007.

HENRÍQUEZ, Pedro. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933.

HUMBOLDT, Alexander von. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. México D.F.: Porrúa, 1985.

LOLO, Begoña. «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica». En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Begoña Lolo (editora). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 15-32.

MENDOZA, Vicente. «México aún canta seguidillas». *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V (1945), pp. 203-217.

OLAVARRÍA, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. México D.F.: Porrúa, 1961.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades. Tomo VI*. Madrid: Francisco del Hierro, 1739.

REY, Agapito. *Cultura y costumbres del siglo XVI en la Península Ibérica y en la Nueva España*. México D.F.: Ediciones mensaje, 1944.

ROMERO, Alberto. «El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz». En: *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (editores). Madrid: UAM, 2008, pp. 237-263.

ROMERO, Lidia. *El paso de la seguidilla. Las transformaciones de la seguidilla en España y México*. México D.F.: UNAM, 2013.

SABLONARA, Claudio de. *Collección de Canciones, Romances, Seguidillas castellanas puestas en música á dos, á tres y á cuatro por los maestros Miguel de Ariz, Juan Blas, Capitan, Gabrile Diaz, Diego Gomez, Manuel Machado, Palomares, Pujol, Alvaro de los Rios, Juan de Torres, dedicada á Don Wolfango Guillelmo Conde Palatino y Duque de Neuburg. 1600-1653*. Múnich: [s.d.], 1624-1633. Recuperado en Bayerische StaatBibliothek <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00079153/images/index.html?seite=00001&l=de>

(Consultado el 13-6-2012).

SAGE, Jack y FRIEDMANN, Susana. «Seguidilla». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*. Stanley Sadie (editor). Londres, Macmillan, 2001, pp. 41-42.

SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1933.

VÉLEZ, Luis. «La burla más sazónada». En: *Flor de entremeses y saynetes de diferentes autores*. Madrid: [Antonio del Ribero], 1657, fols. 1r-5r.

WECKMANN, Luis. *La herencia medieval de México. 2º vol*. México D.F.: El Colegio de México, 1984.

ZAMÁCOLA, Juan Antonio de, alias «Don Preciso». *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982.

## **CONSULTA DE BIBLIOTECAS, HEMEROTECAS Y ARCHIVOS IN SITU**

### **México**

- Archivo General de la Nación (Ciudad de México)
- Biblioteca «Cuicamatini» de la Facultad de Música (UNAM)
- Biblioteca Central de la UNAM
- Biblioteca «Daniel Cosío Villegas» (Colegio de México)

- Biblioteca «Samuel Ramos» de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)
- Fondo Reservado del Museo Nacional de Antropología e Historia (Ciudad de México)
- Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Ciudad de México)
- Hemeroteca Nacional de México (Ciudad de México)

### **España**

- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla

### **Recursos electrónicos**

- Bayerische Staatsbibliothek  
<http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00041096>
- Biblioteca Digital UNAM  
<http://dgb.unam.mx/>
- Biblioteca Nacional de España  
<http://www.bne.es>
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes  
<http://www.cervantesvirtual.com/>