

HAY QUE “POTREAR” EL ARPA. EL ARPA NÁHUATL DE LA COSTA DE MICHOACÁN

Jorge Amós Martínez Ayala
Facultad de Historia-UMSNH
mulatomex@yahoo.com

Resumen:

El presente texto es una breve aproximación a la historia, la construcción y el uso social del arpa grande tocada por los pobladores náhuatl de la costa de Michoacán. Se trata de entender cuáles fueron los diversos factores sociales que la hicieron incorporarse a una dotación musical, para luego dejar de usarse y ser sustituida por otros instrumentos, a veces para tocar la “misma” música. El texto hace suya la propuesta reciente de ampliar los campos de reflexión sobre los objetos musicales y sonoros para poner énfasis en lo cultural. La etnolaudería, ideada por Víctor Hernández Vaca, que estaría interesada en entender cómo se relacionan los imaginarios sociales con la construcción de los instrumentos musicales y los objetos sonoros.

Palabras clave: arpa grande, música tradicional, náhuatl, costa de Michoacán.

...no necesita que ningún instrumento de música lo acompañe, pues bastan para la armonía el suspiro de las brisas y el ruido de los tumbos que semejan de lejos los bordones del arpa.

(Ruiz, 1988: 188)

... se percibían algunas voces y cantos mezclados confusamente con las notas de un arpa.

En la costa todo mundo canta: los tumbos del mar despiertan en el alma el deseo de la armonía.

(Riva Palacio, 1997: 38)

El presente texto es una breve aproximación a la historia, la construcción y el uso social del arpa grande tocada por los pobladores náhuatl de la costa de Michoacán. No está centrado en la “caracterización” técnica del instrumentos (por ello no hay descripciones “precisas”), ni en su clasificación organológica occidental, ni en las técnicas de ejecución; pues en muchos casos no es posible hacerlo. Su intención es comprender los procesos sociales que le dieron origen, o la introdujeron y la adscribieron a determinada dotación instrumental en una de las diversas culturas musicales que se han establecido en Michoacán. Se trata de entender cuáles fueron los diversos factores sociales que la hicieron incorporarse a una dotación musical, para luego dejar de usarse y ser sustituida por otros instrumentos, a veces para tocar la “misma” música. Intentaremos formar una visión de conjunto sobre esta actividad múltiple que es la construcción de instrumentos musicales: difícil artesanía que requiere conocimientos técnicos ancestrales, la mayoría de los cuales no están sistematizados y sería pertinente el que se empezaran a estudiar, sobre todo ahora que, desde hace tiempo, hay la intención de crear una Escuela de Laudería en Michoacán, cuyos diversos proyectos siempre dejan fuera a los saberes ancestrales.

Aunque existen algunos catálogos sobre instrumentos tradicionales “mexicanos”, están incompletos y, no pocas veces, falsean datos; pues no siempre obtienen su información a partir de la etnografía y del trabajo de campo (Ochoa Cabrera, 2002). Hay también algunos estudios monográficos

sobre instrumentos tradicionales, o sobre las dotaciones de algunas culturas musicales; sin embargo, dan un peso mayor a la construcción, con lo que las referencias a la vida simbólica de los objetos musicales quedan casi siempre relegadas. Si la descripción organográfica es incompleta, y no se tiene ningún contexto organológico, entonces sólo proveen de datos curiosos no sistemáticos que no pueden ser utilizados a cabalidad por otros investigadores.

En este ensayo la construcción de instrumentos musicales recibirá el nombre genérico de “laudería”, que si bien es de reciente uso entre los constructores michoacanos, define la actividad en general, aun cuando algunos no hagan: “laudes” sino tambores, o flautas. En las diversas regiones de Michoacán tal actividad, la “laudería”, y sus artífices reciben diversos nombres: *setímuri*, guitarrero, ebanista, carpintero, “pitero”, “tamborero”, incluso ninguno en específico, sólo hay personas que “saben hacer”, por ejemplo, una *kiringua* y no tienen en la actualidad un término para referirse a tal oficio, aunque en el pasado si existieron los “kiringuriecha” (Martínez, 2004: 87-89).

El texto hace suya la propuesta reciente de ampliar los campos de reflexión sobre los objetos musicales y sonoros para poner énfasis en lo cultural. La etnolaudería, ideada por Víctor Hernández Vaca, que estaría interesada en entender cómo se relacionan los imaginarios sociales con la construcción de los instrumentos musicales y los objetos sonoros; para ella, las metáforas, representaciones y sentidos imaginados están de alguna manera asociados con el instrumento musical, su producción y ejecución; por lo tanto, la construcción del instrumento musical no es ajena a otros procesos de la cultura, no solo musical sino en sentido extenso (Hernández, 2008). El instrumento musical en sí mismo no dice todo; es necesario conocer los contextos culturales y sociales en que se crea y ejecuta para intentar la comprensión cabal de los sentidos posibles que encarna. Los análisis de los objetos sonoros de las culturas no occidentales, u occidentales arcaicas, no deben verse en términos de existentes o inexistentes, falsos o verdaderos para la ciencia occidental moderna, sino de efectividad en la lógica cultural estudiada; cualquier práctica realizada en torno a la construcción de un instrumento musical que sea imaginada por sus ejecutantes como efectiva debe ser considerada “verosímil” y tratada como “verdadera” en ése contexto cultural. La abstinencia sexual de los constructores de instrumentos musicales para elaborar aquellos que se utilizan en ciertos rituales religiosos, y de los músicos para ejecutarlos, es efectiva para que éstos desempeñen su papel mágico, además del sonoro; es necesario considerarlo para realizar una organología completa del instrumento musical, la cual sólo es posible mediante la etnografía y el análisis socio histórico de los grupos que construyen, ejecutan y escuchan al objeto sonoro.

En ésta labor es necesaria la transdisciplina; de nada sirve “registrar” la existencia de diversas flautas de carrizo en varias regiones y culturas musicales de Michoacán, si no se compilan las técnicas de construcción, pues en varias regiones se está dando su desaparición, aunque morfológicamente unas son de aeroducto externo o interno, lo que las hace distintas; o bien, se siguen tocando flautas pero se

sustituyen por las de plástico Yamaha que tienen una afinación occidental y los “piteros” aprenden en la escuela secundaria y no con los viejos maestros. La historia necesita de la sociología, de la antropología y de otras disciplinas para aproximarse al fenómeno sonoro que es de por sí complejo. El texto intenta ampliar los ámbitos de reflexión sobre los objetos sonoros y los instrumentos musicales, pasar de la ficha catalográfica a la combinación de la historia y la etnografía para comprender la manera en que los procesos globales inciden en los ámbitos regionales hasta llegar a la dimensión local.

Las culturas musicales de las diversas regiones de México han pasado por procesos de desertificación debido al control cultural impuesto por las industrias culturales de masas, que ahora impulsan a la banda o al conjunto norteco, como antes lo hicieron con los mariachis. Si entendemos el desarrollo de esos procesos podremos encausar acciones para que, en la medida de lo posible, retorne un poco de la diversidad cultural que vivíamos en el pasado. No se trata de una “nostalgia” folclorizante sino de entender que: cultura e identidad están estrechamente vinculadas y que las acciones que fortalecen a la cultura lo hacen con las identidades, nuestras identidades.

El “tumbo” del arpa se confunde con el del mar; por eso, hace medio siglo, don Ricardo Gutiérrez se mantenía de ir con su conjunto de arpa desde Arteaga a Ocampo del Balsas, ahora Ciudad Lázaro Cárdenas, y tocarles a los pescadores en medio del mar, mientras ellos “zapateaban” descalzos sobre la canoa (Gutiérrez).

Don “Chano” Jiménez, arpero y constructor de arpas, náhuatl de Cachán, en la Costa de Michoacán, cuenta que, cuando el tocaba, le gustaba “potrear” el arpa (Jiménez). Darle ése sonido característico que otros músicos tradicionales le llaman “alegrar”, es decir, tocar todas las notas del acorde en el bajo y, además, hacer los “pasatonos”. Ejecutar ésa técnica es cansado para el ejecutante; pero alegre para los bailadores y escuchas en el fandango. Lo anterior no puede ocurrir siempre; don Juan Pérez Morfín asegura que cuando se tamborea, sobre la tapa del arpa, entonces el arpero tiene que tocar “endosado”, sólo el bajo primario y el secundario para evitar que se pierdan rítmicamente bailadores y músicos (Pérez). Estos dos ejemplos nos hablan de un par de características técnicas en la ejecución del arpa tradicional que son descritos con un par de palabras del léxico de los músicos; no han sido estudiadas formalmente, aunque ya hay una propuesta para estudiar el vocabulario de los músicos y constructores de la Tierra Caliente como un sociolecto (Mendoza, 2011: 49-54; Nava, 2009: 15-16).

Los términos que usan los músicos tradicionales bosquejan una estética sonora compartida por los habitantes de su región, la cual les permite construir o pedir que se construyan instrumentos con ciertas características. Uno de éstos vocablos técnicos es “tumbo”, que se refiere al sonido característico de un instrumento musical; pero, con ciertas particularidades consideradas “deseables” por la estética sonora de la región. Cuando alguien observa dos instrumentos aparentemente “idénticos” como una guitarra de golpe o una jarana, podría suponer que la distinción sólo radica en el nombre del

instrumento y no en su conformación; sin embargo, para algunos músicos les queda claro que la jarana tiene un sonido “ladino” (agudo) y la guitarra de golpe un sonido grave, características que están en función de la música que ejecutan: religiosa o profana; por tanto, un buen laudero, como don Dolores “Lolo” Gómez, podía construir las de uno y otro tipo (Hernández, 2011: 252). ¿Cómo hacía don Lolo para que sus instrumentos sonaran en los contextos adecuados? Se puede pensar desde la laudería moderna, con explicaciones “científicas”, donde el volumen de la caja de resonancia y los materiales de construcción son las condiciones del sonido; por tanto, repetibles por cualquier individuo independientemente del contexto de construcción.

Esta es la manera más común para investigar a los instrumentos musicales, usualmente como parte de una dotación “característica” asociada con géneros, regiones culturales o tradiciones musicales; casi siempre desde sus especificaciones técnicas de ejecución, con el fin de “clasificarlo” a partir de una



Don Graciano Jiménez afinando un arpa construida por él.

descripción usando el sistema métrico decimal. Se trata de representaciones cercanas a una organografía que, desde los sistemas de medición y la idea de “clasificación” que privan en el mundo occidental, pretenden partir de cotejos “precisos”, “científicos” y “objetivos”; se busca con ello asociar características sonoras percibidas como “adecuadas”, con cualidades de los materiales y las técnicas de construcción; pero sin especificaciones culturales ¿Quién determina

que el sonido producido es “bueno”, “agradable”, “deseable” y desde cuáles estéticas sonoras? El resultado es una ficha técnica que permite la clasificación del instrumento musical en catálogos de acuerdo con líneas generales que describen: materiales de fabricación, técnicas de ejecución, y afinación (de acuerdo al sistema musical occidental) (Sachs, 1944; Chamorro, 1984; Contreras, 1997); o bien, sus dimensiones físicas, algunas de las más detalladas incluyen rangos de frecuencias comparadas con las octavas del piano, o bien en Hertzios. Sólo algunos instrumentos musicales tienen verdaderas organologías, es decir, estudios más precisos, en los cuales el interés desciende hasta indagar sobre las técnicas de construcción, las herramientas utilizadas en los procesos de fabricación, prácticas rituales para la elaboración o ejecución, mitos asociados, es decir, incluyen los aspectos culturales (Rebolledo, 2005).

La laudería occidental moderna intenta dar con explicaciones “científicas” a prácticas culturales tradicionales, sobre todo aquellas no occidentales, centrándose el instrumento musical como objeto: los materiales y herramientas con que fue construido, sus técnicas de construcción con descripciones precisas, todo ello buscan asociar, de manera objetiva, al sonido y, sobre todo, la “calidad” sonora con el

instrumento musical. La “precisión” en los análisis lleva al uso de dispositivos que “extienden” los sentidos del ser humano: rayos X, resonancia magnética y sonora, espectrografía, xilografía; sin embargo, se trata de nociones occidentales modernas que suponen independencia entre los objeto sonoros y sus representaciones sociales, por ello, su actividad se supone objetiva y científica; para explicar el funcionamiento de un instrumento musical no necesita de nada más que sus sentidos, o los dispositivos que los extienden.

El arpa fue uno de los instrumentos de uso más generalizado entre la gente del campo y de la ciudad. En el pasado fue muy popular tanto en la Tierra Fría como en la Tierra Caliente y la Costa, en pueblos de indios, mestizos y mulatos el instrumento sonaba en ambientes profanos y contextos religiosos. El modelo del arpa náhuatl en su configuración mantiene un vínculo con las arpas renacentistas y barrocas que se pintaron en los techos de las iglesias de los pueblos p’urhépecha de Nurio, Cocucho, Zacán y Quinceo.

UNA BREVE DESCRIPCIÓN DEL ARPA NÁHUATL

que se utiliza en la Costa de Michoacán; es un cordófono, un instrumento de cuerda, de marco triangular, con en tres componentes básicos: una *caja de resonancia* o *caja acústica*, que los músicos tradicionales llaman “panza”, una *consola* o *clavijero* al que le llaman “diapasón” y una *columna* a la que llaman “barrote”, “flecha” o “puntal”.

En el pasado colonial y en Europa se llamaba “laudero” o “violero” al constructor de instrumentos musicales, porque construían laudes, violas y vihuelas; en la Costa de Michoacán se usa más comúnmente: “carpinteros”, “ebanistas”, y “fusteros”, pues el constructor de arpas, guitarras de golpe y vihuelas no es un especialista sólo en instrumentos musicales, sino que vive de la carpintería, como don Fernando Mendoza, o de hacer “fustes” (sillas) para caballos, como don Graciano “Chano” Jiménez, quien es el constructor que guía estas páginas.

En la construcción del arpa se respetan las creencias regionales relacionadas con los ciclos para cortar las maderas que se consideran adecuadas para cada parte del instrumento; en general se prefieren las maderas “hembras”, que tienen un grano más “apretado” y no les entra la polilla. Los árboles se tumbaban en luna “sazona”, o menguante, cuando tienen menos agua en su tronco y se dejaba “orear”, para que la humedad vaya saliendo de la madera; pasado un tiempo se “cubicaba” con una moto sierra para hacerlo una viga y luego tablas, los cuales también se dejaban secar. El mejor mes para cortar la madera es agosto; pero no la madera se usará hasta que terminen la temporada de tormentas y llegue el calor. En tanto los troncos descansaban regados por el suelo, tomando y expeliendo humedad, algunos se rajan o se pudren y se usarán como leña; pero los que llegaban a sobrevivir cuatro meses lluvia y

calor darán buenas tablas para hacer instrumentos. Ahora se tumba en cualquier mes y por ello, no todas las arpas “salen buenas”.

Don Chano Jiménez tiene un pequeño taller bajo una enramada en Cachán de San Antonio, en la Costa de Michoacán. Además la enramada sirve como sala de visitas y dormitorio cuando hace calor. En área del taller lo forma un *banco de carpintero*, construido con tablas y vigas, enterrado en la arena, con una prensa de tornillo en uno de sus extremos, en una bolsa de mandado, y regados por entre la viruta y la arena, hay herramientas mínimas: un hacha, dos hachuelas, un machete, una motosierra de gasolina, los que usa para tumbar la madera, cubicarla, hacer tablas, y citillas; un serrote para cortar las tablas y cintillas; una sierra de san José para los trabajos más finos; un berbiquí para agujerar y que sólo se usa cuando se va la luz, pues se prefiere el taladro eléctrico; un par de cepillos de caja de carpinteros, que se usan para los trabajos finos, pues tiene un cepillo eléctrico para adelgazar las tablas de madera y una lijadora, también eléctrica. Unos cuantos accesorios menores: escoplos, brocas, gubias, una escuadra, su cinta métrica y cuchillos completan la herramienta. Por ahí, entre los cocos y los lechones, en una caja unas lijas viejas, un bote con resistol porque la “cola” no sirve mucho con la humedad y huele mal, y una bolsa con cuerdas e hilo de pescar. Los botes con resistol, tinher, y barniz sólo aparecen cuando hay encargos. Paralelo al banco, y tan útil como él, hay una hamaca donde suele estar don Chano dormitando, sólo vestido con calzoncillos largos cuando hace mucho calor, con pantalón y sin camisa cuando hace un poco menos y sólo con pantalón y camisa cuando hay tormenta, o va a salir de su casa.

Durante todo el proceso de construcción el “fustero”, o “carpintero”, se basa en *plantillas* de madera para ir configurando cada una de las partes del instrumento. No ha creado modelos en papel o en conglomerado para ellas; generalmente toma como modelo un arpa vieja, deshecha que rueda por todo el solar, sin llegar a la cocina. Él mismo cuenta que así empezó, un borracho le rompió su arpa:

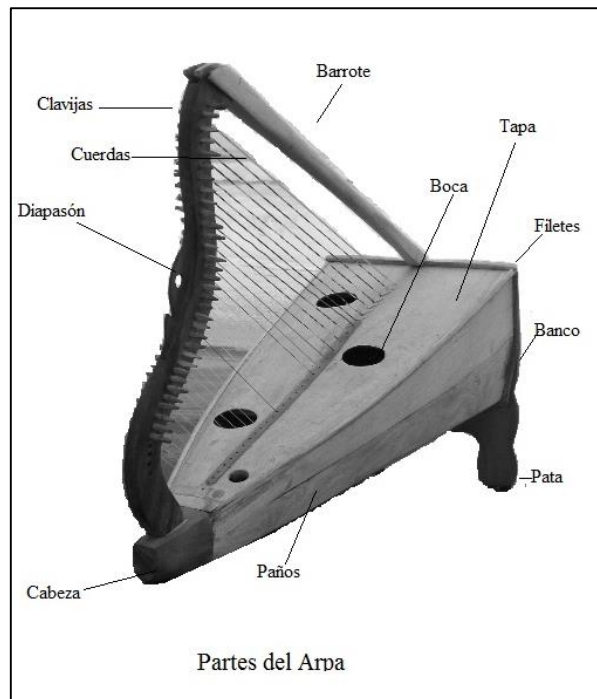
La desbaraté y esa fue la plantilla que agarré del arpa y comencé a cortar tal y como estaba el arpa. Entonces ya le estudié todos los amarres (Medrano, 2004: p. 203).

Es debido a lo anterior que cada contorno, de las diferentes secciones que conforman al instrumento, las dimensiones de largo y ancho, el tipo de maderas y hasta la forma en que se construye la llave para afinar el arpa son diferentes, “caracterizan” al constructor y a la región dónde se construyó el instrumento. En ocasiones, al reparar un arpa, los constructores toman las plantillas si las consideran útiles.

Uno de los factores que más contribuyen a la variabilidad de tamaños y formas en las arpas es que don Chano, como muchos de los otros lauderos del sur de Michoacán, prefiere usar medidas antropométricas que su cinta métrica. Tal vez porque no sabe leer ni escribir, don Chano mide mejor

con dedos, cuartas, jemes, y brazos, que con centímetros y metros. Aunque la práctica reiterada de usar el cuerpo para medir parece proceder de una tradición en la laudería occidental que se remonta a Bermudo, quien en sus tratados da indicaciones en ése sentido para construir instrumentos.

Una vez que corta y cubica la madera, lo primero que hace don Chano es el *diapasón*, o “clavijero”, elaborado con madera de *quebracha*, *sangualica* o *barcino*; pues como es una madera dura generalmente la manda cortar con quien tenga una sierra cinta, pues con su “sierra de San José”, el trabajo es agotador; por ello, tanto banco como clavijero son cortados según los patrones dibujados por don Chano por los carpinteros den El Ranchito o Coahuayana. Cuando tiene ambos elementos don Chano talla la *cabeza*, que tiene que ser lo suficientemente ancha para ensamblarla con el *diapasón*. Entonces puede cortar los paños para iniciar a construir *la caja de resonancia*.



En la Sierra Madre del sur (tanto en Coalcomán como en Arteaga) y en el puerto de Lázaro Cárdenas el tipo de arpa que se construye es un instrumento que tiene la *caja de resonancia* confeccionada por un solo bloque de *triplay* de cedro, al cual le llaman *caja de vaso*. El arpa que se construyó en el pasado se caracterizaba por la configuración de la *caja de resonancia* conformada por *paños* o *gajos*, que es como la sigue construyendo don Chano.

Una vez conformado el vaso, se procede a elaborar la *tapa* (superior), la cual se confecciona de dos o de una sola pieza de madera de *rabelero*, también conocido como *tacote*. Hay que considerar el espesor correcto, para esto los “lauderos” usan el sentido del tacto, cada uno sabe cuándo se consiguió el grosor “exacto”.

En el interior *la tapa* presenta siete u ocho *puentes* (o barras armónicas) a criterio del constructor, también de madera suave; por el exterior muestra cuatro *bocas*, que permiten ser conducto del sonido y también tienen una función de ornamentación.

Para pegar cada uno de *los puentes* a una distancia adecuada, se auxilia de una plantilla en forma de regla donde se tiene marcado el lugar exacto para pegarlos, esto varía dependiendo del constructor, aunque la “perpendicularidad” a 90° no es siempre la regla. Estas barras deben ser delgadas y del



mismo espesor, pues, además de reforzar *la tapa*, ayudan para obtener un mejor sonido. Se coloca una tira de madera de forma vertical justo a la mitad de *la tapa*.

El adorno de *la boca* se realiza con madera de un color distinto al blanco amarillento del rabelero, con pirograbado o con grabado inciso con cuchillo, o bien incrustando pedazos de concha de abulón; el tipo que se use dependen del pueblo donde se construyó el arpa y la maestría técnica del constructor. En el exterior de ésta se realizan cuatro *bocas* (circunferencias), para esto se “rayan” con la punta de un cuchillo con mucho filo, algunos ebanistas lo realizan a puro pulso, otros han ideado un



compás de madera para lograr las circunferencias de las bocas exactas. En este momento se realizan los orificios en *la tapa* donde entraran las treinta y seis; o bien, sobre pedido: treinta y ocho cuerdas o 40 cuerdas; que dependerán de la habilidad del músico ejecutante.

Terminada *la tapa* se procede a “montarla” sobre *la caja o cajón*. *La caja de resonancia* en el pasado se configuraba de once, nueve, ocho, seis o cinco *paños o gajos*, hechos con de madera suave como el *tacote* para sonidos graves y menos brillantes, o con madera dura como la *parota* para fortalecer los agudos. Cada *paño* tiene la característica de estar más angosto de arriba y más ancho de abajo, esto con la finalidad de lograr la forma semi-cónica característica de *la caja*, lo que facilita considerablemente el proceso de construcción (Jiménez).

Ensamblada con *la caja* se encuentra *la cabeza*, realizada en un bloque de madera dura, usualmente *parota*, delineada en forma redondeada o poliédrica cuyos lados dependen del número de paños que tenga el vaso. *La cabeza* lleva un *resaque* profundo que permite ensamblar el *diapasón* o *clavijero*. Éste se confecciona de un solo bloque de madera dura, los más antiguos: *quebracha*, *sangualica* o *barcino*; eran ligeramente ondulados, casi rectos, ahora presentan forma de (m). El *clavijero* lleva treinta y seis, treinta y ocho, y hasta cuarenta orificios en donde van insertadas *las clavijas* de madera tallada suave, como el *ocotillo*.

Ninguno de estos ensambles se realiza usando algún tipo de pegadura, pues así se evita que las maderas se deformen cuando cambia la temperatura y la humedad, condiciones muy comunes y variables en la Tierra Caliente.

El *barrote* o *poste* es de una sola pieza de madera de *rabelero*, o de *quebracha*, que se adorna tallando ligeramente el bloque de madera, en ocasiones es sólo un *barrote* rectangular o redondo sin ningún tipo de tallado ni ornamento. El *barrote* va ensamblado con *el diapasón* en la parte superior, en la parte inferior se une en *el banco* por medio de un corte en forma de escuadra.

El paso siguiente es *rasparla* y *lijarla*, primero con una lija de grano grande y luego con una de grano fino. El terminado se hace aplicando sellador, laca y luego una capa de barniz. Actualmente algunos constructores de la Sierra y Tierra Caliente barnizan con compresora y pistola aplicando brillo directo, lo cual disminuye el volumen sonoro. Antiguamente se realizaba el barnizado con la técnica de *muñequedo*, un pedazo de tela o piel de borrego en forma de “muñequito” o almohadilla, que se remoja y se va aplicando a mano sobre todo el instrumento, lo cual le da un matiz mate y un mejor sonido. Don Chano sólo barniza los instrumentos que vende fuera de la región, en parte porque los “clientes” lo piden así, pues consideran que tiene un mejor acabado; pero en la costa, con la humedad constante, el instrumento funciona mejor sin barniz.

En el pasado las cuerdas eran elaboradas por los mismos constructores, o por los músicos, con tripas de animales como el perro, el chivo y también de cuero *crudío*. Para hacer una cuerda de cuero *crudío* es decir, de piel no curtida, el procedimiento era el siguiente: a la piel de res, venado o chivo la dejaban reposar en agua con cal para que desprendiera el pelo del animal; ya limpia de pelos se cortaba en tiras muy delgadas y se iban retorciendo, posteriormente se aplicaba aceite en el cuero.



Además de ser instrumento de cuerdas (o cordófono), el arpa grande funciona también como un instrumento ideófono (de percusión); a veces sirve para marcar el ritmo con el *cacheteo* o *tamboreo* que otro músico realiza sobre *la tapa* del instrumento siguiendo el ritmo del *son*, aunque no es un rasgo exclusivo de sur de Michoacán, pues el arpa se cachetea en otras regiones de México y de América Latina, se trata de una característica de la población africana que llegó a la Tierra Caliente y las Costas en la época colonial, muchos de ellos dedicados a la música y en especial a tocar el arpa y la guitarra de golpe. En la Sierra y la Tierra Caliente los constructores le pegan un paño de manta, por debajo de la tapa del arpa, en toda la superficie que se cacheteará, con el fin de que no se raje la madera con el golpe de las manos; don Chano asegura que sus arpas resisten el tamboreo sin necesidad de ponerle el refuerzo; sin embargo, la experiencia nos dice que no es así.

BREVE HISTORIA DEL ARPA EN MICHOACÁN

El arpa llegó a México con los conquistadores; refiere Bernal Díaz del Castillo que a un soldado de Hernán Cortez, le decían “maese Pedro, el del arpa” y junto a él tocaba la vihuela (o guitarra) Alfonso Morón, quien después vino a Colima y puso escuela de música y danza).

No hubo un modelo único de arpa, sino que cada cultura musical, cada familia de constructores y cada uso social crearon diferencias. Continuamente los constructores de instrumentos constantemente están reconstituyendo y modificando los instrumentos de acuerdo a las exigencias sociales y musicales del momento; por ejemplo: las clavijas de madera dura, como el granadillo, comienzan a “barrerse” porque los afinadores de metal desgastan su cabeza cada que se afina la cuerda, para resolver el problema, don Fernando Mendoza, constructor de instrumentos de Coalcomán, Michoacán, las hace ahora de aluminio, lo que les da una vida útil más larga.

Se han conservado algunos libros de ordenanzas para los *Gremios de violeros* de varias ciudades de España del siglo XVI. Se trata de reglamentos que una autoridad daba a cada oficio, entre los que estaba el de construir instrumentos musicales; entre los instrumentos que debería construir un oficial para recibir el título de “maestro violero” estaba un arpa; aunque no se especifica el tipo, es probable que fuera una de marco o triangular diatónica porque de ella se conservan algunos ejemplares.¹ Aunque existieron otros tipos de arpa, algunas con doble clavijero para tener escalas cromáticas (como el piano), el arpa llamada diatónica era la usada por la gente del pueblo y fue ese tipo el que llegó a los reinos de Indias para amenizar los bailes y fiestas.

Aunque el arpa se usó en los servicios religiosos, fue uno de los instrumentos básicos de la música que acompañaba el baile, junto con el rabel, luego transformado en violín, y la vihuela que derivó en guitarra barroca. En el siglo XVI se publicaron en España varias obras para arpa, la mayoría están asociadas con la vihuela, pues una y otra tocaban en ensambles; como el “Tiento IX para arpa u órgano” de Alonso de Mudarra, que se encuentra en sus *Tres libros de cifra*, impreso en 1546. En temporalidad sigue la obra de Luis Venegas de Henestrosa y su *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (de 1557); con posterioridad el de Hernando de Cabezón, titulado: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio Cabezón...recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo* (impreso en 1578). Estos libros eran llamados “cifras” porque enseñaban a tocar un instrumento musical a personas que no sabían leer música, mediante diagramas, posiciones de las manos y números.

EL ARPA EN LA ICONOGRAFÍA COLONIAL

Las arpas llegaron a estas tierras en las manos de soldados y frailes durante los primeros años de la Conquista. Lo que entonces se llamaba obispado de Michoacán era más grande que el territorio actual del estado: incluía a Colima, el sur de Jalisco, Guanajuato, la mitad del actual estado de Guerrero, San Luis Potosí y parte de Tamaulipas.

¹ Diatónica: es nombre que se da a la escala natural en la que entran sólo las notas fundamentales, sin las notas cromáticas, es decir aquella compuesta por los cinco tonos y los dos semitonos: do, re, mi, fa, sol, la, si.

En muchos lugares del antiguo obispado de Michoacán se establecieron iglesias que necesitaban músicos para el servicio religioso. Los frailes enseñaron a los indígenas, a los negros, mulatos y mestizos a construir instrumentos, a tocarlos, a cantar y a leer música para el servicio religioso en las iglesias. Por toda la geografía del Michoacán antiguo aparecieron, en el siglo XVI, las capillas musicales en las iglesias; se trataba de un grupo de músicos y cantantes de coro que acompañaron con su arte tanto las fiestas religiosas como las profanas.

En los techos de madera de las iglesias de la Meseta Tarasca, en los cuadros pintados al óleo de las iglesias del Bajío y la Tierra Caliente aparecen representaciones de esos primeros instrumentos musicales, entre ellos está el arpa.

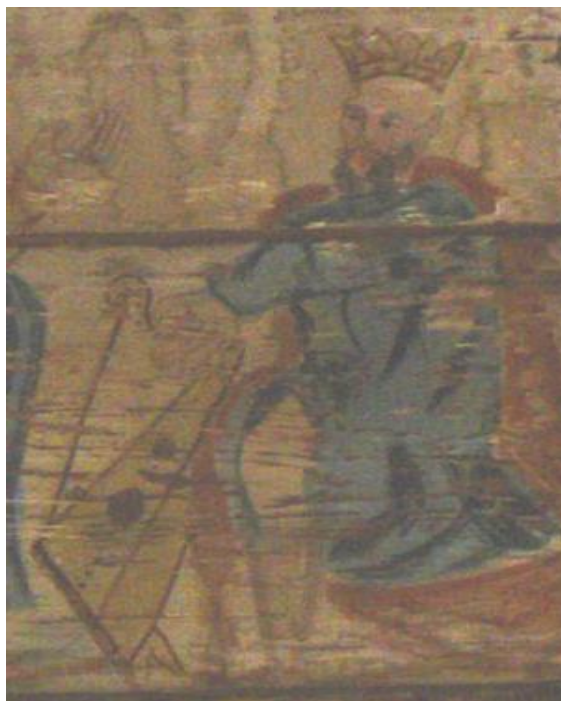
Un buen ejemplo son las pinturas que adornan los techos de madera de la iglesia de Nurío, entre ellas hay varios ángeles músicos con sus instrumentos, uno tiene en sus manos un arpa diatónica de 18 cuerdas. El ángel músico se muestra de pie para ejecutar el arpa, la que apoya entre su hombro y el pecho, se trata de una técnica interpretativa que permanece en la actualidad entre los arperos tradicionales desde la Tierra Caliente, a la Sierra del Sur y la Costa de Michoacán.

El instrumento representado en Nurío es un ejemplo de un arpa diatónica y del tipo de instrumento musical que las órdenes religiosas utilizaron durante la evangelización de las personas de Michoacán.

Hasta mediados del siglo XX fue común la construcción y ejecución de arpas con éstas características en varios pueblos de sur de Michoacán, como Apatzingán, San Juan de los Plátanos, Santa Ana Amatlán, Nueva Italia, Ario de Rosales, Arteaga, Tumbiscatío, La Huacana y otros de Jalisco, Colima y Guerrero donde hubo laudereros constructores de arpas. En la actualidad se



Ángel músico, Nurío, Michoacán



Iglesia de Quinceo

construyen arpas en Cachan de San Antonio y Pómaro en la Costa; en Coalcomán y Arteaga, en la Sierra del sur, en Apatzingán y San Juan de los Plátanos, en el Plan de Apatzingán, donde existen lauderos y músicos tradicionales que siguen construyendo y tocando arpas.

En las iglesias de Zacan y Quinceo se aprecia la representación de otro tipo de arpa, con un tamaño pequeño en comparación a las pintadas en Nurío. Algunos investigadores afirman que, a la Nueva España llegaron dos tipos de arpas diatónicas sin banco o patas y fue aquí donde se les agregaron a su configuración; sin embargo, las pinturas de ambos pueblos muestran que existieron arpas con banco para apoyarse en el piso desde épocas muy tempranas (Contreras, 1997).

El instrumento que se observa en los techos de madera (o alfarjes) de estos templos es un arpa diatónica pequeña, se aprecian claramente los tres componentes característicos: *caja de resonancia*, *clavijero* y *barrote*.

Un detalle interesante es *el banco* que presenta al frente de la *caja de resonancia*. En *la tapa* pueden verse dos bocas de forma redonda. Al centro de la tapa se aprecian unos recuadros pequeños de madera, por donde entran y salen las cuerdas, que además refuerzan *la tapa* ante la fuerte tensión de las cuerdas, y que continúan usándose en la actualidad en las arpas del sur de Michoacán.

Es muy probable que de éste tipo de arpas pequeñas se derivara un modelo de instrumento que se construyó y utilizó en Michoacán hasta mediados del siglo XX y que se conoce con el nombre de *arpa jarabera*. Un arpa de menor tamaño que el arpa grande, y con sólo 27 ó 28 cuerdas.

LOS ESPACIOS DE APRENDIZAJE Y EJECUCIÓN ACTUALES

El interés por la música normalmente inicia en la infancia, varios músicos hablan de la fabricación de violines de carrizo y guitarras de hoja de lata; para después comprar de múltiples maneras un instrumento viejo, o incluso robarlo. Algunos músicos incluso fabricaron sus propios instrumentos para poder iniciarse en su práctica, sobre todo guitarras de golpe y arpas. La destreza les llevó a la especialización en la fabricación de instrumentos, dejando al margen su actividad de ejecución musical, como don Fernando Mendoza, de Coalcomán, don Juan Pérez Morfín, de Tubiscatío y radicado en Nueva Italia, o don Luis Becerril de La Huacana (+).

La práctica musical en Tierra Caliente y la Costa inicia con la “afinación”; varios músicos como don Esteban “El güero” Ceja, consideran afinar como el inicio y la base para ser un buen músico (Ceja). Las estrategias para memorizar los intervalos tonales de la afinación incluyen frases mnemotécnicas; don Ricardo Gutiérrez Villa recuerda dos, una para el arpa y otra para la guitarra de golpe o la vihuela: “Afinadito soy yo”, es la frase para el acorde en primera posición, con los cuatro dedos, con afinación en sol mayor, para la mano derecha del arpa, en cambio: “En Paricutín” se usa

para los intervalos entre las cinco cuerdas de la vihuela tocadas de arriba hacia abajo, es decir de la 5ª a la 1ª cuerda (Gutiérrez).

El arpa se afina, generalmente en Sol Mayor, la cuerda más larga, en el rango de los “bordones”, está en Sol, luego en orden decreciente de tamaño, las cuerdas se afinan en: La, Si, Do, Re, Mi, Fa# y en una octava más aguda de nuevo Sol, así hasta llegar a la cuerda 36, en el rango de los “tiples”, que también está en Sol. La afinación depende de la tensión de la cuerda, del clima, de la voz de quienes van a cantar y por tanto, no se utiliza el rango estandarizado de La en (440 Hertz), sino que se afina medio, un tono y hasta tono y medio más abajo, si bien las denominaciones de tono son las mismas; nunca se utiliza un dispositivo mecánico o eléctrico, un “afinador” para establecer la afinación. Cuando se afina el arpa, el resto de los músicos se afinan con ella: violín, vihuela y guitarra de golpe; realizando pequeños “registros” o “temperados” para probar que los intervalos entre las notas son correctos. En el pasado cada músico tenía sus propios registros, ahora lo común es probar con una pieza musical cualquiera y después corregir la afinación.

El arpa puede tocar bajos, armonía y melodía; pero pocos músicos son tan diestros como para hacerlo. Don Chano asegura que en el pasado podía “tocar todo el diapason”, “sabía manejar toda el arpa”, es decir hacer la melodía; sin embargo, sólo lo hemos visto acompañar con los bajos dobles y la melodía. Los arperos diestros, por ejemplo don Jesús Álvarez, “El Costal”, radicado en Arteaga, pero que toca también en Mexiquillo y otros lugares de la Costa, cambian la afinación del arpa en Sol Mayor al modificar medio tono las cuerdas indicadas; por ejemplo: para tocar en Do Mayor, todos los Fa# se ponen “al natural”; o bien, para tocar en Re Mayor, todas las cuerdas que están en Do se suben a Do#; con ello pueden ejecutar la melodía sin complicaciones.

La música tradicional se aprende en grados de dificultad; primero los tonos de los sones más “fáciles” y luego los más complicados: se inicia con Sol, sigue Do, luego Re y al final los que son minoreados; pero también la dificultad en los ritmos: inicia con los sones derechos con acentos sincrónicos y los sones “atravesados”, aquellos en que no coinciden plenamente los acentos de armonías y melodías; lo que implica mánicos, en la guitarra, y bajos, en el arpa, más complejos; por ejemplo, en el repertorio de don “Chano” Jiménez, “El jabalín” (en Sol Mayor), es menos difícil que “El toro viejo” (Sol Mayor y Re Mayor) y éste menos que “La malagueña curreña” (en Sol Mayor con partes en Mi m).

En general las artes tradicionales tienen un orden en su aprendizaje: inicia con el bailar, cantar y el percutir, luego con la ejecución de la armonía (se toca la guitarra de golpe o la vihuela), luego con los bajos (en el arpa) y termina con la melodía (en el violín, y si se es muy diestro, en el arpa). Un músico bueno es aquel que conoce el espectro, aunque se especializa en una de ellas; “elige” o enfrenta un “destino”, como bailador, como músico o, bien como “ebanista” (constructor de instrumentos o laudero).

Una vez que se aprende a tocar el arpa hay que entender el “estilo”, para la música religiosa: los minuets y danzas, se toca pausado, de manera reverencial, para la fiesta profana “HAY QUE POTREAR EL ARPA”... Alegrar con los bajos, “bordonear” y “sacarle el tumbo” que, como nuestro corazón, la caracteriza.

BIBLIOGRAFÍA

- Chamorro, J. Arturo (1984), *Los instrumentos de percusión en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Contreras Arias, Guillermo (1997), *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP/INAH/Planeta.
- Hernández Vaca, Víctor (2008), *¡Que suenen pero que duren!...Historia de la laudería en la Cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Hernández Vaca, Víctor (2011), “Laudería tradicional de la cuenca del Tepalcatepec. Una historia que se empieza a construir.”, Barragán, Esteban *et. al.*, *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Mendoza Huerta, Yasbil Yanil Berenice (2011), “Vocabulario de la música del Plan de Apatzingán”, en Barragán, Esteban *et. al.*, *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Martínez Ayala, Jorge Amós (2004), “La güiríngua de Ahuíran”, en Martínez Ayala, Jorge Amós (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal...Historia de la música en Michoacán*, Morelia, SEDESOMorevallado editores.
- Medrano de Luna, Gabriel y Diana Isabel Mejía Lozada (2004), “¡Con ésta cualquier triste se levanta! El arpa en la costa nahua michoacana”, en Martínez Ayala, Jorge Amós (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal...Historia de la música en Michoacán*, Morelia, SEDESOMorevallado editores.
- Nava, Fernando (1999), *El campo semántico del sonido musical p'urbépecha*, México, INAH.
- Ochoa Cabrera, José Antonio y Claudia L. Cortés Hernández (2002), *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México indígena*, México, FONCA-CONACULTA/Grupo Luvina.
- Rebolledo Kloques, Octavio (2005), *El marimbol orígenes y presencia en México y en el mundo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Riva Palacio, Vicente (1868) 1997, *Calvario y tabor (Novela histórica y de costumbres)*, México, CNCA/UAEM/IMC/Instituto Mora.
- Ruiz, Eduardo (1988), *Un idilio a través de la guerra*, “Obras”, Tomo III, Morelia, Balsal editores.
- Sachs, Curt (1944), *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Orión.

ENTREVISTAS

- Esteban Ceja, violinista, 79 años, oriundo de Arteaga, vivió varios años en San Juan de los Plátanos, cerca de Apatzingán; ahora trabaja en la Costa, entre Lázaro Cárdenas y Mexiquillo.
- Ricardo Gutiérrez Villa, violinista, 81 años, oriundo de San Diego Curucupaseo, residente en Apatzingán, Michoacán, vivió y trabajó varios años entre Arteaga y Lázaro Cárdenas, tocando con los grupos de la Costa.
- Graciano Jiménez Mendoza, “carpintero” y constructor de aparejos, náhuatl de 86 años, nacido en San Pedro Naranjestil y residente en Cachán.
- Juan Pérez Morfín, mayor de 60 años, arpero y constructor de arpas, oriundo de Tumbiscatío y residente en Nueva Italia, Michoacán.