

“El palomo” y otros aires nacionales

Francisco Ramos Aguirre

Durante la época virreinal, y posterior a la Independencia, la ciudad de Veracruz fue puerta de entrada de numerosos ritmos musicales españoles, franceses, afroamericanos y caribeños. Comerciantes, diplomáticos, marineros, compañías de zarzuela y viajeros, pero sobre todo los filarmónicos que radicaron en esa población costeña, trajeron entre sus pertenencias instrumentos y partituras, indispensables para el entretenimiento a través de músicas y danzas que se esparcieron rápidamente en el territorio nacional.

A pesar de las opiniones de Antonio de Padua –el santo casamentero–, quien consideraba el baile como un pasatiempo: “...sugerido por el demonio... porque obran contra sus leyes y contra sus sacramentos” (“Acerca del baile”, 1902: 2), “El jarabe mexicano”, “El palomo” y otras melodías nacionales eran parte imprescindible en los fandangos, ferias, jamaicas y fiestas cotidianas donde la población se vestía de charros, chinacos y

chinas poblanas. Por lo tanto, para 1842, es decir, veinte años después de la guerra de Independencia de México, esa música terminó por afianzarse entre la sociedad. De igual manera, los grandes teatros, Iturbide y Nacional, abrieron sus puertas a la música popular de aquella época.

Sin embargo, en algunos lugares como Córdoba, Orizaba y Xalapa preferían los gustos más refinados. Por ejemplo, eran famosos los bailes de etiqueta para la gente de alcurnia de esas poblaciones, se organizaban, por lo general, en cuadrillas para la ejecución del *minuet* y otras danzas. Pero ¿cuál era la vestimenta de los veracruzanos de aquella región durante un baile al que asistió como invitado el gobernador Teodoro A. Dehesa? “Las señoritas cordobesas vestían todas de blanco, vaporosamente, con largas colas en la falda que bajaba hasta los pies calzados de zapato bajo de raso blanco, y enguantadas hasta más arriba del codo... Los jóvenes iban todos de *smoking*, empomados los cabellos rebeldes, con camisas duras y corbatas blancas...” (Campos, 1995: 175).

Sería largo enumerar todos los géneros que a través del tiempo se asimilaban con el estilo y personalidad propia de los costeños. A partir de la primera mitad del siglo XIX, las polcas, valeses, mazurcas y redovas se convirtieron en bailes de moda. En contraparte, surgieron ritmos alternativos, propios de las clases populares y habitantes negros con raíces africanas. En el caso de la lírica popular que nos ocupa, resulta interesante conocer los orígenes de algunos sonetos jarocho de carácter popular, por ejemplo: “La bamba”, “El aguanieve”, “El bejuquito”, “El tilingolingo”, “El siquisiri”, “La bruja” y otros temas propios para zapatear, los cuales, al menos desde el siglo XIX, han dado fama al cancionero tradicional mexicano. A este repertorio veracruzano agregamos: “El palomo y la paloma”, que, según algunas fuentes consultadas, originalmente se llamaba: “El palomo”. Vale decir que en su momento se convirtió, junto al jarabe, en uno de los ritmos más populares entre los bailarines mexicanos.

venid, que ya el arpa tomo,
para *empezar* el jarabe;
no haya de penas ni asomo;
y quien su patria amar sabe,
venga a bailar el palomo
(Zamacois, 1861: 7).

“El palomo” es un ejemplo de las numerosas canciones típicas mexicanas donde se emplean elementos relacionados con algunas aves, que los compositores asocian metafóricamente a hombres y mujeres, o para aludir a machos y hembras: El palomo y la paloma / se fueron a presentar, / salieron primos hermanos, / no se pudieron casar (“El Palomo”, son jarocho). Otros ejemplos que podríamos citar es la versión antigua, consignada por la investigadora Margit Frenk: Paloma ¿de dónde vienes? / vengo de San Juan del Río, / cobíjame con tus alas / que ya me muero de frío. / Te abrigaré con mis alas, / ¡pobre pichoncito mío! (“San Juan del Río o La estampilla”, canción ranchera) (2006: 648). En el caso de la versión “La estampilla” de los cantantes Chayito Valdés y Antonio Aguilar se repite textualmente parte del verso.

Como referencia a la repetición de fragmentos en otras canciones mexicanas, en este caso sucede lo mismo con el verso: “cobíjame con tus alas, que ya me muero de frío” que, de acuerdo con la investigación de Frenk, lo encontramos también en “La Llorona” oaxaqueña: “¡Ay! de mi Llorona, /Llorona llévame al río, / tápame con tu rebozo (Llorona), porque me muero de frío” (Frenk, 2006: 648).

Dentro de la lírica popular mexicana, generalmente la relación entre el palomo y la paloma tienen analogía con el matrimonio, afecto, amor o abandono entre un hombre y una mujer. “La muerte del palomo”, interpretada por Rocío Dúrcal y Juan Gabriel, es una versión de abandono, triste o trágica comparada con el son jarocho: “Nunca volverás paloma, / triste está el palomar, / solito quedó el palomo, / ahogándose entre sollozos, / pues ya no puede volar”. Finalmente, otra versión de palomas de agonía y despecho: “Ya agarraste por tu cuenta las parrandas, / paloma, negra... paloma negra, ¿dónde estarás?, / ya no juegues con mi honra parrandera...” (“Paloma negra”, canción ranchera).

En el caso de “El palomo”, desde su origen y más aún con la llegada de los liberales al poder, la canción se transformó dentro del gusto popular en un canto y baile sensual antisolemne. Pero también este tipo de música surgida del pueblo tuvo un uso político, sobre todo en la lucha por el poder y cuando llegaban personajes y embajadores extranjeros de visita a México. Por ejemplo, la visita de Elihu Root y su esposa, quienes fueron recibidos por el vicepresidente Ramón Corral con un gran banquete servido por el chef francés André Sylvain, amenizado con música de la Banda de Policía, la Orquesta Típica de Lerdo y un grupo de baile especialista en el jarabe nacional y el palomo (“Día de campo en Xochimilco”, 1907: 2).

Definitivamente dentro de la música folclórica mexicana, los sones jarochos transmiten a quienes los escuchan, ejecutan y bailan sobre cualquier tarima, una fuerte energía y efectos que se traducen en el carácter o temperamento alegre propio de su región tropical. Por ello, es necesario señalar que los llamados aires nacionales, de los cuales existen imágenes de pintores divulgadas hasta nuestros días: jarabe, petenera, el butaquito y diversos sonecitos, se tocaban originalmente con instrumentos de cuerda provenientes de Europa, es decir, jaranas, arpas, guitarras, bandolón, bajo, vihuelas, violines, bandolones y salterios. Esta diversidad de música formaba parte de la vida cotidiana de las ciudades y pueblos. Es el caso del “Palomo”, que, desde las primeras décadas del siglo pasado, era ampliamente conocido en la capital del país.

En su libro de memorias, Madame Calderón de la Barca menciona a un grupo indígenas que operaba en los canales de la Viga y Santa Anita:

En el fondo de la canoa estaba acostado un haragán rasgueando la guitarra, y dos o tres mujeres bailaban con ritmo monótono cantando al mismo tiempo al son de la música... Entre otros bailes ejecutaron el del *Palomo*, uno de sus favoritos. La música es agradable... Si hemos de formar juicio sobre la civilización de un pueblo por sus baladas, ninguna de sus canciones nos ofrece una elevada idea de la suya. La letra es en general, un tejido de absurdidades (Calderón de la Barca, 2010: 103).

Para la esposa del primer ministro plenipotenciario de España en México, la letra del “Palomo” era demasiado simple para una mujer educada en el contexto de la cultura europea; sin embargo, en la actualidad representa un documento histórico dentro de la música mexicana porque se trata de una de las primeras versiones de este emblemático son veracruzano de la cual prevalecen algunos versos. En efecto, en el transcurso de los años, las versiones de compositores han enriquecido y aumentado notablemente las coplas del canto.

¿Qué haces palomita
ahí en la pulquería,
esperando al amor mío,
hasta el martes, vida mía?

Al volar una paloma
se lastimó de una alita.
Si tú tienes tu palomo
yo tengo mi palomita.

Y a una paloma al volar
se le cayeron las plumas.
¡Qué tontas son las muchachas!,
no todas, pero hay algunas.

Palomita de los cuarteles,
anda y dile a los tambores
que al tocar la retreta
toquen la de mis amores.

Palomita, ¿qué andas haciendo
parada en esa pared?,
esperando a mi palomo
que me traiga de comer.

Al final de cada verso el coro es “palomita, palomo, palomo”.
(Calderón de la Barca, 2010: 103-104)

Prácticamente todos los conjuntos que interpretan este son incluyen al inicio la siguiente copla que no aparece en la versión de carácter matrimonial, consignada por *madame* Calderón de la Barca: “El palomo y la paloma / se fueron a presentar, / como eran primos hermanos, / no se pudieron casar”. Sin embargo, una de las similitudes, con el primero y el último de los versos de la letra original, la encontramos en la interpretación del Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia: “Palomita, que haces ahí, / parada en esa ventana / esperando a mi palomo, / que vendrá por la mañana”.

La fama de este sonecito y otros aires nacionales se extendieron rápidamente en la región centro del país. Incluso, para satisfacer la demanda del público que asistía a los teatros, las compañías artísticas extranjeras lo incluían en el repertorio que presentaban en los teatros de la capital. Como ejemplo, el arpista francés Nicolás Bochsa, quien estuvo al servicio de Napoleón, “...tocó

una melodía compuesta de sonecitos mexicanos y españoles de Aragón y Andalucía: los primeros fueron *El Butaquito*, *El Palomo* y *el Toro*. Los segundos *La Cachucha* y *La Jota Aragonesa*” (Variedades, 1849: 1). En julio de 1849, en plena epidemia de cólera llegó a Veracruz el referido músico acompañado de la cantante inglesa Anita Bishop y el tenor Valtellina. De inmediato se trasladaron a la capital del país, donde firmaron un contrato de varios conciertos con los empresarios del Gran Teatro Nacional.

Años más tarde, el mismo emperador Maximiliano de Hamburgo durante su estancia en San Francisco Soyaniquilpan, Estado de México, acompañado de Juan N. Almonte y el general Aquiles Bazaine, presenció y disfrutó de una celebración en su honor, un espectáculo de música y baile. Algunas de las piezas que más le impresionaron al ilustre personaje fueron “Palomo” y “El jarabe”. Era la primera ocasión que este emperador austriaco era testigo de ese tipo de divertimento, por lo cual quedó sorprendido con la habilidad de los danzantes y músicos, quienes se granjearon la felicitación personal de Maximiliano (Editorial, 1864: 1).

En el caso de “La cachucha”, se trata de un canto y baile español que se arraigó en México. El origen de sus coplas populares se remonta al menos a principios del siglo XIX. Uno de los versos más antiguos, medianamente picaresco, se refiere a una provocación de huida o raptó femenino de clase social baja en alusión al vestido de china poblana: “Vámonos china del alma, / que hay una marea bella, / porque el ama y la criada, / ven el pan por las estrellas” (Tertulia de *La Cachucha*, s. f.). La partitura de esta pieza se incluye en el libro *Regalo lírico. Colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (Música impresa, 1831: 55).

En tanto, el compositor Sebastián Iradier, autor de la célebre danza habanera “La paloma”, le hizo algunos arreglos musicales para piano y la presentó en su repertorio como una canción americana. Por cierto, incluye un verso o copla que, por su estructura, dio origen a la canción de “La cucaracha” que conocemos en México. Probablemente Iradier escuchó la melodía de “La cachucha” durante una gira artística que realizó en México a mediados del siglo XIX. En esta pieza llama la atención el siguiente verso relacionado con la famosa canción de coplas “La cucaracha”, de enorme popularidad durante la Revolución mexicana: “Ya murió la cucaracha, / ya la llevan a enterrar, / entre cuatro zopilotes, / y un ratón de sacristán”.

La cachuchita se ha muerto,
 y la llevan a enterrar,
 entre cuatro monaguillos,
 el cura y el sacristán
 (La cachucha *canción americana*, 1880: 8).

En un afán por complacer y atraer al público mexicano, las compañías de zarzuela y teatro provenientes de España incluían dentro de sus funciones un repertorio de melodías nacionales y diversos sonecitos que regularmente, por considerarlos de menor calidad, interpretaban al final de cada programa. En este contexto, desde 1858, el Teatro de Oriente agregaba en la presentación los bailes del “Andaluz” y “La mexicana”. Por su parte, el Teatro Iturbide ofrecía al público comedias y obras dramáticas. Mientras tanto, en los intermedios, algunas orquestas ejecutaban canciones y danzas andaluzas y mexicanas (Teatro Iturbide. Espectáculo Nacional, 1866: 3). Llama la atención que, para bailar estas piezas, los hombres usaban vestuario ranchero, poblano o charro. En tanto, las mujeres lo ejecutaban con el clásico vestido de china poblana. Para mediados del siglo XIX, las coplas de “El palomo” eran tan famosas que podríamos compararlas con la danza “La paloma”, de Sebastián Iradier, que tanto gustaba a Maximiliano y Carlota. En ocasiones, estas piezas se anunciaban como una sola, similar a la que se interpreta actualmente (Diversiones Públicas. Gran Teatro Nacional, 1869: 3).

En 1884, las fiestas y bailes populares que se celebraban con motivo de la Nochebuena y Año Nuevo ofrecían, al menos así lo describen las crónicas y poemas de esa época, una mirada bulliciosa al divertimento entre pobres y ricos en la capital del país. Ese mismo año se realizó una boda cerca de la capital del país, donde un mariachi amenizó un baile de zapateado y tocó la citada melodía (Dos pollos de cuenta, 1880: 3).

La diferencia de clases sociales ubica las coplas de “El palomo” y otras melodías de raros nombres en un contexto social menos refinado:

En el salón hay orquesta;
 en la accesoria, jarana;
 allá levitas y trajes,
 de lujosísimas faldas,
 abanicos y perfumes

y deslumbrantes alhajas;
aquí chaqueta o camisa,
rebozo, tápalo, enaguas.

Allá la música toca,
del arte las piezas clásicas,
y con argentinas voces,
entonan dúos y romanzas;
aquí *El palomo*, *El perico*,
La chirriona y *La tirana*,
las populares valonas,
o las cursis serenatas
(De P. Moreno, 1884: 2).

“El palomo” alcanzó enorme fama por todo el país y rápidamente se convirtió en uno de los aires nacionales de mayor difusión. Incluso, sus versos se relacionaron con las coplas del Gavilancillo: “En las cumbres de un nogal, / se ve un gavilán volando, / no se asusten palomitas, / pichones ando buscando” (Aires nacionales, 1885: 255). Otro de los grandes músicos que interpretó esta composición, y varios sones, fue el notable violonchelista Maximiliano Bohrer, quien se presentó en el Teatro de Santa Anna en 1844, exponiendo al selecto público sus arreglos de música mexicana y española que reunió en la obra *El carnaval de México*, que incluye: “La soledad”, “La Manola”, “Zapateado de Cádiz”, “La Jota aragonesa”, “El gato”, “Los enanos”, “La tuza”, “El palomo” y “El Perico”, entre otras (El Gran Teatro Nacional, 1892: 1).

Sin importar su origen popular, podemos afirmar que “El palomo” y “El jarabe” permearon en las altas esferas porfirianas de finales del siglo XIX y principios del XX. Se tocaba y bailaba lo mismo en fiestas matrimoniales que en fiestas familiares o en los amplios salones del Palacio de Chapultepec. Por tanto, la interpretación de estos ritmos musicales representaba cierto estatus cultural. Los cronistas reseñaron ampliamente la participación y cada detalle de los participantes a dichos festejos. No escapaba para ellos ningún aspecto relevante, prestaban especial atención en los instrumentos con los cuales se interpretaban, además de “El palomo”, otras piezas de nombres exóticos, por ejemplo: “El atole”, “No me olvides”, “El guajito” y “El durazno”: “Como debes suponer, los armoniosos sonidos de un arpa, una vihuela y una jaranita, cubrían los intermedios deleitando a los concurrentes” (Fuenzorilla, 1887: 1).

A principios de 1910, con motivo de la conmemoración y fiestas del centenario de la Independencia de México, el gobierno federal organizó un programa especial donde la música tuvo un lugar destacado. Para entonces, el invento del fonógrafo y cinematógrafo habían causado un verdadero furor entre los mexicanos, de tal manera que la difusión de la música popular aumentó considerablemente en todos los rincones del país.

Bajo estas circunstancias, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, a cargo de Justo Sierra, giró un oficio a los gobernadores de los estados para indicarles que enviaran una colección de cantos populares regionales con el propósito de integrar una selección para que fueran ejecutadas por bandas y típicas populares bajo la batuta de Gustavo E. Campa, director del Conservatorio Nacional de Música. Gracias a esto, entidades como Veracruz, Chiapas, Tabasco, Sinaloa, Sonora, Yucatán y Durango, enviaron las composiciones a la capital del país. Se trataba de partituras para piano y banda. En lo que respecta a Tamaulipas, los aires populares de esta entidad fueron seleccionados por Cenobio Carrillo, director de la Banda Municipal de Matamoros: “Por aires populares mexicanos se entiende la música que, en sonecitos, en el pueblo, se ha transmitido de una a otra generación, por ejemplo: *El Palomo*, *El Jarabe Tapatío*, *Las Mañanitas* y otros conocidos, o bien composiciones más modernas procedentes también de las músicas populares [...]” (Los aires nacionales, 1910: 1-2).

Si bien la mayoría de las entidades no respondieron al llamado de las autoridades, quienes sí lo hicieron cubrieron sobradamente las perspectivas con el envío de varias piezas, la mayoría de autoría anónima:

Para dar una idea de lo que son aires populares, reproducimos los títulos de lo que son los aires musicales enviados por el Gobierno del Estado de México: Los Tecomates, Las Abajeñas, El Cuervo, La Huitlacochoa, Los Papaques, La Indita, etc... Aires populares del Estado de Veracruz: El Carpintero, El Canelo, La Chuchena, La Media Bamba, etc... Aires populares de Chiapas: El Kirio, El Atravesado, El Cachito, La Chamarra, El Rito, etc. (Los aires nacionales, 1910: 2).

Para entonces, empezaron a cobrar fama cancioneros populares y hojas sueltas que se publicaban en la imprenta Vanegas Arroyo de la capital del país con ilustraciones del célebre grabador José Guadalupe Posada, quien colaboraba en varios periódicos de la Ciudad de México, entre ellos: *Juventud Lite-*

raría, *Revista de México* y otros. Corridos, canciones, tragedias y fragmentos de operetas, se consignaron en las abundantes ediciones que circulaban en los mercados, estaciones del ferrocarril y plazas públicas. De esta manera, la música del pueblo alcanzó una enorme difusión a nivel nacional.

Para algunos musicólogos, correspondió a Julio Ituarte la introducción de la música popular mexicana en los salones de la aristocracia a finales del siglo XIX, entre otros títulos “El palomo”:

Los motivos demasíadamente cortos que constituyen los aires de México, verdaderos fragmentos sin cohesión los unos de los otros, entrelazados hábilmente el autor, y tomaron cuerpo, unidad e importancia, <https://dermalia.com.mx/item/11040/pack-eucerin-sun-fluid-pigment-control-fps50-50ml-gratis-mini-mist-spray-50ml> engarzándolos por decirlo así, en bellas armonías y acompañamientos brillantes. Tomaron nuevo ser los aires populares en la pieza de Ituarte, y ésta se generalizó y adquirió nueva popularidad entre las personas de gusto... y hasta fue instrumentada para bandas militares y orquestas (Revilla, 1904: 552).

Esta reflexión nos indica que, de acuerdo con los gustos afrancesados de la época, resultaba necesario que los aires nacionales sufrieran modificaciones por músicos pertenecientes al conservatorio. Gracias a este refinamiento, este tipo de canciones alcanzaron mayor aceptación entre la sociedad aristócrata. Dicha situación derivó en una corriente crítica que se resistía al relevo o desplazamiento de los temas folclóricos musicales. Considerando estas circunstancias, algunos periodistas de la pasada generación se quejaban sobre la desaparición del antiguo fandango que se celebraba tradicionalmente en La Viga, mismo que había pasado de moda: “Tiene razón el colega. Aquel pueblo candidote de antaño ha desaparecido. Las chinas poblanas que bailaron con Guillermo Prieto el jarabe, el palomo, el trompito y las tagarotas al clásico zapateo de sus babuchas, son ahora unas prima [*sic*] donas de vestido a la derniere [...]” (Cabos sueltos, 1900: 2). Simplemente era imposible pensar que el ambiente tradicional campirano de Xochimilco dejara de vivirse entre los paseantes que disfrutaban de sus coloridas flores, un viaje en canoa, el vestuario típico de las indígenas, la exuberante gastronomía de tortillas, frutas, gorditas y memelas; desde luego también la música, que en ocasiones especiales interpretaba la Orquesta Típica de Lerdo de Tejada, vestidos de charro con

bordados de plata: “No faltaron entre esas indias, muchas vestidas de chinas poblanas que en sus canoas bailaban El Jarabe, El Palomo, etc...etc...” (Día de campo en Xochimilco, 1907: 2).

De acuerdo a las fuentes documentales de consulta, tenemos la certeza de que “El jarabe” y “El palomo” representaron durante el siglo XIX y principios del XX los temas emblemáticos del baile y música folclórica propia de los mexicanos. De los dos géneros, el que obtuvo mayor relevancia, al paso del tiempo, fue el jarabe tapatío. Esto sucedió gracias a la intervención oficial de los gobiernos nacionalistas de las primeras décadas del siglo XX; sin embargo, al incluirlo en los programas y festivales artísticos escolares, hicieron también a un lado la gama de jarabes que desde entonces se bailaban en Oaxaca, Michoacán, Puebla y Tlaxcala, por mencionar algunas entidades.

El baile de esta pieza es diferente al de otras regiones del país. Mientras que en Veracruz se ejecuta a manera de son jarocho, con su respectivo vestuario y música de jarana, correspondiente a la cultura propia de esa entidad, guitarra y arpa, en otros lugares del país la situación cambia. Por ejemplo, en Jalisco, durante el festejo se utiliza el traje de charro apretado y sombrero ancho:

Para el son del Palomo, los bailarones imitan la rueda que aquel hace cuando enamora a la hembra. El charro entonces, arroja el galoneado sombrero, a los pies de su compañera, y ésta empieza a bailar cerca de la prenda, para después hacerlo en la falda del mismo sombrero. Y para terminar el son, el charro echa cócono, lo que es pasar la pierna derecha por encima de la danzadora (Valle, 1936: 5).

De cualquier manera, “El palomo” logró trascender en el contexto musical hasta nuestros días. Por ello, podemos afirmar que, gracias a la numerosa discografía, ha permanecido en la memoria colectiva y la cultura popular de los mexicanos. Esto se debe, entre otros factores, a los numerosos grupos veracruzanos de son jarocho: Conjunto Veracruzano de Lino Chávez, Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia, Conjunto Alma Jarocho de los Hermanos Aguilar, entre otros, que se han encargado de darle pertenencia, respetando elementos y estilo original, pero, sobre todo, porque es parte sustantiva de su repertorio. Es justo reconocer que la versión jarocho es considerada la más grabada en numerosas versiones discográficas con diferentes artistas. Entre las

más antiguas que se conocen, destacan las interpretadas por el Trío Las Aguilillas, con el arpa de Antonio Rivera (discos Columbia); el reconocido cancionero yucateco Guty Cárdenas y Chalín con la Orquesta Madriguera (Columbia) y Los Nacionales de Jacinto Gatica.

Fuentes de consulta

- Calderón de la Barca, M. (2010). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. México: Porrúa.
- Campos, R. M. (1995). *El Folklore Musical de las Ciudades* (reproducción facsimilar). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- De P. Moreno, A. (1884, 28 de diciembre). La Noche Buena en México. *La Voz de México*.
- Frenk, M. (2006). *Poesía Popular Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- La Cachucha (1880). *Canción Americana refundada por el maestro Iradier*. Barcelona: Digital Hispánica.
- Música impresa*. (1831). Barcelona: Biblioteca Digital Hispánica.