



Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de
Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

REYES HABSBURGO Y BORBONES Y LA MÚSICA DE MÉXICO

Thomas Stanford

Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)

Resumen:

A partir de una vasta investigación de la música virreinal contenida en los archivos catedralicios de las ciudades de México y de Puebla de los Ángeles, el artículo se propone demostrar que la música popular del México actual —manifestada principalmente en sonos mestizos— se relaciona con los estilos que se encuentran en los villancicos catedralicios que fechan de la época de la administración de los reyes Habsburgos, a partir de la Conquista y hasta el segundo cuarto del siglo XVIII.

Asimismo, propone justificar conclusiones paralelas a esta aseveración para demostrar la impopularidad de los gobiernos borbónicos entre el grueso de la población colonial, dada la escasa presencia de elementos derivados de los estilos “de conservatorio” de la música catedralicia de finales del siglo XVIII; y se describen *a grosso modo* los estilos musicales presentes en los archivos musicales de las catedrales de México y Puebla con el propósito de justificar estos planteamientos.

Palabras clave: Villancicos catedralicios, archivos musicales México y Puebla, música popular México, Habsburgos y Borbones, y estilos musicales.

The Music of Mexico in the Hapsburg and Bourbon Periods

Abstract:

An encyclopaedic investigation of the music of the Viceregal period found in cathedral archives in Mexico City and Puebla de los Ángeles leads Stanford to argue here that popular Mexican music today – principally manifest in *mestizo* music – is related to the styles of cathedral Christmas carols of the Hapsburg period, i.e., from the Conquest through the second quarter of the 18th century. In contrast, the paucity of late 18th century Conservatory-style cathedral music in these archives suggests that Bourbon governments were unpopular with the colonial populations they administered. A general summary of the musical styles present (and absent) in the musical archives of Mexico City and Puebla justifies these conclusions.

Keywords: cathedral (Christmas) carols, music archives of Mexico City and Puebla, Mexican popular music, Hapsburg, Bourbon, musical styles.

Stanford, Thomas. “Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 154-160, 2011, ISSN 1138-8579.

En últimas fechas los cuestionamientos respecto a las administraciones de los reyes borbónicos de finales del siglo XVIII, en lo tocante a México, se han vuelto de moda. Hay, a manera de tan sólo dos ejemplos de una bibliografía más extensa sobre este tema, el artículo "Economía y poder..." de Pedro Pérez Herrero (en José Francisco Román Gutiérrez, ed., **Las Reformas Borbónicas y el Nuevo Orden Colonial**, México, INAH, 1998, en el cual aparece una bibliografía más extensa), donde se cuestiona la productividad de la economía novo hispana de fines de la colonia; y un artículo de Jean Meyer, "La iglesia mexicana en el siglo XVIII"⁸², donde afirma, respecto a aquellos gobiernos: "Por eso un Hidalgo, por eso un Morelos".

En mis propios trabajos con los manuscritos coloniales de los archivos de música de las catedrales de México y Puebla, tengo tiempo ponderando ciertos fenómenos que me parecen muy al propósito de las consideraciones presentes.

En los siglos XVI y XVII -período de reyes Habsburgos- hubo dos estilos musicales manifiestos entre las obras que se encuentran, los que en Italia se referían como *stile antica* y *stile nuovo*.

El primero marca una continuación con las tradiciones del Medievo y Renacimiento en los *motetes* -obras con texto en latín, basadas en melodías del canto llano-, universales en el siglo XVI. El otro, para las presentes consideraciones más al propósito, parte de tradiciones populares, y se integra a prácticas catedralicias hispanas hacia finales del XVI.

En particular es el villancico la forma musical característica de este estilo, género que, conviene recordar, desde su propio nombre se entiende como la música, canto y baile de un villano⁸³; o sea, que imita la música del habitante de una villa. Este viene constituyendo la *música folklórica* de aquellas épocas, en imitación de los *sones*⁸⁴ de los campesinos e indios de los reinos de Castilla.

He transcrito a notación moderna los seis ciclos completos de villancicos navideños de Juan Gutiérrez de Padilla, compositor lumbrera de mediados del siglo XVII en la catedral de Puebla -¡plena época de Juan de Palafox y Mendoza!-. En estos ciclos cada villancico emula el estilo de los *sones* de los habitantes de algún reino particular: de Irlanda (el *irlandés*), las islas Canarias (el *canario*), de Galicia (el *gallego*), de Andalucía (de la morisma o jaques: la *jácara*), del África (de gente negra, la *negrilla*), etc. La diversidad de naciones aquí representada nos recuerda de la historia bíblica de como desde todos los rincones del mundo llegaron peregrinos al pesebre a rendir homenaje al Santo Niño.

⁸² En: Thomas Stanford, *Catálogo de los Acervos Musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla...*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

⁸³ Covarrubias Horozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana* (1611): "Villanescas, las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los Cortesanos remedándolas, han compuesto a este modo y mensura cantarillos alegres. Este mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Cristo." *Diccionario de Autoridades* (Madrid, 1726-1739): "Villano. Tañido de la danza Española, llamado así, porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de loa Aldeanos."

¡Padilla, aquí, es un folklorista imitando los estilos de los *villanos* de cada una de estos grupos étnicos!

En estos manuscritos frecuentemente aparecen los nombres de los músicos que los interpretaban; por ejemplo, Sr. Nicolás Griñón, que tocaba arpa. Aparecen, también, los nombres de monjas -parece que algunos de los villancicos se cantaron en el vecino Convento de la Santísima Trinidad de Puebla-. Futuras investigaciones habrán de revelar más respecto a estos músicos, algunos de los cuales probablemente no pertenecían a las capillas, y acaso eran aún campesinos, como sucedía en la Catedral de Granada hacia finales del siglo anterior⁸⁵.

Hacia mediados del siglo XVIII ya predomina un estilo que yo diría que es "de conservatorio". Ejemplos de este aparecen a finales del siglo anterior, cuando los encontramos entre las obras de maestros tales como Antonio de Salazar -alumno de Padilla-, y Manuel de Sumaya -el primer maestro catedralicio de México que sabemos que nació en este hemisferio-. Pero la mayor parte de la producción de los maestros de la época sigue dedicado a emulaciones de los sones mestizos contemporáneos, con compás sesquiáltero: el compás casi exclusivo de los sones mestizos, y de los villancicos en su imitación.

A veces obras en el nuevo estilo con textos en el español se denominan *cantadas* (es decir, equivalentes de la *cantatas* napolitanas), y marcan el arribo de nuevas influencias procedentes de aquel virreinato.

NÁPOLES AL PRINCIPIO DEL SIGLO XVIII

Desde los últimos años del siglo XVII había cuatro conservatorios de música en Nápoles⁸⁶, capital del virreinato del mismo nombre, y gobernado por el hijo mayor del rey de España. Desde aquellos conservatorios se empezaron a surtir de maestros las catedrales e iglesias principales del Imperio, como se habían surtido las iglesias mexicanas a partir de la escuela fundada por Gutiérrez de Padilla en Puebla durante la última mitad del siglo XVII. Los musicólogos han tachado, injustificadamente pienso, de "italiano" el estilo de los maestros egresados de los citados conservatorios, e igualmente el de sus imitadores, cuando aún no existía una identidad política italiana. Además, el estilo provenía de un reino español. Una identidad italiana no se gestaría sino hasta la época de Garibaldi, más de siglo y medio

⁸⁴ Una revisión del empleo del término son en la literatura colonial revela el sentido que tiene, ya que las definiciones de diccionario resultan muy ambiguas. Véase: Thomas Stanford, **El son mexicano**, México, FCE / SEP80, 1984.

⁸⁵ Dato derivado de una edición en tres volúmenes sobre las capillas de música de aquella catedral en la biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Texas en Austin, cuya ficha no poseo.

⁸⁶ Comunicación personal del Dr. Craig Russell, investigador del California State Polotechnical University en San Luis Obispo.

después, o apenas se encuentra naciente en las primeras óperas de Giuseppe Verdi -óperas patrióticas- hacia mediados del siglo XIX.

CAMBIO DE ESTILO EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

Con Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769) -egresado de uno de los citados conservatorios napolitanos, y activo en la capilla de la Catedral de México desde el año de su arribo en México en 1742-, los hermosos villancicos ya no son folklóricos. Son *arias* prodigiosas, con o sin el acompañamiento de coro, e invariablemente con dos violines virtuosos⁸⁷, y continuo⁸⁸. Con los nuevos "villancicos de conservatorio" de Jerusalem se tiene, ya, el complemento instrumental más común de la Europa de la época. El compás nunca es sesquiáltero, rasgo casi universal de los *sones*, y, con estos los *villancicos* que los imitaban.

Jerusalem es portador de un nuevo estilo, mismo que yo caracterizaría de *churrigueresco*, por el evidente paralelismo entre este y los magníficos altares y fachadas de la época. Me parece que no es justo tildar de barroco este estilo -por lo menos en cuanto al estilo de Jerusalem-, ya que, en esencia, es constituida por una algarabía de ornamentos, pero tendidos sobre un marco bastidor de diseño parco, dada la falta general de la polifonía que sería general con un estilo musical barroco. Además, el estilo es obsesionado con cambios de dinámica, ¡rasgo clásico de la música de Haydn, Mozart y sus contemporáneos, compositores de la siguiente generación! Hay obras en las cuales hay hasta dos cambios de dinámica por compás. También llama la atención la preocupación con el arqueo de los instrumentos de cuerda y una notoria falta de simetría en sus líneas⁸⁹. No me es claro si Jerusalem trajo este estilo desde su nativo pueblo de Lecce, en el "talón" de la bota italiana, donde su padre era maestro de capilla en la catedral local -que era jesuita-, y era, además, maestro en un teatro local, pero me parece que es posible que lo haya evolucionado aquí en la Nueva España con inspiración en la arquitectura que halló a su arribo⁹⁰. Tampoco sé, a estas fechas, si su estilo halló alguna resonancia entre los compositores de la época, ya que tan sólo conozco algunas obras de un compositor solitario que parece darle eco: Tomás Ochando, organista, primero en la Catedral de Valladolid (hoy Morelia), y después, maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara⁹¹. Su hijo, Pedro José Jerusalem no evidencia estilo parecido.

⁸⁷ Hay que recordar que Jerusalem fue un virtuoso del violín. Fue contratado en España al elenco del Coliseo de México como tal en 1742.

⁸⁸ Consistiría en un violón, probablemente —ancestro inmediato del violonchelo moderno— segundado por un instrumento capaz de tocar armonías, como —lo más común, seguramente— un órgano, o un arpa, guitarra o, excepcionalmente, un clavecín.

⁸⁹ La notable violinista Beata Kukawska (concertino del Conjunto de Cámara de la Ciudad de México) me comentó alguna vez: "Tiene uno que permanecer bien despierto, al tocar la música de Jerusalem, porque, tan pronto crees que ha establecido un patrón, lo varía."

⁹⁰ La mayoría de mis datos respecto a Jerusalem derivan del artículo biográfico de Robert Stevenson en *Inter-American Music Review*, Summer/Fall 1997, p. 57-61, revista que él edita. Los demás

LA SITUACIÓN ACTUAL EN PROVINCIA

Ahora, lo que me llama la atención particularmente -y es uno de los principales motivos que me han conllevado a escribir las presentes líneas-, es que la música de provincia del siglo XX, parece seguir manifestando los mismos rasgos que se observan en los villancicos de Padilla y Sumaya. La *jácara*, género que se encuentra con frecuencia en los maitines de Navidad de Padilla, tenía un estilo de acompañamiento, probablemente tocado por una "guitarra española", como se les denominaba entonces a las de cinco órdenes (de ocho cuerdas, frecuentemente), en un estilo que se denominaba "corrido"⁹², con giro melódico característico de escala ascendiente y luego descendiente -y que hasta el día de hoy es común en los corridos mexicanos-. Las guitarras que se encuentran en la actualidad han evolucionado de estas "españolas", que ahora reciben nombres distintivos entre las diversas tradiciones regionales de la República: jaranas (nombradas, al parecer, por las fiestas en las cuales intervenían), vihuelas (nombre de un instrumento de maestros renombrados que pasó de moda en el siglo XVI), rabeles (instrumento popular de derivación mora que perdió vigencia en España durante el siglo XVI), cuatros, guitarras quintas, huapangueras, guitarrones, etc.

Para entrar en materia, me parece que estas últimas afirmaciones nos están demostrando que los gobiernos borbónicos no tuvieron acogido entre la gente común a finales de la colonia, ya que no prevalecieron sus gustos artísticos musicales entre los pueblos.

Por otro lado, en España se había prohibido el villancico desde finales del siglo XVI en la capilla de Felipe II, aún cuando siguió vigente en el Imperio Español durante todo el siglo XVII, y hasta la década de los años 60 del siguiente, cuando, al parecer, su prohibición dentro de la iglesia fue definitiva.

CAMBIOS EN EL GOBIERNO

Esa misma década vio la expulsión de los jesuitas y la confiscación de las cajas de comunidad de las repúblicas de indias, entre otros muchos sucesos: los cuales seguramente fueron poco populares entre los pueblos. En Yucatán las referidas cajas habían servido como una garantía contra las frecuentes hambrunas a causa de las peripecias del tiempo al fallar las cosechas, y contra las pestes. Se constituían, principalmente, de ganado; y su confiscación se volvió una de las principales causas que contribuyeron al estallido de la Guerra de Castas más de medio siglo después.

derivan de mis propias pesquisas.

⁹¹ Estos datos derivan de un manuscrito inédito, y sin título, de Aurelio Martínez Corona, director del Coro de Niños de la Catedral de Guadalajara.

⁹² **Diccionario de Autoridades**, v. 2 (1729), p. 617: "*Corrido*. Usado como substantivo. Es cierto tañido, que se toca en la guitarra u otro instrumento, á cuyo son se cantan las que llaman Xácaras. Díósele este nombre por la ligereza y velocidad con que se tañe."

Volviendo a la ciudad de México, después de la muerte de Jerusalem, acaecida en 1769, la Catedral no volvió a contar con un maestro de capilla de la calidad de los anteriores. Él que siguió fue, aparentemente, un protegido de la virreina, la Marquesa de las Amarillas: don Matheo Tollis de la Rocca (sic). Durante su gestión los músicos de la capilla se quejaban de que fusilaba las obras de otros. Don Antonio Juanas, que le siguió al maestro Rocca, fue un compositor poco capaz, si de alguna inspiración.

En la Catedral de Puebla, el último maestro de capilla de la colonia fue Manuel de Arenzana, compositor de cierta capacidad, recomendado al puesto por Fray Martín Francisco de Cruzelaegui (maestro de música en el Colegio de San Fernando de México a los frailes franciscanos que se dirigían a la Alta California⁹³). Tiene un estilo parecido al de la *opera bufa*.

El presupuesto de las capillas se había retirado del de la fábrica, y ya no permitía la contratación de maestros de la calidad de antes.

LA MAGNIFICENCIA

Desde el siglo XVII, los arquitectos, en la construcción de las iglesias, buscaban lo que se describía como *la magnificencia*. Esta era parte de una estrategia por parte de la Iglesia Católica para contrarrestar los movimientos protestantes que se presentaban en el norte de Europa. Con esto se procuraba crear, de los interiores de las iglesias, un paraíso terrenal: de tal suerte que el feligrés, al ingresar, se sintiera transportado a otra dimensión. Para tal efecto había presupuestos considerables consignados al rubro de *la fábrica*. De esta fábrica salían los fondos para la construcción de los templos, la compra de imágenes, óleos, ornamentos varios, incienso, y -lo que nos interesa aquí- los fondos para la capilla de música, sus papeles y sus instrumentos⁹⁴. De este modo se creaba en los interiores de las iglesias un *Gestalt*, una experiencia totalizadora de esa *magnificencia* que derivaba de todos los sentidos: de la vista, el olfato, y el oído. Los reyes borbónicos, empeñados en guerras con el Gran Turco en el este del Mediterráneo como defensores de la Fe, despojaron la iglesia de este esplendor. La música ya no dependería de los fondos de la fábrica, como decíamos; pero también ya no se construían los altares de madera con incrustaciones de oro, sino de yeso y mezcla pintados.

⁹³ Dr. William Summer, de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, EUA, "*Música parroquial en la Alta California y el papel del Colegio Apostólico de San Fernando de la Ciudad de México*", artículo inédito.

⁹⁴ Estos datos tengo de un artículo inédito, "Escenarios barrocos de la música", de Mónica Martí en: **Catálogo de los Archivos de Música de las Catedrales de México y Puebla...**, de Thomas Stanford.

FINALES DE LA COLONIA

Después del maestro Antonio Juanas en México, no volvió a haber más maestros de capilla, si bien Mateo Manterola fue nombrado *regente de la capilla*, entrado el siglo XIX. Las capillas habían perdido su presupuesto y su gloria, y el pueblo no se identificó nunca con el nuevo estilo musical que allí se encontraba. Evidencia de esto puede inferirse del hecho que el los músicos mexicanos no siguieron estos vaivenes políticos, sino que siguieron con su misma identidad, tal como la marcaba su música desde tiempo atrás. Esto nos demuestra que tampoco se identificaron jamás con el gobierno virreinal durante gobierno de Carlos III.

Parece que cualquier movimiento o cambio político aceptado popularmente por un grupo se refleja mediante un cambio de estilo en su música⁹⁵.

Respecto a los gobiernos del siglo XVI en España, recordemos que estos se instalaron después de siglos de guerras de reconquista. Creo que casi podría decirse que la nobleza ibera era, en esas épocas y para los efectos prácticos, recién salida de las filas de su pueblo; y evidencia de esta cercanía entre los reyes y los gobernados puede verse, por ejemplo, en el hecho que salía el rey en las procesiones religiosas populares en la España de la época⁹⁶.

Así, se puede llegar a la conclusión de que los gobiernos de la última mitad del siglo XVIII no fueron jamás populares entre la gente común de la Nueva España, cuya música sigue exhibiendo muchos de los mismos rasgos⁹⁷ que encontramos entre los villancicos del siglo XVII. Esto no parecería una conclusión muy trascendental tal vez, pero al lector acaso le parecerá novedoso observar como la música puede revelarnos datos políticos de tiempos pasados (¡y de actuales!). Universalmente marca identidades; así que, a partir de ella, podemos desprender las afiliaciones de un pueblo.

⁹⁵ Durante años, cuando era activo en la **Society for Ethnomusicología** en los Estados Unidos, anduve preguntando entre colegas si, en su experiencia, no fuera cierto que todo movimiento político siempre se marca con una música particular; y todos me respondieron que sí, sin excepción. También, puede uno ver la historia de la música de Occidente desde este punto de vista, y observar como los cambios políticos siempre van mano en mano con los cambios en los estilos musicales.

⁹⁶ Por ejemplo, el rey Carlos V salió en las procesiones conmemorando la victoria sobre los ejércitos de Suiza en Pavía y Milán. Pero, a manera de chisme sabroso, contrastemos esto con los casos de dos de los reyes borbónicos de finales del siglo XVIII: Fernando VII era un recluso. Enfermizo, dormía en una cama de la cual pendían los huesos de santos, y se nutría de la leche de una nodriza. A Carlos III le gustaba más de la cacería que de los asuntos de estado. A estas luces, ¿será de sorprenderse que estos gobiernos borbónicos eran poco eficientes y poco reconocidos por sus pueblos?

⁹⁷ A este respecto, no hemos señalado las semejanzas entre las coplas octosilábicas y su contenido machista, ni de las formas estróficas, generalmente con estribillo.