

Biblioteca Básica Tabasqueña

*Francisco J. Santamaría*

**ANTOLOGÍA  
FOLKLÓRICA Y MUSICAL  
DE TABASCO**

arreglo y estudio musical de  
Gerónimo Baqueiro Fóster



Gobierno del Estado de Tabasco







**Biblioteca Básica Tabasqueña**

**ANTOLOGÍA  
FOLKLÓRICA Y MUSICAL  
DE TABASCO**



*Francisco J. Santamaría*

---

**ANTOLOGÍA  
FOLKLÓRICA Y MUSICAL  
DE TABASCO**

arreglo y estudio musical de  
Gerónimo Baqueiro Fóster

GOBIERNO DEL ESTADO DE TABASCO  
Villahermosa, 1985

FT  
398.043253  
526  
1985  
45 30920  
CATALOGACION EN PUBLICACION

781.797263

Santamaría, Francisco J , 1886-1963

Antología folklórica y musical de Tabasco.— 2 ed. / Francisco J Santamaría: arreglo y estudio musical de Gerónimo Baqueiro Föster.— Villahermosa, Tab. : Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 1985. 600 pp. (Biblioteca básica tabasqueña)

I. Música folklórica-México-Tabasco. II. Baqueiro Föster, Gerónimo. III. t.

Primera edición, 1952  
Segunda edición, 1985  
Derechos reservados  
conforme a la Ley © 1985

Gobierno del Estado de Tabasco  
Instituto de Cultura de Tabasco  
Calle Sánchez Magallanes, Fraccionamiento  
Portal del agua, lote I, CP 86000  
Villahermosa, Tabasco  
México

Diseño general y carátula: Carlos Gayou

ISBN 968-889-000-6

Impreso en México

## *Contenido*

<b>Advertencia editorial</b>	<b>9</b>
<b>Agradecimiento</b>	<b>11</b>
<b>Advertencia de Francisco J. Santamaría</b>	<b>13</b>
<b>Prefacio de Gerónimo Baqueiro Fóster</b>	<b>15</b>
<b>El desarrollo musical de Tabasco,</b>	
por Gerónimo Baqueiro Fóster	
Época prehispánica	21
Los evangelizadores	28
La música secular durante la Colonia	36
La herencia de los sonecitos del Coliseo de México	59
El Tabasco independiente	62
La canción romántica	71
Las bandas militares de música	75
Las orquestas	80
Las estudiantinas	81
La músicaailable de salón	85
Influencias diversas en la producción	86
<b>Bibliografía</b>	<b>89</b>
<b>Datos biográficos de los compositores cuyas</b>	
<b>obras figuran en esta antología</b>	<b>93</b>
<b>Antología musical</b>	<b>115</b>
Huapangos, sones y zapateos	117
Canciones y corridos	273
Valses, mazurkas y schotis	415
Composiciones varias	489
<b>Índice alfabético de autores</b>	<b>579</b>



## *Advertencia editorial*

---

Se conservan en esta publicación las modalidades que en el uso del español siguió Francisco J. Santamaría en sus trabajos de lo que podría llamarse su segunda época, respecto de la identificación con la letra *j* del sonido velar fricativo sordo de la *g* y la *x*, que fueron propuestas por don Andrés Bello para ser parcialmente adoptadas por el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia, a partir de su octava edición, así como respecto de la sustitución de la *y* conjuntiva por la *i*. Ello porque, si bien dichas modalidades no fueron secundadas generalmente, la estatura intelectual del antólogo nos obliga a respetarlo.

De otra parte, se ha modernizado —excepto en las citas— el idioma de los textos que aquí aparecen, excluyéndose el acento ortográfico de los monosílabos y los diptongos. Así mismo, sin alterar en ningún momento el sentido de la frase, se ha revisado la puntuación del estudio del musicólogo campechano Gerónimo Baqueiro Fôster cuando ofrecía dificultades para su lectura. También se homogeneizó la tipografía de los títulos de los géneros y piezas musicales, tratamiento que se dio también a los nombres institucionales.



*El autor agradece la cooperación  
de los señores compositores vivos,  
cuyas obras aparecen en la  
presente Antología. Su  
generosidad ha hecho posible la  
realización de este esfuerzo por la  
difusión de uno de los aspectos de  
nuestra cultura*



# Advertencia de Francisco J. Santamaría

---

Dispersa, olvidada o más o menos perdida casi toda la producción folklórica i musical de Tabasco, ha mucho tiempo que concebí la idea de reunir todo lo que de ello me fuera factible i venía yo adquiriendo materiales desde hace muchos años, como reuní i ordené los de índole análoga para dar cuerpo a mis modestos libros *El provincialismo tabasqueño*, *El periodismo en Tabasco*, *Bibliografía jeneral de Tabasco*, *La poesía tabasqueña*, publicados antes del *Diccionario jeneral de americanismos*. Venido al gobierno de Tabasco, desde el primer día de mi actuación administrativa me dediqué también a acopiar materiales folklóricos por donde quiera que anduve, i anduve por todos los rincones del territorio del estado, por ciudades, poblados i rancherías; una canción escuchada aquí, un son oído a los últimos conjuntos musicales deliciosos que van dejando la marimba i el jazz; hoy un zapateado, mañana una vieja mazurca popular, así fui recabando estos datos documentales poco a poco. Los señores presidentes municipales, a quienes di instrucciones especiales, lo mismo que a todos los funcionarios del estado en los diversos municipios, numerosos particulares que jenerosamente i con verdadera simpatía por la idea atendieron mis súplicas, todos ellos colaboraron en la empresa de formar una colección más o menos completa de composiciones, de piezas bailables i cantables, de sones diversos, i a todos ellos, hurgadores, mineros que sacaron el oro de la montaña, más que a mí que no hice sino recojer la aportación valiosa, la producción original i primigenia, a ellos principalmente deberá Tabasco este libro.

Este libro que creo pueda tener por lo menos el valor inestimable de un verdadero archivo documental i tradicional de Tabasco; un archivo que como espejo del alma de un pueblo, bien podrá servir para mirarnos retrospectivamente en nuestra fisonomía literaria i artística, acaso en el sentimental también. El material acopiado así, en forma si se quiere desordenada i sin la técnica artística re-

querida, no podría pasar de una buena cosecha de magníficas espigas i de sabrosos frutos; pero desaliñado todo i falta de ilación artística, de eso que sólo puede dar i puede hacer el perito en la materia musical, puesto que de cosa musical se trata, no el investigador ni mucho menos el coleccionista. I aquí fue donde tuve la suerte de encontrar al colaborador más entusiasta a la vez que el más competente para el caso, al maestro ilustre en materia de arte musical, don Gerónimo Baqueiro Fóster, ampliamente conocido en los círculos artísticos de Méjico. El tomó por su cuenta i con cariño el ordenamiento, el dispositivo de esta *Antología folklórica i musical de Tabasco*, con todo el material que yo puse en sus manos i que él escogió, eligió i seleccionó, dispuso i ordenó, como aquí se presenta.

He querido dejar este libro a Tabasco, mi estado, al cual consagré en mi vida casi toda mi modesta labor literaria de investigación, de estudio i publicidad, como quiero dejarle también el *Atlas jeográfico* en el cual estoy trabajando todavía, después de seis años de administración pública, como trabajé en esta *Antología*; i he cedido desde luego al estado i al gobierno mismo los derechos literarios de la primera edición de uno i otro libros, reservándome solamente el derecho a ulteriores ediciones. Quedan, pues, inscritas i registradas estas dos últimas obrillas en la colección de casi un centenar de publicaciones del estado, con que pudimos contribuir, modesta i honradamente, a la cultura nacional i acaso algo a la cultura general.

La obra será seguramente incompleta; algo o mucho nos faltará i habremos dejado de encontrar o de recopilar para esta *Antología*; pero la obra no tiene precedente que sepamos, i esta razón solamente bastará para explicar que ha de tenersele como un primer intento que otros más felices, o más capaces o mejor documentados podrán mejorar o aun corregir i embellecer. De todos modos, nuestro propósito ha sido hacer que no se pierda del todo la huella de la tradición, de la leyenda i del arte, de la canción i de la música en Tabasco, que día a día va siendo desplazada i preterida por la invasión extranjerizante i esnobista.

*Tempus fugit*, que dijeron los antiguos. Se nos va la vida, pero lenitivo ha de ser para el dolor de perderla, la satisfacción de haber podido ser útil en algo i haber dejado alguna obra i ha de ser también, para las almas piadosas, atenuante estimable para la sanción de nuestras faltas i de nuestros errores que, humanos al fin, de todo sin duda hemos tenido.

FRANCISCO J. SANTAMARÍA  
Villahermosa, Tabasco, setiembre de 1952

# *Prefacio de Gerónimo Baqueiro Fóster*

---

Aquí tenéis, por fin, la *Antología folklórica y musical de Tabasco*. Fue ideada y coleccionada totalmente por el Lic. Francisco J. Santamaria, desde quién sabe cuándo.

Andando el tiempo, así que el destino quiso que llegara a ser Gobernador Constitucional del Estado en que vio la luz, aquella idea maduró y en la constelación de trabajos científicos y artísticos que, como parte de su obra cultural, en titánico esfuerzo, reunió para editar y reeditar, siguiendo una línea de antemano trazada, figuró este libro.

El mismo planeó, dispuso, dirigió y vigiló la recolección del material con celo de sabio y de artista; esto es, de hombre inteligente.

Cierto día, a propuesta de Manuel González Calzada, por estimar éste que yo era el colaborador indicado para interpretar al respecto el pensamiento del progresista gobernante, el Lic. Santamaria puso en mis manos el caudal melódico que con tanta paciencia, fe y amor había atesorado.

Era un rico acervo compuesto de muy cerca de medio millar de piezas, de las cuales algunas estaban en estado de hilachura inmanejable.

Parecía que no iba a ser posible, en ciertos casos, reconstruir ni siquiera las partes menos castigadas por la acción corrosiva de los años, de indiferencia y de olvido, al imperativo, como ha dicho el poeta, de las "nuevas constelaciones (que) darán otro destino a las almas inquietas con un nuevo temblor".

Su recomendación con respecto a este material fue en el sentido de que yo clasificara, ordenándolo por géneros, y que estudiase el ritmo, la melodía y la armonía; que revisara también con el mayor cuidado y esmero los textos literarios que originaron las melodías para ser cantadas, en sus correspondencias prosódicas y de otro orden.

La tarea ha sido para mí ímproba, pero entrañable, lo mismo por lo que toca a los poemas como por lo que corresponde a la música.

Adivinando todavía intenciones nunca expresadas por el ilustre padre espiritual de esta *Antología*, a quien siempre agradeceré la amplia libertad de acción que me dio, lo primero que hice fue concentrar mi pensamiento en los hechos netamente folklóricos, renunciando a todo propósito nacionalista para no incurrir en los pecados de que se ha venido acusando a los autores más ambiciosos de obras folklóricas publicadas en México.

Es esto porque la disciplina folklórica respeta la integridad de los materiales obtenidos y condena las mixtificaciones que los nacionalistas hacen, con finalidades muy distintas a las de los investigadores, de lo que *el pueblo sabe de música*.

Y de ese abundante legado, producto más bien de prácticas colectivas sin teoría, o con muy poca teoría, y de creencias artísticas sin doctrina, seleccioné, revisé, retoqué, ordené y, en contados casos, reconstruí lo que aquí aparece, que se eleva a la alta cifra de ciento setenta y un títulos.

La *Antología folklórica y musical de Tabasco* es, positivamente, la primera que en su género se publica en la República.

Y lo que más entusiasmo de este empeño cultural es que ella contenga sólo composiciones de músicos tabasqueños extendidos a lo largo de dos siglos, considerados los viejos *sones de fandango* y los *zapateos*, sus descendientes directos.

La afirmación de que es, positivamente, la primera *antología* popular que se publica en el país, parte del significado real de la palabra griega, compuesta de *antos*, flor y *lego*, escoger.

Colección seleccionada, florilegio, con la finalidad de reflejar la producción de una o varias épocas, de una nación o, como en el caso, de una provincia.

Pero no deben ignorar los estudiosos que el estado de Yucatán se anticipó al de Tabasco con dos cancioneros, ambos compilados por Filiberto Romero: el de 1909 y el de 1931.

Estos pequeños cancioneros son, en verdad, antologías, no importa que embrionarias, puesto que su contenido no difiere, esencialmente, en nada de lo que hoy constituye una antología.

Durante la Edad Media y el Renacimiento no se conoció en España ninguna colección de obras musicales, ni literarias, con el nombre de *antología*. Abundaron, sí, los *cancioneros*, los *florilegios*, y los *romanceros*.

Es por esta tradición, quizás, por lo que Filiberto Romero, que

sin quererlo fue un antólogo, prefirió presentar sus recopilaciones, recogidas en libros, como cancioneros.

Refiriéndose a la colección del cancionero de 1909, el ilustre músico tabasqueño D. Francisco Quevedo dijo en la página 77 de su *Lírica popular tabasqueña* (1916): "Quizás sea, si no la primera, una de las primeras que se hayan publicado en México, que a mí no me consta que se hubiese publicado otra."

Treinta y un títulos contiene el *Cancionero yucateco* que salió a la luz en 1909.

De ellos, nada más diecisiete corresponden a piezas de compositores nativos (Alfredo Tamayo, Filiberto Romero, Cirilo Baquero, Fermin Pastrana y Antonio Hoil).

Los catorce restantes corresponden a canciones, en parte anónimas, difícilmente identificables como yucatecas, y en parte firmadas por compositores populares extranjeros, de Cuba y Colombia.

No puede, por lo tanto, decirse que ese florilegio, evocador y reminiscente, pues Filiberto Romero pertenecía a la bohemia romántica que formaba la cofradía de *Los hijos de la noche hermosa*, sea la quintaesencia de la música yucateca de principios de este siglo. Ni tampoco lo sea el que se ha recogido en el cancionero de 1931, que reunió únicamente lo que en un sonado concurso presentaron los mejores grupos de cancionistas que se disputaron los premios ofrecidos.

También la *Colección de cantos populares* recopilada por F. Pichardo y que fue publicada en México, en números sueltos, por el Repertorio de la razón social A. Wagner y Levien Suc., más o menos en la época en que apareció el primer *Cancionero yucateco*, sería una preciosa antología de la música mexicana de los cincuenta años comprendidos de 1860 a 1910, si se revisara y recogiera en libro ese material antes de que sea imposible tener completos todos sus números, cada vez más raros, que alcanzaron la cifra de cincuenta y dos títulos.

Pero, repito, la *Antología folklórica y musical de Tabasco*, como tal, es la primera en su género que se ha hecho en el país y que, sin soñarlo el Lic. Francisco J. Santamaría, viene a ser como la primera piedra de la *Geografía de la canción mexicana* cuya necesidad he venido proclamando sin cesar desde hace varios años y que llevará, sin duda, al *Diccionario de la melodía popular*, obra monumental en la que tendrán que intervenir legiones de investigadores, renovados de generación en generación.

Mucho se ha venido diciendo que la dificultad en la confección de una antología se encuentra, cuando de literatura se trata, en el

critério que ha de seguirse para la selección. Y lo mismo pasa en música, ya sea ésta hecha por compositores profesionales, semipopulares o completamente populares.

El caso no puede ser diferente y menos cuando viven los compositores. Pero yo no he tenido por esto preocupación ninguna.

Puede decirse que el desconocimiento de las personas en el momento inicial del trabajo, ha resultado para mí muy favorable.

Sin motivos para preferir a nadie, fui delimitando géneros y precisando valores de orden técnico, así como de carácter estético, de acuerdo con un patrón inservible para establecer las calidades de la música profesional, de los compositores de conservatorio y academias.

Este patrón lo entregó el mismo material puesto a mi disposición, así que lo hube escuchado todo poco a poco, separando de cada cuatro obras la más llamativa, en razón de la impresión inmediata; esto es, a juicio del oído.

Apartadas las primeras cien piezas correspondientes a la más alta categoría estética, estudié cada una de ellas a la luz de la técnica; es decir, conforme al juicio del conocimiento y de la razón, analizando sus elementos constitutivos y su estructura, y revisando los textos poéticos.

En una segunda búsqueda, ya familiarizado por completo con los géneros, me encontré con un nuevo centenar, del cual pude tomar las 71 obras que, a mi ver, respondían mejor a los fines de una antología que será, al mismo tiempo que el exponente del sentir de una sociedad, tranquila o agitada por acontecimientos diversos, una rica fuente de información histórica para los advertidos.

Me alentaba en la tarea aquella reconfortante frase de José Ortega y Gasset en que el filósofo español nos enseña que "Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud", que es completamente afín a esto que ha dicho en divinos versos nuestro Enrique González Martínez: "Busca en todas las cosas un alma y un sentido oculto; no te ciñas a la apariencia vana..."

No tendré que temer a la enemistad de los compositores que no figuran en la *Antología folklórica y musical de Tabasco*, porque de todos aquellos cuyas obras llegaron a mis manos he hecho figurar, escasamente o copiosamente, según el caso, lo mejor, de acuerdo con un parecer bien fundado en el conocimiento y la experiencia.

Nadie podrá quejarse de que no se le hizo justicia o de que estuvo torpemente representado; al contrario, porque, sin lugar a dudas, procuré abstenerme de incorporar todo aquello carente de *valor de calidad*.

Por lo que he leído acerca de Tabasco y de sus músicos, algunas piezas de considerable importancia estética e histórica, de las cuales hablaré en las páginas correspondientes al desarrollo musical, no pudieron salir, no obstante mis ardientes deseos; pero eso no ha sido culpa mía ni del Lic. Francisco J. Santamaría.

Sin embargo, cuando los deudos de los autores desaparecidos comprendan los alcances de su despreocupación, de su indiferencia y de su falta de fe y se decidan a entregar los tesoros que tan avaramente están guardando, bien podrá hacerse un apéndice de inestimable valor o la segunda parte de esta obra, tanto más que ha quedado material del que podrá escogerse otro centenar de melodías que viven en el recuerdo y en el corazón de los tabasqueños que las oyeron, que las cantaron o tocaron en un tiempo al pie de las ventanas de las mujeres amadas, o que las recibieron en el corazón durante la infancia, cuando el *jubilar* de las madres, voz del cielo junto a la cuna, ritmado también por el dulce balanceo de las hamacas, dormía a los niños con arrullos.

La *Antología folklórica y musical de Tabasco* no es una obra de material docto o sabio, sino popular, de sentido humano. Ella contiene las pequeñas canciones y los pequeños sones que los tabasqueños compusieron — lo digo pensando en el poeta judío Enrique Heine — con sus grandes penas y sus grandes alegrías.



# *El desarrollo musical de Tabasco*

---

## **ÉPOCA PREHISPÁNICA**

La fisonomía de la música de los pueblos y de las razas ha de estudiarse partiendo de sus antecedentes históricos; esto es, con el mismo método que se sigue para el estudio de los idiomas, puesto que la música es, sin disputa, un idioma.

El investigador necesita poseer un caudal de conocimientos que se extienden mucho más allá de los que se requieren para tocar el instrumento con la perfección de un concertista, dirigir, orquestar y componer música.

En el campo del pensar, por ejemplo, no cualquier escritor, poeta, hombre de ciencia o filósofo, está obligado a conocer los componentes de una lengua para poder precisar los elementos de los idiomas muertos y vivos que han intervenido en su formación. Esto corresponde al filólogo.

En el del sentir, que es el de la música, por ser este arte un idioma, con su fonética, su morfología, su sintaxis, su semántica y su estilística, el musicólogo es ahora el que, provisionalmente, se ha venido encargando de las funciones del filólogo, lo que tendrá que seguir haciendo hasta nueva orden.

Claro está que se habla de un pensar y de un sentir predominantes y no absolutos.

Sí cada lengua tiene su gramática histórica y su gramática viva, en las cuales se concentran las partes del es-

tudio filológico, es indudable que también la música debe tener las suyas para que, andando el tiempo, la filología lleve, lógicamente, a la filosofía del lenguaje musical.

¿Por qué la música no ha de llegar algún día a tener sus Stenzel y sus Vossler?

Para mí, la música popular de Tabasco, objeto de este estudio, tiene su carácter. Un carácter acerca del cual muy poco podrían decir los músicos que desconozcan la geografía y la historia del estado.

La historia enseñará que el Tabasco prehispánico (Tabasco es voz que viene del maya: *Tabzcoob*, "nos han engañado") tenía una música bastante adelantada, al servicio de la religión, del ejército y de la sociedad, y que esta música viene de tan lejos que en su formación contribuyeron los olmecas y mayas, primero, y más tarde los aztecas.

Las tribus de los mayas, chontales, tzendales, zoques y ahualulcos, que las expediciones españolas encontraron en 1518 y 1519, conocían, sin duda, la música, la danza, que es forma inseparable de ella, y hasta el teatro, que entre los primeros había alcanzado considerable adelanto.

Como testimonio de lo anterior, por lo que se refiere a la música y la danza, me he basado en las supervivencias, en alto grado reveladoras, del arte de las más antiguas tribus de Tabasco, que con tanto celo conserva, principalmente, la familia chontal.

Cuando la concentración histórica del acontecer de aquellas razas, tan empeñosamente estudiadas ahora, se haga, y cuando los trabajos de los etnólogos salgan a la luz, ya los musicólogos estarán en posibilidad de aumentar su modesta contribución, que servirá para ir llenando las lagunas existentes.

La aportación de los historiadores ha sido inestimable y seguirá siéndolo. Sin ella no se tendría la certeza de que las relaciones de los tabasqueños con los mayas fueron estrechas y profundas desde tiempos remotos, así como también lo fueron las que más tarde cultivaron con los mexicanos.

Sí; los indios de esta parte del vasto imperio de Maya-pán recibieron fuerte influencia cultural de los nahoas, cuya civilización había adelantado considerablemente.

Entre los mayas, lo mismo que entre los mexicanos, la música era una institución del Estado, totalmente regulada por coordinadores especializados, bajo las órdenes de un director experto en las diferentes artes.

Se preparaba primero, en lo técnico, a cantantes, instrumentistas, danzantes y compositores, y cuando ya unos y otros habían alcanzado la maestría necesaria, en centros equivalentes a nuestros conservatorios de hoy, pasaban a incorporarse a los conjuntos profesionales del orden civil, militar y religioso, cuyas normas dictaba una especie de departamento de bellas artes, con más facultades que las que ahora tiene éste en los países en que existe.

En mi estudio *El secreto armónico y modal de un antiguo aire maya*, que es uno de los capítulos del libro *Los mayas antiguos* (arqueología y etnografía por un grupo de especialistas), que publicó El Colegio de México habiéndole encargado la recopilación a César Lizardi Ramos, dije en uno de los párrafos lo que aquí repito:

Fué el Dr. Pedro Sánchez de Aguilar, nacido en la ciudad de Valladolid, Yucatán, el 11 de abril de 1555, descendiente de los conquistadores Hernán Sánchez de Castilla y Hernán de Aguilar, el que con más claridad que otros, en pocas palabras, nos dió una idea completa, como Motolinía y Sahagún, por lo que a los me-

xicanos toca, de la organización musical de los mayas, tan elevada y perfecta como la egipcia, la china, la judía y aun la griega, cultura posterior a éstas.

He aquí las palabras del insigne religioso:

En su gentilidad y aora bailan y cantan al uso de los mexicanos, y tenían y tienen su cantor principal, q. entona, y enseña lo que se ha de cantar y le veneran, y reuerencian y le dan asiento en la iglesia, y en sus juntas, y bodas, y le llaman Holpoop; a cuyo cargo están los atabales, e instrumentos de música, como son flautas, trompetillas, conchas de tortugas, y el *teponaguaztli*, que es de madera hueco, cuyo sonido se oye de dos, y tres leguas, según el viento que corre. Cantan fabulas, y antiguallas, que oy se podrían reformat, y darles cosas a lo diuino que canten.

Confieso, que aunque meti la mano en esta materia, no fue tanta, quanto conuendría. Tenian y tienen farsantes, que representan fabulas, e historias antiguas. Son graciosissimos en los chistes, y motes que dizen a sus mayores, y juezes, si son rigurosos, si son blandos, si son ambiciosos, y esto con mucha agudeza, y en una palabra, y para entenderlos, y saber a quien motejan, conuiene saber su lengua muy bien, y los frasis, y modos de hablar que tienen en sus triscas, y conuersaciones, que son agudos y de reir.

Los religiosos vedaron al principio de su couersion estos farsantes, o porque cantaban antiguallas, que no se dexauan entender, o porque no se hiziesen de noche estas comedias, y euitar pecados en tales horas.

Y aueriguando algo de esto, halle que eran cantares, y remedos que hazen de los paxaros cantores y parleros; y particularmente de vn paxaro que canta mil cantos; es el Zachic, que llama el mexicano *zenzontlatoli*, que quiere dezir paxaro de cien lenguas. Llaman a estos farsantes *Baldzam* y por metáfora llaman *Baldzam* al que se hace gracioso, dezidor; y chocarrero.

La música de Tabasco, repito, tiene su carácter, su *acento propio y su dolor particular*, lo que cualquiera puede advertir escuchando los viejos *sones profanos de*

*sandango*, como *El toro*, *El asitoy*, *La caña brava* e infinidad de zapateos mestizos de indio y español, pero no sin impregnarse, primero, de los acentos y de los ritmos de los aires de *pito* y *tambor*, que todavía se escuchan hoy, tocados y cantados por los indios chontales, quienes también los bailan.

El conocimiento profundo de estas melodías, en cuya formación han intervenido varias razas indias (olmecas, mayas y nahoas, principalmente), será tan útil al estudio como lo es, tratándose del idioma castellano, por ejemplo, el conocimiento de los idiomas hebreo, griego, latino, árabe...

Es lamentable que ningún investigador se haya ocupado hasta hoy del estudio de la música de pitos y tambores de los diferentes indios tabasqueños.

Y decimos diferentes, porque es bien sabido que no son sólo chontales quienes practican la música así llamada, aunque, eso sí, ellos preponderan en su ejecución.

Cyrus Thomas (*Mexican Languages*) entre otros, dice que los chontales pertenecieron a la familia mayense y su lengua era tan parecida a la que se hablaba en Yucatán, que los intérpretes de Cortés, que conocían ésta, podían entenderse perfectamente con los que hablaban aquélla.

Pero los chontales no ocuparon, ni ocupan, todo el territorio que hoy comprende el estado de Tabasco.

Los mayas de Campeche y los chontales-mayas de Tabasco, confinaban al sudoeste con otras tribus de la misma filiación, establecidas en Chiapas, cerca de la frontera con Guatemala, y también con los nahoas que empezaron a tener contacto con los tabasqueños desde los establecimientos militares aztecas de Cimatán y Xi-

calango, y quienes acabaron imponiendo su lengua a medida que la penetración aumentaba.

A la *Relación de la Villa de Santa María de la Victoria* (12 de mayo de 1579) debemos la siguiente noticia fidedigna: "se da toda la tierra (tabasqueña) a hablar esta lengua (la mexicana) porque ademas de ser general en todas las yndias cantan muchos cantares a lo diuino con lo cual se cevan en ella..."

En los comienzos de la conquista, la presencia de tres lenguas principales en Tabasco (náhuatl, zoque y chontal), es elocuente en este caso.

La música prehispánica de esa región fue el resultado de una fusión de varias razas, o de su convivencia, con el predominio de las tres antes mencionadas, pudiendo afirmarse que, de ellas, prevalecía la chontal.

Cuando visité Tabasco por primera vez, Simón Morales, *El Juglar de Tornolargo*, me habló de la existencia de una música prehispánica viva, ejecutada por los indios. Más tarde, el Dr. Manlio S. Fuentes, establecido en México, hombre observador y advertido, me indicó que eran los chontales y los toltecas quienes en su tierra tenían el encargo de hacer vivir, por siglos y siglos quizás, lo que del arte de sus antepasados pudo salvarse de las hecatombes, de los días aciagos de las guerras fraticidas y de la defensa contra los conquistadores. Y al fin, en las inmediaciones de Villahermosa, yo mismo pude tomar de unos músicos indios las primeras referencias.

No está al alcance de los profanos en música comprender el hondo significado, el incontrastable poder, que en una región tienen esos grupos de indios artistas, quienes, en el momento de las cosechas, con sus tambores y sus pitos, van de fiesta en fiesta llevando religiosamente su contribución de creyentes a las iglesias, que ni

siquiera son ya los templos de sus dioses, y cuando han entregado sus ofrendas, productos de la tierra, de los ríos, del mar, que en seguida venden los sacerdotes para hacer dinero, se consagran al baile en las explanadas, sin descanso, interminablemente.

Sus expresiones de agradecimiento, sin el obstáculo de los recintos cerrados —creen ellos—, llegan así más directamente a los cielos y confían en la Divinidad, que no debe ser ciega ni sorda a sus súplicas de hombres puros y de verdadera fe.

Y esa música, con seguridad la más auténtica que se conserva en el país, puesto que en la provincia de Tabasco no floreció la enseñanza de las órdenes religiosas, no sólo se eleva al infinito como un mensaje secreto de los humildes al *Dios bueno*, sino que extiende una fuerza vivificadora a su derredor.

“Entre vaporoso y sutil” que vuela por los aires, atravesando el éter y las inconmensurables lejanías, la música, sin ser advertida, tiene la propiedad de introducirse furtivamente en los corazones de los humanos, filtrándose hasta situarse en lo profundo para convertirse en esencia del ser, en sustancia vital del espíritu.

Por eso, de acuerdo con las fluctuaciones de la pasión, las melodías de los indios, que unas veces eran himnos solemnes o cantos movidos y ligeros, se transformaban en sonos y en canciones tristes o endechas, al impulso de la alegría, del dolor y la desesperación, en el corazón de los criollos y mestizos.

¿No es esto bastante para comprender que la música tradicional indígena es, en realidad, la que le da a la música tabasqueña de hoy su carácter, su acento, y ese perfume inconfundible, tan fuerte en los viejos sonos criollos y en los sonos y *zapateados* mestizos, como en las

canciones románticas que han nacido a la incitación de la guitarra?

## **LOS EVANGELIZADORES**

La afirmación acerca de la pureza de la música india de Tabasco no es, por supuesto, la negación, en ningún sentido, de lo que como elemento civilizador representa el saber de los evangelizadores transmitido a otras razas del país.

Nadie ignora hoy cómo ha sido importante la influencia nacionalista o ecuménica de los padres misioneros sobre los indios de América, según la orden a que ellos pertenecieron, su lugar de origen, la naturaleza de sus conocimientos y su preparación musical, de conservatorios y de conventos.

Y así como el investigador tiene que tomar esto en consideración, para poder determinar los mestizajes resultantes de una amalgama de la música litúrgica y la profana de los conquistadores con la música india, en el caso de la de Tabasco es de suma importancia no perder ni por un momento de vista esta ausencia relativa, todavía a discusión, del canto llano de los rituales, de la música polifónica de grandes y pequeñas formas o de la popular y profesional profana del país de cada misionero que, en otras partes, terminado el culto, los indios escuchaban durante horas, inmóviles y como estáticos, ejecutada por el monje organista, arpista, clavicembalista, y también por los conjuntos formados de violín, vihuela, arpa, salterio, dulzaina, orlo, bajón, corneta, rabel, laúd, trompas marinas y de caza, clarines y chirimías... que ejecutaban los nativos enseñados por los misioneros músicos.

La opinión de que los evangelizadores nada dejaron de su saber musical en Tabasco, o de que dejaron muy poco, no debe aceptarse como definitiva.

Los elementos de que ahora se dispone son suficientes para que los musicólogos —no los folkloristas— principien a estudiar con ahínco y profundidad; a investigar, sistemáticamente, acerca de la vida de los frailes de las diferentes órdenes que en la provincia estuvieron poco o mucho tiempo; a revisar los libros de la liturgia católica que contienen las plegarias y los cantos, es decir, los rituales de los padres oficiantes.

Observadas así las cosas con respecto a Tabasco, habría que estudiar la biografía del mercedario fray Bartolomé de Olmedo que, en marzo de 1519, el día de Nuestra Señora de Marzo (Anunciación de Nuestra Señora), dijo la misa solemne en tierra firme tabasqueña, después de la cual el ejército de Hernán Cortés, saliendo al encuentro de los naturales, dio la batalla de Centla que, como participante que fue, Bernal Díaz del Castillo ha descrito sin olvidar detalle.

¿Sabía la música fray Bartolomé de Olmedo, sacerdote que inició en los misterios de la fe cristiana a las veinte mujeres —entre ellas a la que habría de ser Doña Marina—, que los caciques de Tabasco entregaron como presente a Cortés, y a quienes él mismo administró el sacramento del bautismo?

Gracias a Bernal mismo podemos contestar afirmativamente. Cuando en el capítulo XXXVIII de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* hace el relato que él titula: "Cómo llegamos con todos los navíos a San Juan de Ulúa y lo que allí pasamos", sus palabras valen oro:

El Jueves Santo de la Cena de mill e quinientos y diez y nueve años, llegaron con toda la armada a San Juan y vinieron primero los indios mejicanos, con el propósito de saber qué hombres eran y qué buscaban... Pasó el Viernes Santo. Y otro día, sábado víspera de la Pascua de la Santa Resurrección, vinieron muchos indios que envió un principal que era gobernador de Montezuma, que se decía Pitalpitoque, que después... Y otro día, Pascua Santa de Resurrección, vino el gobernador que habían dicho, que se decía Tendile e trujo con él a Pitalpitoque... Y Cortés les dijo con las lenguas que fuesen bienvenidos, y les abrazó y les dijo que esperasen, y que luego les hablaría. Y entre tanto mandó hacer un altar, lo mejor que en aquel tiempo se pudo hacer, y *dijo misa cantada* fray Bartolomé de Olmedo, *que era gran cantor*, y la beneficiaba el padre Joan Diaz...

Casi seis años después de haber estado en Tabasco el fraile Bartolomé de Olmedo y el clérigo Juan Diaz, habiendo el primero de ellos, cuando menos, impresionado con sus cantos a los indigenas que, sin duda, los retuvieron, por la extraordinaria facilidad que para ello tenían, llegaron acompañando a Cortés, de paso para las Hibueras, los frailes flamencos Johann van den Auwera y Johann Dekkers, cuyos nombres españolizados fueron, respectivamente, Juan de Aora y Juan de Tecto, que perecieron en la empresa.

Ellos llegaron a México el año de 1523, junto con el lego Pierre de Gand, o sea el célebre Pedro de Gante.

Y aunque la estancia en Tabasco de estos franciscanos no haya sido más que de contados días, sus cantos deben de haber hecho impresión en los indios, admirablemente dotados como ha dicho —entre otros— Motolinía, para retenerlos.

Diez años más tarde, en 1534, a solicitud del adelantado D. Francisco de Montejo, llegaron a las tierras go-

bernadas por éste los primeros religiosos franciscanos con fines de evangelización.

Encabezaba la misión fray Jacobo de Testera, teniendo como compañeros a cuatro frailes de la orden.

Sus prédicas y enseñanzas empezaron por los hijos de los ricos y poderosos, de muchos vasallos, dueños de tierras extendidas hasta las márgenes del río Usamacinta.

Quince poderosos señores, convencidos de las ventajas de la nueva fe, abandonaron sus antiguas creencias y destruyeron sus ídolos.

Pero aquella evangelización y conversión, que iba por muy buen camino, terminó debido a los desmanes de una banda de españoles expulsados por el virrey D. Antonio de Mendoza, que penetraron en Tabasco cambiando ídolos por indígenas. Testera, desilusionado ante la intransigencia de los negociantes, no encontró más solución que abandonar para siempre a los indios que asistían a su escuela, y también Tabasco.

Aún no puede decirse lo que de música sabían Testera y sus colaboradores; mas hay que creer que enseñaron cánticos y quién sabe si hasta a tocar instrumentos.

A los tres años del comienzo de la obra evangelizadora de Testera y los cuatro frailes de su orden (1537), fray Antonio de Ciudad Rodrigo, uno de los doce franciscanos que vinieron a México en la misión encabezada por fray Martín de Valencia, envió, como provincial de la provincia franciscana del Santo Evangelio, a cinco religiosos por la costa del Golfo.

Estos fueron predicando por los pueblos de Coatzacoalcos y Tabasco. Pasaron por Santa María de la Victoria, entonces gobernada por D. Francisco de Montejo el Mozo, y después partieron a Jicalango y Champotón,

embarcándose en este último punto hacia México tratando de huir, probablemente, de los riesgos del clima.

Desde Guatemala, el año de 1542, fray Toribio de Benavente o, mejor dicho, Motolinía, envió a Tabasco a cuatro franciscanos, que fueron: fray Luis de Villalpando, fray Lorenzo de Bienvenida, fray Lorenzo de Benavente y el lego Juan de Herrera.

Fray Luis de Villalpando tuvo tiempo para aprender y hacer un vocabulario de la lengua maya. Fray Melchor de Benavente enfermó por lo malsano del clima.

En su recorrido, esta misión predicó la religión cristiana a los indios de Chiapas, Tabasco y Yucatán, lugar este último en donde descansaron de sus penalidades.

Procedentes de Campeche, y bajo el mando de fray Bartolomé de las Casas, obispo de Chiapa, arribó a Tabasco, en el año de 1545, una misión de frailes dominicos, más numerosa que las anteriores. Estuvieron varios días en Santa María de la Victoria para reorganizarse, porque habían sufrido la pérdida de diez de sus compañeros en un naufragio frente a la isla de This o del Carmen. Uno de estos dominicos era el P. fray Tomás de la Torre, el cual escribió en su diario que pasaron por Santa María de la Victoria o Villa de Tabasco; y sus datos acerca de la ubicación del poblado, en la margen izquierda del río Grijalva, cerca de la desembocadura, concuerdan con las noticias de Bernal Díaz del Castillo al respecto.

Al principiar el siglo XVII, fray Gonzalo de Salazar, obispo de Yucatán (hijo de aquel Gonzalo de Salazar que usurpó el poder a Hernán Cortés cuando éste dejó México para ir a las Hibueras), hizo su primera visita a Tabasco, en donde fue recibido cariñosamente por todos, pero en particular por los indios, porque sabía su

idioma y "cantaba con ellos en la Iglesia las alabanzas del Señor". Gonzalo de Salazar aprendió la lengua maya e introdujo el canto en este idioma, para facilitar el aprendizaje de la doctrina a sus diocesanos.

Más tarde, en nueva visita a la provincia, el obispo Salazar organizó la administración de los sacramentos en Tacotalpa y Villahermosa.

Era el año de 1633 cuando en el pueblo de Oxolotán, en las márgenes del río Tacotalpa, cerca de los límites con Chiapas, se erigió el convento franciscano de la provincia de Tabasco.

Este establecimiento, puesto bajo la advocación de San José, tuvo como religiosos a fray Francisco Silvestre de Magallón, hijo de la Santa Provincia de Aragón y natural de aquel reino; a fray Bernabé de Pastrana, criollo de México, que recibió el hábito en Mérida; a fray Juan Fajardo, hijo también de Mérida; al R. P. Buena-ventura Valdez y al lego Diego Padilla.

Cinco meses después de su fundación, el 2 de agosto de 1633, se despobló el convento; pero pasados diez años, previo acuerdo entre los frailes de Chiapa y los clérigos de la provincia de Tabasco, el convento de San José fue entregado a los dominicos, siendo ellos un vicario y tres coadjutores, para el ministerio de aquellas provincias.

Es lo cierto que los dominicos, que tenían que atender, además de la vicaría de Oxolotán, la doctrina de los pueblos de Tacotalpa, Tapijulapa, Puxcatán y Cacaos, también tuvieron que abandonar su misión propiamente evangelizadora, dedicándose en la hacienda de Poposá al cultivo del cacao, lo cual no dejó de ser favorable para los indios, pues aprendieron a obtener mejores rendimientos.

Todavía en 1710, Poposá estaba administrada por fray Juan de Argüello y se sabe que el último de sus administradores fue fray Mauricio Paniagua.

En el año de 1644, fray Jerónimo de Prat, de la orden de San Francisco, que era provincial del convento de Mérida, envió a la provincia de Noha, cerca de Tenosique, a fray Hermenegildo Infante y a fray Simón de Villasis. Estos partieron de Campeche y llegaron al Usumacinta en veinticuatro días. De allí salieron a Tenosique, en donde encontraron a veinte indios de Noha, quienes los acompañaron hasta el pueblo que se encontraba en las márgenes de una gran laguna.

Un mestizo de nombre o apellido Vilvao se propuso molestar a los franciscanos, poniendo obstáculos a su labor, hasta que, por gestiones de los religiosos, fue hecho prisionero. Sin embargo, éstos doctrinaron y bautizaron indios.

Como enfermaran los dos misioneros, el provincial envió para ayudarlos a fray Bartolomé Gavaldá, que también enfermó, regresándose todos a Mérida.

Treinta y ocho años después de fundada la Villa de Macuspana, cuya existencia parte de 1665, se empezó la construcción de una iglesia de piedra.

Fue este esfuerzo una consecuencia del establecimiento de doctrinas y especies de curatos en donde se enseñaban la religión y la moral.

Las prédicas religiosas tuvieron como centro, primero, la ermita, construida al mismo tiempo que se fundaba la Villa, y se extendieron porque los indios eran afectuosos y obedientes para con los religiosos y atentos y aprovechados de sus enseñanzas.

El tercer intento de evangelización de Tabasco lo hi-

cieron los jesuitas, que fueron llegando por los años de 1715 a 1725.

Se establecieron en Teapa y fabricaron una iglesia en Tecomaxiaca que, salvo la techumbre que se hizo de huano, toda era de mampostería, creyéndose que fue la primera de construcción casi total en piedra.

A las disensiones entre los franciscanos y dominicos y los jesuitas, se debió que estos abandonaran la región.

Las misiones jesuitas se llamaban del Petén y las fomentó el Ilmo. Sr. Parada, siendo los frailes encargados de ellas Joseph de Castro Cid, Juan de Dios Pruneda, Diego Vélez, José Cervino, Andrés González y Juan Manuel Ruiz, que al dejar Tabasco pasaron a Guatemala.

Fray Francisco Javier Gómez está considerado como el más notable de los jesuitas que evangelizaron en Tabasco y él lo hizo por más de un año.

Maneiro, cronista de la orden, ha dicho que nadie pasó más trabajos que él; que se detenía ocho días en cada pueblo y que, sin descansar, predicaba, confesaba, daba doctrina a los niños y visitaba a los enfermos.

Estas fueron las misiones que durante más de dos siglos pretendieron establecerse en Tabasco, no habiéndolo logrado por los obstáculos del clima, del terreno, de la falta de piedras y de las plagas; pero, no obstante la imposibilidad de arraigar en aquel suelo hostil, los evangelizadores, abnegados y activos, sembraron fecunda semilla de arte musical que nadie ha estudiado aún.

Examinados así los hechos en la primera fase convencional de su evolución, la música de Tabasco fue una síntesis de concurrencias olmecas, mayas y nahoas, principalmente, que el tiempo acrisoló.

Debido al carácter conservador de los indígenas, de una parte, y a su feliz memoria, fuertemente desarrollada por la falta de conocimientos para anotar de algún modo la música, de otra, bien pudiera suceder que en el repertorio artístico de los ejecutantes de pitos y tambores, los filólogos del lenguaje de los sonidos tocados y cantados puedan hacer un día descubrimientos sorprendentes.

¡Cuántas de las melodías perdidas, al parecer definitivamente, por los mayas y los aztecas, desde tiempos muy remotos, habrán encontrado refugio seguro entre la música de aquellas tierras por naturaleza inhabitables para los extraños!

Esto, desde luego, lo someto al juicio crítico de los musicólogos. Aceptada mi proposición, serán otros especialistas los que estudiando el ritmo, la melodía y la organografía arqueológica y superviviente, confirmen mi hipótesis, que no es otra mi intención.

La música de pito y tambor, insisto una vez más, los cantos y las danzas de los indios tabasqueños, están a punto de empezar a hacer sensacionales revelaciones de amor y de verdad, gracias a que el arte siempre ha sido el gran testigo del mundo y, como tal, el más sincero y el más verídico.

## **LA MÚSICA SECULAR DURANTE LA COLONIA**

En el cuadro general de la evolución de la música profana en México durante la Colonia se ve que, conforme a las circunstancias, ésta se desenvuelve, a pesar del retraso de las comunicaciones marítimas de la época y de la lentitud en el intercambio de los conocimientos, en la

más completa correspondencia con el sentir de España.

Sin conocer lo que allí sucedía, será, por lo tanto, imposible saber la verdad con respecto a lo de aquí, y esto nada más tratándose de los centros de población absolutamente dominados por los conquistadores, en que ya la vida se desarrollaba normalmente.

El simple testimonio de Bernal Díaz del Castillo y de López de Gomara da la seguridad más completa sobre el hecho de que con las huestes de Hernán Cortés llegó a México el *romance*, género literario y musical que en aquellos tiempos, desde el conquistador hasta el último soldado, todos recitaban y cantaban.

Era éste, y puede decirse que sigue siéndolo, un género artístico en boga, anónimo, popular y genuinamente español, ya con versos de ocho sílabas, rimando en asonantes los pares, en vez de las antiguas tiradas de verso de dieciséis sílabas con asonancia monorríma.

El romance presenta temas narrativos procedentes de los *cantares de gesta*, con sencillez y vigor, exaltando las glorias, las tradiciones y la nacionalidad. Recitados o cantados, quienes los aprendían se obligaban, a su vez, a propagarlos.

Y aunque los indígenas tabasqueños se mantuvieron en tenaz rebeldía por mucho tiempo, aquellos a quienes de grado o por fuerza convencieron los expedicionarios enviados para aplacarlos, fueron, inevitablemente, asimilando las melodías.

Desde la llegada de Hernán Cortés a tierras tabasqueñas, en 1519, una vez hechas las paces, los indios con quienes entró en tratos seguramente oyeron tocar a Ortiz el Músico la guitarra, la vihuela y el violín, según el caso, recibiendo las primeras impresiones con respecto al nuevo arte venido de España.

Pero no sólo romances cantaba la soldadesca expedicionaria encargada de aplacar los ánimos enardecidos de los indígenas. También escucharon, no hay por qué dudarlo, *seguidillas*, que Ortiz el Músico sabía tocar, cantar y bailar, igual que sabían hacerlo, aunque no profesionalmente como éste, muchos de los conquistadores.

En las expediciones que fueron a Tabasco, dispuestas a someter a los indios embravecidos, había músicos.

Cuando el mismo Cortés, de paso para las Hibueras, llegó por segunda vez a Tabasco, cinco años después de la hazaña de Centla, le acompañaban tocadores de *chirimías*, *sacabuches* y *dulzainas*, que por los acentos exóticos de sus melodías y por la rareza de sus timbres, así como por los ritmos tan extraños de las piezas, era imposible que los indios oyesen con indiferencia.

Así, antes de que el régimen colonial empezara en sus tierras, los tabasqueños que se resignaron a la dominación deben de haber escuchado con asombro la nueva modalidad musical que se les ofrecía.

Muchos eran entre aquellos audaces conquistadores españoles los que también cantaban.

Bernal Díaz relata en el capítulo CLXXIV de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que el servil factor Gonzalo de Salazar, que acompañó falazmente a Cortés hasta Guazacualco, planeando su traición, iba cantando junto a él —“por le complacer”— melodías con letras improvisadas, y, tratando de persuadirlo para que desistiese de seguir el largo y trabajoso camino de las Hibueras, decía en los cantos: “¡Ay tío, volvámonos! ¡Ay tío, volvámonos, questa mañana he visto una señal muy mala! ¡Ay tío, volvámonos!” Y respondíale Cortés, cantando: “¡Adelante, mi sobrino!

¡Adelante, mi sobrino, y no creáis en agüeros, que será lo que Dios quisiere! ¡Adelante, mi sobrino!”

Fácil será comprender que los textos poéticos de los romances y las seguidillas eran inaccesibles por completo para los indígenas.

Ningún lenguaje musical del mundo requiere el menor esfuerzo de la razón para ser comprendido. Las melodías entran por otra vía, toman su lugar y quedan para siempre en el sentimiento y en el recuerdo, cuyo asiento es el corazón.

Pero no sucede así con la poesía. Las palabras pueden resultar accesibles a fuerza de oírlas, aunque su significado, más si en el ordenamiento del contenido intervino el arte, sólo llega a ser comprensible en un largo esfuerzo del pensar.

Por las condiciones difíciles de la vida del indígena tabasqueño, que lo fueron igualmente para el colonizador, el desarrollo de la música de romance y seguidillas no pudo seguir el mismo curso que en otras provincias.

De 1519 a 1530 los dominadores no pudieron hacer nada en Tabasco.

La intención primera de D. Francisco de Montejo (el Viejo) era hacer en Yucatán y Cozumel lo que Hernán Cortés en México.

La capitulación que obtuvo el 8 de diciembre de 1526 de Carlos V, para la conquista de estas regiones, le dio el título de gobernador y capitán general de su futura conquista.

Se embarcó en Sanlúcar con trescientos ochenta hombres en mayo de 1527, llegando en septiembre a la isla de Cozumel, donde le recibió bien el cacique.

En dos buques construidos por su teniente Luján, partió Montejo, después de sus andanzas de explora-

ción por los centros de la cultura maya, ya en decadencia, al parecer, a Veracruz y México y Cortés le aconsejó que colonizara la costa oeste de Yucatán, mejor que la otra. Esto sucedió en 1528.

Como a fines de ese año Nuño de Guzmán fue nombrado presidente de la Primera Audiencia, Montejo, aprovechándose de que los vecinos de Santa María de la Victoria andaban en pleito con Baltasar Osorio, el alcalde mayor, obtuvo de la Audiencia no sólo el gobierno de Tabasco, por ser limítrofe de Yucatán, cuya confirmación pidió a Carlos V, sino el nombramiento de Juez de Residencia de Osorio.

En 1530, Osorio, su temible rival, en represalia, tuvo prisionero a Montejo por algún tiempo.

Después, el Adelantado gobernó Tabasco, una veces personalmente y otras por medio de su hijo natural Francisco de Montejo (el Mozo), hasta que, por esclavizar indios, de lo cual fue acusado por los franciscanos, se le sujetó a juicio de residencia (1549), por segunda vez, realizada ésta por el licenciado Diego de Santillán, que condujo a privar a Montejo de cargos y encomiendas, pasando sus dominios a la Audiencia de México.

Arruinado Montejo, hizo viaje a España para apelar de la sentencia y murió allí el año de 1553.

Montejo hijo había fundado Mérida en 1542, en la antigua ciudad maya de T-ho (o Tihoo), que sería en adelante la base de la dominación española en la provincia.

Basado en las experiencias negativas de Tabasco, que él gobernaba con todos los poderes desde que su padre renunció a seguir personalmente la conquista, apaciguó a los indios por medio de las prédicas de los primeros misioneros enviados desde México por Motolinía.

En 1545 la prosperidad era evidente en Yucatán, que contaba ya con cuatro ayuntamientos repartidos así: Campeche, Mérida, Valladolid y Salamanca de Bacalar.

Aquella terrible sublevación que, con exterminio de colonos, puso en peligro la tierra conquistada, pudieron dominarla Montejo (el Viejo) y su sobrino homónimo, Francisco de Montejo, en Itzamal y, desde ese momento, todo cambió para Yucatán.

De 1546 en adelante, los Montejo se dedicaron a organizar la provincia dictando leyes, poniendo orden y ayudando a los evangelizadores.

Introdujeron ganado, plantas nuevas y fomentaron el cultivo del algodón. Dieron a conocer nuevos oficios a los indios y, en consecuencia, empezó una vida de actividad prometedora, entorpecida sólo por el nepotismo del Adelantado, que había repartido lo mejor de las tierras a sus parientes y amigos y que, en su ambición de poder, hizo colocar Yucatán, desde 1543, en la jurisdicción de la *Audiencia de los confines*, de la que era presidente su yerno Alonso de Maldonado.

Eso fue lo que habría de servir de base a la acusación de los franciscanos, que, saliendo a la defensa de los indios esclavizados, originaron la segunda residencia de Montejo.

En Tabasco, en cambio, la contienda se hacía cada vez más feroz.

La valentía con que los indios de la Chontalpa se defendieron de los veteranos, que al mando de Gonzalo de Sandoval, obedeciendo éste órdenes de Cortés, se había establecido en la Villa del Espíritu Santo, a orillas del río Coatzacoalco, aseguraba larga lucha.

El ardor de la hostilidad se avivaba cada vez que se extendían entre los indios las noticias del trato inhumana-

no de los recaudadores de tributos a los que protestaban por sus excesos.

El estado de guerra trajo la miseria y el desaliento y no puede decirse que al principiar efectivamente la colonización, bajo el mando de los Montejo, la condición de los indios, poco a poco sometidos, haya sido mejor que cuando las expediciones militares.

Los malos tratos, el exagerado monto de los tributos y el despojo de tierras, eran razones más que suficientes para que las relaciones entre los indios y los españoles se hicieran cada vez más tirantes.

Los cantos y la música instrumental de los indígenas se tornaron en gritos de guerra y los *atabales*, las *trompetillas*, los *caracoles*, las *bocinas* y los *silbatos* les hacían coro en el mismo tono y con el mismo acento.

Era realmente imposible, en estas condiciones, un mestizaje artístico.

Cayó D. Francisco de Montejo (el Viejo), puede decirse, en 1549, y fue a morir a España; pero D. Francisco de Montejo (el Joven), hijo natural suyo, nacido en Sevilla de sus amores con Ana de León, no pudo heredar los cargos y títulos de su padre, los cuales pasaron a su yerno, el oidor licenciado Alonso de Maldonado, que dejó fama de recto juez por su comportamiento honorable y, muy especialmente, por su integridad como persona de ciencia y conciencia cuando fue miembro de la Segunda Audiencia de la Nueva España, presidida por D. Sebastián Ramírez de Fuenleal, obispo de la isla de Santo Domingo, de la que los otros oidores fueron los licenciados Vasco de Quiroga, Francisco Ceynos, Fiscal del Consejo Superior, y Juan Salmerón, que había sido alcalde mayor en Castilla del Oro.

Los hechos de mayor trascendencia en Tabasco du-

rante el gobierno de los Montejo fueron la pacificación de los pueblos de Xicalango y Cimatán, en donde los dominadores no encontraron tranquilidad durante veinticinco años y, por último, la solución del conflicto que se suscitó, debido a la invasión de sus dominios por las fuerzas de D. Pedro de Alvarado, cuando era éste adelantado de Guatemala.

¿Dejaron ellos, como sucedió con Yucatán, un Tabasco perfectamente bien preparado para que fructificara en su suelo la pujante cultura española, que, tratándose de la música popular, se encontraba en una floración sin precedente y, en cuanto a la profesional, su polifonía rivalizaba con la de los Países Bajos, Italia y Rusia?

Estudiada la historia de Tabasco por la vía religiosa y por la secular, con los escasos documentos que una investigación anémica y contradictoria, lenta y sin pasión, ha podido encontrar hasta ahora, muchos de ellos equivocados no obstante su aspecto de veraces, treinta años después de que D. Francisco de Montejo (el Viejo) perdiera su poder la población india se hallaba diezmada, según la *Relación de la Villa de Santa María de la Victoria* del 12 de mayo de 1579, pues de los supuestos treinta mil indios que había cuando llegó Cortés, sólo quedaban tres mil. En la *Relación* de Melchor Alfaro, del 2 de mayo del mismo año, se dice que antiguamente en la provincia de Tabasco hubo mucha población que fue disminuyendo por las enfermedades, pero el informante declara no saber el número de indios que existían en el momento del recuento ordenado por una Cédula de 25 de mayo de 1577, expedida en San Lorenzo el Real.

Según las dos Relaciones, esta pavorosa situación fue originada por "los sarampiones, virgüelas, catarros, pe-

chugueras e rromadizos e fluxos de sangre e camaras de sangre e grandes calenturas", y en manera alguna, al parecer, por el comportamiento de los dominadores y ante la natural resistencia de los indios a la esclavitud y a la explotación, lo que es discutible. Sería mejor considerar una y otra cosa.

Pero, por fortuna, la reacción vino y la prueba de que las medidas de la corte para proteger a los indios dieron frutos, no importa que tardíos, es que la provincia de Tabasco, gobernada durante casi tres siglos por corregidores o alcaldes mayores, gobernadores e intendentes, entró en una era de prosperidad, ya casi al finalizar el siglo XVI.

Nombrados por el Virrey, los corregidores o alcaldes mayores, gobernadores e intendentes, que entre las funciones de su propio corregimiento, gobierno o lo que sea, tenían la de proteger a los indios, se esforzaban por inspirarles confianza y darles seguridad.

Este deseo de protección a los indios empezó gracias a disposiciones dictadas por Carlos V, que entraron en vigor cuando vino a México la Segunda Audiencia.

Mas los conquistadores y encomenderos, principalmente, no disimularon su descontento.

Puede decirse que el gobierno de los Montejo, bien se comprenderá por qué, fue ajeno a estas disposiciones, cuyos beneficios no recibieron las tierras bajo su mandato.

La prueba está en que el adelantado D. Francisco de Montejo (el Viejo), temeroso de la autoridad del virrey D. Antonio de Mendoza hizo colocar a Yucatán, en 1543, en la jurisdicción de la *Audiencia de los confines*.

Muy enterado estaba él de que D. Antonio de Mendoza — nieto del Marqués de Santillana e hijo del Conde

de Tendilla —, participante en la guerra de las Comunidades, que llegó a Nueva España como primer virrey el 15 de octubre de 1535, traía instrucciones sobre multitud de asuntos, entre los que estaban la humanización de la guerra, la cuestión del trabajo forzado, la modernización del tributo de los indios y la abolición de la esclavitud, de las que, como estorbaban sus planes, encontró la manera de ponerse a salvo, en cierto modo, al amparo de su yerno Alonso de Maldonado.

Pero, según las dos Relaciones antes mencionadas, a Tabasco no llegaron estos beneficios en todo el tiempo de Montejo, cuya muerte acaeció en 1553, ni durante el gobierno de los alcaldes mayores, corregidores o gobernadores nombrados por los virreyes D. Antonio de Mendoza y D. Luis de Velasco; por la Audiencia integrada con los doctores Villalobos, Orozco, Puga y Villanueva, cuya administración provisional estaba representada en la persona del licenciado Ceynos, y por D. Martín Enríquez de Almansa, que dejó el virreinato de la Nueva España el 4 de octubre de 1580 para ir al Perú.

Todavía no tienen a su disposición los estudiosos elementos suficientes para saber a ciencia cierta en qué época y circunstancias se inició la repoblación y vino la prosperidad.

Por el documento de la música profana, siempre índice seguro de tranquilidad social y bonanza, vemos que el romance y las seguidillas no fructificaron en Tabasco en *corridos*, ni en *boleros* ni *boleras*, manteniéndose, eso sí, por fortuna, como elemento poético en el alma colectiva.

¿De qué otro modo se explicaría la disposición de los poetas tabasqueños, extendidos a lo largo de siglo y medio, para hacer romances de contenido tan fuerte y de

sentimiento tan profundo, como son los de Limbano Correa, Domingo Borrego, Félix Trilles Gil, José María Gurriá Urgel, Carlos Pellicer y otros?

¿Quién sabría decir la razón profunda que movió a Pedro Santa Anna Rizo —el malogrado poeta macuspaneco, muerto en 1869, antes de cumplir los veinte años— a componer en ejemplares versos de seguidilla sus pequeños poemas líricos *La mañana*, especie de égloga, y *Todo se acaba*, que originó una de las más conmovedoras canciones románticas tabasqueñas que aparecen en esta *Antología*?

### El fandango

Las seguidillas que, más o menos, se bailaron en Nueva España durante tres siglos, fueron originando, en lento proceso, otros géneros de los cuales proceden los *jara-bes* mexicanos más antiguos, que se caracterizan por haber conservado el ritmo del aire generador.

Y no cabe la menor duda de que los españoles y mestizos de Tabasco bailaron estos ritmos, porque ahí está el gran fandango tabasqueño, que es un documento indiscutible del arraigo en la provincia, desde remotos tiempos, de las seguidillas.

En la Madre Patria, esto debe de haber sido a mediados del siglo XVII o un poco más tarde, nació de las seguidillas el fandango, esbelto, pujante, risueño, que, de acuerdo con el espíritu de cada provincia española, tomó un carácter, constituyendo géneros y denominándose por ello *malagueñas*, *rondeñas*, *granadinas*, *murcia-nas*, *peteneras*, *javeras*... que inundaron poco a poco la Nueva España y la América hispana, en donde, a pesar

de las transformaciones sufridas en virtud del temperamento y espíritu de cada región, se conservaron unas veces las denominaciones originales y, otras, por diferencia tan marcada, fueron sustituidas.

Así se comprenderá que *El cascabel* y *La morena* del sotavento veracruzano, prototipos del fandango regional de México, que tal vez mañana lleguen a constituir géneros, y *La sandunga*, *La petrona* y *La llorona* del Istmo de Tehuantepec, que siguen la misma dirección, son fandangos, lo que se confirma por su tonalidad menor, ante todo.

Es, pues, el fandango un género de géneros, que en Tabasco dejó el magnífico ejemplar generador que aquí aparece, descendiente inmediato de la seguidilla, cual el fandango de Tehuantepec. Se le estima como el ejemplo más antiguo y tiene el inmenso mérito de su sencillez.

Ahora, sin que pueda dudarse de su autenticidad, existen en todo Tabasco tal multitud de versiones de ese fandango, con tanto amor cultivado y mantenido, que haría con los existentes, si pudiesen escribirse alguna vez, una antología.

Estas versiones, basadas en principios inmutables de tonalidad, de ritmo, de armonía y de melodía, varían de acuerdo con el temperamento de los ejecutantes y sus posibilidades técnicas; con su gusto particular y ciertos matices determinados por el ambiente y las condiciones de vida del grupo social del que forman parte.

Los floreos de los instrumentistas, constituidos por las variaciones y el *discantar* del pistón y del clarinete y por los enervantes juegos del redoblante, se complementan con los robustos bajos del helicón y los seguros golpes del bombo.

Esta es, por lo general, la dotación instrumental de los conjuntos de fandango, como se decía antes, o de zapateo, como hoy dicen todos.

Cada conjunto musical, reducido a la pequeña dotación antes dicha, tiene ordinariamente su estilo de ejecutar e interpretar el fandango, al cual en Tabasco le llaman *fandanguito*.

Cuando la orquesta *se arranca* con el *Fandanguito* —dije en mi artículo *El Juglar de Tornolargo*, que publicó *El Nacional* allá por septiembre de 1948, transcribiendo las palabras de Simón Morales— se levantan los bailarores de sus asientos y se distribuyen a lo largo del lugar de la fiesta en espera de las bailadoras. Viene el *bastonero* invitándolas a levantarse de sus asientos de dos en dos y poniéndolas frente a cada hombre dispuesto al baile. Cuando los músicos han tocado cinco o diez minutos, de la multitud espectadora, conforme a la tradición, sale el ansiado grito de *¡bamba!* El brusco silencio que se hace y la automática detención del movimiento, son impresionantes. Con otro grito se señala al que ha de decirlo, que es, por lo común, el hombre más tímido de la concurrencia, el cual recita, como espantado, lo que sigue:

*¿Qué es esto que ha sucedido?  
¿Qué tienen los tocadores  
que me han dejado en vergüenza  
en medio de tantas flores?  
Ella es la bella sirena  
que se divierte en el mar;  
si la quieren ver bailara  
y menear sus piecitos,  
y para no dilatarla,  
sigan tocando, amiguitos.*

El que, tímido, recitó los versos de introducción, puede, animado por el aplauso, seguir diciendo otros; pero la costumbre es que cada bailaror dedique sólo uno a la dama con quien baila.

La cadena de versos en el *Fandanguito* seguía hasta que cada bailarín le había dicho el suyo a su pareja, pues no hacerlo se consideraba como un *desaire* imperdonable.

Terminadas las bombas, el baile sigue. Si después de otros cinco o diez minutos de tocar y bailar hay quien se arriesgue a gritar ¡*bomba!* de nuevo, otra detención dará lugar a la segunda cadena.

Esto es lo que me relataba una vez en Villahermosa, sabrosamente, Simón Morales, *El Juglar de Tornolargo*, antes de que yo tuviera la suerte de haber visto un fandango. Y entre demostraciones de canto y baile, me recitó un sinnúmero de *décimas* de bombas, inestimablemente valiosas para la investigación histórica y literaria.

Recalco con especial intención esto de las *décimas*, porque las que en Tabasco existen son numerosísimas y, aunque sólo vistas de reojo, me parece que corresponden a dos épocas históricas diferentes.

Unas son viejas, probablemente de la segunda mitad del siglo XVI, y fueron las más usadas en el fandango, género al cual precedieron en un siglo cuando menos.

Otras, de tiempos más recientes, han sido producidas, sin duda en Tabasco mismo, por sus poetas.

Corresponde, por supuesto, a los investigadores de la literatura revisar las *décimas* tabasqueñas, de épocas y estilos tan variados, en donde pienso que encontraron hasta *espinelas*, traídas, con toda probabilidad, por los españoles de la Colonia que se establecieron en la provincia a principios del siglo XVII.

Estaba aún vivo Vicente Espinel, poeta y músico español que, habiendo nacido en 1550, murió en 1624. El fue, así lo han asegurado personas autorizadas, quien le añadió la quinta cuerda a la guitarra y se le atribuye también la invención de la *décima* a la cual le han dado la denominación de *espinela*.

Pero, como en investigación no hay dogmas, otros estudiosos han afirmado, recientemente, que Espinel, en realidad, no inventó la décima, puesto que se encuentran ejemplos de esta estrofa en poetas anteriores a la fecha de su venida al mundo.

Comparando estos pareceres, se llega a la conclusión de que lo que hizo fue perfeccionarla, dotándola de unidad y ligereza, contribuyendo con su prestigio a divulgarla y a ponerla de moda.

Los eruditos deben saber que tenía Espinel cuarenta y un años cuando en 1591 salió la primera edición de sus poesías originales reunidas en las *Rimas*.

¡Quién sabe cuántas sorpresas se llevarán aún los que estudien en serio el origen y la evolución de la décima en España, así como lo que aquí ha sucedido con este género literario, inseparable de la música!

En Tabasco encontrará el investigador décimas de diferentes edades y estilos. Y hay ahora medios para determinar, sin grandes esfuerzos, la época aproximada de su creación.

De éstas, son las más modernas aquéllas con glosa o planta, como dicen los veracruzanos, los guerrerenses y otros. Más que en ninguna parte, se encuentran, en muy crecido número, en Veracruz. El zapateado de allí, que es de procedencia cubana, resultante de una mezcla bien madura de la música mestiza y de los guajiros de la isla, con aires antiguos de España, no puede cantarse más que sobre *décimas glosadas*.

Y no es necesario tener conocimientos profesionales de música para reconocer el parentesco tan próximo que hay entre la melodía cantada del zapateado cubano y la del de Veracruz, perteneciente al sur.

Conforme al mismo razonamiento que hice antes, al

tratar del romance y las seguidillas, me considero con el derecho de afirmar que las décimas populares, entre las que se recuerdan las glosadas de Manuel Burelo, el negrito poeta tabasqueño, hijo de esclavos, influyeron en los poetas letrados de Tabasco y así tenemos, por ejemplo, que, desde mediados del siglo XIX, D. Limbano Correa, entre otros, había compuesto décimas, con o sin glosa, y que, posteriormente, también las hicieron Antonio Martínez Chablé, Salomé Taracena (el Negro Melenudo), D. Pedro Sosa Ortiz y Chema Bastar Sasso.

### El toro

La historia de la ganadería en el Estado dirá, cuando se escriba, la verdad acerca del nacimiento de *El toro* de Tabasco, que es uno de sus grandes sonos viejos.

Alguna vez, hablando de la música colonial yucateca del siglo XVII, señalé como supervivencias del son popular español, vivas todavía ahí, los *degolletes*, las *angaripolas*, los *aires*, las *peteneras*, las *rondeñas*, el *torito*, el *jarabe* y el *toro grande*, que ahora sigue siendo el alma de las inigualables *vaquerías*, recuerdo de las opulentas fiestas de hierras y recuento de orejanos, organizadas por los ganaderos.

Comparando *El toro grande* yucateco con *El toro* tabasqueño, bien claro verá el conocedor que tienen un origen común. Habrá hasta quienes crean que *El toro grande* fue el padre de este *toro*; pero es preferible admitir que son hermanos.

Uno y otro, en vez de degenerar, han fortificado su ritmo imponente de zapateo.

Y por este ritmo alucinante, *El toro*, sin duda alguna, son de principios del siglo XVII, en Yucatán originó

*toritos* y de estos *toritos* nacieron allí los zapateados que más tarde tomaron el nombre de *jaranas* en compás de seis por ocho, pues las de tres por cuatro tienen otro origen.

En Tabasco, *El toro* también tuvo descendencia.

Esta se reconoce inmediatamente en *El asitoy* o *asisitoy* que, a su vez, generó el maravilloso son *El indio enamorado*, el cual, en los últimos tiempos, ha tomado el nombre tan significativo de *La caña brava*.

Mas, no ha sido *La caña brava* la única nieta de *El toro*. Este también es abuelo de los innumerables zapateos tabasqueños que constituyen un género de la misma importancia danzaria y artística que las *jaranas* de seis por ocho en Yucatán.

Simultáneamente con *El toro*, entraron en auge en Tabasco no solamente las *décimas*, las *octavas* y otros tipos de estrofas de mayor extensión, que no me corresponde clasificar, sino las *coplas* de cuatro, cinco y seis versos, cuyo centro más intenso de producción ha sido la provincia de Andalucía, en España.

Estas formaron, primero, parte orgánica de ciertos sonos, cantándose precisamente en la segunda mitad de la composición que, por tener la estructura de *rondó* simple, lleva el nombre de *copla*.

Cada pieza se componía de estribillo, nombre de la primera parte, y *copla*, que es el de la segunda, invariablemente cantada.

Cuando los cantadores escasearon, fueron los instrumentistas quienes se encargaron, como solistas, de tocar esa parte cantada — más tarde de *valseo* —, que sucedía a la parte zapateada, alternándose sistemáticamente.

Un día — así también sucedió en Yucatán — las *coplas* se recitaron por quienes las sabían y se pusieron de

moda las *bombas*, o sea coplas declamadas por los bailarines, o por las bailadoras, aunque éstas con menos frecuencia.

Como es natural, desde que los sones de fandango, cultivados entre los españoles, los criollos y los mestizos, se extendieron por el estado de Tabasco, la copla española encontró franca acogida social.

*El toro* empezó como son de copla fija, lo mismo que el *jarabe*, el cual apareció mucho más tarde.

Sin embargo, aunque el fandango estaba obligado a usar sólo décimas en un principio, cuando la gente se cansó de ellas por haberlas oído tanto, recurrió a todo cuanto sabía, correspondiendo las seguidillas y los *cantares* en versos octosilábicos, organizados en cuartetas, quintillas y sextillas, y quedó éste convertido en un son de bombas libres.

Claro es que estoy usando aquí la expresión *cantar* en su acepción de "composición breve nacida de la lírica popular".

De las coplas o cantares de arte menor, que desde la segunda mitad del siglo XVII empezaron a venir de España, había un considerable acervo en Tabasco. Por eso llegó a ser el género dominante en todo el siglo XVIII, al grado de que los poetas cultos, lo mismo que los populares, crearon coplas que más tarde también se habrían de usar fijas o libres en los zapateos.

Cabe a D. Francisco Quevedo Ara, apasionado investigador tabasqueño en el campo de la música y de la poesía popular, la gloria de haber sido el primero en entregarse, con encendido entusiasmo, a recoger, para evitar su pérdida definitiva, aquello que del folklore literario y musical se ha venido conservando celosamente en la memoria del pueblo.

Y sin ayuda económica ninguna, sin comprensión y aun sin el equipo técnico indispensable, lo cual le da más valor a sus empeños de precursor, se entregó heroicamente a la tarea.

Como fruto de sus acuciosas búsquedas, han sido publicados sus folletos *Lírica popular tabasqueña* (Tabasco, 1916); *La poesía popular tabasqueña* y *Los poetas tabasqueños que la imitan* (plática del autor en la Sala Wagner, el 29 de junio de 1931. México, 1933); manteniéndose inédito, con el riesgo de perderse para siempre, *El cantar y la bomba en la literatura popular tabasqueña*, libro completo que quienes lo conocieron en el original escrito a máquina afirman que su contenido es de una gran riqueza por la cantidad y la calidad del material reunido en muchos años de paciente búsqueda e incansable anotar y estudiar.

No hay razones para poner en duda la existencia en Tabasco de tantos sones de fandango en el siglo XVIII, como los que había en el próspero Yucatán.

A ellos se debe la floración del género poético de las coplas que los mestizos llegaron a producir posteriormente, con tanta perfección y sentimiento como los mismos andaluces.

Todos los tabasqueños están obligados a encontrar los medios para rescatar ese libro inédito de D. Francisco Quevedo Ara y propugnar su publicación, así como la reedición del hoy excesivamente raro folleto intitulado *Lírica popular tabasqueña*, que tiene como significado el de paladín de la instigación de un retorno a las tradiciones, cuando todavía muy pocos habían advertido la necesidad de hacerlo en favor de la emancipación artística de México.

Y una vez que lo escrito por Quevedo esté al alcance de los estudiosos, éstos se verán obligados a continuar la tarea de recolección de lo tabasqueño que existe, procediendo a separar lo indiscutiblemente español —ya concentrado en varias antologías de diferentes épocas—, que será obra de técnicos especializados y eruditos.

Las condiciones del suelo tabasqueño no permitieron la aclimatación del *arpa*, que los veracruzanos de las inmediaciones de la Chontalpa llegaron a ejecutar con rara perfección desde los comienzos del siglo XVIII, pero sí de la jarana, que fue el instrumento acompañante de los fandangos durante más de dos siglos.

Quevedo la menciona como *jaranita*, diminuta y sonora, dando a entender que era uno de los instrumentos en las incipientes orquestas de los tiempos coloniales.

El mismo ha dicho que acompañaba al *violín*, teniendo ya a su lado la *guitarra sexta*, que había empezado a reclamar sus derechos de instrumento de armonía, más propio para las canciones románticas que a mediados del siglo XIX surgieron por todo el país, respondiendo mejor a las urgencias de un nuevo sentir.

Guadalupe Hernández, Clemente Morillo y José de la Cruz Vasconcelos, los más famosos cantadores, improvisadores y compositores de *trovas* de la Chontalpa, que llenaron la segunda mitad del siglo XIX, tocaron todavía la jaranita para acompañarse las coplas en los viejos aires coloniales de fandango; y para las canciones sentimentales se sirvieron de la guitarra, que tenía la ventaja de poder modular tonulando, característica de la nueva tendencia, fuera del alcance de las jaranas, instrumentos incapacitados para hacerlo.

## El jarabe

Tabasco y Yucatán no conocieron —lo que se puede afirmar por no encontrarse en ninguna parte de esos estados rastro de ellos— los jarabes derivados de las seguidillas y las *boleras*, de las cuales es un modelo, por ejemplo, el *Jarabe tehuano*; tampoco los que originó el fandango —cuyo modelo es el *Jarabe abajeño* de Veracruz—, cuando la necesidad del contraste modal cambió el modo *menor* original de éste por el *mayor*, que es lo que diferencia al jarabe del fandango.

Los viejos músicos yucatecos le llaman *gatuno* a su jarabe, que es hermano del tabasqueño, asegurando que esta denominación era la que a su vez usaban sus abuelos desde fines del siglo XVII, no antes de 1780.

Nadie ha llegado a explicar todavía, satisfactoriamente, la razón de este calificativo.

El hecho de ser contemporáneos en Tabasco *El jarabe*, *El asistoy* y *Los chiles*, este último son de arpa y jarana en el sur de Veracruz, hace pensar que los dos primeros pueden haber nacido de *El toro* en la época en que los *sonecitos de la tierra*, que en el Coliseo de México representan la reacción en contra de los *sonecitos españoles*, y que empezaron a extenderse por toda la Nueva España, como símbolo de la inquietud espiritual que, un poco más tarde, habría de llevar a la independencia.

La larga etapa tabasqueña de los fandangos lleva ya tres siglos de duración y no puede decirse que esté en decadencia.

Todavía hay lugares del estado en que *El fandango*, *El jarabe*, *El asistoy*, *El toro*, *El curripipi*, *Los chiles* y algunos otros sones, se tocan en las fiestas como en los mejores tiempos, no importa la intromisión del jazz.

Y en ellos viven las décimas, las octavas, los cantares o coplas, de cuatro, cinco y seis versos octosilábicos, cuya suma de ocho, en diez y en doce, han producido formas engañosas para los investigadores profanos en la literatura.

Con respecto a la dotación instrumental que sirve para ejecutar sones, ya antes precisada, cambió al imperativo del tiempo.

Cuando la necesidad de modular y de tonular se sintió, la guitarra sexta sustituyó para siempre a la jaranita como instrumento acompañante, que es posible que ahora ya nadie toque.

Igual que en Yucatán, se organizaron en Tabasco conjuntos orquestales con violines, *contrabajo* y los principales instrumentos de viento de las agrupaciones pequeñas, que al principiar la segunda mitad del siglo XIX, o tal vez un poco más tarde, alcanzaron esplendor.

Pero también, lo mismo que en el Istmo de Tehuantepec, conforme a las enseñanzas de las bandas militares de música, prosperaron los pequeños conjuntos de instrumentos de viento, que ahora dominan casi por completo como tocadores de sones, por sus notorias ventajas de intensidad sonora.

### **Los zapateos**

Nadie podrá negar que los viejos sones de fandango se multiplicaron —en un momento dado de la vida social tabasqueña— en los vivaces zapateos, composiciones pequeñas, por lo común en dos partes, que todos los músicos han venido produciendo copiosamente desde los comienzos del siglo XIX.

Y no solamente nacieron los zapateos de los sones de fandango, sino que estos siguen siendo elemento vivificador de ellos.

Como prueba, tenemos que el hermoso son *La caña brava* se deriva de *El asistoy* que, a su vez, proviene de *El toro*.

Y ya empiezan a anunciarse piezas del tipo de la jarana, generadas tal vez por el jarabe, de cierto parecido con las yucatecas de tres por cuatro. De este género es un ejemplar magnífico *Los celosos*, de Lauro Aguilar Palma. (Véase la página 128).

Es prueba del reconocimiento de la procedencia de los zapateos, el hecho de que en Tabasco se les llame también sones.

Son los nuevos retoños del viejo tronco que irán enseñando a las generaciones venideras el verdadero origen de nuestra cultura musical, producto de mestizajes análogos a los que provienen de las uniones orgánicas de los hombres y las mujeres de razas diferentes.

Lo admirable del joven género es que las coplas se cantan en la segunda parte, que en el baile es valseada, como esencia misma de su ser.

Esto garantiza nuevas floraciones no lejanas del cantar, como parte orgánica de cada zapateo, o como recitado libre al llamado de *¡bomba!*

Por eso es que urge poner al alcance de las manos de los compositores y los poetas el legado de tres siglos, completamente disperso por todo el estado.

Y si eso no fuera suficiente para provocar inquietudes, la difusión, por medio de lecturas directas a la multitud, o la recitación de antiguas coplas españolas selectas a la hora de sus fandangos, al grito de *¡bomba!* sería de resultados eficaces.

La reintegración de un pueblo a las tradiciones interrumpidas debe ser uno de los móviles de sus instituciones de cultura.

En esta *Antología* no se ha recogido nada de música prehispánica ni de la colonial religiosa, en la que Tabasco es muy rico.

Pero tendrá que hacerse, y pronto, para comprender los aspectos de que al principio de este estudio hablé, en relación con el carácter de la música profana de la entidad.

No puede considerarse como un acontecimiento sin importancia el que, cuando en 1614 visitó Tabasco el obispo Gonzalo de Salazar, los indios, particularmente, lo hubieran recibido muy bien, con demostraciones de gran cariño, y que éstos cantaran en la iglesia con él las alabanzas del Señor, conquistados completamente por el hecho de que lo hacía en el idioma de ellos.

## **LA HERENCIA DE LOS SONECITOS DEL COLISEO DE MÉXICO**

Desde el año de 1736, estando España gobernada por Felipe V de Anjou, primero de los monarcas de la Casa de Borbón, empezó la italianización musical de este país.

Y ella duró hasta la muerte de Fernando VI, acaecida en 1759. Este cambio tuvo como causa la honda melancolía en que cayó el nieto de Luis XIV de Francia, motivada por la muerte de su hijo D. Luis, el año de 1724.

Desesperada Isabel de Farnesio, su segunda esposa, por ver al rey sombrío, taciturno y descuidado de su persona, negándose a atender los asuntos del Estado

— así lo cuenta Rafael Mitjana —, pensó en curarlo por medio de la música cantada.

Apenas supo la reina Isabel — dice el musicólogo español — que Farinelli (Carlo Broschi) había llegado a Madrid, le mandó llamar a la corte y le dió órdenes de que preparase un pequeño concierto en la misma cámara del rey, que era muy aficionado a la Música y sensible a sus efectos.

La impresión que el gran cantante produjo sobre el enfermo, fué verdaderamente extraordinaria. Apenas Felipe V escuchó aquella voz maravillosa, salió de su letargo, preguntando que a quién debía tan intensa y dulce emoción y lo que podía hacer para recompensarle.

Farinelli, aleccionado por la reina, llevaba prevenida la respuesta, y al punto rogó al monarca que, saliendo de su abstracción, volviera a ocuparse de los intereses de sus Estados. Felipe V accedió... y sacudiendo la fatal pereza que embargaba su espíritu, volvió a ponerse al frente del gobierno.

Espléndidamente pagado, Farinelli accedió a cantar en exclusiva para el soberano. Pero, a cambio de eso, se le dieron poderes ilimitados para manejar, como director de los teatros reales de Madrid, la vida musical de la corte.

Se le debe a Farinelli, el sopranista italiano, valido que fuera también de Fernando VI, el sucesor de Felipe V, la fundación del Coliseo del Buen Retiro, donde sólo se representaban óperas compuestas por maestros italianos, interpretadas por cantantes de la misma nacionalidad.

El arte del pueblo, juzgado de mal gusto por la gente cortesana, se refugió en los teatros populares, acabando por formular, con la *tonadilla escénica*, su más ardiente protesta contra los castrados y demás mantenedores del gusto extranjero.

Y de esa reacción en contra del italianismo musical España tuvo una floración de arte, de 1750 en adelante, que en el Coliseo de México estuvo en auge a partir de 1780, más o menos.

Cierto es que la tonadilla escénica era un género de embeleso para las gentes de la Colonia; pero, allá por 1790, el ardor libertario, que empezaba a estremecer a las gentes de más visión y sensibilidad, originó una reacción intensa en contra de los *sonecitos españoles* que formaban parte del nuevo arte nacionalista y brotaron, como yemas de géneros de noble abolengo, los encantadores *sonecitos del país o de la tierra* que eran "cañoncitos ocultos entre flores" y que en el mismo Coliseo todos aplaudían a diario, por ese incomparable poder de simpatía que la música tiene.

Violentos bajaron los *sonecitos de la tierra* de la escena del Gran Teatro de la capital de la Nueva España, originando a su vez tipos regionales, sorprendentemente vigorosos por su ritmo y característicos por los acentos de las melodías y la naturaleza de los textos poéticos.

Yucatán creó los suyos, casi al mismo tiempo en que el estado de insurrección lírica se inició en la metrópoli.

Así es que, sin incurrir en error, puede asegurarse que los sonecitos yucatecos llegaron a su apogeo en la etapa comprendida entre los últimos diez años del siglo XVIII y los diez primeros del siglo XIX.

De esa época son, sin duda, el *Chuleb* (ave comendador), la *Xochita* (hembra del búho), la *Cucaracha*, el *Zopilote*, la *Tuza* (el agutí), el *Pichito* (el tordo), la *Yuya* (la oropéndola), el *Xulab* (hormiga que ataca a las colmenas), el *Churuxito* (sic), la *Torcaza*, la *Garza* y otros muchos, que todavía hay en la península personal que los tocan y cantan.

Veracruz y Tabasco no crearon sus sonecitos como Yucatán hizo, sin que sea fácil llegar a conocer las causas profundas de esta imposibilidad; mas sí vigorizaron asombrosamente los envíos del Coliseo.

### **El curripipí y Los chiles verdes**

Muy difícil será, por ejemplo, que los profanos puedan reconocer en el fantásticamente bien variado son de coplas, llamado en Veracruz el *Siquisirí* —al cual le dan también allí los nombres de *Curripipí*, *Pirripipí* y hasta el de *Siqui-Siriqui*—, al *Curripipí* del Coliseo de México.

Escuchando tan hermoso son a los buenos arpistas, acompañados por los jaraneros, parece una pieza de concierto tocada por un notable virtuoso del piano.

En Tabasco, lugar en que el *Siquisirí* es también una pieza de fuerza, le han puesto el nombre de *Curripipí* y hay indicios de su presencia en la Chontalpa desde mediados del siglo XIX.

Otro son del Coliseo que en Tabasco, lo mismo que en Veracruz, está considerado como grande, es el llamado *Chiles verdes*, que tiene coplas propias.

De la estirpe del viejo *Curripipí* y de *Los chiles verdes*, es el *Curripipí* nuevo, lo mismo que *Los celosos*, *El Cuchi cuchi*, así como descendiente de este último son y también, en parte, de *El toro*, es seguramente *El torito bravo*, todas composiciones del inspirado Lauro Aguilar Palma, que figuran en esta *Antología*.

## EL TABASCO INDEPENDIENTE

En tanto que la inquietud independiente encendía su llamada extendiéndose la conflagración a todas las pro-

vincias de la Nueva España, la tranquilidad reinaba en Tabasco. Por eso es que el Dr. Manuel Mestre Ghigliazza ha escrito que "los hijos de Tabasco no figuran en el martirologio de la Independencia".

"¿Sentíanse mal hallados con su condición social y política y hubo siquiera aleteos de almas que pugnasen por volar libremente?", se ha preguntado el insigne escritor, que se contesta a sí mismo con esta otra pregunta: "¿Qué podríamos esperar de aquel pueblo ignorante, de aquellos hacendados y mercaderes atentos a su negocio, sin pizca de cultura ni horizonte intelectual; qué de aquella sociedad donde en tres siglos no habían germinado ni raquílicas plantas de elemental instrucción pública?"

Una falsa tranquilidad sentíase ahí en el lapso de 1810 a 1821, porque los mejor situados ya habían advertido los resplandores del incendio. Por esta actitud desorientadora pudieron firmarse las actas de protesta en contra de los que integraban el Congreso de Apatzingan, cumpliendo con el artículo 7º del Bando publicado en la Ciudad de México por el virrey D. Félix María Calleja.

Los ayuntamientos de San Juan Bautista de Villahermosa, Tacotalpa, Cunduacán, Xalapa, Xalpa, Teapa y San Antonio de Tabasco, bajo la influencia de muchos de los que habrían de intervenir más tarde en los destinos del Tabasco independiente, declararon en términos serviles su fidelidad, lealtad y obediencia a la augusta persona del rey D. Fernando VII y así lo hicieron constar bajo su firma, no solamente las autoridades sino los vecinos prominentes de la aislada provincia.

Hay pruebas documentales, reveladoras en alto grado para la investigación musical, que dan clara idea del ambiente de Villahermosa en el año de 1817.

Constan éstas en un oficio que el gobernador virreinal, coronel D. Francisco de Heredia y Vergara, le dirigió al "Exmo. Sr. Virrey D. Juan Ruiz de Apodaca, con fecha 23 de diciembre del año antes dicho".

Gracias a D. Enrique de Olavarría y Ferrari (véase la página 192 del tomo I de su *Reseña histórica del teatro en México*), tuve la primera referencia.

Investigaba acerca del músico D. Manuel Corral, servidor del virrey, que, con motivo de la aprehensión del insigne D. Javier Mina, fusilado con lujo de crueldad el 11 de noviembre de 1817, compuso una marcha insultante sobre raquíticos versos de "un sujeto" cuyo nombre resultó ser el del coronel conde de Colombini, o sea el Francisco María Colombini y Camayori del cual habla extensamente el bibliógrafo Beristáin.

La cita de Olavarría me llevó a la *Gaceta del Gobierno de México*, no. del 14 de febrero de 1818, en donde lei el oficio de Heredia y Vergara, que transcribe íntegramente D. Manuel Mestre Ghigliazza en el primer tomo de su libro *Documentos y datos para la historia de Tabasco*, del cual lo tomo ahora, en el que se dice:

Exmo. Sr. — El 9 de este mes, después del medio día, llegó el correo de Veracruz, y en él recibí la canción patriótica compuesta por el teniente coronel conde de Colombini con motivo de la prisión del traidor Mina por el Sr. coronel D. Francisco de Orrantía: inmediatamente concurrieron a mi casa a la novedad, que anuncié con la caja y campana del principal, varias personas que celebraron conmigo las noticias repetidas y la canción; y descosado yo de que el pueblo fiel disfrute de ella, dispuse que a pesar del corto tiempo que había hasta la noche, se arreglase la música por D. José Claper, y verificada y ensayada la canción, el pueblo de todas clases, convidado por mí, concurrió a mi casa y plaza a las ocho de la misma noche, en un número tan grande cual jamás se había visto; y salimos por las calles de la villa con fortepiano, to-

cado diestramente por Claper, violines y flautas a cantar la canción, que lo ejecutaron por su amor al Rey y a la patria Doña María del Carmen Gil y Doña Laureana Beltrán, acompañadas de varios sujetos de su propia distinción. Más de tres mil quinientas personas componían la comitiva y muchos faroles y luces que hacían clara la noche, en que no hubo el más ligero disgusto, ni se oían otras voces que las del viva el rey, viva el Exmo. Sr. virrey, viva el Sr. Liñan (el Mariscal de Campo Pascual de Liñan, Comandante en Jefe de la División que operaba en el Bajío, de quien dependía la sección del coronel Orrantía. Nota del Dr. Mestre) y viva el sr. Orrantía: por separado iba otra música militar y la de cuerdas, en que cantaban las vecinas de los barrios coplas análogas a la alegría que rebosaba en todos los corazones. Puedo asegurar a V. E. que sólo quedarían en sus casas los enfermos, ancianos y personas muy ocupadas.

Concluido el largo paseo y canto por el pueblo, regresamos todos a la plaza mayor y se terminó con bayle de las personas distinguidas en mi casa y de las de los barrios en la plaza: todo lo que me ha parecido poner en noticia de V. E. por no defraudar a este leal puerto de la estimación que se merece.

Dios guarde a V. E. muchos años. Villahermosa de Tabasco, diciembre 23 de 1817. Exmo. sr. Francisco de Heredia y Vergara.— Exmo. sr. virrey D. Juan Ruiz de Apodaca.

No importa que, de acuerdo con este documento, quede a oscuras si la canción cantada en Villahermosa fue aquella compuesta por D. Manuel del Corral en México, que se hizo oír en el Coliseo y que hasta se repitió, estando de pie el Virrey y toda la concurrencia, si ésta la hizo D. José Claper o si el compositor y pianista del Gobernador de Tabasco solamente instrumentó la de Corral, cuyo nombre menciona Heredia y Vergara en su informe.

Lo importante, en el caso, es saber que, cuatro años antes de la consumación de la independencia de México, en la capital de Tabasco se tocaba el pianoforte,

existía una banda de música militar de pequeña dotación y una orquesta, también de reducido instrumental, a las órdenes del primer mandatario de la provincia, y también gentes ejercitadas en el arte del canto, y dispuestas a tomar parte en actos de carácter social de la magnitud del que se relata.

Era la nueva etapa que se iniciaba, tal vez, en pleno florecimiento, todavía, de la gran época de los romances, las seguidillas, los sones con sus cantares, el fandango con sus décimas, primero, y sus coplas, más tarde.

¿No compuso, acaso, *trovas* en los comienzos de la vida independiente de Tabasco Don Agustín Ruiz de la Peña, que habría de llegar a ser el primer Gobernador Constitucional de su Estado? ¿No las recitaba él mismo como bombas y seguramente hasta las cantaba, en los bailes de zapateo?

D. Francisco Quevedo ha dicho que de este hombre instruido y culto es la letra que empieza así:

*¡Oh, cuán triste es vivir, vivir amando,  
y sentir arder el corazón!  
Dentro mi pecho amante está luchando  
contra el deber, indómita pasión...*

la cual fue hecha canción por un músico de la Chontalpa, tal vez en 1860, lugar en que aún estaba viva esta melodía allá por 1931, culpándose de que se haya perdido su nombre, quizás para siempre, por un reprehensible descuido suyo.

Las pruebas irrefutables de que en Tabasco la poesía propia para cantarse o recitarse en los sones no ha dejado de producirse, es que un siglo después de la iniciación de la era independiente, los autores de coplas se

iban sucediendo sin interrupción, a la par con los cantadores.

Entre ellos sobresalieron Doña Manuela Ruiz de la Peña de Escobar, hija de Don Agustín Ruiz de la Peña, Salomé Taracena (el Negro Melenudo), Arcadio Zentella, Justo Cecilio Santa Anna, Abelardo Conde, la poetisa chontalpaneca María de los Angeles, Miguel Ceballos (Malco Guebelles), José Luis Inurreta, José María Bastar Sasso y otros muchos, todos autores de versos.

Los cantadores, así como los compositores de zapateos, han preponderado en la cabecera de la Chontalpa más que en ninguna otra parte.

D. Francisco Quevedo, que es el que hace esta afirmación, con el más completo conocimiento de causa menciona a *señó* Clemente Morillo y a tío "Guadalupe Chorote", designación regional de Guadalupe Hernández.

Al hablar de ellos, sus palabras son éstas:

Un verdadero arsenal de cantares había acumulado el tiempo en la memoria de aquellos hombres, en el cual se compaginaban los ajenos con los propios cantares, pues versificaban con facilidad suma y en la improvisación eran notables, sobre todo cuando, una vez madurada la idea, era desarrollada por lo regular en el reducido marco de la cuarteta, a razón de dos versos por persona, que cada quien recitaba al otro casi a gritos junto al oído, mientras la orquesta ejecutaba el animado *son*, pues esto acacía siempre en los bailes de zapateo, y conste que jamás en otra parte, que ellos, cultivadores incorregibles de la Musa Popular, nunca le rindieron tributo fuera del regocijado y pintoresco dominio del baile de *zapateo*. A él se atuvieron, en él representaron con no poco éxito la lira popular tabasqueña, y con ella conquistaron su buen nombre de poetas que el pueblo expresó con el dictado de *cantadores* y que yo ahora les otorgo con toda justicia y merecimiento.

Otro cantador humilde de la Chontalpa, cuya juventud se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX, al mismo tiempo que las de Clemente Morillo y Guadalupe Hernández, fue José de la Cruz Vasconcelos.

En Cunduacán se le oyó improvisar también, lo mismo que a los otros, porque se sentían comprendidos por su ilustrada sociedad. "Fué —dice Quevedo— uno de los más geniales cantadores y compositores de *trovas* de la Chontalpa, gran tañedor, además, de la guitarra, la *jarana* y el pandero."

Tiene fama Vasconcelos de haber sido quien mantuvo vivo en el repertorio popular de la región en que nació y vivió, el hermoso canto conocido por los *aguinaldos*, que él mismo se acompañaba a la guitarra.

Es éste un canto tabasqueño exclusivo para las serenatas de Navidad, en el cual intervenían, y siguen interviniendo, el violín y los cantadores, y está considerado como una de las páginas más bellas del arte tradicional religioso del estado.

Vasconcelos hacía una creación de este canto narrativo, que tendrá que escribirse algún día, cuando se seleccione el material religioso que se canta en Tabasco.

También han sido cantadores de mucha fama Manuel Frías, campesino de la ribera de Taxco, del partido de Nacajuca, analfabeto de extraordinaria inteligencia, y Manuel Burelo, improvisador genial, hijo de esclavos que tomó el apellido de sus amos, nacido en una finca rústica de las inmediaciones de Cunduacán, al cual todos conocieron por el sobrenombre de *El Negrito poeta*.

Cuando Quevedo se refiere a él, dice:

Dotado de talento poético y de una facilidad excepcional para la versificación, *El Negrito poeta*, que jamás aprendió a leer ni a

escribir, se veía obligado a buscar entre sus amigos quienes le escribieran sus composiciones, y sucedía que muchas veces la musa le asaltaba en la cama, y ahí era el renegar de su ignorancia y el lamentarse de no poder fijar en el papel sus "lucubraciones"; y se levantaba en aquella hora y se salía a la calle a llamar a alguna puerta en busca y demanda de quien pudiera valerle.

Cuando alguien leía, prestaba atento oído, pedía que se le instruyera sobre el significado de las palabras, formaba su juicio acerca de lo leído, y con tanta agudeza en ocasiones, que no desdénaban prestarle atención las gentes letradas, sino que antes se complacían en hacerle terciar en sus pláticas; de cuyas reuniones supo él sacar no poco provecho, pues aparte las poesías que ya espontáneamente y ya por invitación compuso en ellas y que recibieron las prudentes correcciones que él no acertaba a darles, fué adquiriendo cierto bagaje intelectual que remedió en parte su analfabetismo. De aquí que se hubiera atrevido con géneros extraños al popular, entre otros la glosa a que fué singularmente aficionado y en la cual encontraron sus ideas filosóficas el mejor medio de expresión...

### Manuel Burejo o *El Negrito poeta*, hombre del siglo XIX,

que fué al mismo tiempo gran aficionado a la música, y tocaba la guitarra y la *jarana* con rara habilidad, según cuentan, acompañábase en estos instrumentos sus cantares, y así se iba regándolos liberalmente como flores de su ingenio por entre los corros fiesteros donde el pueblo los tomó y archivó cuidadosamente en la memoria.

También Cunduacán se enorgullece de haber tenido entre sus hijos músicos a Lucas de Dios, que sin saber la teoría de este arte, compuso zapateos notables. Uno de ellos, llamado *El pío*, entró en el alma de los tabasqueños como melodía entrañable.

En su *Lírica popular tabasqueña*, D. Francisco Quedo Ara hace de él una entusiasta y apasionada descripción.

Se refiere a la versión que tocaban en la Chontalpa y que él bailaba, seguramente, con los adolescentes de su generación.

Por eso se impresionó cuando en 1895, en Mérida, durante el carnaval, en los bailes del Liceo Yucateco, vio bailar la popular melodía chontalpaneca con aire de danzón, bellamente instrumentada por el director de la orquesta, D. Aurelio Benítez, juzgado entonces como uno de los mejores trompistas de la República.

La melodía de *El pío* ha tenido variantes de 1895 al presente.

En Cunduacán, que es el lugar de procedencia de la que a continuación va, ha sufrido modificaciones de consideración.

Comparando la descripción que D. Francisco Quevedo hace en su libro citado, la diferencia es grande. Sin embargo, sigue siendo un bello son, fresco y original.

El envío lo hizo a última hora, a solicitud del Lic. Francisco J. Santamaría, el Sr. Jesús E. Quevedo G., sobrino del famoso Don Francisco, diciendo éste que "es tal y como lo tocaban por estos rumbos (de la Chontalpa)" y que adquirió la copia, anteriormente, del extinto profesor Gregorio Lázaro P. Por ello es que lo insertamos aquí.

Lucas de Dios tocaba el violín y la guitarra y, aparte de los zapateos, por los cuales tenía predilección, compuso valeses, mazurkas, *danzas* y otras piezas de baile de salón, al imperativo de un nuevo sentir.

También habla Quevedo del compositor popular Agustín Torres, contemporáneo de Lucas de Dios y nacido igualmente en Cunduacán.

Torres era un músico-poeta, asienta Quevedo, a la manera de *Chan Cil* (Cirilo Baqueiro), el celebrado músico-poeta peninsular...

## El Pío



El recuerdo de Agustín Torres está íntimamente concatenado a una composición suya: *La panadera*, que acabó por dar a su creador su propio nombre y que hoy (1912) se canta y baila en todas las fiestas populares de la Chontalpa... El aire es ejecutado íntegro por una reducida orquesta que Torres siempre dirigió con su violín, y a la segunda vez se le añaden las voces, siguiendo así alternativamente, mientras que en concurso de bailadores y bailadoras lo zapatean a más y mejor y cada uno según quiere y según se puede.

La Musa jaranera de Torres, aunque nunca tan inspirada como la del autor de *El pío*, también brindó su contingente de polkas y mazurkas a la Terpsicóbre aristocrática; pero estos no fueron sino pasajeros fantaseos musicales, como si dijéramos, ligeras infidelidades al género netamente popular, pues que Torres tuvo un temperamento especialmente organizado para cultivarle, y en efecto lo cultivó con éxito, y, en este sentido, es el autor de *La panadera* uno de los varones más distinguidos de nuestro folklore regional, músico-poeta y tañedor y cantador, todo en una pieza.

### LA CANCIÓN ROMÁNTICA

Siendo diversas sus causas, a mediados del siglo XIX se empezó a operar en Tabasco, como en toda la Repúbli-

ca, una transformación del sentimiento que se advierte muy bien en la literatura y en la música. Las luchas intestinas y de intervención, las perturbaciones políticas, los conflictos de creencias, de cultura, económicos, etc., fueron poderosos agentes de inquietud espiritual, cuyos frutos revelan un tono sentimental acentuado por el carácter quejumbroso de los tiempos lentos y de la tonalidad menor en la música.

Es la ópera de la metrópoli, la que vino a darle un refuerzo de languidez de tipo *rossiniano*, *belliniano* y *donizettiano* a la expresión melódica general, que en la élite social tuvo como instrumento de propagación el piano y, en las capas bajas, la guitarra.

Por el piano y la guitarra, primero, y un poco más tarde por la banda militar de música, Tabasco se afilió a la nueva estética, y la canción romántica, de serenata, prosperó increíblemente, siendo su incitador a la creación la guitarra sexta, de la que cualquiera podía disponer con facilidad y aprenderla sin el compromiso de una preparación profesional.

Cuando en los centros vitales del país, al influjo de las melodías de ópera aprendidas directa o indirectamente por la gente, empezaron a gestarse las primeras canciones con características nacionales, Tabasco tuvo las suyas, hechas sobre las letras muy poéticas, sentidas y sabias.

Noventa y seis años hace, según los testimonios más fieles, que en las tierras tabasqueñas se empezaron a cantar canciones románticas de hermosas letras y de bella línea melódica, con acompañamientos armónicos de guitarra, a la manera italianizante.

D. Francisco Quevedo, investigador paciente y acucioso, ha sido el primero en hablar de dos primos hermanos, el ingeniero don Romualdo Carrascosa y don

Esteban Arrollave, naturales de Guatemala, radicados en Villahermosa, como los anunciadores de la nueva estética.

Ambos eran artistas —dice— y verdaderos intérpretes del alma popular. Poeta el primero y tañedor de guitarra, flauta y dulzaina, y el segundo, músico de fresca inspiración, produjeron varias canciones que cantaban a dúo y que dieron a conocer en las tertulias familiares de la sociedad villahermosina.

Las canciones de estos artistas fueron inmediatamente celebradas y acogidas como de Tabasco, pues ellos lo fueron de corazón.

De los primeros hermanos Carrascosa y Arrollave parece ser —Quevedo lo aseguró primero en su libro *Lírica popular tabasqueña* y ratificó su afirmación posteriormente en *La poesía popular tabasqueña...* —la célebre *Canción de contrapunto*, cuyos versos dicen:

*Te ausentas dueño mío,  
te ausentas ¡ay que pena!  
sin que ponga remedio  
al dolor que me aqueja...*

También produjeron *La endecha*, el vals *Las lágrimas de Carrascosa* y una sentida canción, cuyo nombre se ha olvidado, pero que pudiera llamarse *Si en el triste anhelar*, puesto que la primera cuarteta del soneto que sirvió de canevé a la sencilla, noble y espontánea melodía, dice:

*Si en el triste anhelar del alma mía  
te pudiera expresar mi grande pena,  
verías el dolor que me condena  
a la más insufrible tiranía.*

Famosas canciones de aquella jornada de reacción en contra de la hegemonía de los sones, casi tres veces seculares, fueron:

*Si supieras cuánto te amo, fresca rosa,  
si supieras cuánto te amo, flor divina...*

.....

*Acuérdate mi dueño  
de aquel aciago instante  
que el destino inconstante  
de ti me separó...*

que no pudieron formar parte de esta edición de la *Antología*, porque la reconstrucción quedó a medias.

La *Canción de contrapunto* se oyó por primera vez en Tabasco —dice Quevedo— desde el año de 1852,

y consta de dos partes, la segunda de las cuales está concebida nada menos que en contrapunto imitativo a dos voces, imitación que por su regularidad podríamos llamarla, escolásticamente, canónica... Todos los cantadores y cantadoras de la Chontalpa y, particularmente, de Cunduacán, la cantaban, y yo la oí y a mi vez canté innumerables veces en saraos y serenatas el año de 1899 que me alejé definitivamente de la región chontalpaneca.

Pocas composiciones populares se han internacionalizado tan pronto, tanto por su letra y por su melodía, como la extraordinariamente bella canción conocida por *La flor hermosa*, *La historia de la vida*, *La flor*, o *Yo vide una fresca rosa*, cuyo verdadero nombre es el de *Todo se acaba*, que hasta Rubén Darío, en un artículo en que hace reminiscencias de su niñez, cita como escuchada por él en Nicaragua.

Mi hipótesis es que el magnífico poeta Pedro Santa Anna Rizo, nacido en 1850 en la hacienda El Carmen, del municipio de Macuspana, y que murió en 1870, al cumplir los veinte años, indiscutiblemente autor de la poesía, en estrofas de seguidilla ésta, fue el autor de la música, que ya por 1875, o antes, se cantaba en la América central con predilección, y era también una de las canciones preferidas en todos los estados de la República mexicana.

Termino esta enumeración de compositores tabasqueños de la Edad de Oro de la canción romántica, serenatera, de influencia italianizante, haciendo mención de Don Antonio de Dios Guarda, hijo del autor de *El pío*, que está representado en esta *Antología* con tres danzas y dos zapateos.

El fue quien compuso, allá por el año de 1884, o antes quizá, una hermosa canción cuyos versos, citados por Quevedo, empiezan así:

*No es delirio febril de mi mente  
el cariño que yo te profeso,  
ni tampoco pueril embeleso  
de fugaz, pasajera ilusión.*

## **LAS BANDAS MILITARES DE MÚSICA**

No por pertenecer a los batallones y regimientos se da a los conjuntos instrumentales de viento-madera, viento-metal, y percusión, el nombre de bandas militares de música.

La denominación se debe a su naturaleza de conjunto de gran poder sonoro, formados al impulso de las nece-

sidades de los ejércitos en marcha y en el combate; para encabezar las marchas triunfales, levantar el ánimo decaído después de las derrotas o para solaz en la inactividad de la tropa, y de ahí partió la determinación del género.

Como las milicias compartieron en la paz con el pueblo el disfrute de la música, los ayuntamientos u organismos administradores de los intereses de los municipios, y el Estado mismo, se encargaron de instituir las *bandas de música civiles*, que tan importante papel educativo han tenido en las comunidades humanas.

Pero ya se trate de una agrupación de carácter civil o militar, técnicamente, cualquiera que sea la plantilla o composición de un conjunto formado por instrumentos de viento-madera, viento-metal y de percusión, lleva siempre la denominación de *banda de música militar*, siendo muy indispensable precisar que es de música, para no confundirla con las bandas de guerra, compuestas únicamente de tambores y cornetas.

En México, desde los comienzos de la vida colonial, hubo bandas militares de música, no importa que embrionarias, que mucho más tarde, los ayuntamientos, al convertirse en las entidades administrativas rectoras de la vida municipal o local, vieron como un importante agente educativo.

No pretendo hacer la historia de las bandas de música militares ni civiles de Tabasco, desde que ellas aparecieron. Mi intención es nada más señalar la importancia que tuvieron.

Gracias a la mente clara y a la amplia cultura de D. Guillermo Eskildssen, más conocido en Tabasco como D. Guillermito, tal vez por llamarse así su padre y porque era muy querido en virtud de su amabilidad, supe

que la tradición de las bandas de música en la entidad venía de muy lejos y casi sin interrupción.

Conversamos a principios de 1948, estando él ya ciego y teniendo 87 años de edad.

Delante del Lic. Julián Urrutia Burelo, a quien debo la presentación, me dijo que allá por 1878 o 1880, siendo un joven de 17 o de 19 años —nació en Campeche en 1861—, conoció a D. Mauricio Solís.

Este señor había escuchado en el segundo Teatro Castaldi, que ha tenido sucesivamente los nombres de Berreteaga y, hasta 1894, el de García, a la orquesta de Eskildssen en una función o velada, habiéndose conmovido con la ejecución de la obertura de *El califa de Bagdad*, del compositor francés Boildieu.

Al día siguiente visitó a D. Guillermito para felicitarle, diciéndole:

La interpretación que hicieron ustedes anoche me emocionó hasta hacerme derramar lágrimas. Yo fui soldado en mi juventud y ejecutante de flauta y flautín en la *banda de música militar*, habiéndonos tocado pelear contra los invasores norteamericanos en 1847. En nuestro repertorio, formado de *selecciones*, *oberturas* y música fina, y también de exquisitas piezas bailables, era una de las piezas más aplaudidas la obertura de la ópera *El califa de Bagdad*. He vuelto a vivir, al conjuro de aquellas melodías evocadoras, los momentos felices de hace treinta y cinco años, lo menos, época de mi juventud aventurera, pero dorada. ¿Comprende usted lo que esta pieza ha hecho en mi corazón?

Las autorizadas palabras de Solís, repetidas sesenta y ocho o setenta años más tarde por el brillante D. Guillermito, tienen para el que investiga un alto valor.

Pero no fue eso todo con respecto a las bandas. Entusiasmado el eminente músico al ver mi interés, me dio estos datos:

En los días del Imperio, Tabasco tuvo una buena Banda de Música. La dirigía el maestro Ronqueti, de origen italiano. No podría asegurarse si dicho maestro vino antes de la llegada de Maximiliano o si lo hizo con el Emperador. Lo que importa — estas fueron las palabras textuales del caballeroso campechano de origen holandés — es que usted sepa que en la bien organizada agrupación musical eran ejecutantes otros dos buenos músicos italianos: uno de apellido Améndola, cuyos descendientes viven en Yucatán, y otro de apellido Scardino. Améndola tocaba un instrumento de viento en la banda y el contrabajo en la orquesta. Scardino era un cornetista respetable. Ronqueti, el director, era un notable ejecutante de clarinete.

A la caída del Imperio, Ronqueti regresó a Milán y los otros músicos italianos se quedaron en Tabasco.

En esa época es cuando aparece como tocador de barítono en aquella banda Gil María Espinosa, chiapaneco de San Cristóbal de las Casas, que habría de llegar a ser el director de la Banda Particular de Música de San Juan Bautista.

El sucesor de esa banda particular de música que dirigía D. Gil María Espinosa fui yo. Esto aconteció cuando fue establecido en Tabasco el Obispado.

D. Gil María era un notable músico y, además del barítono de boquilla circular, instrumento tan importante en la banda como el violoncello en la orquesta, tocaba el salterio, el violín y el piano, en el medio profano, y el órgano en la iglesia.

Su decisión de dejar Tabasco para radicarse en Mérida se debió a que con el Sr. Obispo vino un maestro de capilla, cargo que él desempeñaba y al que tuvo que renunciar. Espinosa tenía como repertorio de su banda particular el mismo de la banda de Ronqueti y yo seguí ese programa, con intenciones renovadoras.

El año de 1884 fue cuando reorganicé la mía, que diri-

gí durante 22 años, hasta 1906. De piezas bailables siguió la tradición campechana de las *danzas figuradas*, semejantes a las que componía D. José Jacinto Cuevas en Mérida, los *valses*, *polkas*, *mazurkas*, *schotis* y *cuadrillas francesas*.

Las *varsovianas* y *redowas*, tan del gusto de los campesinos, no se aclimataron en Tabasco.

Los *lanceros* empezaron a estar de moda al comenzar el siglo XX y también el *rigodón*.

El año de 1906, siendo la décima quinta vez que D. Abraham Bandala gobernaba Tabasco, decidió establecer la Banda de Música del Estado, dándole la dirección a D. Manuel Soriano. Este, que se hizo querer mucho en San Juan Bautista, nació en Puebla.

De su tierra natal salió a *correr mundo* y llegó a Mérida. Allí tocó el violín durante varios años. Luego se fue a establecer a Laguna del Carmen, pero, como le apasionaba el andar, formó parte de las compañías de zarzuela que vinieron a Tabasco y hasta de las de ópera (Azzali y Gorjoux) que actuaron en el Teatro Merino, sucesoras de la de Lombardi, que actuó el año 1876 en el teatro de la calle de Juárez. Estando Soriano al frente de la Banda del Estado, con la que realizó una meritoria labor, vino la revolución y hubo cambios.

En 1914, derrocado el gobierno del Gral. Victoriano Huerta, la triunfante revolución carrancista puso en el poder al jefe revolucionario D. Luis Felipe Domínguez, que le dio la dirección de la Banda de Música del Estado a D. Francisco Quevedo Ara.

Este se mantuvo en su puesto durante el régimen del jefe militar D. Francisco Mújica y tuvo como sucesor a D. Miguel Durán (Don Miguelito, se le decía), que era un diestro clarinetista zacatecano.

El sucesor de Durán, D. Domingo Díaz y Soto, nacido también en Puebla, como Soriano, no sólo se conquistó el aprecio de los tabasqueños por su buena conducta en la vida social, sino porque supo cumplir como artista en su función de director.

El marcó la orientación nacionalista, teorizada por D. Francisco Quevedo Ara, en su aspecto práctico.

Como prueba de esta reintegración a lo tradicional, respondiendo a las exigencias de un sentir que flotaba en el ambiente, quedan las dos *Rapsodias tabasqueñas* arregladas por Díaz y Soto, tratando de presentar en ramillete los sones y canciones mejor situados en el corazón del pueblo.

Si dichas rapsodias no se pierden, ellas serán, como la *Miscelánea yucateca* de José Jacinto Cuevas, fecunda fuente de información veraz y orientadora, cuando llegue el momento de establecer los principios de una técnica de la composición, de tipo nacionalista.

Juan Sosa Mazariego, continuador de Díaz y Soto, Juventino Escalante e Ignacio Castillo, en la dirección de la Banda de Música del Estado, lo ha sido también felizmente, por lo que se refiere a Díaz y Soto, de sus enseñanzas de acendrado amor por la música nativa, cimientos sobre los cuales se sustentarán las construcciones doctas del futuro, cuando los conservatorios y escuelas alcancen en Tabasco el alto nivel de desarrollo a que el profesionalismo lleva.

## LAS ORQUESTAS

De la incipiente agrupación orquestal de D. José Claper, el pianista y director que, al empezar el cuarto lus-

tro del siglo XIX, era el director musical en la capital de Tabasco, a la formada en 1884 por D. Guillermo Eskildssen, se había dado un gran paso.

D. Guillermito formó un grupo de tipo moderno, apto por su dotación para ejecutar la mejor música selecta al uso y, si lo hubiese él querido, hasta sinfonías de Haydn.

Del quinteto de cuerda, flauta, clarinete, cornetines y trombones, se componía aquel conjunto que tan brillante papel desempeñó en el seno de una sociedad progresista que llegó a tener su conservatorio, catorce años después de que en el plan de estudios del Instituto Juárez, expedido por el H. Congreso el 22 de mayo de 1902, se declaró establecida la clase de orfeones.

Y no importa que el Conservatorio haya interrumpido pronto sus actividades, pues éstas se reanudarán algún día y la tradición de progreso seguirá su curso.

En cuanto a las orquestas, persistieron, extendiéndose por todas partes con ligeros cambios en la dotación, de acuerdo con las circunstancias, cumpliendo bien su cometido, ya que la música de salón fructificó en Tabasco por ellas, que, al fin, también cultivaron los zapateos y aun los sones antiguos.

## LAS ESTUDIANTINAS

En el mes de diciembre del año de 1882 hizo una visita a México la nunca bien ponderada estudiantina española *Fíguro*, en combinación con un cuadro de zarzuela, sin coro.

La primera función de ese conjunto artístico, de imperecedera memoria, que dejó gratos recuerdos, se dio

en el Teatro Arbeu el martes 5 de diciembre con las zarzuelas *La salsa de Aniceta* y *Torear por lo fino*, tocando la estudiantina *Fíguro*, en el primer intermedio, la *Serenata morisca* de Chapí, y la tanda de valeses *Neva*, de Granados y después de la segunda zarzuelita la obertura de *Marta*, ópera de Flotow, así como la mazurca *Hamburgo*, de Granados.

La dotación instrumental de la estudiantina era ésta: cuatro guitarras, nueve bandurrias, un violín, un violoncello y un director de orquesta. Los artistas vestían a la usanza de los antiguos estudiantes de Salamanca, con el amplio manto de terciopelo, la media negra, el zapato bajo y el sombrero tradicional, en donde descollaba una cuchara. En sus ejecuciones, antes de las cuales no se oía templar ningún instrumento, a una señal de la batuta del director, la orquesta principiaba como movida por un resorte; el violín llevaba algunas veces la voz cantante, pero lo común era que las bandurrias con sus cuerdas de acero cantaran con una dulzura sin igual.

La estudiantina *Fíguro* tuvo el personal siguiente: Gabino Lapuente, Carlos García, Manuel González, José García, José Lombardero, Alejandro Meneses, Enrique Olivares, Francisco Caveró, Manuel Mura, Valentín Caro, Antonio Carmona, Ramiro Martínez, Miguel López, José Sancho, Antonio Urraca, Juan Ripoll, Antonio Gútriz y Laureano Hernández.

Los triunfos se sucedieron por largo tiempo, pero un día la estudiantina propiamente dicha se separó del cuadro de zarzuela, que continuó dando funciones.

Y los instrumentistas, formando pequeños grupos, se lanzaron a correr la aventura o *la legua*, como se dice en el caló teatral.

En 1885, teniendo D. Guillermito Eskildssen 24 años de edad, llegó a Tabasco una de las fracciones de la estudiantina *Fíguro*, que fue recibida pomposamente por el prestigio de sus actuaciones metropolitanas.

Gobernaba el estado por segunda vez, entonces como mandatario constitucional, el coronel Eusebio Castillo, que influyó para que aquellos artistas españoles que evocaban la vida de Salamanca, cuya célebre universidad fundara en el siglo XIII Alfonso X el Sabio, se sintieran contentos.

De dos bandurrias, tres guitarras y un violín se componía el conjunto que actuó en el Teatro García — lugar en que se oyó por primera vez a la gran artista tabasqueña María Bofil, o sea nuestra Esperanza Iris, la que llenó una época del teatro de opereta— con éxito nunca visto, según las palabras vehementes de D. Guillermito, a quien debo estos datos.

La impresión que dejaron los músicos de la estudiantina *Fíguro* en la capital del estado de Tabasco fue tan fuerte, que al año siguiente (1886), San Juan Bautista organizó su primera estudiantina, recordando al mismo tiempo las comparsas cubanas de los carnavales campechanos, traídas por la primera emigración que llegó al puerto yucateco de Sisal en los comienzos del mes de marzo de 1869.

Del mestizaje de aquellas comparsas de los negros, que desfilaban bailando y cantando al estilo afrocubano durante el carnaval, nacieron las estudiantinas tabasqueñas, como también las yucatecas, menos características y maduradas.

La letra de la primera estudiantina compuesta en el estado fue escrita por el gran poeta tabasqueño Justo Cecilio Santa Anna, y la música por D. Guillermito Es-

kildssen, cuando ambos tenían 25 años de edad, pues uno y otro nacieron en 1861.

Se componía de un *pasacalle* en compás de tres por cuatro, una *jota* original, un *bolero* a tres tiempos y una danza de dos partes, de la que la segunda era cantada. Y puede decirse que la danza fue un agregado local.

En 1887 ya no se pudo prescindir de la estudiantina en el carnaval. También la hizo D. Guillermito, que en 1888 compuso una para señoritas solamente.

Y ya no se interrumpió más en Tabasco aquella tradición. El continuador inmediato fue D. Francisco Quevedo Ara, un *músico de tamaños*, según la autorizada opinión de mi noble informante.

Poco tiempo después, al recuerdo también de las comparsas cubanas, probablemente, se introdujo una modificación guasona en las estudiantinas: la pareja de negros, que, desde entonces han cantado el *tango*.

Se cree que esto lo hizo Juan Ramírez (Joselín), el celebrado poeta tacotalpeño que tenía una vena humorística y festiva, además de otros matices dominantes de su pasión muy propia para el caso.

El gusto por las estudiantinas aumentó con el tiempo en Tabasco, y se hicieron institución las de los barrios de Santa Cruz, Esquipulas y de la Punta, de la capital del estado.

Los compositores más distinguidos en este género musical, aparte de Eskildssen y Quevedo Ara, han sido Juan Jovito Pérez, discípulo de D. Guillermito, D. Trinidad Domínguez, Perfecto G. Pérez, Melesio F. Jiménez, Manuel Notario, Cecilio Cupido (hijo)...

Las estudiantinas recorrían las calles de San Juan Bautista o Villahermosa durante los días de carnaval, desde el alba hasta el atardecer, tocando una *Jota calle-*

*jera*, en que los ejecutantes, que en el momento de la partida se reducían a sólo flautas o flauta, violines, guitarras y algunos percutores, en el recorrido se multiplicaban hasta convertirse en un escandaloso conjunto de instrumentos rítmicos, pues queriendo todos actuar como *estudiantes*, lo hacían interviniendo con sus *panderos*, *panderetas*, *tambores*, *rascabuches*, *platillos*, *triángulos*, *castañuelas* y hasta utensilios tomados de la cocina y del cuarto de baño.

## LA MÚSICA BAILABLE DE SALÓN

Las formas y géneros de baile de salón que más cultivaron los músicos de Tabasco fueron la danza, cuyo auge se inició en el siglo pasado, y la mazurca, la polka, el vals y el danzón que dominaron en las dos primeras décadas del siglo en que vivimos, habiendo comenzado a declinar al imponerse la moda de los géneros bailables norteamericanos, de procedencia negra, que han culminado con los diversos tipos de *jazz*.

La producción del schotis ha sido raquítica, en contraste con la de las *marchas* y *pasos dobles*, géneros que viven gracias a las bandas militares de música, en cuyo repertorio preponderan por razones de carácter social y que sustituyeron con éxito a la polka.

De canciones, corridos, danzas, danzones, jaranas, jotas, marchas, pasos dobles, mazurcas, polkas, valsés, schotis, sones y zapateos que, aunque sones, en realidad, la gente los diferencia de aquéllos, tal vez por ser más antiguos, se compone el acervo tabasqueño que, salvo los danzones, por no haber contado con ejemplares dignos de una antología, forma esta espléndida colección.

Las danzas o *habaneras*, originarias de Cuba, lugar en que las crearon los negros, fructificaron con abundancia en Tabasco originando canciones y piezas exclusivamente bailables, sobre todo.

Entre los que cultivaron con celo este género, se cuentan los distinguidos compositores Trinidad Domínguez, Joaquín Ferrer, Antonio de Dios Guarda, Juan Jovito Pérez, Adelaido Madrigal, Francisco Quevedo Ara y su hermano Rafael, Carlos Ramos y Pedro Sosa Carrasco, representados aquí con las más hermosas danzas producidas por ellos.

Tan famosas fueron éstas en todo el estado, que la gente le atribuía las más bellas al compositor de sus preferencias.

Como ejemplo presento aquí una misma danza con cuatro nombres distintos y cuatro autores diferentes.

Por curiosidad y como testimonio, por ser muy corta, la he hecho figurar en el capítulo correspondiente.

La de Carlos Ramos se llama *El Negro melenudo* y está en el tono de re menor, en compás de dos por cuatro.

En re menor también, pero en compás de seis por ocho, aparece *Perdidas esperanzas*, teniendo como autor a D. Trinidad Domínguez.

Con el nombre de *¡Qué lindas manos tienes!*, siendo su autor Trinidad López V., se presenta una en el tono de do menor, en compás de seis por ocho y, por último, tenemos *¡Qué bonito es amar!* de Benito Corzo, en do menor y compás de dos por cuatro.

## INFLUENCIAS DIVERSAS EN LA PRODUCCIÓN

Las seguidillas, romances, boleras, fandangos, formas que llegaron puras, con su literatura correspondiente

que, en el último de estos géneros, empieza por décimas, octavas y otros tipos y termina con las coplas de cuatro, cinco y seis versos, octosilábicos por lo común, sufrieron las transformaciones del medio ambiente, primero, sin cruzarse. Esas, hijas nacidas en la Nueva España, de las que vinieron de la Madre Patria, constituyen el acervo criollo.

Lo que derivó de lo puramente español, al encontrarse con la música prehispánica, es lo mestizo y forman parte de este mestizaje, *El jarabe*, *El toro*, *El asistoy...* y otros sones mucho más modernos, que no pertenecen a la familia de los zapateos, género ya perfectamente bien conformado y definido en Tabasco.

Y aunque en esta obra no figura para nada la música religiosa, hay que decir que la que posee Tabasco ha pasado por las mismas vicisitudes que la música profana. Es decir, que primero fue de raza pura, después criolla y, por último, mestiza.

Cuando los mestizajes de América se consolidaron, al encontrarse, su influencia fue mutua.

El México independiente, por ejemplo, llevó a Centro América, Cuba y hasta a Colombia y Venezuela, los penetrantes acentos de su canción sentimental. Entre las numerosas piezas que de los distintos puntos del país emprendieron el vuelo hacia aquellos rumbos, se cuenta *Todo se acaba*, compuesta por Pedro Santa Anna Rizo.

En ella son clarísimas las influencias del repertorio de las antiguas bandas militares de música, de la música de piano con sentimiento romántico, anterior a la llegada de la de Chopin, y hasta de la que tocaban las incipientes orquestas de hace más de un siglo.

Cuba, en reciprocidad, nos envió su habanera que originó las danzas cuya producción superó, en piezas

solamente tocadas y en obras cantadas, a la de Cuba.

En los setentas, ochentas y noventas del siglo pasado, la canción romántica preferida tenía ritmo de danza. Llenaría muchas páginas si enumerase siquiera las más universales.

También Cuba influyó en Tabasco con sus *sones guajiros* y sus zapateados de manera sorprendente, y esta influencia que es por la sangre que lleva en las venas, debido a su origen negro, la ha hecho más dominante el notable compositor Lauro Aguilar Palma, en cuya obra abundan también los acentos de *bambuco*, que es música mestiza de negra con española.

La influencia colombiana la han recibido Cecilio Cupido, especialmente, y muchos otros compositores.

Se me podría preguntar qué es lo que el danzón cubano ha dejado en Tabasco y a ello contestaría que casi nada.

En cambio, el jazz sí ha hecho sentir su influencia vivificadora en el estado, y digo vivificadora con énfasis, porque es un hecho, universalmente reconocido, que el jazz es como una inyección de sabia nueva en la música de todos los pueblos de la tierra que conocen la armonía, puesto que en este elemento constitutivo de la música es donde el género, a mi parecer, lleva todavía más fuerza que en la sincopación misma, que afecta al ritmo y a la melodía.

Con respecto al jazz, a mi me parece que quien más se ha identificado con su hechizo, en Tabasco, es Cecilio Cupido, hijo.

Mucho podrían extenderse estas consideraciones, pero baste con lo dicho para introducir a los investigadores a terrenos que, explorados bien, dejarán ver mucho más de lo expuesto aquí.

# Bibliografía

---

- Águila F. Bernardo del**, *Tabasco (en la geografía i en la historia)*, Gobierno Constitucional de Tabasco, 1947.
- Aldana, fray Cristóbal de**, *Crónica de la Merced de México*.
- Baqueiro Fóster, Gerónimo**, "Aspectos de la música popular yucateca en tres siglos", *Revista Musical Mexicana*, t. IV, no. 1, México 1944.
- *El alma de Andalucía en la música folklórica del estado de Guerrero*, (estudio presentado en enero de 1949 a la IX Sesión de la Segunda Asamblea de Mesa Redonda del Congreso Mexicano de Historia).
- Brenet, Michel**, *Diccionario de la música, histórico y técnico*, Joaquín Gil, Barcelona 1946.
- Calleja Fernández, Saturnino**, *Nociones de historia de España*, Madrid 1905.
- Carpentier, Alejo**, *La música cubana*, Fondo de Cultura Económica, México 1946.
- Díaz del Castillo, Bernal**, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.
- Domínguez, Rafael**, *Tierra mía*, Villahermosa 1949.
- Gil y Sáenz, Manuel**, *Historia de Tabasco*.
- Gurría Lacroix, Jorge**, *Monografías históricas sobre Tabasco*, Instituto de Historia, México 1952.
- Jiménez Moreno, Wigberto**, "El enigma de los olmecas", *Cuadernos Americanos*, México 1952.

- Mestre Ghigliazza, Manuel**, *Documentos y datos para la historia de Tabasco*, t. I, México 1916.
- *Gobernantes de Tabasco*, Mérida 1943.
- México a través de los siglos. Resumen integral de (Historia antigua)*, México 1951.
- Mitjana, Rafael**, *Discantes y contrapuntos*, Semper, Valencia 1905.
- Molina Solís, J. F.**, *Historia del descubrimiento y conquista del Yucatán*, Mérida 1896.
- Motolinía, Fray Toribio de Benavente o**, *Memoriales*, Barcelona 1903.
- *Historia de los indios de la Nueva España*, Barcelona 1914.
- Olavarría y Ferrari, Enrique**, *Reseña histórica del teatro en México*, México 1895. Segunda edición.
- Plancarte y Navarrete, Francisco**, *Prehistoria de México*, México 1923.
- Quevedo Ara, Francisco**, *Lírica popular tabasqueña*, Tabasco 1916.
- *La poesía popular tabasqueña y los poetas tabasqueños que la imitan*, México 1933.
- Revista de Occidente**, *Diccionario de literatura española*, Madrid 1949.
- *Diccionario de historia de España (desde sus orígenes hasta el fin del reinado de Alfonso XIII)*, Madrid 1952.
- Robelo, Cecilio A.**, *Diccionario de aztequismos*.
- Rubio Mañé, Ignacio**, *Monografía de los Montejos*, Mérida 1930.
- Sahagún, fray Bernardino de**, *Historia general de las cosas de la Nueva España*.
- Sánchez de Aguilar, Pedro**, *Informe contra Idolorum Cultores*, Mérida 1937.

- Santamaría, Francisco J.**, *La poesía tabasqueña (antología, semblanzas literarias)*, México 1940.
- Spaeth, Sigmund**, *El arte de gozar la música*, Joaquín Gil, Buenos Aires 1943.
- Urzaiz Rodríguez, Eduardo**, *La emigración cubana en Yucatán*, Club del libro, Mérida 1949.



# *Datos biográficos de los compositores cuyas obras figuran en esta antología*

---

## AGUILAR PALMA, Lauro

La obra musical producida por Lauro Aguilar Palma, en el estilo popular, es verdaderamente exuberante. Ella contradice la creencia que la gente tiene de que toda composición natural o profesional escrita por los afroamericanos es música autóctona.

Sus composiciones con letra sobrepasan con largueza la centena y a ellas hay que agregar algunas marchas. Las más han captado esas maneras peculiares de la tradición tabasqueña, en las fases estudiadas aquí por mí. En ellas viven las castizas expresiones del pueblo; pero la vigorosa personalidad del compositor, tan fecundo, se hace sentir con pujanza.

Dieciséis son las piezas de Aguilar Palma seleccionadas para esta *Antología*, contándose entre ellas *Cabecita loca*, composición que obtuvo el primer premio en 1928, en el Concurso de la Canción Mexicana celebrado en el Teatro Iris de la metrópoli, y el canto a *Sidar y Rovirosa*, en forma de corrido, que prefirió D. Emilio Azcárraga entre aquellos presentados por Manuel Barajas, Esparza Oteo, Belisario de Jesús García y Guty Cárdenas, a petición suya, para el auditorio de su radiodifusora XEW, a raíz de la gran tragedia.

La música de este inspirado compositor es del pueblo y para el pueblo y en ella el elemento urbano y el rural se han mantenido en el más perfecto equilibrio.

Ha captado Aguilar Palma de manera tan precisa los giros y modismos ingénitos del pueblo tabasqueño, en lo musical y lo poético, que en ciertos casos resulta imposible establecer las diferencias entre lo suyo y lo anónimo; pero lo de él tiene algo que lo hace inconfundible.

El padre de Lauro Aguilar Palma, que nació en Guanabacoa, huyó de Cuba a la edad de 18 años, perseguido por haber tomado parte en la guerra de Independencia, encendida en aquella República al grito lanzado en Yara por Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868.

Era albañil de oficio y en las acogedoras tierras tabasqueñas fundó su nuevo hogar. Fue casado en segundas nupcias con Dña. Tiburcia Palma, que le dio doce hijos. Lauro, que fue uno de los de aquel matrimonio, nació en Paraiso y heredó el espíritu bélico de su padre. Militó en las filas de los ejércitos de la revolución, habiendo alcanzado el grado de teniente coronel.

Empezó sus estudios musicales en Villahermosa, teniendo como instrumento la guitarra, que tocó de oído, primero, en las estudiantinas. Su primer maestro fue D. Calixto Gómez y luego tomó clases con D. Guillermo Eskildssen, habiéndole enseñado el contrabajo de cuerdas, que tocó en las orquestas de baile.

En la ciudad de México, fue durante cuatro años alumno de guitarra en la Escuela Popular Nocturna de Música.

#### **ALEJANDRO, Hilario**

La huella de este compositor se ha perdido. Tal vez por el *Adiós a Tabasco* alguien pueda encontrar su rastro.

### **ARIAS, Policarpo**

Sólo se sabe que nació en Atasta, en las inmediaciones de Villahermosa, y que tocaba la guitarra de oído.

### **CAO, Feliciano**

Toca la flauta. Aunque nació en Pichucalco —Chiapas— está considerado como tabasqueño. Es militar y tiene ahora en el ejército el grado de capitán primero.

### **CORZO, Benito**

Este músico, representado en la *Antología* con tres obras, dudándose que sea suya la danza *¡Qué bonito es amar!*, nació en Villahermosa. Tocaba el clarinete y organizaba los conjuntos que daban alegría a las corridas de toros y festivales públicos.

El formó, con Perfecto Pérez (véase) la banda particular de música de Villahermosa, conocida con el nombre de *La bandita*, a que pertenecieron Lauro y Baldomero Aguilar Palma, en la época en que gobernaba D. Abraham Bandala.

En aquella banda de jóvenes tocaba el clarinete su hijo Cecilio Corzo, buen músico también.

### **CUPIDOROSALDO, Cecilio**

El padre de D. Cecilio Cupido se llamaba también Cecilio: Cecilio Cupido Martínez, que tocaba la guitarra, rasgueando y punteando admirablemente, no obstante ser zurdo, particularidad que también heredó su hijo Martín.

Es Cecilio Cupido (hijo) una de las personalidades más representativas del arte popular tabasqueño. Nació músico y también heredó de su abuelo, D. Martín Cupido, la disposición poética.

El vino al mundo, por accidente, el año de 1883, en la ciudad de Villahermosa, al siguiente día de haber salido su madre, Dña. Inés Rosaldo de Cupido, de Cunduacán, tierra de hombres insignes.

Así es que, con toda razón, Cecilio Cupido se considera cunduacanense, como lo fuera D. Francisco Quevedo, el notable guitarrista, compositor y letrado tabasqueño que tanto hiciera por el folklore de su estado natal.

Los tres primeros años de su vida Cupido fue llevado a Cunduacán por su familia y estuvo allí hasta cumplir los ocho.

Sus primeras impresiones musicales las recibió oyendo a su padre, que tenía mucha habilidad para acompañar canciones.

En la infancia oyó el cantar y el llorar de la guitarra de D. Francisco Quevedo Ara, tañedor por nota. Y cuando aprendió viendo y oyendo a los guitarristas de Villahermosa, acompañantes de las canciones en boga, todos los tonos y las armonías, en rasgueo y en punteo, trató de reconstruir, al recuerdo, aquellas piezas escuchadas a aquel gran maestro cuando niño.

En sus ansias de adolescente, la guitarra fue para él una ilusión y un auxiliar económico. Ávido de saber más hizo estudios de perfeccionamiento con D. Calixto Gómez, el máximo guitarrista de entonces en Villahermosa.

Teniendo veinte años de edad, se estableció en Mérida como trabajador en el asfalto de las calles, y cuando

se descubrió que tocaba piezas en la guitarra y acompañaba tan admirablemente bien, cambió su suerte. Su estilo de ejecución hizo escuela y su obra de compositor fue muy alabada. El presenció en los campos artísticos meridianos la primera gran batalla de la música popular cubana con la popular de Colombia, que acentuaron el romanticismo de su temperamento.

Unos meses después de la triunfal entrada del Gral. Salvador Alvarado en Mérida, como militar del Ejército Constitucionalista, Cupido abandonó la *Ciudad blanca* para siempre, dejando allá imperecederos recuerdos.

Reintegrado a Tabasco, contribuyó en su tierra a la evolución de los estilos populares con *Anochecer tabasqueño*, *Amor fronterero*, *Hoguera de amor*, *Mañanita tabasqueña*, *De la Chontalpa a la sierra*, *Las blancas mariposas* y esa copiosa producción de canciones de las cuales quince aparecen en esta obra.

### CHÁVEZ, Mónico

Clarinetista michoacano, según unos, y sinaloense, de Mazatlán, han dicho otros, que era este músico que figuró mucho en Tabasco durante el gobierno del Lic. Garrido Canabal.

Su composición *La flor del maíz*, que aparece entre los zapateos de esta *Antología*, se hizo famosa porque está hecha en el espíritu de la música más específicamente tabasqueña.

### DAMIÁN, Domingo

Ya nadie recuerda qué tocaba; pero sí se sabe que era de Macuspana y que murió viejo.

### **DÍAZ Y SOTO, Domingo**

Inteligente músico, ejecutante, compositor y director. Informaciones tabasqueñas dicen que nació en Teziutlán, Puebla.

Su estancia en Tabasco duró alrededor de quince años, habiendo dirigido una orquesta y, de 1930 al 31 de diciembre de 1935, la Banda de Música del Estado, en donde se le quiso mucho y tuvo bastante influencia en la vida musical.

Compuso dos rapsodias con sones y canciones selectas, de gran popularidad, y también fue autor de los valses *Tristezas tabasqueñas* y *Sobre la arena*, piezas clásicas en Tabasco, de las cuales la segunda aparece aquí.

### **DOMINGUEZ, Trinidad**

Nació en Cárdenas, el 8 de mayo de 1858. Un músico de apellido Chávez, oriundo de Guatemala, le enseñó el solfeo elemental y el cornetín, instrumento que tocó muy bien.

Su evolución como músico la continuó, gracias a su talento extraordinario, en la banda del inolvidable D. Guillermito Eskildssen. También tocó en las orquestas, distinguiéndose siempre por su rara habilidad.

Su obra de compositor, perdida en gran parte, comprende valses, mazurcas, schotis, danzas, danzones, marchas y zapateos; estudiantinas para los carnavales y obras religiosas de aliento. Pero se ha salvado una especie de zarzuela u opereta, con letra de autor desconocido, que se representó cuando el Centenario de la Independencia Nacional, titulada *Las cuatro estaciones*. En esta *Antología* aparecen cinco obras suyas.

### **ESKILDSEN, Guillermo**

Nació en Campeche, el año de 1861. En 1876 llegó a Tabasco. Los instrumentos que tocaba fueron la flauta, el piano y el violín, pero por su preparación intelectual y sus sólidos estudios musicales conoció el mecanismo de todos los de la orquesta y de la banda.

En 1880 empezó su vida de director de orquesta, siendo los conjuntos suyos preferidos en el teatro y en los actos solemnes. En 1884 reorganizó los elementos dispersos de la banda de música dirigida por D. Gil María Espinosa y dio servicios hasta 1906, año en que el gobernador Abraham Bandala fundó la Banda del Estado.

Aparte de algunas estudiantinas, D. Guillermo Eskildssen compuso obras de salón, para bailar, pero su gran labor de setenta y dos años en Tabasco la hizo instrumentando, enseñando, dirigiendo la banda y la orquesta y divulgando el arte que amaba, del cual fue un paladín.

### **ESPINOSA, Gil María**

Vio la luz en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. De deducción en deducción, he llegado al convencimiento de que esto debe de haber sido por 1839 o 1840. Teniendo 22 o 23 años de edad, perteneció a la banda de música del director italiano Ronqueti, en San Juan Bautista. Tuvo por esposa a Dña. Angela Costa Castaldi, que le dio seis hijos: Carmela, Aurora, Marta, Gil, María y Angélica. Queda registrada su presencia en Tabasco desde 1862 o 1863 hasta 1880, como simple ejecutante del barítono de boquilla circular, primero. Luego, del violín, del salterio, del piano, del órgano, que tocaba en

la iglesia, y también como director de la orquesta de San Juan Bautista y de la banda de música, agrupaciones éstas que, al abandonar Tabasco para establecerse definitivamente en Mérida, heredó D. Guillermo Eskildssen.

Produjo el *Himno obrero* de la Sociedad de Artesanos, una estudiantina de carnaval, probablemente compuesta en Mérida, y piezas diversas, entre ellas el hermoso vals *Grijalva*, sobre la sentida poesía de José Peón Contreras, que figura aquí.

### **FERRER, Joaquín**

Tocaba contrabajo de cuerdas y barítono de boquilla circular. En Villahermosa se le respetaba también como carpintero ebanista.

Asociado con D. Guillermo Eskildssen, ellos vendieron instrumentos musicales, entre otros, los primeros gramófonos que se conocieron en Tabasco.

### **GALLEGOS, Crisóstomo**

Era de Cárdenas. Tocó el clarinete. Componiendo, tuvo como especialidad los zapateos, llegando a ser de una sorprendente popularidad *El pijul*, nombre de un zanate de color azulado, muy oscuro. Figuran aquí cuatro de los mejores de este compositor.

### **GONZÁLEZ PALAVICINI, Dr. Manuel E.**

Nació en Teapa. Por su incontrastable vocación musical, buscó, restándolo de su absorbente profesión, el

tiempo necesario para estudiar el piano, hasta hacerlo un instrumento dócil a sus anhelos de compositor nato.

Y produjo canciones con tendencia a hacer de ellas piezas de más altura de contenido y de estructura. Y así nacieron las romanzas *Ilusión de amor* y *Carlota*, que aquí aparecen.

### **GUARDA, Antonio de Dios**

Nació en Cunduacán. Tocaba el violín y el clarinete. Tenía allí un conjunto formado por él (violín), D. Jesús (Chúa) Quevedo, (ejecutante de violín 2o. y barítono de boquilla circular), D. Rafael Quevedo Ara, hermano menor de D. Francisco (flauta), Francisco Soberano (cornetín) y otro Quevedo, al que le decían *La Morisca*, por su pelo alborotado siempre, sobrino de D. Chúa, el cual tocaba la guitarra, y D. Carmen Quero (contrabajo). Compuso música sacra y piezas de baile, teniendo preferencia por las danzas y los zapateos, géneros representados aquí por cinco obras suyas.

### **GUTIERREZ CORTÉS, Pedro**

Estudió la música, sin llegar a saberla profesionalmente. Toca la guitarra. El gobernador Tomás Garrido Canabal le dio una ayuda económica para que estudiara en el Conservatorio Nacional de México, la cual aprovechó por muy poco tiempo. Es autor de la música de *Re-tablo*, canción hecha sobre una poesía de José Ma. Bastar Sasso, y de numerosas composiciones, de las cuales he seleccionado las tres que figuran aquí.

**GUTIERREZ ESKILDSEN, Carmen**

Fue sobrina de D. Guillermo Eskildssen, con quien estudió el piano llegando a ser una maravilla por su portentosa memoria musical y su facilidad de ejecución.

De su oído extraordinario se cuentan anécdotas.

**GUTIÉRREZ, Juan R.**

Véase Pérez D., José Manuel.

**INURRETA, José Luis**

En Cunduacán vio la luz. Su nombre es ampliamente conocido como literato, por sus libros *Cosas de mi pueblo*, *Jardín de otoño*, *Amor libre o matrimonio*.

Como músico, muy pocos saben lo que ha hecho y lo que vale. Los doce zapateos y la canción *El palomo tabasqueño*, joyas recogidas aquí, serán la revelación de una de las facetas de su vigorosa personalidad artística, folklórica y juguetona en los sones, y romántica, con cierto dejo melancólico en la canción, que es una de las muchas que ha compuesto.

**JÁIDAR, Julián**

Es hermano de Luis Jáidar, del cual se habla aquí inmediatamente después.

Robando tiempo a sus pesadas ocupaciones de índole comercial, ha cultivado la poesía, la filosofía y la música.

De sus obras he escogido un vals, con el cual se ha incorporado su nombre a los compositores populares del estado en que nació.

### **JÁIDAR, Luis**

En el mes de junio de 1926, cuando cursaba el 5o. año de medicina en la Universidad Nacional de México, Tabasco perdió a este joven de 21 años, intelectual y artista.

Nació en Villahermosa, de padres libaneses. Y como tenía pasión por la música, se propuso estudiar en el Conservatorio Nacional, al mismo tiempo que su difícil y pesada carrera, el piano y la composición, en busca de la retórica indispensable para canalizar su desbordante talento artístico.

Más de ciento cincuenta composiciones populares inéditas (canciones, foxes, valses, tangos, caprichos, serenatas, estudios, fantasías, danzones y estudiantinas) dejó, de las que están corriendo el riesgo de perderse la mayor parte.

Las que aquí aparecen son de una popularidad extraordinaria en Tabasco y lo han sido en toda la República también.

### **JIMÉNEZ, Melesio F.**

Es un músico muy poco conocido. Datos bastante vagos aseguran que nació en Tacotalpa. Sin embargo, aquí está una estudiantina suya, escogida por ser de las más organizadas que pudieron encontrarse.

### **JOVITO PÉREZ, Juan**

Nacajuca fue su tierra. Nació allí en 1874. Tocaba la flauta como un verdadero virtuoso y, además, el violín y el contrabajo.

Compuso innumerables obras de carácter popular, todas evidenciando una alta calidad de sentimiento.

Los mejores años de su vida los pasó en Villahermosa y D. Guillermo Eskildssen estimuló su desarrollo artístico enseñándole cuanto él, bondadoso maestro, sabía.

De la copiosa obra de este compositor chotalpaneco, inspirada y múltiple, se han reunido aquí siete danzas, un vals y un zapateo, de melodía fina y elegante.

### **LOPEZ OCAMPO, Ezequiel**

Nació *Chelo* López Ocampo, el celebrado pianista y compositor tabasqueño, en la ciudad de Villahermosa. Su padre fue D. Esteban López, honorable comerciante de la capital del estado, que en su juventud tocaba la guitarra y cantaba. Su esposa se llamó Felicitas Ocampo.

Ezequiel es un superdotado de la música y eligió como instrumento el piano, que toca con muy buena técnica.

Su obra de compositor es escasa, mas, por su inspiración, de mucha simpatía. Por eso es sumamente admirado.

### **LÓPEZ VILLEGAS, Trinidad**

Maestro en zapateos, sobre todo, ha sido este músico natural de Cárdenas. También compuso otros géneros de piezas de baile, preponderando las *danzas*. Tocó el barítono de boquilla circular. Cantaba acompañándose de la guitarra y servía, así mismo, como cantor en la iglesia. Formó parte de la banda de música, cuando la dirigía D. Guillermo Eskildssen. El apogeo de López Villegas fue allá por 1910 y 1911.

### **LUJÁN RUBIAURE, Rutilo**

Anagrama es éste, formado con el nombre y los apellidos de Julián Urrutia Burelo. (Véase).

La canción *Hogueras de amor*, de Rutilo Luján Rubiaure, fue aprobada y premiada en un concurso que se celebró en la ciudad de México el mes de septiembre de 1928.

### **MADRIGAL, Adelaido**

Era de Jalpa. Tocaba el clarinete con maestría y dirigió orquestas con bastante éxito. Hay que situar la fecha de su nacimiento allá por 1870. Como los músicos de su generación, produjo obras en todos los géneros de baile de salón, pero le dio preferencia a las danzas y los zapateos, piezas con que figura aquí.

### **MAGANA CORTÉS, Samuel**

Pocos son los datos que hay acerca de su historia de artista. Nació en Paraíso, mas, entregado a la actividad docente, no puede considerársele sino como un aficionado a la música. Sus composiciones son las de un intuitivo, sin la técnica; pero tienen interés. Véanse *El popalito* y *La ribereña*, escogidas para esta *Antología*.

### **MÉNDEZ, José de Jesús**

La ciudad de Huimanguillo fue su cuna, habiendo venido al mundo el 15 de octubre de 1874.

Tocó hasta muy avanzada edad, y tal vez siga haciéndolo, el cornetín y la trompeta. Sus composiciones, sien-

do éstas marchas, vales, bolero, zapateo, alcanzan el número de quince, y tienen mucha fama *Yoly*, *Consuelo* y *Huimanguilo*, un zapateo que forma parte de esta colección.

#### **NARVÁEZ MÁRQUEZ, José**

Es campechano. Vino al mundo en la ciudad de las murallas el 29 de enero de 1915. Su producción es extensa, contándose entre lo mejor *Novia del mar*, *Campeche*, *Mérida*, *Oración de piedra*, *Chiapas*, *Veracruz* y *Tabasco*, que es la razón por la cual figura su nombre en este libro.

#### **NOTARIO, Manuel**

En Villahermosa vio la luz, como también su padre, D. Albino Notario. Siendo peluquero de oficio, se apasionó por la música y estudió la flauta y el contrabajo de cuerda. Él y Albino, un hermano suyo, se iniciaron como músicos en *La bandita*, en los años que la dirigieron Benito Corzo y Perfecto G. Pérez.

#### **PACHECO DE HAEDO, Carmelinda**

Antes fue Carmelinda Pacheco de Guerrero. Es poetisa y escritora. Acaba de publicar *El enganchador*, libro que ha sido muy festejado por la crítica. Toca el piano y tiene varias composiciones. De ellas elegí su vals *Conchita* para incluirlo en esta colección.

### **PEÑA VALENCIA, José Luis**

Es oriundo de Villahermosa. Nació el 22 de junio de 1918, siendo sus padres D. Cirilo Peña y Dña. María del Carmen Valencia. El instrumento que toca es la guitarra que, por ser de armonía, le ha servido de mucho para componer. Sus producciones van mucho más allá de cien, distinguiéndose por la marcada predilección que tiene por los géneros bailables de moda.

### **PÉREZ D., José Manuel**

Por formar ellos parte de un aplaudido *duetto*, los nombres de José Manuel Pérez D., y de Juan R. Gutiérrez, aparecen unidos en el corrido *El suspiro* y en la canción *El brechero*. José Manuel Pérez D. es el autor de la letra y música de *Me voy para olvidarte*.

### **PÉREZ MERINO, Manuel**

Nació en la ciudad de Villahermosa el 26 de febrero de 1918. Sus padres fueron Arquímedes Pérez Oropeza y la profesora Luisa Merino Correa. Estudió el piano con los maestros María Teresa Cahero y Ezequiel López Ocampo (véase este nombre). A partir de *Déjame soñar*, en tiempo de vals, ha compuesto alrededor de veinticinco obras, entre ellas *Villahermosa*, *Provinciana* y *Si supieras*, muy populares, habiendo pasado a formar parte de esta selección *Villahermosa*.

### **PÉREZ, Perfecto G.**

Entre este músico y Benito Corzo (véase) formaron en Villahermosa la Banda Juvenil de Música, que agrupa-

ba a cuarenta muchachos escogidos por sus aptitudes sobresalientes.

Este conjunto existió en tiempos del gobernador Abraham Bandala y el pueblo lo bautizó con el nombre de *La bandita*, porque para ellos *La banda grande de música* era la que dirigía D. Guillermito Eskildssen, tan querido y respetado. Perfecto G. Pérez ejecutaba el violín, el clarinete, la mandolina, la bandurria y casi todos los instrumentos. Más tarde dirigió la Banda Municipal de Veracruz.

### **QUEVEDO ARA, Francisco**

En el libro *Tierra mía*, imprescindible para aquellos que quieran conocer los diferentes aspectos de la vida tabasqueña de hace un poco más de medio siglo, D. Rafael Domínguez dice de D. Francisco Quevedo Ara:

El que si salió de lo común y corriente —está hablando de los músicos de su tierra— fué Francisco Quevedo, el incomparable Quico, cuyas facultades como ejecutante y como compositor no tienen precedente en Tabasco. Su cultura literaria y musical fué amplísima y extraordinaria. Tocaba varios instrumentos, pero su especialidad fue la guitarra, en la que hacía prodigios. Compositor fecundísimo, lo mismo en música frívola que en música seria. Admiraba el corte clásico de sus *mazurcas*, de sus *valses*, de sus *gavotas*. Escribió *serenatas*, *rondóes* y aun *sinfonías* (sic). Brilló, así en la provincia propia —era de Cunduacán— como en la ajena.

En efecto, en Yucatán donde fué grande amigo del esteta Cepeda Peraza (Manuel Sales Cepeda, debió decir el escritor), lo estimaron muchísimo...

Las andanzas de D. Francisco Quevedo Ara por Mérida parece que empezaron, según lo da a entender él mismo, allá por 1895.

El año de 1911, la legislatura yucateca, aprobando la iniciativa del gobernador del estado, Lic. José Ma. Pino Suárez, expidió su Decreto núm. 130, de fecha 13 de noviembre, creando la Escuela de Música del Estado, el cual fue promulgado por el Dr. Nicolás Cámara Vales, durante su primer interinato.

El acto inaugural se efectuó en la Casa-Escuela Moderna del suburbio de Mejorada, el 11 de diciembre de 1911, presidido por el gobernador interino, Dr. Agustín Patrón Correa, quedando como director el distinguido guitarrista, que un poco más tarde (1916) habría de dirigir la Escuela de Música del Estado de Tabasco.

Huyendo en 1923 de las persecuciones de carácter político —según relato de Lauro Aguilar Palma—, muchos de los tabasqueños dejaron sus lares, tomando caminos diferentes. Pero en septiembre de 1925 se agruparon, en la casa de Isabel la Católica no. 71 de México, el maestro Francisco Quevedo Ara, el chiapaneco-tabasqueño David F. España, el Lic. Joaquín Ruiz, el mayor Pedro Torruco Jiménez, Alfredo Alfaro Duarte, Lauro Aguilar Palma y algunos otros.

Y en aquel hogar de bohemia sonaba la voz del terruño querido en las canciones, admirablemente acompañadas por las guitarras de Aguilar Palma y Quevedo Ara o por el piano de David España...

Y las noticias de aquellas escenas llegaron al conocimiento del Dr. José Manuel Puig Casauranc, entonces Secretario de Educación Pública, quien le ofreció a Quevedo la cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional, que, por razones ya bien sabidas, documentalmente comprobadas, no llegó a ocupar.

El año de 1940, en la más completa pobreza, murió en la metrópoli D. Francisco Quevedo Ara, en una humil-

de casa de las calles del Perú, olvidado hasta por sus íntimos.

Con dos composiciones de guitarra y tres piezas más para piano, está representado en esta *Antología* el ilustre maestro.

### **QUEVEDO ARA, Rafael**

Hermano del anterior. Sin embargo, nadie pudo darme noticias de sus antecedentes musicales.

### **RAMOS, Carlos**

Nació en Teapa el 11 de enero de 1875, dice Santamaría en su libro *La poesía tabasqueña*, explicando sus méritos como uno de los poetas mayores de Tabasco. Por eso extrañó a muchos saber que figura en la *Antología* con dos danzas, que bien pudieran ser de Manuel Ramos. (Véase). Murió el 3 de febrero de 1913.

### **RAMOS, Manuel**

Su mejor semblanza la ha hecho en *Tierra mía* D. Rafael Domínguez, que textualmente dice:

Este fue sobrino de Sulomé Taracena, *El Negro melenudo*, de quien le venía el estro; Manuel Ramos era artista en toda la extensión de la palabra: lo era del sonido, del verbo, del color... ¡Cuántas veces, en el manso silencio de alguna noche estival, le escuché de lejos alguna mazurca suya! Era inspirado Manuel, sin duda alguna; pero vivió relativamente poco. Murió tuberculoso.

### **SANTA ANNA RIZO, Pedro**

En la hacienda El Carmen, del municipio de Macuspana, vio la luz, el 20 de junio de 1850, según datos recientes dados a conocer por el Lic. Francisco J. Santamaria, y murió el 5 de julio de 1870. Dejó hermosas poesías que su hermano D. Justo recogió después de su muerte, en un tomito titulado *Flores y espinas*.

Estuvo paralítico desde la edad de catorce años. Yo pienso que de la bellísima canción *Todo se acaba*, que fue popular en la América hispana, él compuso también la música.

### **SOBERANO, Herlindo**

En los años de 1911 y 1912, ya figuraba en la Banda del Estado como solista de clarinete. Tenía, además, el oficio de *purero* (fabricante de puros). Era natural de Nacajuca. Todavía recuerdan los villahermosinos su bello sonido. Sus mejores composiciones fueron zapateos, de los cuales escogí tres para esta obra.

### **SOSA CARRASCO, Pedro**

Nació el 31 de enero de 1882 en la ciudad de San Juan Bautista. Desde niño empezó a tocar la guitarra de oído, enseñado por una hermana. Después la estudió por nota. Con D. Guillermo Eskildssen aprendió el solfeo y un poco de violín. También tocó la mandolina, la flauta, el contrabajo y el piano.

Escribió en los diversos géneros populares, y ha obtenido varios premios en concursos importantes.

### **SOSA MAZARIEGO, Juan**

En Villahermosa vino al mundo el 24 de junio de 1904, habiendo sido sus padres D. Concepción Sosa Reyes y Dña. Leonor Mazariego Pérez.

Tiene muy felices disposiciones para la música, que le vienen tanto por la línea materna como por la paterna.

Su padre le puso la guitarra en las manos. Fue ésta su primer instrumento.

Cuando alcanzó la edad que se requiere para entrar de lleno al estudio profesional, tuvo como maestro a D. Manuel Sánchez Rubio, con quien estudió el solfeo superior y el violín.

La profesora Dora Díaz le dio clases de piano.

Ha compuesto alrededor de ochenta y dos obras en todos los géneros populares, entre las cuales algunas romanzas e himnos.

Sus composiciones más aplaudidas son: *La balada de la sierra*, con letra del poeta José María Bastar Sasso, las canciones *Chabela*, *Paisaje tabasqueño*, *Me besaron tus labios*, el vals *Leonor*, la romanza *Recuerdos...*

Es autor también de una rapsodia sobre temas populares del estado, que termina brillantemente con *El toro*, que es uno de los grandes sones tabasqueños.

Juan Sosa Mazariego es director de la Banda de Música del Estado desde el 19 de mayo de 1947.

### **URRUTIA BURELO, Julián**

San Juan Bautista fue su tierra natal. Vino a la vida el 10 de diciembre de 1881.

A los catorce años, siendo su profesor de solfeo D. Trinidad Domínguez (véase), siempre considerado

como un maestro de amplios conocimientos, se inició en el estudio de la música, y a los dos años de haber empezado su musicalización emprendió el estudio de la flauta con el notable ejecutante y compositor Juan Jovito Pérez (véase), perfeccionándose más tarde en este instrumento con el maestro Everardo Arauz.

Urrutia Burelo llegó a ser un concertista de la flauta y también estudió guitarra por nota, llegando a tocar, como ejecutante de ella, piezas de grandes dificultades.

Aunque las obligaciones universitarias no le permitieron al Lic. Urrutia consagrarse de lleno al arte de la música, que tanto ha amado, sus obras tienen una distinción y son tan inspiradas, elegantes y emotivas, que vivirán por siempre en Tabasco, pues el original compositor ha sabido captar las esencias del alma tabasqueña, llegando a lo más hondo de ella. De ahí la enorme popularidad que sus obras han tenido al conocerse, manteniéndose la simpatía y admiración por ellas fuertemente.

La *Antología folklórica y musical de Tabasco* contiene un ramillete de las más celebradas composiciones de este compositor tan fino y sensitivo, que murió en Villahermosa, inesperadamente, el 30 de noviembre último.

### **YÁÑEZ R., Rogelio**

Nació en la rancharía de *Curahueso*, en las proximidades de Villahermosa, el 21 de febrero de 1906.

Solamente es un aficionado a la música. Cuenta con la decidida ayuda de Juan Sosa Mazariego, director de la Banda de Música del Estado, que le escribe sus composiciones, tomándoselas al dictado.

Son sus piezas más celebradas los zapateos *La macana* y *El travieso*, y el vals *Olga*.

**ZALDIVAR V., Alfonso**

Su tierra es Villahermosa, en donde nació el 15 de septiembre de 1905.

Nada se sabe de sus estudios musicales, lo que prueba que es un gran músico nato, que no ha podido expresarse más que en el género popular.

Sus composiciones, hechas intuitivamente, siendo él mismo el autor de las letras, tal vez sobrepasan ya la cifra, bien alta por cierto, de la centena, y muchas son las que se le han celebrado clamorosamente.

*Antología  
musical*

---



*Huapangos,  
sones y  
zapateos*

---



EL TORITO BRAVO

HUAPANGO

Letra y Música  
de  
LUIS AGUILAR PALMA

The musical score is presented in five systems. The first system shows a guitar-like accompaniment with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third systems are piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clefs). The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line includes the lyrics "¡ay!", "¡ay!", and "¡ay!". The piano accompaniment in the fifth system consists of a rhythmic pattern of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

a la hu-lla dees-la to-ro se-ñe-ra-be-se-mi-ja-a-gui,  
 es igera la güa de-ci-anto rosní-ma-to-dé-ro,  
 un Tabas-coel to-ro-bra,vo es de tie-rra sa-ba-nal,

se-ñe-ra-be-se-mi-ja-a-gui, a la hu-lla dees-la to-ro  
 un to-ro en el ma-lá-hero es to-gu lo-que de si-a  
 so la el wáguero de juama es quien lo pue-de lo-zar,

a ser si ye na-leal la-ro, así to-ro me mu-iaa mí,  
 si machandemalar ma-ña-na paque me pinchan al' cue-ro,  
 per másguel taró se inch-ne a zo-jar el a-ca-hual,

Huapangos, sones y zapateos

--- con mi sa - ra - pa bor de do leña de pe - ner suhastacqui... co tou  
 --- ya se veel is - ri - ta - bravo hi - jo de la va - en qucha, has puas  
 --- mona - daen un buen sa lla siempre se le gra a ga - rra - ra - tuon la

do - le mu - chas suer - las pa que sea - cuerde de mi  
 de ha - berlo to - rea - de de - lan - te de mi mu - cha - cha  
 de en un buen ca - ba - lla siempre ingra a ga - rra - ra

al ñy ✦

¡Ay! seño - res na soy de o.  
 ¡Ay! coro pin - to la - ra  
 ¡Ay! paquel be - ce - rro se o

al ñy ✦

qui ven-go de tie-rras la-jas, \_\_\_\_\_ á : ver-á con es-te  
 bra-vi-jo de la va-ca-ne-gra \_\_\_\_\_ hi : je de la va-ca  
 bra-voj lle-gua ser un buen to-ro, \_\_\_\_\_ y lle-gua ser un buen

justi-á se po-ner a-na man-ga-na, \_\_\_\_\_ cry-co-ja las me-ras  
 ne-gra la-ro pin-to la-ro bra-vo, \_\_\_\_\_ le-be de su cor-ra-cha  
 la-ro, pa-que le co-rra sea bra-vo, \_\_\_\_\_ la va-que de ser va-

ni-á a-se ta-á lo que bra-ma \_\_\_\_\_ yel ál - lí - mo que que-  
 fueras aunque sea no-ja ni ne-gra, \_\_\_\_\_ si res-pin-gas muy be-  
 ge-ra y de coe-ras muy su-ra-das, \_\_\_\_\_ si te der-eu-das to-

Huapangos, sones y zapateos

de se la lle - va que más ga - nas, y el úl - li - mo que que - dó se la lle -  
va, lo - te cla - va - sé más va - lio - sas, y que - más cho - rros, di - to co - mo  
re - to te pon - ga bue - na man - ga - na, pues siem - pre he si - dago el más - cas - so, que

no con más ga - nas  
se ponía en su gra -  
ra de bue - na juo - ma.

Musical score for the third system, featuring a piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, featuring a piano accompaniment.

EL CURRIPIPI  
HUAPANGO

Luz y Música

de  
LAURE AGUILAR PALMA

Allegretto vivace (♩=126)

El Curri -  
Curripi.  
De un  
Di un

Huapangos, sones y zapateos

rri.pi - pi con - ta. do en - me - dia de un bu.rrus - col el cu -  
 gan las bu - rrus. ca. les con - tar el cu rri.pi - pi, cuan. de un -  
 la flor que le di que con - e - lla me di. vier - lo, de - me  
 que me han de me - tar por la - ve - re. de don. de un - do, di - cen

rri.pi - pi con - ta. do en - me - dia de un bu.rrus - col ¿en el  
 gan las bu - rrus. ca. les con - tar el cu rri.pi - pi ¿en. ¿o un  
 la flor que le di que con - e - lla me di. vier - lo, ¿en. ¿o un  
 que me han de me - tar por la - ve - re. de don. de un - do ¿en. ¿o un

can. to le. men - ta. do el no po. der - fe. el. vi - der. Cu. rri. pi -  
 sus. pi - no me. gan. do por. que me. aver - do de te. Cu. rri. pi -  
 el cu - rri. pi - si me me. lla - nes que no ha. ¿me. to. o. rri. pi -  
 ¿me. me. no. lo - ren pe - ro ¿a mi par - so - Na. ¿cu. and. o. rri. pi -

pi, se - ro, que do - lor!      ¡en - las si - guie, re - vol -  
 pi, se - ro, que do - lor!      ¡cam, pa, nas o - ro - rey sin so - nor!  
 pi, se - ro, que le : gria!      ¡ya vie : no na - yan, doal, dia!  
 pi, se - ro, que su : mor!      ¡en - las si - guie, re - no!

al *ff* y *ff*

Lu - ce - ro de la me - re, tu - tres - ta -  
 El ga - llo que se se - re, re - rey de ma -  
 Ya vie - re ya lu - na lle - na con se lu -  
 Yo vi - de pe - tear un o - so con i - na

me la - ra - ri -  
 dru ga -  
 ca - ryon -  
 gar, sa -

lu - ce -  
 el ga -  
 ya vie -  
 yo ut -

ro de la me -  
 llo que se se -  
 re ya lu - na  
 de pe : tear en

Huapangos, sones y zapateos

No, na aries - ta - me lu - cla - ri - dad, no - ra  
 re - na ing de ma - dru - ga - do can - ta, ¿el que  
 lle, na con ay lu - se - roen - com - pa - ña que tris  
 o - so con u - tie - ger se ma - re - na, al ho -

se - guir - le los pa - ses apu - tes - gra - ta que se ve. Cu - rri - al -  
 der, meen sa, me - ja - na muy len - ano, no se le - venia. Cu - rri - al -  
 le - se que deel Am - bro can - do lo no - via lya - gón. Cu - rri - al -  
 ca - do mas se - bro - so es al de mí lán - do na, re. Cu - rri - al -

sí, pe - ro, que sí - lor! ¿en - tes si se - ro ena - val -  
 sí, pe - ro, que sí - gria! ¿ya vie - so re - yan - del dial -  
 sí, pe - ro, que sí - cer! ¿ya no se vuel - ver que - ven!  
 sí, pe - ro, que sí - cer! ¿re - hay - ga - do, co - mo el que - ven!

LOS CELOSOS

JARANA

Letra y Música  
de  
LIZBRO AGUILAR PALMA

The image displays a musical score for the piece "Los Celosos" by Lizbro Aguilar Palma. The score is written for piano and is organized into five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The second system contains a first ending bracket labeled "1". The third system contains a second ending bracket labeled "2". The fourth system contains a third ending bracket labeled "3". The fifth system concludes the piece with a final cadence. The overall style is characteristic of early 20th-century Latin American popular music.

Huapangos, sones y zapateos



Cuando el hombre se en - ma - res      con mujer guapá y be - ni - ta,  
 la mu - jer pues se ma - ce - ra      y se cía con el ma - ri - do,  
 El que llega vi - je - ro - de      siempre se de - ja - tu - so - nes,



ta - da a sí ca - da pa - so      pien agnóntra en su am - br - ta,  
 re - gis - tró y así se li - do      cual si fue su influencia, ni - na,  
 la van de go - to por la vida      cuando dan a la vida de - na - res,



*coll.*  
 es - los ce - les son fun - da - dos      ca - me un hecho na - tu - ral,  
 y así le lle - gó a la le - ar      por - ta - mes que tra - ga en ci - na,  
 e - só lo su - ce - de siem - pre      co - me un hecho na - tu - ral,





*Huapangos, sones y zapateos*

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of six systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a first ending bracket labeled '1.'. The second system has a second ending bracket labeled '2.'. The third system has a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The fourth system has a first ending bracket labeled '1.'. The fifth system has a first ending bracket labeled '1.'. The sixth system has a first ending bracket labeled '1.'. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment with some melodic lines in the treble clef.

El que ma-anu-jer ca-sa-da      siempre está deso-le-ri-do,  
 Cuando la mu-jer em-pte-ra      a ce-lar a su amor-ci-do,  
 Di-cean pre-verbis de-an, ta-ño      que esta viene de a-mar,

sé-ra por las des-se-la-das      o por la mala ma-ri-da,  
 lo dice muy al a-ti-do      no quiero que des de a-cho,  
 y al mo-der-na-mo-ci-na      que no se de-be ce-lar,

*rall.*

e sa le su-ce-de siempre      ro me unche no lu ral,  
 al pro-si-gue a tu meri-tud      y me pola, des mas cu-cha,  
 por a-seen la ocuati-nd      lo u-son mu-ja-res y hom-bres,

*rall.*

*a tempo*

al que anda de con-tre-bando      búscian-dos le auto-ri-tad. Es to si que  
 muy pronto vos páncontrar      lo que mucho le dis-gusta. Es to si que  
 no tanta por el a-mar      sí por el cuanto lie-nes. Es to si que

*a tempo*

mu-cha, mucha reali-dad      ¿si lo que se observa en la actuali-dad esto si que

mu-cha, mucha reali-dad      ¿si lo que se observa en la actuali-dad.

*al 8.*

EL CUCHI CUCHI  
HUAPANGO

Letra y Música  
de  
LUISE AGUILAR PALMA

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system continues the piece. The third system includes first (*1<sup>a</sup>*) and second (*2<sup>a</sup>*) endings. The fourth system features a first ending (*1<sup>a</sup>*) that leads to a key signature change to G major, indicated by a natural sign over the F note in the bass clef. The fifth system concludes the piece with a *pp* dynamic marking.

Huapangos, sones y zapateos

54

Yo be-ni-a un mu-rra-mo gordo que un cen - pa - da no sea -  
 Da la car-ra del ma - rraño sa - lí - ron sie - le man -  
 La ca-be-ra del ma - rraño la ma - da pa-ra la -  
 La pa-vi - tu del ma - rraño la nan - dé ya-re To -

diá \_\_\_\_\_ y ce - mpa ta. bagen. mi - to  
 to - nes, \_\_\_\_\_ y dex - lla le re. par - tí -  
 lá - pa \_\_\_\_\_ y dé a lla me re. mi - lí - ran  
 has - ra, \_\_\_\_\_ y dex - lla me. re. mi - lí - ran

mu - rraño se me mu - rid \_\_\_\_\_  
 a ce - das vie cua. te - sa - nes. \_\_\_\_\_  
 lras que pr - si. mas mu - cho. chas. \_\_\_\_\_  
 mu - rraño pre. les de la - gar - to. \_\_\_\_\_

y co-mo es la. Boen-ter. mi - lo muy pronto se me mu-ria. —  
 y des-lla la re-par-ti — a to-dos mis cua-je - ras.  
 y des-lla me re-oi - se-ron tres gu-pi - si. mas mu-cha - cas.  
 y de allí me re-mi - tie - ron mu-chas pie-les de lu-gar - to.

cu - chi cu - chi cu - chi - chi - na chi - na chi - na —

ay que diable de ven. pa - dre que lan-ten - a en me pe - go — 5º



**A**

las pa\_ las del mó - rra no las moA - es pa\_ ra Sa -  
las pier ni - las del ma - rra no las de pa\_ ra Mi -  
las tri - pi - las del ma - rra no las ma - di pa\_ ra San -  
De la car - ve del ma - rra no na me - que da' man lo -

na - ra, \_\_\_\_\_ y de allí me re - mi - tie - ran  
 chad - san, \_\_\_\_\_ y de allí me re - mi - tie - ran  
 Luis, \_\_\_\_\_ y me re - mi - tió Co - di - to  
 sa - fo, \_\_\_\_\_ sé - ña un hueci - to guar - dá -

mu - chos ya - quis san pe - ña - la \_\_\_\_\_  
 un pa - lito - ge - ne - ral \_\_\_\_\_  
 mu - chos sa - san de ma - la \_\_\_\_\_  
 pa - las que san sin tra - ba - jo \_\_\_\_\_

y de allí me re - mi - tie - ran mu - chos ya - quis san pe - ña - la  
 y de allí me re - mi - tie - ran un pa - lito - ge - ne - ral  
 y me re - mi - tió Co - di - to mu - chos sa - san de ma - la  
 sé - ña un hueci - to guar - dá - pa - las que san sin tra - ba - jo

Lu - chí - na - eñe - cu - chí - na - chí - na - chí - na - chí - na -

oy quedaron de jumpa, de que lablea, da me pe - gi - gó.



**O la A**  
saras veia  
y para  
terminar

cu. chicu chi ruchi      chi ruchi na chena \_\_\_\_\_

**SIRENITAS VERACRUZANAS**  
HUAPANGO

Letra del  
Cic BENITO MARTÍNEZ SUAREZ

Música de  
Luis AGUILAR PALMA

The musical score consists of four systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a change in the bass line, with more complex rhythmic patterns. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the treble staff and a sustained bass line.

✕

Jaro - chi - ta, Ja - ro - chi - ta, res si -  
 Santus a - jos, Ja - ro - chi - ta, Los que  
 Cuerpe - ci - ta, cuerpe - ci - ta, Cuerpe -

*ad libitum*

tra - Ha, e - ras lus, — E - ras de - Ha Si - re - ni - ta Del Pue -  
 ma - ha - cen pa - de - cer, — Tu mi - ra - das tan ho - ni - ta Que me -  
 ci - ta ten - ta - dor, — Quisies que te dé un ho - er - lu Pa - ra

to de Ve - ro - erit — Jaro - cruz — Tule can - tas al Bo -  
 ma - la de pla - cer, — San - cer — Tienes tu cuerpo de -  
 que muera aca - mar, — Cuer - mim - Para - so ben - di - gō

2a

ta-re — Tusiste — an-á-la-gri-as — E-res  
 vi-no — Yuna lee en can-la-da-ro — Yo te  
 Puerto — De la he-lla Ve-ra cruz, — Porque

pá-sal un ba-cá-ra — Contus sus ves me to-di-as  
 con ta-rá mi éri-no — Jaro-chi-la ten-la-do-ra  
 Ja-mo-chi-las-cier-to — Queces fa-ro ye-rés luz, —

Tercio *al 5/8*  
 Fin

LA CAÑA BRAVA  
SON

Letra de  
LIRIACHI BLANDIN

Música de  
AÉTOR ANONIMO

*Alliegretto Introd.*

The image displays a musical score for a piano sonata. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody in the treble and the accompaniment in the bass. The third system includes measure numbers 11 and 21, indicating a change in the piece's structure. The fourth system concludes the visible portion of the score with a final cadence in both staves.

Huapangos, sones y zapateos

Tri - gwen - xi - ta del mas lin - da yo le quic - re  
 Te quis - ra tan - tu mu - jer guapachon - sus -  
 E - sus la - lles sin - do - der yo mas fie - men  
 Es - pe - ran sen - gar San Car - la queziste re - melon

may has - tan - la, siempre sa - re - mas fue - ron - te  
 cia no ju - ga; per - di un dia de los do - ju  
 me - dia la - co; pa - re - cen me - ta de co - co  
 de que - cer; un ve - la soy sen - do - der -

mas que me cues - ten el xi - da siempre sa - re -  
 so - la por se - nir de - nar - per - di un dia  
 cuando - lan so - plandol bien - ti - pe - re - con mor -  
 si se - ja - ven un me - la - gro un ve - la soy

mas que man - te más que me cues - fan al es - da,  
 de tra - ba - ju só - lo por ve - nir - te ver -  
 ta de ca - co cuando están a - plañe - do - vi - to.  
 a en - can - dar si se se - can un mi fa - gro.

¡Ay! que ay que la ca - ña vande - gnosha ce - ña  
 poco rall.

bro - va - qué do - ni - tes al que - cer cuando  
 a tempo

The image displays a musical score for a piece titled "Huapangos, sones y zapateos". The score is arranged in six systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef, while the piano accompaniment is split between a treble and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics "a - mar na - sag - ca - da -" are written under the first vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The final system includes the instruction "Al fin 3 veces y sigue" with a circled number 3, indicating a triple repeat of the final measure.

a - mar na - sag - ca - da -

Al fin 3 veces y sigue

**A**

No pien- sa	queso. ca- mo po- des	ti- es tram- pi-
Nu- ja- sto	no te- mar tra- go	y er- to- me
Un za- ra	ca- daí mu- sa- a	soy a- con- pro- r
Man, ya- no	stem- pe- ni- sen- ga	pe- re- ho- bar

cha, ya- cel,	el sol- pa, con- ya- va- re- l	
no gua- pe-	por- que nos mos- quin- do- te- a	
ten- el lí- a-	ja- ra con- te- la- de- pre- da	
el re- sán,	a- dios, pre- da,	ca- ra- ten-

si- mín y pa-	lo sé re- tri-	el sol- pa, con-
ca- lo- de- me-	ga- sig- ca- so	por- que nos mos-
por- que	ro- ten- la- a-	pe- re- ho- bar
en- de- te- pe-	chu- te- ten- ga	a- dios, pre- da,

Huapangos, sones y zapateos

ya - ve - ral - le - min y poi - la - da - ce - bra,  
 que - si - te - a - ca - da - di - a - en - su - a - ca - da -  
 de - pre - da - por - que - soy - me - no - ran - do -  
 co - ra - zón, en - co - la - pe - cho - le - he - ro -

¡Ay! soy - ¡ay! que la - ca - ña - va - da - ¡ay! que la - ca - ña  
 poco rall.

bre - va - que ha - ni - no - el - que - ran - Tuendel  
 a tempo

o — mor — ta — sea — ce — As —

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "o — mor — ta — sea — ce — As —" are written below the notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and melodic fragments.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment from the first system. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

The third system of the musical score continues the piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

The fourth system of the musical score continues the piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

*A la "A"  
3 veces y   
para terminar*

The fifth system of the musical score consists of a piano accompaniment section and a final section. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and melodic fragments. The final section is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and it features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and melodic fragments. The system ends with a double bar line.

EL AGUACATE  
SON

Música de  
AUTOR ANONIMO

The musical score for 'El Aguacate' son is presented in five systems. Each system consists of a single treble clef staff and a single bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern characteristic of a son. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many notes and rests. The second system continues with similar complexity. The third system features more sustained notes and rests. The fourth system has a more rhythmic feel with many eighth notes. The fifth system continues with a similar rhythmic pattern. The sixth system concludes with some sustained notes and rests, ending with a double bar line.

*Huapangos, sones y zapateos*

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of six systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The notation is primarily in 2/4 time, with various rhythmic patterns and articulations. The first system shows a lively melody in the treble and a steady bass line. The second system features a more melodic treble part with some grace notes. The third system has a more sustained treble melody. The fourth system continues with a similar melodic line. The fifth system shows a more complex rhythmic pattern in the treble. The sixth system concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and the text "D.C. 8 Poco Fin".

EL FANDANGO

SON

AUTOR ANONIMO

The image displays a musical score for 'El Fandango', a son. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

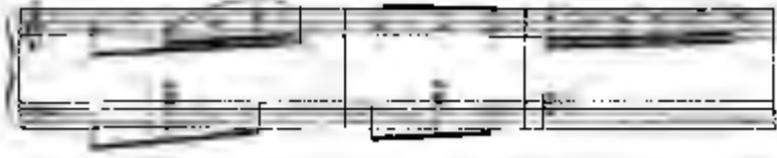
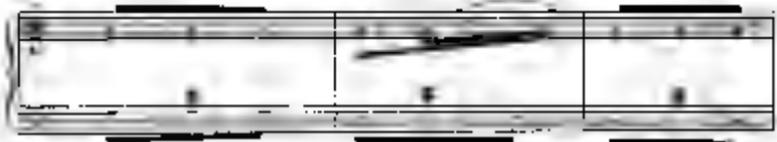
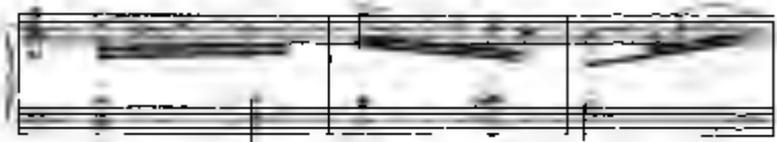
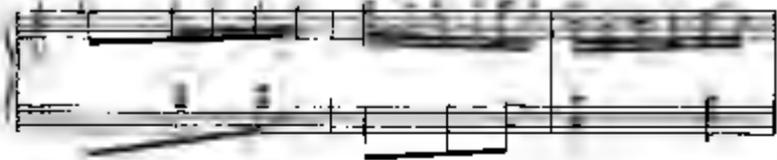
**EL JARABE**  
SON

Letra y Música de  
AUTOR ANONIMO

The musical score for 'El Jarabe' is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The piece is in 2/4 time and features a lively, rhythmic melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Lu - ce re - na de in ma - ri - sa, pro - ce - ra  
 des pu - brae pueri, qui na - tus, in ter - ra  
 quan - do ma - ri - vi - de - rit, et  
 Ya - sar - ma - ri lu - ce in cu - ras  
 No - rum et de - ce - dit de -







EL ASISTOY

SON

Letra y Música de  
AUTOR ANÓNIMO

The image displays a musical score for a piece titled "EL ASISTOY SON". The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/8. The music features a rhythmic melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef, with various chordal textures and melodic patterns throughout.



Ma - na - na co - mecen los pa - sados de  
 Cuen - do des - pués de un día de mis  
 Cuen - do des - pués de un día de mis  
 Des - pués de un día de mis  
 Cu - pi da se de - man do - ra del a - mor que in -

vi - da mí - a      quien pu - die - ra      ver el ho - ga  
 men - da - ci - ta      le d'jun - da - so y      la mer - di  
 sión sa - tien - da      el hom - bre mien - ta      ju - ran - do  
 do la gua - rra      y co - mo se      soy del or - te  
 gna lu Tui      y sé - lo se      con - so - la - da

mi - ca na - con el gui - o      quien pu - die ra  
 y le di - ja: Ma - ma ci - ta      Ho - ran da me  
 lo mu - jar ju - ra mia lien - do      el hom - bre mien  
 me guar - dan las de - tra par - te      me gua - ran las  
 que cuan - do - las      ta - ran zar - que cuan - do - las

ver el ho - ga      y mi ca - re      ver el gui - o ¿Ay!  
 voy por ti      y le di - ja      ma - ma ¿ta - áy?  
 le ju - ran - do      le mu - jar ju - ra      moliendo,  
 do la par - te      pe - ro más las      de mi lie - bra  
 ite man sed      so - ñe - las - ba      jan el o - ga

EL TORO TABASQUEÑO

SON

Música de  
AUTOR ANÓNIMO

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support with chords and a steady bass line. The piece is a 'son', a traditional Mexican dance form.

The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a standard staff format with various note values, rests, and dynamic markings. The notation is arranged in a vertical column, with each system separated by a small gap. The overall style is that of a traditional musical score.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is a piano accompaniment for a piece titled "Huapangos, sones y zapateos". The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system features a more complex melodic line with trills and grace notes in the treble clef, and a bass line with chords and eighth notes. The third system continues with similar melodic and bass line patterns. The fourth system shows a melodic line with a trill and grace notes in the treble clef, and a bass line with chords and eighth notes. The fifth system concludes with a melodic line in the treble clef and a bass line with chords and eighth notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, grace notes, and dynamic markings.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking 'Cresc.' is present at the beginning of the first system. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final chord in the fifth system.

VILLAHERMOSA  
ZAPATEO

Letra de  
MARI M. DE SANCHEZ

Música de  
GILBERTO CUPRILLO (1941)



1. Con, mos to ba, lla tap do.  
2. Que, nun, na, us, sea bar.  
3. Ve, re, men, do sin, can.  
4. Ven, tre, ca, pas, de, ven.

ru - da lu - cen, te ma, gni - ga - do pe - ni te, rra, tro, pi -  
ma - so es, ta, gra - ta Vi, lla, her - ma - sa lin - do, tie - to, de, cris -  
se - lo, can - ta, la, gre, can, ti - na, que, pa - me, so, de, can -  
du - ra en - tre, gan, he - los y, sen - tu - ra, ra, la, vi, da, en, la, ciu -

col ————— je mi tie-rya tra-pi - cal con - tapl ge. líf ría. leal  
 Cal ————— jin - do. cie - ta do cris - tal, en - tos jardi - nas la  
 Cal ————— gua - pa mo. lo de chon - tal ya su la - do ya la  
 dad ————— va la vi. da en la ciu - dad es - ta jo - ya del su -

ri - o ————— y to. ro. los de ro - ci - o me - ced  
 ró - sa ————— en el pue. do la. jo - ró - sa Nar - da  
 mo - sa ————— muy san. ríate mu. jher. ma - sa con su  
 ves - te ————— la pri. me. ra cu. yas hues. las de Cor -

Vien - to sin ce - zar.  
 ver - de of - fe - tal.  
 tra - je de per - cal.  
 las vi - ves fun - dar.



RIOSECANA DE MIS SUEÑOS

ZAPATEO

*Allegro* Música de ADELARDO MADRIGAL

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro' and 'Música de ADELARDO MADRIGAL'. The second system features a first ending bracket labeled '1º'. The fifth system features two ending brackets labeled '1º' and '2º'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

## HUIMANGUILLO

ZAPATEO

Música de  
J. DE JESÚS MENDOZA



35

*Hui-man - guil - la Hui - mangui - la lin - da tie - cea tre - pi -*

A musical system for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single treble clef staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The system is marked with a '35' above the first measure of the vocal line.

casi donde con la sa-lan-dria A-rrí-ba del guaya-  
 bati. Hi-cien-guilla Hui-man-guillo En-ma-dia-dun-plato-  
 casi E-ras en tierra que ri-ño Que siempre he de guay-  
 rar. Hui-man-guillo Tus mujeres son a-le-gras A-  
 fio

Huapangos, sones y zapateos

le - grescame la flor Como la flor que pes tu ma  
Cuando se tie neva - mar, Cuando teni ego una no via Le  
ajunra - mi - lo de a - sahar Queie corté en las  
cer - cos Don - de hay ma - cho na - ran jai jai. Hui man.  
al y fin



Huapangos, sones y zapateos

Ando si, cuando la pisada que marea su - mi, me moymi - li - lar,  
No abriguenas ya la - an - res que quisitas su - je - les de la re - c - o - ion

cu - ya fa - ce de Gale - dis, la en ya por n - ha - ro co - si mun - dal  
Si gen cuando de - la - res al pueblo su - fri - do sin com - pa - sión

De - go - me ayes que la sien - te a - ligar lo más hondo del co - ra - zón —  
para hay un mar, co - pen - diente de sus bre - gas, gente de ra - des - suán —

quejas ti-lan ra - va - lentes al gran Bo - no - parís de nuestra Na - ción.  
 y el to - n - ra - lentes al gran Bo - no - parís de nuestra Na - ción.

ción. E - se non - ce - bra - gón al Ven - cer de O - ca -

yón Es el tri - un - fa - dor de León que ti - ra - va - lentes al gran Bo - no - parís de nuestra Na - ción.

ción. E - se ción. V - san los ción.

Al 65 59

**ANOCHECER TABASQUEÑO**  
ZAPATEO

Letra de  
JOSÉ BUENO ROMERO

Música de  
César CUENDO (jr.)

The image displays a musical score for the piece "Anochecer Tabasqueño" (Zapateo). The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern characteristic of zapateo, with frequent eighth and sixteenth notes. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment. The score is presented in black ink on a white background.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1' and '2' in some systems, and a dynamic marking of 'p' (piano) in the third system.



VIVA LA CHONTALPA  
ZAPATEO

LETRA DE  
MARIA M. DE SANCHEZ

The image displays a musical score for the piece "Viva la Chontalpa" (Zapateo). It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern characteristic of zapateado. The first system begins with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes first and second endings, indicated by the numbers "1" and "2" above the treble staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

*Huapangos, sones y zapateos*

---



**BOQUITA DE MIEL**  
ZAPATEO

Música de  
TRINIDAD LOPEZ VILLEGAS

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment with eighth-note chords and single notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

*Huapangos, sones y zapateos*

---

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of five systems of music. Each system is written for the right and left hands on a grand staff. The first system includes a first ending bracket over the first two measures and a second ending bracket over the last two measures. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a melodic line with a grace note in the right hand. The fourth system maintains the rhythmic pattern. The fifth system concludes with another first and second ending structure, mirroring the first system. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

# QUE RECHULA CHIQUITA

ZAPATEO

Música de  
ADOLFO MADRIGAL

The musical score is presented in four systems, each with two staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a style characteristic of Mexican folk music, with a strong emphasis on the rhythmic pattern of the zapateo. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all arranged in a clear and readable format.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves, a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes. The first system begins with a double bar line. The fifth system concludes with two first and second endings, indicated by the numbers '1' and '2' above the notes.

RANCHERA DE MI VIDA  
ZAPATEO

Música de  
TINIBALU LOPEZ VILLEGAS

The image displays a musical score for a piece titled "Ranchera de mi vida" in Zapateo style. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern characteristic of Zapateo, with frequent eighth and sixteenth notes. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment. The score concludes with a final chord in the bass clef.

PARA QUE TE CUENTO  
ZAPATEO

Música de  
ASTORIO de IBERO GUARINA

The musical score is presented in five systems. The first three systems consist of piano accompaniment with a treble and bass clef. The fourth system is a single-line staff for zapateo, showing rhythmic patterns with slurs and accents. The fifth system is another single-line staff for zapateo, featuring two distinct rhythmic figures labeled '1' and '2'.

CHONTALEAMELO, MI VIDA  
ZAPATEO

Música de  
TRINIDAD LÓPEZ VILLEGAS

The musical score is presented in four systems, each containing a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

1 2

Fin al 24

LA FLOR DE LA CHONTALPA

ZAPATEO

Música de  
Teodoro LÓPEZ VILLEGAS

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. A double bar line with a repeat sign is placed after the first measure. The second system continues the melody. The third system features a first ending bracket over the final two measures, with a second ending bracket starting at the beginning of the fourth measure. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The melody in the treble clef features a first ending bracket labeled '1'.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. It includes a second ending bracket labeled '2', the instruction 'Al X' with a cross symbol, and a key signature change to D major (one sharp).

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass clef.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The melody in the treble clef features a first ending bracket labeled '1'.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The melody in the treble clef features a second ending bracket labeled '2'.

PONTE TIESO

ZAPATEO

Música de  
CIESENTA UN GALLEGOS

The image displays a musical score for the piece 'PONTE TIESO' by Zapateo. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system contains two first endings, labeled '1' and '2'. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth and fifth systems show the final sections of the piece, with some notes appearing faded or less distinct. The overall style is characteristic of early 20th-century Spanish folk music.

LA FLOR DE LA CALABAZA  
ZAPATEO

Música de  
AGUSTINO MADRIGAL

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system includes first and second endings, indicated by '1' and '2' above the treble clef staff. The third, fourth, and fifth systems continue the melodic and rhythmic development of the piece, with the fifth system concluding with a double bar line.

ME GUSTA LA CHISMOGRAFIA  
ZAPATEO

Música de  
ANTONIO DE LOS GUARDOS

The image displays a musical score for a piece titled "ME GUSTA LA CHISMOGRAFIA ZAPATEO" by Antonio de los Guardos. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a rhythmic style characteristic of Zapateo, featuring a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

¿CUANDO PASARAN MIS PENAS?

ZAPATEO

Música de  
JUAN BOYTO PEREZ

The musical score is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is a short, introductory piece. The subsequent four systems are longer, featuring a complex rhythmic pattern characteristic of zapateo, with frequent sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various rests, beams, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

EL HOMBRE DEL SURESTE

ZAPATEO

Música de  
PABLO GUTIÉRREZ CORTES

The musical score is presented in five systems, each with a piano (piano) part on the left and a guitar part on the right. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the guitar part is written in a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The guitar part features a rhythmic pattern characteristic of zapateo, with frequent eighth and sixteenth notes. The piano part provides harmonic support with chords and melodic lines. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure is a short, rhythmic piece.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is particularly active, featuring a consistent eighth-note accompaniment pattern. The overall style is characteristic of traditional Mexican folk music.

TE ESPERO EN EL ACAHUAL  
ZAPATEO

Música de  
CÉSAR CLAUDIO (M.)

The image displays a musical score for the piece "Te Espero en el Acahual" by César Claudio. The score is written for piano and is organized into five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern characteristic of zapateo, with frequent eighth and sixteenth notes. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a first ending bracket labeled "1º" and a second ending bracket labeled "2º". The third system contains a section marked with a double asterisk (\*\*). The fourth system continues the main melody. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.



al S y

## LA FERIA DEL AZUCAR

ZAPATEO

Música de  
AUTOR ANONIMO

The musical score is presented in five systems, each consisting of two staves. The first system shows a piano introduction with a rhythmic pattern. The second system features a vocal melody line with lyrics written below the notes. The third and fourth systems provide a piano accompaniment with a steady rhythmic accompaniment. The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece titled "Huapangos, sones y zapateos". The notation is arranged in six systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The first system includes measure numbers 28 and 29. The second system includes measure numbers 30 and 31. The third system includes measure numbers 32 and 33. The fourth system includes measure numbers 34 and 35. The fifth system includes measure numbers 36 and 37. The sixth system includes measure numbers 38 and 39. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic patterns and melodic lines.

LA FERIA

ZAPATEO

Letra y Música  
de  
JUAN LUIS ENRIQUETA



139

Soy guáñ guáñe tu - re - re, soy ji - ro - te de ver - de,  
 Yo pa - ra - rer las kas - ca - tes, yo lo fo - rigo ay - man - san...  
 Se - ra - rás va - gas pa - her - do, que voy así - do - raga - go - her!

en el campo soy va - que - ro, boñá - dar en la etu - día,  
 yo, ba - ra - jo - da - dar rí - tes no me va - yas a ñ - her!  
 Si pla - ta espeñe - ban - dor - gáñe que - rigo pro - va - aher?

Lar - go así - do - lo - so.  
 Con - to de lo - muer - to  
 Va - mar - to en oyo.

Huapangos, sones y zapateos

rri - do, ni ja - me - se sin ten - ser, es mi Dios el Dios Cu - pu - do, en mi  
 ne - gna tanqunta con - ti - na - ción; dar de pa - los a mi sue - gra y en - te -  
 me - te por lo - jo - co que por - dió; lle - ve - equit lo que gu - ta, y si

ley mi va - lan - tá. A la fr. ra, prada me - do, voy a lle - var los ca -  
 nar u - na con - ción. Ando la yuca ma - du - ra por la pan - ta de los  
 fal - laquines, ley yo... Cuando los tratos se sal - gan y vengo mi suer - ta

lu - lla, yo en - raí en la la - pa - da que a me - las tie - ne mi ga - lle -  
 so - veas / ca - mo su - be la ba - tu - ra en tiempo de re - ma - ñ - nos!  
 lo - ca, comprandi, por lo que vel - gan, los be - ti - las de tu be - ca.

MIO, DIIO EL GATO  
ZAPATEO

Letra y Música  
de  
JOSÉ LUIS INCORRIETA

10

20

30

40

50

60

70

80

90

100

110

120

130

140

150

160

170

180

190

200

210

220

230

240

250

260

270

280

290

300

310

320

330

340

350

360

370

380

390

400

410

420

430

440

450

460

470

480

490

500

510

520

530

540

550

560

570

580

590

600

610

620

630

640

650

660

670

680

690

700

710

720

730

740

750

760

770

780

790

800

810

820

830

840

850

860

870

880

890

900

910

920

930

940

950

960

970

980

990

1000

1010

1020

1030

1040

1050

1060

1070

1080

1090

1100

1110

1120

1130

1140

1150

1160

1170

1180

1190

1200

1210

1220

1230

1240

1250

1260

1270

1280

1290

1300

1310

1320

1330

1340

1350

1360

1370

1380

1390

1400

1410

1420

1430

1440

1450

1460

1470

1480

1490

1500

1510

1520

1530

1540

1550

1560

1570

1580

1590

1600

1610

1620

1630

1640

1650

1660

1670

1680

1690

1700

1710

1720

1730

1740

1750

1760

1770

1780

1790

1800

1810

1820

1830

1840

1850

1860

1870

1880

1890

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

2010

2020

2030

2040

2050

2060

2070

2080

2090

2100

2110

2120

2130

2140

2150

2160

2170

2180

2190

2200

2210

2220

2230

2240

2250

2260

2270

2280

2290

2300

2310

2320

2330

2340

2350

2360

2370

2380

2390

2400

2410

2420

2430

2440

2450

2460

2470

2480

2490

2500

2510

2520

2530

2540

2550

2560

2570

2580

2590

2600

2610

2620

2630

2640

2650

2660

2670

2680

2690

2700

2710

2720

2730

2740

2750

2760

2770

2780

2790

2800

2810

2820

2830

2840

2850

2860

2870

2880

2890

2900

2910

2920

2930

2940

2950

2960

2970

2980

2990

3000

3010

3020

3030

3040

3050

3060

3070

3080

3090

3100

3110

3120

3130

3140

3150

3160

3170

3180

3190

3200

3210

3220

3230

3240

3250

3260

3270

3280

3290

3300

3310

3320

3330

3340

3350

3360

3370

3380

3390

3400

3410

3420

3430

3440

3450

3460

3470

3480

3490

3500

3510

3520

3530

3540

3550

3560

3570

3580

3590

3600

3610

3620

3630

3640

3650

3660

3670

3680

3690

3700

3710

3720

3730

3740

3750

3760

3770

3780

3790

3800

3810

3820

3830

3840

3850

3860

3870

3880

3890

3900

3910

3920

3930

3940

3950

3960

3970

3980

3990

4000

4010

4020

4030

4040

4050

4060

4070

4080

4090

4100

4110

4120

4130

4140

4150

4160

4170

4180

4190

4200

4210

4220

4230

4240

4250

4260

4270

4280

4290

4300

4310

4320

4330

4340

4350

4360

4370

4380

4390

4400

4410

4420

4430

4440

4450

4460

4470

4480

4490

4500

4510

4520

4530

4540

4550

4560

4570

4580

4590

4600

4610

4620

4630

4640

4650

4660

4670

4680

4690

4700

4710

4720

4730

4740

4750

4760

4770

4780

4790

4800

4810

4820

4830

4840

4850

4860

4870

4880

4890

4900

4910

4920

4930

4940

4950

4960

4970

4980

4990

5000

5010

5020

5030

5040

5050

5060

5070

5080

5090

5100

5110

5120

5130

5140

5150

5160

5170

5180

5190

5200

5210

5220

5230

5240

5250

5260

5270

5280

5290

5300

5310

5320

5330

5340

5350

5360

5370

5380

5390

5400

5410

5420

5430

5440

5450

5460

5470

5480

5490

5500

5510

5520

5530

5540

5550

5560

5570

5580

5590

5600

5610

5620

5630

5640

5650

5660

5670

5680

5690

5700

5710

5720

5730

5740

5750

5760

5770

5780

5790

5800

5810

5820

5830

5840

5850

5860

5870

5880

5890

5900

5910

5920

5930

5940

5950

5960

5970

5980

5990

6000

6010

6020

6030

6040

6050

6060

6070

6080

6090

6100

6110

6120

6130

6140

6150

6160

6170

6180

6190

6200

6210

6220

6230

6240

6250

6260

6270

6280

6290

6300

6310

6320

6330

6340

6350

6360

6370

6380

6390

6400

6410

6420

6430

6440

6450

6460

6470

6480

6490

6500

6510

6520

6530

6540

6550

6560

6570

6580

6590

6600

6610

6620

6630

6640

6650

6660

6670

6680

6690

6700

6710

6720

6730

6740

6750

6760

6770

6780

6790

6800

6810

6820

6830

6840

6850

6860

6870

6880

6890

6900

6910

6920

6930

6940

6950

6960

6970

6980

6990

7000

7010

7020

7030

7040

7050

7060

7070

7080

7090

7100

7110

7120

7130

7140

7150

7160

7170

7180

7190

7200

7210

7220

7230

7240

7250

7260

7270

7280

7290

7300

7310

7320

7330

7340

7350

7360

7370

7380

7390

7400

7410

7420

7430

7440

7450

7460

7470

7480

7490

7500

7510

7520

7530

7540

7550

7560

7570

7580

7590

7600

7610

7620

7630

7640

7650

7660

7670

7680

7690

7700

7710

7720

7730

7740

7750

7760

7770

7780

7790

7800

7810

7820

7830

7840

7850

7860

7870

7880

7890

7900

7910

7920

7930

7940

7950

7960

7970

7980

7990

8000

8010

8020

8030

8040

8050

8060

8070

8080

8090

8100

8110

8120

8130

8140

8150

8160

8170

8180

8190

8200

8210

8220

8230

8240

8250

8260

8270

8280

8290

8300

8310

8320

8330

8340

8350

8360

8370

8380

8390

8400

8410

8420

8430

8440

8450

8460

8470

8480

8490

8500

8510

8520

8530

8540

8550

8560

8570

8580

8590

8600

8610

8620

8630

8640

8650

8660

8670

8680

8690

8700

8710

8720

8730

8740

8750

8760

8770

8780

8790

8800

8810

8820

8830

8840

8850

8860

8870

8880

8890

8900

8910

8920

8930

8940

8950

8960

8970

8980

8990

9000

9010

9020

9030

9040

9050

9060

9070

9080

9090

9100

9110

9120

9130

9140

9150

9160

9170

9180

9190

9200

9210

9220

9230

9240

9250

9260

9270

9280

9290

9300

9310

9320

9330

9340

9350

9360

9370

9380

9390

9400

9410

9420

9430

9440

9450

9460

9470

9480

9490

9500

9510

9520

9530

9540

9550

9560

9570

9580

9590

9600

9610

9620

9630

9640

9650

9660

9670

9680

9690

9700

9710

9720

9730

9740

9750

9760

9770

9780

9790

9800

9810

9820

9830

9840

9850

9860

9870

9880

9890

9900

9910

9920

9930

9940

9950

9960

9970

9980

9990

10000

10010

10020

10030

10040

10050

10060

10070

10080

10090

10100

10110

10120

10130

10140

10150

10160

10170

10180

10190

10200

10210

10220

10230

10240

10250

10260

10270

10280

10290

10300

10310

10320

10330

10340

10350

10360

10370

10380

10390

10400

10410

10420

10430

10440

10450

10460

10470

10480

10490

10500

10510

10520

10530

10540

10550

10560

10570

10580

10590

10600

10610

10620

10630

10640

10650

10660

10670

10680

10690

10700

10710

10720

10730

10740

10750

10760

10770

10780

10790

10800

10810

10820

10830

10840

10850

10860

10870

10880

10890

10900

10910

10920

10930

10940

10950

10960

10970

10980

10990

11000

11010

11020

11030

11040

11050

11060

11070

11080

11090

11100

11110

11120

11130

11140

11150

11160

11170

11180

11190

11200

11210

11220

11230

11240

11250

11260

11270

11280

11290

11300

11310

11320

11330

11340

11350

11360

11370

11380

11390

11400

11410

11420

11430

11440

11450

11460

11470

11480

11490

11500

11510

11520

11530

11540

11550

11560

11570

11580

11590

11600

11610

11620

11630

11640

11650

11660

11670

11680

11690

11700

11710

11720

11730

11740

11750

11760

11770

11780

11790

11800

11810

11820

11830

11840

11850

11860

11870

11880

11890

11900

11910

11920

11930

11940

11950

11960

11970

11980

11990

12000

12010

12020

12030

12040

12050

12060

12070

12080

12090

12100

12110

12120

12130

12140

12150

12160

12170

12180

12190

12200

12210

12220

12230

12240

12250

12260

12270

12280

12290

12300

12310

12320

12330

12340

12350

12360

12370

12380

12390

12400

12410

12420

12430

12440

12450

12460

12470

12480

12490

12500

12510

12520

12530

12540

12550

12560

12570

12580

12590

12600

12610

12620

12630

12640

12650

12660

12670

12680

12690

12700

12710

12720

12730

12740

12750

12760

12770

12780

12790

12800

12810

12820

12830

12840

12850

12860

12870

12880

12890

12900

12910

12920

12930

12940

12950

12960

12970

12980

12990

13000

13010

13020

13030

13040

13050

13060

13070

13080

13090

13100

13110

13120

13130

13140

13150

13160

13170

13180

13190

13200

13210

13220

13230

13240

13250

13260

13270

13280

13290



EL GAVILAN POLLERO  
ZAPATEO

Letra y Música

de  
JOSÉ LUIS ESPURRIETA

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The first measure of the upper staff contains a fermata over a whole note. The melody in the upper staff is primarily quarter and eighth notes, while the bass line provides a steady accompaniment of quarter notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The melody in the upper staff includes some eighth-note patterns. There are measure numbers 10 and 11 indicated above the staff. The bass line continues with a consistent rhythmic pattern.

The third system of musical notation shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff continues with a mix of quarter and eighth notes, and the bass line maintains its steady quarter-note accompaniment.

The fourth system of musical notation includes the vocal line. The upper staff contains the melody with lyrics underneath. The lower staff continues the instrumental accompaniment. The lyrics are: "Soy el ga-vi-lán po-llero y cuando bajal co- / NI pa-ra que giretepan te hay un cu-zo dar a".

The fifth system of musical notation shows the final part of the piece. It consists of two staves with treble and bass clefs. The melody in the upper staff concludes with a final cadence, and the bass line provides a final accompaniment.

Huapangos, sones y zapateos

real, a la po-lla que yo quis, no sep, cho me xp vo . lar. Di . cen  
 qué que me ponga por de - lar. Le la bo. ca de tu fu - sil. Di . cen

que mejor de me - lar, é - cho, me tu bendi - ción; di - cen que no se vo .  
 que no sé vo - lar ¡y soy u. nega. la - ción! di - cen que mejor de me -

lar, y soy u. nega. la - ción!... *al 2º y*  
 lar ¡é - cho, me tu bendi - ción!...

*al 2º y*  
 Cuando vengo por las  
 Po - li. las pa. ra que  
 A ti, po. lla, te lo

lo, mas... Le - das los vi - ajes di - rás: ¡oi - ánt! que - dan sus pa - lo, mas, que -  
 rer, te... ye - lis. ¡ah! de te - nar u - na ca - raga que me - cer, te... que  
 di - go... que de - jos de ca - ce - rari ¡han de ce - len - lar mi - do - las

¡No, vie - no! ga - vi . . . ¡án! . . . Di - cen que no se vo - lar ¡y soy u - negro! . . . la .  
 ni - do, lo que po - ner. Di - cen que me han de ma - lar ¡é chame la bendi -  
 ¡plumas de tu ca - ña! . . . ¡Dí - ten que no sé vo - lar ¡y ray u - negro! . . . la .

ción! Di - cen que me han de ma - lar ¡é - chame la bendi - ción! . . .  
 ción! Di - cen que no se vo - lar ¡y soy u - negro! . . . la . . . ción!  
 ción! Di - cen que me han de ma - lar ¡é - chame tu bendi - ción!



el, a. co, ya se, que, lo, llagar, el, pa, cion, le, brisó, demé, poble, ya, si, le, ave, tí:  
 mági, co, se, pa, dice, de, ya, máconite, ver, se, oc, con, gema, ver, se, ya, al, con, tes, tí:

Ju, giti, ju, ga, va, lí, ta, ca, re, mas, el, ser, mien, tras, la, ga, de, la, si, ga, lí, in; ju, ca, to, ju, ca, to,

al 8º y

Las ve  
 Paes.  
 A. A.

Las ve  
 Paes.  
 A. A.

## Huapangos, sones y zapateos

*el, nos queda rana. tá mi, tá,* y la miélagua heciza sa. tá, re. co re ad, ve, ran en, rito de ve  
*di, do por un largo ad, quilo* al en. tie, rro Sa. há tuí so. lí, ei, lo, an si hombre he, uita, de su  
*vue ca, mpel, ti, co ran, lí, co* sa mar, che de le vi, da ro. mén, lí, ca, por ha, ber am, bruj, a, dos ro

*có, mi, ca* it, se ta, da en buca del pé, rro, co. *Ol, vi, don do se tá, ei, co* mi, tá, co al mi.  
*fe, re, tro* sin pa, nor, se si lo, vo ni lí, vi, das *La, del mundo* ba, la, ba, fra, ní, lí, ca al pa:  
*pú, bli, co* con la miélagua mi, tá, ca trá, gi, ca... *Yo me sio, lo* tambien, ya, tá, lí, ca al en.

*mi, tro del gran la bar, na. cu, lo,* al o. ir lo rap, ei, lle La ná da, con vas a. B.  
*sur el cor, ta, je mor. lí, fe, re,* y do quí, no can. ta. ba la gaa la con cu, ra son.  
*des, mi, ma, do mi pla, lí, ca,* porque fe, me quí, que los pa. so, tes se pon, gan do.

ve... da... tam... bien... me... a... la... mi...  
rí... en... te... la... mis... ma... con... el... los...  
men... te... a... gen... de... con... lar...

Te... vi... del... (In)...  
Jus... o... re... te... jus... sa... vie... tús... ma...e... pa... re... ma...e...  
Fin... pa... so... con... es... te...

3. *And.*

SONANDO VIVO YO  
ZAPATEO

Luz y Música  
de  
JOSÉ LITO ENCERRIETA



8

Ya vie - ne re - un - dí - me di - a — en lum - brán - do las pro -  
La lu - na se - ña - so - man - do — por de - trás de las mon -  
La tar - cas es - ta flo - ran - do — en el bor - que de pal -

Musical notation for the third system, including a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

de var - yu vie - ne re - un - dí - me di - a — en lum - brán - do las pro -  
La, has - ta lu - na se - ña - so - man - do — por de - trás de las mon -  
me, has - ta tar - cas es - ta flo - ran - do — en el bor - que de pal -

Musical notation for the fourth system, including a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

de - ras, a - si pen - de - mí - le - grí - a el dí - a que lu - me  
 La - ras, a - si pen - de - mí - le - grí - a el dí - a que lu - me  
 me - ras a - si pen - de - mí - le - grí - a el dí - a que lu - me

que - ras, a - si pen - de - mí - le - grí - a el dí -  
 que - ras, a - si pen - de - mí - le - grí - a el dí -  
 que - ras... a - si pen - de - mí - le - grí - a el dí -

a que lu - me que - ras, A - man - do, la - nan -  
 se - pa que me - la - ras, A - man - do, pa - nan -  
 lu - ya no me que - ras, A - man - do, con - lan -

Huapangos, sones y zapateos

do<sub>1</sub>                    so - Aan - do... ví - vo    ya  
 do<sub>2</sub>                    so - Aan - do... ví - vo    ya  
 do<sub>3</sub>                    so - Aan - do... ví - vo    ya

*Fin.*

Ma. No se do mango la voy a re - ar    a que  
 Co. se le con - mi - go que yo la cu - re    sa - pa - llo de

*Fin.*

ri - cie la bi - sa del mar    so - li - moe fan - pro - ro    se - chen - ras co -  
 ra - so co - lar de sa - le,    ce - mi - se bor - de - de    son que - los pri -

ner con la fres-qua-ci-ta del a-me-ne-con, se que me  
mar, — bi-ta de se-ña, ja-ta-nes deo-ton; de él só-la

pon-que i-qual que-ro-na. Plur con lin-dos co-lu-ros y ra-mas de  
que-no se-bro-ña po-sol-— que par de ge-me-las mas lin-dos que

mer. — ¡ como la cael co-ra-són!  
sol. — ¡ como la cael co-ra-són!

el fin.

SEÑO CEBOLLIN  
ZAPATEO

Letra y Música  
de  
JOSE LUIS INTURRIBEYA

Ex - ce - no - che de - ver - que - no que - no  
U - na ji - ca - ra bien he - che me son -

me - de - si - que - más - me - sé que que - no lo - que - no y - que - no  
pre - con un tas - las - pa - re - sa - la - no - no / No - che las - - pa -



Huapangos, sones y zapateos

dan-do que sea mi mu-jer, pá-ra la de pri-er a gus-to... me-ji - nal con se lon-ge -  
 "co - co" que sea me la - bre: lúe, no se ya - ci - ta, se lúe - do ya - gual, que - ri - No de

mi - say su pan de fri -jol. Y sea con las ca - rras, con ja - can, con el pi - leto, que con las ca -  
 pla - ta, su pla - ta de a - ríol... A - pa - re - ta, cha - ca, que sea me - ro - ríol, que vio - na del

cha - ca en el a - ca - hual... Me - mudo de no - tas el ver, de can - fío, la - ca las ca -  
 monte con ten - del que - jí... No - mudo de no - tas el ver, de can - fío, la - ca las can -

pa-nis se-ñal Coe-li. No. *Compositio de mo-vi-er de-ús an-pa-tris, 'cae-sa-le me*  
*pa-nis se-ñal Coe-li. No. Comu lu san-dia, co-me tu mo-ly, de-ce tu ja.*

ria, no te di-ca-so, sans pa-re con-to pa-so la tu-ne de-niel, si-pu-er te ca-  
*ca-re, can-to lu can-cion. Te di lu na-ran-ja te di lu ti-min, pa-re no la*

na, la, pa-da, si-me, me-y.  
*De-se de mi co-re-són.*

JUAN CENIZO  
ZAPATEO

Letra y Música  
de  
JOSÉ LUIS INURRITXA

1<sup>o</sup>

2<sup>o</sup>

3<sup>o</sup>

Yo vie-ne flo-rian-do por a-que-lla  
Yo vie-ne flo-rian-do por a-que-lla

lo-ma. ay, que se me mo-ja, se me moja en tin-de-pa-to-ma.  
Oro-la. ay, que se me mo-ja, se me moja magüela-cho-la.

Yá vie-me ño - vien - do \_\_\_\_\_ por e - sa ca - ña - da, \_\_\_\_\_ ay, que se me  
 la vie-me ño - vien - do \_\_\_\_\_ por el a - no - yi - to \_\_\_\_\_ ay, que se me

mo - ja, se me ma - ja mi pre - ña - do - ra - do \_\_\_\_\_ Ma - me - ci - ta  
 mo - ja, se me ma - ja mi ca - ta Go - yi - to \_\_\_\_\_ Ma - me - ci - ta

que - ri - da, go que - ro ser ve - que - ro no ju - gar me la vi - de  
 que - ri - da, go que - ro ser rel - ie - do no ju - gar me la vi - de

*Huapangos, sones y zapateos*

en las on-das dejen o-ri-cón, e con el pié de sus-ro  
en el fi-la dejen ma-cha-lánz y gri-tar bien gri-ta-do,

la-zar en las po-pu-las e-ros la-ros pu-er-les grehas, la mic-do  
en. boudemuy ma-ci-los: ¡A, qui va Judn Ce-ni-to, Ji-ju dejen ca-

den?	Mer-ra. di. la. Mer. ec.	si ma lí. gapp a - mar
Roa...!	Mer. on. di. la. Mer. cé.	si me lí. gaw a - mar

un do-blen la da-re                      que-já-llen los re-ni-la del mar  
 ve do-blen te da-re                      que-já-llen los re-ni-la del mar

el es-que va te-re                      de tu dol-or mi-er,  
 el es-que se re-re                      de tu mal-ca mi-er,

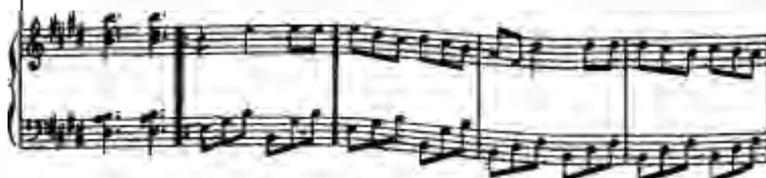
Mer-ce-di, la Mer-ce,                      si me lle-gas a-mar!  
 Mer-ce-di, ta Mer-cá,                      si me lle-gas a-mar!

CALENTURA  
ZAPATEO

Letra y Música  
de  
JOSE LUIS INFANTE



1. - to los - id hermanos del cura fan - to los de que me dio co, her.  
 2. fan - to hai - id - to los de que me dio co, her.  
 3. fan - to hai - id - to los de que me dio co, her.  
 4. fan - to hai - id - to los de que me dio co, her.  
 5. fan - to hai - id - to los de que me dio co, her.



Lu, re, mi - fa sol la concuerda y bar - do, can - to los de que me dio co, her.  
 Lu, re, mi - fa sol la concuerda y bar - do, can - to los de que me dio co, her.  
 Lu, re, mi - fa sol la concuerda y bar - do, can - to los de que me dio co, her.  
 Lu, re, mi - fa sol la concuerda y bar - do, can - to los de que me dio co, her.





¡AY!, MI DIOS  
ZAPATEO

Letra y Música  
de  
JOSÉ LUIG INURRIETA



The image shows the first line of the song, including the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics written below it. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The lyrics are: "Se - ñe tu des - no, se - ñe tu E - rar san - ta - ra, a - na - can Con - do te mi - ra, con - do te".

The image shows the second line of the song, including the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics written below it. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The lyrics are: "des - no, con - do te re - ran - ta - ras des - no, ya - vos con - do - te mi be - ñe con - do te con - do - te ya - vos con - do - te mi mi - ra, la - ma re - do - do - mi pa - sión su - bes mi pe - rra - sión".

que - in, ye - vos cal - mar, se - mi - do - lin... Sa - ré tu - lar...  
 e - ra in a - duer - me - ye de re - bor... E - ras lan - bor...  
 pi - ri se mi ho - mages a - das - mor! Cuando te - mor!

Ay, mi Dios, qui - ra - fer! al mi - rar te ve di - cen  
 Ay mi Dios, qui - ra - fer! ve de - cir al mi - rar te  
 Ay mi Dios, qui - ra - fer! al mi - rar te ve di - cen

la - das pe - que más yo pa - der se lan -  
 Cu - ra... do - tres pa - der cer an - el  
 la - das pe - que más mi pa - der se lan -

Huapangos, sones y zapateos

dán que la mar los co-dos — por — que puen-to, mi bien, — es — te —  
 man-dan-ro los los co-dos? — Y — se — ve — de — ma — lin — si — e —  
 dán que la — mar los co-dos, — por — que puen-to, mi bien, — es — te —

re — mos jun-tal al — lar, — don-de no — dia que mar, se — pue — da an — ta —  
 cha — mas se — ban, el — día, — se — ha, re — na — de lo — lar — re — ra — en — el —  
 re — mos fran-jeal al — lar — don-de no — dia que mar, se — pue — da con — te —

lán — pa — ra — de Lu — mi — rar, — Se — rá — tu —  
 loc — no — de mi — con — sa — san, — E — res — tan —  
 lán — pa — ra — de Lu — mi — rar, — Cuando se —

al 8º y ♯



Huapangos, sones y zapateos

fres. co de la la. gu. na, pe ver te en el ho. ri. zon. te que tú. so, man do lo  
 ma: sus lu. go. res - no. jas, que pa. ra. lum. brar mi san. da. Son. la. la luz de tus  
 ojos de ser en la. ta. ca, pa. ra. lo. ju. no, cie. ti. lo. tú. res lo que mi me. lo. ca.

lu. na, pa. var. cen. ti. ho. ri. zon. man. do in. lu. na  
 a. jos, que pa. ra. lum. brar mi san. da. Son. la. la luz de tus o. jos  
 So. no, us. ta. to. ju. no, cie. ti. lo. tú. res lo que mi me. lo. ca.

To. lo. di. - je. go. tu  
 Son. no. re. no. tú.  
 Plan. te. al. ver. tie. ra.

E - oi ó me la deo me la sa - col' Va le di - jea E - oi ó  
 " - jos, co - rraun té que re dea. lra. lras) sus mar. re lra " - jos, re .  
 gre - vias: me - jar mar.ri que par. der. Le... Placel ver te a - gre - vias: me -

me la deo me la sa - col' E - oi co - rra - sion con el mi - ó toc men un plá. Le. no  
 magu re que re dea. lra. lras) no me mi. rex con e - no - jos por que me cie - gas con  
 jar mar.ri que par. der. le. je me, cho. qui. Le. Le. te. bio, con que me cau. ser la

que. sa, te co - rra sion con el mi - ó. No. men un plá. Le. no que. co -  
 e - lras, no me mi. rex con e - no - jos por que me cie - gas con e - lras.  
 mar. re lra de. no, cho. qui. Le. lra. le - bio, con que me cau. ser la mu. le.

EL CARNAVAL  
ZAPATEO

Luz y Mónica  
de  
JOSÉ LUIS INURRITA

Ver-gan

(A)  
so-nos y dan-sas y mi-ti-cas; que ya se-gre lle-ga el car-na-val; al fin.

11 12  
bu-nos lo san-do de re-sa-pa-re las her-mo-sas que sa-ben a-mar. Van-gan mar.

ha

y! me di-jo Lo-la, ay, ay, ay? le con-tes-Lo, ay, ay, ay! fan-  
 A de sin-la, to-la si-do, a los tiem-po so-lan-mes; de tu-er-ra, igne-  
 Al jón la di-ces-to, no y mi-la-nos ga-vi-lán; al ma-ni-do

ga cul-to-do, que nega-Lé si-gan-de-un-pié, Ven-gan  
 a de-lan-za, si-que-re so-lan-tes, Ven-gan  
 sin-ser-guier-ra, jóo-ma-di-ble, te-di-rán? Ven-gan

a la (A)  
 3 veces y sigue

so-nos y den-tes y

a la (A)  
 3 veces y sigue

mu-ri-erá, se-yá-la-gra-He-gal Car-na-vel: el-fon-bra-ma ta-er-ra-de

Huapangos, sones y zapateos

ro. des pa. re tes her. mi. sus que las, bea u mo: Ven gan. mo:

Has ta el sue - no me ha que sa - do, pe. re no - che me du. mi.  
El a. mor es u. na lum. bre que se - ber. lo so. plor  
Hay mu. je - res que que. si. ran a tu ma - ri - de que dar

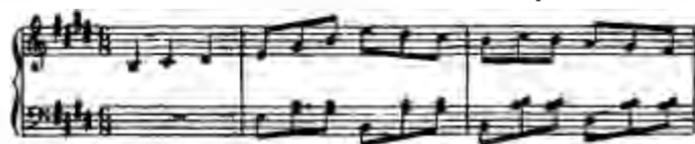
y so. re con pu. ras mi. cas es. lar pen. san. don. ti Ven gan.  
Pa. ra que me que. mal. can. to ni. lo de je. des lum. brar. Ven gan.  
me. lo. de. en u. na je. re. ra con la so. de. nal. co. nar. Ven gan

Fin.

# LUNA DE MIEL

ZAPATEO

Letra y Música  
de  
JOSÉ LUIS INCURRIETA



8<sup>o</sup>

si tu bo-qui-ta fue-ra — u-na trompe-ta — la  
 si tu bo-qui-ta fue-ra — un la-ronce-ro — de-  
 si tu bo-qui-ta fue-ra — u-na cir-que-ta — (8)

la — un — to-do lo no che-er — to-vie-ra — lo — ca, que lo — ca, que  
 si — con — to — do lo no che-er — to — vie-ra — chi-ppa, que chi-ppa, que  
 ver — de, — lo — do lo no che-er — to — vie-ra — mu-cha, que mu-cha, que

Huapangos, sones y zapateos

1ª 2ª

to-co. lo-co. Da-me tu boca, mi boca, e de-ser, lo  
 chu,pp. chu,pp. Da-me tu boca que me da, mi boca, que  
 muere de muere de Que-ro ga-zar de tu bo-ca, mu-je-r, el.

to-be de pe-dir, te to-be pe-to-gar, da-me tus la-bios que son un pei-mar, que  
 me-to-de-a-dar, ful-gor del E, des; da-me tus la-bios que son un pei-mar, que  
 vir pe-rea-mar, no-tir de pla-cer... que-ro tus la-bios que son un pei-mar, que

1ª 2ª

cal, man la sed de mi mar! mar. y  
 cal, man la sed de mi mar! mar. y  
 cal, man la sed de mi mar! mar. y

al 8º

última

mar.  
 mar.  
 mar.

EL CHINTUL  
ZAPATEO

Música de  
Candelino GALLEGOS

6/8

Fin

al. 6/8

ME GUSTAN LAS DE MI TIERRA  
ZAPATEO

Música de  
Christian GALLEGOS

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is in 2/4 time. The first system shows a clear piano accompaniment. The second system is partially obscured by fading. The third system includes a '2a' marking above the treble staff. The fourth system is also partially obscured by fading. The fifth system includes '1a' and '2a' markings above the treble staff.

LA TUTUPANA  
ZAPATEO

Letra y Música de  
JOSMAN URRUTIA BURLEO

Tu - tu - pe - na que ven las con das la - ca - ción san tus

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line.

ni más las cosas recordando en day ti - ta la dulce de - sa - ce - ra - zón

The second system of musical notation continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

que ellas son no las tu - sión Tu - tu - sión. La

The third system of musical notation concludes the piece. It includes a double bar line with a repeat sign and a first ending bracket. The lyrics are written below the vocal line.

*Huapangos, sones y zapateos*

no-cha lle-gó y na-gre arropó sa-bre tuastrosalmas tan-dió un

Ara-no de pat-pa-ra-ci la voz de tu mis-te-ris, so cenóla no

can-tas ya más que me-hor pen-sas no-les de-guade pe-sor

mi-ra que su frey-ra pa-ne la tal-guena que se de ujalambo-riar.

The image shows a musical score for a Huapango song. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The music is in a 2/4 time signature and features a characteristic Huapango melody with a steady piano accompaniment.

MI CONTI  
ZAPATEO

Letra y Música de  
JULIAN IRRIBITIA MURKIC

Te man dean ca - pu. No despien - te con - tí. Fa - ra que en la  
na - ra - ción fuer - des de mí. Y que te tras - mi - ta la pa -  
sión. Del que sien - ta por tí. La - ra - ción. Te mandaron a.

2

ción. Cuan-do de las ca-tras al na-que se fue con las pie-sa el

ca-lla De-ja sa la-lla Har Re-cuer-da la so-che Lon-ja.

no-se que ju-ra-se se a-se-ya-se Que

no-se a-se-ya-se Con-se-gra-se por siem-pre tu mor.

The image shows a musical score for a huapango song. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Spanish. A '2' in a box above the first system indicates a second ending. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of huapango music.

LA CHICHARRITA  
ZAPATEO

Letra y Música de  
JULIAN URRUTIA BURELO

Con - ta - la chi - cha - rri - ta ya vie - ne ma - go, ya vie - ne.  
Han pa - sa - do los fie - las y las flo - res - las yan las flo -

ma - go gas su can - ti - ras - gra - ta, co - mo un -  
ras - zas hay - por fu - ras de re - sas an que tras.

sa - yo de la pri - ma - ve - ra - rega - la - mor. Aunque la fiesta de  
san - to de la pri - ma - ve - ra - rega - la - mor. Va - mos u - na - nos al

Huapangos, sones y zapateos

laes-pe - si - cien      ha - gu que - an - se la      gu - lpa el sol  
 con - pro - ma - bon      has - la guanigama de      que - jal con - tar

Voy =      me - lar mi ca - ba, lo me - lar      y'a en - lar ex - pu - me - so pe - sol  
 de la chi - cha - pro que via - ga - mencia      de los socos de vi - dag - sem - lar

en a - sa fiesta, gran día, sube de ar      y la me - ra no que - ta - do mi - ser  
 que mi me - ra - no y go - su - sa también      a - m - bra - mencia la - di - cha - la fe

y go - la - ran      y go - la - ran      que - no me - i - guanigama - no  
 pu - ra vi - vir      y'a el su - tar      que - ras tu mi - me - dan

QUE BUENO QUE TE VEO

ZAPATEO

Música de  
Cecilia CALLEJÓN

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system includes first and second endings, marked with '1' and '2'. The third system continues the melodic line with some rests. The fourth system features a more active melodic line. The fifth system concludes with another first and second ending. The bass line throughout provides a steady, rhythmic accompaniment characteristic of zapateo.

EL GUAO DE DOÑA TILA

ZAPATEO

Letra y Música  
de  
Pascual G. PEREZ

The musical score is presented in five systems. The first system is a single melodic line in treble clef. The second system is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The third and fourth systems continue the piano accompaniment. The fifth system concludes the piece with a final cadence in the treble clef line.

LA RIBERENA  
ZAPATEO

Letra y Música de  
SANTI DE MAGARA CORTÉS



Qué bon la ri - ba - ra de aquel ri - o cre - ce - li - va ¡Ay! que ser  
Fu - jo, val es, lúscan - di - do entre la verde flo - resta ¡Ay! radeo.  
Si me quie - ra ri - ce - ra cuando se - pleal es - do - val - ¡Ay! cu mo



pa - san - tre men - gle - ras del lu - gar don - de na - ci -  
do de me - ra - se - las po - ra - ce que está do - lies - ta -  
que le ha - go - u - no se - ña y nos va - mos por jo - cal.



Huapangos, sones y zapateos

M. na, ra - be - ra - na! no re. re. la - nga - li.

cal, tus o - jos me tra - cen pre - so - no ma

tra - ta ya! tra - ta! —————

D. C. y mal. —————

para terminar fin

EL POPALITO  
ZAPATEO

Letra y Música de  
SANTIBL MAGARA CORTES

54

Voy a casarte - pen - al pa. U - lo deen -  
Ve - ras las gareas pa - sar - y a la viuda ju. gue -  
No te. mas ni. na que - yi - da al herman. se sal ar -

04

frente \_\_\_\_\_ si quieres vente con mi - go que al  
to va \_\_\_\_\_ tambu llirag ju. le - 1205 \_\_\_\_\_ que  
diante \_\_\_\_\_ vente con mi. gomi xi - da que el

Huapangos, sones y zapateos

a-gua ne-que ca - tien-te. D me-que pa-ra san-ta.  
 ni la ca-ba-za d - se, ma. y a-rás a llo-er la ca  
 a-gua ne-que ca - tien-te.

di - ta a la som-bra del pa-l-mar cer - can-do las flo-re - ci - tas que  
 na - da al pa-pa-le-ro can - tar tri - bur de sus al-bo - ra - da - nue.

per - fu - me la ban - da dar. Va  
 vez can - cio - nes de y mor. No

men -

Al  $\frac{3}{4}$   
 y  $\diamond$

fin

LOS TAMALES DE TIA ELIGIA  
ZAPATEO

Musica de  
Pascual G. PELEZ

The musical score is presented in four systems. The first system is a piano introduction consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a whole note chord in the bass and a half note in the treble, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second, third, and fourth systems each consist of two staves (treble and bass clef) with the same key signature and time signature. Each system contains four measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes in both hands, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The first system includes a dynamic marking 'f' above the treble staff. The notation is a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f'.





POCHITOQUE JANUACTERO

ZAPATEO

Letra y Música

de  
ALFONSO ZALDIVAR



Pe-chi-to-que ja-nua-cter-o. Je-ro-tan-mu-cho-cui-  
Un ti-pe-cu-siente y an-man-yo-sa-hu-er-ra-cu-

da-do-tes-a-lir-del pe-pal qu-sung-u-e-lan ca-rre-la-ro-ya-de-cha-  
sa-de-en-un-a-cha-lal pa-ra-ver-gue-r-ma-sa-gra-to-ya-en-lap-

llan-de-por-el ca-ro-wal sin-la-cortu-gue-la-gar-to-d'en-tro-de-la  
ri-lla-del ja-buar-lal ca-ma-man-gue-bien-te-con-tan-a-la-m-

Huapangos, sones y zapateos

que va na pua deca - tar      figuaital paja Ja - garta de ce. ce. si taun  
 ji naenal pan Ja - val      mo, ocha ramao la n men, la ja la ma no

chareo pa. ra cho pa - tar.      Guarda vuesa pas. car  
 cua - per el - jo - val.      To - le que. lo ponda che - go

juy cu - re nahacer ma. re - o      para la ji - ce - ta - a  
 de - ja - la de la la - rora. ca      miragualta la - ran - ta

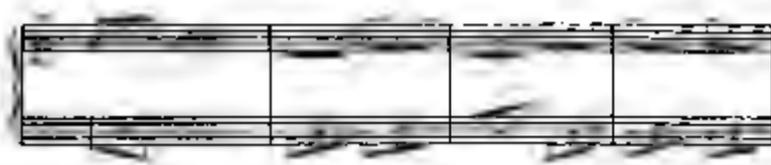
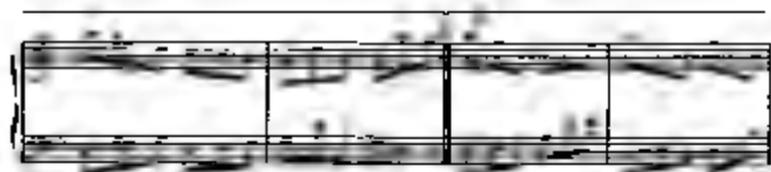
no la pua. das chinch - reer  
 si - ma qua. ni - juen. cua - na - da

leor.  
 Al X  
 y   
 Para fin

CHIQUITA A QUIEN ADORO  
ZAPATEO

Música de  
HILARIO SOBRERANO

The image displays a musical score for a piece titled "Chiquita a quien adoro" by Hilario Sobrerano. The score is written for piano and is organized into four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern characteristic of zapateo, with frequent eighth and sixteenth notes. The first system contains four measures. The second system also contains four measures. The third system includes a first ending bracket over the first two measures, followed by a second ending bracket over the next two measures. The fourth system contains four measures, with a first ending bracket over the final two measures. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of a dance accompaniment.





**HAZME UN POZOL, MI VIDA**  
ZAPATEO

Música de  
FRANCISCO G. PÉREZ

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of zapateo. The first system begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The subsequent systems continue the melodic and harmonic development of the piece, with some systems showing more complex rhythmic patterns and dynamics.

QUE ALEGRE ES MI TIERRA  
ZAPATEO

Música de  
Hipólito SOBERANO

The image displays a musical score for the piece "Que Alegre es mi Tierra" by Hipólito Soberano. The score is arranged in four systems, each consisting of two staves. The upper staff of each system is a treble clef staff, and the lower staff is a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a more complex rhythmic pattern in the bass clef staff, characteristic of zapateo. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble clef staff and a corresponding rhythmic accompaniment in the bass clef staff.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the notes. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the final system. The piece concludes with a double bar line.

PARA MI, LAS TABASQUERAS

ZAPATEO

Música de  
HERNANDO SOBRERANO

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The overall style is characteristic of traditional Mexican folk music, specifically zapateo.

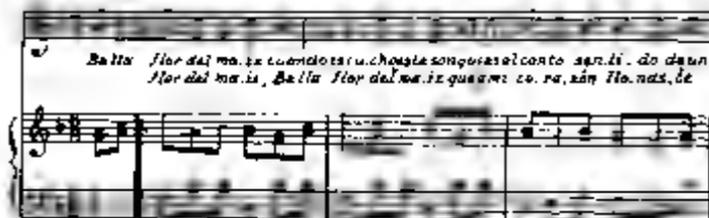
The image displays five systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first system includes first and second endings. The second system has a repeat sign. The third system has a repeat sign. The fourth system has a repeat sign. The fifth system includes first and second endings.

## LA FLOR DEL MAÍZ

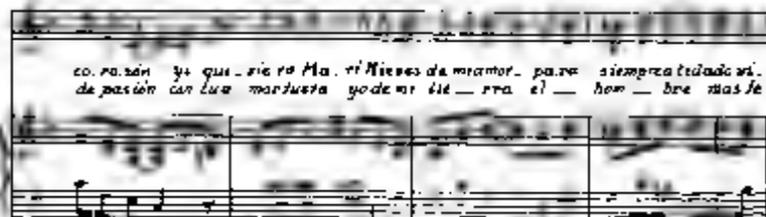
ZAPATED

Música de  
MEXICO CHAVEZ

Bella flor del maíz cuando te vi, chagaste sonoras al canto san. ti. do de un  
flor del maíz, Bella flor del maíz que me co. ra, san Ho. nas, de



co. ra san ti. do que. rió Ma. ri Nieves de mi amor. pa. ra siem. pre a tu lado vi.  
de pasión con luz mariposa y de mi tie. rra el hom. bre más fe



vir. Bella. Ita. Hermosa flor pa. sión de mi pa.



stán \_\_\_\_\_ un qui sía re con - tar la y mudite. con. ción de mí que rra na

lái \_\_\_\_\_ pára enculsar \_\_\_\_\_ con sus ris. las dea

mar \_\_\_\_\_ Ir tampranoman. gu. ra que avar lantus u. joi de tris. le mi -

var. Harmona var.

Poco fin

**EL TULIPAN**

ZAPATEO

Letra y Música  
de  
ALFONSO ZALDIVAR

The musical score is presented in three systems. The first two systems consist of piano accompaniment for the zapateo, with a treble and bass clef. The third system includes a vocal line in the treble clef with lyrics and piano accompaniment in the bass clef. The lyrics are: *No le des de pin tar / Nunca sepa, es que te iden*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and a more melodic line in the treble.

con fi - ras de tu li - pan de ve - ras sa - bas a -  
ca - la - ba - ras en ca - je - te - pan - de - ros un des -

ma - o - preciada moque la dón - Si te prelan des ca -  
des - cuan - do la languenda car - que te - To - dos lo de - bes de -

zar no de - bes de co - que ten - tus co - lo - res sa - tej  
var cuando viés un que rar

rán co - mo el tu - li - pan co - mo el tu - ll - pan. pan.

EL RANCHERO

ZAPATEO

Música de  
Piano ROSA CARRASCO

55

10

22

al 8

# *Canciones y corridos*

---



**VEN**  
**BOLERO**

Letra y Música de

The musical score for 'VEN BOLERO' is presented in four systems. The first system shows the vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the vocal line. The third system shows the piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The fourth system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

sión ven

que te que, ven, pre - cat lo que sien la por

ti so sa. te. ca. re. zón

To dos los ma - ñas te mi. ternos suspiros lo. tu. ras gal. lí

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of eight systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The lyrics are: "sión ven", "que te que, ven, pre - cat lo que sien la por", "ti so sa. te. ca. re. zón", and "To dos los ma - ñas te mi. ternos suspiros lo. tu. ras gal. lí". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with triplets. There are some performance markings like "7" and "3" above notes in the piano part.



EL PALOMO TABASQUEÑO  
CANCIÓN REGIONAL

Letra de  
M. BASTAR CASO

Música de  
L. N. INURRETA

Al re-gre-sar de un lar-go re-co-  
rrer por la don-de los ri-os - yendo la sombra - da  
que se - bre las rui-nas de su re-cto - un pa-lom - con-

*da la legato*

San-to-sí-de-ci-o ————— Qué-ién-te-re-gra-tia-si-que-ri-a

*da la legato*

si-do ————— quan-do-que-re-gra-tia-si-fa-ci-do

quan-do-que-re-gra-tia-si-fa-ci-do ————— hu-bie-sa-de-un-bor-cu-ma-te

gus ————— ¡Don-de-sí-de-pa-le-mi-que-re-gra-tia-si-fa-ci-do

que de - jas-te mi mi - ñas de - no - da ——— al lí.

con - dual pa - ra que te - ja do - ra ——— y des - pués des - que

can - lí - ce de - ties - ta ——— si pa - ra - que en su ni - ño des - tru -

ca - do *rall.* mu - ra lí - ran - do por la, ma - ña que en te ———

*rall.* *si*

## TRISTEZA TABASQUENA

VALS

Letra de  
Nemesio PEDRERO F

Música de  
Dionisio DAMIAN

En mi ju- r- di- ñe mi vi- da- se desha- ñó la flor de mi- ni- ño,

que ver ————— porque ni me- ña que vi- da-

- dando ma- ña llo - prepa- ra no - ñal - ver —————

The musical score consists of four systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a fermata over the vocal line. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Te desata triste, muy triste - te - ha cenfal - la aus - ri - asaudul - la con

cion - al madrigal á sul rogala, se lágnit - há - da - y la di - ú - re

la onana de suj - lí - zión - O - ye la van -

ciánguella va la - ti - das de la va - con - y la gues trista - aunque Ta bas - cnes

la ——— desde que se fué él al extranjero, yo en un mundo ——— No con tal pa-  
 ra ——— madame feo es hierotropical ——— piensan mucho mi con piensas mi alomaspapas li —  
 que rebullá que rebu- me mis beasardien — ten y que gan lacis tar-na de sus ho-pro  
 o — Me — niam pivo re tra — te — se la tra en, dar — O ye la ca...

## JICARITAS

CANCION

Letra de  
GABRIEL C. DE BUENDIA

Música de  
JOSE LUIS PERA Y

The musical score for 'Jicaritas' is presented in four systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features a piano introduction with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal melody in the treble clef, with lyrics written below the notes. The fourth system concludes the piece with a piano accompaniment ending in a final chord marked 'fm'.

Ji - ca - ri - ta ji - ca - ri - ta Ji - ca - ri - ta Ya des - pués -  
Ji - ca - ri - tas ji - ca - ri - tas Ji - ca - ri - tas des - pués -

a - ras No. ño. so te, so, ro — en manos de una tri.  
 por que so - ñe ji - ca - ri - ta — las glorias de tu so -

que - ñe - Ji - ca - ri - ta ji - ca - ri - ta — tan be - lla, mas la la -  
 tar — Ji - ca - ri - ta ji - ca - ri - ta — del co - ror de la ca -

so ca - cas - ta ji - ca - ri - ta — la gran do - smpayahu  
 cancho ca - la - tao po - esi — la pongan la manito

que - ñe — Ji - ca - ri - ta ji - ca - ri - ta — Ji - ca - ri - ta  
 Ji - ca - ri - ta — Ji - ca - ri - ta Ji - ca - ri - ta — Ji - ca - ri - ta

de la Chen, tai, pa ————— con pa - se - na de la pa - so de Jo -  
 de la Chen, tai, pa ————— con pa - se - na de la pa - so de Jo -

na - ta Pa - so - tal, pa ————— Ji - ca, ri - ta Ji - ca  
 na - ta Pa - so - tal, pa ————— Ji - ca, ri - ta Ji - ca.

ri - ta ————— sim - bo - le de mi ja - cal ————— en sus ul -  
 ri - ta ————— sim - bo - le de mi ja - cal ————— an (sus ul -

bu - jas ————— ca - ri - ta ————— can - ta mi pa - so Chen, tai, pa. ————— *ff*  
 bu - jas ————— ca - ri - ta ————— can - ta mi pa - so Chen, tai, pa. ————— *ff*

Al fin  
y fin

LA BALADA DE LA SIERRA  
CANCIÓN

Letra de  
JUAN M. BASTAR SASSO

Música de  
JUAN SOSA NAZARIEGO

Un Zagal de la Sierr... la... ma... que era ta... do ca... ra... son

... un golpe de la sierr... ta... na... da... mi... dal... de su pa... sión

*animato*

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system shows the piano introduction. The second system begins the vocal melody with the lyrics 'Un Zagal de la Sierr... la... ma... que era ta... do ca... ra... son'. The third system continues the vocal line with the lyrics '... un golpe de la sierr... ta... na... da... mi... dal... de su pa... sión'. The fourth system concludes the piece with the instruction 'animato'.

En lo na bau na ma na na es la diá na can-  
ción: Por tus ojos de agua - ta - ha da como mi do-  
lor - por simpatía y a - ni - la por tu juventud en flor -  
yo te quiero Se, yá - ni - te - Se, yá, mi, la de mi p-

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line, with a more rhythmic accompaniment in the piano part.

mon. Un Zogel de la Zul. Serra ni la gola

can to porque lue res mi gue, per porque lue res un en.

can to un en. can to de mujer mujer, es la que me lan to

ce mo a la que die me el ser. La Sul to na de la su rra

Con sus ri... os de aris... tal en sus míni... cas en... cía... rra

cresc.

La canción de aquel za... gal. Tanto que vi... bro en mi tie... rra

co... me un dulce madri... gal. Serra gal.



cal con tus o-ji-tas tra-vio-sas — y tu cuer-poa-cál-tu.

ral — la — ce-que-za. lle-ni mi al — ma — el ful — gor — de tu mi —

ra — la — ce-que-za. lle-ni mi al — ma — el ful — gor — de tu mi —

The musical score consists of five systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The second system continues the vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics. The third system continues the vocal line and piano accompaniment for the third line of lyrics. The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment for the fourth line of lyrics. The fifth system shows the final two systems of the piano accompaniment, which are shorter than the vocal line.



es el lu-ce-ro del al - ba — a - mun - cion - don nos - ro

oí a...

Por e - so cuen-do me vi - ven — e - sos

a - jí - los tre - me - sos — bri - llan, tes cuan-do es - tre - llas de - nas

de gran t - lu - sión — san.ta la - tir en mi pe - cho — con más

fu - er - za el co - re - ción. — san.ta la -

tir en mi pe - cho — con más fu - er - za el co - re - ción.

Por ción.

## HOGUERAS DE AMOR

CANCION COSTERA

Letra y Música  
del  
Ruso LUIJAN RUBINIAUR

*A piacere*

*f* *2<sup>a</sup> vez p*

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in bass clef and features a steady eighth-note bass line with chords in the right hand. Dynamics include a forte (*f*) marking and a second ending marked *2<sup>a</sup> vez p*.

*O - jo*  
*lle - va*

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has two lines of lyrics: "O - jo" and "lle - va". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *p*.

*de triunfal A - fro - di - ta*  
*en sus a - jaz mij - ma - gen*

The third system concludes the vocal and piano parts. The vocal line has two lines of lyrics: "de triunfal A - fro - di - ta" and "en sus a - jaz mij - ma - gen". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

O - jos que ven con mi pa - sión.  
por pie - dad me des - pre - cian.

O - jos que ren - den en que el pla - cer del pe - so  
lle - van los me - ses y las a - ñas

y que se me van de las pa - tes por di - ción.  
E - llos son

las que con- sumen lo- jos e- las son

*Con fuoco*

las que re- du- cen ca- lor que- ro

*Appassionato*

con- tem- plar e- sin o- jos me con- su- men

su- no- gues- ras de mi- ra- I- las (mar)...

*f D.C.*

## LAGRIMAS

CANCION

Letra de  
RUBEN CASTRO VIDAL

Letra y Música de  
Cecilio CUPIDO (Jr.)

Te que vis, los más Lá-gri-mas ca-er no sum, pre-er.

dis - ta - ja - más lo que per - di - do; e - rar gu. La de

miel que en mi que - nor e - va - ca - tu pe - ra cal - mar -  
 tu re - bel - di - a. E - ras la - gri - mas  
 mi - as nunca fue - ron - ven - ti - das mu - jer - si no en  
 ce - tra de mis a - jos cual per - la se - per - die, non -

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The lyrics are in Spanish and describe a nostalgic or melancholic scene. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.

y sé la vol-ve-rás cuando te muera y no lo vol-ve-rás cuando te muera. Esas lágrimas, car a sep-ti-ma. nar a-bre tu fa-se. en mí pe-cho queda, según es.

ci - o ————— so - ra leul - ti - ma y pri - me - ra

ro - sa ————— que te lle - van mi pe - rra - des - va - ri - o —————

— en - ton - ces lle - va - ra fren - te a las lo - sas ————— ma - cul - ta - tu

ta sol - ce - san - mi - o ————— 1.<sup>o</sup> 2.<sup>o</sup>  
I - ran o ter - mi - mi - o.

ALBORADA  
CANCIÓN · BOLERO

Música de  
Cecilio CUPIDO (Jr.)

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line.

Yo quiero ser el a - ve que te con - ta  
an el a - ma - re, por de lal - bo - ra - do  
por que te soy tan fiel y tan cons - tan - te por que res cu - lio

mi, ni cap du - ri - de yo que ro ser el rey de las jar -

di - nes pa - ra con - tar te cuan do sal - gés al

y co - ro - nar tu fren - te de jas mi - nes que con -

vo ma en - bri - a - que me tra - go mor - mor

ILUSION DE AMOR  
CANCIÓN

Letra y Música  
del  
Dr. M. E. GONZALEZ PALAVICINI

Presenta que mi es - da flo - re - ce - ré de nue - vo

que ha bré la si - m - a en mi fuer - to - le - rior



Canciones y corridos

re - das de más be - llas que las noches  
lu - na pa - ja - ros mi la - gra - sos can - ta - rás sus or -  
de - chas has - la que nar - ceta mi - Cuando estás a mi  
lu - da al a - rru - la sigas be - to

tu be.lle.za me - ru - ra es - ple.na.de - rá me -  
jor - ser.á - rán vues - tras al - mas con má - gi - coem.be -  
la - la - le - gía de la vi - da  
la - lu - sión del a - mar.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The music is in a 2/4 time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

CARLOTA  
CANCIÓN

Título y Música  
del  
Dr. M. E. GONZALEZ PALAVICINI

En el

cé - lis fragan la dep. ma ro... sa u... na no. che dep. sur

ta co - li - bri se - dan. to de su nac. - tar, qui - so cal - mar

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system begins with the tempo marking 'En el'. The second system contains the lyrics 'cé - lis fragan la dep. ma ro... sa u... na no. che dep. sur'. The third system contains the lyrics 'ta co - li - bri se - dan. to de su nac. - tar, qui - so cal - mar'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

su In-qui-e-tud en - sio - - sa ————— ye - sí na - cis - te

lú. Si Dios pu - siese tu al - mo - da no - ble - za de

Vir - gi - nel cam - dor... ————— lei - tu - sión por el ar - tífice leg - mo

ni - - a eú - de - la po - ne quien fue ho - - ras

Canciones y corridos

de cris. tu - sa que - le. gree. tu - ra - sión,

E - res Car - la. la cual ha - lán de re - sa -

na - ci. óen las jar - di - nes de la vi - da e - res e -

lon - dra aún. di - day her - mo - so mi - má. day bien que - ri - da

— que vi - vas sien - pre si — que lea - mar - gu - ra

mun - ce de - jen tual - ma sus re - so - bios — quei - lu -

mi - no luz - pi - ni - lu - luz pu - ra — quei - sa -

bor de lo miel — ten - gan tus la - bios —

## ROSAS DE ABRIL

CANCION - BOLERO

Letra y Música de  
JUAN CARLOS ISURRO

Ro- sas del mes de a- bríl cor- te un  
di - a Pa- ra ofren- dar, le a ti cuan- do eras  
mi - a Flo- res que mar- ché - té la suerte in-  
cresc.

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

pi — a fla-res cu-yo per-tu — me fla-res cu-yo per-

tu — me el tie-mpos-ra-po — roí poí

Muer-tosá la lu — sión que mi men-te for-jó

Cual la re — so de-hríl que sup-rá ma per-dío

So-lo que - da el dolor de-a-na lo, ca - bi - si - en

*rit.*

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are "So-lo que - da el dolor de-a-na lo, ca - bi - si - en". A "rit." (ritardando) marking is present in the piano part.

Ya en las pen-si-las del ai-ma no na-con las lle-ras de la - ja -

*f*

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are "Ya en las pen-si-las del ai-ma no na-con las lle-ras de la - ja -". A dynamic marking of "f" (forte) is present in the piano part.

si - en.

*p* *pp* *come una caja de música*

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are "si - en." followed by "come una caja de música". Dynamic markings include "p" (piano) and "pp" (pianissimo).

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music. Each system includes a piano accompaniment (left hand and right hand) and a vocal line (right hand). The lyrics are written below the vocal line. The music is in a key with one flat (F major or D minor) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line is a simple melody with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Dá-lo que — da el do-lor", "deu-na lo-cú vi-sión. Ya en los pen-si-les del", and "al-má no ha-cen las flo-ras de la i-lu-sión." The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Dá-lo que — da el do-lor

deu-na lo-cú vi-sión. Ya en los pen-si-les del

al-má no ha-cen las flo-ras de la i-lu-sión.

## TARDES DE TABASCO

CANCION FOX

Letra de  
RUI ZEPEDA 8

Música de  
Pablo GUTIERREZ CORTES

The musical score is arranged in four systems. The first system shows the piano introduction in 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system begins the vocal melody with the lyrics "Tardes de Ta - bas - co" and "La - das". The piano accompaniment continues with chords and a rhythmic bass line. The third system continues the vocal melody with the lyrics "do - ry - das y be - lle - Las" and "Las pan - tá - las de sa - no - gri -". The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes. The fourth system concludes the piece with a final piano accompaniment flourish.

ti - vas lle - mas de fi - dor.  
 pri - na de ma - ggy dea - bri.

En - vo - so - tras vuel - ca - si sol sus cen -  
 Yo quie - ro can - ta - ros Lar, des bu - mi -

te - ras en vo - so - tras ha - na  
 no - sas de fres - co pi - re - ci - llo

*mp*

18

et sal ou can - tar ————— Yr - des en can -

19 *rall.*

que cru - za su tál ..... Yo quie - ro can -

*rall.*

*a tempo*

ta - ros ————— cyan, d'op la dis - lan - cia ————— ses - cu - chan los  
 pien - san ————— las se - ñas de - mi - las ————— mis ran, d'op tri.

*a tempo*

tri - nas del a - guá vo - lar  
 ¡ah - va Lam - qui - ta ca - mar

cuando la flo - res - te vier - te su fru -  
 de - cid del a - mi - go d'quién o - ge has

¡ah - va cur - ta  
 ¡ah - va cur - ta no - ti - no  
 ¡ah - va cur - ta no - ti - no

Canciones y corridos

poco rall...      a tempo

comienzan a rie - lar.      Tar - des en que se pe - ra  
de go - cy pla - cer.      Da - cid me que pien - san

poco rall...      a tempo

ahora del B. mión - la      en la gre - gal - for - lina  
las be - llas de mi - lao      mi - ran al tri - jal - va

del vie - jo "Pla - yón"      La vi - llan, ma -  
con qui - tu co - rrer      de - cid del a -

si - na ju - ven - tud son - riem - la  
 mi - go ¿quién es - go las cau - las?

a - naa mi pe - na: a - je naa mi pe - na qd mi de cep.  
 ¡oh! Lar - das di - vi - nas ¡oh! Lar - das di - vi - nas de go - sey pla.

ción. De - cid, me que  
 con

# NO ME DIGAS ADIOS

CANCION

Letra de  
RUBEN CASTRO VIDAL

Música de  
Cecilio CUPIDO (jr.)

The musical score is presented in a piano-vocal format. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the vocal line. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system continues the piano introduction. The third system begins the vocal entry with the lyrics 'No me digas a dios si nohas la hue go'. The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'pa lo ma blanca, pa lo ma blanca si de mi tea le jos'. The fifth system concludes the piece with a final piano accompaniment.

No me digas a dios si nohas la hue go

pa lo ma blanca, pa lo ma blanca si de mi tea le jos

Es-cu-cha migr-do-ro su migr-do-ro-ro-rua-gu

y la me-ló-di-ca ri-ma de mis be-sos la me-ló-di-ca

ri-ma de mis be-sos. No me di-gas a-

No me di-gas a-

Canciones y corridos

dici que soy muy tris-te, muy tris-te so-li-  
ta-rio, En mi re-ti-ro en la la-da co-  
mo la lenda que per-ti-te pre-sin-banda las  
som-bras las som-bras del ol-vi-do. No me di-gas a-

dió no me a ban - do - nes si no quierelle  
var me ha - cia la fo - sa ni que ca llen por  
siem pre por siem pre las can - cio - nes que a - le - gra rán las  
no - ches, que a le - gra rán las no - ches si - len - cio - sas.

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish. The first system has the lyrics "dió no me a ban - do - nes si no quierelle". The second system has "var me ha - cia la fo - sa ni que ca llen por". The third system has "siem pre por siem pre las can - cio - nes que a - le - gra rán las". The fourth system has "no - ches, que a le - gra rán las no - ches si - len - cio - sas." The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

**SANTANERA**  
CANCIÓN COSTERA

Letra y Música de  
PEDRO GUTIÉRREZ CORTÉS

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 2/4 time signature. It features a melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The second system continues the piece, showing a melodic line with a fermata over the final note of the phrase and a corresponding piano accompaniment. The third system includes a piano (p) dynamic marking and shows a vocal line in the upper staff with a fermata over the final note, and a piano accompaniment in the lower staff. The score is written in a traditional musical notation style with various note values, rests, and articulation marks.

Al com - pús de a - la - gre re -

mp

mar que oye cu - chuén le inmen - tá le - gú - no for - ja -

re mi sen - ti - do can - tar al ca - er de la no - che la

poco rall

lu - na. A la le - jos las a - ves ma - ri - nas de sus

a tempo

ni - dos em - pre - dan el vue - lo y se - gu - ien - den las plá - yas per -  
 li - nos del o - fe - je tu - mi - ri - co vue - lo. Al com -  
 vue - lo. San - ta - ne - ra, San - ta - ne - ra  
 de san - ta - ma - rí - a - ne - rí - a - jos de mi - ra - r pro - fun - do que ca - ri - cios al mi -  
 menos

tar ————— en tu frágil cuerpo sue - no

*a tempo*

lo, mo - ti - na can - ta - ri - na te vi, bran - ta so - ca - lí - re que en las playas can - ce

mar. ————— San - to, re - re, San - tá; re - no

de son - sa ma - ra - re - re y jo - jas de mi - ver pro - fon - do que ca - ri - ción al mí -

*mf*

mar. en tu fragil cuerpo sue - - na

co.mo u. no can. tá - ri - - na la vi. brante so. na.

Li. na que en tu playos canta! mar. San. ta. no. re, San. ta.

mar, can - - Leg! mar.

NOCHE TABASQUENA  
CANCIÓN

Letra de  
Joa. QUIVEDO

Música de  
Cecilio CUPIDO (Jr.)



*Noche ta ba  
Da chon toa*

A musical score for the first vocal line and piano accompaniment. It consists of a vocal staff and a piano staff. The vocal line begins with the lyrics "Noche ta ba Da chon toa". The piano accompaniment continues from the introduction.

que - ria, no - che de la gri - a no - che que al pi -  
bu - co con un sigill - ni - ta la di - cha que

A musical score for the second vocal line and piano accompaniment. It consists of a vocal staff and a piano staff. The vocal line continues with the lyrics "que - ria, no - che de la gri - a no - che que al pi - bu - co con un sigill - ni - ta la di - cha que". The piano accompaniment continues.

bre - ra ————— lle - na de lu - si - brí ————— yo quie - ro can - tar - te —————  
 cal - ma ————— mi pro - fun - da - he - to ————— la mu - jer que ten - ga

lle - no apor - ta - mí - a ————— To - das las cen - te - zas ————— de mi co - ra -  
 ca - mo Man - ge - ri - La ————— Ita - ternas as a - jos ————— de ca - lor de

lón ————— sus a - gol - tes, me - man - ta ————— se co - bre a - gos, tre - llas —————  
 cielo ————— por a - so le can - ta ————— con la lós ri - sue - ña

y brilla la lu . na ——— a — llá en el ce . lil ——— Busquen los ro .  
 Las trasas que lle . van ——— mi me Len . co . lí — a ——— No, che por . ta que

so . las ——— las flo . res más de . llas ——— pe . ra ver . sí . ¿a . na se  
 su . fra ——— No, che Ta . bas . que . ha ——— en la so . le . as . pe . ro . ha

pe . re . co . lí ——— Quiero que fa . ra . pa . me . de . van . las  
 flor . lan . te . ge . lí — a ——— No, che Ta . bas . que . ha . no . che gual . a .

fla - res ———— que, si, lego Te - bas, co un ro - set, su -  
bre - ra ———— en - braga de - ma, res di - chas ya - la -

bi - me ———— que tie, na la di - cha de dar, nos a - mo - res ————  
grí - as ———— por e - sa te can - to con a - mar, ión, ce - ro ————

— al ga. lán que su - cre, — al ga. lán que di - me.  
— ¡Oh! no, che cu - bi - me — de la tierra mí. a.

## MAÑANITAS TABASQUEÑAS

CANCIÓN MAZURKA

Letra y Música  
de  
POLICARPO ARIAS

Lento



Ma. ña. ni. las pri. mo. ro. sas  
Los zen. con. tles y fil. gos. ros

em. bal. sa. ma. das. das. nos  
en su pre. cio. so. fri. nas

ma. ña. ni. las fan. tas. mo. sas  
con sus cen. tes ple. cen. te. ras

Canções y corridos

lle-nas de luz y can-dor Ma, na, ni, las, ma, na, ni, las,  
 te vie-nen a sa-lu-dar Son ma, na, na, per, fu-me-das.

cual frondoso ro-si-er ma, na, ni, tar-lan bo, ni, las de di, ví, nga, ma, na,  
 per, fi, mada del sa-ber con a, le, gran pri, mo, ro, sas que le gran al des, per.

con ma, na, ni, las, ma, na, ni, las, cual frondoso ro-si-er  
 lar no, ce, be la des, pe, di, da que le brada el co-ra-zón.

ma, na, ni, las con bo, ni, las de di, ví, nga, ma, na, cer,  
 y que go, ces nae, va vi, da al con-ter, le mi con, cion.

D.C.

DE LA CHONTALPA A LA SIERRA  
CANCIÓN

Letra y Música de  
GEO LUIS CUPIDO (Jr.)



De la Chontalpa a la sierra ne - ni - la te ven - gó

A musical score for the first line of the song. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "De la Chontalpa a la sierra ne - ni - la te ven - gó".

ser, por que así de - ja - do, (canta - ran, so del - que -

A musical score for the second line of the song. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "ser, por que así de - ja - do, (canta - ran, so del - que -".

res. y co-mo estabá - ni - ta y es la cau - sa de mi pa -

stón, por que lug - ras lea - gre - a, du - ña

de mi ca - ra - zón De la Chonlat, pe - ña

79  
Y me tie - nas pen - sa - li - zo con tu me - do de mi -

tar ————— y mi co-ra-zón presen-ta que me pue-das ol - vi-

dar, ————— in-mén-sa la pa-sión... que no pue-do ya so - por-

tar ————— yo con-fi - o en tus pro-me - sas que tu

sa - brás - cor-dar, ————— Y me tra-n-sa pen-sa .

**NADA ESPERO**  
CANCIÓN BOLERO

Letra y Música de  
Luis AGUILAR PALMA

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first three systems are instrumental, featuring a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The fourth system introduces the vocal line, with the lyrics "Se que cuando me po - si - ble y ha da espe - ro" written below the notes. The piano accompaniment continues to support the vocal melody.

Cri - ste, te me - da, par - la - ré de tu ca - mi - no  
 y e - rran - te va - ga - ré por el san - ta - ro -  
 a - ni - do y cruz que me tra - zó a es - ta - li - na.  
 Li - na.

la in-di-ni-la pa-sión con que te  
quis-vo ——— nohada dur-bar ——— luego-pli-ri-tu di-  
vi-no ——— So-ña-rá con tu no-ño pe-er-  
gri-ra- na-die ex-bró que de-de-ler me

The image shows a musical score for a song. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line, and chords and rhythmic patterns in the piano accompaniment.

mús - ro,  
 tén, ten  
 Se - la  
 tén, ten  
 tén, ten  
 lú — al en con - tra - ste por el mun do — cao líri av —  
 cre - lóy ni de ler pro ten - do — u - na

The image shows a musical score for a song, consisting of six systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Spanish and describe a scene of a woman in a white dress and a man in a white shirt.

dul - ce tri - ta - so sen - ti - do. pen -

san - do en la ler - nu - ra que te - so - ra por que alma

ni - a co - mo yo te - do - ra. ná - die ha que -

Ti - do ni que me je - más.

**TUDO SE ACABA**  
CANCIÓN

Letra y Música  
de  
PRIMO SANTA ANNA RIZZO



	Ya vi - na flor - ce - ro - sa. El - na - ra -
	Del sol el rayo - dor - ta. De me - di -
	Al da - cionar al - a la vi - ga
	A al pa - sar del al - mo - ran - ta - tu -



	ño - na,	A - ro - madá gra - tias, que	fo - ra - do - ra - no, Yo - na - na.
	di - a,	Mar - chi - té len - ta - men - te	So - lu - ta - ni - a; Del - ni - a.
	muer - ta	In - ci - nar - se som - ber - ra,	Pa - si - da - do yerte Al - ger - ta.
	si - na,	El - a - mo - ro - so - ro - so	Y las pa - sio - nes A - si - na.



Canciones y corridos

Que se llene la ba,	que se llene la ba,	se abra verde ce llo se abran.
Y trasey mustia	y trasey mustia,	la contemplación se llenarán
So pló la kri sa,	so pló la kri sa,	sus hejas se espacian van como ca
Del mismo modo,	del mismo mo do,	en es ta triste vi da que cabe

rea ba, de ba jan, cea ba.	Que se llene la ba,	Que se llene la ba,
gun tía, de no sean que líe.	Y trasey mustia	Y trasey mustia
ni za, ce mo ce ni za.	So pló la kri sa,	So pló la kri sa,
lo do, seaca be lo do.	Del mismo mo do,	Del mismo mo do,

Se abra verde ce llo se abran	ce llo se abran	ce llo se abran
La contemplación se llenarán	se llenarán	se llenarán
Sus hejas se espacian van como ca	van como ca	van como ca
En es ta triste vi da que cabe	vi da que cabe	vi da que cabe

DEJATE BESAR  
CANCIÓN

Letra de  
Nora DE LA FLOR CASANOVA

Música de  
Luis AGUILAR PALMA

The musical score is presented in a piano-vocal format. It consists of two systems of staves. The first system contains the piano introduction, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system begins with the vocal melody on a treble clef staff, with lyrics underneath. The piano accompaniment continues on the lower staff. The lyrics are: "De-ja-te be- sar y que mi vi- da Se enca-ja en tuos brazos por- que". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Canciones y corridos

no. ca ————— pa-ra que de-je de sangrar la he-ri-da ———

— que a brida en mi vi-da — la alu-sión pec-di-do ———

Dé-ja-te de-sar y sé pro-do, so ————— Tu que sien-te de mu-

jer e-res cris-tian-o ————— Sea-ni-sen-de de gra-cias mu-ni-ci-pa-l na-ra ———

14

y dé-jate de-ser can-ta-dor al-mo-...

21

al-mo-...

Dé-ja-te-be-...

sar ba-lla triafo-ra pa-ra que se di-er-pe-ra fra-  
 te-xu-al in-flu-jo sin por-de-la ter-  
 ra-za gal-ca-gra-do ful-gor de fu-be-  
 he-xa he-xu

MIS BLANCAS MARIPOSAS

CANCION

Lento de  
J. CESAR ENRIQUETZ

Música de  
CARLOS CURIDO (Jr.)

Muy Lento

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

*dolce*

No guardes esas flo- res de blancas mari-  
A. té ja, fe, la bri- za que se plegan le ci-  
Es, tró ja, las mij- ma- da quien polvo con ver.

*meno:* *dolce*

The first system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The piano part includes markings for 'meno:' and 'dolce'.

pu- sas ni mi, res a, sas fra- sas que en e. llas es, cri- bi-  
be- ra lle, va, se, ma, re sus a- las pu- diera des, des, qui-  
ti- das las lle, va, re, gen sus a- las el fér, vi, de A, qui, lán

The second system continues the vocal and piano accompaniment with the second verse of lyrics.

Canções y corridos

No in-vo, que el re- cuer- do de cu- san tan her- mo- sas  
 las a- lo- mas del al- re- que se- fríe de- ses- pe- ra  
 ¡Ni por la que, las for- men- le tom- ba de dar vi- dar!

— cuando ya tu ca- ri- ño com- prendo que per- di. No guardes se- ñe  
 — No quie- ro que re- cuerdes lo que por tí su- frí. A- la- ja- te, bri-  
 ¡Ni por la que a- qui- les mu- jer, mi co- ra- sán! Es- truja- tes mi- ja

Si lle- gas por las tar- das al vie- jo ce- se- ri- o  
 No- gumentes la- bor- do- no del úl- mo que tea- do- ra  
 A- dí- mis per- tu, mo- dar y blan- cas ma- ri- po- sas

No mi, res, te lo rue - go — las ma - das des - sa flor.  
 No vi, ves, ay! el he - go — que mor e de pa sión.  
 A da mi i - lu - sio - nes — no me mi par, ve - nir..

Yo nun, ca más les ver - gues — ay - ri - Mas daquel ri - o, — donde fe - li ces  
 sies fué, ma cual fe aie - ve — quel sol de ri - lego do - ra — sigs di una cualla  
 les man - do mis sus - pi - ros — que en e - las va - po - ro - sas — t - rán a do su.

loi - mos, ju - rán - do, nos a - mor. — mor.  
 ro - ra tu muor - do co - ra - zón. — zón.  
 mar - les lá que me ven to - frir — frir.

MAÑANITAS TABASQUEÑAS  
CANCIÓN CORRIDO

Lento y Música de  
CINCO CLAVINO (Jr.)

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a piano accompaniment on the left and a vocal melody on the right. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal part is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the vocal staff.

Ma - ña - ni - tas ma - ña - ni - tas de mi ti - era  
To - do - ti - tas las a - mi - gos te sa - lu - dan



sus - aas co. mo. sa flor el cor - lan Es. las  
 cie - rna lan. ta. chi. za lan. ta. mar Es. las

son las ma. ri - ni - las que hoy ve. ni - - mas a cen -  
 son las ma. ri - ni - las que tra. e - - mos pa. ra

lar ti mu. que. o. jo. sar y bo. ni - las con su  
 en las di. as de las di. as que lo

di - ce des - per - tan. Es. las fan -  
 pa - ses may te. lit. Es. las fan -  
 lit.

MAÑANITA TABASQUEÑA  
CANCIÓN

Letra y Música de  
JULIAN UJALTTA BURELO

*Andante gracioso*

Ma - ña - ni - ta Ta - bas - que - ña ra - ña - so - da - sol,  
En tus au - res de ti - cu - ans cañ - por de ju - cal,

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Andante gracioso'. The lyrics are written below the vocal line.

vas tu cien - de ha - la - güeña lu - ces de - llas de or - be - lal.  
hay ca - den - cías cu - mo - ra - sos can - cen - to ma - ter - nal.

The second system of musical notation continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

A - tu - ve - nas y jar - mi - net as - por cen - sus - ter,  
Ma - ña - ni - ta Ta - bas - que - ña que - ha - que - la - joya - da - ler,

The third system of musical notation concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

y de\_ que\_ re\_ que\_ ru\_ bi\_ nes\_ que\_ ins\_ pi\_ ran\_ a\_ mar\_ La  
ma\_ ha\_ si\_ la\_ con\_ que\_ sus\_ ñe\_ al\_ gen\_ di\_ sus\_ sa\_ ñor, Des.

lux\_ del\_ sal\_ da\_ ña\_ que\_ tá\_ las\_ ven\_ des\_ co\_ pas\_ del\_ pla\_ la\_ mar,  
pier\_ ta\_ yo\_ de\_ y\_ se\_ sa\_ per\_ que\_ can\_ ta\_ la\_ gra\_ el\_ rei\_ sa\_ ñor,  
con\_ do\_

yo\_ un\_ sus\_ ego\_ rru\_ la\_ sea\_ or\_ men\_ zar  
y\_ la\_ da\_ que\_ fia\_ ta\_ lux\_ y\_ ca\_ lar  
dim\_ p\_ f\_

de\_ la\_ ca\_ lae\_ a\_ ria\_ y\_ la\_ ter\_ cas.  
en\_ la\_ en\_ ra\_ ma\_ da\_ ya\_ lu\_ bal\_ cen.  
dim\_ p\_ =mf\_



Canciones y corridos

me voy me voy linda To - das - que - ha me  
 cal me voy me voy firme si - lahar ma - so de - jan

voy con profunda do - lar me  
 que de la do mi que - ran me  
 es - taria Co - si - tal me

voy linda To - das - que - ha me voy  
 voy firme si - lahar ma - so de - jan  
 voy que pa - ra me que - ran - que

con profunda do - lar  
 de la do mi que ran  
 es - taria Co - si - tal

AIS  
 y

tal

VILLAHERMOSA  
CANCION

Letra del  
MANUEL PEREZ MERRINO

*Lento*

La cantó mi tierra que vi da porquesi lo sien ta es to co ro

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staff. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The tempo marking 'Lento' is placed above the vocal staff.

zón La di go lo que que se va de car con pa la bra, pare que se mi

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues on two staves.

In las se volví can ción Villaher

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues on two staves. The word 'Villaher' is written at the end of the system.

mo - sa - te vió de fiesta - la natu - ra - te - za. ————— *San Luis*

tarde - ros - ma - nos tran - qui - los de sa - ra - ba - lla - za. ————— *Tamajeres*

re - non el di - vi - no ca - non de la sen - ta - les. ————— *El Grijalvo con la avocane.*

cer - no - rudi - do a las pie - s. ————— *Tiene la pro - vincia en las noches*

tristes suave languidez y bajo de cielo pinúa de alas

trañas a premeditar Hoy me voy a la casa que me dio

dar, a sentir el fuego de sus ardentis por última vez

Ni volveré a verte por última vez

R.H.

L.H.

TABASCO  
CANCIÓN

Letra y Música de  
JOSÉ F. NARVAEZ M.

Es-tes Ta-So (p) dra-va-lla-va-ven-va-ven,  
Trá-ete don-de (p) - - - - - (f) - - - - -



bra, vas y o lar fra, gon te de ca lo - lai,

e - res mu - si - cal

en las gui - ta - rras, en las ma - ras, das y en tu mar.

Quién pu - die - ras cor -

en Vi llahermosa en u. na no. che plenidu. nar

y go - der can - tar

a las mu - je. res ha - go lueg buija. lio. pi. cai.

cai.

LA DANZARINA DEL NILO  
CANCIÓN FOX TROT

Lento y Música de  
Luis JARDAR

En las lun-fas es - men - ral.

del Ni-lo, la lu-na ve des. No-jen, d con su luz

bien con mí, la luz de noche

Mil an-di - nes en canta - das con No-los deos y erá, tal

on su ma - gi - ce la.úd — en la non blande can.ter



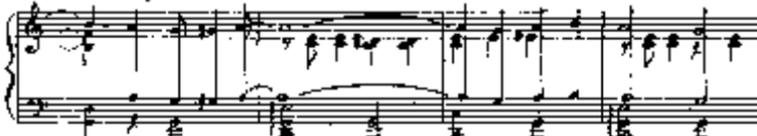
Si. guiendo rit. - m -



ca com - pás — del mis. ta - rio



sóy dul. ce sán. — al dies D - ar - ris



be - ra Phis, — en su dan. zar ta. ta.



va - ca - cion pt. duenda que - da

re - los - nos de la ba - la

Ha, el que sue - nar de jó en rebo - nos

al pen - lir y se lle - vó su

ce - ro - cant. cón.

JURAMENTO DE AMOR  
CANCIÓN

Letra y Música de  
JULIAN GRUTTA BIRELI

Guarda tu re - cuer - do

es de aquel día en que ju - ras - ta - mos - me

con las pro - me - sas ca - lí - vas, te in - fi - na

y hoy sé, te sienta an - gas - tía de lle - rar

Guarda tu re - cuer - do de mi me - mo - ría

Canciones y corridos

ví - sión su - ble - ma      de - ján - se - leg - mor      A - dí - os me -  
 sue - ñas      co - lor de glo - ria      que hoy a - men - ten  
 mi co - ra - zón      it dí - os me - sue - ñas      co - lor de  
 glo - ria      que hoy a - men - ten      mi co - ra - zón  
 Tal vez ya  
 que - sa      re - far - an - tón.

*p* *f* *cresc* *decresc* *dolce* *para él* *a tempo* *f*



mar al bence, con pen- sión. *Sí, algún*

di a tus re-cuer-dos de-ber-ne-ce — y si a-ún

ca-jas ya te puo-ble-ri-dar. re-gré-sa-re,

mu-ja, ma-ña pa-er-se y si. Hí-

re pa-re no bálve-a. mar.

EL SUSPIRO  
CANCIÓN

Letra y Música  
de  
JOSÉ MANUEL PÉREZ D. y  
JUAN R. GUTIÉRREZ

Por en - re - dia de la sie - rra ten guen - ca lí , rro

Cuan - do de - truido, qual man - de al ho - ra - non - re  
Pe - ro lo que más a - do - ra a la guen - ca lí - ro

ten guen - ca lí, Lie - to lam - bién ou wa - ra -

ra - re ce - ar - dar as - tu - nel m - rial san - zan -  
ce - do mis - lan as a mi tra - da - chí, gú -

do cu - tier - to de sa - ca - laí. Jun - ta - se

to en al - del - ca - la - re - cer. En sa - ta  
to, la re - ve - á - se le - ca - gan. De tam - to

tre - rre - gan - do sa - la - non - lan - do ser - de mas - caí

to - rro di - al - no ve - al - me - cam - el - no de - tanto que - cer -  
to - ras que mi - re que me - '50a. al - no - no hay a - tra - guen -

y sin la sa - guen - ca lí pe - rro me voy a - ca - lí ce - rro, que

ve - al - me - cam - el - no de - tanto que - cer -  
ría - me - al - ca - re - me - pe - no - sa - di - cha - lan - due - ra - que  
ría - me - al - ca - re - me - pe - no - sa - di - cha - lan - due - ra - que

Canciones y corridos

tien-da ca - er. *Idyl* mis las.  
 jué - da de - er. *Idyl* mi sus.  
 so - quit co - er. *Idyl* mi sus.

pi - re da mor dan.  
 pi - re da mor dan - -  
 pi - re da mor dan - -

de sus con - da mi fe  
 de sus con - da mi fe  
 de sus con - da mi fe

no ita dul - ce. pi - re mi sus.

pi - re se ve per - fu - ma - do de flor.  
 pi - re de se per - fu - ma - do de flor.  
 pi - re de se per - fu - ma - do de flor.

EL BRECHERO  
CANCIÓN

Letra y Música  
de  
JUAN MANTUEL PÉREZ D.  
JUAN R. GUTIÉRREZ

Ya soy un trebeja - dor que san - ta - ta me  
Mientras que pueda can - tar fan - der que can - tar  
Cuando me pen - sa - pen - sar si no mal - va - ra  
Por la bre - cha se gu - ta con a - sa - guden - ción

Y con mi gua la rra voy, buscan do via  
 Perque tan do la a né, van tan do se  
 que re supri do pán, dar en a - tra que  
 da que la - pus, dámon traer, la pua da que

mar \_\_\_\_\_ por que tu con my se  
 fue \_\_\_\_\_ y si la vueltocenta  
 re \_\_\_\_\_ pe - rras i - ni, til so -  
 mar \_\_\_\_\_ a - que me di cen que se.

Fue y la de encan - trar por la fa - rra - mas  
 tray la cual se vado - rar per ul - li - ma vez  
 har que re al - as - dar a que lle ma jar  
 ta tu que ha de mi co - ra - an.

A qui tus si - non / en / la / que / el / bra - cho - ro / su / can -

ción / es / cu - chera / el / pa - pi - ro / que

san - ta / lle - var / en / el / co - ra - zón.

EN LA ORILLITA DEL MAR  
CANCIÓN

Letra del  
Dr. Faustino SOL

Música de  
Luis ACEBILAR PALMA

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the accompaniment. The third system introduces the vocal melody with the lyrics: "He-ñe - ñe - de-ña ca - si - la Jon - tal mar - mi-ado -". The fourth system continues the vocal melody with the lyrics: "ra - da pri-a ca - si - la - don-de que - sie-ra to - ñor le-ñe-a per-".

lar pa-re tem, prami Ne-var, ta-de la ma-rea lap-ri-

ri-la donde che-nos ha-er, y oc-dente cos-dar

ju- la-é ehi-gui-éi-to a-ca-ri-cia tu-ra ha-lla

he-ces mi oc-cisist, ni-tu a bra-se do de fu-our No:

he-ces mi oc-cisist, ni-tu a bra-se do de fu-our No:

dar te be. egra el pi. qui. to. con. sa. son. tte. na. mo. ra. de.

*rall.*

en a. un pi. qui. to. ri. ca. do. tra. se. las. pen. sa. ma. do.

*ff*

Vi - vir - e - Ho - sa - na - do -

es - ta - vi - de - lu - ca - ri - no

Si - veel - po - bre - mi - so - de - us - ju - gas - te - do - di -

Canciones y corridos

ca do del mar sin - tien - - do la

brisa a - rru - lla - do por las o - las

ten ten  
ser due - ño de las ser - ri - sa y con -

ti - go aem - pra so - las.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Spanish. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line is written in a treble clef. The lyrics are: 'ca do del mar sin - tien - - do la', 'brisa a - rru - lla - do por las o - las', 'ten ten', 'ser due - ño de las ser - ri - sa y con -', and 'ti - go aem - pra so - las.' There is a dynamic marking 'f' (forte) in the piano part of the final system.

# CABECITA LOCA

CANCION

Música de  
LAURO AGUILAR PALMA

The musical score is presented in five systems. Each system consists of a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line includes the following lyrics:

Di - ce - be - ci - ta  
la - ce que - sá - te he - cien - do So - cu - de - sa me -



vén de mí se mi no mu lo pue res del

dad angel di - ví - no del... que se ri - so del... que me - no -

nte - ra

Ye - sos ri - sos tan blón - cos de tu ca...

*poco rit.*

be - llos en co - yastua, ves on - das ma - rra qui - sie - ra

son (a) la si - ña más gra - ta de mi qui - me - ra e - sos ri - sos tan

blan - cos de tus ce - be - llos e - sos ri - sos tan blan - cos

de tus ce - be - llos.

*rall.*

*a tempo*

OJOS TABASQUEÑOS  
CANCIÓN

Letra de  
SALVATARACENA

Música de  
LEON AGUILAR PALMA

Moderato



leis; \_\_\_\_\_ quairo que conave lo deis \_\_\_\_\_ e mi tris fesscep ti.



ois mo \_\_\_\_\_ y que se anri baúis mo \_\_\_\_\_ mi féy re denciosa grades \_\_\_\_\_ vaostra



pre fudas nu ra das, o jos de co lór dea, bí mo \_\_\_\_\_



de los o jos ne gros he, ch, ce, ros o jos lle nos dei. lu.



sión, o-jos de carbón con pu-pi-las de lu-ce ros; o-jos

que sois los pri-meros que inflaman mi co-ra-zón: \_\_\_\_\_ te.

nes de mi compa-sión y cuando triste su-cumbe \_\_\_\_\_ llo-rad as mi-ja

mil de tum-ba, o-jos lloros de lu-ción!

AMOR FRONTERERO  
CANCIÓN

Letras de  
M<sup>te</sup>. RASTAR SASSO

Música de  
Ciriaco CUPIDO (Jr.)

Las muchachas de frontera  
adri- Juan do se pre- pa- ran a que-  
rer an- fo- ras ar- dientes co- mo el

302 *manantiales de lo, por* *de la, yargus, re - da.*  
*guaranda de. de* *mas da la si, de.*  
*En* *tus noches claudas, tron gyi, las* *Frac*  
*no ducaus us re la ri - da. no* *no.*  
*le - na* *et* *meun con, foel vian, foen tus at -*  
*ter - na* *son* *lla cam, pua tr - na pri - mo*

ti, vas pel me - ras y la - maestra que lo bulle del mar,  
 ya, ra - ter - na ca - ma la muja po - ra la zar,

que dulcemente me li - di - tes a - rru - la  
 pa - ra que me cantada el a - mpa - ra - mudo,

y a - mar, no ha sido nunca o - tra a - guai.

QUIEREME  
CANCION

Lago y Múgica

de

Esquivel, LÓPEZ CÁMPIDO

Lento expresivo

con pasión

Quie-re-me te lo sue-go la la sue-go por

Dice que quie-re-me con de-li-cia

con me-ten-da-ra yo m-g. se de-a-trax-en la

animato

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction marked 'Lento expresivo'. The vocal line starts with the instruction 'con pasión'. The lyrics are: 'Quie-re-me te lo sue-go la la sue-go por', 'Dice que quie-re-me con de-li-cia', and 'con me-ten-da-ra yo m-g. se de-a-trax-en la'. The score concludes with a section marked 'animato'.

da le da lle na se a mor

y sta il mo ri fi ca mo ri fi ca de a mor

mar mar mar cuar das a que tra

no che cuan en muy se la se ce ne ti

Fin

Detailed description: This is a musical score for a song, likely a corrido. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a key with one flat (F major or D minor) and a 2/4 time signature. The vocal line consists of several phrases, with lyrics in Spanish. The piano accompaniment includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The word 'Fin' is written in the piano part towards the end of the piece.

e-ra na-che da tu me y de pla-mi  
 lu-nia Las fies-res con sus par-tu-mas y  
 de la lu-ces fut-gor to-de res. pi-re-bag-  
 mor el a-mor guernin fue. dia te. Re. dia. te.

ERES TODA FRAGANCIA  
CANCIÓN

Letra y Música de  
Cecilio CUPIDO (Jr.)

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano introduction. The second system continues the piano accompaniment. The third system begins with the vocal melody, with the lyrics "eres toda fra." appearing below the staff. The fourth system continues the vocal melody with the lyrics "gan - cia y to - da gen ti le - za so - das ho - yendo". The piano accompaniment is written in a style typical of early 20th-century Latin American music, with a focus on harmonic support for the vocal line.

li - rias al pi, mar tus an - dá - res É, res to, da fro.

gan - cia a - rento, da pu - re - za y por a - sos que in,

quin - tas mis pro - fundas pe - sa - res sa - ras.

Lienasentus pu. pi - las

— duras lueces de la — res — y tus labios in — er — lan — un frescor de ce

ra — zas — y marecas por a — so — mis subditos con la — res —

— tu cuerpo que la — ti — nea — on — du — la — su — be — lle — za —

— la — sus en los pu — lla — za —

AMANECEER  
CANCION

Letra y Música  
de  
ROSA YAREZ R.

Des pían enógel mi - a oca-se sus-ño aón-  
brí - a se a cer-ca ya la luz desurri-ma-  
di - a a - yeal can- tar deo la gran- te lo -

di - a — quavis ma dar — la se dal ma mi - a —

mi - ra tam bién la luz de la ma - ña - ña — quare clo.

ror ra — flajate tu ven la - ña. —

Se ná la cam pa na — qu más al vi, no  
 El sol a so - víó — Lo lu. na pa li -

no - se — junten tu van - ta - na — con dulce sue - ño no - se  
 ve - úo, — al páli - do — tú! — es ya un sue - ño = zú!

*Con. Lanyguerrín a - la gre lambiénim lloras queriendes. Láñ;  
 Mi - ra la luz di - ví - na del navao el in quetera navao;*

dan - do con sue - ño - ño sus mas di - vo no inspi - ra - ción.

quiererme. ñe - gri a de amaran chido be - zar te. fax.

SIDAR Y ROVIROSA  
CORRIDO

Letra y Música  
de  
LEON AGUILAR PALMA

The musical score is arranged in five systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The third system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The fourth system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The fifth system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. In the fourth system, there is a double bar line and a key signature change to two flats. In the fifth system, there is a key signature change to one flat and a tempo marking: *Et. al.  
Al. no.*

or ca - de má - yas de mil no - ve - cien - ses Gan - to  
 nal Pa - blo Si - das de ca - pi - tán Ro - drí - guez  
 con gran do - lor flo - real pue - blo me - xi - ca - no,

sa - lie - ron nues - tros dos a - nos em - pren - dían  
 pi - le - tus de mu - cho fe - ma de mu - chos  
 ca - mar - le dos - los dos a - nos de la - vir -

der - se gran vue - lo de ce - si - tas tra - to - nal  
 mo No - cio - nal de Ca - rre - ra - to par - tie - ran  
 cico No - cio - nal que mu - ra - ras ca - mo - guí - las

*rall.*

Canciones y corridos

In - pu - tan, don't gran a - vion con el nom. bre  
 lle - nos dea. rre. joy an ter, lle - van do pa  
 por ven - car la fea - ad. had qui. rit pa.

*a tempo*

de 'do re los cam. pliendo. na gran mi - sion  
 ras. las lis - ras e - sa gran fra - ter. ni - dad  
 ra su pa - tria la - glo - rias fra - ter. ni - dad

que? que? que? que? que? que?  
 que? que? que? que? que? que?  
 que? que? que? que? que? que?

ber - tel.  
ber - tel.  
ber - tel.

El ae-ro-pla-no "Ma-re-las"  
Te-dijé mundo las-me-ro-ba  
Que suer-te tan des-di-cha-da

re-vo-rió mu-chas e-la-pas y lo vie-  
er-les con gla-riá lle-ger a Si-dor  
ca-ño se al-vo no gar an no-la

— non pa las me-ches — co-mou neg-gui-la — va — lar  
 y Ro-vi-ro-sa — un a-bre-zo fra-lar — nal,  
 gran — par-ti-do — que Me-si-Cobabiade — ga — nar

— ven-cien-do las Lem-pes. Lo-dus — con po-vo di-A-  
 — pu-ro la muerte trae-do-ra — nal lo si-ne-ga-rra.  
 — con ministros des grandas a-sas — des lo d-via-cion Na-

— cul — tad — re-gu — san-dos nos — tra — tie — ro —  
 — do — tar — da-jan-do sis reo — ti — zar —  
 — vio — nal — ul en gran-dar al — gran — vbe-to

*rall.*      *a tempo*

con el pluvio ge-ne-ral des-le-pue-ble Ma-xi-  
 la-gue-al-pue-ble ma-xi-cu no-an-a-raz-de-ti-  
 a-un-ic-y-f-er-ni-dad; a-las-man-o-man-dar

co-mo que no le pa-dol vi-der. der-tad re-mi-tio-pa-a-sus san-ma-ros  
 ma-nas-guan-sio-sas ha-bron-de-es-pe-rar.

No-ros-bron-p-na-tien-tes que de-jas-tes-de-xis-tir

— por pres-li — gior a la Pa-trin que no los pu-drá dar,

dar — de-jad que lle-ven sus — tras tum-bos — al pue-blo m-yo

*rall.* *a tempo*

— Un — var — a los que sé — les au-ris-ra — por

la Pa-tria— Na-tio-nal, — ite — bando gra — tu men, sa — je de

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics "la Pa-tria— Na-tio-nal, — ite — bando gra — tu men, sa — je de". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with chords in the right hand and a more active bass line in the left hand.

— la pue-blo li — ba — rat. —

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "— la pue-blo li — ba — rat. —". The piano accompaniment continues with similar rhythmic and harmonic patterns, maintaining the accompaniment for the vocal line.

Nuestra herencia, Cos-ta  
la suavite fue muy ad

The third system of the musical score. The vocal line has the lyrics "Nuestra herencia, Cos-ta" and "la suavite fue muy ad". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) in the left hand, indicating changes in volume. The right hand continues with chords and melodic fragments.

Hi, ca — sus des - pe - jos — tra - je ya — cu - biertes  
 por - ta — ju - rando los — nos — grandes ha - rones, — cuando yo.

con la ban - da — ra — que su - pie - ron pres - ti - gios —  
 nos es - pe - ra - ban — lle - gar con fe - li - ci - dad, —

a — si — te — mal gran - do — rran - zo — la — pa - lita la — men -  
 lu - chando con gran de - le - za — tru - lica un gran tem

to - rá \_\_\_\_\_ la per - di - da - des - sea hi - jos \_\_\_\_\_ que la  
 pes - tad, \_\_\_\_\_ mu - ris - ros ca - mo - sa - lian - tes \_\_\_\_\_ por los

*rall.*      *a tempo*

su - pie \_\_\_\_\_ por a - mor \_\_\_\_\_ que se - ñen las \_\_\_\_\_ au - cun -  
 nias y \_\_\_\_\_ la - ber - tad, \_\_\_\_\_ por a - sa - ñi - mos \_\_\_\_\_ do los

his - ron \_\_\_\_\_ por los años y te \_\_\_\_\_ ber - tad, \_\_\_\_\_  
 lle - va \_\_\_\_\_ y do los po - drá - vi - dar, \_\_\_\_\_

*Valses,  
mazurcas y  
schotis*

---



ÍDILIO  
VALS

Letra y Música de  
JULIAN URALUTTA BURELO

La no - che que - ra cu - che  
de tus la - bios di - ci - nos dulces pro - me - sas de - ma -

Cambio mi esta - te des - te no lo tu - na -

su cla-ror su pa-li-dá fulgor en via — ba i —

lu — mi — nan de es — ti — lu de nua — tra a — mar.

A — he — re — que lla — ba — ran de fel — ti — dad Van tu ras de los tri — um — por

de un gra — cia — gar ino men to que nos da pla — cer —

que ya no pueden más vol — ver — her. Mas me ramem bron aas lle —

mas aq — ma — ción por asequellascontar — dan mi ca — ra — ción

la llama del a — mor No podrástin — guir porque te adoro

con jo — sión : — A — ña reque llas sion

VILLAHERMOSA

VALS

Letra y Música de  
José Luis PÉREZ V.

Es mi Villaher-mo-se ver-gel del su-  
ce-re-a-po-si-ble al Gri-  
res-te pa-ra quien go-ri-ma mis-ter-na can-ción,  
jal-va y en el lu-gue-te-an ja-cio-les en  
den del opo-ri-ca-do la cumba ce-tes-te con el arde

Valses, mazurcas y schotis

21

manto del re-gio pia-gón a su frente flor.

y es donde se-ñor-cu-chá des-pun-lan-deal al-ba de pé-ja-res

mi-les qua-le-gra can-ción. Con sus calle-ci-tas ba-mo-se di-

ha-das de his-to-rias que el tiempo ar-ro-ma-do de bri-se su  
so ya-bas-gua-ña he-chi-ce. Yo ba-lla de ci-re-se-ña

12

*lit.* un oculto no lox le for... moe sus gla. rias

guetajo mi men. te can. to. fe. bril *Tueros-Villaber*

13

*rial.* que quicua no vo le nombray le sus. ña

per tu grolags. pec. luy su. bor. as. eray. nel.

## CAMPANITAS DE PLATA

VALS

Letra y Música  
de  
Luis JAIDAR

*Tiempo de Vals*

Con a - le - gre re - pi - car las cam - pa - nas  
en su són al tor - tío su can - tar  
de su é - li - ca voz prego - nan - da.

307

le - gre van u - na má - gi - ca can - ción

En un him no triun - fal de i -

deal a mar. Con a - Compa - ñi - sos de

pla - ta de or - ray cris - tal re - pi - cad re - pi - cad re - pi - cad

finmas

que mi sus - ce - da - ra - do mi be - llas lu - sias su - a - ri - tas

rea - li - za - do. Qui sus - ce - da - ra - do mi be - llas lu - sias su - a - ri - tas

dar a lum - bra - do mi be - llas lu - sias su - a - ri - tas. En que pu - se de -

ro - to mi be - llas lu - sias su - a - ri - tas. Con a -

## MURMULLOS DEL USUMACINTA

VALS

Letra y Música de  
J. LUIS URRUTIA BURELO

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system shows the piano introduction with a forte (*ff*) dynamic in the first measure and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the second. The second system continues the piano accompaniment. The third system begins with the vocal line, with the lyrics "Co - rre ve - las ha - ciel may" and "El ri - o". The fourth system continues the vocal line with the lyrics "su - ma - cin - ta" and "y su su - ra - ra lin". The piano accompaniment continues throughout, providing harmonic support for the vocal melody.

fa - ra - les ———— del pa - san ———— La br - a -

ti - tal san - tal ———— xer de, lo - cu - soa.

reu ———— lla ———— Es cu - cho - a - gel mur - mu - lla.

de mi la - ra tra - pi ———— *dim.* ———— *rit.*

*sf* El ———— an - her - dia ra ———— de - viar ta - ll

su luz ————— Y quiebra sus ra — yos

en la lin — ja a — sul

men — — — tras las pi — ra — gas de gan sin ce —

sar ————— co, me de gan las a — — — gus co, me de gan las

a — — — gus — — — se san pa re sio pa re! I ser. —————

Valses, mazurcas y schotis

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system shows the piano introduction with a '2. Man.' (second ending) bracket and a key signature change to one flat. The second system begins the vocal line with the lyrics 'su - ma - ch - ta (na) - ni'. The third system continues the vocal line with 'no - dar de dul - ce - can - tró -'. The fourth system continues with 'mas de a - mor - Re - xi -'. The fifth system concludes with 'mas - en - mi - men - tu -'. The piano accompaniment is written in a waltz style with a 3/4 time signature. The vocal line is in a soprano or alto range. The lyrics are in Spanish and appear to be a fragment of a larger piece.

su - ma - ch - ta (na) - ni  
no - dar de dul - ce - can - tró -  
mas de a - mor - Re - xi -  
mas - en - mi - men - tu -

gra - tias re - cuer - dos gra - tias re - cuer - dos de

tu - - - ven tu - - - tud. 1 tu - - - tud. 2

Hay en tu voi - ven y en tus mer - ce - das mis -

re - - - ras gra - - - tias Ra - cuer -

das de un pe - so - da - vi - nal y her - mo - so. 1 so. 2 U.

Al Tre

LUISA GEORGINA

VALS

Letra y Música  
de  
LUIS JAUDAR

Lento

The musical score is presented in five systems, each containing a treble and bass staff. The tempo is marked 'Lento'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano). The piece is in a key with one sharp (F#).

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are some markings above the staves, including the numbers 23, 24, and 25, which likely indicate measure numbers. The notation is written in a standard musical style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece concludes with a signature 'al. S. y.' at the bottom right of the sixth system.

MANUELITA

VALS

Música de  
AUTOR ANONIMO

Tiempo de Vals Lento

The musical score for 'Manuelita' is presented in five systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system includes a 'ritardando' (rit.) marking and a fermata over a measure. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows further melodic lines. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.





Musica de  
Luis JAIDAR

Lento  
*pp*

Luz del jardín flor bajó la luz... no recuerdo de un a-  
 stón un día choca... con en el jardín en-

mor de gri-me ve... ra también me- ra- ses lu-  
 flor ba- ja la luz... na tu que no fue me- jar que

320

re un e - mor ————— sne - ta mu - che - a - zui san - tien - tî - y be - lî - a  
 mi pe - xi - ón ————— y bunîmî - ca - re - vî - u - sî en - la - mar -

Tu - şu - gî - le - mî - pe - gu - ra. No - e - lun - tro - con - luz - dia - man - ti -

no - la - lu - na - la - ca - re - di - vi - ————— no - şî - rî - u - şe - ner - cu - gî - o - vie

En dea-mar dulce eñesón te prodigo no can-  
ta, con u-na sa-cre la a-mar gu- ra cantámpien la tuca ca-  
lle- da en le-jar din tes.  
la- os de via-mar, Na a- mar. *Fin*

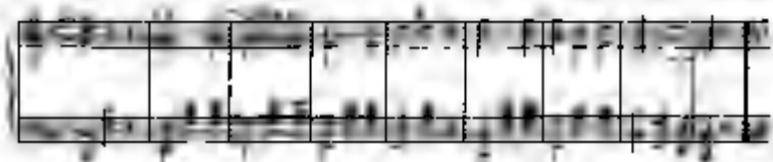
ISABEL

VALS

Música de  
JULIAN URUBITA BUREJO

Tiempo de Vals Lento

The musical score is presented in five systems, each containing a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a series of chords and a bass staff with a simple accompaniment. The second system introduces a melodic line in the treble staff with an accent mark, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. The fifth system concludes with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment.



**TRIO**

The image displays a musical score for a piano trio, labeled "TRIO" at the top left. The score is organized into five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line in the treble clef with several long, flowing notes, while the bass clef provides a steady accompaniment. The subsequent systems continue this pattern, with the treble clef often playing chords or short melodic phrases and the bass clef providing a consistent rhythmic and harmonic foundation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of a piano accompaniment for a vocal or instrumental trio.



Valses, mazurcas y schotis

*dulci, fe* con mi br. *Reve pa* za y con a - llas pr. *ten. do que.*

*vir -* *Me Virgen Es* *Oras* *ly* *del ro. sul* *de la xi - da -* *a. no*

*Por* *que per. tu -* *na yem. bria -* *ga -* *y por a -* *no la chis -* *pascenti -* *da -*

*no* *ten. la -* *agen. tu. ba -* *ca. ten. pa -* *ga -* *Es. va. tu* *del ro. sul* *de la*

*xi -* *da -* *u. na* *fer* *que per. to -* *na yem. bria -* *ga* *y por a -* *no la*

*chi -* *pascenti -* *da -* *no* *ten. la -* *agen. tu. ba -* *ca. ten. pa -* *ga -*

COPOS DE ROCIO  
VAIS

Música de  
AUTOR ANÓNIMO

Tiempo de vals lento

The image displays a musical score for a waltz. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes the tempo instruction 'Tiempo de vals lento'. The second system features the word 'MESES' with a dotted line underneath it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, typical of a piano score.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Rehearsal marks 21, 22, 23, and 24 are present. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).



sue - ña te - ña la pro - ce - so gan - ña en el

ta - su nup - cial. deun Del - ña A. III

ze - ña de - al Pri - mo - ve - ra sin fin. Es el vie - ju pa -

ra - del a - mor. Am deñt gra - to so - ña cer -

*pp*

nu - rre - jo - guel Sa tu - ra - das de - ner - de - ja - min

*apassionato*

E - ree - rre - rre de la fuen - te que

*pp*

can - ta fa - lir y manan - man - ta E - ree

cu - al mial de los rre - rre - rre de una - ti - cos jard - nes so - li -

*ff* *p*

la - rra frá - gili cual la va mari - po  
 sa - aia - ve - per fu me de una co - sa  
 cae - lá co - mo un pá - li - da ji - rre  
 jin - da ce - heun ba - tán da - ra - sa.

# CONCHITA

VALS

Musica de  
CARMELO PACHECO DE AHEDO

Moderato

mf cres. ... da... da... da... da...

f mf cres. ... con da...

f mf cres. ... con da...

f mf cres. ... con da...

f mf 1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>

The image displays a musical score for piano, organized into seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics markings like *Fin*, *mf*, and *misterioso* are present. The score concludes with a series of chords in the final system.

Fin

*mf*

*misterioso*

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various chords, melodic lines, and performance markings. The markings include *lento*, *f*, *ff*, *allegro*, and *al fine*. The music is written in a style typical of a 19th or 20th-century piano score.

SI VIERAS LO QUE SUFRO

VALS

Música de  
FRANCISCO QUEVEDO ARA

Valse Lento

The image displays a musical score for a waltz. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece is marked 'Valse Lento'.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The second system has measure numbers 17 and 22 above it. The music is written in a style typical of a 19th or 20th-century piano piece.



¿COMO PODRE OLVIDARTE?

VALS

MUSICA DE  
MANUEL PROTARDO





The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system continues the melodic development with some sixteenth-note runs. The third system features a more active bass line with eighth-note patterns. The fourth system has a melodic line with some grace notes and a steady bass accompaniment. The fifth system concludes with a melodic phrase in the treble and a final bass accompaniment.

TUS BESOS ALIVIARON MI CORAZON

VALS

Música de  
Manuel NOTARIO

The image displays a musical score for a waltz. It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'sf' (sforzando). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the first system, and a 'fin.' (fine) marking is present below the first system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A section marked 'TRIO' starts with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The score concludes with a 'D.C.' (Da Capo) instruction, indicating a repeat of the beginning.

DEJAME BESAR TUS MANOS

VALS

*Waltz lento*

JUAN JOVITO PEREZ

The image displays a musical score for a waltz. It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a double bar line and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The page is titled "Valses, mazurcas y schotis" at the top. The notation is arranged in six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also several measures with accidentals (sharps and flats) and phrasing marks (slurs and ties). The overall style is characteristic of 19th-century dance music.

## SOBRE LA ARENA

VALS

Letra de  
JOSE M. BASTAR SASSO

Música de  
DOMINGO DÍAZ Y SOTO

La - ju ta qui - tud — de una ti - bia no chea —  
ti - val — fue tu ju - van - tud —  
u - na can - cion su - a - la al - va - gar - las — das — a —

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with chords and melodic fragments.

do - los por la playa nuestro - i - di - tin fué

pe - e - made pro - ce - sos y de vo - luntad, dad li - ciodo

fé su yagelo - sión Juanmadr - gal. Luz go

con el a bandá - no de una regu algen o rison tal, re - cos - tán - co - legantos

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady waltz rhythm with chords and moving lines in both hands. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The lyrics are in Spanish and describe a scene at a beach. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

re - na y a tre chandemagata ca - zón, lu mi - ra - da en las i - ma - nas de la

luna que en la noche, mientras va - jos cambio ve - ses la con fia bon su for tu na gai

mar. Lue go zón, tu mi - ra da en las i - ma nas de la lu - na so cía

zón, mientras va - ga men te con - templa das el mar.

## GRIJALVA

VALS

Letra de  
JOSE PEON CONTRERAS

Música de  
OL. MARIA ESPINOSA

The musical score is arranged in four systems. The first system shows the piano introduction with a treble and bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line with the lyrics "Dí con que" and continues with piano accompaniment. The fourth system continues the vocal line with the lyrics "lie - nas juncas y Ho - ras en las o - ci - das en tus o" and continues with piano accompaniment.

Dí con que

lie - nas juncas y Ho - ras en las o - ci - das en tus o

ri - - llas que en - llas can - tas las vi - se - ño - res álmus dea.

ma, res tra - vas san - ci - llas. Di cen que y que en las mé, da nos

de las á - re - nas re - sor - be - ron - las co - mo el cri - stal.

Do - blan su frente las á - zu - ces, ná - ra - pro - du -



*Dolcissimo dolente*

Que hic pa - lo - - mas a  
tus ver - ge - las he - gan se - ñen - las  
se - ro - más pi - san y ri - ces mie - les li - ban con  
len - las que sus a - ro - llas, sus me - lo - di - as sus me - lo -

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The tempo and mood are indicated as 'Dolcissimo dolente'. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

di - ce las ni - ras pue - blan cuar - do le ven — las ni - ras

pue - Nam cuar - do le ven — cuar - do

*Dolcisimo amoroso*

le ven Oh! quien pu - de - na - ta -

des las ni - ras que - jal va her - mo - so ver - te cu -

mer — ve - le so - mer.

Pasa que es - to

baqui - loy pu - ro sin pa - das bu - mas sin pa - das bu - mas

cubre tu lim - pia cris - tal es - to - ro yal me - sa ri - to

de las es - pu - - - - - mas. D. con cuer - - - - - ma y gen - - - - - til a - - - - - ju - - - - -

en na - - - - - cha be - - - - - lla cuando flo - - - - - re - - - - - cen ma - - - - - yor a - - - - -

bril - - - - - jos, ge - - - - - ta - - - - - lum - - - - - bre de las es - - - - - tre - - - - - llas u - - - - - na si - - - - -

re - - - - - na blan - - - - - ca y gen - - - - - til - - - - - y que - - - - - nta til.

*cresc.*

U - na si - re - na blan - cay gen - til U - na si -

re - na blan - cay gen - til U - na si - re - na

blan - cay gen - til blan - cay gen - til blan - cay gen -

til gen - til.

TE AMARE TODA LA VIDA  
MAZURKA

Música de  
MANUEL RAMOS

Tiempo de Mazurka

The image displays a musical score for a mazurka. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The music is written in 3/4 time and features a characteristic mazurka melody in the right hand, often with a triplet pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed sheet music book.



D.C. y Fin.

**MIRAME SIEMPRE**

**MAZURKA**

Música de  
**BENITO LORZO**

Tiempo de Mazurka

The musical score is presented in five systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second and third systems continue this pattern. The fourth system features a first ending (marked '1º') and a second ending (marked '2º'). The fifth system concludes the piece with a final cadence.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. It includes a section labeled "TRIO" starting at measure 24. The notation continues with a treble and bass staff. Measure 24 is marked with a double bar line and the number 24. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at the beginning of the Trio section.

Third system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass staff. The melody in the treble staff features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4.

Fifth system of musical notation, ending with measures 29 and 30. The notation includes a treble and bass staff. Measure 29 is marked with a double bar line and the number 29. Measure 30 is marked with a double bar line and the number 30. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

D.C. Fin.

OYE MIS RUEGOS  
MAZURKA

Música de  
MANUEL RAMOS

Tiempo de Mazurka

Musical score for 'OYE MIS RUEGOS' MAZURKA, composed by Manuel Ramos. The score is presented in five systems, each containing a treble and bass staff. The tempo is marked 'Tiempo de Mazurka'. The key signature changes from one flat to two flats, then to three flats, and finally back to two flats and one flat.

The image displays six systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff containing a series of quarter notes and a bass staff with a simple accompaniment. The second system shows a more complex treble staff with sixteenth notes and a bass staff with chords. The third system features a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. The fourth system includes a treble staff with a measure marked '18' and a bass staff with chords. The fifth system has a treble staff with a measure marked '24' and a bass staff with chords. The sixth system concludes with a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. The overall style is that of a classical piano score.

ACERCATE VIDA MIA  
MAZURKA

Música de  
MARIIBÉ RAMOS

Tiempo de Mazurka  
Sf

The musical score is presented in five systems, each containing a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with chords. A key signature change to one sharp (F#) is indicated in the fourth system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

TRIO

The image displays a musical score for a piano trio, consisting of six systems of music. Each system is written for the right and left hands of the piano. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents, slurs, and hairpins. The word "TRIO" is centered above the first system. Measure numbers 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, and 100 are indicated at the beginning of their respective measures. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

## QUIEREME COMO YO TE QUIERO

MAZURKA

Música de  
Pascual QUÉVEDO ARA







NO TE VAYAS SIN MI  
SCHOTIS

Musica de  
Florencio G. PEREZ

The image displays a musical score for the piece "No te vayas sin mí" by Florencio G. Pérez. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time, as indicated by the time signature at the beginning of the first system. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody in the treble clef. The third system continues the melody in the treble clef. The fourth system continues the melody in the treble clef. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first system begins with a treble clef and contains a first ending marked '1' and a second ending marked '2'. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a first ending marked '1' and a second ending marked '2'. The fourth system includes a 'rit.' (ritardando) marking in the bass staff and a key signature change to two flats (B-flat major or D minor) indicated by a diamond symbol. The fifth system is labeled 'Trio' and shows a change in the melodic line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



*Al Trio*



# *Composiciones varias*

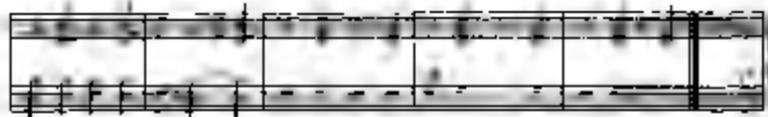
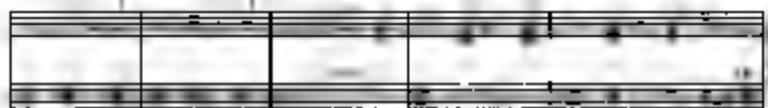
---



PRESIDENTE MIGUEL ALEMAN  
MARCHA

Música de  
Luis AGUILAR PALMA

The musical score is presented in five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, typical of a march tempo.



The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system features a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f* (forte). The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system concludes the piece with a final melodic line and a dynamic marking of *f*.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Tambur" is written above the bass staff in the third system, indicating a specific instrument or technique. The notation is arranged in a standard format for a piano score, with the treble staff on top and the bass staff on the bottom of each system.

EL NATURAL MELANCOLICO  
MARCHA

Música de  
AUTOR ANONIMO

Allegro

The musical score is presented in five systems, each with two staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Allegro' is placed above the first staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a repeat sign with first and second endings. The fourth and fifth systems conclude the piece with final chords and melodic lines.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The sixth system includes measure numbers 12, 13, and 14.

¡ARRIBA OBREGÓN!  
MARCHA

Tiempo de Marcha

Música de  
JUAN SOSA MAZARIEGO

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Tiempo de Marcha' and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system is marked 'Marcha' and continues the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The second system contains the dynamic marking 'f rall.' and the tempo instruction 'a tempo'. The fifth system includes the instruction 'Imitando Correas' above the staff and 'Imitando Cambeses' below the staff, with a double bar line and repeat sign between them. The sixth system continues the musical notation.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as a "Trio" in the upper right corner. The score is arranged in six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system shows a continuation of the melody with some slurs. The third system includes a prominent slur over the treble staff. The fourth system shows a change in the bass line. The fifth system features a slur over the treble staff. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The overall style is characteristic of a late 19th or early 20th-century piano composition.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dynamic marking of *f* is present.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dynamic marking of *ff* is present. The word *Fin* is written above the staff.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The word *Allegro* is written above the staff, and *5 Ten* is written below the staff.

SOR BABEL  
MARCHA

Música de  
AUTOR ANÓNIMO

Tiempo de Marcha

The image displays a musical score for a march titled 'SOR BABEL MARCHA'. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 2/4 time signature, as indicated by the 'Tiempo de Marcha' instruction. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece begins with a series of chords in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The score concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line.

The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece features a mix of chords and melodic lines in both hands. There are some markings like 'ff' and 'mf' indicating dynamics. The notation is arranged in a standard format for a piano score.

# CALLE ZARAGOZA

## MARCHA

Letra de  
Raf. CEPEDA S.

Música de  
Carmen CUPIDO (Jr.)

Tiempo de Marcha



De las calles que nacen en Villahermosa — Nacen



cuando son risueñas y bellas — Como es lo que se llama Zaragoza



Nacen a pesar de los que dicen que no — Ni más, como se abren dan cerca del



Y se tuscañen deslumbrados se - ras. En - to  
ca - lle de me - dante in - ve - ni - e. Que tan larguísimos para unidos.  
Co - mo ti - gua de la lang - do los Pa - res. Que hay a  
tarda tanto. cada mil be - der. Q - ue - ni - da donde hechizan las mujeres y pe -  
si - de sus vestimenta. Ge - ler - m - dar.  
Hay la. Cu - llo ú - ra - gosa también tí - na -

*Canciones y corridos*

*El gran humo se eleva, mas que el vapor que* *Un conde de Yucatán*



*Del tén quien saca la ne* *Que se cae de las manos con el vapor que se*



*En la ca. de la ma. ca. de las anhu* *lan - las* *Mucha falta sinora:*



*lan que se que se* *lan* *Los que venden las pa. la. las rotas:*



*lan - las* *Yá la. na. re que se arrastran en car. re.*



PRESIDENTE ABELARDO L. RODRIGUEZ

MARCHA

Música de  
LAURO AGUILAR PALMA

The image displays a musical score for a march. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes a first ending bracket labeled '1º' and a second ending bracket labeled '2º'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is presented in a clear, black-and-white format.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system typically contains two staves (treble and bass clefs). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The music is arranged in a traditional piano score format.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A measure number '21' is visible at the start of the second system. The music features complex rhythmic patterns and articulation.

The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, chords, and melodic lines. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or ornaments. The music is arranged in a standard piano score format.

The image displays a page of musical notation for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a minor key, indicated by the key signature. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are also slurs, ties, and dynamic markings throughout the piece. The overall style is characteristic of classical piano music.

SOL DE LIBERTAD  
MARCHA

Música de  
L. M. AGUILAR PALMA

The image displays a musical score for a march titled "Sol de Libertad". The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score includes several measures with first, second, and third endings, indicated by circled numbers (1, 2, 3) above the notes. The notation is clear and legible, with standard musical symbols such as stems, beams, and accidentals.



The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of triplets and slurs. The first system has a '3' above the first measure. The second system has '3' above the second measure and '2' above the third measure. The third system has '3' above the second measure. The fourth system has '3' above the first measure and '2' above the second measure. The fifth system has '3' above the first measure. The sixth system has a double bar line and a fermata over the final measure.



*Composiciones varias*

---



OBREGON EN TABASCO  
MARCHA

Tiempo de Marcha

Música de  
LEON AGUILAR PALMA

Trompetas

Tanbor milhar

The image displays a musical score for the march 'Obregon en Tabasco'. It consists of five systems of staves. The first system includes a staff for Trompetas (Trumpets) and a staff for Tanbor milhar (Drum). The subsequent four systems are primarily for the piano accompaniment, with the right hand playing a rhythmic melody and the left hand providing harmonic support. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, typical of a march tempo.

Composiciones varias

25

*ff*

The image displays six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a tempo marking of *marcato*. The third system includes a slur over a series of notes. The fourth system has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The fifth and sixth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

*Composiciones varias*

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system shows a sequence of chords in the bass staff and a melodic line in the treble staff. The second system features a more complex rhythmic pattern with eighth notes in the bass staff and a melodic line in the treble staff. The third system continues with similar rhythmic and melodic patterns. The fourth system shows a change in the bass staff with more frequent chord changes. The fifth system features a melodic line in the treble staff with a sustained note. The sixth system shows a melodic line in the treble staff with a sustained note and a bass staff with a rhythmic pattern.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The sixth system concludes with the word "Seco" written above the staff.

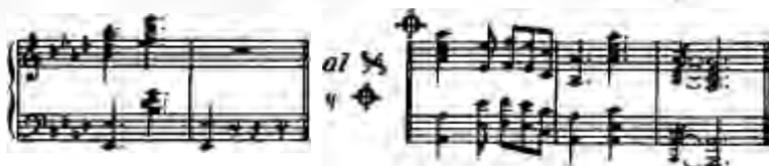
EL HOMBRE GUIA  
MARCHA

Música de  
CARMEN GUTIERREZ ESQUIELSEN

The image displays a musical score for a march titled "EL HOMBRE GUIA" by Carmen Gutiérrez Esquielsen. The score is arranged in five systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2.". The fourth system includes dynamic markings: "ff" (fortissimo) in the first measure and "pp" (pianissimo) in the last measure. The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding bass line.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system continues the melodic and rhythmic development. The fourth system shows a more complex melodic line in the treble staff. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system concludes the piece with a final melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

Composiciones varias



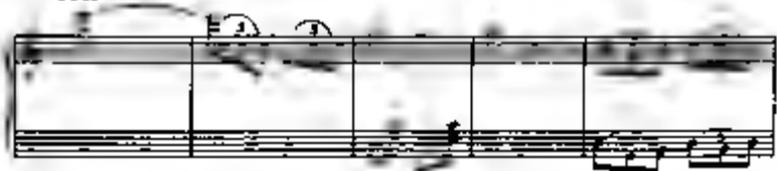
PORQUE TE QUIERO TANTO  
MARCHA

Música de  
Tribuna DOMÍNGUEZ

The image displays a musical score for a march titled "Porque te quiero tanto" by Tribuna Domínguez. The score is arranged in five systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The music is written in a 2/4 time signature and features a rhythmic melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes dynamic markings and phrasing slurs. The overall style is characteristic of a march, with a clear, rhythmic structure.



Trio



The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system begins with a *fin* marking in the bass staff, indicating the end of a section. The fourth system features more complex melodic patterns. The fifth system concludes with the instruction *Al Trio y fin*, marking the beginning of a new section.

## EL GALLO TABASQUENO

PASO DOBLE

Música de  
TANUBIO DOMINGUEZ

The image displays a musical score for the piece 'El Gallo Tabasqueno' in 'Paso Doble' style. The score is arranged in five systems, each consisting of two staves. The notation is in black ink on a white background. The first system begins with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of rhythmic patterns with stems and beams, typical of a dance piece. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall appearance is that of a printed musical manuscript.





EL PEREJIL  
DANZA

Música de  
AUTOR ANONIMO

Tiempo de Danza

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature, indicated by the 'Tiempo de Danza' marking. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The second system includes first, second, and third endings. The third system features a triplet in the bass line. The fourth system also includes a triplet. The fifth system concludes with the instruction 'Fin al 5/8'.

¡QUE GUELE TU TAMALI!  
DANZA

Música de  
JUAN JOVITO PEREZ

Tiempo de Danza

The image displays a musical score for a dance piece. It consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes first and second endings. The third system features a repeat sign. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

LA TENGUAYACA  
DANZA

Tiempo de Danza

Música de  
JOVITO

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'Tiempo de Danza'. The second system includes first and second endings. The music is in 2/4 time and features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

EL CUCAYO  
DANZA

Música de  
Cecilio CUPIDO (jr.)

Tiempo de Danza

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Tiempo de Danza'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first system has a measure number '54' above the first measure. The second system has measure numbers '15' and '21' above the first and second measures respectively. The third system has measure numbers '27' and '33' above the first and second measures respectively. The fourth system has measure numbers '39' and '45' above the first and second measures respectively. The fifth system concludes with the instruction 'Fin' and 'al 3/4 y fin' above the final measure.

¡ARRIBA, CHIQUITA MIA!  
DANZA

Musica de  
ARLEANO MADRIGAL

A musical score for piano, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and features a lively, rhythmic melody with many triplets and slurs. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and the number '41-34' written below the final measure.

¡QUE LINDAS MANOS TIENES!  
DANZA

TENOR LOPEZ VILLEGAS

The image shows a musical score for a dance piece. It consists of five systems of music. The first system is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), containing a melodic line. The second, third, and fourth systems are grand staves, each with a treble and bass clef, containing piano accompaniment. The second system includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the staff. The fifth system is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line that concludes with the initials 'D.C.' in a box.

¡QUE BONITO ES AMARI

DANZA

Música de  
Bartolomé COELLO

The image displays a musical score for a dance piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and fingerings (1, 2, 3). There are also some rests and dynamic markings. The score is written in a clear, legible style, typical of a printed musical manuscript.

SERA UN PECADO QUERERTE

DANZA

Música de  
AMILCAR MADRIGAL

The image displays a musical score for a dance piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The piece concludes with the instruction 'Al Fine' written in the bottom right corner of the final system.

VERTE Y ADORARTE  
DANZA

Música de  
JUAN JOVITO PEREZ

The image displays a musical score for a dance piece titled "Verte y Adorarte" by Juan Jovito Pérez. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the notes. The third system features a triplet of eighth notes, marked with a '3' above the notes. The fourth system also features a triplet of eighth notes, marked with a '3' above the notes. The fifth system concludes the piece with a double bar line and repeat dots. The overall style is characteristic of early 20th-century Latin American dance music.

ALLA EN EL CALLEJON  
DANZA

Op. 4  
ARROYO DE DON GUARDA

The musical score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes numerous triplets, slurs, and dynamic markings. The final system includes the instruction 'al fine' and a 'fin' marking.

ACERCATE MAS  
DANZA

Música de  
ANTONIO DE DOM GUARDA

The image displays a musical score for a dance piece titled "ACERCATE MAS DANZA" by Antonio de Dom Guarda. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

**DIVINA ILUSION**  
DANZA

Música de  
Antonio de Diego GUARDA

The image displays a musical score for a dance piece titled "Divina Ilusion" by Antonio de Diego Guarda. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and fingerings (1-2-3). The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

QUE ALEGRE AMANECER

DANZA

Música de  
Joaquín FERREER

The musical score is presented in five systems, each consisting of two staves. The first system features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system includes a first ending bracket above the upper staff. The third system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fourth system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fifth system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a 2/4 time signature and includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings.

TE ESPERO EN EL JACINTAL  
DANZA

Música de  
Antonio MADRIGAL

The image displays a musical score for the piece 'Te Espero en el Jacintal' by Antonio Madrigal. The score is arranged in five systems, each consisting of two staves. The first system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system includes a first ending bracket with a '1' above it and a second ending bracket with a '2' above it. The third system consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fourth system also consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fifth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a style typical of 20th-century Latin American dance music, featuring rhythmic patterns and melodic lines.

¡AY, MOJOI DIJO TIA POLA  
DANZA

Música de  
ALEXANDER MADRIGAL

The musical score is presented in five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef).  
- System 1: A single melodic line in the treble clef.  
- System 2: Continuation of the melody, featuring first and second endings marked with '1' and '2'.  
- System 3: Further development of the melodic line.  
- System 4: Introduction of a more complex rhythmic pattern with slurs over groups of notes.  
- System 5: Final system, ending with a 'fin' marking and the instruction 'Al %'.

QUE MOZA TAN CHULA

DANZA

Música de  
AUTOR ANÓNIMO

The image displays a musical score for a dance piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

CHULAS MORENAS

DANZA

Música de  
TANASO DOMÍNGUEZ

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system begins with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. The second system includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

The image displays a musical score for a piece titled "Perdidas Esperanzas". The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a 2/4 time signature. The first four systems are connected by a brace on the right side. The fifth system is separated by a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are some faint markings on the bottom staff of the fifth system, possibly indicating fingerings or articulation.

Música de  
TANIBAL DOMÍNGUEZ

DANZA  
PERDIDAS ESPERANZAS

MIRAME SIEMPRE  
DANZA

Música de  
FELIZIANO CAD

The image displays a musical score for a dance piece titled "Mirame Siempre" by Feliciano Cad. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first system includes a fermata over the final note of the upper staff. The second system has a first ending bracket over the final two measures. The third system features a melodic line in the upper staff with a fermata. The fourth system continues the melodic development. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation is clear and uses standard musical symbols.

TUS OJOS SON MI VIDA  
DANZA

Música de  
Enrico COZZO

The image displays a musical score for the piece 'Tus Ojos Son Mi Vida' by Enrico Cozzo. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some sections including triplets. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

JUDIOS DE MI TIERRA  
DANZA

Música de  
JUAN JOVITO PÉREZ

Tiempo de Danza

al ♩

NO TEMAS MI OLVIDO

DANZA

Tiempo de Danza

JUAN JOVITO PÉREZ

The musical score is written for piano accompaniment. It begins with a single line of music in the first system. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) and includes a 'Fin' marking. The third and fourth systems are also grand staves. The fifth system is a grand staff and includes an 'al 96' marking. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

MI CAUTIVERIO  
DANZA

Tiempo de Danza

JUAN JOVITTO PEREZ

5/8

*al 3/4*

*fin*

**PALOMA BLANCA**  
DANZA

de Danza

Música de  
JUAN JOVITO PÉREZ

A musical score for the dance 'Paloma Blanca' by Juan Jovito Pérez. The score is written for a piano and consists of seven staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic melody. The score is arranged in a descending staircase pattern from top-left to bottom-right.

PARA TI ES MI AMOR  
DANZA

Música de  
TRINIDAD DOMÍNGUEZ

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). A first ending bracket is present in the second system, and a double bar line with repeat dots is at the end of the fifth system.

## OYE MIS RUEGOS

DANZA

Música de  
RAFAEL QUEVEDO ARA

The musical score is presented in five systems. The first system consists of a single grand staff with two staves. The second system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The third system is a grand staff with two staves. The fourth system is a grand staff with two staves. The fifth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

# JULIANITA

D. NZA

Música de  
Cecilio RAMOS

The musical score for 'Julianita' is presented in five systems of piano accompaniment. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the staff. The final system concludes with the tempo and performance instructions: *allegro* and *fin y fin*.

TE SIGO AMANDO  
DANZA

Música de  
FRANCISCO QUIVEDO ARA

The image displays a musical score for the piece 'Te Sigo Amando' by Francisco Quivedo Ara. The score is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with slurs and accents, while the bass clef provides a simple accompaniment. The subsequent three systems continue the piece, showing more complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, though some are faint. The overall style is characteristic of mid-20th-century Latin American dance music.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic figures and articulations:

- System 1:** Features a triplet of eighth notes in the treble staff and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff.
- System 2:** Shows a mix of eighth and sixteenth notes with slurs and accents in both staves.
- System 3:** Continues the melodic and harmonic development with similar rhythmic patterns.
- System 4:** Includes a first ending bracket (marked '1') at the end of the system.
- System 5:** Features a second ending bracket (marked '2') and concludes with a double bar line and a repeat sign.

EL NEGRO MELENUDO  
DANZA

Música de  
Carlos RAMOS

The image displays a musical score for a piano piece titled "El Negro Melenudo" by Carlos Ramos. The score is written in 2/4 time and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system starts with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and includes a first ending bracket. The second system features a first ending bracket and a *B* (ritardando) marking. The third system includes a *3* (triple) marking. The fourth system includes a *3* (triple) marking. The fifth system concludes with a *fin* marking and a tempo change to *allegro*. The score is characterized by rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various articulations such as slurs and accents.

COQUETA  
DANZA

Número de  
FOLIO: 505 A CANIBASCO

The image displays a musical score for a piece titled "COQUETA DANZA". The score is arranged in five systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes first and second endings, marked with "1." and "2." above the staff. The third system continues the main melody. The fourth system features a more complex rhythmic pattern in the bass line. The fifth system concludes the piece with a double bar line and the initials "D.C." (Da Capo) at the end.

¡QUE MULA TAN MAJADERA!  
DANZA

Música de  
AGUSTINO MADRIGAL

The image displays a musical score for the dance '¡Que Mula Tan Majadera!'. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the treble clef staff. The third system continues the melodic and rhythmic development. The fourth system features a more complex melodic line with many beamed notes in the treble clef staff. The fifth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

ALBORADA  
ESTUDIANTINA

Paso Calle  
de Jefe Callejero

Música de  
MELISSA F. JIMÉNEZ

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with a prominent triplet of eighth notes in the second measure. A slur covers the triplet and the following eighth note. The score continues with several staves of similar rhythmic patterns. The eighth staff is labeled 'Introducción' and features a similar triplet pattern. The final staff is labeled 'Coro II' and contains the lyrics 'Al fin ha llé - ga - do / traniésa Je - bré - ya' written below the notes.

Nos ilu-mina con o-ras - to al día Cora - val y ac-ti-va - cae nro. Ja -  
 ra de vos. fre-cuen - te se can - tar con pu - lsa - nes en gra - to se - las.  
 De, di - que -  
 mos a vros - tros con - tos de sú - bti - me - jor - spi - ra - ción  
 a las tin - das se - rre - ni - tas las au - ror - dia - tes  
 ca - ra - zón a las vie - jas y a las jo - ve -  
 nes que tam - bién sa - ben que - rer. Arre - tra - mos de se - las y de pla - cer.

Coro 2a  
 Con-du-yax las pe-nas,  
 co-mienzan los go-zos Venid vania ta-dos Ia di-cha a bus-  
 car qual fin la pla-en-tes transcurren pe-lo-ros conuindas fu-je-  
 o-ces des-que-fo rau-dal,  
 Mas, tra-nar-cha anti-ma-nos Por ta-ni-da de-rra-na? —  
 Estrofo 2a

y tan gra - to fas - ta - je - mos al or - te - gre ost -  
 no - vel. Tan pe - so - ran mu - yan - te - mos ca - se ya  
 más en su - frir y por hoy se - le pan so - mos an  
 gu - zar con - tar y re - ir.

*ALLEGRO* *Andante*

Coro útero  
 El es - tu - dian - te — ob - so - quio - so — ve - na - go - tan - tá - y - go

se - so - a con - tar a con - tar. A las in - dias

y a las de - llas = las her - mo - sas don - ce - llos de las ta - bo

gar des - che - gar El es - tu - dian - te — ob - so - quio — so

Composiciones varias

ve - na - ga - las - lá - y - go - za - se a san - tar a san - tar  
 a - las lin - das — y a las ba - llas a las her - mo - sas  
 des - ce - las de - ga - fo - gar de - ga - fo - gar de - ga - fo - gar  
*Estrada única*  
 Ve - níd cri - tu - ras dí - xi - ras se - ducto - ras que  
 an - dí - quez de la mar de la mar es - tu - chad nue - tras  
 can - zin - ras y las cru - ces de - cap - tio - nas dí - xi - pad.  
 Ve - níd cri - tu - ras dí - xi - ras se ducto - ras que an - dí - nas de la  
 mar de la mar, Es - tu - chad nue - tras can - cio - nas  
 y las cru - ces de - cap - cio - nes dí - xi - pad dí - xi - pad.  
**TANBO**  
*Introducción*

*Negro*  
A ve - la - plis can - do -

Da fi - de - li - na da mea - mi e fu - ge - deu - na ven - ta -

lla in - ca - di - mi cu - ra - sé mi pa - che - que há su - po -

ta - neg - se sus - qua - ora - se - dá Pa - so - ni - biao - mo - da

*Negro*  
te - da - cla - ro - mi - pa - sin Tu - se - há - men - te - po - da

se e sua - ... - go - da tu - pa - só - me - ye - no - pre -

de - ce - dá a tu - lo - ca - pra - fan - to - pre

no - sea - que - te - fun - dá - pa - re - si - ri

gi - ta - ni - pi - en - sa - que - te - sur - da - má - sin

*Negro*  
te - ou - ta - ma - re - se - di - pa - re - fi - de - lia - pa - bi -

Composiciones varias

que di-pa - so - fa - de - di - no sa - be que tan go - so - lo mi - na -  
 de Pa - lo - si - que si - lle - ga con - qui - ta - tu a - mi di - vi - na -  
 mu - ja - gu - ta - so - ta - con - pa - ré - un pa - re - lio - de or - ta -  
 Negra  
 Et - lo - es - si - me - que - rá - co - mo - tu na -  
 go - ca - rí - De - be - má - ya - di - po - né - la - de - da - sin -  
 va - ci - lid - y - a - ja - ver - ver - da - me - de - ré - co - mo -  
 ye - con - fe - na - si - mien - tra - He - gu - a - dia - fe -  
 Li - da - munde - su - no - da - me

SEGNON Introduction

Coro 1a.  
 las de - di - cion a - gu - ra - mas - del - festi - vo - cor - no - vi -  
 gal - que - ha - co - so - la - je - mes - con - un - sa - so - de - co - Rec.

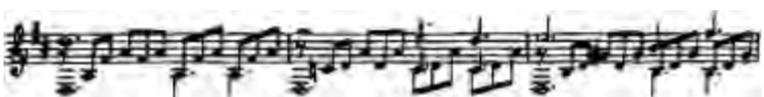
*Estrofa 1a*

Que al-vo la di-cha — que vi-ve el pla-zer y las gua-pas  
 mo-zas que sa-ben que- rer. Que vi-va la di-cha — que vi-  
 ve el pla-zer y las gua-pas mo-zas que — sa-ben que- rer. *Coro 2o.* Es muy gra-  
 to al as-tu-dian-te an-tegar-se hay a go-zar y por a-  
 ver via de a-mor. Es a-bonar. *Estrofa 2a.* Por las flo-ra-les que  
 — se la-lla gen-til por las lindas flo-res del ba-lla pen-til. Por las flo-  
 ra-les que — de la-lla gen-til por las lindas flo-res del ba-lla pen-  
*Epílogo. Coro*  
 til. Can-cha mu-da lu-gar En pas-de-ros impre-sio-nes Ar-pe-gio y  
 cio-nes de-be, ma- de pe-nera can-ter Nues-tra mi-sión an- la  
 tis-ira es con- tar a- las her- re- zas por  
 — las lu- dian- ti — na por a- se  
 las lu- dian- ti — na An- ciao- tro- ba- gar mar- cha — ní.

SERENATA  
(PARA GUITARRA)

Música de  
FRANCISCO QUEVEDO ARA

Allegretto



The image displays a musical score for piano, consisting of eight staves of notation. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score is marked with dynamics including *ritardando f* and *p*. A specific instruction, *sin repetir al final*, is placed above the sixth staff. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

The image displays a page of musical notation consisting of eight staves. The notation is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: a forte 'f' marking appears on the second staff, and a 'poco accel' (poco accelerando) marking is placed below the seventh staff. The notation includes various accidentals and articulation marks, such as slurs and accents. The overall style is that of a classical or romantic-era composition.

al D.C. Final *con lo marcato*

*rit.*

*pp*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of a single melodic line on a grand staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a section marked 'al D.C. Final' and 'con lo marcato'. There are several dynamic markings, including 'rit.' (ritardando) and 'pp' (pianissimo). The piece concludes with a final chord marked 'pp'.

MINUETO  
(PARA GUITARRA)

Moderato

Música de  
FRANCISCO QUEVEDO ARA

El canto *f*

*p*

*pp*

4a. cuerda

129 pos.

The image displays a musical score for a Trio section, consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word "Trio" is written above the third staff. The score concludes with the initials "D.C." at the bottom right of the final staff.

MUCHACHAS ALEGRES  
POLKA

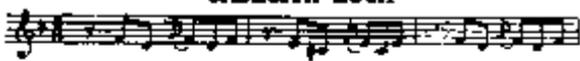
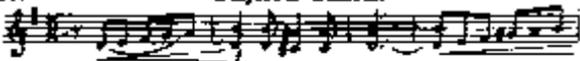
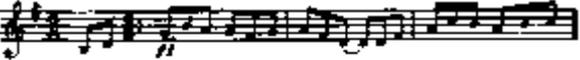
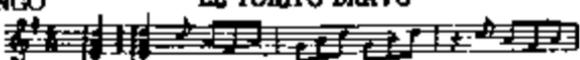
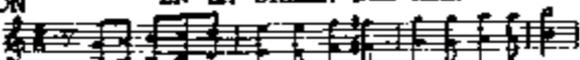
Música de  
TOMÁS LÓPEZ VILLEGAS

Handwritten musical score for piano accompaniment of the polka "Muchachas Alegres" by Tomás López Villegas. The score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a "Cresc." (Crescendo) marking. The second system also includes a "Cresc." marking. The third system features a "Cresc." marking. The fourth system is marked "Trio" and includes a "2" marking. The fifth system is also marked "Trio" and includes a "2" marking. The music is written in 2/4 time and consists of a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

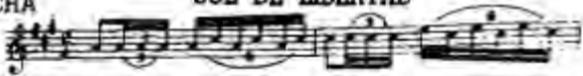
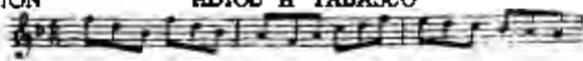
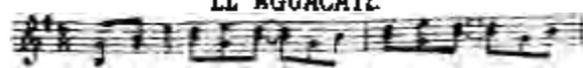
The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system features a section with a box around it, containing a trill-like figure in the treble clef. The fourth system shows a more complex rhythmic pattern. The fifth system concludes with a section labeled *Al trio* in the right margin, indicating a change in the musical texture.

# Índice alfabético de autores

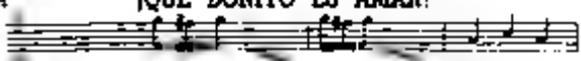
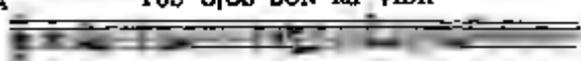
---

AGUILAR PALMA, Lauro	Pág.
CANCION CABECITA LOCA	
	386
CANCION DEJATE BESAR	
	348
HUAPANGO EL CUCHI CUCHI	
	134
HUAPANGO EL CURRIPIPI	
<i>Allarghetto vivace (♩ = 120)</i> 	124
HUAPANGO EL TORITO BRAVO	
	119
CANCION EN LA ORILLA DEL MAR	
	381
JARANA LOS CELOSOS	
	128

AGUILAR PALMA, Lauto (continuación)	Pág.
MARCHA "MIGUEL ALEMAN"	491
CANCION-BOLERO NADA ESPERO	341
MARCHA <i>Tiempo de Marcha</i> OBREGON EN TABASCO <i>Tranquila</i>	516
CANCION <i>Andante</i> OJOS TABASQUEOS	390
CANCION <i>Aires de Bembeco</i> OJOS TRAVIESOS	291
MARCHA PTE. ABELARDO L. RODRIGUEZ	506
CORRIDO SIDAR Y ROVIROSA	405
HUAPANGO SIRENITAS VERACRUZANAS	141

		Pág
AGUILAR PALMA, Lauro	(continuación)	
MARCHA	SOL DE LIBERTAD	311
		
ALEJANDRO, Hilario		
CANCION	ADIOS A TABASCO	360
		
MONIMAS		
VALS	COPOS DE ROCIO	444
<i>Tiempo de vals lento</i> 		
SON	EL AGUACATE	151
		
SON	EL ASISTOY	100
		
SON	EL FANDANGO	154
		
SON	EL JARABE	155
<i>Allegretto</i> 		
MARCHA	EL NATURAL MELANCOLICO	495
		

ANONIMAS (continuación)		Pág.
DANZA	<i>Tiempo de Danza</i> EL PEREJIL	531
SON	EL TORO TABASQUERO	163
SON	<i>Allargatto Intrad</i> LA CANA BRAVA	144
ZAPATEO	LA FERIA DEL AZUCAR	200
VALS	<i>Tiempo de Vals lento</i> MANUELITA	433
DANZA	¡QUE MOZA TAN CHULA!	546
MARCHA	<i>Tiempo de Marcha</i> SOR BABEL	501
ARIAS	Policarpo MARGARITA TABASQUERA	336

CAO, Feliciano		Pág.
DANZA	MIRAME SIEMPRE	
		549
CORZO, Benito		
MAZURCA	MIRAME SIEMPRE	
		477
DANZA	¡QUE BONITO ES AMAR!	
		537
DANZA	TUS OJOS SON MI VIDA	
		550
CUPIDO, Jr., Cecilio		
CANCION	ALBORADA	
		303
CANCION	AMOR FRONTERERO	
		393
ZARZUELA	ANUSSETEN TARASIEVITI	
		177
MARCHA	CALLE ZARAGOZA	
		503

CUPIDO, Jr. Cecilio (continuación)	Pág.
CANCION DE LA CHONTALPA A LA SIERRA	338
DANZA <i>Tiempo de Danza</i> EL CUCAYO	034
CANCION ERES TODA FRAGANCIA	399
VALS <i>Tiempo de Vals</i> HOGUERAS DE AMOR	442
CANCION LAGRIMAS	299
CANCION MANANITAS TABASQUENAS	355
CANCION MIS BLANCAS MARIPOSAS	352
CANCION NO ME DIGAS ADIOS	323

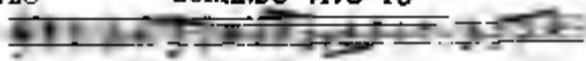
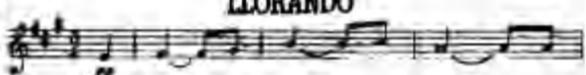
	Pág.
CUPIDO, Jr., Cecilio (continuación)	
CANCION NOCHE TABASQUERA	332
ZAPATEO TE ESPERO EN EL ACAHUAL	198
ZAPATEO VILLAHERMOSA	167
CHAVEZ, Mónico	
ZAPATEO LA FLOR DE MAIZ	266
DAMIAN, I	
CANCION TRISTEZA TABASQUERA	281
DLAZ Y SOTO, Domingo	
VALS SOBRE LA ARENA	464
DOMINGUEZ, Trinidad	
DANZA CHULAS MORENAS	547
MARCHA EL GALLO TABASQUENO	528

	Pág.
DOMÍNGUEZ, Trinidad (continuación)	
DANZA PARA TI ES MI AMOR	555
DANZA PERDIDAS ESPERANZAS	548
MARCHA POR QUE TE QUIERO TANTO	524
ESPINOSA GIL, María	
VALS GRIJALVA	467
FERRER, Joaquín	
DANZA QUE ALEGRE AMANECE	543
GALLEGOS, Crisóstomo	
ZAPATEO EL CHINTUL	238
ZAPATEO ME GUSTAN LAS DE MI TIERRA	239
ZAPATEO PONTE TIESO	192

	Pág.
<b>GALLEGOS, Crisóstomo (continuación)</b>	
ZAPATEO      QUE BUENO QUE TE VEO	
A single line of musical notation in treble clef, 2/4 time, featuring a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes.	246
<b>GONZALEZ PALAVICINI, Dr. M. E.</b>	
CANCION      CARLOTA	
A single line of musical notation in treble clef, 2/4 time, with a melody consisting of quarter and eighth notes.	309
CANCION      ILUSION DE AMOR	
A single line of musical notation in treble clef, 2/4 time, featuring a melody with many beamed eighth notes.	305
<b>GUARDA, Antonio de Dios</b>	
DANZA      ACERCATE MAS	
A single line of musical notation in treble clef, 2/4 time, with a melody of quarter notes and eighth notes.	541
DANZA      ALLA EN EL CALLEJON	
A single line of musical notation in treble clef, 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and some triplets.	540
DANZA      DIVINA ILUSION	
A single line of musical notation in treble clef, 2/4 time, with a melody of quarter notes and eighth notes.	542
ZAPATEO      ME GUSTA LA CHISMOGRAFIA	
A single line of musical notation in treble clef, 2/4 time, featuring a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes.	194
ZAPATEO      PARA QUE TE CUENTO	
A single line of musical notation in treble clef, 2/4 time, with a melody of quarter and eighth notes.	187

GUTIERREZ CORTES, Pedro	Pág.
ZAPATEO EL HOMBRE DEL SURESTE	196
CANCION SANTANERA	327
CANCION-FOX TARDDES DE TABASCO	317
GUTIERREZ ESKILDSSSEN, Carmen	
ZAPATEO EL HOMBRE GUIA	521
INURRETA, José Luis	
ZAPATEO ¡AY! MI DIOS	227
ZAPATEO CALENTURA	225
ZAPATEO EL GAVELAN POLLERO	206
ZAPATEO EL CARNAVAL	

INURRETA, José Luis (continuación)	Pág.
CANCION                    EL PALOMO TABASQUENO A short musical piece on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music.	278
ZAPATEO                    EL SINSONTE A piece of zapateado music on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music.	230
ZAPATEO                    JUIQUITI JUIQUI A piece of zapateado music on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music.	209
ZAPATEO                    JOAN CENIZO A piece of zapateado music on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music.	221
ZAPATEO                    LA FERIA A piece of zapateado music on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music.	202
ZAPATEO                    LUNA DE MIEL A piece of zapateado music on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music.	236
ZAPATEO                    MIO, DIJO EL GATO A piece of zapateado music on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music.	204
ZAPATEO                    SENO CEBOLLIN A piece of zapateado music on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music.	217

<b>ENURRETA, José Luis</b> (continuación)	Pág.
ZAPATEO <b>SORANDO VIVO YO</b>	
	213
<b>LAIDAR, Julián</b>	
VALS <i>lento</i> <b>LUISA GEORGINA</b>	
	431
<b>LAIDAR, Luis</b>	
VALS <b>CAMPANTAS DE PLATA</b>	
	423
<b>FOX-TROT</b> <b>LA DANZARINA DEL NILO</b>	
	369
<b>VALS</b> <b>LLORANDO</b>	
	436
<b>JIMENEZ, Melesio F.</b>	
<b>CITUBIANINA</b> <b>ALBORADA</b>	
<i>Para Calle y Jera co Hejira</i>	
	563
<b>JOVITO PEREZ, Juan</b>	
ZAPATEO <b>¿CUANDO PASARAN MIS PENAS?</b>	
	195
<b>VALS</b> <i>Valse lento</i> <b>DEJAME BESAR TUS MANOS</b>	
	

JOVITO PEREZ, Juan (continuación) Pág.

DANZA *Tempo de Danza* JUEGO DE MI TIERRA 551

DANZA LA TENGUAYACA 533

DANZA *Tempo de Danza* MI CAUTIVERIO 553

DANZA *Tempo de Danza* NO TEMAS MI OLVIDO 552

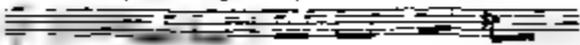
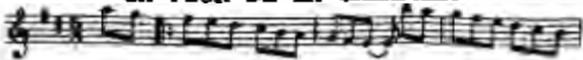
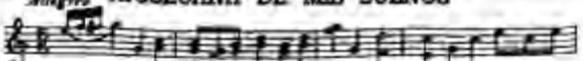
DANZA *Tempo de Danza* PALOMA BLANCA 554

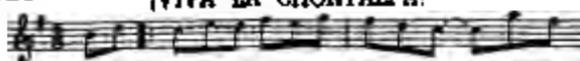
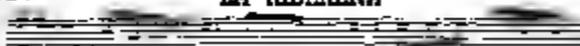
DANZA ¡QUE GUELE TU TAMALI! 532

DANZA VERTE Y ADORARTE 539

LOPEZ OCAMPO, Ezequiel  
 CANCIÓN *Tempo moderato* QUIEREME 396

	Pág.
LOPEZ OCAMPO, Ezequiel (continuación)	
VALS <i>Trampa de Vals (solo)</i> YOLANDA	446
LOPEZ VILLEGAS, Trinidad	
ZAPATEO BOQUITA DE MIEL	182
ZAPATEO CHONTALEAMELO, MI VIDA	188
ZAPATEO LA FLOR DE LA CHONTALPA	190
POLKA MUCHACHAS ALEGRES	577
DANZA QUE LINDAS MANOS TIENES	536
ZAPATEO RANCHERA DE MI VIDA	186

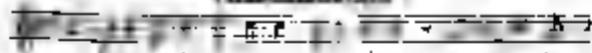
<b>LEJAN RUELAURE, Rutilo</b>	Pág.
<b>CANCION</b> <b>HOGUERAS DE AMOR</b>	
	296
<b>MADRIGAL, Adelaido</b>	
<b>DANZA</b> <b>¡ARRIBA, CHIQUITA MIA!</b>	
	535
<b>DANZA</b> <b>¡AY, MOJO! DIJO TIA POLA</b>	
	545
<b>ZAPATEO</b> <b>LA FLOR DE LA CALABAZA</b>	
	193
<b>ZAPATEO</b> <b>¡QUE RECHULA CHIQUITA!</b>	
	184
<b>DANZA</b> <b>¡QUE MULA TAN MAJADERA!</b>	
	562
<b>ZAPATEO</b> <b>RIOSECANA DE MIS SUEÑOS</b>	
	170

	Pág.
<b>MADRIGAL, Adelaido</b> (continuación)	
DANZA <b>SERA UN PECADO QUERERTE</b>	
	538
DANZA <b>TE ESPERO EN EL JACINTAL</b>	
	544
ZAPATEO <b>¡VIVA LA CHONTALPA!</b>	
	180
<b>MAGARA CORTES, Samuel</b>	
ZAPATEO <b>EL POPALITO</b>	
	250
<small>Voy a ir a ver cómo te - van - ad - po - yo - si - te des -          Va - rás que sea pa - ra - que - se - de - la - de -          Me - te acuerde de que - re - de - al - harve - sa - del - ar -</small>	
ZAPATEO <b>LA RIBERENA</b>	
	248
<b>MENDEZ, José de Jesús</b>	
ZAPATEO <b>HUIMANGUILLO</b>	
	171
<b>NARVAEZ M., José E.</b>	
CANCION <b>TABASCO</b>	
	365
<b>NOTARIO, Manuel</b>	
VALS <b>¿COMO PODRE OLVIDARTE?</b>	
	456

<b>NOTARIO, Manuel</b> (continuación)	Pág.
VALS TUS BESOS ALIVIARON MI CORAZON	459
<b>PACHECO DE HAEDO, Carmelinda</b>	
VALS CONCHITA	450
<b>PENA V., José Luis</b>	
CANCION-BOLERO VEN	275
VALS VILLAHERMOSA	420
CANCION JICARITAS	384
<b>PEREZ D., José Manuel</b>	
CANCION ME VOY PARA OLVIDARTE	376
<b>PEREZ D., J.M. y GUTIERREZ, Juan R.</b>	
CANCION EL BRECHERO	378
CANCION CORRIDO EL SUSPIRO	376

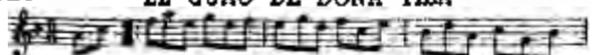
PEREZ MERINO, Manuel Páq  
CANCIÓN

**VILLANTIMOXIA**



can, tra mi tra tra que vi da per que ar te 246

PEREZ, Perfecto G.  
ZAPATEO **EL GUAO DE DOÑA TILA** 247



ZAPATEO **HAZME UN POZOL, MI VIDA** 261



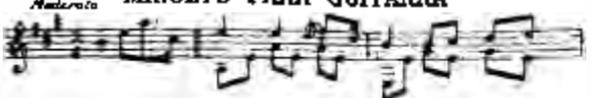
ZAPATEO **LOS TAMALES DE TÍA ELIGIA** 252



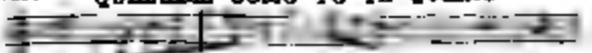
SCHOTIS **NO TE VAYAS SIN MI** 486



QUEVEDO ARA, Francisco  
MINUETO *Andante* **MINUETO PARA GUITARRA** 575



QUEVEDO ARA, Francisco  
MAZURCA **QUIEREME COMO YO TE QUIERO** 483



QUEVEDO ARA, Francisco (continuación) Pág.

*Allegretto* SERENATA PARA GUITARRA 571  
*El canto es de guitarra*

VALS SI VIERAS LO QUE SUFRO 453

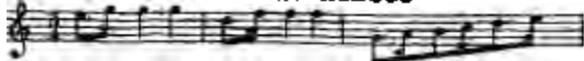
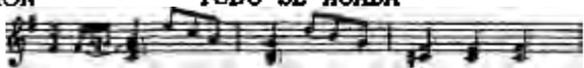
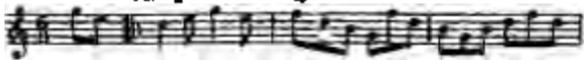
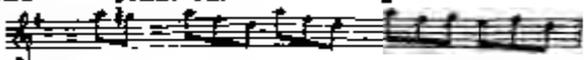
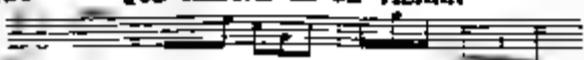
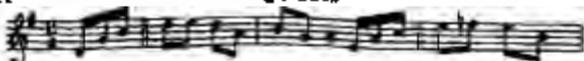
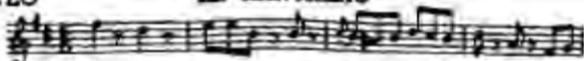
DANZA TE SIGO AMANDO 558

QUEVEDO ARA, Rafael  
DANZA OYE MIS RUEGOS 556

RAMOS, Carlos  
DANZA EL NEGRO MELENUDO 560

DANZA JULIANITA 557

RAMOS, Manuel  
*Tiempo de Música* ACERCATE, VIDA MIA 481

RAMOS, Manuel	(continuación)	Pág.
MAZURCA	OYE MIS RUEGOS	
<i>Tiempo de Mazurca</i>		479
MAZURCA	TE AMARE TODA MI VIDA	
<i>Tiempo de Mazurca</i>		475
SANTA ANNA RIZO, Pedro		
CANCION	TODO SE ACABA	
		346
SOBERANO, Herlindo		
ZAPATEO	CHIQUITA A QUIEN ADORO	
		258
ZAPATEO	PARA MI LAS TABASQUERAS	
		264
ZAPATEO	QUE ALEGRE ES MI TIERRA	
		262
SOSA CARRASCO, Pedro		
DANZA	COQUETA	
		561
ZAPATEO	EL RANCHERO	
		271



URRUTIA BURELO, Julián (continuación)	Pág.
ZAPATEO	
<b>LA CHICHARRITA</b>	
	244
CANCION	
<i>Arcañis genarise</i> <b>MANANITA TABASQUENA</b>	
	358
ZAPATEO	
<b>MI CONTI</b>	
	242
VALS	
<b>MINIPILES DEL REFORMADIVA</b>	
	426
CANCION	
<b>ROSAS DE ABRIL</b>	
	313
YANEZ R., Rogelio	
CANCION	
<b>AMANECER</b>	
	402
ZALDIVAR, Alfonso	
ZAPATEO	
<b>EL PACHULI</b>	
	254
ZAPATEO	
<b>EL TULIPAN</b>	
	269
ZAPATEO	
<b>POCHITOQUE JAHUACTERO</b>	
	256

Esta segunda edición de la *Antología del folklore musical de Tabasco* se terminó de imprimir el 20 de abril de 1985 en los talleres de Imprenta Madero, S. A., Avena 102, México, D. F., 09840. Se usaron, para los textos, tipos Times Light de 10 y 12 pts., y Times Bold Italic de 24 pts. para los títulos. Se han reproducido facsimilares de las partituras y el índice de la edición de 1952. Se tiraron 3,000 ejemplares en papel Litografía de 75 kg., con larras en cartulina Bristol de 98.5 kg., más ejemplares para reposición.



















**L**a *Antología folklórica y musical de Tabasco* inaugura la *Biblioteca Básica Tabasqueña*. La importante labor editorial que realizó Francisco J. Santamaría puso a nuestro alcance éste y algunos otros títulos que vendrán a sumarse a la colección, concebida como representativa del acervo cultural de Tabasco. Con la reedición de la *Antología* rendimos homenaje a uno de los hombres que ha enriquecido la cultura universal desde nuestra tierra, que gobernó además ejemplarmente. Además, se entrega a los lectores una hermosa muestra, plena de cariño por el alma popular, de lo que esta tierra nos prodiga convertido en arte vernáculo.

La *Biblioteca Básica Tabasqueña* constará de varias series e incluirá una selección de obras indispensables para el conocimiento de Tabasco.