

*De guitarras de son, de golpe,
panzonas y huapangueras...
Una aproximación al estudio de las
guitarras tradicionales mexicanas*

Camilo Raxá Camacho Jurado*

Se observará que no existe una guitarra considerada universal, un único modelo que se adapte a todos los estilos musicales y a todos los intérpretes. En lugar de ello, los mejores fabricantes de guitarras trabajan dentro de cánones tradicionales y han tenido siempre la capacidad de invención necesaria para dar respuesta a las condiciones del momento, siendo fieles a su propia visión estética.

LAURENCE LIBIN (1992: 22)

En la actualidad existe una gran variedad de instrumentos de cuerda rasgueada y/o punteada que en México reciben el nombre de guitarras. Sin embargo, conocemos muy poco de la relación entre

* Etnomusicólogo, profesor de la Facultad de Música de la UNAM y de la Academia de la Danza Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes.



Guitarra de son, guitarra panzona, huapanguera y guitarra de golpe; al frente, dos vihuelas

éstas y sus antecesores europeos. Estos diferentes modelos ¿tienen alguna relación entre sí?, ¿cuáles han sido sus procesos de transformación?, ¿a qué obedecen estos cambios? y ¿cuáles son sus semejanzas y sus diferencias? Responder en el presente escrito a estas preguntas, considerando este vasto universo, es una tarea imposible. Por ello, nos concentramos en analizar sólo algunos rasgos organológicos, de afinación y de ejecución de cuatro instrumentos mexicanos: la *guitarra de golpe*, la *guitarra panzona*, la *guitarra de son* y la *guitarra quinta* o *huapanguera*. Las dos primeras corresponden a las culturas musicales del occidente de México y las otras, a las culturas musicales del Golfo, en específico a la región del Sotavento y la Huasteca.

El objetivo de dicho análisis es encontrar similitudes y diferencias entre tales instrumentos, que nos ayuden a entender su parentesco con la familia de las guitarras; pero, sobre todo, que nos permitan entender los procesos de transformación y apropiación de estos instrumentos europeos por la población mexicana, en un contexto de dominación, despojo y explotación de las culturas hegemónicas sobre las culturas subalternas, conformadas principalmente por población indígena, africana, asiática y, en menor medida, europea, que interactuaba en espacios y contextos específicos. Para lograr nuestro propósito es primordial hacer...

Un poco de conciencia historiográfica

La verdad histórica no se pierde en las profundidades cronológicas, sino más bien brota de la actualidad problematizante de una cierta conciencia historiográfica.

ERNESTO DE MARTINO (1948: 198)

El origen de los instrumentos de cuerda en México está asociado con el arribo de los conquistadores españoles al continente americano.¹ De tal modo que las primeras pistas que existen de la llegada de dichos instrumentos se encuentran en los relatos de cronistas como Bernal Díaz del Castillo, quien habla de la presencia de músicos entre los soldados de Cortés, como “Ortiz el músico”, gran tañedor de vihuela, y Maese Pedro del arpa (Díaz del Castillo, 1975).

Durante la Colonia llegaron al actual continente americano arpas, vihuelas de arco, laúdes, vihuelas de mano, rabeles, violones, guitarras renacentistas y barrocas, entre otros instrumentos de cuerda, de los cuales rápidamente se apropiaron los pueblos originarios de los territorios que se iban conquistando. Al respecto, fray Gerónimo de Mendieta señala: “los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de personas seglares, los indios los hacen todos y los tañen: rabeles, *guitarras*, cítaras, discantes, vihuelas,

¹ En la actualidad no contamos con pruebas de la existencia de instrumentos de cuerda en la época prehispánica, excepto el discutido caso del arco musical, que aún ejecutan los coras y los tepehuanos.

arpas y monocordios, y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan” (1997: 76, las cursivas son mías). Por su parte, Saldívar (1934) señala que desde el siglo XVI los conjuntos de arpa y guitarras servían como música de baile de todas las clases sociales. Es decir, los instrumentos de cuerda y, en nuestro caso, las guitarras fueron populares desde los primeros años de la Colonia, pero ¿a qué guitarras nos referimos? y ¿cómo eran?

Los especialistas en el tema señalan que no ha existido un modelo único y lo que hoy conocemos como guitarra española es resultado de un largo proceso de transformación. Por ejemplo, Rey (1993) escribe que el primer documento castellano en el cual se menciona la guitarra data de mediados del siglo XIII. Según sus investigaciones, este modelo era muy distinto del que ahora conocemos: “La guitarra presenta un contorno periforme más estirado que el laúd, el mástil indiferenciado de la caja, clavijero en forma de hoz, roseta central, a veces otra roseta más pequeña junto a aquélla y tres o cuatro órdenes de cuerdas. Por supuesto se tañe con un plectro” (1993: 53). Más adelante menciona la existencia de documentos catalanes, en los cuales destaca la mención de un *laúd aguitarrado*, y como hipótesis señala que quizá se hablaba de una familia de instrumentos: “Así tendríamos, a grandes rasgos, un tipo grande –laúd–, otro pequeño –guitarra– y otro intermedio –laúd aguitarrado–, aunque si nos fijamos más al detalle notaremos otras características que los diferencian: número de cuerdas, clavijero, etcétera” (ídem).

De acuerdo con los datos que proporciona Rey, “a mediados del siglo XVI los habitantes de la Península Ibérica llamaban guitarra a un pequeño

instrumento con el contorno en forma de ocho” (ibídem: 54). Y aclara que, según sus deducciones, lo que Juan Bermudo describió en 1555 como guitarra “era, en realidad, una vihuela pequeña y con menos cuerdas, algo parecido a la relación de tamaños que Tinctoris veía entre la guitarra y el laúd medieval”. Es decir, la guitarra en forma de pera tomó progresivamente el contorno avihuelado por iniciativa de los violeros españoles, “de modo que cuando estos instrumentos salieron al extranjero fueron denominados *guitarra española* para diferenciarlos de la guitarra periforme más comúnmente conocida” (ídem). Estos cambios se debieron dar, dice el autor, “en los últimos decenios del siglo XV y ocurridos en España”.

En el siglo XVI, la guitarra tenía las siguientes características: “pequeño de tamaño, siete cuerdas que se pulsaban repartidas en cuatro grupos, la primera simple y las seis restantes formando tres órdenes dobles, trastes de tripa y, en general, forma parecida a la vihuela” (Arriaga, 1993: 63). A pesar de estas transformaciones, la guitarra renacentista conservó rasgos de las guitarras medievales, como la *afinación reentrante* de las cuerdas, “con esos órdenes octavados que hacen que la distribución del agudo al grave no corresponda con la situación del instrumento” (Rey, 1993: 54), en otras palabras: cuando la afinación de las cuerdas no sigue un orden del más grave al más agudo, como sucede con la guitarra sexta actual. Otro de los rasgos es el *tañer rasgueado*; de éste, de acuerdo con Rey, se tienen las primeras noticias en el siglo XVI, “pero que debió ser practicado desde mucho antes” (ibídem, 55).

Lo anterior hace pensar que en el siglo XVI llegaron al nuevo continente varios modelos de guitarras, algunas todavía en forma de pera y otras, quizá las

más difundidas, en forma de ocho. En general cabe decir que estas primeras guitarras eran de pequeñas dimensiones, aunque no tenían medidas estandarizadas.² Las formas de ejecución también fueron variadas, algunas punteadas con los dedos o con plectro y otras rasgueadas. El número de órdenes de cuerdas también variaba, pues iban de tres a cuatro e incluso pudieran existir de cinco órdenes. Como señalan Bordas y Arriaga (1993), el empleo de cinco órdenes de cuerdas está atestiguado en España desde mediados del siglo XVI.

Imposible dejar de mencionar la guitarra barroca, que desempeñó un papel relevante desde finales del siglo XVI hasta principios del XVIII en España. Entre las características que la diferencian del modelo renacentista, además de la adición de un orden de cuerdas, está el aumento de tamaño. A decir de Bordas y Arriaga, “a finales del siglo XVI se convirtió en el más popular de los instrumentos musicales españoles y que surgió, por los mismos años y también en España, una nueva manera de tañerla: *el estilo rasgueado*” (ibídem: 72). Es probable que en este periodo el tañer rasgueado se popularizara; sin embargo, coincidimos con Rey (1993) en que esta forma de ejecutar se haya empleado desde tiempo atrás. Lo importante por señalar, en este momento, es que el rasgueo fue una técnica de ejecución que se enseñó, e incluso se puso de moda en la Nueva España, desde los primeros años de la Conquista. Estas técnicas punteadas y rasgueadas se empezaron a mezclar seguramente desde los primeros años de la Colonia. Al respecto, Bordas y Arriaga señalan que en la década de 1630, el

² Actualmente en la región de la Huasteca, los teenek de San Luis Potosí ejecutan un instrumento de cuatro cuerdas llamado cardonal o *ajab*, el cual es de pequeñas dimensiones, en forma de ocho y se rasguea con un plectro de madera.

italiano Giovanni Paolo Foscari mezcló el estilo rasgueado con el punteado: “A partir de entonces, los libros de guitarra solista pueden dividirse en tres apartados: una gran mayoría en estilo mixto; unos cuantos en estilo exclusivamente de punteado [...] y por último los que siguen dedicándose exclusivamente al cultivo del rasgueado” (1993: 72).

El estilo mixto seguramente ya se empleaba sobre todo en el ámbito popular; quizá sea Giovanni Paolo quien lo introdujo al “ámbito culto”. Sin embargo, más allá de señalar quién fue el inventor o el primero en combinar el estilo punteado con el rasgueado, lo importante es ver que este estilo mixto de ejecución perdura en muchas de las guitarras mexicanas y principalmente en los ejemplos que trataremos más adelante.

Otro de los puntos a destacar es la afinación de estas guitarras renacentistas y barrocas. Rey (1993) escribe que, en el caso de la guitarra renacentista de cuatro órdenes de cuerdas, la afinación era variable, sin embargo se trataba de conservar una misma relación de intervalos: 4^aJ - 3^aM - 4^aJ . Esta relación interválica permaneció constante en sus tres primeros órdenes, pero no sucedió lo mismo con el cuarto orden, el cual podía estar a una distancia de 5^aJ ascendente o descendente o 4^aJ ascendente o descendente. La altura probable de las notas, según la afinación más común de este instrumento, era: sol, sol δv ↑-do, do-mi, mi-la³ (siete cuerdas). En el caso de la guitarra barroca, Bordas y Arriaga escriben:

³ César Hernández proporciona la siguiente afinación de la guitarra renacentista: do, do δva ↑-fa, fa-, la, la-re. Y explica: “En la vihuela esta afinación se enriquecía con una 4^a por abajo y otra por arriba; un ejemplo nominal podría ser: sol, do, fa, la, re, sol” (2003: 63).

la casi totalidad de guitarras prefieren el temple la-re-sol-si-mi, y prácticamente todos aconsejan, en cuanto al número de cuerdas, que la primera sea sencilla y las cuatro restantes dobles, es decir, un instrumento de nueve cuerdas. Sin embargo, muchos autores italianos de la primera mitad del siglo XVII no son lo suficientemente claros en cuanto a la duplicación de los órdenes cuarto y quinto e indican simplemente un vago esbozo de afinación por cuartas justas y una tercera mayor entre los órdenes tercero y segundo (1993: 73).

La anterior es la misma afinación que conservan varios instrumentos de cuerda mexicanos, como la vihuela mariachera, que tiene cinco órdenes de cuerdas sencillas afinadas de esta manera, en la que el sol es la nota más aguda, o sea, es un caso de afinación *recurrente*.⁴ En otros casos la afinación es distinta, pero se conserva la relación interválica de: 4^aJ-4^aJ-3^aM o 6^am↓-4^aJ, como veremos más adelante en...

Las guitarras tradicionales mexicanas

De estos modelos de guitarras medievales, renacentistas y barrocas, así como de otros instrumentos afines como el laúd y la vihuela de mano, se derivó una gran cantidad de instrumentos de cuerda rasgueada y punteada que hoy podríamos reconocer de manera genérica como *guitarras tradicionales mexicanas*.

⁴ Bordas y Arriaga explican que la afinación recurrente es aquella en la cual “la cuerda más aguda o más grave se encuentra no en algún extremo del instrumento sino en su parte central” (1993: 73).

Guitarras de golpe o coloradas, guitarras panzonas o túas, guitarras quintas o huapangueras, guitarras de son o requintos jarochos, jaranas jarochas, huastecas o mixtecas, medias jaranas, vihuelas, guitarrones, tenores, armonías o chachalacas, cardonales o cartonales, guitarras chamulas o vob, kanaris, tzirimchu, guitarra conchera, guitarras séptimas, bajos quintos y bajos sextos son sólo algunos de los instrumentos de este vasto universo que resultaron de tales procesos de transformación que, cabe decir, no han terminado.⁵ En algunos casos se conservan ciertos rasgos organológicos, en otros de afinación y de ejecución, y en otros más permanece sólo el nombre. Pero en general existe una combinación de rasgos de sus antecesores españoles.

Como se indicó al principio, las cuatro guitarras que vamos a analizar son: la guitarra panzona o túa, la guitarra de golpe, la guitarra quinta o huapanguera y la guitarra de son. Cabe señalar que Guzmán (1986) ubica el uso de estos cuatro instrumentos en el periodo 1521-1821. No obstante, demostraremos que son instrumentos que aún se tocan, no sin algunos cambios.



Guitarra séptima

⁵ En la actualidad, muchos de estos instrumentos siguen sufriendo modificaciones. El ejemplo más claro de estos procesos es el caso de las jaranas huastecas y las guitarras quintas o huapangueras eléctricas, que se hacen en la comunidad nahua de Texquitote, en San Luis Potosí.

Guitarra panzona o túa

Esta guitarra todavía formó parte, de manera obligada, de la dotación instrumental de los conjuntos de tamborita, hasta mediados del siglo XX. Estos conjuntos son característicos de Tierra Caliente de la depresión del río Balsas, que comprende porciones de los actuales estados de Michoacán, Guerrero y Estado de México. No obstante, es posible que su uso durante la Colonia y hasta el siglo XIX abarcara un territorio más amplio que iba desde el actual Nayarit hasta la Tierra Caliente de la depresión del río Balsas.⁶

Hasta donde tenemos noticias, dicho instrumento se construía en Paracho, Michoacán, y se comercializaba en las ferias de la Tierra Caliente de la depresión del Balsas, en la sierra y en las tierras frías del Tepalcatepec. Por ello, la hipótesis de Hernández de que la palabra *túa* proviene del purépecha no es descabellada: “literalmente *túa* se compone de la raíz ‘tu’, que contiene la noción de ‘antes’ o ‘antigüedad’, y el sufijo ‘á’, que tiene un significado muy abstracto pero en nada modifica la noción de antigüedad. La expresión puede entenderse como ‘guitarra antigua’, lo que antes debió haberse dicho ‘*tuá anapu* guitarra’” (2008: 142).

Entre las características que comparten con estos primeros modelos españoles que llegaron a principios de la Colonia están las siguientes:

⁶ En una conversación con el doctor Jesús Jáuregui, en la Ciudad de México en 2013, me comentó que algunos músicos viejos de Nayarit dicen que ahí se tocaba una guitarra panzona. Por su parte, Hernández (2008) señala que este instrumento también se ejecutó en la sierra y en la Tierra Fria, acompañando un arpa pequeña.

- a) No presenta el varataje conocido como abanico, que tienen las guitarras posteriores a 1750.
- b) La tapa estaba construida de una o dos piezas y se extendía unos 2 o 3 centímetros sobre el espacio del diapason, como sucede con los ejemplares de las vihuelas de Quito y París.⁷
- c) Presenta en la tapa inferior una pequeña joroba, lo cual justifica su nombre de guitarra panzona, que coincide con la descripción de Arriaga (1993: 63) de la guitarra de cinco órdenes de cuerdas más antigua que se conoce, la cual presenta la “tapa inferior ligeramente abombada”.
- d) Los cinco órdenes y los trastes estaban hechos de cuerda de tripa principalmente de chivo, aunque también se podían utilizar de otros animales como el coyote.⁸
- e) La afinación no va de la cuerda más aguda a la más grave, sino que el bordón se encuentra en el tercer orden y la cuerda más aguda en el segundo orden, lo que de acuerdo con Rey (1993) podría ser una herencia proveniente de las guitarras medievales. La afinación es la siguiente: la-re-sol, sol 8va grave-si-mi, es decir, cinco órdenes de cuerdas con el tercer orden doble (en total seis cuerdas).⁹ Según Bordas y Arriaga (1993), esta afina-

⁷ Para mayor información sobre las vihuelas de París y Quito, consúltense Bermúdez, 1993.

⁸ Según lo investigado por Bordas y Arriaga (1993) en Madrid, a finales del siglo XVII se llegó a un acuerdo entre los fabricantes de cuerda y los violeros mediante el cual se comprometían a que las cuerdas siempre fueran hechas de camero. Sin embargo, es muy probable que en el ámbito popular se siguieran haciendo cuerdas con las tripas de otros animales.

⁹ Las guitarras panzonas que he podido observar y ejecutar son: una hecha por Víctor Hernández e hijos, en 2004, y la otra es propiedad de Rigoberto Salmerón, la cual se fabricó a mediados del siglo XX.

ción coincide con la mencionada por algunos manuscritos italianos que, afirman dichos autores, fue poco utilizada.¹⁰ La relación interválica que se mantenía independientemente de la altura era: 4^aJ- 4^aJ y 5^aJ↓-3^aM-5^aJ↓.

Afinación de la guitarra panzona

4J-4J-3M-5J

Guitarra panzona



Es sugerente que a finales del siglo XIX y principios del XX estas guitarras tuvieran otros órdenes de cuerdas dobles y no sólo el tercer orden, como lo indica García (1997). Lo que no parece probable y, en todo caso, fue una modificación reciente (del siglo XX) es la incorporación de un orden de cuerdas más, es decir, seis órdenes, cinco sencillas y una doble, que corresponde a lo que Hernández (2008) dice haber observado.

- f) La manera de ejecutar es principalmente rasgueada y se puntea para hacer algunos remates, sobre todo al finalizar algunos sonos y gustos; es decir, un tipo mixto que fue muy común en el siglo XVII. El rasgueo básico para acompañar el son es el siguiente:

¹⁰ Cabe señalar que esa afinación, aunque sin el bordón del tercer orden, se utiliza para las vihuelas mariacheras, que son comunes en el occidente de nuestro país.

Rasgueo básico del son

Tierra Caliente



La “I” indica un golpe descendente (↓) con los dedos anular, medio, índice y pulgar. La “P” es un golpe ascendente (↑) con el dedo pulgar e índice.¹¹ Este rasgueo básico corresponde sobre todo a los estilos que se cultivaron en los municipios de Tlapehuala, Ajuchitlán y Arcelia, Guerrero; hacia Huetaamo encontramos otro rasgueo semejante al rasgueo de la guitarra de golpe de Apatzingán, Michoacán.¹² El rasgueo básico del gusto, que corresponde a estos estilos, es el siguiente:

Rasgueo básico del gusto

Tierra Caliente



Una de las características más sobresalientes de este instrumento es sin duda su timbre, el cual no sólo es grave, sino también asemeja más a un tambor. Este sonido se logra por varios factores, entre los que se encuen-

¹¹ Estas indicaciones son las mismas para todos los rasgueos aquí analizados.

¹² Véase “Rasgueo básico del son. Colima, Jalisco y Michoacán”, infra, p. 172

tra: la morfología del instrumento, el vigor con el cual se rasguea y por las cuerdas que generalmente no dan una altura totalmente definida, sino que tienen una frecuencia oscilante: “Dicen que el sonido de la túa era tan grave que a veces podía dejar de usarse la tamborita en el conjunto y solamente tener un violín junto a la guitarra panzona” (Hernández, 2008: 146). Al parecer, el oído de los terracalentanos del siglo XVI y principios del XX buscaba más el sonido de un tambor de cuerdas que el de una guitarra.

Este instrumento formó parte de diferentes dotaciones instrumentales; quizá la más antigua consistía en una o dos guitarras panzonas, presumiblemente de distintos tamaños, acompañando al arpa jarabera. Esta dotación se ejecutó tanto en la Tierra Caliente de la depresión del río Balsas como en las tierras frías de purhépechas de Paracho y sus alrededores. En la Tierra Caliente del Balsas también se acompañó de uno o dos violines y/o chelo, guitarra séptima y tamborita, e incluso podía formar parte de pequeñas orquestas constituidas por violines, flautas transversas, guitarra séptima, saxofón, contrabajo y chelo. En las tierras frías de Tepalcatepec, se hacía acompañar de un violín y una *armonía*, también conocida como *chachalaca*. En la actualidad, esta guitarra se sustituye por una guitarra sexta, aunque todavía hay grupos que intentan recuperar este instrumento en sus interpretaciones de la “música de rastra”, como Alma Calentana, Los Salmerón y Los hermanos Tavira, entre otros.

El repertorio de la llamada “música de rastra” estaba constituido por jarabes, sones, indias, malagueñas, remas, gustos, zambas, ensaladas, bolas y corridos, principalmente. También se podían ejecutar géneros que durante los siglos XIX y XX estuvieron de moda, como valeses, foxes, mazurcas, chotís,



Guitarra de son, panzona, quinta o huapanguera y de golpe

pasodobles, marchas y canciones rancheras, entre otros. En el ámbito religioso se interpretaban minuets y dancitas.¹³

Guitarra de golpe

La guitarra de golpe recibe varios nombres según la región o pueblo donde se toque; así, en las orillas del río Tepalcatepec y en la costa de Michoacán se conoce como *guitarra de golpe o quinta colorada*; por el rumbo de la Huacana, Michoacán, y Coahuayutla, Guerrero, suelen llamarla *jarana o guitarra blanca*; en Colima y en el sur de Jalisco se le denomina *guitarra de golpe o guitarra mariachera*.

Hasta donde sabemos, este instrumento se ha construido en poblados de la Tierra Caliente de la cuenca del Tepalcatepec. En la actualidad todavía hay ebanistas en los poblados del municipio de Apatzingán y Coalcomán, Michoacán, como Mariano Espinosa Magaña, José Luis Sánchez y Fernando Madrigal, quienes construyen este instrumento. Del otro lado de la sierra de Coalcomán también encontramos fabricantes de jaranas, como don Victoriano Becerra, del municipio de Arteaga; Valentín Zavala y Jesús Madris, del rancho La Gregoria, municipio de Tumbiscatío.¹⁴ En la Ciudad de México, en el mercado de la Ciudadela, es posible encargar este instrumento a fabricantes que llegan de Paracho, Michoacán. También en Ecatepec,

¹³ Para mayor información véase Camacho, 2010.

¹⁴ Para mayor información de los constructores de este instrumento y sus procesos de construcción, véase Hernández, 2008.

Estado de México, se encuentra Raúl Ramírez, quien además de guitarras de golpe hace vihuelas, guitarrones, jaranas huastecas y huapangueras.

La guitarra de golpe presenta las siguientes características:

- a) La tapa está construida de una o dos piezas.
- b) Sólo presenta dos barras de refuerzo horizontales a los costados de la boca y dos refuerzos de boca de manera vertical.
- c) Las plantillas más antiguas no definen los contornos de las caderas y cintura, mientras que las plantillas que delinean el contorno de ocho presentan “los hombros (lóbulos superiores) más angostos que las caderas (lóbulos inferiores), que son más anchas” (Hernández, 2008: 202).
- d) La cabeza se ensambla al mástil “mediante un corte diagonal que se realiza del pescuezo y se vuelve a unir procurando algunos grados de inclinación, es el mismo ensamble que presentan las guitarras barrocas españolas” (Hernández, 2008: 203), además, cabe agregar que la cabeza generalmente presenta un relieve ornamentado, que a decir de músicos y constructores es en forma de tecolotito, lo cual obliga a poner clavijas de madera y no maquinaria.¹⁵
- e) El diapasón tiene once o doce trastes, los tres o cuatro primeros hechos de otate o hueso y los demás de madera, lo cual es muy interesante pues al quedar un poco altos los primeros trastes, se puede hacer una especie

¹⁵ En la actualidad encontramos algunas guitarras de golpe con maquinaria y, por lo tanto, sin el ornamento de la cabeza.

de *glissando* sólo con cambiar la presión de los dedos que pisan las cuerdas, técnica que antes era muy utilizada. Por lo general, el diapason “se presenta ligeramente resaltado de la tapa y se extiende 3 o 4 centímetros sobre ella” (ídem), aunque se debe señalar que en algunos ejemplares, el diapason puede quedar a ras de la tapa.

- f) En la actualidad se utilizan cinco cuerdas de nylon con la siguiente afinación: re-sol-do-mi-la. La relación interválica es la siguiente: 4ªJ, 4ªJ, 6ªm↓, 4ªJ.

Afinación de la guitarra de golpe

4J-4J-6m-4J



La cuerda más aguda se encuentra en la tercera (do) y generalmente se afinaba entre 415 o 410 hz., aunque cabe señalar que en los poblados de la Huacana y Churumuco se solía afinar hasta un tono o tono y medio abajo.

- g) La manera de ejecutar es principalmente rasgueada y con azotes, de ahí que se le conociera como guitarra de golpe. Hasta ahora se identifican dos formas básicas de rasgueo para acompañar el son: el primero, y presumiblemente el más antiguo, se ejecuta en los municipios de la Huacana y Churumuco.

Rasgueo básico del son

Churumuco y La Huacana



Es oportuno señalar que esta forma de ejecutar el instrumento incluía toda la utilización del brazo, como se aprecia en el ejemplo del *Pitorreal*. El segundo se acostumbra en Colima, el sur de Jalisco y en los municipios michoacanos de Apatzingán, Aguililla, Tepalcatepec, Buenavista, Música, Arteaga y Tumbiscatío, entre otros.

Rasgueo básico del son

Colima, Jalisco y Michoacán



Sin duda, el timbre de este instrumento es su característica principal. Si bien no es tan grave e indefinido como el de la guitarra panzona, presenta una riqueza de armónicos considerable.

Este instrumento formaba parte de las diferentes versiones de conjuntos de cuerda que hubo en el occidente de México. Entre las diferentes dotaciones instrumentales donde se integra este instrumento destacan: a) arpa y guitarra

de golpe;¹⁶ b) arpa, guitarra de golpe, uno o dos violines y el tamboreo del arpa;¹⁷ c) arpa, vihuela,¹⁸ guitarra de golpe y dos violines; d) violines, trompeta, vihuela, guitarra de golpe y guitarrón, y e) violín, tambora y guitarra de golpe. Con las primeras cuatro dotaciones se acostumbraba ejecutar la “música de rastra o arrastre” compuesta por sones, zambas, gustos, jarabes, zapateados, valonas, malagueñas, indias, ensaladas, corridos y pasodobles, entre otros géneros musicales más modernos, como canciones rancheras, narcocorridos y boleros. No obstante, estas dotaciones, junto con la dotación “e” que aún se practica en el municipio de Arteaga, también acompañaban la *música de imagen* o religiosa, compuesta por minuetes, alabanzas y vales, principalmente. Es primordial notar que para este repertorio religioso se preferían guitarras de golpe que tuvieran un sonido más “ladino”, es decir, más agudo.

Guitarra quinta o huapanguera

La guitarra quinta o huapanguera se ejecuta en la región de la Huasteca, que abarca porciones de Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz, Querétaro y Puebla; así como en la Sierra Gorda, que comprende porciones de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro. En este amplio territorio, la

¹⁶ Ésta es quizá la más antigua de las dotaciones y se remonta a la época colonial.

¹⁷ En el municipio de Coahuayutla, Guerrero, en vez del tamboreo del arpa, actualmente se utiliza un cajón (véase Contreras, 2008).

¹⁸ Al parecer, la vihuela se incluyó a esta dotación durante la década de 1930, debido a la difusión del mariachi moderno (véase Jáuregui, 1986, y Contreras, 2012).

huapanguera es ejecutada por mestizos e indígenas pames, teenek, nahuas, totonacos, tepehuas y otomíes. Aunque su origen es incierto, varios autores consideran que surgió durante la Colonia (Guzmán, 1986; Hernández, 2003).

A lo largo del tiempo han existido diferentes pueblos y comunidades de esta amplia región donde se ha construido este instrumento. Sin embargo, hoy día la comunidad nahua de Texquitote, municipio de Matlapa, San Luis Potosí, se reconoce como uno de los centros de construcción de instrumentos o *kuachichiquetl*¹⁹ más importantes de la región.²⁰ La distribución y comercialización de dichos instrumentos ocurre en los mercados regionales y las casas de música que hay en los principales centros urbanos de la región. En la Ciudad de México es posible adquirirlos en las casas de música que se encuentran en la calle Bolívar, en el Centro Histórico. También, como se había señalado, algunos lauderos de la Ciudad de México y del Estado de México hacen y venden huapangueras. Cabe señalar que en la actualidad constructores de Texquitote, como Frumencio Merce Hernández Cándido, mandan sus instrumentos a ciudades de Estados Unidos: San Francisco y San José California, Texas, Michigan, Carolina del Norte, Charlotte, Virginia, Florida y Tennessee.²¹

¹⁹ De acuerdo con Hernández (2010), y el trabajo de campo realizado en 2014, esta palabra en náhuatl designa a los trabajadores de la madera que son constructores de instrumentos de cuerda como arpas, rabeles, jaranas y huapangueras.

²⁰ Entre las comunidades donde se ha construido este instrumento están: Xicoténcatl, Tamaulipas; Huautla, Huejutla y Atlapexco, Hidalgo, y Zozocolco, Veracruz.

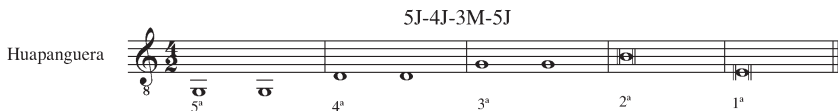
²¹ Debido a las políticas de despojo y explotación que el sistema capitalista ha impuesto a todo el país, se ha dado una fuerte migración de mexicanos a ciudades de Estados Unidos en busca de mejores condiciones de vida.

La guitarra quinta o huapanguera tiene las siguientes características:

- a) La tapa está construida de una o dos piezas.
- b) Antes sólo presentaba dos barras de refuerzo horizontales a los costados de la boca y dos refuerzos de boca de manera vertical, pero en la actualidad y por influencia de las guitarras sextas de Paracho, Michoacán, se ha incorporado un abanico.
- c) Las plantillas más antiguas no definen los contornos de las caderas y cintura, mientras que las plantillas que delinear el contorno de ocho muestran los hombros más angostos que las caderas, al igual que las guitarras de golpe.
- d) La cabeza se ensambla al mástil de la misma manera que lo hace la guitarra de golpe y las guitarras barrocas españolas.
- e) El diapason, que generalmente queda al nivel y a la altura de la tapa, tiene diez trastes de metal, aunque se pueden encontrar huapangueras con nueve y once trastes. Se presume que a principios del siglo XX todavía las cuerdas y los trastes se hacían con tripa de mapache, tejón u otro animal del monte.²²
- f) Este instrumento cuenta con cinco órdenes de cuerdas de nailon, con la siguiente afinación: sol, sol-re, re-sol, sol-si-mi, en la cual el si es la nota más aguda. La relación de intervalos es la siguiente: 5^aJ-4^aJ-3M-5^aJ↓.

²² Para mayor información véase César Hernández, 2003.

Afinación de la huapanguera



En raras ocasiones los músicos pueden afinar la primera cuerda (mi) una octava arriba, pero dejan un intervalo de 4ªJ↑(ascendente). Todavía hasta mediados del siglo XX era común una afinación más baja que la utilizada ahora, la cual oscilaba entre 410 y 420 hz.

- g) La técnica de ejecución es mixta, pues si bien principalmente se rasguea, los músicos más experimentados también puntean, lo cual genera un contrapunto con la melodía del violín. Cuando se interpretan géneros musicales como la cumbia huasteca o canciones rancheras, se puntea a manera de bajo. Los rasgueos se mezclan con azotes o apagados e incluso se puede golpear la caja de resonancia mientras se rasguea.

Rasgueo básico del son



Como se había señalado, la “I” indica un golpe o rasgueo descendente (↓), la “P” es un golpe o rasgueo ascendente (↑) y la “X” es un azote apagado; o sea, en el primero y cuarto octavos se hace un azote apagado de manera descendente y se acentúa el tercer y quinto octavos.

Alo largo de la historia, las maneras de construir este instrumento se han ido transformando. La madera que se prefiere para las huapangueras en la Huasteca es el cedro rojo; no obstante, desde hace unos catorce años, los constructores han utilizado, muchas veces a petición de los músicos, maderas como el pinabete canadiense, el palo escrito (para la tapa de atrás), el palo de rosa y el ébano (para el diapasón), entre otras maderas finas. También ha habido cambios en los adornos y sus diseños, por ejemplo: antes se hacía un sencillo pirograbado en los contornos de la boca del instrumento, después se realizaron diseños geométricos con incrustación de maderas finas, y ahora se incrusta concha de abulón o hueso. El adorno del puente o cordal, colocado sobre la caja de resonancia, está hecho de una sola pieza y puede tener diversas formas: de serpiente o de cuerpo de sirena, entre otros; ahora este puente se adorna con concha e incluso se puede poner el nombre del dueño del instrumento o del grupo. A decir de Frumencio Merce Hernández: “El músico lo que busca es el mejor acabado y es el sonido, es lo que quiere la gente”.²³

Es importante aclarar que el tipo de adorno que los músicos piden depende del uso social del instrumento, ya que si es para tocar *xochikuicatl*,²⁴ los adornos son muy sencillos y generalmente no se utiliza incrustación de concha. Cuando el instrumento es encargado por un trío huasteco con el fin de tocar música para el baile, las huapangueras y jaranas son adornadas con concha y protegidas con micas de colores. Esta manera de adornar, así como

²³ Entrevista a Frumencio Merce Hernández Cándido, Texquitote, Matlapa, San Luis Potosí, 2014.

²⁴ En el contexto lingüístico del español, los músicos nahuas traducen esta palabra como música del Costumbre, aunque la traducción literal sería “música de flor” o “canto florido”. Se interpreta en el contexto de los rituales del Costumbre.



Ajab (teenek) y *kanari* (huichol)

el uso de pastillas para que los instrumentos suenen más fuerte, se generalizó desde finales del siglo XX. En los últimos cuatro años, Frumencio ha empezado a construir huapangueras eléctricas, que no tienen caja sino sólo el contorno del instrumento, como las guitarras eléctricas modernas.

Frente a estos cambios, lo que todavía identifica a la huapanguera es su timbre, pues aun cuando las huapangueras eléctricas ya no tienen la misma morfología, se busca que el timbre se mantenga. Cabe señalar que los nahuas solían nombrar a este instrumento y a otros también de cuerda como el arpa, *mecahuehuatl* (“tambor de cuerda”). El mismo concepto lo tienen los teenek, quienes lo nombran *ajab*.

Las dotaciones instrumentales en las que participa la guitarra quinta o huapanguera son: *a*) violín y huapanguera para sones de costumbre; *b*) violín, jarana y huapanguera (trío huasteco); *c*) dos violines, jarana o vihuela y huapanguera (para el huapango arribeño), y *d*) violín, jarana, huapanguera y tambora (música religiosa, en Tamaulipas).

El repertorio que se ejecuta con este instrumento es tanto del ámbito secular como del religioso. En el repertorio secular están los sones huastecos, huapangos, zapateados, pasodobles, canciones rancheras, cumbias, pasito duranguense, boleros y narcocorridos, entre otros géneros de moda. En el repertorio religioso destacan los vinuetes, canarios, alabanzas y música para acompañar danzas que se realizan durante el Xantolo, carnaval o fiestas patronales.²⁵

Guitarra de son o requinto jarocho

La guitarra de son, también conocida como requinto jarocho, se ejecuta en la región del Sotavento, que abarca municipios del centro y sur de Veracruz, así como del norte de Oaxaca y el oeste de Tabasco. En tiempos de la Colonia, esta región cultural era más amplia y abarcaba hasta la costa de Barlovento. García de León dice al respecto:

En términos coloniales el son jarocho es la expresión característica de seis jurisdicciones coloniales: la Veracruz Nueva, la Veracruz Vieja, el Marquesado del Valle en esta parte litoral (Tuxtla, Cotaxtla y Rinconada), Cosamaloapan, Guaspaltepec y Acayucan. [...] Asimismo, hasta principios del siglo XX, la tradición del fandango jarocho existía en la costa del Barlovento y se acostumbraba

²⁵ Para mayor información sobre las diferencias entre el son huasteco y el huapango, así como de las categorías nahuas para clasificar su música, véase Jurado y Camacho, 2012.

en las regiones templadas vecinas de Córdoba, Huatusco y Orizaba. Pero a lo largo del siglo, esta área se fue restringiendo hasta ocupar solamente las cuencas del Jamapa, el Papaloapan, el San Juan y el Coatzacoalcos, así como las sierras de Tuxtla y Santa Marta (2006: 19).

En esta amplia región, dicha guitarra la tocan tanto mestizos como nahuas, popolucas, mazatecos, mixes y chinantecos. El nombre de guitarra de son o requinto jarocho es en realidad un nombre genérico que se da a una familia de instrumentos de diferentes tamaños y tésituras. Así, con este apelativo podemos encontrar instrumentos con cajas de resonancia desde 25 hasta 57 centímetros de longitud aproximadamente y de tésituras que van desde el do² hasta el do⁶. Según el tamaño y los pueblos donde se ejecuten, pueden tener otros nombres, por ejemplo: a la guitarra de son más pequeña también se le conoce como requinto primero o requintito; otras guitarras de son un poco más grandes se pueden nombrar medio requinto o punteador; los modelos intermedios se conocen como requinto completo o requinto jarocho; los modelos más grandes se llaman guitarra cuarta, medio guitarrón, leona, tigre, bocona, vozarrona, etcétera. García Ranz y Gutiérrez señalan que esta gran variedad de tamaños y tésituras de las guitarras de son no tiene una clasificación general dada por los músicos de la región, “...debido, entre otras razones, a que no todas las guitarras, en sus distintas tésituras, coexisten tradicionalmente en la misma zona o región. Existen, sin embargo, clasificaciones locales o regionales que en algunos casos se contraponen y hacen confusos o contradictorios los intentos de clasificación” (2010: 16-17). Por tal motivo,

estos autores proponen una clasificación general a partir de la tésitura de dichos instrumentos, en cinco grandes familias o grupos, según el siguiente cuadro.

Tamaño	Rango de registros	Nombres que recibe	Región donde se ejecuta
Guitarra grande	Graves o bajos	Guitarra leona, vozarrona, bordona, bocona, grande, bumburona, guitarrón y bajo de espiga, entre otros	Coatzacoalcos, principalmente en los pueblos y municipios de las faldas y la sierra de Santa Marta
Guitarra cuarta	Graves-medios	Guitarra de son entera o completa, medio guitarrón, guitarra cuarta, requinto cuarto o guitarra de son	Tuxtlas, Coatzacoalcos, así como en la región alta y media del río San Juan (Papaloapan)
Requinto jarocho	Medios	Requinto completo, tres cuartos de guitarra de son, media guitarra, requinto tercero o guitarra de son	Papaloapan, Tuxtlas y, en menor proporción, en la región de Coatzacoalcos
Medio requinto	Medios-agudos	Requinto, requinto segundo o medio requinto. Cuando llegan a tener cuerdas dobles reciben el nombre de <i>punteadores</i>	Tuxtlas y en menor grado en otras regiones
Requinto primero	Agudos o altos	Requinto o requintito. Generalmente se encuentra con cuerdas dobles y se pueden rasguear o puntear	Tuxtlas y zonas de Coatzacoalcos y del sureste del Soventeno

Fuente: Cuadro realizado a partir de la información de García Ranz y Gutiérrez, 2010

En esta ocasión, nos concentraremos en la descripción del modelo mediano de las guitarras de son, conocido comúnmente como requinto jarocho. Este cordófono punteado presenta las siguientes características:

- a) La tapa está construida de una sola pieza.
- b) Antes sólo presentaba dos barras de refuerzo horizontales a los costados de la boca y dos refuerzos de boca de manera vertical, pero en la actualidad se ha incorporado un rudimentario abanico.
- c) Existe una gran variedad de plantillas, la mayoría en forma de ocho, pero las más modernas son aquellas que no presentan el hombro izquierdo (lóbulo superior), pues se quita para que el músico pueda ejecutar de manera más cómoda los trastes más cercanos a la boca del instrumento.
- d) La caja del instrumento (como el brazo y la cabeza) se hace de una sola pieza, mediante la técnica del escarbado y no el ensamble de piezas, como sucede con las otras guitarras analizadas en este escrito; no obstante, la palma o cabeza del instrumento muestra, por lo general, algunos grados de inclinación hacia atrás.
- e) El diapasón se presenta ligeramente levantado de la tapa y se extiende unos 4 centímetros hacia la tapa o incluso puede llegar hasta la boca del instrumento, aunque esto depende del constructor y del músico que así lo solicite. Obedeciendo a lo largo del diapasón los trastes varían, pues hay requintos con once trastes de metal y otros hasta con 19 o 20 trastes.²⁶

²⁶ García Ranz y Gutiérrez (2010: 19) refieren que hay requintos con 22 trastes.

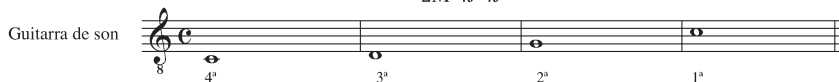


Requinto jarocho, guitarra de son, guitarra panzona y huapanguera, guitarra de golpe; al frente, dos vihuelas

- f) Este instrumento originalmente contaba con cuatro órdenes simples de cuerdas de nailon lisas y entorchadas. En el caso de los requintos con tescitura alta o aguda, los hay con órdenes dobles afinados, por lo general, al unísono; además, existen diferentes tipos de afinación, pero las más comunes son las afinaciones “por cuatro” y “por dos”. Al respecto, García Ranz y Gutiérrez escriben: “Los tonos o afinaciones por cuatro y por dos son las formas más comunes y extendidas de tocar la guitarra de son en la actualidad. Existe, sin embargo, el recuerdo de otros tonos o afinaciones tradicionales (conocidos como *chinalteco*, *guayapeño*, *cruzado*, *media bandola*, *obligado*, etcétera), prácticamente extintos en la actualidad” (2010: 13). La afinación por cuatro corresponde a las siguientes notas: do-re-sol-do; por su parte, la afinación por dos es: sol-la-re-sol. Aunque cabe subrayar que son afinaciones relativas pues no se acostumbraba tomar como referencia “la 440 hz.”, sino que se tomaba en cuenta la mejor respuesta sonora de la cuerda según el tamaño del instrumento; así, se respetaba la relación interválica. Esta relación, para los dos casos, es la siguiente: $2^a M-4^a J-4^a J$.

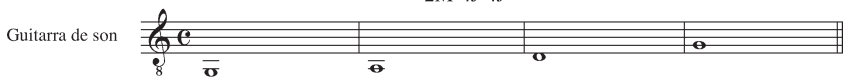
Afinación de la guitarra de son por cuatro

2M-4J-4J



Afinación de guitarra de son por dos

2M-4J-4J



En algunas ocasiones, los requinteros podían afinar el bordón más abajo, dejando un intervalo de 4ªJ o 5ªJ en lugar del intervalo de 2ªM, por ejemplo: sol-re-sol-do, lo cual se conoce como *afinación por variación*. “La afinación por variación es –salvo una diferencia de afinación de la cuarta cuerda– la misma que por cuatro y por dos. Estos tres tonos forman una familia, que se relaciona y complementa entre sí” (García Ranz y Gutiérrez, 2010: 13). Es importante señalar que en la actualidad se hacen requintos de cinco y hasta seis cuerdas, lo que ha transformado la manera de afinar.²⁷

- g) La ejecución se hace con un plectro o púa, también llamada *espiga*, *uña* o *cuerno*, porque generalmente están hechos de cuerno de toro; su tamaño es variado, pero van desde 4 hasta 12 centímetros. Este instrumento tiene la función de “declarar el son” (interpretar la melodía que identifica al son) y “hacer tangueros” para acompañar el canto. Al respecto, Rolando Pérez explica:

²⁷ A los requintos de cinco cuerdas se les agregó una cuerda más aguda, lo cual extendió el rango acústico del instrumento hacia los registros altos.

Los tangueros son secciones de carácter improvisado, particularmente expresivos e idiosincrásicos, que corresponden al estilo personal de cada ejecutante. El requintero está en libertad de tanguear después de declarar el son, o sea, una vez que haya expuesto el tema (la tonada) que identifica la pieza en cuestión. [...] El tanguero contrasta asimismo con el trineo, pasaje ejecutado en el registro agudo del requinto (2008: 50).

El mismo autor agrega que la palabra *tanguero* es “una categoría nativa de origen africano, un préstamo lingüístico de lenguas bantúes como el kimbundu, de Angola, el kikongo, de la cuenca baja del río Congo, y lenguas muy afines a ésta, como el kilari” (ídem). Tal categoría nativa, además de ser una muestra de la influencia africana en el son jarocho, es, junto con las categorías de “declarar el son” y “trineo”, una categoría de ejecución del requinto jarocho. De esta manera, la ejecución del requinto tiene el papel de declarar el son, así como hacer tangueros y trineos para adornar el son. La función principal de dicho instrumento es llevar la melodía, a diferencia de las otras guitarras estudiadas en este texto.

Tales instrumentos se han construido en pueblos y rancherías de toda la región, utilizando principalmente el cedro rojo, aunque también se pueden hacer de caoba, laurel y palo mulato, entre otras maderas. En muchos casos, el músico construye su propio instrumento. Muestra de esto es la existencia de familias de músicos y constructores con amplio reconocimiento, como los Utrera originarios del Hato, municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz; o los Vega, oriundos de Boca de San Miguel, Tlacotalpan, Veracruz; así

como Ramón Gutiérrez, quien radica en Jalapa, y Liche Oseguera, en Minatitlán, entre muchos otros músicos que además de tocar, construyen y venden requintos y jaranas jarocho. También sobresalen los talleres de laudería de Playa Vicente, Veracruz. En la Ciudad de México se pueden adquirir los requintos jarocho en algunas casas de música del Centro Histórico o con lauderos que radican en la misma ciudad, como Álvaro Avitia y Enrique Vega, entre otros.

Aunque no existe una dotación instrumental estandarizada para ejecutar el son jarocho, se pueden mencionar algunas de sus variantes: *a)* requinto solo; *b)* dos requintos;²⁸ *c)* requinto y una o varias jaranas; *d)* requinto, arpa, jaranas de diferentes tamaños y pandero; *e)* requinto, leona, jaranas de diferentes tamaños, quijada de burro y marimbol, y *f)* requinto, violín y jaranas. En la actualidad es posible la incorporación de otros instrumentos, por ejemplo el contrabajo, el chelo y el cajón flamenco. La cantidad de dotaciones instrumentales responde, unas veces, a regiones específicas²⁹ y otras, a contextos diversos que van desde los fandangos hasta ceremonias religiosas, pasando por los eventos político-culturales, las cantinas, los restaurantes y los estudios de grabación.

El repertorio que se ejecuta con estas dotaciones instrumentales pertenece principalmente al ámbito secular y está compuesto por jarabes, sones

²⁸ De preferencia de diferente tésitura.

²⁹ Para mayor información sobre este tema, véase García Ranz y Gutiérrez, quienes señalan que todavía hasta la década de 1960 “se podían distinguir los estilos regionales de interpretar el son jarocho de acuerdo, entre otros elementos, con la instrumentación del conjunto” (2010: 24).

y zapateados entre otros. Sin embargo, todavía hay músicos –sobre todo los indígenas– que interpretan un repertorio del ámbito religioso, como minuetes, pascuas y justicias.

A manera de conclusión

Las guitarras mexicanas son resultado de procesos de transformación que inician desde los primeros años de la Colonia y que continúan hasta hoy. Estos cambios se rigen a partir de sistemas de transformaciones basados en los *núcleos duros*³⁰ de las culturas; es decir, son resultado de procesos de mediana y larga duraciones. Si bien no se ha comprobado la existencia de instrumentos de cuerda en la época prehispánica, para que los pueblos originarios entendieran los nuevos conceptos musicales tuvieron que traducir a las coordenadas de su pensamiento social los nuevos timbres, técnicas de ejecución y construcción y, en general, la incorporación de nuevas categorías estéticas. Como muestra de dicha traducción están las palabras en lenguas indígenas que se utilizaron para nombrar los instrumentos que se refieren a la noción de un tambor de cuerdas. Por ejemplo, en 1571 fray Alonso de Molina había incorporado a su *Vocabulario*

³⁰ Este concepto lo propuso y desarrolló Alfredo López Austin, quien lo define como “un complejo articulado de elementos culturales sumamente resistentes al cambio [que] actúa como estructurante del acervo tradicional, otorgando sentido a los componentes periféricos del pensamiento social [permitiendo] asimilar los nuevos elementos culturales que una tradición adquiere [así como] resolver problemas nunca antes enfrentados” (2001: 59-62).

náhuatl-castellano, castellano-náhuatl la palabra *mecaueuetzotzona ni* para referirse a tañer la vihuela o el arpa, y el vocablo *mecaueuetl* para aludir a la vihuela o arpa (Molina, 1966: 391). Este término lo utilizan algunos músicos nahuas de la Huasteca para referirse a la huapanguera. Siguiendo con este argumento, Corona Alcalde señala:

Un caso similar aparece en la lengua mixteca (1593) de Francisco de Alvarado, donde “atabal” se define como *ñuu* y “cuerda” como *yoho*; tanto el arpa como la vihuela son definidos, en consecuencia, como *ñuu yoho* e incluso una cuerda para vihuela aparece como *yohoñuuyoho*, o sea, “cuerda de tambor de cuerda”. Esta forma de recurrir a los nombres de los instrumentos de percusión para denominar los nuevos instrumentos se puede encontrar incluso en el Perú, donde los quechua llamaron *ttinya* (tambor de mano) a la guitarra y a la vihuela (2007: 68).

De acuerdo con los datos anteriores surgen las siguientes preguntas: ¿sólo era una forma de nombrar tales instrumentos de cuerda? o en la manera de nombrarlos ¿se encontraba una estética sonora, que se esperaba de estos nuevos instrumentos? La hipótesis sostenida, según lo visto hasta aquí, es que la cultura popular buscaba más un sonido percutido parecido al de un tambor, que los sonidos definidos de una guitarra. No es raro que las técnicas de ejecución utilicen azotes, apagados, golpes en las cuerdas y caja de dichos instrumentos, así como el desarrollo de timbres más pastosos en los que la riqueza armónica es considerable.

Las guitarras panzona, de golpe, de son y quinta o huapanguera tienen rasgos organológicos en común que comparten con instrumentos españoles de los siglos XVI y XVII, no sólo de los diferentes modelos de las guitarras que llegaron durante la Colonia, sino también de otros cordófonos (como la vihuela, el laúd y otros instrumentos de púa en sus versiones populares); además, es innegable la influencia de instrumentos modernos, como la guitarra sexta y la eléctrica. Las necesidades materiales y estéticas de cada región, así como la exigencia de entender una cultura impuesta han marcado, incluso hasta hoy, diferencias entre estos modelos de instrumentos. Estos cambios se perciben tanto en la morfología de los instrumentos como en sus usos y funciones, así como en la estética visual y sonora. Por ello, cabe decir que las guitarras mexicanas –por lo menos los ejemplos aquí analizados– no son copias mal hechas de las guitarras renacentistas, barrocas, vihuelas o laúdes, sino instrumentos creados con características específicas para satisfacer ciertas necesidades estéticas de las culturas subalternas.

Este breve ensayo abre la necesidad de seguir indagando sobre los procesos de transformación de las “guitarras tradicionales mexicanas” no sólo en su morfología, afinaciones y técnicas de ejecución, sino también en los significados que adquieren en los contextos sociales donde se incorporan.

Bibliografía

- ARRIAGA, Gerardo, 1993, “La guitarra renacentista”, *La guitarra española*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Museo Municipal, Madrid, 1991-1992, Ópera tres, Ediciones musicales, Madrid, pp. 19-22.
- BERMÚDEZ, Egberto, 1993, “La vihuela: los ejemplares de París y Quito”, *La guitarra española*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Museo Municipal, Madrid, 1991-1992, Ópera tres, Ediciones musicales, Madrid, pp. 25-37.
- BORDAS, Cristina y Gerardo Arriaga, 1993, “La guitarra desde el barroco hasta ca. 1950”, *La guitarra española*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Museo Municipal, Madrid, 1991-1992, Ópera tres, Ediciones musicales, Madrid, pp. 69-81.
- CAMACHO, Camilo, 2010, “La familia Salmerón: una ventana al sistema musical de la Tierra Caliente (1900-1950)”, Arturo Camacho (coord.), *Memorias del coloquio El mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación*, Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, pp. 107-138.
- CONTRERAS, Juan Guillermo, 2008, “La música de Coahuayutla, Guerrero. Eslabón de varias tradiciones”, *En el lugar de la música*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Testimonio Musical de México, 50), pp. 173-180.
- _____, 2012, “La música de los conjuntos de arpa grande de la región planeca”, Francisco Martínez y Álvaro Ochoa (eds.), *Espacios y saberes en Michoacán*, Morelia, Michoacán, Casa de la Cultura del Valle de Zamora/ Ediciones Palenque/ Morevallado.
- CORONA Alcalde, Antonio, 2007, “La vihuela en la Nueva España”, Carlos González (coord. edit.), *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, pp. 67-84.
- DE MARTINO, Ernesto, 1948, *Il mondo magico*, Turín.
- DÍAZ del Castillo, Bernal, 1975, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Barcelona, Sopena.
- GARCÍA, Abel, 1997, ... *Y las manos que hacen de la madera el canto*, Morelia, Michoacán, IMC-Fonescam.
- GARCÍA de León, Antonio, 2006, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Veracruzano de Cultura/ Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- GARCÍA Ranz, Francisco y Ramón Gutiérrez Hernández, 2010, *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos. Libro primero*, México, Taller de gráfica La Hoja/ Monografía/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Vinculación Cultural/ Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.

- GUZMÁN, José Antonio, 1986, "Capítulo III, Índice instrumental", Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530-1810)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 147-158.
- HERNÁNDEZ, César, 2003, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/ Colsan/ Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- HERNÁNDEZ, Víctor, 2008, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán.
- , 2010, "Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí", *Revista de Literaturas Populares*, año X, núms. 1 y 2, enero-diciembre, pp. 238-269.
- JÁUREGUI, Jesús, 1986, "El mariachi como elemento de un sistema folclórico", Jesús Jáuregui e Yves Marie Gouri (eds.), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/ Instituto Francés de América Latina, pp. 93-126.
- JURADO, María Eugenia y Camilo Camacho, 2012, *Cuicat Tlanamiquiliztli. Pensamiento musical de los nahuas de la Huasteca hidalguense*, México, CDI.
- LIBIN, Laurence, 1993, "La guitarra española", *La guitarra española*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Museo Municipal, Madrid, 1991-1992, Ópera tres, Ediciones musicales, Madrid, pp. 19-22.
- LÓPEZ Austin, Alfredo, 2001, "1. El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Biblioteca Mexicana), pp. 47-65.
- MENDIETA, fray Gerónimo de, 1997, *Historia eclesiástica indiana*, vol. II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MOLINA, fray Alonso de, 1966 [1571], *Vocabulario náhuatl-castellano, castellano-náhuatl*, Antonio de Espinosa (ed.), México, Ediciones Colofón.
- PÉREZ, Rolando Antonio, 2008, "Tras las huellas de África en el son jarocho", *En el lugar de la música*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Testimonio Musical de México, 50), pp. 41-51.
- REY, Pepe, 1993, "La guitarra en la baja Edad Media", *La guitarra española*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Museo Municipal, Madrid, 1991-1992, Ópera tres, Ediciones musicales, Madrid, pp. 49-55.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1934, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, Secretaría de Educación Pública.