

## La tonadilla escénica: una fuente del discurso teatral mexicano del siglo XIX

The scenic tonadilla: A source of Mexican theatrical discourse of the 19th century

ÓSCAR ARMANDO GARCÍA\*  
*Facultad de Filosofía y Letras UNAM*

### Resumen

Este trabajo tiene como propósito valorar la presencia de un género popular, la tonadilla escénica, como parte de la escena mexicana de principios del siglo XIX, en momentos en que aún convivían música y teatro. Tanto en España como en los pueblos americanos este tipo de manifestación tuvo una fuerte carga política. Tres ejemplos de estas canciones escénicas son elocuentes de los momentos en que la Nueva España se estaba transfigurando en una nación independiente: México.

**Palabras clave:** Tonadilla escénica, teatro, Nueva España, Coliseo, canción, México, independencia.

### Abstract

The purpose of this work is to assess the presence of a popular genre, the scenic tonadilla, as part of the Mexican scene of the early nineteenth century, at a time when music and theater still coexisted. Both in Spain and in the American peoples this type of demonstration had a strong political charge. Three examples of these scenic songs are eloquent of the times when New Spain was transfiguring itself into an independent nation: Mexico.

**Keywords:** Scenic tonadilla, Theater, New Spain, Coliseum, sing, Mexico independence.

---

\* Doctor en Historia del Arte por la UNAM, maestro en Historia por la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica y licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Es profesor de los cursos dedicados al teatro mexicano, iberoamericano y medieval en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en los posgrados en Letras e Historia del Arte de la misma universidad; ha sido también profesor de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, de la Universidad Iberoamericana y profesor invitado del *Institut de Teatre* de Barcelona, Universidad de Perpignan, Francia, Universidad de Trento, Italia y del posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Investigador Nivel I del SNI, director fundador del *Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán* (CINEY) del Instituto de Cultura de Yucatán, Presidente de la *Asociación Mexicana de Investigación Teatral AMIT* (2005-2009) y Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2013-2017).

Sus ejes principales de investigación han sido el espacio de representación teatral en la Nueva España, la capilla abierta en los procesos de evangelización y las escenificaciones urbanas, aunque también se ha interesado en las representaciones teatrales populares y la dramaturgia latinoamericana. Ha participado en diversas actividades teatrales desde hace más de tres décadas.

El escenario teatral fue, durante el siglo XIX, el gran resonador de la música, la danza y las canciones populares en México, previo a la invención del fonógrafo, el cinematógrafo y de los medios electrónicos que se prodigaron durante el siglo XX. Por otra parte, el teatro fue también uno de los grandes espacios difusores del constructo nacional a través de la fuerza de la dramaturgia y de temas musicales durante esa época.

El propósito fundamental de este ensayo se centra en el estudio y análisis tanto del género como también de una serie de canciones populares novohispanas del siglo XIX que ha trascendido sus propias fronteras temporales y que, sin embargo, poco se ha reflexionado sobre el origen de las mismas. Estas canciones pudieron haber tenido una relación con las tonadillas escénicas españolas.

A la usanza de la teatralidad hispana, las tonadillas escénicas fueron parte sustancial de los espectáculos teatrales mexicanos del siglo XIX, ya sea como enlaces entre sainetes, así como momentos de acento musical de piezas melodramáticas o bien como tema musical del gran final (o final de fiesta), interpretado por toda la compañía.

Exploraremos, de manera sucinta, de qué manera el vestigio documental de estas canciones podría permitir una reconstrucción crítica de las escenificaciones de la época, sus intérpretes, la ideología imperante y la manera en cómo la comunidad adoptó estas canciones y las incorporó a su propio repertorio.

### Teatro: ¿de lo musical a lo literario?

Una primera reflexión antes de entrar en materia: ¿desde cuándo el teatro dejó de utilizar la música como uno de sus componentes expresivos? Al hacer una revisión somera dentro del horizonte histórico teatral, sorprende observar que, en gran medida, el teatro apenas ha dejado de lado su carácter musical como parte de su estructura y su expresividad.

Es probable que esta configuración *literalizante* del arte escénico se haya intensificado en periodos ilustracionistas (finales del siglo XVIII) y que en gran medida ha permanecido hasta nuestros días, predominantemente, como una literatura dramática en sentido estricto. Cuando se configuran relatos de la historia teatral, resulta curioso descubrir que la mención de la musicalidad en el teatro generalmente se evade, por ejemplo, en los casos del teatro del Siglo de Oro español o de la Commedia dell'Arte. Seguimos cargando un gran peso en la valoración de los géneros

teatrales, sobre todo si éstos cumplen o dejan de cumplir con las expectativas literarias. En este repaso, la teatralidad contemporánea no deja de ser la excepción con respecto a lo anteriormente mencionado. Si el fenómeno teatral contenía algún elemento musical se le llegaba a valorar como un género imperfecto, curioso, popular y marginal. Pero en esencia, la musicalidad probablemente le pertenece más al teatro que a la propia literatura. Al analizar la situación del arte escénico y su estudio, Massip plantea:

Con olvido manifiesto de estas condiciones fundamentales de la representación espectacular, el estudio del teatro a lo largo de la historia occidental ha permanecido secuestrado por la literatura. Desde Aristóteles se ha pretendido erigir el texto en el contenido esencial del arte dramático. Y, sin embargo, entender el teatro simplemente, o fundamentalmente, como un texto significa limitar, reducir y mutilar el alcance del arte escénico y, aún más, falsear su esencia, traicionar su especificidad (Massip 10).

Lo anterior deja claro que el estudio de las artes escénicas, en particular el teatro musical, requiere de un enfoque multidisciplinario que atienda la complejidad de este tipo de representaciones.

Menciono tan sólo el hecho de encontrar actualmente en acervos documentales las partituras y los libretos por separado, cuando su clasificación debería propiciar su localización en un solo archivo.

### La tonadilla escénica española<sup>1</sup>

La tonadilla escénica es una canción de factura sencilla y de breve duración, probablemente con antecedentes en los villancicos navideños, y que serán presentadas y adaptadas para escena, designándoles personajes específicos para su interpretación.

No sólo la jácara, sino también el entremés y el sainete concluían frecuentemente con un número cantado, que por cierto no solía ser el único en estas obras menores. Poco a poco esa pieza fue aumentando su amplitud, a la

1. Subirá, en su estudio de 1933, advertía del escaso interés que el género despertaba entre los eruditos musicales. En su trabajo, Subirá llama la atención al hecho de que este fenómeno escénico se encuentra registrado en amplios acervos de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Otros estudiosos del tema serán Felipe Pedrell y Rafael Mitjana.

vez que se desentendía del asunto principal y concluyó por desgajarse del sainete. Constituido así en libre composición literario-musical, aquello que venía siendo un apéndice del intermedio parcialmente cantado y parcialmente hablado, aceptó la música en su totalidad, al menos durante el periodo de juventud (Subirá 24).

Los ejemplos más remotos surgieron en el ámbito de los coliseos hispanos a mediados del siglo XVIII, intercalándose entre piezas de Lope, Calderón, Molière o Beaumarchais.

Las etapas principales de la tonadilla escénica, según Subirá, fueron: surgimiento (1751-1757), con Antonio Guerrero como principal compositor de este inicio; desarrollo (1757-1770), siendo Luis Misión el principal representante y madurez (1771-1790), donde Pablo Esteve y Grimau, Blas de Laserna y Luciano Francisco Comella figurarán como los más importantes creadores del género.

Los personajes de estos diálogos escénico-musicales siempre provendrán de las clases populares y de oficios, como lavanderas, panaderos, carniceros, campesinos y criados, lo que consolida el carácter del género y su directa aceptación del público de la época. Los asuntos, por la brevedad del formato, se circunscribían a pequeños diálogos de galanteo, malentendidos, ridiculizaciones y situaciones graciosas de la vida cotidiana. Reiteramos que las tonadillas eran compuestas y estructuradas para participar como inicio, entremés, acento dramático o final de fiesta de las piezas principales.

En cuanto a la dotación musical de las tonadillas escénicas, los especialistas coinciden en la presencia de cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot, un contrabajo, dos violonchelos, salterio y guitarra. Se tiene el registro de que algunas tonadillas eran acompañadas simplemente con guitarra o vihuela para la demostración virtuosa de los atributos interpretativos musicales de algún intérprete de la compañía.

### La tonadilla, género de las artes escénicas

Como lo comentamos en un principio, es indudable que el teatro se convirtió en el foro natural de difusión de música para danza y canciones de diversos géneros, principalmente durante los siglos XVIII y XIX. Antes, durante y después de la representación de las obras teatrales existían momentos musicales bailados o cantados, que permitían dar reposo a la acción dramática.

Existen evidencias que testimonian la formación de los actores y la consolidación de las compañías teatrales dentro del género; estamos ante profesionales de la interpretación de textos dramáticos, pero también de cómicos diestros en el canto, en el baile y en la ejecución de instrumentos musicales. Como parte del equipo de trabajo de estas compañías estaba integrada la figura de un compositor musical que, a la vez, era parte de la pequeña orquesta que acompañaba la representación. Eran momentos de eventos presenciales escénicos en toda su gama.

### La tonadilla escénica *versus* la Ilustración

La tonadilla escénica surge precisamente en los tiempos más intensos de reflexión e influencia ilustracionista. Por supuesto, fue un género escénico denostado por Fernández de Moratín y Félix María de Samaniego, en la época en que todo lo nacional se desdeñaba ante los modelos franceses. La tonadilla escénica convivió con las óperas italianas, sin embargo, siempre existió una diferencia identitaria entre ambos géneros. De manera sensible, este género tuvo que confrontar los inicios de la construcción de un teatro con configuración literaria, sustentado en preceptivas modélicas, que inundaría el escenario hasta bien entrado el siglo XX. Ya Manuel Eduardo de Gorostiza lo planteaba en su ensayo «On the Modern Spanish Theater»:

Los actores se veían en un predicamento embarazoso, sin poder representar las producciones de Lope y Calderón, estigmatizadas éstas con el anatema de las escuelas [literarias], pero tampoco las de Moratín el viejo, o de Iriarte, pues no atraían público que las presenciara (Reyes Palacios 100).

Ni la tonadilla ni otras expresiones escénicas se salvaron del riguroso juicio estético de la época. Jovellanos, por ejemplo, al reflexionar sobre la comedia, planteaba que «la reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena» (Reyes Palacios 114), lo que secundaba Alberto Lista en 1822 al aseverar:

En este género no se trata de excitar las groseras carcajadas del vulgo con arlequinadas, sino la sonrisa fiel del hombre instruido, capaz de conocer la mordacidad de una expresión delicada o la fuerza moral encerrada a veces en una frase común (Reyes Palacios 136)

Desde fines del siglo XVIII, la ópera, la zarzuela y el teatro de revista se van a ir diferenciando categóricamente del drama *bien hecho* para poder articular lo que, posteriormente, se denominará como «teatro de arte».

### La tonadilla escénica novohispana

Diversos estudios que atienden la canción y la música mexicana hacen breves menciones sobre ejemplos que pudieron tener destacada influencia de la tonadilla hispana (Mendoza 1956 y 1961). Se coincide con la tesis expuesta desde un inicio: en el ámbito de las representaciones teatrales de los Coliseos existió también la presencia de canciones que acompañaban las piezas teatrales o bien que se presentaban como parte del espectáculo, al principio o al final.

Paradójicamente el género, que llega a la Nueva España por comunicación directa de las compañías teatrales peninsulares, repercutirá en el público de manera sintomática: el carácter de las tonadillas escénicas comienza a tornarse como una expresión del nacionalismo imperante, tanto en tierras hispanas como en las americanas.

Ya Felipe Pedrell (*Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, 1897-1898) planteaba, con respecto al ambiente que prevalecía en España, que:

la tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura...y contra el italianismo de la música (citado en Subirá 77).

Es decir, ya en su momento, la tonadilla será adoptada por el público como expresión de distinción nacional o nativa en ambos lados del Atlántico, paradójicamente bajo diferentes circunstancias.

Sin embargo, el género en España decae de manera más súbita, tal como lo que plantea Rafael Mitjana (*Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1913):

Cuando la tonadilla parecía llamada a tener el porvenir más brillante, la falta de protección primero y en seguida la prolongada y tenaz lucha que debió sostener España contra Napoleón, pusieron trabas a su desarrollo (citado en Subirá 78).

¿Pero, qué sucede en la Nueva España? Para finales del XVIII se comienzan a producir las primeras

manifestaciones del género, el cual convive con los procesos ilustracionistas e independentistas. Todo indica que, justamente, esta situación política regional hace que el género sobreviva en tierras novohispanas dentro de su propia transición hacia la figura de nación mexicana.

Rubén M. Campos, uno de los primeros estudiosos que comienzan a identificar la presencia de la tonadilla en la Nueva España, expone en su obra *El folklore y la música mexicana* (1928) la manera en cómo los denominados «aires mexicanos» tienen diversas fuentes musicales formales, algunas de ellas emparentadas con la escena, sin embargo, no plantea ninguna alusión directa a la tonadilla escénica.

Gabriel Saldívar, en su célebre estudio *La historia de la música en México* (1934), hace un completo panorama de los géneros musicales mexicanos a partir de una documentación precisa y extensa. La principal aportación de Saldívar, con respecto a este género, es la de rescatar los nombres de dos compositores novohispanos de tonadilla. Al hablar de la canción, plantea que:

En pleno siglo XVIII la canción cobra gran fuerza, debido a las influencias que recibe, especialmente las españolas, siendo las principales la tonadilla y el bolero, produciéndose composiciones muy bellas al decir de los cronistas de fines de este siglo; al igual que en las diversas variedades del son la influencia sobre la canción fue definitiva, perpetuándose las formas de aquella época, que aun son muy usadas, no obstante la rápida decadencia de las formas que lo influenciaron, como la tonadilla. Muchos han de haber sido los músicos que compusieron en este género, pero entre los más nombrados figuran Aldana y Luis Medina (Saldívar 308-309).

En su *Panorama de la música mexicana* (1941), Otto Mayer-Serra llama la atención al hecho de que en el Coliseo, durante la temporada de 1792 a 1793, fue contratado José Bonilla para «cantar y bailar sonos del país (...) Estos elementos de la musa popular, junto con otros netamente españoles, ya se habían impuesto por entonces definitivamente en los intermedios teatrales» (Mayer-Serra 103) como está descrito por Olavarría y Ferrari en un programa de 1790 y citado por el mismo Mayer-Serra:

En el primer intermedio se cantaron las seguidillas *Un rústico a un jilguero*, por María Martínez, alias «la Carpintera»; y bailó el jarabe y una tiranita Ana Maguei y Espíndola. Siguió la pieza *Los locos del mayor*

marca, y en el intermedio bailó *La Bamba poblana* José María Morales, acompañándole el figurante José Acosta, y cantó Felipa Mercado las seguidillas *Los más finos afectos*... Juana Marani y su hermano bailaron *La Alemanda*; María Martínez bailó y cantó unas *Boieras a solo* y siguió el gran baile de *Los artesanos y riña de peluqueros* (Olavarría Vol. I p. 142) (Citado en Mayer-Serra 103).

Además, Mayer-Serra aporta una nota del *Diario de México* del 24 de febrero de 1814, afortunadísimo testimonio de un anónimo espectador que describe la característica del espectáculo y su propia apreciación estética sobre lo sucedido en escena, a la manera del Estagirita:

Cuando esté el espectador admirando cosas que al ver él merecía por sus crímenes (sic): ¿no le hará mayor impresión este horroroso espectáculo con el bello contraste que le hace el intermedio de un soncito del país y más del que comúnmente se les acomoda, cual es el jarabe insurgente, bailado con la manifiesta torpeza y liviandad con que lo hacen los cómicos en aquellos provocativos movimientos del cuerpo, en el *ay* de su tonada, después del traje indecente con que acomodan la figura a lo que dice o intenta el placer nada moral que se recibe? ¿Dejarían los retóricos de fino gusto de extrañar esta impropiedad y poca proporción en el acomodar los intermedios, cuando se precia nuestro teatro de la delicadeza y gusto? (Mayer-Serra 106)

Resulta curioso que el apartado de este trabajo de Mayer-Serra haya sido estructurado para demostrar que la irrupción de la música popular en la escena haya sido un fenómeno atípico y «folklorista», cuya impureza impidió un desarrollo más completo de la música de composición. Pero no deja de destacarse que, aunque para el autor este pasaje no es de su muy particular agrado, es sumamente generoso en su documentación y referencias. El testimonio refleja la profusa actividad musical que existía en el teatro americano de la época, como fue el caso de las canciones escénicas que estarán presentes en comedias como la rioplatense *El amor de la estanciera*, o bien las canciones que acompañaban los diálogos de pastorelas religiosas como la pieza zacatecana *Los siete vicios*, recopilado por el musicólogo Vicente T. Mendoza (1952)<sup>2</sup>.

2. En un panorama más amplio, la música en la escena americana estará presente desde las modestas indicaciones de

## Vestigios de tonadilla en periodos de invasión del México independiente

Retomamos el trabajo de Rubén M. Campos, donde se da noticia de la recopilación que Miguel Ríos Toledano realizará a partir de una serie de sones y canciones de principios del siglo XIX (*Colección*... 1884). Entre estos «aires» nacionales se encuentran incluidos varios ejemplos de tonadillas cuyas características podrían abordarse como testimonios escénicos<sup>3</sup>. Revisemos algunas de estas muestras.

El primero que llama la atención es la *Marcha a Juan Pomuceno*. La pieza es un compendio de parodias; la melodía está sustentada en el antiguo bailecito indígena del *Xochipitzahua* para subrayar el origen nativo del controvertido personaje Juan Nepomuceno Almonte, hijo del prócer independentista José María Morelos y Pavón. Aunque se consigna como una marcha, en realidad el ritmo se presenta como un son. La letra inicia con un coro que mezcla nahuatlismos y giros del español pronunciado de manera nativa, dentro de un constante reclamo a las vicisitudes traidoras del personaje con el famoso «Amoquequi, Juan Pamuceno, no te lo traigas el majestad...». Pero hay un aspecto notable: el diseño de estribillos de coro se encuentra en contraposición con la intervención de un solista, quien personifica a Juan Pamuceno, lo que perfilaría su carácter escénico-espectacular.

El siguiente ejemplo sería la muy difundida canción de *La pasadita*, parodia de los bailecitos ejecutados por las damas de la vida alegre y los soldados norteamericanos que habían invadido México en 1847. Algunas de las estrofas mencionan:

Ya las Margaritas hablan en inglés,  
les dicen: Me quieres y responden «yes». (...)

Ya los gringos comen queso y requesón  
y yerbas de burro en toda ocasión.

algunos ejemplos del teatro evangelizador del siglo XVI y en la *Loa al Auto del Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, un evidente espectáculo musical.

3. Varios de estos ejemplos fueron recuperados para el fonograma *Cancionero de la intervención francesa*, editado por el INAH en 1974. De manera casi paralela, el músico mexicano Daniel García Blanco hizo la reconstrucción sonora de estos sones en una grabación denominada *Sones y jarabes del siglo XIX*; estos materiales fonográficos se encuentran en los acervos de la Fonoteca Nacional y los arreglos musicales en el fondo reservado de la Facultad de Música de la UNAM.

Son unos borricos, bailan el Cancán.  
Ya la pasadita dan-darín-darán.<sup>4</sup>

La canción tiene todos los elementos (baile, música y letra) para representarla en escena, con el impacto directo de denuncia y sátira que pudo haber tenido en una audiencia que sufría la invasión militar norteamericana en la Ciudad de México.

El último ejemplo que referiremos es el *Canto de la china mexicana* o *de la Chinaca*. En la partitura que se encuentra en la obra de Rubén M. Campos, la letra recopilada dice:

Soy tan libre como el viento  
que anda por la inmensidad,  
Y puedo decir ufana  
de mi patria y bajo el sol,  
que soy pura mexicana,  
nada tengo de español.  
Soy chinaca y mi contento  
Es vivir en libertad.

La pieza está diseñada musicalmente como sonecito; sin embargo, existe una segunda versión, seguramente posterior, para ser interpretada por un dueto cómico. La letra es un panegírico de la estampa de un chinaco; participan Mariquita y un francés pedante que trata infructuosamente de impedir esta alabanza al chinaco. El diálogo está propuesto de la siguiente manera:

Mariquita:  
Yo soy libre como el viento  
pero tengo dignidad,  
adoro la libertad  
con todo mi corazón.  
Y de orgullo el alma llena  
declaro de buena gana:  
¡que soy pura mexicana,  
nada tengo de español!  
Francés:  
¡Mocho pog mi Maguiquita!  
Mariquita:  
Yo ¿cuándo me hacen la guerra?  
¿Quién lo llamó a nuestra tierra?  
¿Quién le ruega estar aquí?  
Yo ¿quererte? Con mirarte...  
sabe Dios que me condenas.

4. Texto recuperado del fonograma *La canción se hace historia*, interpretado por la cantante Tehua.

Ve a que te saquen de penas  
Pamuceno y Saligní.  
Francés:  
Te quiegue mi Maguiquita  
et trovaguemos un hico...  
Mariquita:  
¿Quién le dio tan grande pico,  
si soy chinaquita yo?  
Y antes de que a un extranjero  
darle mi mano resuelva,  
le diré: ¡Ve a que te envuelva  
la madre que te parió!  
¿Qué lindo es pasar la vida  
junto a una blusa encarnada,  
viendo una frente tostada  
y hermosa con su altivez!  
Francés:  
¿Maguiquita!...  
Mariquita:  
El extranjero  
es un plato desabrido,  
-¡Ven Chinacate querido  
a espantar a este francés!

Los elementos escénicos de esta tonadilla son más que elocuentes: se trata de un gracioso diálogo donde se exalta la figura del Chinaco, se ridiculiza la manera de hablar y actuar de los franceses y se configura una sólida argumentación sobre lo nacional y el extranjero. Este pasaje se emparenta con diálogos escénicos sudamericanos, donde observamos un discurso semejante<sup>5</sup>.

Esto es tan sólo un breve muestrario de lo que, seguramente, se consolidó en su tiempo como un amplísimo repertorio de este tipo de canciones. ¿Dónde encontrar estos vestigios? Existen varias pistas para encontrar esta documentación<sup>6</sup>. Por una parte, es necesario revisar el acervo documental de bibliotecas y hemerotecas donde se puedan localizar colecciones de partituras de estas tonadillas escénicas;

5. Existen otro tipo de canciones con planteamientos escénicos sin la connotación política ideológica de los anteriores ejemplos, como *Las pulgas*, antigua tonada cómica que fuera rutina de un payaso de circo de principios del siglo XIX.

6. Vale la pena destacar que una de las fuentes documentales más valiosas para el rescate de este tipo de teatro son los programas y carteles que, afortunadamente, han pervivido a esta época y conservados en acervos de la Biblioteca Nacional de México, de la Biblioteca Nacional de España, pero principalmente en el Fondo: Impresos Armando María y Campos. Programas de teatro en el Centro de Estudios de Historia de México.

es más probable encontrar manuscritos de los arreglos con sus partichelas de estas representaciones y, al interior de las partituras, entresacar las «letras» de las canciones que funcionaban dentro de un diálogo. Por otra parte, también se necesita hacer un seguimiento de partituras de canciones editadas y que probablemente hayan pertenecido a un corpus de representación teatral.

### Consideración final

Este trabajo ha tratado de sugerir la manera en que las tonadillas escénicas del siglo XIX pueden ser recuperadas para la investigación teatral de nuestro país, como parte de las artes escénicas mexicanas. Una línea propositiva para la investigación de la tonadilla escénica podría ser la revisión de la supervivencia de este género en otros formatos escénicos populares. Es posible advertir elementos de la tonadilla escénica, a manera de herencia formal, dentro de la estructura del teatro de revista, del teatro de carpa y en los teatros regionales<sup>7</sup>. En estos géneros, desarrollados durante el siglo XX, es posible advertir una potente herencia del formato de la antigua tonadilla escénica en cada uno de ellos, lo que podría abordarse en un trabajo posterior de investigación

Dentro de su carácter transdisciplinario, este tipo de indagación necesita abordar, estudiar y reconocer el legado musical de estas sencillas piezas escénicas, dentro del discurso teatral popular mexicano, lo que, como ya se ha advertido, permitiría reconocer un mundo inexplorado de nuestra tradición escénica, aún no integrada dentro de nuestro complejo crisol cultural.

### Bibliografía

- CAMPOS, Rubén M. *El folklore y la música mexicana*. México: SEP, 1928.
- Colección de treinta Jarabes. Sones principales y más populares. Aires Nacionales de la República Mexicana. Recopilados y arreglados por Miguel Ríos Toledano. Director de la música de zapadores*. Hamburgo: H. Nagel, 1884.
- MASSIP, Francisc. *El teatro medieval*. Barcelona: Montesinos, 1992.
- MAYER-SERRA, Otto. *Panorama de la música mexicana*. México: El Colegio de México, 1941.
- MENDOZA, Vicente T. y Virginia R. R. de Mendoza. *Folklore de San Pedro Piedra Gorda Zacatecas*. México: INBA / SEP, 1952.
- MENDOZA, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM, 1956.
- MENDOZA, Vicente T. *La canción mexicana*. México: UNAM, 1961.
- Ofelia Zapata «Petrona», *una vida dedicada al teatro regional* (Antonio Prieto Stambaugh y Óscar Armando García, eds). Mérida: ICY/ESAY/CINEY, 2007.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México*. México: Imp. La Europea, 1894.
- REYES PALACIOS, Felipe. *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramático*. México: UNAM / IIF, 2009.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*. México: SEP, 1934.
- SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona: Editorial Labor, 1933.

---

7. Un ejemplo de ello es el teatro regional yucateco, uno de los últimos testimonios vivientes donde aún es posible encontrar el uso de una posible derivación de la tonadilla escénica, ya sea en las canciones que se intercalan en la representación de la farsa o sketch principal, o bien en el recurso del final de fiesta (Ofelia Zapata «Petrona» 2007).