

Guⁱtarra mexⁱcana

Tiempos y espacios del alma mía

66

Testimonio Musical de México



Guitarra mexicana, Anastasia Guzmán, 2015, acrílico sobre
papel amate

Gu'tarra mex/cana

Tiempos y espacios del alma mía

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



 **INAH**

Guitarra mexicana

Tiempos y espacios del alma mía

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía
Testimonio Musical de México, 66

Primera edición: diciembre de 2016

Foto de portada: *Paisaje Sonarando I*, Anastasia Guzmán, 2004, lápiz sobre papel

© Anastasia Guzmán, Antonio Corona Alcalde, Arturo Javier Ramírez Estrada, Juan Carlos Laguna, Camilo Raxá Camacho Jurado, Jorge Martín Valencia Rosas, José Luis Navarro, Jesús Flores y Escalante, Pablo Dueñas, Gerardo Tamez, Enrique Jiménez López y Julio César Oliva

© y ® Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc
Ciudad de México, 06700
www.inah.gob.mx

Quedan reservados los derechos de autor y de intérprete de piezas musicales u otros documentos que aparecen en esta obra discográfica.

ISBN: 978-607-484-883-0

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Índice

Presentación	9
Reflexiones acerca de los géneros y las diversas guitarras de las regiones culturales de México, así como de sus aportaciones al universo de la guitarra contemporánea	13
Los instrumentos de cuerda punteada en la Nueva España	63
Colecciones de música para guitarra séptima en el siglo XIX mexicano	115
<i>Teórica de música</i> : algunas obras didácticas para la enseñanza de la guitarra en el inicio del México decimonónico	131
De guitarras de son, de golpe, panzonas y huapangueras... Una aproximación al estudio de las guitarras tradicionales mexicanas	153
Apuntes generales en torno a la guitarra séptima mexicana	193

La guitarra clásica mexicana y la música tradicional: repertorio académico basado en el sonido popular	211
La guitarra en la música popular	239
Composición y géneros tradicionales y populares	247
La guitarra de jazz y rock en México: laboratorio de fusiones sonoras	253
Guitarra mexicana	287
Repertorio	295

Presentación

Singular instrumento con la huella de múltiples leyendas y veladas historias que le han concedido el carácter de objeto-símbolo al condensar innumerables emociones y grandes posibilidades sonoras, definiéndole así una personalidad íntima y suave, a la vez que señorial y decisiva: fuente de profusas, sorprendentes y grandiosas obras.

Desde sus más ancestrales orígenes, la guitarra ha sido configurada paulatina y pacientemente; sus creadores han añadido a través del tiempo cada uno de sus detalles formales y cualidades acústicas de las que hoy hace gala, pues gracias a sus acordes y punteos es posible reproducir variadas narrativas que surgen de la condición humana, así la melancolía, el romance o la alegría. Por ello es también uno de los instrumentos que propician una estrecha relación con su ejecutante, en una especie de simbiosis que permite expresar lo que con palabras no se puede; entonces, la guitarra es poética, sensual, confidente, fecunda, metafórica, políglota, energética, terrenal, mística y profana al mismo tiempo.

Los diversos momentos y espacios de la guitarra mexicana son los mismos de la gente, su gente, que la pulsa, la escucha y la goza; de su sociedad y

su nación; pues se fueron conformando juntos, por ello comparten colores y sentires, glorias y tragedias, encuentros y desencuentros, constituyendo una mezcla de historias y propósitos.

Los colaboradores, y al mismo tiempo autores de esta obra fonográfica, *Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía*, lo corroboran, ellos saben de la historia de la guitarra, de sus virtudes sonoras e inspiradoras. Con oficio, arte y pasión dan cuenta de ello en sus ilustradores artículos, en los cuales abundan el dato, el hallazgo, la reflexión y el detalle. Además, con el amplio y variado repertorio que han elegido demuestran también las vastas posibilidades de este instrumento magistral, que transita los territorios de las músicas de academia lo mismo que las líricas y populares y, sin ningún temor ni titubeo, las fronteras entre ambas, abiertas, amigables, entrelazadas; con ello, los autores revelan su alma guitarrera y musical.

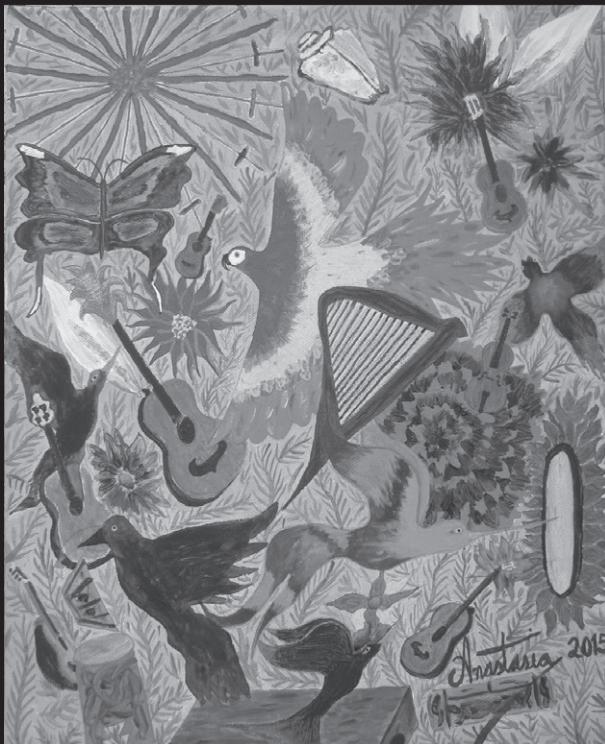
Cada disco, de los tres que conforman el presente volumen, constituye un motivo de sorpresa en esta aventura musical de la guitarra mexicana. Los colaboradores —compositores, intérpretes, articulistas— fueron convocados para formar parte de esta obra por su temperamento, su virtuosismo y capacidad creadora; los temas abordados son resultado de una selección exhaustiva y minuciosa, y se cuidó el detalle, la forma y el compendio de emociones contenidas en cada letra, en cada nota y combinación sonora, y en cada comentario.

De esta manera, Testimonio Musical de México, la serie fonográfica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, ofrece en su número 66 una obra cuyo gran propósito es cubrir una notable faltante, esta vez con la gui-

tarra mexicana, instrumento por demás emblemático y de extraordinarias posibilidades sonoras, metáfora de las historias que nos conforman y de las culturas musicales que nos integran.

Benjamín Muratalla

Agosto de 2016



Paisaje Sonarando II, Anastasia Guzmán, 2015, acrílico sobre tela

*Reflexiones acerca de los géneros
y las diversas guitarras de las
regiones culturales de México,
así como de sus aportaciones al universo
de la guitarra contemporánea*

Anastasia Guzmán, Sonaranda*

para Antonio Corona Alcalde, entrañablemente

Mecahuehuetl

El país que hoy llamamos México encontró en la guitarra el espacio ideal para volcar los sonidos de su historia y de su cosmovisión, así como los de las combinaciones de culturas que los conformaron. No extraña que este universo de seis cuerdas sea el instrumento musical consentido de la nación. Los indígenas llamaron *mecahuehuetl* a la vihuela, junto con el arpa y el laúd, instrumentos que llegaron con los primeros españoles a tierras americanas.

* Guitarrista y compositora egresada de la Facultad de Música de la UNAM.

Cuando el padre Alonso de Molina intentó definir diversos instrumentos europeos de cuerda en su *Vocabulario en la lengua castellana y mexicana* (1555) se encontró con un serio problema: no existía ningún término equivalente en náhuatl ya que el instrumental precortesiano de los pueblos americanos estaba limitado a instrumentos de aliento y percusión. No sabemos si la solución para subsanar esta deficiencia lingüística se debe al buen padre o al ingenio del pueblo: el hecho es que, de acuerdo con este diccionario, tanto el arpa como el laúd y la vihuela se definen como *mecahuehuetl*. El mismo diccionario nos informa que la palabra en náhuatl para designar a una cuerda es *mecatl*, mientras que el término para tambor (*atabal* en este tratado) es *ueuetl*. En otras palabras, se recurrió a una metáfora para designar a los instrumentos mencionados como *tambor de cuerda* (Corona, 2010).

En América, especialmente en Mesoamérica, no existían los instrumentos de cuerda antes del arribo de los europeos, sólo se utilizaban los de percusión y aientos, con un gran desarrollo en su manufactura. Resulta muy interesante imaginar por qué usaron el término *mecahuehuetl* para denominarlo: un “tambor con mecate”, instrumento que a final de cuentas se tocaba mediante percusión de las cuerdas. El vocablo es muy revelador si se centra la atención en el manejo que se ha dado a la guitarra y a todos sus descendientes, en el panorama de la música tradicional mexicana: un instrumento que proporciona a la vez armonía y ritmo sumamente percusivos y con la posibilidad de tocar líneas melódicas. Acompaña a la voz y a otros instrumentos melódicos, lo mismo que al baile, con el cual se funde.

Los músicos tradicionales que la cultivan son muy versátiles: pasan de tocar a cantar, a danzar y a construir instrumentos; todo es parte de una misma manera de pertenecer a una tradición musical determinada, llámese mariachi, jarocho, huasteco, calentano, istmeño o cualquier otra de las que conforman el panorama musical de México.

Los sonidos de nuestro país tienen una riqueza y variedad inmensas. La serie de géneros llamados populares y tradicionales –que abarcan siglos de historia, refinamiento e intercambio cultural– se ha desarrollado fuera de las aulas de música académica. Hoy en día, este universo de géneros aporta tal cantidad de recursos técnicos y estilísticos a la música, que resulta imprescindible tomarlos en cuenta: se trata de un universo musical que incluye las diversas culturas que han contribuido en la conformación del México contemporáneo. La guitarra sexta moderna es descendiente de los mismos ancestros de las jaranas, requintos, vihuelas y guitarrones que pueblan el mundo sonoro de las músicas tradicionales mexicanas, como se manifiesta en su forma y en su sonido; esta misma consideración es válida para la historia de los instrumentos en América Latina, para los charangos, tiples, treses y cuatros, entre muchos otros instrumentos.¹

De acuerdo con estos antecedentes, los objetivos del presente ensayo son: *a)* dar a conocer mediante un muy breve recorrido, algunos instrumentos –los más destacados, incluida la guitarra sexta– que se utilizan en el universo de la música tradicional mexicana, descendientes o emparentados con la

¹ Para mayor información, véase Montanaro, 1983, y Dourmon, 1996.

guitarra barroca y sus parientes el laúd y la vihuela antiguos; b) reflexionar sobre su historia y sus aportaciones, así como sobre la forma de contribuir al universo de la ejecución, la enseñanza, la composición y el arreglo de la guitarra actual.

En otros países de América Latina y el resto del mundo existen escuelas formales que han hecho de la guitarra un instrumento fundamental para musicalizar todo un estilo, ya sea ejecutada como solista o como acompañamiento de otros instrumentos, de la voz o del baile, por ejemplo el flamenco en España, el tango en Argentina, el huayno o la marinera en Perú, el son en Cuba y el joropo en Venezuela. Además, cabe destacar que en estos países existen carreras profesionales y escuelas (como se verá más adelante) en las cuales los repertorios tradicionales se estudian con la misma seriedad que el académico o a la par de éste. Si bien es cierto que los géneros tradicionales gozan de gran aceptación en México e incluso hay cada vez más interesados en cultivar su ejecución, ya sea desde la perspectiva conservadora o considerados como fundamento para crear nuevas obras musicales, también lo es que aún no tienen cabida en las escuelas formales de música, excepto en el área de etnomusicología, en contraste con otros lugares donde representan elementos imprescindibles para enriquecer la enseñanza y el bagaje de los músicos profesionales o en formación.

A partir de la época del virreinato, los instrumentos de cuerda descendientes de las vihuelas, laúdes y guitarras barrocas traídas por los españoles empezaron un proceso de adecuación a las condiciones locales, el cual ha generado una gran variedad de formas. Así, en la actualidad es muy dis-

tinto hablar de una vihuela de mariachi, de una jarana jarocho o de una guitarra chamula (entre muchos otros instrumentos). Por la extensión que implicaría, no se pretende estudiar a detalle la historia y la filiación de cada instrumento, pues cada uno es un caso particular y distan mucho tanto en el tiempo como en los espacios. Entre estos descendientes de los instrumentos renacentistas y barrocos hay similitudes, pero también las diferencias se manifiestan; son muy distintos en cuanto a los materiales con que se fabrican, en sus afinaciones y, por supuesto, en los géneros que acompañan. Algunas de estas guitarras se tocan exclusivamente de forma rasgueada, otras se puntean, algunas tienen una función más melódica y todas cumplen la función de acompañante; es decir, desarrollan la parte armónica. El maestro Antonio Corona escribe al respecto:

La novedad de los instrumentos europeos de cuerda, manifiesta en los diccionarios de lenguas indígenas, generó un gran interés entre los naturales, quienes mostraron grandes dotes para su aprendizaje, así como para su construcción. En la Nueva España esta historia comenzó con el desembarco de Hernán Cortés y sus huestes en el sitio denominado Chalchihuecan, donde más tarde fundaría la Villa Rica de la Vera Cruz, un Viernes Santo, el 22 de abril de 1519. Este grupo de cerca de 500 soldados incluía entre sus filas a los primeros músicos de cuerda en llegar a la Nueva España. El cronista Bernal Díaz del Castillo da cuenta, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de los nombres y peculiaridades de sus compañeros de armas, entre los cuales aparecen un cierto cantor llamado Porrás, así como el primer tañedor de vihuela en pisar las tierras novohispanas, Ortiz.

Según Díaz del Castillo: “Pasó un Ortiz, gran tañedor de viola (sic) e amostraba a danzar; e vino su compañero que se decía Bartolomé García, e fue minero en la isla de Cuba, e ese Ortiz e Bartolomé García pasaron el mejor caballo que pasó en nuestra compañía, el cual les tomó Cortés e se los pagó; murieron entrabmos compañeros en poder de indios”. Al consumarse la conquista de México comenzó la tarea de incorporar a los indígenas a la nueva cultura, proceso en el que la música jugó un papel preponderante (Corona, 2010: 32).

Las regiones culturales y sus múltiples “jícamos” y “guitarras”

Entender a México como un “continente” en sí mismo –con sus múltiples regiones, lenguas, expresiones culturales y, por lo tanto, musicales– ayuda para adentrarse en el complejo conocimiento de las manifestaciones sonoras de este país, dadas las dificultades que esto implica. Los grupos humanos que se asentaron durante y después del Virreinato, ya fueran criollos, mestizos, negros o indígenas, desarrollaron cada uno su manera de manifestarse, su cultura y sus tradiciones, lo que va desde los textiles hasta la gastronomía; tradiciones en las cuales la música siempre ha desempeñado un papel fundamental. La diversidad regional que existe en la actualidad es tan amplia que pocos se atreverían a decir que conocen toda la música mexicana: siempre hay algo nuevo que aprender. Además, las regiones culturales rara vez corresponden a la división política nacional, por lo tanto es necesario penetrar en cada región para conocerla. En este sentido resulta esencial destacar

que las músicas tradicionales cumplen funciones rituales, tanto religiosas como profanas, acompañan los ciclos de vida y las innumerables festividades. El maestro Antonio García de León comenta:

hablar de la música regional mexicana implica colocarse en el tiempo histórico, que es el principal propiciador de las configuraciones regionales. Es así como dentro de ese lugar intuitivo que es la región, creado por un efecto de diálogo entre la realidad social y geográfica, y un imaginario colectivo en construcción, se mueven hasta hoy diferentes tiempos, diferentes ritmos de apropiación, que conforman el factor común que a la postre constituye el “espíritu regional”, lo propiamente específico de un entorno pertinente en el conjunto de muchas simbolizaciones. Las diferencias marcadas por ese imaginario colectivo, hecho de una suma de acumulaciones históricas sucesivas, irán poco a poco conformando las fronteras geográficas, económicas, políticas y culturales y las irán naturalizando. En un principio, habría que empezar remontando el tema desde el piso estrictamente geográfico y preguntándose qué hace falta para que una región se conforme como tal, o cómo es que aparece ya constituida con sus ciudades y centros rectores, sus ferias y mercados, con el trajín de sus productos y sus símbolos, o con sus fronteras culturales definidas. Dicho de otra manera, ¿cuál sería el origen de esas regiones? Aquí lo que aparece ante nuestros ojos, rodeando las evocaciones que surgen al encuentro de las fuentes, son originalmente las evidencias que nos quedan del mundo abigarrado de nuestro pasado colonial, pero muy en especial el largo siglo XVII, que se despliega entre los finales del siglo XVI y la guerra de Sucesión de 1713. En estos más de cien años se ha consolidado ya en la Nueva España una civilización rural

y citadina marcada muy fuertemente por el mestizaje. Podría decir, sin temor a equivocarme, que muchos de los elementos y los símbolos que posteriormente hemos creado sobre nuestra identidad regional y nacional proceden de ese siglo de fusión y síntesis y que todos los rasgos de nuestra actual “cultura popular” arrancan de allí y son, en suma, productos elaborados en ese momento: desde la gastronomía, las bebidas, la cultura ganadera, los usos y costumbres, las comunidades indígenas actuales, las autonomías municipales, las técnicas de cultivo, las formas de supervivencia, la magia popular, el folclor literario, musical, narrativo y danzario, las formas de socialización, las estructuras familiares y de parentesco, los temores ancestrales, los fantasmas regionales, los demonios familiares, etcétera. Así, el siglo de la colonización, el corto siglo XVI, preparó los ingredientes y los puso sobre la mesa, y el siglo de la aculturación y el mestizaje, el XVII, les dio su sabor particular. Pero no será sino hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se marcarán con énfasis los rasgos que definen hasta hoy a las regiones (García de León, 2011: 7-8).

A continuación se esbozará un muy breve recorrido por las regiones culturales de México, los géneros musicales que se ejecutan en ellas, algunas de sus características y, por supuesto, sus diversas guitarras, jaranas, vihuelas y demás instrumentos. Reiteramos, entonces, el objetivo del presente escrito: ofrecer un panorama amplio de las diversas guitarras mexicanas; las descripciones se complementarán cuando sea conveniente con ejemplos musicales en partitura.



Guitarras mexicanas y latinoamericanas. Fotografía: Anastasia Guzmán, 2016

Sones jarochos²

En Veracruz, parte de Tabasco y de Oaxaca se encuentra la región jarocha, donde se hallan algunas de las más ricas y representativas manifestaciones culturales del país. Sus sones, estilos de ejecución, instrumentos y versada varían de una región a otra: *La bamba* se interpreta en forma distinta en el puerto de Veracruz, en Tlacotalpan y en Jáltipan. Los instrumentos varían: en la zona del puerto y hacia Tlacotalpan se usan las tradicionales jaranas acompañando el requinto, el arpa y el pandero típico de la región tlacotalpeña. Para los soneros del sur, la construcción de jaranas de varios tamaños ha sido fundamental, varían desde la tercera, que es la más grande y de tesitura baja, hasta el famoso “chiquiste”, muy aguda y pequeña, cuyo nombre alude a un mosquito minúsculo y por su analogía se le designó así. Los requintos también varían de tamaño, los hay pequeños y grandes, como el que cubre los registros bajos, llamado leona o jabalina, entre otras denominaciones. De igual manera, el estilo de fabricación ha cambiado; originalmente el cuerpo se elaboraba con una técnica monóxila –la cual aún se utiliza–, ahuecando un trozo de madera, pero en la actualidad también se encuentran jaranas con cuerpo de piezas ensambladas.

² Para el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias, quien escribía a principios del siglo XVII, el término “son” significaba simplemente *sonido*: “SON. Latine sonus, qualquiera ruido que percibimos con el sentido del oyr, largo modo se llama son, y propiamente sonido, y el son dize cierta correspondencia a la consonancia música, y así dize el otro cantarcillo. Hazime el son el cuanto del gancho, y holguemonos he. Vaylar al son de instrumentos, y al son que os hizieren”, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. (II) 32v. Citado en Corona Alcalde, 2005: 84.

Los sones son ternarios en su mayoría, si bien se encuentran algunos binarios. Se asimilan en fandangos, en los cuales conviven en conjunto desde los viejos hasta los niños, quienes aprenden unos de otros de manera oral, y se encuentran ejecutantes cuyo nivel varía desde lo más tierno hasta lo más virtuoso. El son jarocho puede ser muy sencillo en los primeros rasgueos para principiantes, pero, en la medida que se avanza, los mismos sones adquieren mayor complejidad en sus ornamentaciones, tanto en los instrumentos rasgueados como en los punteados.

Los sones de la Huasteca

Una de las regiones más ricas en expresiones artísticas es, sin duda, la llamada Huasteca. Comprendida originalmente por partes de los estados de Veracruz, Tampico y San Luis Potosí, culturalmente abarca también parte de Hidalgo, Puebla, Querétaro e incluso Guanajuato. El son huasteco es una de las más hermosas expresiones musicales de nuestro país.

La dotación típica del trío huasteco está formada por un violín, una guitarra quinta o huapanguera y una jarana. Esta última es una guitarra pequeña, de cuerpo ensamblado, que cuenta con una afinación muy peculiar e integra con sus cinco cuerdas al aire un acorde de novena sobre sol, o sea, sol-si-re-fa#-la. A pesar de su tamaño reducido, para tocar esta jarana huasteca se desplaza la mano izquierda a lo largo del diapasón; su decoración varía según el laudero que la fabrica e incluso según la región de origen. En términos regionales, no es lo mismo hablar de la Huasteca hidalguense que

de la potosina, pues sus diferencias son evidentes: no sólo en el paisaje sino en la manera de tocar los sones y de fabricar los instrumentos; en cuanto a éstos, los hay con incrustaciones, pintados e incluso pirograbados, y desde muy sencillos hasta muy elaborados, según la calidad del instrumento.

Respecto a la hermana grande, la huapanguera, se trata de una guitarra que cuenta con cinco órdenes de cuerdas que pueden distribuirse de diversas maneras: algunas van sencillas y otras dobles. Se afina con la quinta cuerda en un sol y le siguen re-sol-si-mi. Es de mayor tamaño y más ancha de cuerpo que una guitarra normal, esto para reforzar el registro bajo; su sonido es ronco y grave, y su decoración es igual a la de las jaranas. En su ejecución, además del rasgueo, hace los llamados bordones, melodías que contrapuntean con las que toca el violín; aparte de eso se usan muchos glisandos, característica que otorga una exquisita particularidad a los sones huastecos. El juego de improvisaciones rítmicas en los rasgueos de la música huasteca puede ser muy complejo gracias a la combinación de los acentos y los compases de la jarana y la huapanguera.

Por otra parte, los sones huastecos se escuchan en cuanta festividad se realiza en las comunidades de la región. Además del repertorio común de sones, están los llamados “de costumbre”, que cumplen funciones rituales y se tocan en ocasiones especiales: para la cosecha o la siembra, en una boda, un bautizo o un sepelio, y en fiestas patronales. El repertorio típico de la Huasteca se toca tradicionalmente en las fiestas o huapangos, pero en la actualidad también se interpreta en festivales de la región, donde afortunadamente se dan cita muchos jóvenes talentosos que comparten el escenario con los reconocidos

viejos músicos. Es preciso mencionar que la ejecución de los sones no es fácil porque, además de la dificultad para lograr ser un buen instrumentista, hay problemas específicos para el canto: no cualquiera puede cantar huasteco, por las peculiaridades de las voces y porque resulta muy difícil ejecutar correctamente el falsete.

A propósito del baile: es sincopado y virtuoso, sensual y seductor, lleno de fuerza y cadencia. El ritmo se marca con los pies, con un zapateo que transforma la tarima sobre la cual se baila en un instrumento de percusión adecuado para acompañar perfectamente los sones, pues cuando se canta, se reduce la fuerza de los pasos y suelen ser más suaves; cuando improvisa el violín, la danza es cómplice de las figuras rítmicas, al igual que los instrumentos acompañantes, capaces de tocar ritmos muy complejos, combinando compases y alternando los acentos musicales. A veces al acompañarlos se hace énfasis en los acentos del violín, otras veces se contrastan y se desplazan a cada momento; esto genera que los sones sean muy vitales.

El repertorio tradicional abarca desde sones en modo menor hasta aceleradísimos en modo mayor; todos se danzan, pero cada uno tiene sus particularidades. A veces varía la manera de acompañarse: el ritmo puede ser más sincopado o a tiempo, las estructuras armónicas son variadas y la manera de improvisar cambia de región a región y de músico a músico. Cabe destacar, asimismo, que los sones son también ternarios en su mayoría, y al ser la Huasteca una región tan extensa –con una cultura musical todo el tiempo en movimiento– es muy rica en su variedad de formas de rasguear y en su repertorio.

El huapango arribeño

El huapango arribeño es primo hermano del huasteco y se desarrolla en los estados de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato. El conjunto de instrumentos para su ejecución consiste en dos violines –que tocan a dos voces–, vihuela, huapanguera o quinta (a cargo del trovador) y voces. Musicalmente, el rasgueo es muy parecido al del son huasteco.

El mariachi

Hoy día, adentrarse en el fenómeno cultural del mariachi representa una experiencia enriquecedora para aclarar lo que sucede con las manifestaciones culturales de México. Es posible encontrar desde los más tradicionales hasta los más modernos y, curiosamente, los hay en todo el mundo: en Europa, Asia, África, Oceanía y en todo el continente americano.

El conjunto clásico consta de dos violines, vihuela y guitarrón; se agregan por tradición el arpa, la guitarra de golpe, la guitarra sexta y, en el mariachi moderno, la trompeta y la flauta transversa; se han añadido en casos particulares varios instrumentos de orquesta. Según Jesús Jáuregui, la zona nuclear del mariachi incluye partes de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán; en tanto la zona extensa abarca partes de Sonora, Sinaloa, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato, Estado de México, Guerrero y Oaxaca (Jáuregui, 2007: 213). Al igual que en otras regiones de México, la mayoría de los rasgueos se basan en compases ternarios; los instrumentos

encargados de rasguear y acompañar los sones son la vihuela, la guitarra y la guitarra de golpe (ésta por influencia de la zona planeca, usada por conjuntos tanto tradicionales como modernos).

El mariachi ha abarcado numerosos y diversos géneros: en un principio sones, jarabes, malagueñas, corridos, rancheras, minuetes, parabienes (los dos últimos ejecutados principalmente en un contexto litúrgico) y, más recientemente, cumbias, boleros, baladas, canciones y huapangos, entre otros. Cabe señalar que en los estados donde ha florecido el mariachi se han usado diversos tipos de acompañamiento y se han generado repertorios propios. Entre las variedades de “son” pueden mencionarse los de Colima, Jalisco, Nayarit y, de manera más lejana, el planeco. Los géneros de cada región tienen estilos propios y cuentan, por lo tanto, con rasgueos particulares, acentuados en diferentes partes, pero con su propio sabor e incluso, a veces, instrumentación.

La vihuela se afina con el patrón la4-re5-sol5-si4-mi5,³ pero, como se observará, el la y el re de la quinta y cuarta cuerdas están una octava más arriba que en la guitarra sexta. La guitarra de golpe o mariachera se afina una quinta abajo, por lo cual cubre los registros más graves y se toca en forma tal que sus acompañamientos rasgueados producen al mismo tiempo melodías, aunque puede también acompañar de manera ordinaria. Completa la sección de cuerdas, tanto rasgueadas como punteadas, el guitarrón, con su enorme cuerpo “alaudado” por la parte de atrás, similar al de la vihuela; este instrumento grave se afina con apego al patrón la3-re4-sol4-do5-mi5-la4 y se

³ Los números indican los índices acústicos respectivos.

puntea para acompañar tocando los bajos de forma sincopada, con acentos muy marcados en los tiempos débiles y con cambios permanentes de compás, según lo pida la pieza por acompañar. Las guitarras sextas pueden o no formar parte del conjunto.

Los sones planecos o conjuntos de arpa grande

Los géneros ejecutados por los conjuntos de arpa grande de la región planeca, al sur de Michoacán, parte de Guerrero y del Estado de México, han estado a punto de caer en el olvido, pero en la actualidad han recobrado la fuerza y el vigor que los caracteriza, gracias al interés de jóvenes de la región y de otras partes de México. Los conjuntos de música planeca de Apatzingán y poblados aledaños, por ejemplo, ejecutan tradicionalmente: guitarra de golpe o mariachera, vihuela, violín (uno o dos), arpa y percusión, que se toca en la caja de la misma arpa –este procedimiento es llamado tamborileo o arpa cacheteada. Las voces desempeñan un papel importante, con un falsete particular y muy distinto al huasteco, pues a diferencia de éste emplea los sobreagudos de la voz, de hecho se caracteriza por utilizar voces muy agudas, que responden a los versos con el distintivo grito: “Ay la la tira la la la” o “ti ra na na na”.

Los sones planecos de carácter bravío e intenso se acompañan con el zapateado; una de las características particulares de este género es que lo bailan los caballos, a los que se les pone una tarima en la cual “zapatean” al ritmo de la música. Además de los sones, otro género destacado por chusco

es la famosa valona, cuyos textos en verso se refieren a situaciones cotidianas de manera cómica, muchas veces cargados de doble sentido. El rasgueo es exquisito y muy virtuoso, con una base sesquiáltera sobre la cual se realizan adornos característicos. Una de las particularidades del género se encuentra en la guitarra de golpe, que recibe su nombre por su rasgueo sumamente rítmico; además, toca la melodía, por lo cual funciona de manera simultánea como instrumento armónico, melódico y rítmico. Esta característica se verifica en ciertas versiones de algunos sones, en los cuales al mismo tiempo que se rasguea se toca la melodía por medio de una serie de desmangues difíciles de ejecutar, siguiendo el patrón rítmico del género. Ejecutantes virtuosos, casi todos desaparecidos, explotaron en el pasado estas posibilidades; hoy, por fortuna, entre los jóvenes ha resurgido el interés por cultivar la ejecución de la guitarra de golpe.

La Tierra Caliente

En la frontera de Guerrero y Michoacán, y parte del Estado de México, florece una serie de géneros que se interpretan llenos de vigor y virtuosismo: se trata de sones, gustos, corridos, pasodobles, danzones, polcas, entre otros, tocados por los conjuntos calentanos. Éstos se acompañan de la siguiente instrumentación: guitarra, guitarra panzona o túa (actualmente casi en desuso), la famosa tamborita, el violín (o violines), encargado de llevar la melodía principal sobre la que se ejecutan complejos pasajes de improvisación, y las voces humanas.

Especial énfasis damos a los sones y a los gustos, por su exquisitez rítmica. Los sones de Tierra Caliente tienen un ritmo sincopado que combina compases de tres cuartos con otros de seis octavos y desplaza, además, los acentos a los tiempos débiles: este procedimiento crea células rítmicas por demás ricas e interesantes. Los gustos son en seis octavos.

Las chilenas de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca

La chilena, género de ritmo ternario, se ejecuta con frecuentes tresillos y dosillos en sus células rítmicas básicas; se complementa con una serie de adornos muy variados que van desde cambios de compás hasta juegos de combinaciones con dieciseisavos, octavos y silencios. Por ser sumamente sincopada, da la sensación de flotar en el tiempo.

Pueden interpretar las chilenas un solo cantor acompañado con su guitarra, un dúo, trío o una banda de alientos; en tiempos más remotos se tocaban con instrumentos como el bajo quinto que, por fortuna, hoy han recuperado algunos jóvenes talentosos. En la región se acostumbra que las bandas de aliento amenicen las fiestas. Según expertos como don Higinio Peláez, en la actualidad algunos jóvenes han dado en “ahuapanguizar” la ejecución de la chilena. Ambos géneros, el huapango y la chilena, tienen ciertas similitudes, pero en realidad son muy diferentes.

Huapango canción

El género huapango canción, también llamado “nuevo huapango” o “huapango lento”, surgió alrededor de la década de 1920 por dos motivos principales: 1) el interés general en la capital del país por conocer los sones originales, y 2) a raíz de la migración de músicos de varias regiones hacia la Ciudad de México durante la época de oro de la radio y el cine. Al volverse el mariachi el conjunto preferido de la época, muchos huapangos canción se acompañaron con este grupo instrumental, pero la guitarra sexta se convirtió en el instrumento ideal para que el género se desenvolviera en toda su expresión, ya fuera ejecutado por un solista o un trío (a partir de la moda por estos grupos), o incluso por conjuntos como las estudiantinas.

Según Yolanda Moreno Rivas, la canción ahuapangueada resulta de la mezcla del son huasteco, la canción mexicana de campo y la canción ranchera comercial, pero se puede considerar que se trata de un género independiente que redefine el estilo (Moreno Rivas, 1989: 45-46). Asimismo, predominan los acordes menores y los falsetes que al ser “más escénicos” permiten el lucimiento de las facultades vocales del intérprete; en este sentido, destacan compositores como Nicandro Castillo, Elpidio Ramírez y José Alfredo Jiménez, y cantantes –imposible no evocarlos– como Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís, el Trío Calaveras y Miguel Aceves Mejía.

La música de los purhépecha

Entre los géneros purhépechas que se tocan tradicionalmente destacan: el son abajeño, bravío y sonoro; la pirecua y los sonecitos. En principio, los sones abajeños, bailados con fuerza y zapateados al ritmo de la música, se ejecutan en su mayoría en seis octavos, acentuando muy puntualmente los tiempos fuertes, pero adornando con compases de tres cuartos intercalados en los finales de frase o acentuando momentos particulares de la pieza.

La pirecua (*pirekua*, literalmente “canción” en purhépecha), por su parte, se canta por lo general en lengua purhépecha, aunque a veces se interpreta en español, muy bajo, casi al oído con esas voces particulares tanto de los hombres como de las mujeres, agudas, siempre a dos voces (una de las cuales hace segunda). Por último, los sonecitos son mucho más dulces y tiernos que los sones.

Los instrumentos para estas interpretaciones son: guitarra sexta, vihuela, violín o violines (uno de ellos lleva la primera voz y el otro la segunda; aunque hay grupos más grandes, de cuatro o más violines, que tocan hasta una tercera o cuarta voz). También hay ejecutantes que han incorporado la viola, el violonchelo y el contrabajo al conjunto tradicional, además del sirincho, una pequeña guitarra de cinco cuerdas de timbre muy agudo y rebanada en la parte trasera, emparentada con la vihuela, que desafortunadamente se encuentra casi desaparecida.

Los sones del istmo de Tehuantepec

Al sur del estado de Oaxaca, en la región del istmo de Tehuantepec, cerca del mar, con un clima caluroso y con una población mayoritariamente zapoteca, se escuchan los famosos sones istmeños. Éstos se ejecutan con guitarra sola, tríos de guitarras, bandas de viento o marimbas. Como en otros lados del mundo, aquí también hay música para acompañar los diferentes momentos de la vida: bodas, bautizos o actos fúnebres, entre muchos otros. Cabe destacar que muchos de estos sones han sido compuestos en lengua zapoteca y, aunque han sido traducidos, conservan versos en dicha lengua. En su ejecución con la guitarra generalmente no se rasguean, sino que se puntean. Son parecidos a un vals, pero los cambios en sus acentos característicos los diferencian claramente de este género, como se verá en la partitura.

Los sones de tarima

En el centro de Guerrero, principalmente en Tixtla y poblaciones aledañas, se tocan los llamados sones de tarima, acompañados con vihuela, arpa, cajón de tapeo y, por supuesto, con una tarima donde el zapateo proporciona un elemento percusivo. El rasgueo de la vihuela y la guitarra es muy sincopado, flotando todo el tiempo, pues los acentos fuertes, muy marcados, van tanto en los tiempos fuertes como en algunos de los débiles, en compás de seis octavos.

La trova yucateca

En la Península de Yucatán existe un repertorio ejecutado en su mayoría por guitarras (sola, en dueto o en trío), voces e instrumentos tradicionales que habían caído en desuso, pero hoy se han ido recuperando. Es el caso del tololoche (guitarra bajo de cuatro cuerdas con espiga que se toca con una postura parecida al cheló) y el marimbal (usado también en el son jarocho: una especie de kalimba gigante que consta de una caja cuadrada, con una perforación en el centro y con lengüetas de metal tocadas con los dedos). Los géneros principales son tres: el bolero, de ritmo binario y de origen cubano –que en México ha tenido gran desarrollo–; la clave, de ritmo ternario y origen colombiano, lento y pausado, y el bambuco, también ternario y de origen colombiano, pero más rápido que la clave, con acentos más marcados en los tiempos débiles y en los bajos. Entre los compositores más destacados del género se cuentan: Pepe Domínguez, Luis Demetrio, Luis Rosado, Ermilo Padrón, Ricardo Palmerín, Carlos Duarte, el legendario Guty Cárdenas y, de los últimos en fallecer, Pastor Cervera.

Polcas, chotises, mazurcas, corridos y otros géneros del norte

Los estados que conforman el norte del país han sido poblados desde tiempo atrás por inmigrantes de países europeos, como Polonia, Austria y Alemania. Estos inmigrantes, en su afán por buscar riquezas y nuevas oportunidades,

llegaron a México trayendo consigo los instrumentos y los géneros propios de sus culturas.

La música norteña ha sido interpretada tradicionalmente con un acordeón, una guitarra de doce cuerdas metálicas, llamada bajo sexto, un contrabajo y –aunque ahora se ven mucho menos– otros instrumentos de cuerdas, como violines, violas, chelos, contrabajos, mandolinas y bandolones, entre muchos más. Existen combinaciones en las cuales destacan instrumentos como la redova, la tambora y las percusiones de diversa índole, y más recientes: el bajo, la guitarra eléctrica y los teclados. En general, la manera de acompañar estos géneros para la guitarra y sus instrumentos relacionados es muy sencilla; a su vez, el sonido del bajo sexto es fuerte, metálico y profundo. Al tener seis órdenes dobles (doce cuerdas), la mayoría de las veces se rasguea con un plectro.

Reflexiones

La técnica del rasgueo en México

Las líneas anteriores ofrecen un marco geográfico, cultural, histórico y social que permite analizar más a fondo los rasgueos de los diferentes géneros de la música tradicional mexicana. Para adentrarse en este universo, lo ideal sería revisar por lo menos un son de cada región, con sus correspondientes giros armónicos, sus melodías y sus adornos propios, siempre a partir de las

células rítmicas que los caracterizan. Si bien esto se puede efectuar según el texto o la partitura, es necesario hacer hincapié en la importancia de la oralidad, a la cual sólo es posible aproximarse tocando y aprendiendo personalmente con los músicos que dominan un género u otro o varios. Hoy en día, además del aprendizaje directo en cada región, se puede asistir a los talleres que se organizan en la Ciudad de México: sería muy deseable que este conocimiento estuviera disponible en el futuro para cualquier estudiante de música en el país (sin importar si se dedicará a la música académica, popular, tradicional, a la orquesta o a la composición), pues proporciona gran soltura, goce y herramientas musicales de muy diversa índole.

Existe una técnica para desarrollar un buen rasgueo de los diferentes géneros de la música tradicional mexicana, la cual tiene, en términos generales, aspectos que comparte con otros géneros de América Latina y que, cabe decirlo, son muy distintos de los utilizados, por ejemplo, en el flamenco de España. El juego y el secreto se encuentran por completo en la muñeca: el peso de la mano derecha permite hacer una buena ejecución, con fuerza, potencia, brillantez, soltura, agilidad y definición. La primera sensación requerida para comenzar a educar la mano proviene de un movimiento análogo al de sacudir agua: se relaja la mano y esto permite que se sienta caer por su propio peso. Ulteriormente esta sensación se pule y refina hasta tener absoluto control, habilidad que puede requerir de inicio varios meses y después, al igual que cualquier otra técnica, años de refinamiento. A esto se suma el aprendizaje específico de cada género, pues, como se verá, es muy diferente un son huasteco a uno de mariachi, cuyas bases y adornos acompañan conjuntos y estilos

que se han originado y se han enriquecido tras largos siglos de historia. A medida que se domina la técnica, se deben tomar varias precauciones:

- a) Un dolor en el brazo indica que el trabajo de la muñeca está mal hecho. La muñeca debe estar muy suelta y al mismo tiempo, controlada, de modo que si está rígida, se está forzando. Idealmente, debe haber un maestro que domine la técnica y supervise la práctica.
- b) El refinamiento se percibe en la potencia y en la definición del rasgueo, el cual debe ser muy claro y sonoro, con mucho cuerpo. De nuevo, un maestro que oriente sabe cuándo la técnica está bien entendida y ejecutada.
- c) Se requiere absoluta soltura y relajación, al igual que cuando se desarrolla la maestría en otras técnicas para ejecutar el instrumento, como el punteado al apoyar o tirar.
- d) Una vez que se domina la técnica, se debe cuidar la localización de los rasgueos en el instrumento, lo cual implica que ha de definirse, según la música, si se rasguea en los agudos o en los graves, y realizarlos en diferentes cuerdas.
- e) Desarrollar la capacidad para llevar a la práctica dinámicas diferenciadas, desde muy piano hasta muy fuerte.
- f) Muchas variedades de estas técnicas provienen de las utilizadas en las jaranas de la música tradicional mexicana y su aplicación y desarrollo en la guitarra requieren de mucha atención para asimilar diferencias sutiles: lo óptimo es trabajarlas primero en los instrumentos originales para captar la sensación y el sonido tradicionales, y luego adaptarlos a la guitarra. De no haber alternativas, es difícil captar la esencia de cada género.

- g) Este aprendizaje dirigido al ejecutante de guitarra intenta complementar el punteo –tirar y apoyar– con el rasgueo. Dicha habilidad implica encontrar el complejo equilibrio entre las diferentes técnicas, pues debe modificarse la postura de la mano derecha de acuerdo con la técnica que se ejecute en un momento determinado. Si bien los guitarristas clásicos normalmente varían la postura de su mano para tocar armónicos, *pizzicato* o *tambura*, sin mencionar las técnicas extendidas de la guitarra contemporánea, los rasgueos requieren una técnica muy contrastante, además de conseguir que los cambios necesarios tengan orden y coherencia reflejados en el discurso musical, capacidad cuya demanda es que la técnica del rasgueo se desarrolle a fondo.

Oralidad, complemento educativo de la enseñanza escrita

La música tradicional se aprende de boca a oído, como ha pasado de generación en generación. Así se aprenden las sutilezas, los golpes, los acentos, el “jícamo”, el “sabor”, las particularidades de cada estilo; únicamente al lado de los maestros soneros se pueden aprender, sólo por medio de la imitación. El acto de tocar en grupo repertorios que van de lo muy sencillo a lo muy complejo ofrece beneficios al alumno:

- a) Desarrolla el oído.
- b) Desarrolla estabilidad rítmica, no se sale de tiempo.
- c) Desarrolla la capacidad de improvisación rítmica, melódica y armónica.

- d) Desarrolla una serie de potenciales: no se limita al aprendizaje del instrumento, sino que baila, canta, fabrica instrumentos e incluso puede componer.
- e) Aprende el valor de la convivencia y el respeto a los compañeros.
- f) Forma parte de una comunidad y de una cultura que refuerzan su autoestima y su conciencia de identidad, volviéndose portador de aquélla y por lo tanto responsable de ella, no sólo en lo individual, sino también en su entorno familiar, social, ambiental y nacional.

Si bien el aprendizaje del solfeo, armonía, contrapunto y las materias académicas obligadas de una educación formal pueden contribuir para formar mejores músicos cuando existe el talento, es tiempo de reconsiderar la sabiduría que entraña el aprendizaje oral para complementar la educación de los músicos académicos. No se trata de que se vuelvan expertos en un género u otro, sino de que sean mejores músicos: un músico que canta (pero que no sea cantante) tiene muchas aptitudes para desarrollarse mejor como instrumentista, de la misma forma que alguien que tiene grandes aptitudes para el análisis armónico o para el solfeo. Aunque ningún tipo de enseñanza garantiza ser un mejor músico, cuanto más herramientas se tengan, mayores serán las posibilidades de conseguirlo. La música tradicional mexicana está ahí, ofreciendo toda su sabiduría de siglos y sus modos de aprendizaje para quien quiera tomarlos. A continuación se mencionan algunas de las escuelas de música del mundo de habla hispana donde se ofrece el aprendizaje de las músicas tradicionales.



Día Nacional de la Guitarra, 20 de octubre de 2014. Fotografía: Alejandra Barragán, UAM Xochimilco.
De atrás hacia adelante, de izquierda a derecha. Tercera fila: Vladimir Ibarra, Rafael Jiménez, Guillermo Diego, Antonio López. Segunda fila: Cynthia Martínez, Juan José Escorza, Aurelio Carmona, Karla Jiménez, Anastasia Guzmán *Sonaranda*, Gerardo Tamez, Ernesto García de León, Roberto Medrano, Juan Carlos Chacón, René Viruega, Patricia Alfaro (rectora de la UAM Xochimilco) y su asistente, Fernando Cruz, Alejandro Salcedo, Juan



Carlos Laguna, Alfredo Sánchez, Héctor Saavedra, Francisco Viesca (director de la Facultad de Música, UNAM), Eduardo Piastro, Guillermo González Phillips, David Haro, Benito Ruiz. Primera fila: Gerardo Carrillo, Juan Manuel Olgún, Juan Helguera, Marcela Rodríguez, Selvio Carrizosa, Corito Michelone, Enrique Velasco, Antonio Pérez, Miguel Peña, Eliseo Martínez y Manuel Guarneros

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, Conservatorio Simón Bolívar, Venezuela
Proyecto Alma Llanera

Desde su fundación en 1975, el sistema ha puesto especial énfasis en el conocimiento y la difusión de la música tradicional venezolana, dando a conocer el nutrido repertorio tradicional y conformando multiplicidad de ensambles dedicados a estos géneros musicales. Esta labor se sistematizó e intensificó a partir del inicio del siglo XXI, con la creación del proyecto Alma Llanera. El fundamento del proyecto es el inicio, desarrollo y profundización del estudio, así como la difusión de la música tradicional venezolana mediante la conformación de una estructura pedagógica y artística, con el modelo académico y filosófico del sistema. Con el proyecto, los niños y jóvenes del sistema pueden estudiar los instrumentos tradicionales venezolanos, como el cuatro, la guitarra, la bandola, mandolina, arpa criolla, bandola cordillerana, las maracas y el bajo popular, por medio de mecanismos académicos y de vinculación directa con los cultores de la música. Alma Llanera plantea conjugar los esquemas de la enseñanza musical tradicional con la visión de la práctica colectiva de la música, para cultivar así la tradición de las diversas regiones del país y difundir la música autóctona venezolana mediante recitales, conciertos, conferencias, ponencias y festivales; además, se propone crear núcleos piloto por estado, para lograr la masificación del proyecto.

Instituto Superior de Arte, Cuba

En este instituto cubano se estudian, como una sola carrera, la guitarra, el tres y el laúd –instrumento tradicional, pero no confundirlo con el instrumento renacentista o barroco.

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Buenos Aires, Argentina

En esta escuela se ofrecen las siguientes especializaciones: *a)* Intérprete y arreglador de tango y música folclórica, especialidad en guitarra (la hay en charango); *b)* Profesor superior de artes en tango y música folclórica (régimen especial para la educación artística), especialidad en guitarra (la hay en charango). Asimismo, cuenta con planes de estudio para las carreras de Etnomusicología y tango, y Música folclórica; ésta, de nueva creación, atiende una demanda creciente de la población y un vacío de oferta educativa que hasta entonces afectaba a Buenos Aires. De su modesto comienzo con 40 alumnos y siete profesores, el conservatorio cuenta hoy con 2,500 alumnos y casi 300 profesores; funciona en cinco sedes diferentes, que abarcan importantes áreas y barrios capitalinos. Entre los maestros del conservatorio se cuentan guitarristas de la talla de Jorge Martínez Zárate y María Luisa Anido.

Otras instituciones en España

El Conservatorio Profesional de Música Cristóbal de Morales, en Sevilla, cuenta con la carrera de guitarra flamenca. En Madrid, destaca el Conservatorio Flamenco Casa Patas, y en Córdoba, el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco, que ofrece la carrera de guitarra flamenca.

Conclusiones: desde el corazón

Las culturas viven porque se mueven, viajan, le dan la mano a otras culturas y al hacerlo van transformando pero también enriqueciendo sus perfiles originales.

CARLOS FUENTES

*Yo no canto por cantar ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra tiene sentido y razón,
tiene corazón de tierra y alas de palomita
es como el agua bendita, santigua glorias y penas...*

VÍCTOR JARA

Gracias al reencuentro y al rescate de las raíces musicales del continente, realizado a partir de la década de 1960 por muchos músicos en varias partes de América Latina, tuve la oportunidad –desde muy pequeña– de aprender

los sones de México. A lo largo de mi historia, mi contacto con la música no hizo distinciones entre clásica y popular: solamente había buena y mala música. Afortunadamente crecí en una familia con sensibilidad para las artes en general. La diferencia sobrevino al tomar la decisión de dedicar mi vida a la guitarra y entrar en contacto con las escuelas profesionales. Siempre tuve claro que quería dedicarme a la música mexicana, con mis propias creaciones y mi experiencia. Sin embargo, desde el inicio de mi formación no he dejado de tropezar con prejuicios: para los músicos académicos soy demasiado popular y para los populares, muy académica. El choque con los académicos de mentalidad cerrada y con la idea de que sólo es válido lo que ellos proponen en el arte, la vanguardia, lo valioso, etcétera, me ha llevado a plantear otras reflexiones, por ejemplo, que lo mejor es aprender de todas las vertientes y tener muy claro el sentido de por qué y cómo se hace música.

Desde su llegada a estas tierras, como vihuela o como guitarra renacentista, la guitarra era un instrumento que también en España cumplía una función popular; es decir, fue tocada por personajes pertenecientes a todo tipo de clases sociales de la antigua sociedad peninsular del siglo XVI. Como siempre, el instrumento se vio enriquecido al pasar de mano en mano y de tradición en tradición; así, tanto en las cortes como en las calles, el repertorio y los recursos de ejecución se vieron incrementados constantemente. De esta manera llegó al Nuevo Mundo, donde se transformó en muchísimas formas tanto físicas –jarana jarocha, jarana huasteca, vihuela, quinta huapanguera, bajo quinto, guitarrón, guitarra de golpe, cuatro venezolano, tiple, charango, tres, etcétera, etcétera–, como creativas: sones huastecos,

jarochos, istmeños, jarabes, chilenas, palomos, corridos, cuecas, milongas, zambas, montunos, yaravís, takiraris, huaynos, marineras, tonadas, joropos, guaranías y otra vez un larguísimo etcétera.

El repertorio del instrumento siempre se vio influido por la música popular, desde sus manifestaciones del siglo XVI hasta llegar, en el XIX, a la forma como hoy se conoce. Desde las suites de Bach o de Weiss –basadas en danzas de moda en Europa– hasta el periodo actual, cuando existe la obra de gran cantidad de compositores que han estudiado cada vez más a fondo la música oriunda de sus lugares de origen: Villa-Lobos, Barrios Mangoré, Lauro, Brouwer, Piazzolla y Falú, pasando por los románticos Tárrega, Moreno Torroba, Llobet y muchos otros. Asimismo, los mexicanos Tamez, Oliva, Diego, García de León y Ritter, cuya obra y estudio serio de lo popular han derivado en un repertorio exquisito, de primer nivel y reconocimiento mundial, merecen una mención aparte. Es preciso evocar y recordar siempre al notable Tata Ponce, quien después de estudiar en París en la clase de Paul Dukas, al lado de Villa-Lobos y Joaquín Rodrigo, regresó a México a redondear su creación, inspirado –además de otras músicas– en los sonidos de su pueblo. Personalmente, si algo lamento de la pronta partida de Silvestre Revueltas, mi compositor mexicano favorito, es que no haya compuesto nada para guitarra.

Salvo por las enseñanzas de algunos maestros excepcionales, la formación usual de los guitarristas “de escuela” no incluye prácticamente nada acerca de la música en la que está basado su repertorio. Así, tocan los valses del venezolano Lauro, el choro del brasileño Villa-Lobos o los aires de

son de nuestro paisano Tamez, con nulo conocimiento no sólo auditivo, sino también de la ejecución de la música en que se inspiraron. Esto me ha resultado muy claro cuando he tenido la oportunidad de escuchar a guitarristas argentinos, venezolanos, cubanos o brasileños que conocen y tocan los géneros de su país y, a partir de ello, ejecutan el repertorio clásico. La diferencia en el sabor y el toque es abismal. Los guitarristas mexicanos y los músicos en general han quedado completamente desconectados de algo que además es propio: su cultura. Es diferente tocar una jarana, una vihuela o una guitarra de golpe y después trasladar ese sentimiento y esa conexión con el origen, al repertorio de guitarra basado en esta música. Por otra parte, en México hay gran cantidad de recursos que se explotan mínimamente en términos creativos, comenzando por los rasgueos, pero muy pocos guitarristas actuales pueden tocar un son jarocho, una chilena o un son huasteco con verdadero conocimiento; en general lo tocan todo como huapango canción y de manera muy limitada. Los músicos de escuela muchas veces tergiversan los fines: tocan para competir, correr más, “ser mejores”, los más famosos, y no para contactarse con el corazón y con los demás.

También es oportuno destacar que conocer cómo se vive en otras partes de nuestra nación nos sensibiliza profundamente, como seres humanos, para reconocer la importancia del otro. Despierta la conciencia social en pueblos urgidos de ello. México es un país con su propio temperamento, ni mejor ni peor que otros, sino simplemente es así, y su talento artístico se desarrollaría al máximo si se le alimentara con todo lo que se tiene individual

y colectivamente. Un artista toma lo que lo hará crecer, pero cuanto más conozca, más rica será su creación.

A principios del siglo XX, el maestro Manuel M. Ponce estaba consciente de todo lo anterior e instauró en el Conservatorio Nacional la materia de Música folclórica, obligatoria para todos los estudiantes. Desafortunadamente ya no se imparte. Desde esa época, el mundo ha dado muchas vueltas: hay guitarristas impresionantes que han marcado un estilo en la música, más allá de etiquetas, pues han sabido mezclar lo que conforma sus propios mundos: Django Reinhardt, Paco de Lucía, Baden Powell, Egberto Gismonti, John McLaughlin, por mencionar a algunos de los más representativos.

Asimismo, ¿qué decir de Ravi Shankar y otros músicos de tradiciones distantes? ¿Acaso seguiremos teniendo una visión eurocentrista, como hasta ahora, sin siquiera ser europeos, pensando que sólo el universo llamado occidental representa civilización y alta cultura? No olvidemos que uno de los mejores guitarristas del mundo, John Williams, se acercó a Paco Peña para aprender flamenco y grabó un disco con obras de Horacio Salinas acompañado por Inti Illimani, de Chile. Y recientemente, Rey Guerra, el gran guitarrista cubano, grabó el disco *Mariposas* con Silvio Rodríguez, sin duda uno de los trabajos más sorprendentes de la alta cultura latinoamericana.

Imposible omitir a los músicos que han desarrollado un maravilloso todo y creación en la guitarra, complementado con la poesía: Violeta Parra, Víctor Jara, Alfredo Zitarrosa, Atahualpa Yupanqui o Silvio Rodríguez son apenas un relevante ejemplo. ¿No fueron ellos también excelentes ejecu-

tantes de su instrumento y conocedores de su tradición, además de saberse latinoamericanos y comprometerse con lo que ello significa? Las siguientes son frases que implican la conexión misteriosa que despierta el contacto profundo con ese universo sonoro de seis cuerdas:

“Cómo haré para tomarte en mis adentros, guitarra”, Alfredo Zitarrosa.

“Yo soy como mi jarana: tengo el corazón de cedro, por eso nunca me quiebro y es mi pecho una campana”, Arcadio Hidalgo.

“Universo de seis cuerdas/ y un simple nombre: guitarra,/ caminando por el mundo/ al corazón aferrada”, Atahualpa Yupanqui.

Me considero hija artística de Violeta Parra, quien se hizo dueña de sí misma, de su cultura... mujer volcán y estrella que recreó la música de su pueblo. Yo no sabría a qué vine al mundo si ella no hubiera marcado antes el camino. Pocos conocen su trabajo como compositora de guitarra. No se trata de despreciar una cosa u otra, sino de complementar. En otros países cuidan sus tradiciones como oro puro, pero aquí dejamos morir pueblos enteros.

Aquí, los guitarristas se encierran horas y horas intentando emular a Williams, Bream o Russel, pero no para ser ellos, porque no comprenden dónde están parados y muchas veces tampoco saben hacia dónde van... y resulta que están de pie en uno de los más intensos lugares del planeta, donde las artes llamadas populares son las portadoras de la sabiduría de

siglos de experiencia e historia mesoamericana, europea y africana, pero que son etiquetadas con un término simple y ortodoxo que muy poco refleja la cantidad de arte y conocimiento que realmente contienen.

¿Es lo mismo hablar de arte popular en Francia, Alemania o Italia, que en Paraguay, Brasil, Cuba, India o China? y ¿no llega a ser insultante que todo aquello que no lleve los apellidos “occidental”, “europeo” o “civilizado” se le mire con menosprecio, como si valiera menos? Varios artistas europeos y estadounidenses están conscientes de los valores populares e inspiran sus obras en las artes mexicanas antiguas y actuales.

Siempre he pensado que el principal drama de México es ser un país con baja autoestima. Muchas veces veo a los músicos de escuela como desamparados: pasan horas y horas estudiando un repertorio que tocan millones de músicos profesionales y aficionados de todo el mundo, pero tienen muy pocas posibilidades de ser invitados a tocar en festivales en Europa o en otras partes del mundo, ya que en esos lugares piensan primero en ellos y en sus músicos. Debemos aceptar que existen excepciones; sin embargo, salvo éstas, hay muchos músicos mexicanos de alto nivel que no tienen el reconocimiento que merecen.

Uno de los problemas que ha creado la educación musical en México radica en que ha convertido la técnica de ejecución en un fin y no en un medio. Por supuesto, existe el virtuosismo en un fandango, pero surge espontáneamente cuando la música así lo pide. El músico popular o tradicional goza porque concibe su música como un medio para pasarla bien o para agradecer o pedir algo en una iglesia, sin importar tanto si falla una

nota. Desafortunadamente, hoy muchos de estos vicios han contaminado la tradición y han transformado a algunos músicos en *vedettes* del son.

Hay clases de composición en las escuelas profesionales de música, en las cuales parte de la cátedra parece consistir en hablar mal de los compositores que aún se inspiran en la música tradicional y popular, o que componen sin apego a los lineamientos de la música llamada contemporánea: se les califica de “tonales”, “fórmulas” y “cursis”, pero resulta que varios son de los más aclamados en el mundo, y sus obras son interpretadas una y otra vez por las mejores orquestas y solistas mexicanos y extranjeros.

Se debe acabar de una vez por todas con la jerarquización cultural, ese grave mal que tanto ha afectado a México. Ninguno es más valioso que otro. Los diferentes productos culturales, independientemente de su procedencia, son manifestaciones diversas del espíritu humano y dejarán huella donde tengan que dejarla. Por fortuna existen músicos con otra visión que, a pesar de haberse formado en escuelas, han vuelto la vista hacia lo popular y han encontrado un mundo maravilloso, por ejemplo: el son de Veracruz y su relación con la música barroca, un lazo que ha dado como fruto investigaciones y reinterpretaciones muy serias y que aún da de qué hablar entre varios músicos del mundo.

Recuerdo que cuando terminé la carrera de guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el maestro Aurelio León, quien impartía la asignatura de Pedagogía musical, nos preguntó qué seguía en nuestra carrera y mis compañeros contestaron que irían a Julliard, Harvard, París, Alemania, qué sé yo. Yo respondí que me iría a Jamiltepec a estudiar chilenas y a

Tamazunchale a estudiar sones huastecos; a Jáltipan y la zona jarocha, a la Península de Yucatán, al istmo de Tehuantepec, a la región planeca, a Tierra Caliente... a recorrer México. Muchos se rieron de mí; por supuesto, no me importó. No sé si mis compañeros efectivamente fueron al extranjero; pero yo sí me he dedicado a sacar mis “maestrías” y “doctorados” posteriores en sones mexicanos, sin más títulos que una tremenda huella en el corazón.

Mi corazón es de huapanguera, chilenera, fandanguera y sonera. Si bien la escuela, que también es parte fundamental de mi música, me formó al darme los medios para reconcebir mi mundo sonoro, yo me gradué en 2006 en Xichú, ubicado en la Sierra Gorda de Guanajuato. Después de muchos años de participar en la topada anual, invitada por mi maestro Guillermo Vélázquez, fui parte del desfile de músicos y danzantes que recorren el pueblo hasta llegar al centro donde se realiza la fiesta. Me preguntaron: ¿adentro o afuera del desfile? Yo supe y sentí el compromiso que eso significa, así como el sentido y servicio comunitario que implica, pues los músicos tradicionales entienden su quehacer como algo muy distinto de lo que aprendemos en la escuela, según lo he comentado. Por supuesto, contesté que adentro. Me incensaron y me formaron hasta atrás, después de los concheros, los viejos huapangueros y muchos más, junto con los jóvenes, los recién cobijados dentro de un modo distinto de entender el mundo y de ser creadores y artistas. Fue uno de los días más felices de mi vida, mi corazón se alegró profundamente de que me consideraran digna de caminar entre ellos.

Desde la época de los músicos nacionalistas parece que le tomamos terror al término, que al final es sólo otra etiqueta. El nacionalismo ha existido

siempre en todo el mundo: basta escuchar una *suite* de Bach o a cualquier músico romántico. Me pregunto si, al pensar que el nacionalismo ya pasó de moda, un monstruo como Gismonti queda fuera de lugar o si Piazzola no debió componer tangos, ¿y Arturo Márquez?, ¿y Leo Brouwer?, ¿y todavía otro larguísimo etcétera? Cada quien toma el conocimiento de los géneros populares y tradicionales, y lo aplica en su creación: algunos exaltan el estilo del género, otros lo utilizan de manera más escondida y latente, pero en todos los casos es imprescindible conocerlos.

En países como Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Brasil, China o India, la música tradicional y popular se estudia con toda seriedad y su conocimiento refuerza la formación del artista. Ya se han mencionado las carreras de guitarrista de tango, flamenco, son cubano y joropo. No se trata de que todos se dediquen a este tipo de música, sino de tener una columna vertebral más firme: se trata de que la guitarra mexicana tome formalmente su lugar en México y en el mundo.

¿Qué sigue ahora? Que se vaya incrementando cada vez más el repertorio para una comunidad guitarrística numerosa, en lo que México es actualmente una potencia. Además del aprendizaje usual en escuelas con maestros profesionales de la guitarra, se deben tomar en cuenta los conocimientos y métodos de enseñanza de los músicos tradicionales, muchos de ellos con años de experiencia. También será necesario sensibilizar a los guitarristas y a los músicos en general, por medio de la afición a escuchar música, apreciar videos, dedicarse a la lectura y asistir a conciertos del universo de la música tradicional. Siempre, cabe recordarlo, con el corazón por delante.

Explicaciones para rasguear en la guitarra los diferentes géneros de la música tradicional y popular de México

Los rasgueos que acompañan los sones y la música tradicional de México se aprenden de manera oral (tal y como las músicas tradicionales del mundo) y sólo así se llegan a captar las sutilezas que le dan el sabor, los acentos, la claridad y toda una serie de aspectos que le dan vida. Estas explicaciones son un mero acercamiento a los sonidos que llevan siglos de refinamiento, sabiduría y aprendizaje, y cada vez que uno se acerca a ellos y a sus ejecutantes, se topa con más variaciones, mánicos (es decir, movimientos de la mano derecha) nuevos e incluso el sabor que cada intérprete le da, según su generación, su región de origen y hasta su herencia familiar. Son muy sencillas aproximaciones a un universo riquísimo y a toda una escuela musical que toma años y años aprender. En el caso de los géneros no rasgueados como el son istmeño o los yucatecos, también se trata de las formas más sencillas de acompañamiento, una mera introducción. En los siguientes ejemplos están algunas de las células rítmicas más importantes o usuales.

Bases generales para comenzar a rasguear, se estudian una por una y luego se alternan

The musical score displays seven rhythmic patterns (I-VII) for guitar strumming. Each pattern is represented by a single staff in common time (indicated by a 'C') with a treble clef. The patterns are as follows:

- I:** A sequence of eighth-note pairs (down-up, up-down).
- II:** An eighth-note chord followed by another eighth-note chord.
- III:** An eighth-note chord followed by an eighth-note pair (down-up, up-down).
- IV:** A sequence of eighth-note pairs (down-up, up-down, down-up, up-down).
- V:** An eighth-note chord followed by an eighth-note pair (down-up, up-down), with arrows indicating the direction of each stroke.
- VI:** An eighth-note chord followed by an eighth-note pair (down-up, up-down), with arrows indicating the direction of each stroke.
- VII:** An eighth-note chord followed by an eighth-note pair (down-up, up-down), with arrows indicating the direction of each stroke.

Son jarocho

Se emplean las anteriores, además hay muchas variantes y adornos

15

Son huasteco

Los rasgueos varían según la región huasteca de que se trate: Veracruz, San Luis Potosí, Tamaulipas, Puebla, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato

Son de mariachi
Jalisco, Colima, Nayarit

35

A musical score for a mariachi instrument. It consists of five staves of music. Measure 35 starts with a rest followed by a sixteenth-note pattern. Measures 36-40 show a continuous sixteenth-note pattern with various grace notes and slurs. The time signature changes between common time (G), 2/4, and 3/4.

41

A musical score for a mariachi instrument. It consists of five staves of music. Measures 41-46 continue the sixteenth-note pattern from the previous section, maintaining the alternating common time (G) and 2/4 time signatures.

45

A musical score for a mariachi instrument. It consists of five staves of music. Measures 45-50 continue the sixteenth-note pattern with grace notes and slurs, alternating between common time (G) and 2/4 time signatures.

Son planeco
Michoacán

50

A musical score for a mariachi instrument. It consists of five staves of music. Measures 50-55 start with a rest followed by a sixteenth-note pattern. The time signature alternates between common time (G) and 2/4.

Algunos adornos

56

Son calentano

62

Gusto calentano

Chilena clásica
Base

69

Variaciones y adornos de chilena

76

Base huapango - canción

83

Algunos adornos

X O X ↑ v | O ↑ v |

X ↑ ↑ O ↑ ↑ J ↑ X ↑ v | X ↑ ↑ X ↑ v |

Estos dos en particular, se usan
al finalizar una frase

Sonecito purhépecha. Son abajeño.

El son abajeño es más rápido y vigoroso que el sonecito

90

X ↑ v ↑ v ↑ v | v ↑ v ↑ v ↑ v |

v ↑ v ↑ v ↑ v | v ↑ v ↑ v ↑ v |

Base

Algunos adornos

Son istmeño

Es como un vals, pero tiene sus juegos
rítmicos y su sabor particular

97

v > v > v > | v > v > v > |

v > v > v > | v > v > v > |

ꝝ. ꝝ. ꝝ. ꝝ. | ꝝ. ꝝ. ꝝ. ꝝ. |

105

ꝝ. ꝝ. ꝝ. ꝝ. | ꝝ. ꝝ. ꝝ. ꝝ. |

115

Son de tarima

124

Adornos

Trova yucateca

Clave

131

Bambuco

138

144 Bolero Variante base bolero

150 Géneros del norte Redova Chotfs

160

169 I II III IV V VI VII

- I Bajar desde el meñique al pulgar, de los bajos a los agudos, arpegiando pero rasgueando.
- II Bajar los dedos de meñique a índice, sin arpear, rasgueando de los bajos a los agudos.
- III Sube el pulgar, de los agudos a los bajos, rasgueando, sin arpear.
- IV Azote de las cuerdas mexicano, de son huasteco o de huapango, posando los dedos, entreabriendo la mano, sin meter la palma, de meñique a pulgar de manera rápida produciendo un chasquido sonoro y percutivo. Si está marcada sobre el bajo, se ejecuta ahí mismo.
- V Bajar con el pulgar, sin arpear, de los bajos a los agudos.
- VI Bajar con los dedos, con pulgar y sin arpear.
- VII Azote mexicano pero suave, la técnica es la misma que en el anterior pero es muy sutil su sonido.

Estudiarlos repitiendo varias veces cada base y luego alternarlas según el género en cuestión con sus propios adornos. Lo óptimo es adentrarse en cada estilo ejecutando algunos sones propios y aprendiendo directo sobre la música, siguiendo los giros armónicos y el estar cerca de los maestros tradicionales de cada género.

Bibliografía

- CORONA Alcalde, Antonio, 2005, “El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, vol. 8, pp. 77-132.
- _____, 2010, “Del tambor de cuerdas a la guitarra española: la introducción y difusión de los instrumentos de cuerda punteada con mango en la Nueva España”, *El libro de la 49 SMR*, Cuenca, Fundación Patronato de Semana de Música Religiosa de Cuenca, pp. 31-67.
- DOURNON, Geneviève, 1996, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, París, Ediciones UNESCO (Mémoire des peuples).
- GARCÍA de León, Antonio, 2011, “Prólogo”, *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- JÁUREGUI, Jesús, 2008, *El mariachi*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Taurus.
- MONTANARO, Bruno, 1983, *Guitares Hispano-Américaines*, Aix-en-Provence, EdiSud.
- MORENO Rivas, Yolanda, 1989, *Historia de la música popular mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Los Noventa).

Los instrumentos de cuerda punteada en la Nueva España

Antonio Corona Alcalde*

Las primeras definiciones formales de la guitarra y la vihuela aparecen en el monumental *Tesoro de la lengua castellana o española*: obra de Sebastián de Covarrubias publicada en Madrid en 1611.¹ Esta fecha puede parecer tardía para comenzar una revisión de la evidencia conocida acerca de los instrumentos de cuerda punteada en la Nueva España, pero nos proporciona un punto de referencia para ubicar a otro lexicógrafo, Alonso de Molina, quien ofrece información de relevancia para nuestro tema en su *Vocabulario en la lengua castellana y mexicana* publicado en 1555, cincuenta y cinco años antes de la aparición de la obra de Covarrubias.² La historia de los instrumentos de cuerda punteada en Europa tiene una larga antigüedad, pero en América comienza con la llegada de los españoles.

Entre las culturas prehispánicas la música se ejecutaba con instrumentos de aliento y percusión y, con excepción del arco musical entre algunas

* Músico, investigador y docente de la Facultad de Música, UNAM.

¹ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fols. 458 y [II] 73v-74.

² Alonso de Molina, *Vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, México, Juan Pablos, 1555.

etnias apartadas, no existe evidencia del uso generalizado de instrumentos de cuerda. La introducción de estos instrumentos a partir de la llegada de los conquistadores supone una revolución radical en las prácticas musicales americanas, aunada a la experiencia de escuchar la música europea, que los naturales adoptan con gran facilidad según relatan diversos cronistas. La nueva música fue utilizada con habilidad por los primeros religiosos como una herramienta de evangelización y conversión, y el diccionario del padre Molina –concebido como un auxiliar en este proceso– confirma la novedad de los instrumentos de cuerda en el contexto prehispánico a través del examen de ciertos conceptos clave. Lo primero que aflora en este trabajo es la disparidad entre las prácticas y las ideas españolas, por una parte, y la concepción musical de los pueblos precolombinos por la otra. Podemos comenzar a detectar estas diferencias de perspectiva cultural en el hecho de que, siguiendo al vocabulario de Molina, no existiera una palabra en náhuatl que designara el concepto general de “música”, mientras que abundan las relacionadas con el canto.³ Resulta asimismo sorprendente no encontrar en esta obra ninguna alusión a la música instrumental, cuando la misma fuente menciona en varias ocasiones los nombres de distintos instrumentos de aliento y percusión, la forma como se llamaba a sus tañedores e incluso la designación que recibían sus fabricantes. Es en este contexto donde comienzan a aparecer muestras claras de la introducción de los instrumentos de cuerda punteada y de las estrategias que utilizaron los indígenas para

³ Véase, por ejemplo, Molina, 1555, fol. 43, donde distingue entre los conceptos europeos de canto llano (*mēlauac cuicatl*) y canto de órgano (*nahutecuicatl*).

incorporar a su lenguaje los nuevos elementos: al carecer de una nomenclatura adecuada para designar a los instrumentos de cuerda se amalgamaron los términos correspondientes a cuerda (*mecatl*) y tambor o atabal (*huehuetyl*).⁴ La palabra resultante, *mecahuehuetyl* o tambor de cuerda, se aplica indistintamente al arpa, el laúd o la vihuela, de acuerdo todavía con Molina, quien asimismo define al tañedor de vihuela como *mecaueuetzotzona*.⁵ El buen padre añade otras precisiones que no carecen de interés, tales como definir al tambor de cuerdas también como *petlacamecaeuetl* (del náhuatl *petlacalli*, caja o arca), lo cual nos reitera que se trata de instrumentos de cuerda con cuerpo o caja, y una indicación adicional acerca del número de cuerdas de estos instrumentos: de cuatro y cinco cuerdas (figura 1), lo cual nos remite a las guitarras y vihuelas de cuatro y cinco órdenes de la España de

Ynstrumento musico. *mecaueuetl.petlacalmecaueuetl,tlapitzalli.*

Ynstrumento de quattro cuerdas. *mecaueuetl naui y mecyo, vel, naui temiy mecyo.*

Ynstruméto de cincocuerdas. *mecaueuetl macuilli y mecyo, y assidelas demás.*

Figura 1. Imagen tomada de: Alonso de Molina, *Vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, México, Juan Pablos, 1555, fol. 150

⁴ Ibídem, fols. 26v (atabal traducido como *ueuetl*) y 59v (donde cuerda se define como *mecatl*).

⁵ Ibídem, fols. 136, 152v, 231v y 244.



Figura 2. Imagen tomada de: Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, 2 vols., Valencia, Imprenta de Ferrer de Órga, 1872, I, p. 14

mediados del siglo XVI (figura 2), independientemente de que deja abierta la posibilidad de que hubiera más cuerdas, como podría ser el caso de la vihuela típica del propio siglo XVI (figura 3) y, naturalmente, del arpa.

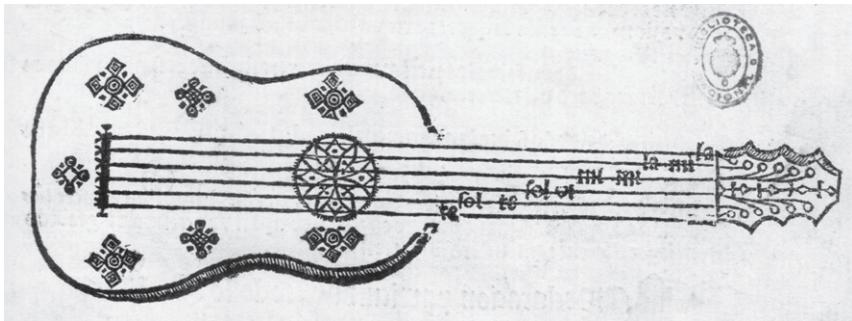


Figura 3. Imagen tomada de: Luis Milán, *Libro de Música de Vihuela de mano (El maestro)*, Francisco Díaz Romano (ed.), Valencia, 1536, fol. 4. Fuente: International Music Score Library Project, www.archive.org (<https://archive.org/details/imslp-de-musica-de-vihuela-de-mano-miln-luis>)

Este pequeño excuso lexicográfico nos permite establecer, en la medida de la precaria información de que disponemos acerca de la música instrumental en la Nueva España durante los primeros años de la Conquista, un contexto donde los instrumentos llevados por los españoles a las nuevas tierras encontraron un espacio fértil para su adopción y –eventualmente– sufrir adaptaciones y transformaciones. Vale la pena recordar que se puede encontrar un proceso similar de adecuación del lenguaje a falta de un término preexistente en el *Vocabulario en lengua mixteca* (1593) de Francisco de Alvarado, donde atabal aparece como *ñuu* y cuerda como *yoho*, que dan lugar a la definición de arpa y de vihuela como *ñuu yoho*, e incluso se designa a sus cuerdas como *yohoñuuyoho*, en otras palabras: “cuerda de tambor de cuerda” e incluso en

Perú, donde, de acuerdo con Robert Stevenson, los quechua llamaron *tinya* (tambor de mano) a la guitarra y a la vihuela.⁶

En el territorio que se convertiría eventualmente en la Nueva España la historia había comenzado 36 años antes, con el desembarco de Hernán Cortés y de sus huestes en Chalchihuecan, donde más tarde se fundaría la Villa Rica de la Vera Cruz, el 22 de abril de 1519; un Viernes Santo. Bernal Díaz del Castillo (Medina del Campo ca. 1492-Guatemala ca. 1581) da cuenta, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de los nombres y peculiaridades de sus cerca de quinientos compañeros de armas, entre los cuales aparecen un cierto cantor llamado Porras, así como el primer tañedor de vihuela en pisar las tierras novohispanas, de nombre Ortiz el cual, según el mismo Díaz del Castillo, murió en la contienda:

Pasó un Ortiz, gran tañedor de viola [sic] e amostraba a danzar; e vino su compañero que se decía Bartolomé García, e fue minero en la isla de Cuba, e ese Ortiz e Bartolomé García pasaron el mejor caballo que pasó en nuestra compañía, el cual les tomó Cortés e se los pagó; murieron entrambos compañeros en poder de indios.⁷

⁶ Francisco de Alvarado, *Vocabulario en lengua mixteca*, México, Pedro Balli, 1593, fols. 32v, 59, 119v y 202v; R. Stevenson, *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union, 1959, p. 18: “when the Spaniards introduced their *guitarra* and *vihuela* the Quechua called them *ttinya*, the same word which they applied to any hand-drum”.

⁷ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, única edición hecha según el códice autógrafo, la publica Genaro García, 2 vols., México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1904, II, p. 541: “Capítulo CCV. De los valerosos capitanes y fuertes y esforzados soldados que pasamos desde la isla de Cuba con el venturoso e animoso don Hernando Cortés, que después de ganado Mejico fue Marqués del Valle y tuvo otros dídtados”.

Desafortunadamente el principio de esta historia en la Nueva España finaliza abruptamente; sin embargo, los españoles ya se habían preocupado por traer consigo instrumentos musicales desde los primeros tiempos de la colonización de las Indias, para proporcionar entretenimiento y solaz en los largos periodos de viaje y durante los ratos de ocio entre las labores de colonización. Se sabe que Fernando el Católico ordenó en 1496 y 1497 que se enviaran instrumentos musicales a las personas que quedaron en La Española (hoy Santo Domingo) y que otros colonos llevaron con ellos sus propios instrumentos, como es el caso de Diego de Nicuesa, quien naufragó en 1508 frente a Portobelo, en el istmo de Panamá, logrando salvar su vihuela de rica manufactura.⁸ Ciertos documentos del Archivo de Indias dan fe de cómo el secretario Rui González llevaba consigo una vihuela y cuerdas cuando partió con Diego Colón hacia Santo Domingo.⁹

⁸ Bruno Montanaro, *Guitares Hispano-Américaines*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983, p. 17, adscribe a Bartolomé de las Casas, en su *Historia de Indias*, la referencia a la real orden de Fernando el Católico pero no proporciona una referencia más precisa. El naufragio de Diego de Nicuesa es mencionado por Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 32; y Cedar Viglietti, *Origen e historia de la guitarra*, Buenos Aires, Albatros, 1973, p. 107. Bartolomé de las Casas menciona en su *Historia de las Indias* que este hidalgo era gran tañedor de vihuela, véase la edición de esta obra por Feliciano Ramírez de Arellano y José Sancho Rayón, 3 vols., Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1875, III, p. 262. Se puede encontrar más información acerca de este personaje en Roger Merriman, *Francisco López de Gómara. Anales del Emperador Carlos V*, Oxford, Clarendon Press, 1912, pp. 25 y 177.

⁹ José Torre Revello, “Merchandise brought to America by the Spaniards (1534-1568)”, *Hispanic American Historical Review*, 23, 1943, pp. 773-781. Citado en Egberto Bermúdez, “La vihuela: los ejemplares de París y Quito - The Vihuela: the Paris and Quito Instruments”, *La guitarra española-The Spanish Guitar. Catálogo de la exposición realizada en Nueva York (The Metropolitan Museum of Art) y Madrid (Museo Municipal 1991-1992)*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 25-47, 1991 (p. 26). Mencionado en adelante como “vihuela”.

Al consumarse la conquista de México comenzó la tarea de incorporar a los indígenas a la nueva cultura, proceso en el que la música jugó un papel preponderante. Si bien se utilizó inicialmente como un recurso más para coadyuvar a la evangelización, la afluencia de músicos españoles contribuyó muy pronto al aprendizaje de la música secular, así como al de la construcción de instrumentos. La novedad de los instrumentos europeos de cuerda, que ya ha quedado manifiesta en los diccionarios de lenguas indígenas, generó un gran interés entre los naturales, quienes mostraron grandes dotes tanto para su aprendizaje como para su manufactura. La capacidad de los indígenas para aprender sorprendió a los españoles, como refiere fray Toribio de Benavente (mejor conocido como Motolinía), al transmitir las declaraciones de algunos ministriales españoles, quienes comparan el ritmo de aprendizaje de los indígenas con el de los músicos de la península: “e yo vi firmar a estos ministriales españoles [...] de lo que estos naturales deprendieron en dos meses no lo deprendían en España en dos años, porque en dos meses cantaban muchas magnificats, motetes, etcétera”.¹⁰ Esta capacidad manifiesta no se limitaba exclusivamente a la música vocal; Bartolomé de las Casas señala que los indígenas asimismo demostraron una gran habilidad en el aprendizaje y uso de los instrumentos, excediendo el arte de la música “en ser muy diestros en tañer flautas y cheremías y sacabuches y otros instrumentos semejantes”.¹¹

¹⁰ Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM, 1971, p. 243. Citado en Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 129.

¹¹ Bartolomé de las Casas, *Los indios de México y Nueva España. Antología*, edición, prólogo y apéndices de Edmundo O’Gorman, 4^a ed., México, Porrúa, 1979, p. 33.

La enseñanza informal que proporcionaban los músicos profanos, aficionados y profesionales consistió seguramente en la transmisión por vía oral de formas populares españolas, sus canciones, bailes y danzas, así como la manera de acompañarlas con instrumentos. De acuerdo con Lourdes Turrent, los primeros músicos en arribar a las tierras de la Nueva España fueron mayoritariamente miembros de los estamentos más bajos de la sociedad:

Los pueblos americanos no fueron conquistados por la nobleza española. A nuestra tierra llegaron presidiarios, vagabundos, gente de los estratos medios y miembros de familias educadas pero venidas a menos. Por lo tanto, durante los primeros años de Colonia, la música profana que se escuchó en América fue la que se cantaba acompañada de vihuela o de guitarra.¹²

El caso de Bartolomé de Risueño nos proporciona un buen ejemplo de esta situación. Este personaje, natural de Talavera de la Reina, estudió música en Sevilla, donde aprendió a tocar la vihuela, y posteriormente se trasladó primero a Canarias, junto con su mujer, y después a La Española, donde dio clases de tañer. Llegó a la Nueva España alrededor de 1566 y dos años más tarde lo encontramos recibiendo clases de arpa; en 1598 tuvo problemas con la Inquisición: se le confundió con un homónimo quien llegó a la Ciudad de México alrededor de 1570 y era, asimismo, músico de buena voz, daba clases de arpa, vihuela y danza, pero era también un vagabundo y

¹² Turrent, op. cit., p. 44.

amigo de serenatas según las declaraciones en su contra.¹³ Este caso muestra cómo llegaban a las tierras americanas músicos pobres en busca de nuevos horizontes, los cuales seguramente influyeron de manera decisiva en la transmisión de las músicas populares.

Las guitarras y vihuelas comienzan así a aparecer en manos de los nativos quienes tienen, una vez más, la oportunidad de demostrar sus dotes naturales para la música y aprenden con gran rapidez a tañer estos instrumentos. Es muy probable que la relación con soldados y otras personas adeptas a la música profana les permitiera asimismo aprender otras habilidades, nada edificantes desde el punto de vista de Gerónimo de Mendieta quien se lamenta de que los indios –e incluso las indias– hubieran adquirido, junto con el arte de tocar la guitarra, la afición por el juego:

Muchos de los indios se hacen haraganes que no pueden aprovecharse dellos su República, dando en jugar y guitarrear, que éste es un artículo de la doctrina que en la escuela de los españoles han aprendido. ¿Quién nunca imaginara que no sólo los indios, sino también las indias mujeres habían de jugar a los naipes y saber tañer guitarras? Del juego pocas serán, pero de hacer y tañer guitarras en pueblos grandes, entiendo, son más de las que serían menester.¹⁴

¹³ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, facsímil de la primera edición de 1934, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1987, pp. 161-162.

¹⁴ Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica india*, estudio preliminar de Antonio Rubial García, 2 vols., México, Conaculta (Cien de México), 1997, II, p. 183.

Desafortunadamente, la transmisión por vía oral o, posiblemente, por medio de hojas de papel garabateadas en forma apresurada, no sirvió para preservar el rico panorama musical que se desplegó ante los indios, y no se dispone de ninguna otra fuente que permitiera reconstruir, ni siquiera fragmentariamente, el proceso de aprendizaje de la nueva música profana, ni documentar su práctica en los contextos donde se manifestaría normalmente: en la intimidad de los hogares, en las fiestas y celebraciones, o bien como un auxiliar en las empresas amorosas. Sin embargo sobreviven algunos datos sueltos, pequeñas ventanas que nos ofrecen un atisbo de ese momento crucial, cuando el indígena se apropiaba de la música española para crear con la suya un mestizaje que fusionaría su propia sensibilidad con las formas y los instrumentos traídos de Europa. Es importante recordar que además del ambiente indígena y el mestizo, existieron otros contextos sociales en la Nueva España, compuestos, en primera instancia, por los inmigrantes españoles y más tarde por sus descendientes, los criollos, de diferentes estados y condiciones, quienes tratarán de conservar sus propias tradiciones. Es precisamente en este último grupo donde se encuentran los personajes con la capacidad económica para adquirir los libros de música profana –fundamentalmente para vihuela o para tecla– que se importaban, o bien para mandar pedir instrumentos a España. Cuatro años después de la llegada de Cortés al valle de Anáhuac la población española ascendía a cerca de dos mil colonos establecidos en la Ciudad de México, y no resulta aventurado plantear la posibilidad de que una buena proporción de ellos tuvieran habilidades musicales y que, dada la popularidad de la vihuela en todos los ámbitos sociales en España,

así como la penetración de la guitarra entre las clases populares, estos instrumentos alcanzarían un número considerable para, eventualmente, dar origen a la gran variedad de guitarras populares mexicanas.¹⁵ Es importante destacar este aspecto popular, ya que será en dicho ámbito donde encontraremos las mejores pruebas de la apropiación de los instrumentos españoles, especialmente de la vihuela y de la guitarra.

Un aspecto fundamental para la adopción de los instrumentos españoles por los indígenas fue su disponibilidad. Si bien podemos suponer que la exposición al variado instrumental europeo maravilló a los naturales de Anáhuac, también es razonable considerar que el acceso que tenían a ellos era limitado, ya sea por el reducido número de instrumentos disponibles en los primeros tiempos de la conquista, o por que la mayor parte eran propiedad de los españoles que los trajeron consigo. La respuesta de los indios no se hizo esperar: comenzaron inmediatamente a copiar y a construirlos, demostrando una destreza manual comparable a la habilidad que habían desplegado en el aprendizaje de la música. De acuerdo con el padre Bartolomé de las Casas, alcanzaban una notable maestría “con solo estar mirando a los españoles, sin poner la mano en ello”.¹⁶ Motolinía enumera los oficios mecánicos que los indios han aprendido, entre los cuales refiere

¹⁵ Véase Manuel M. Ponce, *Nuevos escritos musicales*, México, Stylo, 1948, pp. 17-18; Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, México, Porrúa, 1970, p. 166, y Manuel Álvarez Boada, *La música popular en la huasteca veracruzana*, 2^a ed., México, Premiá Editora (La red de Jonás), 1990, p. 47. Montanaro, op. cit. estudia específicamente las guitarras populares.

¹⁶ Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, 2 vols., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1967, I, p. 237. Citado en Turrent, op. cit., p. 149.

que “labran bandurrias, vihuelas, y arpas, y en mil labores y lazos”.¹⁷ Tiempo después, alrededor de 1598, Gerónimo de Mendieta corroboró el testimonio de Motolinía declarando que en la Nueva España se fabricaban todo tipo de instrumentos musicales:

Una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad [fuera de las Indias], no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, orlos, trompetas y atabales [...]. Los instrumentos que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares [...] los indios los hacen todos y los tañen: rabeles, guitarras, cítaras, vihuelas, arpas y monocordios.¹⁸

Aunque la fecha en que Mendieta escribe pudiera parecer tardía, el cronista Bernal Díaz del Castillo, quien vivió muy de cerca la conquista y los acontecimientos inmediatamente posteriores, escribe en términos muy similares en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, justamente cuando describe el proceso de conversión de los indios, es decir, en los primeros tiempos después de finalizada la conquista: “algunos de ellos son cirujanos y herbolarios, y saben jugar de mano y hacen títeres, y hacen vihuelas muy buenas”.¹⁹ El testimonio de Díaz del Castillo acerca de la bondad de las

¹⁷ Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España*, edición de Edmundo O’Gorman, México, Porrúa (Sepan Cuantos, 129), 1969, p. 246.

¹⁸ Mendieta, op. cit., II, p. 76.

¹⁹ Díaz del Castillo, op.cit., II, pp. 559-560: “Capítulo CCIX. Cómo pusimos en muy buenas y santas doctrinas a los indios de la Nueva España, y de su conversión, y de cómo se bautizaron y volvieron a nuestra santa fe, y les enseñamos oficios que se usan en castilla y a tener y guardar justicia”.

vihuelas fabricadas por los indígenas es corroborado por Bartolomé de las Casas, quien narra con admiración cómo encontró en la plaza de México a un indio poniendo a la venta los instrumentos que él mismo fabricaba:

Yo vide en la plaza de México un indio [...], que lo tenían por esclavo, el cual tenía tres o cuatro vihuelas muy buenas y grandes, y señaladamente los lazos dellas eran muy polidos y muy delicados, y eran tan artificiosamente hechos que me paré a mirallos, [...]. Estaba un español junto a él, y éste era su amo, y preguntele si habían traído aquellas vihuelas de Castilla [...]; respondióme que el artífice dellas era el que las tenía en las manos. Dije ¿Y de los lazos? Respondió. Y también de los lazos. Quedé admirado y no lo podía creer si mucho no me lo certificara.²⁰



Figura 4. Retrato de Giovanni Philotheo Achillini, Marcantonio Raimondi, ca. 1510. William H. Shah Gallery Nueva York. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ViolaDaMano_Raimondi_c1510.jpg

²⁰ Bartolomé de las Casas, *Apologetica historia*, p. 237.

La “viola” que, según Bernal Díaz del Castillo, tocaba Ortiz “el músico” era muy probablemente una vihuela. “Viola” era el término italiano usado para designar al mismo instrumento (figura 4), y ambos términos se manejaban con flexibilidad como nos muestran algunas fuentes españolas de fin del siglo XVI que emplean la palabra “vihuela” incluso para designar a la guitarra. Desafortunadamente las fuentes de información sobre la vihuela de principios del siglo XVI son poco explícitas acerca de sus características morfológicas. La iconografía de fines del siglo XV y principios del siglo XVI nos muestra que los instrumentos podían tener variaciones en la forma del cuerpo y del clavijero, pero el tipo de vihuela que finalmente aparecerá de manera más consistente tiene una forma cuya silueta recuerda a la de la guitarra moderna, con aros curvos y fondo plano o ligeramente curvado y clavijero plano (figura 5).

Los escasos instrumentos que sobreviven, las fuentes documentales y literarias, así como la iconografía existente muestran que la vihuela fue un instrumento en constante transformación y que, a diferencia de los instrumentos modernos, carecía de características estandarizadas. En muchos sentidos, la noción de vihuela fue un concepto formado más por un conglomerado de características comunes que por un modelo preestablecido. Podían variar las proporciones de su contorno, su tamaño, su decoración, su forma de tocarse y su repertorio; podía tener seis o más ordenes, y es ese concepto, rico en posibilidades, que llega a la Nueva España traído por Ortiz y sus colegas. La información que poseemos sobre este instrumento en tierras americanas es sumamente escasa, pero ciertos indicios y fuentes



Figura 5. Ángel músico, anónimo, siglo XVI, catedral de Barcelona. Fotografía: Antonio Corona

confirman la importancia que tuvo desde los primeros años de la conquista. Un buen ejemplo lo proporciona una pintura en la capilla de Cocucho (Michoacán) (figura 6) que muestra un instrumento de características muy similares a los que aparecen en fuentes iconográficas peninsulares, incluso en la incongruencia en la representación del número de cuerdas y las clavijas correspondientes (en la pintura se ilustran cinco cuerdas y seis clavijas), como puede apreciarse, por ejemplo, en el célebre grabado que adorna la portadilla de *El maestro* (1536) de Luis Milán, probablemente la ilustración más conocida de la vihuela (figura 7). Otras representaciones de la vihuela en fuentes escultóricas novohispanas confirman que éste es el tipo de instrumento que finalmente se estableció en la Nueva España. Entre



Figura 6. *Ángel músico*, anónimo, iglesia de San Bartolomé, Cocucho, Michoacán.
Fotografía: Abel García López

éstas es notable la que aparece en la fachada de la iglesia del convento de agustinos en Yuriria (Michoacán), la cual muestra a un ángel tañendo un instrumento de tamaño grande que presenta, de nuevo, cinco cuerdas y seis clavijas (figura 8).

La similitud entre la vihuela y la guitarra durante el siglo XVI ha sido una de las cuestiones más polémicas en la historia de estos instrumentos: se encuentran autores que sostienen que se trata de variantes de los mismos instrumentos (es decir, que la guitarra es una especie de vihuela o viceversa), o bien, estudiosos que los consideran instrumentos diferentes. Indudablemente la gran variedad de estilos de construcción, así como la similitud de forma



Figura 7. Imagen tomada de: Luis Milán, *Libro de Música de Vihuela de mano (El maestro)*, Francisco Díaz Romano (ed.), Valencia, 1536, fol. 6v.

Fuente: International Music Score Library Project
[www.archive.org \(https://archive.org/details/imslp-de-musica-de-vihuela-de-mano-miln-luis\)](https://archive.org/details/imslp-de-musica-de-vihuela-de-mano-miln-luis)

entre la vihuela y la guitarra, han contribuido a crear un panorama muy nebuloso donde resulta difícil defender a ultranza cualquiera de las dos posturas. Sin embargo, es posible encontrar algunas constantes en las fuentes de la época que permiten establecer una diferencia organológica entre ambos instrumentos más allá de la noción, muy extendida y equivocada, de que la función social de cada uno de estos instrumentos determinaba su identidad: la vihuela como instrumento aristocrata y la guitarra, instrumento popular.²¹

Hay que reconocer que el criterio usado durante la mayor parte del siglo XVI para diferenciar a estos instrumentos resulta un tanto artificial, ya que se fundamenta en el número de cuerdas, mientras que las



Figura 8. Ángel músico, fachada de la iglesia del convento de Yuriria, siglo XVI. Fotografía: Benigno Corona Téllez

²¹ El primer autor en mencionar una distinción social entre la vihuela y la guitarra, afirmando que la primera la usó únicamente la aristocracia mientras que la segunda constituyó exclusivamente un instrumento popular, fue Francisco A. Barbieri en una referencia publicada en el *Catálogo de la Biblioteca de Salzá*, 2 vols., Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, II, p. 331. Posteriormente un buen número de estudiosos siguieron sus pasos, sin proporcionar ninguna evidencia que apoyara esta afirmación. Esta distinción fue cuestionada por

diferencias organológicas entre ambos instrumentos no son tan evidentes.²² Esta concepción se manifiesta de manera muy clara en la forma en que Miguel de Fuenllana se refiere al instrumento de cuatro órdenes para el cual incluye varias piezas en su *Orphenica Lyra* (1554) como: “vihuela de cuatro ordenes que dizen guitarra”, es decir, que el término “guitarra” se utiliza para designar a un instrumento de morfología similar a la de la vihuela.²³

Éste será el criterio fundamental para distinguir a la guitarra, a diferencia de las vihuelas que podían tener cinco, seis o más órdenes, el cual criterio es corroborado por fray Juan Bermudo en su tratado *Declaración de instrumentos musicales* (1555), cuando describe el encordado y afina-

Adolfo Salazar en varias de sus obras (véase, por ejemplo, “El laúd, la vihuela y la guitarra”, *Nuestra Música*, 1, 1946, pp. 228-250 (p. 229), pero bajo la premisa de que la vihuela y la guitarra eran el mismo instrumento y aceptando que el de seis órdenes fue usado por las clases altas mientras que el de cuatro fue preferido por el pueblo. Algunas obras, entre otras, que mencionan la distinción social entre la vihuela y la guitarra son: Frederic V. Grunfeld, *The Art and Times of the Guitar*, Londres, Collier Macmillan, 1969, pp. 75-78; Alexander Bellow, *The Illustrated History of the Guitar*, Nueva York, Belwin Mills Publishing Co., 1970, p. 56; Rodrigo de Zayas, “The Vihuela: Swoose, Lute or Guitar”, *Guitar Review*, 38, 1973, pp. 2-5 (p. 2); Harvey Turnbull, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, Londres, B.T. Batsford Ltd., 1/1974, 2/1976, 3/1978, p. 12; Tom & Mary Evans, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Nueva York & Londres, Paddington Press, 1/1977, 2/1978, 3/1979, p. 23; Johannes Klier, *Die Gitarre. Ein Instrument und seine Geschichte*, editado por Santiago Navascués, Bad Schussenried, Biblioteca de la Guitarra, 1980, pp. 66 y 95; y Katharina Mühl, “La música en las comedias del Siglo de Oro”, tesis de maestría, Universidad de Viena, 2011, pp. 83 y 125-126, esta última autora define las relaciones entre la vihuela y la guitarra como “hostiles”.

²² Véase Antonio Corona Alcalde, “The Vihuela and the Guitar in Sixteenth-Century Spain: a Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence”, *The Lute*, 30, 1990, pp. 3-24.

²³ Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra*, Sevilla, Martín de Montesdoca, 1554, sig. 4.

ción de la guitarra, afirmando que la “guitarra común” constaba de cuatro órdenes de cuerdas.²⁴ Algunos años antes, Cristóbal de Villalón había alabado en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) a un cierto músico de nombre Macotera, de quien refiere que es:

Varon de excelente ingenio en la vihuela, y es tan marauilloso componedor y tan estudiioso que tañe en quatro querdas de la guitarra todas las buenas obras que tañe en la vihuela, con tantas diferencias & armonia, & con tanto acompañamiento, que admira a los que lo oyen.²⁵

El ámbito más reducido de la guitarra puede ayudar a entender el porqué se le adjudicaban connotaciones populares, ya que se prestaba por su misma sencillez a la ejecución de música sin complicaciones, mientras que su construcción probablemente resultaría más barata. A lo largo del siglo XVI las fuentes literarias confirmarán la asociación de la guitarra con el vulgo, como puede verse en un poema satírico de 1592 que menciona a un tipo de carroaje llamado “guitarra”, equiparando su uso con el del instrumento a causa de los excesos que ambos suscitaban:

²⁴ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, fol. XXVII v.

²⁵ Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, Nicholas Tyerri, 1539, sig. C.II v. Citado en Juan José Rey, “Nominalia, instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 41-100 (p. 96, n. 19).

Este coche mujeril
por la mula, talle y pausa
le llaman guitarra vil
de cuatro órdenes, que causa
desórdenes cuatro mil.²⁶

Una de las características de las ordenanzas del gremio de violeros de Sevilla, publicadas en 1502 y posteriormente repetidas en Granada y más tarde en la Nueva España, es la ausencia de referencias a la construcción de guitarras. Las ordenanzas de la Nueva España, dadas a la luz en 1568, rezan así:

Que el oficial Violero se examine, y sepa hazer vn Claviorgano, y Clavicinvano, vn monacordio, vn Laud, vna bigüela de arco, vna árpa, vna bigüela grande de piezas y ótras bigüelas menores, y si no supiere todo se examine de lo que supiere, y solo esso vse y él examen se haga con un oficial de oficio.²⁷

Es posible que los examinadores consideraran que la fabricación de la guitarra fuera sencilla en comparación con la “vihuela grande de piezas”,

²⁶ Guillén de Castro y Bellvis, “Sátira a los coches de una mula que llaman por mal nombre guitarra”, Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvis*, 3 vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos (Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 2^a serie), 1925-1927, III, pp. 541-542. Citado en Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, p. 149.

²⁷ Publicadas en Francisco de Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de los Gremios de la Nueva España*, con introducción y al cuidado de Genaro Estrada, México, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920, p. 85.

o pudiera ser que, dada la ambigüedad de la terminología (recordando a Fuenllana), las guitarras quedaran comprendidas en la frase “otras vihuelas menores”, lo cierto es que los violeros sí que fabricaban guitarras, como puede constatarse en un documento de 1533, el cual menciona que el violero toledano Francisco Tofino había fabricado una guitarra y nueve discantes.²⁸ Miguel Galindo afirma que por ese tiempo florecía la fabricación de guitarras en la Nueva España, y menciona un documento inédito del archivo de Cortés, según el cual en 1556 se exportaban remesas de estos instrumentos al extranjero, con el corolario de que habría fabricantes suficientes para producirlas en abundancia.²⁹

Aunque los documentos son poco informativos en lo que se refiere a la condición de los constructores de instrumentos en la Nueva España, no cabe duda de que muchos de ellos eran indios, y de que la fabricación de instrumentos se difundió a tal grado que le permitió afirmar a Mendieta –refiriéndose a los instrumentos para el culto– que a fines del siglo XVI la importación era ya innecesaria. Esta conclusión seguramente es válida también para los instrumentos profanos: “No hay género de música en la iglesia de Dios que los indios no la tengan y usen en todos los pueblos

²⁸ Toledo, Archivo Histórico de Protocolos, 3, fol. 141v, 5-08-1533. Citado en François Reynaud, “Les Luthistes Tolédans au XVI^e Siècle”, *Actas del coloquio Toledo y la expansión urbana en España (1450-1650)*, Marzo de 1988, Madrid, Casa de Velázquez, 1990, pp. 39-48 (p. 44). Sobre el discante, una pequeña vihuela, véase Antonio Corona Alcalde, “The Viola da Mano and the Vihuela: Evidence and Suggestions about their Construction”, *The Lute*, 24/1, 1984, pp. 3-32 (pp. 20-21).

²⁹ Miguel Galindo, *Historia de la música mejicana. Primera parte. Desde sus orígenes hasta la creación del Himno Nacional*, Colima, Tipografía de “El Dragón”, 1933, p. 161.

principales, y ellos mismos lo labran todo, que ya no hay que traerlo de España como solían.³⁰

Alrededor de 1580 empieza a gestarse una serie de cambios que transformarán radicalmente el panorama musical en todo el continente europeo, con las consiguientes repercusiones en todas las áreas de influencia hispánica, las cuales modificarán las formas de concebir y de hacer música. En España estos cambios se presentan entre dos momentos fundamentales: 1576, la fecha de publicación de *El Parnaso* de Esteban Daza, el último libro de música para vihuela que vio la luz, y 1596, año en que aparece la primera edición de un pequeño tratado, que tendrá una gran influencia y será objeto de múltiples reimpresiones y plagios a lo largo de los siglos XVII y XVIII, intitulado *Guitarra española de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b mollados, con estilo maravilloso*, obra del doctor Joan Carles Amat. Este pequeño folletín prácticamente no contiene música ya que su finalidad es diferente y novedosa: enseñar a tocar de una manera inédita hasta esos tiempos, utilizando acordes para acompañar a la voz. Es en este contexto cambiante donde los procedimientos contrapuntísticos comienzan a ceder su lugar a favor de una nueva forma de hacer música, que surge la guitarra española, conocida actualmente como guitarra barroca. Antes de 1580 la guitarra tenía un papel sumamente limitado en la vida musical hispana, asociada con los ambientes más bajos y sirviendo a criados

³⁰ Mendieta, op. cit., II, p. 76.

y menesterosos, y sólo por excepción en las manos de músicos de una clase educada o elevada. En esta fecha nos encontramos con un instrumento que no solamente ha obtenido una aceptación general a lo largo de toda la escala social, sino que también ha adquirido una técnica de ejecución especial que le es particular: el rasgueado (o “rasgado”, como se le llama en las fuentes de la época), y que ha sufrido una serie de modificaciones en su construcción y encordado que contribuirán a darle una fisonomía propia y distintiva, distinguiéndola por completo de su predecesora renacentista.

Una de las cuestiones más polémicas en la historia de la guitarra es la atribución a Vicente Espinel de la invención de la guitarra española. Según refieren varias fuentes de la época, Espinel añadió una quinta cuerda (u orden, como se denominaba a los pares de cuerdas) a la guitarra que antes constaba solamente de cuatro. La cantidad de autores y músicos contemporáneos que elogian o critican a Espinel por su “invención” es demasiado numerosa como para ignorarla, a pesar de que ya existían ciertas referencias a guitarras de cinco órdenes en el tratado de Juan Bermudo, la *Declaración de instrumentos musicales*, publicada en 1555, cinco años después de la fecha de nacimiento de Espinel.³¹ Este personaje nació en 1550 en Ronda, diócesis de Málaga, donde recibió su primera educación para después, en 1570, trasladarse a Salamanca con el propósito de estudiar en su célebre universidad. Si bien es posible

³¹ Bermudo, op. cit., fol. XXVIIv.

que la existencia de instrumentos de cinco órdenes hubiera antecedido a su presunta adición del quinto orden, el testimonio de Lope de Vega, quien conoció personalmente a Espinel, además de la confirmación de Nicolás Doizi de Velasco, quien también conoció al músico rondeño, no deben tomarse a la ligera o descartarse. De acuerdo con Lope, en la dedicatoria de *El caballero de Illescas* (1620):

Deve España à V.m., Señor Maestro, dos cosas, que aumentadas en esta edad la ilustran mucho, las cinco cuerdas del instrumento, que antes era tan barbero con cuatro: los primeros tonos de consideracion de que ahora esta tan rica, y las diferencias y generos de versos con nueuas elocuciones, y frasis, particularmente las decimas, que si bien se hallan algunas en los antiguos, no de aquel numero.³²

Nicolás Doizi de Velasco, guitarrista portugués y músico del duque de Medina de las Torres, virrey del reino de Nápoles, proporciona por su parte evidencia de primera mano ya que afirma en su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* (1640) que él conoció personalmente a Espinel, reiterando que las primeras guitarras constaban solamente de cuatro órdenes y mencionando, asimismo, que al instrumento de cinco se le conocía en Italia como “guitarra española”: “La [noticia] que he podido

³² Lope de Vega, Dedicatoria (a Vicente Espinel) de “*El Caballero de Illescas*”, *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620, fol. 124.

hallar, es ser instrumento muy antiguo en España Si bien solo de quattro cuerdas [...] y que Espinel (a quien yo conoci en Madrid) le acrecento la quinta, a que llamamos prima, y por estas raçones la llaman justamente en Italia, Guitarra Española".³³

Haciendo una comparación entre la escasa evidencia del uso de instrumentos de cinco órdenes antes de 1594 y la consistencia con que se señala a Espinel como su creador, se impone la conclusión de que todas estas referencias no pueden estar totalmente equivocadas. Es factible que Espinel haya tomado una variedad del instrumento que ya existiera y fuera responsable de popularizarlo; en este caso resulta muy tentador el recordar que prácticamente todas las fuentes conocidas de música para guitarra antes de 1596 provienen de Andalucía, el lugar de origen de Espinel, y postular la hipótesis de que lo que en realidad sucedió fue que Espinel se apropió de un instrumento de uso local y se encargó, a través de su personalidad y genio, de darle una proyección más universal. Por otra parte, también cabe la posibilidad de que efectivamente Espinel hubiera modificado a la guitarra de cuatro órdenes, independientemente de que instrumentos de ese tipo se hubieran usado cuando él contaba con apenas cuatro años, y postular como hipótesis alternativa que dichos instrumentos tuvieran un uso muy limitado, en cuyo caso se le aplicaría con mayor propiedad el título de inventor de la guitarra. En todo caso, una

³³ Nicolás Doizi de Velasco, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, perfección, y se muestra ser instrumento perfecto, y abundantíssimo*, Nápoles, Egidio Longo, 1640, fol. 2.



Figura 9. *La presentación del Niño en el templo*, Diego Valentín Díaz, ca. 1650, óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Escultura de Valladolid, España.
Fuente: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Diego_valentin_diaz-presentacion.jpg&oldid=184998079

cosa es evidente: para los contemporáneos de Espinel no existía ninguna duda acerca de su papel como innovador y reformador del instrumento. A partir de las últimas décadas del siglo XVI la guitarra disfrutará de una popularidad enorme en todos los ámbitos sociales y se convertirá en un instrumento polifacético que lo mismo aparecerá en las manos de reyes y reinas tocando el repertorio más exquisito, que como un acompañamiento en los bailes y canciones de las clases más bajas.

El aspecto que tenía la guitarra de cinco órdenes a fines del siglo XVI no debió diferir sustancialmente del que muestran varias ilustraciones y pinturas de principios del siglo XVII. Ejemplos notables de estas guitarras se pueden encontrar, por ejemplo, en el cuarteto de ángeles que toca en *La presentación del Niño en el templo*, de Diego Valentín Díaz, actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, donde la figura central de este grupo tiene en las manos una exquisita guitarra de tamaño grande, ricamente ornamentada, con la mano derecha en actitud de rasguear mientras sus compañeros tañen un laúd, un violín y un arpa (figura 9). Otro ángel que toca guitarra, de factura menos cuidada pero con notable atención al detalle, aparece en un cuadro del pintor Guzmán Cuesta. En este ejemplo es posible apreciar con claridad la encordadura del instrumento, compuesta de cuatro órdenes dobles y la primera sencilla. Posiblemente el cuadro más célebre de la guitarra española en este periodo sea el de los *Tres músicos* de Diego Velázquez, pintado en 1619, que muestra a dos guitarristas con instrumentos de cinco órdenes, de tamaño grande, uno de los cuales acompaña a un violinista mientras que ambos

—según parece sugerir su actitud— asimismo cantan (figura 10). Estas ilustraciones confirman la similitud organológica entre la vihuela de mediados del siglo XVI y las guitarras que aparecerán posteriormente, así como el hecho de que la diferencia fundamental entre estos instrumentos residía, precisamente, en el número de órdenes. Según Covarrubias, a quien mencionamos al principio de este trabajo: “Es la guitarra viguela pequeña en el tamaño, y tambien en las cuerdas, porque no tiene mas que cinco cuerdas, y algunas son de solas cuatro órdenes”.³⁴

Sin embargo, Covarrubias también distingue entre las guitarras de cuatro y cinco órdenes, señalando que a las primeras se les conocía como “guitarrillas”.³⁵ En los dos siglos subsecuentes, el instrumento conocido como “guitarra” será por lo general el de cinco órdenes. Este tipo de guitarra gozará de una enorme popularidad y gran difusión en toda Europa y se convertirá en el preferido de reyes y humildes plebeyos por igual, y su repertorio abarcará desde las formas más sofisticadas de música instrumental hasta el acompañamiento más simple para las canciones del pueblo.

En 1580, Miguel Sánchez de Lima se quejaba en su *Arte poética en romance castellano* de que la calidad de la poesía que se ponía en música se había degradado, probablemente aludiendo a la proliferación del romance nuevo, las letrillas y formas similares. En la opinión de

³⁴ Covarrubias, op. cit., fol. 458.

³⁵ Ibídem.



Figura 10. *Tres músicos*, Diego Velázquez, ca. 1618, óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie, Berlín.

Foto: © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.

Fuente: Google Art Project (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diego_Velázquez_-_The_Three_Musicians_-_Google_Art_Project.jpg)

Sánchez de Lima, la música, por otra parte, también se encontraba en un estado deplorable, ya que “todo lo que agora se vsa de cantar y tañer es a lo rasgado, y ninguna cosa se canta ni tañe de sentido”.³⁶ Lo que Sánchez de Lima no menciona es que esta nueva técnica –como señalará más tarde Covarrubias– es sumamente sencilla de aprender y aplicar y, sobre todo, que el resultado musical es asimismo muy satisfactorio en varios sentidos. Con un instrumento solo y medios muy sencillos, los guitarristas tendrán la posibilidad de acompañar sus canciones, bailes y danzas con un procedimiento que también aporta elementos rítmicos: el rasgueado tiene una cierta cualidad percusiva que le permite, además de proporcionar un sustento armónico, enfatizar y enriquecer el ritmo inherente a una obra musical. El acompañamiento rasgueado se convertirá, en consecuencia, en un procedimiento para proporcionar un acompañamiento integral, que reúne elementos rítmicos y armónicos por medio de una técnica muy sencilla y que no requiere más que un solo instrumento. No es sorprendente que esta nueva técnica fuera adoptada rápidamente, y que las guitarras asociadas con ella disfrutaran de inmediato de gran popularidad y estimación. Como ya se ha mencionado, no se conoce prácticamente ninguna documentación sobre la guitarra en la Nueva España durante el periodo que nos ocupa, pleno de cambios y crucial en el desarrollo del instrumento y su técnica. Sin embargo, es muy improbable que el

³⁶ Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580, fol. 17.

virreinato se mantuviera al margen de los acontecimientos o que se desconocieran los instrumentos que estaban revolucionando concepciones y modos de hacer en Europa. Por una parte, la evidencia de que disponemos nos muestra que, a lo largo del siglo XVI, los músicos y aficionados novohispanos se mantuvieron al corriente de lo que sucedía en la metrópoli, importando libros y copiando las técnicas de construcción de los instrumentos europeos, mientras que el flujo constante de viajeros entre España y el virreinato aseguraba que no existiera un retraso de consideración en la comunicación de las últimas novedades. El desarrollo de la guitarra española y de la técnica del rasgueado con la que se le va a asociar invariablemente no fue un acontecimiento de alcances locales; por el contrario, el nuevo instrumento y la nueva forma de tocar que se asocia con él tuvieron un impacto inmediato en otros países de Europa, inicialmente en Italia, seguida muy pronto por Francia. Pierre Trichet se lamenta en su tratado de instrumentos, escrito alrededor de 1638, de que los franceses han abandonado el laúd y se han convertido en imitadores de los españoles, quienes “han sido los primeros en ponerla de moda, y que saben usarla más locamente que ninguna otra nación”, a lo que añade de que “se encuentran en Francia cortesanos y damas que se convierten en monos de los españoles intentando imitarlos, mostrando claramente que prefieren las cosas extranjeras a las que son naturales y domésticas”.³⁷

³⁷ François Lesure, “Le Traité des Instruments de Pierre Trichet”, *Annales Musicologiques*, 3, 1955, pp. 283-387, y *Annales Musicologiques*, 4, 1956, pp. 175-248 y 216-217.



Figura 11. *Mezzetin*, Jean Antoine Watteau, ca. 1718, óleo sobre lienzo. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_063.jpg

apreciado incluso por monarcas y Reyes como Luis XIV de Francia y Carlos II de Inglaterra. Si bien no existen referencias muy precisas sobre el uso de la guitarra española en el virreinato, es razonable suponer que el instrumento que se difundió con tal velocidad y éxito a lo largo de la mayor parte de Europa también arribaría muy pronto a la Nueva España. Si

Trichet también menciona que los italianos abrazaron con entusiasmo a la guitarra, y se pueden encontrar fuentes italianas de música para este instrumento ya desde fines del siglo XVI, tales como el primer manuscrito con notación en alfabeto italiano para rasgueado, el “Libro di villanelle spagnuol’ et italiiane et sonate spagnuole”, escrito por Francisco Palumbi alrededor de 1595; en 1619 Michael Praetorius comenta que los comediantes italianos tocaban la rasgueada guitarra de cinco órdenes en sus presentaciones (figura 11).

Estas referencias confirman que la guitarra española, su técnica y su repertorio alcanzaron rápidamente una gran popularidad fuera de España, y el instrumento llegó a ser, eventualmente, muy

apreciado incluso por monarcas extranjeros como Luis XIV de Francia

y Carlos II de Inglaterra. Si bien no existen referencias muy precisas sobre

el uso de la guitarra española en el virreinato, es razonable suponer que el

instrumento que se difundió con tal velocidad y éxito a lo largo de la mayor parte de Europa también arribaría muy pronto a la Nueva España. Si

añadimos a estas consideraciones el hecho de que la guitarra tañida “a lo rasgado” se convirtió en un instrumento que trascendió todas las fronteras sociales, se multiplican las posibilidades de que llegara a tierras americanas, ya fuera en manos de los españoles de calidad que venían a tomar posesión de cargos importantes, de mercaderes adinerados, de inmigrantes en busca de fortuna o, simplemente, como parte de las exigüas posesiones de los marineros que hacían normalmente la travesía entre los puertos andaluces y los novohispanos.

El siguiente capítulo de la historia de la guitarra española (o barroca) en la Nueva España involucra a un célebre músico y guitarrista: Santiago de Murcia (1673-1739). Este músico y compositor probablemente estudió con Francisco Guerau, autor de una colección de música para guitarra intitulada *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* (Madrid, 1694), y en la primera década del siglo XVIII lo encontramos como maestro de guitarra de la reina María Luisa Gabriela de Savoya, primera esposa de Felipe V, como consta en su *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, publicado en 1714.³⁸ Despues de esa fecha se pierde su rastro en la corte española y comienzan a aparecer ejemplares de su *Resumen* en la Nueva España, así como dos importantes manuscritos, el denominado “Pasacalles y Obras” y el conocido como “Códice Saldívar

³⁸ Santiago de Murcia, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Amberes, 1714. Véase Robert Stevenson, “Santiago de Murcia: a Review Article”, *Inter-American Music Review*, 3, 1980-81, pp. 89-101 (p. 90); y Craig Russell, *Santiago de Murcia’s “Códice Saldívar No. 4”. A Treasury of Secular Music from Baroque Mexico*, Champaign, University of Illinois Press, 1995, p. 115.

IV”, lo cual ha llevado a ciertos investigadores a postular la hipótesis de que Murcia viajara a la Nueva España.³⁹ Esta posibilidad, sin embargo, ha sido refutada por Alejandro Vera, quien ha descubierto documentos que prueban que Santiago murió en Madrid y fue enterrado en dicha ciudad.⁴⁰ Vera sugiere, convincentemente, que Murcia tuvo contactos en tierras americanas, lo cual puede explicar de manera satisfactoria el hecho de que las dos colecciones de música mencionadas fueran encontradas en México, mientras que una tercera, aparecida recientemente, se localizó en Santiago de Chile.⁴¹ Adicionalmente, se han encontrado concordancias de varias piezas del *Resumen de acompañar la parte* de Santiago de Murcia en otro manuscrito mexicano, custodiado en la Biblioteca Nacional de México, con la signatura MS 1560, lo cual añade aún más elementos que muestran la recepción de la música de Murcia en la Nueva España.⁴²

No se conoce mucha más información acerca de la guitarra barroca en México, con excepción de algunas fuentes iconográficas de factura pobre

³⁹ Stevenson, “Santiago de Murcia”, p. 94; Russell, op. cit., p. 133. Véase también la introducción que hace Gerardo Arriaga a la edición facsimilar del *Resumen*, Madrid, Arte Tripharia, 1984.

⁴⁰ Alejandro Vera, “Santiago de Murcia (1673-1739): new contributions on his life and work”, *Early Music*, 36/4, 2008, pp. 597-608 (p. 603).

⁴¹ Ibídem, pp. 605-606; Alejandro Vera, “Santiago de Murcia’s ‘Cifras selectas de guitarra’ (1722): a new source of music for the baroque guitar”, *Early Music*, 15/2, 2007, pp. 251-269.

⁴² El MS 1560 es descrito en Gerardo Arriaga, “Un manuscrito mexicano de música barroca”, *Revista de Músicología*, 5/1, 1982, pp. 111-126. Véase también Antonio Corona Alcalde, “El manuscrito 1560 de la Biblioteca Nacional de México: una nueva aproximación a su música para guitarra”, *Hispanica Lyra*, 20, 2015, pp. 12-28.



Figura 12. *Sarao en una casa de campo de San Agustín de las Cuevas*, anónimo, biombo pintado al óleo (detalle). Museo Nacional de Historia. © SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

en su gran mayoría. Es notable entre estas representaciones un biombo pintado al óleo que forma parte de la colección del Museo Nacional de Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, cuyo autor anónimo muestra la escena de un sarao en una casa de campo de San Agustín de las Cuevas (figura 12). El instrumento es una guitarra de cinco órdenes, ricamente ornamentada, cuyo contorno ya muestra líneas cercanas a las de la guitarra de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

A pesar de la aparente pobreza de fuentes del periodo barroco, la historia no finaliza aquí. Las tradiciones musicales del barroco: construcción de

instrumentos, técnicas de ejecución, conjuntos instrumentales, función de los instrumentos en dichos conjuntos, formas musicales, formas poéticas y literarias y danzas han sido preservadas en un alto grado de correspondencia con las fuentes barrocas en la música jarocha del estado de Veracruz. La semejanza que exhibe la música jarocha con las prácticas descritas en tratados barrocos y otras fuentes es tal que merece ser considerada como una alternativa viable para el estudio y reconstrucción de la praxis de los siglos XVII y XVIII en el ámbito hispánico, una ventana que nos permite un atisbo hacia la vitalidad de la música de esos períodos. Como se mencionó, la similitud que muestra la música y prácticas jarochas con las barrocas abarca varios aspectos: los instrumentos, sus técnicas de ejecución, las formas de agruparlos y la función que cada uno de ellos desempeña dentro del conjunto, los géneros musicales y poéticos y la danza. Dado que el propósito fundamental del presente trabajo está centrado en hacer una breve revisión de la historia de la guitarra barroca en la Nueva España, nos limitaremos aquí a discutir algunos aspectos instrumentales que pudieran arrojar alguna luz –a partir de la música tradicional de la actualidad– acerca de dicho instrumento.⁴³

La puerta de entrada a la Nueva España era Veracruz, el puerto que floreció muy cerca del punto donde Cortés fundara en 1519 la Villa Rica de

⁴³ Para mayor información se pueden consultar: Antonio Corona Alcalde, “The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque”, *Ars Musica Denver*, 7/2, 1995, pp. 39-68; y, del mismo autor, “El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6^a época, 8, abril-junio 2005, pp. 77-132.

la Vera Cruz. Su posición privilegiada le permitió estar al corriente de las novedades europeas y alcanzar un notable desarrollo cultural. El historiador jesuita Francisco Javier Clavijero refiere, en su *Breve descripción de la provincia de México, según el estado en que se hallaba el año de 1764*, que “hay en Veracruz nobleza cuya educación y personas supera a la de otros lugares. Los veracruzanos son los más civilizados de toda la Nueva España”.⁴⁴ La música seguramente formaba parte importante de esta educación, como atestigua un método para guitarra fechado en 1776, intitulado “Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo, dividida en dos tratados”, cuyo autor se describe a sí mismo como “profesor de este instrumento en la ciudad de la Vera-Cruz”.⁴⁵ Un rasgo de este tratado que conviene señalar es el conocimiento que muestra del *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia, obra que cita y de la cual toma secciones considerables.⁴⁶ El aprecio por los instrumentos de la familia de la guitarra entre los miembros de la sociedad de Vera-cruz se puede confirmar gracias a una referencia que proporciona tiempo

⁴⁴ Citado en Robert Stevenson, “A Neglected Guitar Manual of 1776”, *Inter American Music Review*, 1/2, 1979, pp. 205-210 (p. 205).

⁴⁵ “Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo dividida en dos tratados. Su autor Don Juan Antonio de Vargas y Guzmán, professor de este instrumento en la ciudad de la Vera-Cruz. Año de 1776”, AGN, Secretaría de Cámara, caja 34, pp. 4 y 74. Hay una edición en facsímil, con estudio crítico de Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero, 3 vols., México, Archivo General de la Nación, 1986.

⁴⁶ Russell, op. cit., p. 2.

después Manuel Payno, quien narra en su “Viaje a Veracruz en el invierno de 1843” cómo asistió a una reunión social en Jalapa (ciudad capital del estado) donde “dos señoritas tocaron el arpa y otras las acompañaban con una jaranita”, y más adelante describe una tertulia en la que se hizo sonar una orquesta que:

Se compone principalmente de jaranitas, un par de bajos y cuando más un harpa. Las jaranitas van disminuyendo en tamaño hasta que el requinto es un juguetillo que parece imposible pueda tocar en él. El concierto comenzó con uno de esos lindos valses compuestos por don Guillermo Wallace, y estoy seguro que el autor se hubiera complacido en oír aquellas jaranitas retozonas y vivas unas veces melancólicas y sentimentales otras, y cuyos ecos iban a morir en lo más íntimo del corazón.⁴⁷

Con esta cita Payno introduce a los instrumentos de la familia de la guitarra utilizados desde entonces y que siguen siendo tocados en la actualidad en Veracruz: las jaranas. Tal y como menciona Payno, se construyen en una variedad de tamaños, generalmente en tres: pequeñas, medianas y grandes, a menudo fabricadas por los mismos músicos, y su forma de construcción tradicional consiste en excavar y tallar en una sola pieza

⁴⁷ Manuel Payno, “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” (publicado originalmente en *El Museo Mexicano*), Xavier Tavera Alfaro, *Viajes en México. Crónicas mexicanas*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1982, I, pp. 129 y 135.

la caja y el brazo.⁴⁸ La forma es similar, en grandes rasgos, a la de las guitarras, aunque las proporciones pueden variar (figuras 13-14). Todas las jaranas están encordadas con ocho cuerdas, a diferencia de la guitarra barroca que generalmente tenía nueve, dispuestas en cuatro órdenes dobles y uno sencillo (el primero). Sin embargo, en el encordado encontramos una primera similitud notable con la guitarra barroca, además de la forma general. Las ocho cuerdas de las jaranas se disponen en cinco órdenes, dos sencillos (el primero y el quinto) y tres dobles.



Figura 13. Ángel músico, anónimo, iglesia de Santiago Apóstol, Nurio, Michoacán. Fotografía: Abel García López

⁴⁸ Se ha propuesto la hipótesis de que la caja y brazo de los instrumentos renacentistas de la familia de las vihuelas y guitarras pudieran haber sido tallados en una sola pieza. Véase José Romanillos, “The Vihuela in Spain and the Instrument in the Jacquemart-André Museum”, *Classical Guitar*, 5/7, 1987, pp. 39-42 (p. 40). Esta hipótesis podría extenderse también a las guitarras barrocas, ya que los instrumentos sobrevivientes, cuya caja y brazo están construidos con varias piezas, son objetos de lujo y no necesariamente representativos de los instrumentos usados por la gente común.



Figura 14. El constructor Tacho Utrera con algunas de sus jaranas.
Fotografía: Antonio Corona

Uno de los rasgos más característicos de las jaranas es la forma en que se tocan: siempre rasgueadas, haciendo uso de una técnica virtuosística que permite complejos patrones rítmicos, síncopas y contratiempos, además de proporcionar un sustento armónico y, merced a la técnica misma, un cierto efecto de percusión. El uso exclusivo del rasgueado determina, asimismo, la función armónica y rítmica que estos instrumentos cumplen en los conjuntos instrumentales jarochos, que pueden incluir otros instrumentos de la familia de la guitarra, llamados requintos, guitarras de son o guitarras jaba-

linas, tañidas con un plectro de cuerno, encargados de tocar las partes melódicas; arpas, que proporcionan bajos y refuerzan la armonía, panderos y guitarras bajo –también tañidas con plectro– denominadas “leonas”, “boconas” o “burburonas”. Como puede verse, solamente las jaranas se tañen rasgueadas, y aquí encontramos otra similitud notable con la guitarra barroca. Este último instrumento nació asociado con esta técnica, que le permitió afianzarse rápidamente en el gusto de todas las esferas sociales. Evidentemente existía la posibilidad –como lo demuestran los músicos jarochos– de alcanzar un gran virtuosismo en el rasgueado, tal y como lo atestigua también Miguel de Cervantes Saavedra en la primera parte de *El Quijote*, al describir la forma de tocar guitarra de un soldado que “era un poco músico” y tocaba una guitarra “a lo rasgado, de manera que dezían algunos que la hazia hablar”.⁴⁹ Sin embargo, uno de los rasgos más atractivos de la nueva técnica es la facilidad con que se podían obtener resultados con un mínimo de conocimiento y de práctica. Esta forma básica de tañer fue criticada por Sebastián de Covarrubias, quien se lamenta en su *Tesoro* de que: “Después de que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la viguela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es mas que vn cencerro, tan facil de tañer, que no hay moço de cuallos que no sea músico de guitarra”.⁵⁰

⁴⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605, capítulo 51, fol. 306.

⁵⁰ Covarrubias, op. cit., fol. 74v.

Pocos años después Benedetto Sanseverino declaraba enfáticamente que el “verdadero modo de tocar” la guitarra era por medio del rasgueado, ya que el estilo punteado “con disminuciones, ligados o disonancias” era propio del laúd.⁵¹ Las fuentes conocidas de música para guitarra entre 1602 y 1629 confirman la opinión de Sanseverino: todas son para guitarra rasgueada, incluso en el caso del acompañamiento de música polifónica.⁵²

Para finalizar este breve recorrido por el panorama musical jarocho, conviene retomar un aspecto mencionado arriba de manera muy somera: los conjuntos instrumentales. De manera análoga a como sucedía en el barroco hispano, los conjuntos jarochos no tienen una conformación predeterminada: se utilizan los instrumentos disponibles, y la composición de los grupos puede asimismo variar de acuerdo con la región. Por lo general, un grupo típico puede estar compuesto por uno o, en ocasiones, dos requintos, dos o tres jaranas –predominando las “terceras” de tamaño mayor–, un arpa e instrumentos variados de percusión: panderos, quijadas de caballo y, muy especialmente, el sonido del zapateo en una tarima de madera, que se considera como parte fundamental del ambiente sonoro. En otras palabras, los conjuntos se componen predominantemente de instrumentos de cuerda, mezclando

⁵¹ Benedetto Sanseverino, *Intavolatura facile [...] per la chitarra spagnuola*, Milán, 1620. Citado en Sylvia Murphy, “Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on Rasgueado Performance”, *Galpin Society Journal*, 1968, 21, pp. 24-32 (p. 25); y Peter Danner, “Giovanni Paolo Foscari and his Nuova Inventione”, *Journal of the Lute Society of America*, 7, 1974, pp. 4-18 (p. 6).

⁵² Richard D. Pinell llamó a este periodo de rasgueado la fase “promórfica” de la guitarra barroca; véase su artículo “Alternative Sources for the Printed Guitar Music of Francesco Corbetta”, *Journal of the Lute Society of America*, 9, 1976, pp. 62-85 (p. 62).

punteado y rasgueado, con el apoyo rítmico de instrumentos de percusión. Esta tendencia es, de nuevo, la misma que se puede encontrar en los grupos instrumentales del barroco hispano, a juzgar por la evidencia que proporciona la iconografía y la literatura. Como ejemplos de conjuntos barrocos se pueden mencionar el dúo de vihuela (seguramente una guitarra) y arpa que ofrece una serenata en *La ilustre fregona* (1613) de Cervantes;⁵³ la mascarada en los *Cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso de Molina, donde arpas, laúdes, cítaras y vihuelas acompañan una danza;⁵⁴ el grupo de dos arpas, dos tiorbas y una guitarra que toca en una fiesta en *Tiempo de regocijo* (1627) de Alonso de Castillo Solórzano;⁵⁵ los tres guitarristas que ofrecen una serenata a unas prostitutas en *Las harpías en Madrid* (1631),⁵⁶ del mismo autor; o bien la danza descrita en *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena* (1691) de Ginés Campillo de Bayle, en la que aparecen castañuelas, guitarras y arpas.⁵⁷ Muchas de estas descripciones muy bien se podrían aplicar a las combinaciones instrumentales que toman parte en los fandangos jarochos. La preferencia por los conjuntos compuestos exclusivamente por cordófonos que manifiestan los grupos jarochos y que evidencia la literatura barroca, y muy especialmente

⁵³ Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fol. 165.

⁵⁴ Tirso de Molina (pseud. Gabriel Téllez), *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Luis Sánchez, 1621, p. 87.

⁵⁵ Alonso de Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo*, Madrid, Luis Sánchez, 1627; publicado como volumen 7 de la Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, editado por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de Bibliófilos Españoles, 1907, p. 667.

⁵⁶ Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, Barcelona, Cormellas, 1631; publicado en *Novela picaresca española*, ed. por Alonso Zamora Vicente, 3 vols., Barcelona, Noguer, 1974-1976, III, p. 17.

⁵⁷ Ginés Campillo de Bayle, *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, Valencia, Francisco Mestre, 1691, p. 77.

con énfasis en la asociación de guitarras y arpas, también tiene eco en la Nueva España del siglo XVII. Un documento de mayo de 1699 da cuenta cómo se celebraron en Puebla dos novenarios, uno de los cuales fue dirigido por un individuo conocido como “Melchorillo”, quien reunió una combinación de “muchos instrumentos de arpa y guitarra”.⁵⁸ El mismo año, el tejedor Juan Rodríguez afirmó ante el tribunal del Santo Oficio que recordaba un oratorio en el cual “representó Servatos el Soto y iba música de arpa i guitarra”.⁵⁹ Un aspecto más que requiere énfasis es la asociación de instrumentos punteados (requintos, leonas) y rasgueados (jaranas). Luis Robledo ya ha señalado que este tipo de combinaciones pudo utilizarse durante el siglo XVII, sustentando su hipótesis en un pasaje de *El sueño de la muerte* (1621) de Francisco de Quevedo, el cual describe a los barberos en el infierno:

¿Quien vendrá acompañado desta maldita canalla? Dezia yo, y me parecía que aún el diablo era poca cosa para tan maldita gente, quando veo venir gran ruido de guitarras: alegreme vn poco, tocáuan todos pasacalle, y vacas: que me maten si no son Barberos, y ellos que entran. No fue mucha habilidad acertar, que esta gente tiene pasacalles insulsos [sic] y guitarras gratisdata: era de ver puntear a

⁵⁸ Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 612, exp. 509, fols. 511v-512. Citado en Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, *La música de México*, editado por Julio Estrada, vol. 2, Periodo virreinal (1530-1810), México, UNAM, 1986, pp. 9-74 (p. 40).

⁵⁹ Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 612, exp. 6, fols. 510-511. Citado en Maya Ramos Smith, Tito Vasconcelos et al., *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayo y antología de documentos*, México, Conaculta, INBA, Citru, 1988, doc. 54.

vnos, y rasgar a otros. Yo dezía entre mi: Dolor de la barba, que ensayada en saltarenes se ha de ver rapar, y del braço que ha de rrecibir vna sangria passada por chaconas y folias.⁶⁰

Este breve recorrido por fuentes barrocas y tradiciones jarochas nos lleva a plantear algunas consideraciones sobre la jarana: tiene una morfología similar a la de la guitarra barroca, tiene el mismo número de órdenes que la guitarra barroca, se toca con la misma técnica que la guitarra barroca, cumple las mismas funciones musicales que la guitarra barroca y se asocia con grupos de instrumentos de cuerda de manera análoga a como lo hacía la guitarra barroca. La conclusión que se impone es que el instrumento barroco sigue vivo en la actualidad, de la misma manera que una serie de prácticas relacionadas. El instrumento que partió de España a finales del siglo XVI encontró una entusiasta acogida en las tierras americanas, y la pasión por tocarlo no ha decaído a lo largo de los cuatro siglos que han transcurrido desde entonces.

⁶⁰ Luis Robledo, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Publicación 1.201 de la Institución Fernando el Católico, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1989, p. 65. La cita en el presente trabajo proviene de: Francisco de Quevedo Villegas, *Juguetes de la niñez y travestures del ingenio*, Sevilla, Andrés Grande, 1634, fol. 66.

Bibliografía

- ALVARADO, Francisco de, 1593, *Vocabulario en lengua mixteca*, México, Pedro Balli.
- ÁLVAREZ Boada, Manuel, 1990, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, México, Premiá Editora (La Red de Jonás).
- ARRIAGA, Gerardo, 1982, "Un manuscrito mexicano de música barroca", *Revista de Musicología*, 5/1, pp. 111-126.
- _____, 1984, Introducción a la edición facsimilar de *Santiago de Murcia, Resumen de acompañar la parte con la guitarra* [vid. infra], Madrid, Arte Tripharia.
- BARRIO Lorenzot, Francisco de, 1920, *Ordenanzas de los Gremios de la Nueva España*, con introducción y al cuidado de Genaro Estrada, México, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos.
- BELLOW, Alexander, 1970, *The Illustrated History of the Guitar*, Nueva York, Belwin Mills Publishing Co.
- BENAVENTE, Toribio de (Motolinía), 1969, *Historia de los indios de la Nueva España*, edición de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa (Sepan Cuantos, 129).
- _____, 1971, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BERMÚDEZ, Egberto, 1991, "La vihuela: los ejemplares de París y Quito - The Vihuela: the Paris and Quito Instruments", *La guitarra española-The Spanish Guitar. Catálogo de la exposición realizada en Nueva York (The Metropolitan Museum of Art) y Madrid (Museo Municipal 1991-1992)*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 25-47.
- BERMUDO, Juan, 1555, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León.
- CAMPILLO de Bayle, Ginés, 1691, *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, Valencia, Francisco Mestre.
- CARPENTIER, Alejo, 1972, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASAS, Bartolomé de las, 1875, *Historia de las Indias*, editado por Feliciano Ramírez de Arellano y José Sancho Rayón, 3 vols., Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta.
- _____, 1967, *Apologética historia sumaria*, 2 vols., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- _____, 1979, *Los indios de México y Nueva España. Antología*, edición, prólogo y apéndices de Edmundo O'Gorman, 4^a ed., México, Porrúa.
- CASTILLO Solórzano, Alonso de, 1627, *Tiempo de regocijo*, Madrid, Luis Sánchez.
- _____, 1631, *Las harpías en Madrid*, Barcelona, Cormellas.
- _____, 1907, *Tiempo de regocijo*, editado por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de Bibliófilos Españoles (Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 7).

- CASTRO y Bellvis, Guillén de, 1925-27, "Sátira a los coches de una mula que llaman por mal nombre guitarra", Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvis*, 3 vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos (Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 2^a serie).
- CERVANTES Saavedra, Miguel de, 1605, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- _____, 1613, *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- CHEVALIER, Maxime, 1976, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner.
- CORONA Alcalde, Antonio, 1984, "The Viola da Mano and the Vihuela: Evidence and Suggestions about their Construction", *The Lute*, 24/1, pp. 3-32.
- _____, 1990, "The Vihuela and the Guitar in Sixteenth-Century Spain: a Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence", *The Lute*, 30, pp. 3-24.
- _____, 1995, "The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque", *Ars Musica Denver*, 7/2, pp. 39-68.
- _____, 2005, "El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico", *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6^a época, 8, pp. 77-132.
- _____, 2015, "El manuscrito 1560 de la Biblioteca Nacional de México: una nueva aproximación a su música para guitarra", *Hispanica Lyra*, 20, pp. 12-28.
- COVARRUBIAS Orozco, Sebastián de, 1611, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- DANNER, Peter, 1974, "Giovanni Paolo Foscarini and his Nuova Inventione", *Journal of the Lute Society of America*, 7, pp. 4-18.
- DÍAZ del Castillo, Bernal, 1632, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, única edición hecha según el códice autógrafo, publicada por Genaro García, 2 vols., México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- DOIZI de Velasco, Nicolás, 1640, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, perfección, y se muestra ser instrumento perfecto, y abundantissimo*, Nápoles, Egidio Longo.
- EVANS, Tom & Mary, 1977, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Nueva York & Londres, Paddington Press, 1/1977, 2/1978, 3/1979.
- FUENLLANA, Miguel de, 1554, *Orphenica Lyra*, Sevilla, Martín de Montesdoca.
- GALINDO, Miguel, 1933, *Historia de la música mejicana. Primera parte. Desde sus orígenes hasta la creación del Himno Nacional*, Colima, Tipografía de "El Dragón".
- GRUNFELD, Fredric V., 1969, *The Art and Times of the Guitar*, Londres, Collier Macmillan.
- GUERAU, Francisco, 1694, *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga.

- KLIER, Johannes, 1980, *Die Gitarre. Ein Instrument und seine Geschichte*, editado por Santiago Navascués, Bad Schussenried (Biblioteca de la Guitarra).
- LESURE, François, 1955-56, “Le Traité des Instruments de Pierre Trichet”, *Annales Musicologiques*, 3, 1955, pp. 283-387, y *Annales Musicologiques*, 4, 1956, pp. 175-248 y 216-217.
- MENDIETA, Gerónimo de, 1997 [1912], *Historia eclesiástica india*, estudio preliminar de Antonio Rubial García, 2 vols., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México).
- MERRIMAN, Roger, 1912, *Francisco López de Gómara. Anales del Emperador Carlos V*, Oxford, Clarendon Press.
- MOLINA, Alonso de, 1555, *Vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, México, Juan Pablos.
- MOLINA, Tirso de (pseudónimo de Gabriel Téllez), 1621, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Luis Sánchez.
- MONTANARO, Bruno, 1983, *Guitares Hispano-Américaines*, Aix-en-Provence, Édisud.
- MÜHL, Katharina, 2011, “La música en las comedias del Siglo de Oro”, tesis de maestría, Universidad de Viena.
- MURCIA, Santiago de, 1714, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Amberes, s.e.
- MURPHY, Sylvia, 1968, “Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on Rasgueado Performance”, *Galpin Society Journal*, 21, pp. 24-32.
- ORTA Velázquez, Guillermo, 1970, *Breve historia de la música en México*, México, Porrúa.
- PALUMBI, Francisco, ca. 1595, “Libro di villanelle spagnuol et italiene et sonate spagnuole del [...] del Sr. Filippo Boncherolle”, París, Bibliothèque Nationale, Ms. Espagnol 390.
- PINELL, Richard D., 1976, “Alternative Sources for the Printed Guitar Music of Francesco Corbetta”, *Journal of the Lute Society of America*, 9, 1976, pp. 62-85.
- PONCE, Manuel M., 1948, *Nuevos escritos musicales*, México, Stylo.
- PRAETORIUS, Michael, 1962, *Syntagma Musicum*, vol. II, *De Organographia, First and Second Parts* (Wolfenbüttel, 1618-1619), traducción al inglés de Harold Blumenfeld, s.l., Bärenreiter.
- QUEVEDO Villegas, Francisco de, 1634, *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, Sevilla, Andrés Grande.
- RAMOS Smith, Maya, Tito Vasconcelos et al., 1988, *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayo y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Citru.
- REY, Juan José, 1997, “Nominalia, instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, pp. 41-100.
- REYNAUD, François, 1990, “Les Luthistes Tolédans au XVI^e Siècle”, *Actas del coloquio Toledo y la expansión urbana en España (1450-1650)*, marzo de 1988, Madrid, Casa de Velázquez.
- ROBLEDO, Luis, 1989, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Publicación 1.201 de la Institución Fernando el Católico, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua.

- ROMANILLOS, José Luis, 1987, "The Vihuela in Spain and the Instrument in the Jacquemart-André Museum", *Classical Guitar*, 5/7, pp. 39-42.
- RUSSELL, Craig, 1995, *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar No 4"*. A Treasury of Secular Music from Baroque Mexico, Champaign, University of Illinois Press.
- SALAZAR, Adolfo, 1946, "El laúd, la vihuela y la guitarra", *Nuestra Música*, 1, pp. 228-250.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1987, *Historia de la música en México*, facsímil de la primera edición de 1934, Toluca, Gobierno del Estado de México.
- SALVÁ y Mallén, Pedro, 1872, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, 2 vols., Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga.
- SÁNCHEZ de Lima, Miguel, 1580, *Arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica.
- SANSEVERINO, Benedetto, 1620, *Intavolatura facile delli passacalli, ciaccone, saravande, spagnolette, fulie, pavagnie, pass' e mezzi, correnti, & altre varie suonate composte, & accommodate per la chitarra alla spagnuola*, Milán, Filippo Lomazzo.
- STEVENSON, Robert, 1959, *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union.
- _____, 1979, "A Neglected Guitar Manual of 1776", *Inter American Music Review*, 1/2, pp. 205-210.
- _____, 1980-81, "Santiago de Murcia: a Review Article", *Inter-American Music Review*, 3, pp. 89-101.
- _____, 1986, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", Julio Estrada (ed.), *La música de México*, vol. 2, Periodo virreinal (1530-1810), México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 9-74.
- TAVERA Alfaro, Xavier, 1982, *Viajes en México. Crónicas mexicanas*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica.
- TORRE Revello, José, 1943, "Merchandise brought to America by the Spaniards (1534-1568)", *Hispanic American Historical Review*, 23, 1943, pp. 773-781.
- TURNBULL, Harvey, 1974, 1976, 1978, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, Londres, B.T. Batsford Ltd., 1/1974, 2/1976, 3/1978.
- TURRENT, Lourdes, 1993, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VARGAS y Guzmán, Juan Antonio de, 1986, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo dividida en dos tratados*, edición facsimilar del manuscrito de 1776 con un estudio crítico de Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero, 3 vols., México, Archivo General de la Nación.
- VEGA Carpio, Lope de, 1620, *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- VERA, Alejandro, 2007, "Santiago de Murcia's 'Cifras Selectas de Guitarra' (1722): A New Source of Music for the Baroque Guitar", *Early Music*, 15/2, pp. 251-269.

- _____, 2008, "Santiago de Murcia (1673-1739): New Contributions on his Life and Work", *Early Music*, 36/4, pp. 597-608.
- VIGLIETTI, Cedar, 1973, *Origen e historia de la guitarra*, Buenos Aires, Albatros.
- VILLALÓN, Cristóbal de, 1539, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, Nicholas Tyerri.
- ZAMORA Vicente, Alonso (ed.), 1974-76, *Novela picaresca española*, 3 vols., Barcelona, Noguer.
- ZAYAS, Rodrigo de, 1973, "The Vihuela: Swoose, Lute or Guitar", *Guitar Review*, 38, pp. 2-5.

Colecciones de música para guitarra séptima en el siglo XIX mexicano

Arturo Javier Ramírez Estrada*

a Sara Carrouché

Descripción de la guitarra mexicana

Guitarra mexicana o *séptima mexicana* es la denominación que se utiliza para referirse a la guitarra séptima de México. Con dimensiones muy cercanas a la guitarra “sexta” o española, utilizó incluso la misma plantilla de construcción que ésta, ya fuera de manera fabril o artesanal. Este peculiar cordófono de siete órdenes¹ o cuerdas conservó siempre todas éstas dentro del diapasón del instrumento y dio un registro más amplio

* Guitarrista, investigador y docente, actualmente adscrito a la Universidad Autónoma de Nayarit.

¹ A. Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009. Publicado originalmente como *The Oxford Companion to Music*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 1122. Se denomina *orden* al grupo de cuerdas en un instrumento punteado. Una guitarra con doce cuerdas que tiene seis pares de cuerdas se describe como un instrumento con seis órdenes dobles. Una mandolina de cuatro órdenes tiene en ocasiones órdenes triples.

de cuatro octavas justas (del si2 al si6), a diferencia de la guitarra de seis cuerdas con un registro generalmente de tres octavas y una quinta justa (del mi3 al si6); además, el clavijero es más grande para albergar un mayor número de cuerdas. Ya fuera con cuerdas de tripa, nailon o cuerdas de acero, además del puente con cejilla,² a veces también usó tiracuerdas.³ Algunas guitarras presentaban clavijero de madera tallada o maquinaria mecánica moderna.

El esquema de afinación que se utiliza para la guitarra séptima mexicana es ① mi5, ② si4, ③ sol4, ④ re4, ⑤ la3, ⑥ mi3 y ⑦ si2. El número de cuerdas se observaba por el número de clavijas que ésta tuviera; así, existían guitarras séptimas de cantidades variables de cuerdas: de catorce cuerdas, los siete órdenes dobles; de trece cuerdas, el primer orden sencillo y del segundo al séptimo orden doble; de once cuerdas, del primero al tercer orden sencillo y del cuarto al séptimo doble; de nueve cuerdas, del primero al quinto orden sencillo y del sexto al séptimo doble; de ocho cuerdas, del primero al sexto orden sencillo y séptimo doble; de siete cuerdas, los siete órdenes sencillos (García López, 1997).

Dicha guitarra se utilizó desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX en México y tuvo su periodo de mayor auge en el XIX, tanto en las orquestas típicas y mariachis, para las músicas del baile y el canto en el ámbito de la “cultura

² La cejilla era elaborada de madera o hueso, lo cual permitía al instrumento tener mayor tensión, mejor nivelación y afinación de las cuerdas.

³ El tiracuerdas o estiracuerdas metálico se utilizaba para reforzar y soportar la tensión de las cuerdas dobles de acero o latón de las guitarras séptimas.

popular”, como en la ejecución individual, como instrumento solista o de acompañamiento en la música de salón decimonónica y el teatro en la “alta cultura”.

Primeras décadas del siglo XIX en México: la guitarra de siete órdenes

Hasta el momento no se sabe con certeza cuándo ni cómo llegó este peculiar cordófono de siete órdenes al país, ni tampoco por qué tuvo una raigambre tan fuerte en el México decimonónico. Pero sí sabemos que este instrumento se documentó por primera vez a finales del siglo XVIII, cuando se menciona la utilización de una guitarra de siete órdenes en el tratado de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, en 1776 en la ciudad de Veracruz, escrito para guitarra de punteado por música o cifra en México.⁴

Es muy probable que el uso de la guitarra de seis órdenes dobles en España perdurara hacia la tercera década del siglo XIX; se puede inferir entonces que las guitarras novohispanas también se utilizarían con órdenes dobles en esa época. Esto se corrobora en el manuscrito *Teórica de Música p[ar]a el uso de Ygnacio Bravo p[o]r el profesor D.V.C.*,⁵ cuadernillo

⁴ Archivo General de la Nación, J. A. de Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ellas la parte del bajo*, Veracruz, 1776, Galería 4, Indiferente Virreinal (Ayuntamiento), caja 0463, exp. 002.

⁵ D.V.C., *Teórica de Música p[ar]a el uso de Ygnacio Bravo, septiembre 21 de 1820*. Fotocopia del manuscrito, colección particular de Eloy Cruz, Cuernavaca, Morelos. La copia del manuscrito me fue proporcionada por el maestro Eloy Cruz, quien hace más de 20 años lo fotocopió del AGN. En la actualidad el manuscrito se encuentra sólo en este archivo, pero la copia que conservo es una de las únicas existentes. (Véase infra p. 139.)

manuscrito cuya copia se llevó a cabo en México en 1820, como se ve en la portada del ejemplar. Hasta el momento es la colección más antigua de piezas para guitarra séptima del siglo XIX en México: contiene una antología de valses, boleras, camorras, minuetos, rondós, etcétera, a una o dos guitarras de siete órdenes; además de dos arias y una canción para guitarra y voz. El uso de una guitarra de siete órdenes queda totalmente evidencia-



Figura 1. Escala para guitarra de siete órdenes del texto *Teórica de Música p[ar]a el uso de Ygnacio Bravo p[or] el profesor D.V.C., septiembre 21 de 1820*

do, pues en las primeras páginas del cuadernillo aparece una lección que ejemplifica la tesitura o registro correspondiente con el título “Escala para guitarra de siete órdenes”, lo cual reafirma el uso de este instrumento en la segunda década del siglo XIX en México (figura 1).

Otro ejemplo se encuentra en el manuscrito SMMS M3 de la Biblioteca Sutro, sin título de origen de copia pero catalogado como *Libro de música, ca. 1800*, que contiene una colección de 17 arreglos para piano principalmente.⁶ En una de las primeras páginas del manuscrito, que lleva por título “Escala natural”, aparecen los sonidos de la tesitura de la guitarra séptima en *graves, agudos y sobreagudos*, con el nombre de las notas en el sistema inglés (letras del abecedario) llamadas *signos*, luego las notas en el pentagrama llamadas *figuras*, después los trastes de la guitarra indicados por números al igual que los dedos de la mano izquierda y finalmente los siete órdenes de la guitarra (figura 2).

Por esa fecha apareció también el manuscrito SMMS M2 de la Biblioteca Sutro titulado *Colección de piezas de música escogidas a dos guitarras, ca. 1820* o posterior, el cual contiene una colección de arreglos para una o dos guitarras de siete órdenes o cuerdas. Esta colección se encuentra integrada por música mexicana, italiana y española, e incluye diversas formas y géneros musicales, como valses, rondós, temas con variaciones, oberturas y arias de ópera para guitarra séptima y voz⁷ (Koegel, 1999).

⁶ Colección de manuscritos de la Biblioteca Sutro, SMMS M3, *Libro de música, ca. 1800*, San Francisco, California.

⁷ Colección de manuscritos de la Biblioteca Sutro, *Inventarios en microfilm de los manuscritos SMMS M1, SMMS M2, SMMS M3 y SMMS M5*, San Francisco, California.



Figura 2. “Escala natural” del *Libro de música*, Colección de manuscritos de la Biblioteca Sutro, SMMS M3

Es muy interesante encontrar entre las páginas del manuscrito SMMS M2 la transcripción completa de la obertura “La Ytaliana en Argel” de G. Rossini, puesta a guitarra séptima sola, obra de gran envergadura y dificultad técnica con la séptima cuerda afinada en do ya que la tonalidad de la obertura se encuentra en do mayor.⁸ Con esto reafirmamos los alcances a los que podía llegar técnica e interpretativamente un instrumento de cuerdas dobles con cuerdas de tripa, provisto de clavijas de madera y un diapasón un poco más ancho de lo normal, por tener un séptimo orden adicional.

Aunque en el manuscrito SMMS M2 no se especifica si las piezas se ejecutarán con guitarra séptima de órdenes dobles o sencillos, es muy probable que fueran destinadas para la guitarra de siete órdenes dobles por el antecedente que se tiene del manuscrito SMMS M3 ca. 1800 y del manuscrito D.V.C. ca. 1820.

Música para guitarra en el clasicismo mexicano

No hay duda de que el clasicismo en México (1770-1840) delimita un periodo de 70 años, que corresponde al final de la Colonia y los primeros años de la Independencia, estilo que, como afirma Ricardo Miranda, “gozó de una presencia importante en el gusto del público y de los compositores

⁸ Una de las ventajas de tener una guitarra con siete cuerdas es afinar la séptima cuerda en si², do³ o re³, según la tonalidad que necesiten las obras.

locales tanto en la práctica musical pública y el repertorio local, similar al experimentado por la música europea” (Miranda, 1997), de modo que la guitarra de siete órdenes es uno de los instrumentos predilectos junto al piano y la voz. Encontrar estas colecciones manuscritas ayuda en vasta medida a aclarar el ambiguo dilema sobre la música secular del siglo XVIII y su panorama tan desolador, como sugerirían las escasas fuentes impresas que se conocen. Por ello, cabe suponer que gran parte de las obras que circulaban entonces lo hacían por medio de copias escritas a mano y que muchas de ellas siguen en el olvido (Corona, 2007).

En 1843 uno de los más importantes músicos o *filarmónicos* en México de principios del siglo XIX, José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876), publicó el *Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical*, “una colección de piezas escogidas para piano y canto, piano y vihuela, piano y flauta y para piano solo”, con un variado y escogido repertorio de música vocal para ejecutarse en diferentes combinaciones instrumentales, en su mayoría arreglos pertenecientes a compositores como Mercadante, Bellini, Donizetti y J. Strauss. Además incluyó arreglos propios y de su hijo Alejandro, para vihuela o guitarra séptima de México (Lazos, 2012), por ejemplo:

- a) *Dúo No. 14 en la ópera La Donna Caritea por Mercadante, arreglado al forte-piano y vihuela por J. A. Gómez.*
- b) *Vivi tu. Aria No. 14 en la ópera Anna Bolena por Donizetti, arreglada para piano y vihuela por José Ant. Gómez.*



Figura 3. Encabezado de la partitura Dúo No. 14 en la ópera *La Donna Caritea por Mercadante*, arreglado al forte-piano y vihuela por J. A. Gómez, en José Antonio Gómez y Olgún, Instructor Filarmónico

- c) Variaciones brillantes sobre un tema original por Pixis, arregladas para forte-piano y vihuela por J. Ant. Gómez.⁹

⁹ Colección John G. Lazos, J. A. Gómez y Olgún, Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical. Colección de piezas escogidas para piano, canto, flauta y vihuela compuestas por diversos autores, tomos I-II, Calle Santa Clara núm. 6, 1844a.

Es importante resaltar que aún en la cuarta década del siglo XIX se observaba en los encabezados o títulos de las partituras de la época el nombre de *vihuela* para referirse indistintamente a la guitarra de siete órdenes o cuerdas. De cualquier forma, en la partitura, al inicio del primer “sistema” del pentagrama correspondiente a la parte de la vihuela aparece la indicación *guitarra*, y en el segundo “sistema” del pentagrama que corresponde a la parte del forte-piano se halla la indicación *piano* o *clave* indistintamente, como se le llamaba también (figura 3).

En general, hacia las primeras décadas del siglo XIX siempre se habló de guitarra o vihuela para referirse a la guitarra séptima de nuestro país, lo cual se reafirma con los manuscritos de la segunda década del siglo, en los que no se especifica el uso de este instrumento y sólo se le identifica al leer y encontrar esa séptima cuerda con el si regrave. De esta forma corroboramos en la historia musical del país del siglo XIX que la guitarra séptima fue un instrumento característico de la música mexicana y que era el tipo de guitarra para el cual generalmente se escribía música en nuestro país.

Desde el punto de vista formal y académico se encuentran métodos para aprender música, como los cuadernillos manuscritos que incluían piezas para el aprendizaje del iniciado en la guitarra: estudios, lecciones y ejercicios. Después está la música de cámara para guitarra con transcripciones de temas con variaciones, oberturas y las arias de las óperas más representativas de la época, temas populares en forma de fantasías derivadas de la sonata, donde los géneros más cultivados fueron dúos de guitarra, dúos con violín o piano y obviamente las canciones para guitarra y voz, pues se consideraba

a la guitarra el instrumento idóneo para acompañarla, además de diversas obras de corta extensión para guitarra séptima sola con todo tipo de danzas y géneros menores, como minuetos, rondós y valses, entre otros (Díaz y Alcaraz, 2010).

En el contexto de la música de concierto y de salón se componía, se arreglaba y se interpretaba la música más representativa de la época, como oberturas, introducciones y arias de óperas, canciones, andantes, andantes con variaciones, minuetos y tríos, sonatas, preludios, fantasías y rondós, entre otros; además de todo tipo de danzas para tocar, bailar o cantar, como jarabes, fandangos, varsovianas, cuadrillas, contradanzas, habaneras, danzas, danzones, boleras [os], sones, bailes ingleses, camorras, marchas, zorongos y zapateados.

No olvidemos también que, en general, los propios compositores ejecutaban las obras de su autoría y obras de reciente creación en sus recitales, pues la mayor parte de la música para guitarra era compuesta para aficionados y no profesionales del instrumento, en un círculo aristocrático en el cual incluso las piezas vocales se escribían con un doble acompañamiento de piano y guitarra, para que el dilectante pudiera elegir con cuál instrumento acompañar la voz.

Conclusiones

La guitarra que se enseñaba en Europa era la más conocida, o por lo menos la más “popular” de la época; esto es, la guitarra de seis cuerdas. Casi todos los métodos de guitarra en Europa se escribieron para este instrumento, como lo menciona Federico Moretti en sus *Elementos generales de la música...*,¹⁰ publicado en 1799, en cuyo prólogo anota: “Aunque yo uso la guitarra de *siete órdenes sencillos*, me ha parecido más oportuno acomodar estos *Principios* para la de *seis órdenes*, por ser la que se toca generalmente en España”.

Sin embargo, al parecer, los compositores y guitarristas de alto renombre de Europa, grandes virtuosos herederos del simultáneo arte de la composición y la interpretación en pleno ascenso a su carrera en el concretismo guitarrístico-compositivo, ejecutantes de guitarras de seis cuerdas simples (como Fernando Sor, Dionisio Aguado, Mauro Giuliani, Luigi Legnani, Mateo Carcassi y Ferdinando Carulli, entre otros), enseñaban y escribían sus obras para la guitarra de seis cuerdas, aun cuando ellos también tocaban instrumentos de siete, ocho y diez cuerdas que les proporcionaban diferentes sonoridades, mayores capacidades compositivas, diversas *scordaturas*, armonías más plenas y distintas inversiones armónicas de los acordes. Con excepción de uno o dos compositores guitarristas europeos que escribieron

¹⁰ Biblioteca Digital Hispánica, Federico Moretti, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes [...]*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1799. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/XnuQvyS035/BNMADRID/185620040/123>
Fecha de consulta: 14 de enero de 2014.

métodos para estos peculiares cordófonos de más cuerdas,¹¹ al parecer fueron únicamente de la predilección del alto y refinado ejecutante, mas no para el aficionado promedio, a quien se le facilitaba aprender a tocar y afinar un instrumento de seis cuerdas simples.

No sabemos con exactitud cuándo se pasó de la guitarra de cuerdas dobles a la de cuerdas simples en España, aunque las de seis órdenes perduraron hasta cerca de 1830, cuando coincidió con el origen del uso de clavijeros mecánicos y las guitarras de cuerdas simples. En México también se ignora cuándo se pasó de la guitarra de cuerdas dobles a la de cuerdas simples y más aún por qué una guitarra de siete órdenes o cuerdas tuvo una raigambre que perduró cerca de 200 años en el ámbito público y privado de la música instrumental mexicana. Entonces, ¿por qué encontramos varios métodos para guitarra séptima por notación musical en México? Acaso algún gran guitarrista-compositor europeo trajó consigo al Nuevo Mundo un instrumento de éstos y simplemente “llegó para quedarse” sin haber sido documentada su visita o estancia en nuestro país. ¿Por qué un instrumento que al parecer no era de la predilección del aficionado promedio y que no se utilizó –por lo menos en la mayor parte de Europa–, se convirtió en México en el predilecto de la sociedad decimonónica?

¹¹ F. Carulli publicó en 1827 su método de estudio llamado *Méthode Complète pour le Décacorde | Nouvelle Guitare | Plus harmonieuse & beaucoup plus facile que la guitare ordinaire, perfectionnée* (Método completo para la Decacorde | Nueva guitarra | Más armoniosa y mucho más fácil que la guitarra ordinaria, perfeccionada). Mario Ernesto Vladimír Ibarra Velázquez, “La guitarra de diez cuerdas: desarrollo y alcances a partir de la composición de *Si le jour paraît...* (1963-1964) de Maurice Ohana”, tesis de Maestría en Música, Escuela Nacional de Música, UNAM.

En el contexto histórico y sociológico de México, la guitarra séptima cubre un extenso periodo que abarca desde su aparición en el último cuarto del siglo XVIII hasta su parcialmente completa extinción en el tercer cuarto del siglo XX, en lo correspondiente a nuestro país. Si menciono la parcialmente completa extinción es porque un grupo no muy reducido de intérpretes, historiadores, investigadores, musicólogos y constructores, varios de ellos buenos amigos: Selvio Carrizosa, Juan José Escorza, Luis Díaz Santana, Jorge Martín Valencia, Miguel Limón, José Luis Segura, Víctor Hernández Vaca, Daniel Guzmán, Abel García, Eloy Cruz, Juan Carlos Laguna, Sergio Huerta y Arnulfo Rubio, han hecho subsistir este instrumento sobre dicha línea cronológica, dejando una huella palpable hasta el día de hoy, ya sea en producciones discográficas, conciertos, conferencias, conferencias-conciertos, artículos en revistas especializadas, nuevos trabajos de investigación, en el rescate histórico de obras impresas y manuscritas, etcétera, todo alrededor de la guitarra séptima mexicana y sus compositores, para que siga vigente con el paso del tiempo.

Finalmente, con el sincretismo musical se realizaría de manera paulatina la integración de las músicas de ambos continentes, el europeo y el americano, valiéndose de nuevas y diferentes formas musicales que se desarrollarían como parte de la vida de sus pueblos, cuya identidad aún hoy en día sigue manifiesta con la música como hecho o lenguaje social, como una expresión estética de la sociedad, que de esta forma se apropiá de su mundo y hace más suya la práctica de este lenguaje musical, convertido así en nuestra música mexicana, junto al instrumento que lleva ese nombre: guitarra mexicana o séptima mexicana.

Fuentes consultadas

Archivos

- Archivo General de la Nación, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ellas la parte del bajo*, Veracruz, 1776, Galería 4, Indiferente Virreinal (Ayuntamiento), caja 0463, exp. 002.
- Colección de manuscritos de la Biblioteca Sutro, *Inventarios en microfilm de los manuscritos SMMS M1, SMMS M2, SMMS M3 y SMMS M5*, San Francisco, California.
- Colección Eloy Cruz, D.V.C., *Teórica de Música, p[ar]a el uso de Ygnacio Bravo, septiembre 21 de 1820*, Cuernavaca, Morelos.
- Colección John G. Lazos, José Antonio Gómez y Olgún, *Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical. Colección de piezas escogidas para piano, canto, flauta y vihuela compuestas por diversos autores*, tomos I-II, Calle Santa Clara núm. 6, 1844a.

Bibliografía

- CORONA Alcalde, Antonio, 2007, “Dos sonatas novohispanas del siglo XVIII: un caso musical forense”, *Anuario Musical*, núm. 62, enero-diciembre, pp. 205-228.
- DÍAZ Soto, Roberto y Mario Alcaraz Iborra, 2009, *La guitarra: historia, organología y repertorio*, España, Club Universitario.
- GARCÍA López, Abel, 1997, ...Y las manos que hacen de la madera el canto-I, Morelia, Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura/ FOESCAM.
- KOESEL, John, 1999, “New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, *Notes, Second Series*, vol. 55, núm. 3, marzo, pp. 583-613.
- LATHAM, Alison (coord.), 2009, *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica. [Publicado originalmente como *The Oxford Companion to Music*, Oxford, Oxford University Press, 2002.]
- LAZOS, John G., 2012, “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: ¿Y esto es todo lo que hay que tocar de más difícil?”, *Anuario Musical*, núm. 67, enero-diciembre, pp. 185-214.

MIRANDA, Ricardo, 1997, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, núms. 116-117, enero-diciembre, pp. 39-50.

Páginas electrónicas

Biblioteca Digital Hispánica, Federico Moretti, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes [...]*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1799. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/XnuQvyS035/BNMADRID/185620040/123>
Fecha de consulta: 14 de enero de 2014.

Teórica de música: *algunas obras didácticas para la enseñanza de la guitarra en el inicio del México decimonónico*

Juan Carlos Laguna*

Aplaudimos las delicadas composiciones que reiteradamente deleitan nuestros oídos, siendo digno objeto de nuestra admiración más escrupulosa. Y engrandecemos a los sabios eruditos autores que lo han Enriquecido y adornado con sus difusos particulares escritos, instrucciones y reglas...

JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN (Veracruz, 1776)

Introducción

Resulta injusto que un instrumento tan popular y protagonista en México como la guitarra, que se crea y recrea, se compone e interpreta, se construye y expande, no sea objeto de estudios musicológicos importantes

* Profesor titular de la Facultad de Música de la UNAM.

que nos lleven, en el transcurso de la historia, a conocer su origen, su evolución organológica, su repertorio, a sus intérpretes y constructores, y sus métodos de enseñanza. Algunos estudiosos han expuesto su deseo de emprender esta ardua y laboriosa tarea. El maestro Eloy Cruz, en su magnífico libro *La casa de los once muertos. Historia y repertorio de la guitarra* (1988), acota: “Aquí no intento hacer una historia de la guitarra en México; ésa es labor que deberá abordarse en un futuro no muy lejano, espero”. Por su parte, el doctor Antonio Corona dice:

la historia de la música mexicana es, en buena medida, desconocida. Esta aseveración podría, a primera vista, parecer un poco aventurada, pero si se profundiza un poco empieza a aparecer una serie de lagunas en nuestro conocimiento que nos obliga a reconocer que queda por escribirse una gran cantidad de capítulos y que hacen falta estudios serios que proporcionen los materiales para llevar a cabo esta tarea.

Aunque en este caso no se refiere específicamente a la guitarra, lo acota en el prólogo de una publicación escrita acerca de la guitarra en Michoacán. El investigador José A. Robles Cahero también habla de la “necesidad impostergable para tratar de responder al olvido en que se encuentra la música mexicana del siglo XIX”. Tal es la razón que me motiva a escribir desde mi perspectiva como intérprete y docente este artículo, cuyo eje principal es mostrar someramente algunos métodos que existían en el México de principios del siglo XIX; centro la atención en un manuscrito para guitarra de siete órdenes llamado *Teórica de Música*, fechado en 1820.

Antecedentes

A finales del siglo XVIII surgieron en España varios métodos para guitarras de seis órdenes. Tales métodos revelan la importancia que tuvo en su tiempo esta guitarra que justo en aquel momento sufriría cambios organológicos importantes. Dicho conjunto de obras estaba integrado por los siguientes tratados: *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer la guitarra de cinco órdenes o cuerdas y también la de cuatro o seis órdenes, llamada guitarra española, bandurria y vandola, y también el tiple* de Andrés de Sotos (1760); *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes* de Antonio Abreu y Víctor Prieto (1799); *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* de Federico Moretti (1799); *Arte de tocar la guitarra española por música* de Fernando Ferandiere (1799), y la *Explicación para tocar la guitarra de punteado o por cifra* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (Cádiz, 1773, y Veracruz, 1776). Vale la pena resaltar el hecho de que este último se haya realizado en el puerto de Veracruz. Robert Stevenson afirma que no era una casualidad que este tratado surgiera ahí, ya que, como lo especificó el historiador Francisco Javier Clavijero (1731-1787), la ciudad de Veracruz “era la más educada del virreinato”.¹

¹ “Hay en Veracruz nobleza cuya educación y personas (superá) a las de otros lugares, los veracruzanos son los más文明izados de toda la Nueva España.” (“Breve descripción de la Provincia de México según el estado en que se hallaba en el año de 1767”, *Tesoros documentales de México, siglo XVIII*, México, Galatea, 1994, pp. 332-333).

Salvo la *Explicación para tocar la guitarra...* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (firmada en Veracruz en 1776),² las fuentes disponibles hasta el momento sobre la enseñanza de la guitarra en el México de inicios del siglo XIX son realmente escasas.³ El doctor Gabriel Saldívar reseña en su detallada *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía* algunos métodos interesantes.⁴ Por ejemplo, el “Methodo p^a aprehender a tocar la Vigüela p^a los que quieran instruirse con regla” y otro manuscrito anónimo para guitarra de siete órdenes. El primero es un manuscrito de sólo cuatro hojas que “contiene una Vigüela *divujada* con todos sus signos y notas, escala de la vigüela con reconocimiento de sus signos, escala sin señalar los signos y noción de las figuras” (Saldívar, 1991). Aunque su época de esplendor en España fue en el siglo XVI, la vihuela siguió vigente en México hasta principios del XIX. Por otro lado, resulta interesante observar que el sistema de escritura musical utilizado en este manuscrito no es el propio de la vihuela, o guitarra del siglo XVI, sino en pentagrama.⁵ El segundo manuscrito es sólo una hoja suelta con tres pentagramas

² Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o por cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* [Veracruz, 1776], reproducción facsimilar, estudio analítico y versión de Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero, 3 vols., México, AGN, 1986.

³ “Justo es aclarar que, amén de afortunado, este hallazgo es fortuito, como tan a menudo sucede con las fuentes musicales de nuestro país. Su importancia reside en que acrecienta el escaso número de tratados musicales mexicanos conocidos hasta la fecha.” (Escorza y Robles Cahero, *ídem*.)

⁴ Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Cenidim, 1991, pp. 191-192.

⁵ La guitarra dejó de utilizar el sistema de tablatura como notación musical en el último tercio del siglo XVIII, justo cuando el instrumento sufrió transformaciones organológicas evidentes.

que muestran la afinación de la guitarra de siete órdenes (7^a-B, 6^a-E, 5^a-A, 4^a-D, 3^a-G, 2^a-B, 1^a-E). El valor de esta hoja es que muestra el prototipo de la guitarra que subsistió prácticamente durante todo el siglo XIX en el ambiente musical mexicano: la llamada guitarra séptima (conocida también como *séptima* o *guitarra mexicana*). No se menciona absolutamente nada sobre técnicas de ejecución o recomendación alguna en cuestiones de teoría musical o instrumental, sino que más bien funcionarían como guías para autodidactas. Aun cuando son publicaciones de pocas páginas, es necesario citarlas como referencia.

Otro método de mayor elaboración es el libro anónimo de piezas para guitarra llamado, o mal llamado según el decir de Robles Cahero, *Códice Angulo*.⁶ El manuscrito original de esta obra se encuentra resguardado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamantini de la ahora Facultad de Música de la UNAM. *Completo Método de Guitarra* es el título que aparece en la portada. En la contraportada se aprecia la inscripción: “2a. mitad siglo XVIII-7 de feb. 1810” y, con lápiz, “1752”. Está forrado en papel de keratol. La notación es muy nítida y se halla en buen estado de conservación. En él se encuentra música para guitarra y violín, y para dos guitarras; lamentablemente sólo se tiene un segmento del manuscrito y una parte completa está extraviada. Entre los compositores que escribieron para este método cabe mencionar a José Manuel Aldana

⁶ Se le nombró así porque Gonzalo Angulo, entonces bibliotecario de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, encontró esta colección.

(1756-1810),⁷ su discípulo Simón Vivián y Manuel Delgado; curiosamente se encuentra algo de Joseph Haydn en versiones arregladas para dos guitarras por Eusebio Vázquez y Manuel Delgado. Contiene 70 lecciones que se podrían agrupar de la siguiente manera:

Lecciones	Forma musical
1-13	Minuetos
14-37	Allemanda, bayle inglés, rondós, marchas y minuetos
38-39	Sonata concertante y sonata
40-52	Minuetos lentos y bayle inglés
53-70	Sinfonías de Haydn

Teórica de Música

Hace algunos años tuve la fortuna de obtener la copia de un manuscrito de obras para guitarra de siete órdenes fechado en 1820. Tuve acceso a él gracias a la gentileza de mi amigo y colega Eloy Cruz, quien amablemente me proporcionó dicha copia. En ese entonces no di tanta importancia al

⁷ José Manuel Aldana “representa las inclinaciones artísticas propias del periodo preindependiente [...] Es este compositor con quien el periodo colonial da paso al independiente en materia musical”. (Bellinghausen, 1986: 10.)

obsequio debido a mi ignorancia en la investigación musical y al vacío de información que tenía acerca de la historia de la guitarra en mi país. A partir de mi ingreso al Programa de Maestría y Doctorado de la UNAM y de la intención de investigar sobre la historia de la guitarra en México (esto quizás debido a la influencia de mi entonces tutora la doctora Evguenia Roubina, especialista incuestionable en la música novohispana), aquel manuscrito recobró una importancia esencial. Se trata de una interesante colección de piezas para guitarra de siete órdenes compuestas entre la decadencia del México virreinal y el inicio del México independiente. En primera instancia esta obra es significativa porque muestra el tipo de música que se tocaba y practicaba con la guitarra a principios del siglo XIX.

La tarea inicial fue tratar de localizar el original de este ejemplar que, según el sello expuesto en su carátula, perteneció a la biblioteca particular de Felipe Teixidor.⁸ Aunque, según se dice, su acervo se encuentra resguardado actualmente en la Biblioteca México, en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pachuca,



Figura 1. Sello de la Biblioteca Teixidor

⁸ Felipe Teixidor (1895-1980), destacado intelectual de origen catalán, nacionalizado mexicano en 1928. Los documentos de su acervo personal ofrecen un rico panorama de autores y temas del siglo XIX, así como imágenes que registran la historia del país, sus monumentos, sus personajes y habitantes que dan vida a la sociedad mexicana del siglo XIX y principios del XX.

Hidalgo, y en el Archivo General de la Nación, no me fue posible encontrarlo en los dos primeros; en cambio en el AGN localicé una enorme colección de documentos, fotos, grabados, etiquetas, dibujos, planos y mapas. Debido a que todo este material no se encuentra microfilmado ni digitalizado, busqué el manuscrito caja por caja en galerías y fototeca, pero tampoco lo encontré. A decir del personal del AGN, nunca estuvo en la Colección Teixidor, o tal vez está traspapelado. El caso es que, tristemente, hasta ahora se halla extraviado. Por tal motivo, la información que proporcione respecto al ejemplar de *Teórica de Música* estará basada en la copia que poseo del manuscrito original y en la referencia de Gabriel Saldívar en su *Bibliografía mexicana de musicología*.⁹

La *Teórica de Música* es un manuscrito para guitarra de siete órdenes, realizado en septiembre de 1820 y atribuible a “V.C.”, de acuerdo con Saldívar, quien seguramente tuvo en sus manos el original y que lo señala como ejemplar de Teixidor. El título que aparece en la carátula, según lo indica Saldívar y que puedo corroborar con la copia que poseo, es el siguiente: “*Teórica de Música, pº/el uso de Ygnacio/Bravo, pr. el profesor/D.V.C./ Septiembre 21 de 1820*” (figura 2). Gabriel Saldívar describe el contenido de la siguiente manera:

Portada miniada a la acuarela. Vol. de 100 hs, apaisadas, 13 cm., de las cuales 58 están ocupadas con ilustraciones musicales para guitarra de siete órdenes. Contie-

⁹ Por supuesto que mientras no se localice el original, la única fuente fidedigna, más que la copia que tengo, es la referencia que da Saldívar.



Figura 2. Portada del cuadernillo Teórica de Música

ne: Escala para guitarra de siete órdenes. Valores de las notas. Once contradanzas. Vals. Baile inglés. Dos minuetos. Vals. Escala para clave (para este instrumento es lo único que contiene). Rondó. Vals. Contradanza. Campestre. Vals. Boleras. Vals. Minueto de la Corte. Gavota. Rondó a dos guitarras. Minueto a dos guitarras. Vals. Dos

camorras a dos guitarras. Trío. Vals. Zorongo. Rondó. Lecciones de tonos. Aria de justo cielo. Tres rondós. Minueto alemanado. Marcha de séptimo tono (Fernando VII). La sombra de la noche. Ocho valses. Los negritos. Vals (Saldívar, 1991: 127).

La magnífica portada de la *Teórica* se ilustra con una especie de ángel sin alas que asienta el título del cuadernillo, una persona de pie que puede ser el instructor o maestro y un guitarrista sentado que toca en una posición similar a la recomendada por Federico Moretti y Dionisio Aguado. La guitarra se colocaba en la pierna derecha del intérprete, aunque en el caso de la portada que nos ocupa, el guitarrista se halla con la pierna cruzada en una posición casual y relajada, recomendable quizá para la práctica de acompañamiento o interpretación de repertorio que no llegue a la zona sobreaguda. En el cabezal de la guitarra se aprecian visiblemente siete clavijas por lado, lo cual suma catorce cuerdas o siete órdenes.

Las “ilustraciones musicales” o piezas son tradicionales contradanzas, minuetos, valses y rondós. Si bien no se concibió como un cuaderno de preparación de músicos de oficio sino como un método para el aleccionamiento de aficionados, muestra sus intenciones pedagógicas, a pesar de no haber indicaciones acerca de cómo templar o encordar la guitarra, posición del instrumento, digitaciones, posición de las manos, etcétera.

La primera lección contiene la escala para guitarra de siete órdenes. En ella se muestra la extensión total de la tesisitura que va de un si3 hasta un fa7; esto abarca tres octavas y media en trece divisiones o trastes; tres más de los que indica Vargas y Guzmán, y cuatro menos de los que marca



Figura 3. Extensión total de la guitarra de siete órdenes

Fernando Ferandiere. Se divide la tesitura del instrumento en cuatro zonas: *regraves*, *graves*, *agudos* y *sobreagudos* (figura 3). A pesar de tener una extensión considerable, eventualmente utiliza la zona sobreaguda. El objetivo de las primeras lecciones es conocer el valor de las notas semimínimas, mínimas y semibreves. Propone alguna digitación sólo cuando usa el dedo 4 y ocasionalmente el dedo 5.

nalmente el dedo 2. A veces marca la utilización de la séptima cuerda. No sugiere indicaciones para la mano derecha.

Esta *Teórica* del profesor D.V.C. incluye dos novedades: la primera es un tipo de canción llamada *camorra* que, según Gabriel Saldívar, era desconocida en las enciclopedias y diccionarios de música europea, y la segunda es la “Danza de los negritos” (figura 4).¹⁰



Figura 4. Camorra

¹⁰ La lección correspondiente a esta danza, documentada en la *Bibliografía* de Saldívar, no aparece en mi copia del manuscrito y actualmente está extraviada.

Al igual que en los *Principios* de Moretti,¹¹ respecto de las “cadencias para la primera mano”, y en el método de Ferandiere para la formación de tonos mayores y menores, en la *Teórica* aparece una lección similar para ejercitarse en las diferentes tonalidades (figura 5).



Figura 5. Tonos

¹¹ Federico Moretti, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los “Elementos generales de la música”*, Madrid, 1799.

Es importante señalar algunas diferencias entre mi copia del manuscrito y el que describe Saldívar. Por ejemplo, no menciona las siguientes obras: *Walzes a la guitarra por Manuel de la Peña y Pira, año de 1829*, *Lecciones de canto*, *Walss, Boleras, Rondó y Aria del Guarda Ympio*. ¿Por qué Saldívar, quien era muy cuidadoso y metódico en la descripción de los documentos que detalla, omitió estas obras? El hecho de que se mencione el año 1829 y que existan pequeñas diferencias en la escritura y notación musical hace conjeturar que estas lecciones se añadieron después, o quizá pertenecieron a otra colección. Ygnacio Bravo, personaje aludido en el título, tal vez utilizó esta serie de piezas para avanzar en el dominio de la guitarra de siete órdenes y posiblemente él o un copista, a su petición, reelaboró artísticamente este manuscrito años después.

Clasificación del contenido de *Teórica de Música**

Núm.	Título	Tonalidad	Observaciones
1	Escala para guitarra de siete órdenes		
2	Valores de las notas		
3	Contradanzas	C, D y A	Doce contradanzas en diferentes tonalidades
4	Walss	A	Guitarra
5	Bayle inglés	A	Guitarra
6	Dos minuetos	A	Guitarra
7	Escala para clabe		No tiene más lecciones sobre este instrumento
8	Rondó	A	Guitarra

Núm.	Título	Tonalidad	Observaciones
9	Vals	E	Guitarra
10	Campestre	A	Guitarra
11	Walss	D	Guitarra
12	Boleras	E	Guitarra
13	Walss	A	Guitarra
14	Minuet de la corte	A	Guitarra
15	Gavota	A	Guitarra
16	Rondó	D	Dos guitarras
17	Minuet	C	Dos guitarras
18	Walss	A	Guitarra
19	Dos camorras	E	Guitarra
20	Walss	E	Guitarra
21	Zorongo	D	Guitarra
22	Rondó	D	Guitarra
23	Lecciones de canto		Cuatro páginas
24	Walss	E	Guitarra
25	Rondó	A	Guitarra
26	Aria del guarda impío	E	Voz y guitarra
27	Walss	Bm	Guitarra
28	Boleras	E	Guitarra
29	Tonos		Ejercicios y cadencias en diferentes tonalidades
30	Walss		Seis valses con parte de trío cada uno de ellos. Guitarra
31	Walss	E	Parece incompleto. Guitarra
32	Walss	D	Guitarra

33	Walss	B	Guitarra
34	Walzes	C	A la guitarra, por Manuel de la Peña y Pira, año de 1829. Se ve otro punto en la notación
35	Vals de la mamita	D	Guitarra
36	Boleras del sacristán	D	Guitarra
37	<i>Aria del justo cielo</i>	D	Voz y guitarra
38	Cuatro rondós	Am-A	Guitarra
39	Minuet alemanado		Guitarra
40	Marcha de Fernando VII	C	Voz y guitarra
41	La sombra de la noche	F	Guitarra

* Nota: Se respeta la ortografía original [N. E.]

¿Quién fue el profesor D.V.C?

En la portada del manuscrito se señala al autor de la obra como “el profesor D.V.C”, iniciales que apuntarían a uno de los intérpretes más destacados de la época postrera del virreinato. Se puede creer que el “profesor D.V.C.” no es otro sino D[on] V[icente] C[astro], cuyo nombre completo es José Vicente Castro y Virgen.¹²

Cabe aclarar que hay dos músicos con nombre idéntico: uno es el tío y otro el sobrino. Algunas investigaciones refieren al sobrino como Vicente Castro y al tío como Vicente Virgen, aunque los dos tenían el mismo nom-

¹² La identificación del autor la sugirió la doctora Evguenia Roubina. La información sobre la dinastía de los músicos Castro y Virgen también fue proporcionada por esta investigadora, con base en los estudios realizados en el Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia y en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México.

bre: José Vicente Castro y Virgen.¹³ La descendencia de los Castro ocurrió de la siguiente manera. Trinidad Castro tuvo dos hijos: José Antonio y José Vicente, quienes estudiaron y trabajaron en Valladolid. En 1795 ambos ingresaron como violinistas en la capilla de la catedral: José Antonio estaba a cargo de la escoleta, en la cual su hermano Vicente Castro no quiso tomar parte. En cuanto murió José Antonio, sus dos hijos (José Guadalupe y José Vicente) solicitaron ingresar a la catedral y fueron admitidos. José Guadalupe se perdió en la historia, mientras que José Vicente destacó pero como mal músico; lo recibieron como violinista y aunque ocupó la plaza de su padre, postergó el examen de violín y finalmente lo presentó, pero en órgano. Despues desapareció.

La doctora Roubina comenta lo siguiente en torno a la figura de Vicente Castro:

Vecino de la ciudad de Valladolid e hijo de un músico de la capilla catedralicia, José Vicente Castro, aunque no debió a la catedral vallisoletana su crianza musical, recibió en ella sus tempranas experiencias en el oficio de músico y también ahí tuvo su primer contacto con José Manuel Delgado (ca. 1740-1819), entonces violinista de ese templo, quien intervino en su formación y en la de su hermano mayor, José Antonio, y observó de cerca los inicios de su carrera.

¹³ Gabriel Pareyón, en la biografía de Vicente Castro, hace referencia a la *Bibliografía* de Saldívar y comenta: “Sobre la *Teoría* escrita por (V.C.); reproducción facsimilar de la portada; el item nº 183 (año 1820) también atribuible a (V.C.)”. (Gabriel Pareyón, *Diccionario encyclopédico de música en México*, Guadalajara, México, Universidad Panamericana, 2007, p. 207.)

En mayo de 1795 [...] obtuvo una de las dos plazas vacantes en la capilla del templo, colocándose en la sexta silla de los violines, después de José Manuel Delgado, José Manuel Aldana, José María Delgado y su propio hermano José Antonio.¹⁴

Había evidencias del extraordinario talento y de las habilidades que poseía Vicente Castro. De Olavarriá y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México* inscribe una nota del *Diario de México*, en la cual se menciona lo siguiente: “En lo tocante a la orquesta, se hacen elogios del expresivo don Manuel Delgado, del singular don Matías Trujeque, del incomparable don Antonio Salot, del diestísimo en el violoncello y violín conocido por ‘El Habanero’, de las habilidades bien notorias de Vicente Virgen...”.¹⁵ Nótese que no se le nombra “José Vicente Castro” sino con su segundo nombre y su segundo apellido “Vicente Virgen”. Tal vez por eso la complicación para identificarlo.¹⁶

¹⁴ Evgenia Roubina, *Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia. Obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos*, PIM, vol. 1, núm. 1, 2006, pp. 20-21.

¹⁵ Enrique de Olavarriá y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. I, México, Porruá, 1961, pp. 174-175.

¹⁶ Gabriel Pareyón comenta: “(José) Vicente Castro Virgen (n. y m. Cd. de México, aprox. 1780-1830). Pianista y teórico musical. Sobrino de Vicente Virgen y discípulo de Mariano Soto Carrillo [...] en 1824 Castro Virgen formó parte de la Sociedad Filarmónica Mexicana [...] El 16 de enero de 1826 tocó un concierto de violines alternoando con Francisco Delgado”. Su fuente es la *Bibliografía mexicana* de Gabriel Saldívar. “Vicente Virgen (Cd. de México, 1780-1810). Violinista, discípulo de José Manuel Aldana y Manuel Delgado. Estudió en la Colegiata de la Catedral de México y fue músico del Templo [...] formó parte de la Orquesta del Coliseo de México. Compuso algunas obras de carácter religioso”. Su fuente es la *Reseña histórica* de Olavarriá y Ferrari. (Gabriel Pareyón, op. cit., vol. 1, p. 207 y vol. 2, p. 1101.)

El *Diario de México* reseñó las virtudes que como músico poseía Vicente Castro.¹⁷ Miguel Galindo lo menciona en su *Historia de la música mejicana*. Mariano Elízaga, quien conocía muy bien la capacidad de los músicos de su época, invitó a Vicente Castro a formar parte de la Sociedad Filarmónica Mexicana, la cual fundó en 1925 con apoyo del gobierno.¹⁸ Al año siguiente figuró entre los profesores del Conservatorio de México, dirigido por el propio Elízaga.¹⁹

Entendemos que Vicente Castro tenía antecedentes en la enseñanza. Como testimonio de ello está el cuadernillo que consta de 22 folios *Teoría de los principios fundamentales de la música que para la instrucción y adelantamiento de sus discípulos, particularmente de clave, dispuso D. José Vicente Castro*.²⁰

¿Por qué atribuir a un violinista la paternidad de un cuadernillo de guitarra, como la *Teórica de Música*? Era práctica común entre los grandes violinistas

¹⁷ “Conocemos también el mérito sobresaliente de un D. Jerónimo Torres-Cano, de un D. Vicente Castro y Virgen, de otros sujetos de carácter que conocen muchos, de un Don Ignacio Ximénez y una Doña Dominga Pitaqua, que siguen la huella de los primeros y, suspendiendo los ánimos de quantos les oyen en aquellos dulces transportes, que sabe inspirar esta ciencia celestial.” (Sr. J[José] W[Wenceslao] B[Baquera] “Música”, *El Diario de México*, t. 4, núm. 414, Ciudad de México, martes 18 de noviembre de 1806, p. 322.)

¹⁸ “El domingo 17 de abril se verificó en el salón general de la universidad la apertura de la susodicha academia filarmónica, con la asistencia del presidente don Guadalupe Victoria [...] por la noche hubo un gran concierto en el mismo salón, y el jueves 21 se cantaron en la iglesia de San Francisco, misa y tedeum en celebridad de esa inauguración”. (Ibidem, p. 204.)

¹⁹ Gabriel Pareyón, op. cit., p. 207.

²⁰ Evguenia Roubina, op. cit.

de esa época: José Manuel Aldana,²¹ José Manuel Delgado y el mismo Vicente Castro dominar la vihuela, la guitarra o el clave, además de su instrumento.²² Más adelante harían lo mismo José María Bustamante e Ignacio Ocadiz. De igual manera, en España Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816), previo a su *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799), editó el *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (1771).

Consideraciones finales

En 1820, justo el año de la aparición de la *Teórica de Música*, el guitarrista y compositor español Dionisio Aguado (1784-1849) editó su primer método *Colección de estudios para guitarra* y ulteriormente salió a la luz su método *Escuela de guitarra* (1825) que, junto con el *Método para guitarra* (1830) de Fernando Sor (1778-1839), sentaría las bases de un nuevo en-

²¹ “Conocemos el mérito de la *vigüela* del pleyle americano don José Aldana, que ha sabido inspirar su genio musical a sus discípulos [...] Permitasenos sólo decir aquí que nuestro Medina llegó a dominar el diapasón y la armonía de la *vigüela* al arbitrio de una fantasía extraordinaria y de una ejecución admirable.” (“Música”, *El Diario de México*, op. cit.)

²² Situación similar sucedía en España a finales del siglo XVIII: “También destaca este autor (Javier Suárez-Pajares) la existencia de guitarristas con dedicación profesional al violín y cita, en fin, a Bernardo Barriónuevo, Máximo Merlo y Manuel Soto, por su dedicación a la enseñanza de la guitarra”. (Ángel Medina Álvarez, *Juan Antonio de Vargas y Guzmán y la guitarra de seis órdenes. La guitarra en la historia*, vol. VIII, Córdoba, España, La Posada, 1997, p. 15.) De manera indirecta es más factible atribuir alguna obra teórica a un músico que destacó en el ámbito de esa época.

foque en la pedagogía guitarrística. A su vez, en la segunda mitad del siglo XIX se publicaron en México importantes obras didácticas, como el *Método para guitarra séptima* (ca. 1851) de Antonio Martínez, corregido y aumentado por D.J.M. Bustamante; el *Nuevo método teórico-práctico para guitarra al estilo moderno* (ca. 1880) por Miguel Planas, y el *Método de guitarra séptima* (1890) por José Guarro.

Ciertamente hay una marcada diferencia teórica y metódica entre el corpus de obras didácticas para guitarra existentes en Europa y el México decimonónico. No obstante, el valor como documento histórico de este cuadernillo de piezas compuestas en el primer tercio del siglo XIX, llamado *Teórica de Música*, radica por un lado en dignificar la escasa metodología para guitarra al inicio del México independiente y, por otro, en mostrar el instrumento que prosperaría en nuestro país durante todo el siglo XIX y principios del XX: la guitarra séptima mexicana.

Bibliografía

- BELLINGHAUSEN, K., 1986, “José Manuel Aldana (1756-1810)”, *Boletín Cenidim*, México, enero-marzo.
- BORDAS, C. y G. Arriaga, 1991-1992, *La guitarra desde el barroco hasta ca. 1950*, Madrid, Ópera Tres Ediciones Musicales.
- FERANDIERE, F., 1977, *Arte de tocar la guitarra española por música* [Madrid, 1799], Londres, edición facsimilar, Tecla Editions.
- MEDINA Álvarez, A. (ed.), 1994, *Juan Antonio Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra* [Cádiz, 1773], España, Centro de Documentación de Andalucía.
- MORENO, S., 1960, *La imagen de la música de México*, México, Artes de México.
- OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique de, 1985, *Reseña histórica del teatro en México*, 4 vols., México, La Europea.
- RAMÍREZ Estrada, A. J., 2010, “La guitarra séptima mexicana: estudio comparado de tres métodos del siglo XIX (1851-1890)”, tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Madrid, Nayarit.
- RIOJA, E., 1999, *La guitarra en la historia, Décimas jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, vol. 10, España, La Posada.
- ROBLES Cahero, J. A. y J. J. Escorza (estudio analítico y versión), 1986, *Juan Antonio de Vargas y Guzmán: explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* [Veracruz, 1776], reproducción facsimilar, 3 vols., México, Archivo General de la Nación.
- ROUBINA Milner, E., 1999, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca.
- SALDÍVAR, G., 1991, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cenidim.
- STEVENSON, R., 1975, “Un olvidado manual de guitarra de 1776”, primera parte, *Heterofonía*, México, Cenidim, vol. VIII, núm. 44, septiembre-octubre, pp.14-16; segunda parte, vol. VIII, núm. 45, noviembre-diciembre, pp. 5-9.
- VARGAS y Guzmán, J. A., 1989, “Declaración de la obra de explicación para tocar la guitarra”, *Heterofonía*, México, Cenidim, núm. 100-101, enero-diciembre.
- VICENT, A., 2002, *Fernando Ferandiere (ca. 1740 - ca.1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

*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 concentraremos 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 tepetlauqueros.

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” (ibídем: 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 reentrant* 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” (ibídém, 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, quizás 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*” (ibidem: 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 Foscarini 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 $8v\uparrow$ -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 $8v\uparrow$ -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 Fría, 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 diapasón, 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, consúltese 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 carnero. 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

5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

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 sones 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

The musical score consists of a title "Guitarra panzona" followed by a staff of music. The staff has a common time signature (indicated by a 'C') and a key signature of one sharp (indicated by a 'F#'). The notes are eighth notes, grouped in pairs by vertical bar lines. Above each pair of notes is a greater-than sign (>), indicating a rhythmic pattern where each pair of eighth notes is grouped together as a single unit. The notes are played on the strings of a guitar.

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 Tlaquehuala, Ajuchitlán y Arcelia, Guerrero; hacia Huetamo 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

Guitarra panzona

The musical score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns, indicated by vertical stems and horizontal dashes. The bottom staff shows a bass line with quarter notes. The time signature is common time (indicated by 'C'). The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a sixteenth-note rest followed by a sixteenth note, then a group of six eighth notes. This pattern repeats three times, followed by a single eighth note. The bass line consists of quarter notes in a repeating pattern of I, P, I, P.

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 valses, 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 minuetos 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 Huacaná, 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 pisán las cuerdas, técnica que antes era muy utilizada. Por lo general, el diapasón “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 diapasón puede quedar a ras de la tapa.
- f) En la actualidad se utilizan cinco cuerdas de nailon con la siguiente afinación: re-sol-do-mi-la. La relación interválica es la siguiente: 4^aJ, 4^aJ, 6^am↓, 4^aJ.

Afinación de la guitarra de golpe

4J-4J-6m-4J

Guitarra de golpe

- 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

Guitarra de golpe

I P P I P P I P I P I P I P P I P P I P I P I P

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, Múgica, Arteaga y Tumbiscatío, entre otros.

Rasgueo básico del son

Colima, Jalisco y Michoacán

Guitarra de golpe

I I P I I P I P I P I P I I P I I P I P I P I P

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 ristra 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 minuetos, alabanzas y valses, 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 *kuachi-chiquetl*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 huapanqueras. 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 huapanqueras.

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 delinean 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 diapasón, 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

5J-4J-3M-5J

En raras ocasiones los músicos pueden afinar la primera cuerda (mi) una octava arriba, pero dejan un intervalo de 4^aJ↑(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 punea 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

Huasteca

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.

A lo 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 pinal, el pino 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, *mecahuehuetl* (“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, Guaspaltepéc 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 tesituras. Así, con este apelativo podemos encontrar instrumentos con cajas de resonancia desde 25 hasta 57 centímetros de longitud aproximadamente y de tesituras 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, tigra, bocona, vozarrona, etcétera. García Ranz y Gutiérrez señalan que esta gran variedad de tamaños y tesituras 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 tesituras, 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 tesitura 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, guitarón 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 guitarón, 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 Sotavento

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 tensión alta o aguda, los hay con órdenes dobles afinadas, 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*, *guayaapeño*, *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^aM-4^aJ-4^aJ.

Afinación de la guitarra de son por cuatro

2M-4J-4J

Guitarra de son

Afinación de guitarra de son por dos

2M-4J-4J

Guitarra de son

The musical notation shows a staff with a treble clef, a 'c' key signature, and a common time signature. The notes are: a quarter note on the 5th string, an eighth note on the 4th string, a half note on the 3rd string, and a quarter note on the 2nd string.

En algunas ocasiones, los requinteros podían afinar el bordón más abajo, dejando un intervalo de 4^aJ o 5^aJ en lugar del intervalo de 2^aM, 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 tangueos” 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 tangueos 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 tangueo contrasta asimismo con el trineo, pasaje ejecutado en el registro agudo del requinto (2008: 50).

El mismo autor agrega que la palabra *tangueo* es “una categoría nativa de origen africano, un préstamo lingüístico de lenguas bantíes 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 tangueos 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 jarochas. También sobresalen los talleres de laudería de Playa Vicente, Veracruz. En la Ciudad de México se pueden adquirir los requintos jarochos 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 marimbal, 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, soles

²⁸ De preferencia de diferente tesitura.

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 minuetos, 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 *yohoñuuuyoho*, 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 Cultural/ 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 Gouffio (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, *Cuécat 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 india*, 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.

Apuntes generales en torno a la guitarra séptima mexicana

Jorge Martín Valencia Rosas*

*La historia de América, de los incas a acá, ha de enseñarse
al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcones de Grecia.
Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra.*

JOSÉ MARTÍ (1853-1895), *Nuestra América*

Introducción

El año clave para el comienzo de la presente investigación, que para el tiempo en curso se ha transformado en una odisea personal, fue 2006. Mi labor como septimista me ha labrado el camino no sólo en el terreno de la ejecución, sino también en los senderos de la documentación, pues si bien mi formación profesional no es la de musicólogo, al menos me he propuesto documentar poco a poco –en la medida de mis posibilidades– cada uno de los descubrimientos que hago acerca del instrumento, su música y sus músicos. Como en cualquiera de las áreas del

* Septimista y guitarrista independiente. Correo electrónico: martinguitarval@hotmail.com



Mimí Derba. Archivo particular de José Martín Valencia Rosas

conocimiento humano, la tarea aún no está concluida; apenas comienza a iluminarse uno de los caminos que hasta hace pocas décadas permanecía en plena oscuridad. Ni soy el primero ni seré el último en abordar el tema; sin embargo trataré de resumir mi experiencia y conjuntarla con la de otros destacados actores de la investigación en turno. Mi labor es clara: sembrar el debate y asimismo, el interés de las venideras generaciones por rescatar y preservar su historia, ya que en ella se encuentran los medios necesarios para crear y fortalecer el movimiento guitarrístico del siglo XXI. A dichas generaciones dedico el presente bosquejo.

Apuntes

Hace poco más de sesenta años, un instrumento típico de la vida cultural del país enfrentaría el comienzo de su inevitable y oscuro destino, que lo condenaría paulatinamente a cruzar las fronteras de la extinción y lo sometería a un eterno olvido, paradójicamente después de haber musicalizado 200 años, aproximadamente, de tan ajetreadas páginas de la historia política y cultural nacionales: la guitarra séptima mexicana.

La guitarra séptima hizo su aparición en algún momento y en cierto punto de mediados del siglo XVIII en la Nueva España. Durante el XIX alcanzó su mayor plenitud y las primeras cinco décadas del XX la vieron declinar en su ocaso. En dicha travesía de dos centurias, la sociedad novohispana y mexicana también la llamó vihuela, séptima o séptima; más tarde, al

Mexikanische Gitarren, 11saitig (Séptima doble).

7chörig, mit doppelchörigen Bässen.
Metallsaitenhalter und verstellbarer
Metallsteg. Großer, edler Ton.



557 Ahorn, gelbbraun oder rotbraun, Rand, Spaneinlagen, Mechanik	Stück	40.—
558 weiß oder gelbbraun, Doppelrand, Spaneinlagen, Mechanik, gute Arbeit	"	70.—
562 „Götz“, Jakeranda, breiter, weißer Doppelrand, Spaneinlagen, Mechanik	"	90.—
566 „Götz“, „ Aderneinlagen, Goldfischschalloch, vernickelte Mechanik	"	100.—

Feinere Ausführung aus edlen Hölzern mit reichen Ausstattungen
bis Rm. 200.—.



7saitige Gitarren, mit Halsschraube

Können auf Bestellung von den meisten Nummern geliefert werden zu entsprechend höheren Preisen. Mit Sonderangebot darüber stehen wir auf Verlangen gern zu Diensten.

Figura 1. Anuncio alemán de la venta de guitarras mexicanas (Guzmán, 2008)

finalizar el siglo XIX, la industria alemana promocionaba el instrumento en sus anuncios comerciales como *mexikanische Gitarren* (guitarra mexicana) (figura 1). Sin embargo, don Guillermo Gómez Vernet (1880-1953) –guitarrista malagueño radicado en México– acuñó el concepto, aún vigente, de *guitarra séptima mexicana* (Guzmán, 2008), el cual utilizó en su famoso

método *La guitarra sin profesor*, hacia los primeros decenios del siglo XX (figura 2).

A todo ello podemos decir que la guitarra séptima mexicana es un cordófono punteado de siete órdenes (dobles, simples o combinadas) con mástil y cuerpo acinturado de la familia de las guitarras, imperante en la mayor parte del territorio mexicano desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XX. Seguramente la guitarra de siete órdenes surgió de la línea evolutiva de



Figura 2. *La guitarra sin profesor* de Guillermo Gómez Vernet (Guzmán, 2008)



Figura 3. Afinación de la guitarra de siete órdenes según Vargas y Guzmán (Escorza, 1986: 26)

guitarras de Europa occidental (de cinco y de seis órdenes) hacia la segunda mitad del siglo XVIII, y por causas político-ideológicas –preambulares a la revolución independentista de principios del siglo XIX–, México la abrigó y la desarrolló extendiendo su práctica por aproximadamente 200 años, pues recordemos que el hecho armado nos presentó un nuevo paradigma ideológico después de tres siglos de dominación española y marcó el parteaguas entre el “ser novohispano” y el “ser mexicano”. Ya Fidel^l en sus extraordinarias *Memorias de mis tiempos* nos dejaría ver esta rimbombancia nacionalista del instrumento cuando con orgullo recuerda a su mentor –el barbero del barrio– ejecutando virtuosamente la vihuela, pues a decir de él mismo “tocaba D. Melesio admirablemente *la guitarra de siete órdenes*” (Prieto, 1948).

La referencia más antigua de este instrumento la brindó el músico peninsular Juan Antonio de Vargas y Guzmán en su *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* (Escorza, 1986), publicado en Veracruz en 1776. De

^l Seudónimo de Guillermo Prieto.

Vargas explica tanto la afinación como los diapasones para la guitarra de seis y siete órdenes postulándolas como los instrumentos para los cuales escribía, probablemente, sus trece sonatas (figura 3). En contraste, el *Método de guitarra séptima* de Luis de M. Ramírez, publicado y editado por tercera vez en Guadalajara por H. E. Ramírez en 1937, es uno de los últimos testimonios de la séptima del que se tiene conocimiento.

Como su nombre lo indica, la guitarra contó con siete órdenes, y su afinación quedó de la siguiente manera, de primera a séptima cuerdas: mi, si, sol, re, la, mi y si; empero, su encordadura fue muy diversa (Campos, 1930):
a) “Séptimas dobles”, con el juego de órdenes dobles o de la primera cuerda a la séptima con guías.

- b) “Seis dobles y una simple”, con sólo la primera cuerda simple. Es importante señalar que éstas fueron más usadas desde finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX, aproximadamente.
- c) “Semidobles”: sólo las cuerdas cuarta, quinta, sexta y séptima dobles. Valdría la pena puntualizar que este caso en particular se utilizó con mayor agudeza hacia la segunda mitad del siglo XIX.
- d) “Cuerda séptima doble”, “séptima con bordón” o “bordón de séptima”, con sólo la séptima doble.
- e) “Séptima simple”, con todos los órdenes simples o todas las cuerdas sin guías.

En términos de época, los dos últimos casos se ubican con mayor frecuencia desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX (figura 5).

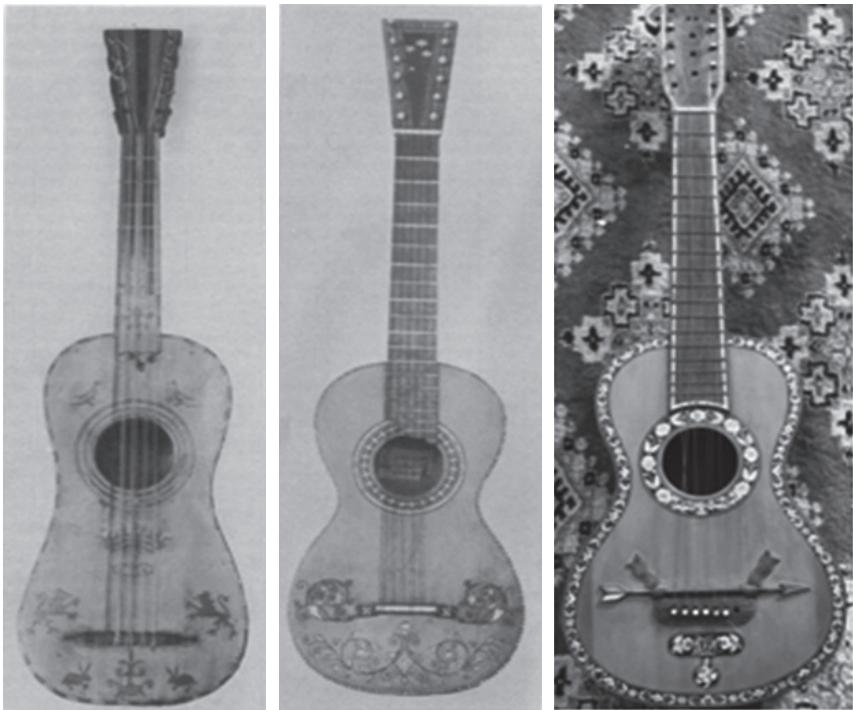


Figura 4. Línea evolutiva de la guitarra de cinco a siete órdenes (Valencia, 2010)

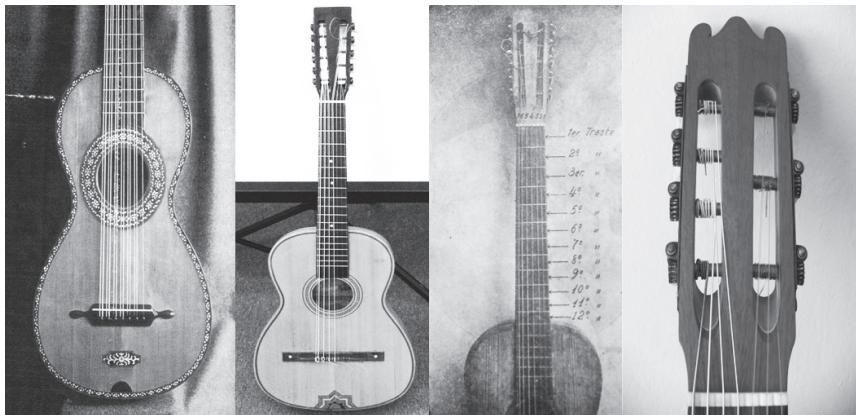


Figura 5. Algunos tipos de cordaduras. De izquierda a derecha: tipos B, C, D y E

En cuanto a su forma y tamaño físico también divergieron entre sí. Por ejemplo, existieron guitarras con longitud en tiro de 61 a 65 centímetros o aun más grandes. Sin embargo, durante el siglo XIX fueron más habituales las guitarras pequeñas tipo “románticas europeas” de cintura pronunciada. Se han hallado tanto guitarras ornamentadas con madreperla o concha, como austeras o escuetas, con tiracuerdas metálico o sin él, con clavijas o maquinaria y construidas en una gran variedad de maderas: nogal, cedro, caoba, arce, palo escrito, palo de rosa, etcétera. El hallazgo de séptimas en diferentes latitudes del territorio nacional hace suponer que fue un instrumento muy común que podía encontrarse tanto en Monterrey como en

Quintana Roo, al igual que en la Ciudad de México o en Guadalajara, Guanajuato, Zacatecas y no propiamente en Michoacán, como pudiera pensarse (Hernández, 2008). Por supuesto, la industrialización extranjera –capital alemán y estadounidense principalmente– produjo la fabricación en serie de guitarras mexicanas que se vendieron en tiendas y almacenes musicales, como las casas A. Wagner & Levien y Veerkamp, factor que influyó en la desaparición del propio instrumento sólo unos cuantos años más tarde debido al aplastante monopolio que ejercían éstas ante constructores locales.

Si se toma en cuenta la funcionalidad social de nuestro cordófono, los bailes de salón (clase media y alta) y populares (ya fueran urbanos o campiranos) fueron su hábitat por excelencia, musicalizando así el pintoresco paisaje festivo del país. La producción de géneros y de formas diversas (como jarabes, nocturnos, mazurcas, polcas, chotises, valses y habaneras, entre otros) imperaron en el panorama musical mexicano (González, 1943). Durante la primera mitad del siglo XIX, pequeñas agrupaciones “fandangueras” llenaron nuestros cuadros musicales (arpa, jarana, violín y guitarra séptima). Con el transcurso de los años, estas agrupaciones se nutrieron en dotación hasta convertirse en las “orquestas típicas” que reinarían en el panorama musical de finales del siglo XIX y principios del XX (bandolones, mandolinas, guitarras séptimas, salterios, violines, flautas y, en algunas, piano). En el ámbito académico, intelectual o culto, las tertulias fueron los lugares idóneos para que los compositores estrenaran o difundieran su trabajo entre las amistades más íntimas, pues la situación política y económica nacional no permitía el florecimiento ni consolidada-

ción de las disciplinas artísticas en su mayor espectro, e incluso la creación de sociedades autogestivas o de eventos masivos corrían por su cuenta e iniciativa.

Cuadro 1. Géneros y formas musicales de la guitarra séptima			
Jarabes	Estudios	Preludios	Rigodones
Cuadrillas	Camorras o camoratas	Zorongos	Valses
Danzas inglesas	Minuetos	Rondoes	Redovas
Scherzos	Canciones	Romances	Mazurcas
Polk(c)as	Polcas corridas	Schottishes	Habaneras
Varsovianas	Cracovianas	Sones	Danzones
Tangos	One-Step	Two-Step	Fox Trot
Temas con variaciones	Conciertos con orquesta	Antologías sobre arias y temas de óperas	

Fuente: Valencia, 2010

Nuestra historia, por citar sólo un par de ejemplos, engendró a dos notables compositores, arreglistas e intérpretes del instrumento. Por una parte, José María Bustamante (Toluca, Estado de México, 19 de marzo de 1777-Ciudad de México, 4 de diciembre de 1861) (Pareyón, 2007: I, 153-154, compilación de biografías por Fernando Soria) se encargaría de

crear los primeros cimientos del edificio musical de la séptima en los primigenios comienzos del siglo XIX. Cabe destacar que también fue organista de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México y de la iglesia de San Felipe Neri, así como chelista, contrabajista, geólogo y activo insurgente en la revuelta independentista de 1810, motivo por el cual fue puesto en prisión durante dos años en el convento de la Merced.

Por contraste temporal tenemos a Octaviano Yáñez (Orizaba, Veracruz, 1866-Ciudad de México, 1921) (Del Castillo, 1933: 9), a quien considero padre del movimiento guitarrístico mexicano del siglo XX por ser uno de los primeros latinoamericanos que grabó el repertorio de lo que hoy se conoce como guitarra clásica para la Edison Company (ca. 1906), mucho antes incluso que el paraguayo Agustín Barrios (1885-1944).

Cuadro 2. Algunos compositores, arreglistas e intérpretes
de guitarra séptima mexicana (finales del s. XVIII - principios del XX)

A. G. del C. (?)	Balderrama (?)
Acosta, León	Blanco, Virginia R
Adame Gómez, Rafael (1905-1960)	Bravo Ignacio
Arévalo, Miguel S.	Benítez, Ernesto R.
Arróniz, Joaquín (1838-1870)	Beristáin (Joaquín?)
Arsinas (“Los”?)	“Bibián”
Arteaga, Francisco	Bustamante (González), José María (1777-1861)
Baca, Luis	Carrillo Trujillo, Julián (1875-1965)

Castañeda, Antonio	Martínez, Abundio (1875-1914)
“Ciego Dueñas, El”	Martínez, Antonio
Contla, Sabás	Martínez, Joaquín
Corral, Manuel Antonio del (1790-?)	Melesio (“Don”?)
Escalante, Jesús	Montes, J.
Flores, Carlos	Ocadiz, Ygnacio (1800-1855)
Garate, Daniel	Pérez de León, José María
García Valerdi, Vicente	Pichardo, F.
Garrido, Ángel Juan (1880-1924)	Planas, Miguel (1839-1910)
“General Gutiérrez, El”	Ramírez, F.
Gómez, Baltazar	Ramírez, Luis de M.
Gómez Guillermo	Rodríguez, J. (José?)
Gómez, José Antonio	Salinas, Francisco (1891-1979)
González, Melquiádes	Salvo, José de la Luz
González, Tomás	Sayas, Juan
Guarro, José (?)	Soriano, Antonio
I. J. (?)	Valadés, Agustín
Infante, Alejo	Valadés, Jesús
Labitzki, G.	Valle, Octaviano (1827-1860)
Larios, Felipe (1817-1875)	Vargas y Guzmán, Juan Antonio
León, Tomás (1826-1893)	Yáñez, Octaviano (1866-1921)
M. R.	

Fuente: Valencia, 2010

Por desgracia, la presencia de la séptima se tornó insignificante debido a la creciente industrialización y a la expansión desmesurada del capitalismo extranjero, ya que éste comenzó a poblar todos los terrenos sociales, incluida la música. Poco a poco la tradición de las orquestas típicas, en la cual la séptima hacía su aparición, se vio obnubilada y comenzó a ser desplazada por la imposición de conjuntos extranjeros como danzoneras, grupos estadounidenses de jazz y foxtrot, o agrupaciones argentinas de tangos. Más aún, la imposición masiva de la música por las nacientes industrias de cine,



Figura 6. Algunos métodos de guitarra séptima

audio y grabación (como la Edison Company o la RCA Victor a finales del siglo XIX y principios del XX, entre otras) ocasionó la desaparición de tradiciones, costumbres y fenómenos musicales mexicanos. En el caso de la guitarra clásica se impuso el modelo de guitarra y guitarrista, el cual sigue vigente: la guitarra sexta en manos de Andrés Segovia (1893-1987).

Paulatinamente, la guitarra séptima perdió terreno en la vida cultural del país y con ello, sus compositores y ejecutantes; asimismo, las obras desaparecieron de las páginas de la historia y de la memoria de todo un pueblo.

Conclusiones

Irónicamente, a poco más de un siglo de que Octaviano Yáñez y Miguel Roldán dejaran su valioso testimonio fonográfico, de nivel mundial, de nuestra gloriosa guitarra, ésta sigue brillando por su ausencia en la memoria colectiva del México del siglo XXI. A pesar de las aportaciones de algunos estudiosos, músicos e investigadores,² la escuela guitarrística mexicana aún excluye de la enseñanza académica el vasto legado de obras que nuestros músicos forjaron, provocando que las nuevas generaciones de guitarristas tengan nulo conocimiento de su linaje histórico. Requerimos que su estudio se haga más amplio, a la vez que identifique y desarrolle cada uno de los

² Me refiero a notables estudiosos, como el profesor Juan José Escorza, el investigador Antonio Robles Cahero, el septimista Selvio Carrizosa, el profesor Miguel Limón, el constructor Daniel Guzmán, el guitarrista Luis Díaz Santana y el guitarrista jalapeño Gustavo Castro, entre otros.

rubros de nuestra memorable guitarra (organología, catálogo de obras, compositores, constructores, periodos, métodos, interpretación, composición, etcétera).

Nuevamente hagamos cabalgar el canto o, mejor dicho, el grito de resistencia de nuestra guitarra séptima mexicana ante la embestida, ahora, de la posmodernidad imperialista hegemónica. Así, nuestro pasado exige resurgir; nuestra guitarra, así como músicos, compositores e intérpretes requieren y aclaman justicia histórica. ¡Es tiempo de dársela!

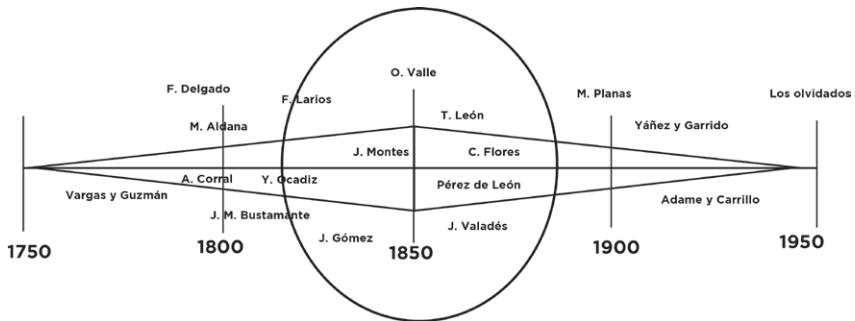


Figura 7. Línea cronológica de la séptima

Bibliografía

- CALDERÓN de la Barca, Madame, 1974, *La vida en México (durante una residencia de dos años en ese país)*, México, Porrúa.
- CAMPOS, Rubén M., 1928, *El folclor y la música mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública.
- _____, 1929, *El folclor literario de México*, México, Secretaría de Educación Pública.
- _____, 1930, *El folclor musical de las ciudades*, México, Secretaría de Educación Pública.
- DEL CASTILLO, Carlos, 1933, *Méjico musical*, año III, núm. 4, México.
- ESCORZA, Juan José, 1986, *Estudio analítico*, vol. I, México, Archivo General de la Nación.
- ESTRADA, Julio, 1986, *La música de México. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810-1910)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. 3.
- GARCÍA Cubas, Antonio, 1950, *El libro de mis recuerdos*, México, Patria.
- GONZÁLEZ Obregón, Luis, 1943, *La vida en México en 1810*, México, Stylo.
- GUZMÁN Vargas, Daniel, 2008, “La guitarra séptima mexicana, una historia desarticulada”, XI Concurso y Festival Internacional de Guitarra, Taxco, Guerrero, junio.
- HERNÁNDEZ Vaca, Víctor, 2008, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán.
- LIMÓN, Miguel, 1997, *Música de México. Música mexicana para guitarra del siglo XIX*, Puebla, Fonca.
- _____, 1997, *Música mexicana para guitarra de los siglos XVIII y XIX*, Puebla, Fonca.
- MORALES, Melesio, 1999, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique de, 1961, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, México, Porrúa.
- PAREYÓN, Gabriel, 2007, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Zapopan, Universidad Panamericana.
- PRIETO, Guillermo, 1948, *Memorias de mis tiempos*, 2 vols., México, Patria, .
- REYES de la Maza, Luis, 1979, *Estudios y fuentes del arte en México. El teatro en el siglo XIX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1991, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols., México, Cenidim.
- VALENCIA Rosas, Jorge, 2010, “Las siete cuerdas del bicentenario: la guitarra séptima mexicana”, Primer Congreso Internacional de Musicología de la Ciudad de México, 28 de octubre.



Paisaje Sonarando II (detalle), Anastasia Guzmán, 2015, acrílico sobre tela

La guitarra clásica mexicana y la música tradicional: repertorio académico basado en el sonido popular

José Luis Navarro*

*a mis maestros de guitarra: Alberto Ubach,
Marco Antonio Anguiano y Juan Carlos Laguna*

Del origen de la guitarra a su incorporación en las culturas mexicanas

Como explica Ortega,¹ el mítico origen de la guitarra se pierde en la noche de los tiempos, aunque hay ejemplos iconográficos de muchos instrumentos análogos empleados por diversas culturas desde la antigüedad. Así, en las pinturas rupestres del neolítico se muestra la presencia de arcos en el contexto de la caza, por lo cual se infiere que si

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” y Facultad de Música, UNAM.

¹ José F. Ortega, “Instrumentos musicales de la antigua Grecia”, *Contraclave*, revista digital educativa, música, 2004, <http://www.contraclove.org/musica/instrumentosgrecia.pdf>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2014.

conocían el procedimiento para construir un arco, al poco tiempo descubrieron que una cuerda a distintas longitudes produce sonidos desiguales: ello significó el origen de los instrumentos de cuerda, incluida la guitarra.

Modelos iconográficos de instrumentos musicales de cuerda punteada se hallan en los bajorrelieves de Alaça Hüyük,² en los cuales se ilustran instrumentos de cuerda semejantes a una lira. Por otra parte, los antiguos griegos ya aluden a la cítara en su copiosa mitología. El canto homérico IV es una de las fuentes en las cuales se menciona la *kithára* como sinónimo de lira; además, se dice que la cítara era el instrumento consagrado al dios Apolo, solvente intérprete de aquélla (Navarro, 2008).

Existen por lo menos dos hipótesis acerca del origen de la guitarra: la primera señala que es de raíz greco-romana y la segunda, que los árabes la llevaron a la Península Ibérica en algún momento de la ocupación musulmana. Lo cierto es que se puede asociar su desarrollo con varias dimensiones que emergen de su uso en la sociedad; por ejemplo, los antiguos griegos, quienes contaban con un sistema de pedagogía, empleaban la cítara de cuna para fines domésticos y pedagógicos.³ Otra referencia del siglo XVI señala que la guitarra se usó en todas las capas sociales para acompañar el canto y las danzas, y para la intabulación de música⁴ (Bermudo, 1555).

² Yacimiento arqueológico de Anatolia, ubicado al norte de Turquía, al noreste de la antigua capital hitita de Bogazköy. Alberga indicios de una construcción hitita y debajo de ésta, un cementerio imperial con tumbas que datan aproximadamente de 2500 antes de Cristo.

³ Ortega, op. cit.

⁴ Práctica de carácter culto que consistía en transcribir música vocal para un instrumento en tablatura.

Posteriormente, con “la invención de la imprenta en 1440 se generó una verdadera revolución en la sociedad de la época, porque por primera vez el conocimiento quedó registrado en textos que pueden ser reproducidos fácilmente” (Brunner, 2003: 1). Así, se encuentran las primeras referencias de música impresa para guitarra, las cuales provienen de España, Italia y Francia. De estas fuentes, cabe citar las obras de Alonso de Mudarra (1546), Melchior de Barberis (1549), Adrian le Roy (1551), Guillaume Morlaye (1552) y Miguel de Fuenllana (1554), en las cuales se hallan los primeros ejemplos de música para guitarra. Quizá porque dicho instrumento se utilizaba en contextos donde la escritura no era indispensable, a la fecha sólo existe una producción musical escrita de no más de diez libros publicados entre 1546 y 1554. Después, la guitarra evolucionó en lo que hoy se conoce como guitarra barroca, hasta que entre finales del siglo XIX y principios del XX alcanzó su morfología actual. A pesar de estos cambios constantes, el instrumento se empleó tanto en las culturas populares como en las cortes y otros ambientes de élite.

Por su parte, la historia de la guitarra en América se remonta a la llegada de las primeras naves españolas al continente. Los antiguos pueblos americanos, al igual que los europeos, adoptaron el instrumento y lo transformaron y adaptaron para expresar su visión cosmogónica del mundo. En comunión con el hombre americano, la guitarra ha permanecido sin respetar tiempo ni espacio, así como ha acoplado su esencia a la rica diversidad de razas, lenguas, clases sociales y diversos estilos de vida gestados en América, a raíz de la colonización europea y el consecuente mestizaje: la jarana jarocho, el charango, el cuatro venezolano, el tres cubano, la guitarra

eléctrica y el banjo son evidencias de la colorida mezcla cultural y muestras que colocan a la guitarra como instrumento nacional en el Nuevo Mundo.⁵

En ese intervalo de cerca de 500 años de producción escrita ha prevalecido una extensa manufactura de música para guitarra, rica en cuanto a la diversidad de estilos, técnicas y géneros empleados para su composición tanto en los contextos populares como académicos. Apoyado en este bagaje, a finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolló el constructo “guitarra clásica”, derivado del término acuñado para referirse a la música de tradición culta europea, es decir, la “música clásica”.

Por su origen tradicional, muchos compositores e intérpretes consideraron que la guitarra es un instrumento sólo de acompañamiento para la música popular, poco apropiada para emplearla en la música erudita, aunque de forma paralela se introdujo en las élites de la “música clásica”, incluidas las salas de concierto y conservatorios de mayor prestigio en todo el mundo. De esta manera, con el apoyo de intérpretes como Bream, Sainz de la Maza, Segovia y Yépez, entre muchos otros, así como con el aval de la producción de obras de autores como Britten, Ponce, Rodrigo, Villa-Lobos y Walton, la guitarra clásica hoy goza de un prestigio tanto en los ambientes tradicionales como en los campos académicos. Desde luego es un instrumento de culto en los contextos de la música comercial, surgidos con el crecimiento de la industria fonográfica a partir de mediados del siglo XX.

⁵ José Luis Navarro, “Manuel Gignacio Ferrer, primer compositor mexico-americano”, *Redes: música y musicología desde Baja California*, revista electrónica, año 1, núm.1, julio-diciembre de 2006, www.redesmusica.org
Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2014.

La guitarra clásica mexicana ha emergido del avance de la guitarra en todo el mundo, nutrida del trabajo de gran cantidad de compositores, intérpretes, constructores e investigadores que han conformado una escuela nacional. Se requerirían cientos de páginas para citar todos los aportes de la escuela mexicana de guitarra; en cambio, se hará un recuento de algunas características de obras tomadas a partir de un muestreo, con el propósito de demostrar nuestra hipótesis: la guitarra clásica mexicana ha basado gran parte de su repertorio en la incorporación de diversos recursos propios de la tradición popular de muchas culturas arraigadas en nuestro país, mezclando estas influencias a las formas estándares de la música clásica.

Algunas composiciones representativas mexicanas para guitarra de los siglos XIX y XX

Por sencillo que sea, un instrumento de música puede encerrar en su caja sonora la espiritualidad no solamente de un gran artista, sino también la de toda una raza, toda una época o todo un periodo mítico.

EMILIO PUJOL

Insuficiente sería este espacio para plasmar todas las obras realizadas por compositores mexicanos; incluso ni siquiera nos alcanzaría para hablar a fondo de las piezas más representativas de los compositores que forman parte del canon de la guitarra clásica en México. Dicha sección se divide

en dos partes: la música para guitarra sola y la música de cámara con guitarra.⁶

Música para guitarra sola

Aunque se sabe por las crónicas que la guitarra llegó a México desde el siglo XVI, las partituras más antiguas localizadas son de mediados del XVII. De este periodo cabe citar el *Códice Saldívar* número 4, atribuido a Santiago de Murcia, y el *Método de cítara*, compilado por Sebastián Aguirre. Otra fuente es la *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* (1776) de Juan Antonio Vargas y Guzmán. Del siglo XIX existe una gran cantidad de obras de compositores como Arévalo, Bustamante, Contla, Ferrer, Marzáñ, Ocadiz, Pérez de León, Valle y muchos otros.

Las referencias mencionadas son ejemplos de la música para guitarra que circuló en México desde la época virreinal hasta inicios del siglo XX. En varias composiciones de estos autores se identifica la influencia de la música popular, como en marizápalos, jácaras y canarios de Murcia; en los minuetos de Vargas y Guzmán, y en las danzas de salón de los autores decimonónicos. A continuación se dan ejemplos específicos.

⁶ En el *Catálogo de música mexicana para guitarra*, elaborado por José Alberto Ubach (1998) para la revista *Desmangue*, se puede consultar gran parte de las obras para guitarra mexicanas realizadas hasta el año de su publicación.

MANUEL YGNACIO FERRER COTA (ca. 1830-1904) nació en San Antonio, Baja California Sur. Comenzó desde pequeño el estudio de la guitarra y aproximadamente a los 18 años se dirigió a Santa Bárbara, donde un sacerdote de la antigua misión le ofreció instrucción avanzada en ese instrumento. En 1850 se estableció en San Francisco, donde realizó una carrera musical prominente, ofreció conciertos de manera regular y formó a varias generaciones de músicos californianos; además, publicó cientos de piezas para guitarra y obra de cámara.⁷

La obra de Ferrer está muy influida por los folclores español, mexicano y sajón, de distintas maneras. En ocasiones, este compositor realizó citas en composiciones propias y en otras hizo arreglos de piezas populares. *Vals mexicano* es una obra publicada en el compendio *Compositions and arrangements for the guitar* en 1882; consta de cuatro secciones, cada una de 16 compases, en los que emplea una típica textura homófono-armónica. Las secciones se integran por dos frases anacrústicas. El rango de la melodía es la4-re5. Asimismo, el autor utiliza varios recursos ornamentales, como notas de paso, escalas, arpegios, portatos, glisandos (figura 1).



Figura 1. Inicios de secciones del *Vals mexicano* (Navarro, 2003)

⁷ José Luis Navarro, op. cit.

Los acordes, que armonizan la melodía, trazan esquemas clásicos de la armonía funcional. Las secciones A y B están en la tonalidad la mayor, mientras que C y D están en re mayor. Además del cambio de tonalidad, los recursos dinámicos que el autor marca –dulce y piano– suavizan el carácter. En las secciones C y D, Ferrer hace una cita que coincide con un fragmento del villancico de dominio popular *En el nombre del cielo*. En la figura 2 se ve la melodía con la letra del villancico.

The musical notation consists of a single staff in G major (two sharps) and common time. The melody is primarily composed of eighth notes. The lyrics are written below the staff:

En - tre san - tos pe - re - gri - nos

Figura 2. Melodía de secciones C y D del *Vals mexicano* (Navarro, 2003)

Después de su estancia en San Francisco, Ferrer tuvo la enorme influencia de compositores estadounidenses e incluyó en sus composiciones temas de Stephen Foster y Hart Danks, así como temas hoy célebres de la música popular yanqui, como la canción militar *When Johnny comes marching home*, todo un himno en Estados Unidos (figura 3).

The musical notation consists of a single staff in G major (two sharps) and common time. The melody is primarily composed of eighth notes. The lyrics are written below the staff:

When Joh-ny comes mar-ching home a-gain, Hur - rah, Hu - rah We'll give him a he-ro's

Figura 3. *When Johnny comes marching home* de Patrick Gilmore (Navarro, 2003)

MANUEL MARÍA PONCE CUÉLLAR (1882-1948) fue considerado el iniciador del nacionalismo mexicano. En México estudió en el Conservatorio Nacional de Música (CNM); en Bolonia, Italia, con Enrico Bossi y Luigi Torchi; en Alemania con Martin Krauze, y en París con Paul Dukas. Ponce dio clases en el CNM y fue maestro fundador de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. De 1918 a 1920 fue director de la Orquesta Sinfónica de México. Su obra incluye música de cámara, obra sinfónica, conciertos, canciones, obras para piano solo y una amplia obra para guitarra escrita en un periodo de 25 años. Según Otero (1997: 14), Ponce “creó una maravillosa forma musical inspirada principalmente en temas del más puro folclor mexicano”. En cuanto a este aspecto, Ponce “enaltecio las sencillas y autóctonas formas musicales de nuestro folclor dándoles un toque estilístico que le permitió llevarlas a las salas de concierto nacionales e internacionales”.

La *Sonata mexicana* es la primera obra escrita por Manuel M. Ponce para el repertorio guitarrístico. En el primer movimiento, estructurado como una sonata al estilo clásico, manipula algunos ritmos indígenas por medio de una armonía impresionista. El tema inicial se basa en un motivo en corcheas que aparece en los dos primeros compases, similar al tema del villancico *Salve, niño hermoso*. El segundo tema se deriva del primero, pero construido con un movimiento sincopado paralelo de terceras y sextas y abarca una duodécima de extensión, tesitura que aparece también en el puente. En la reexposición, Ponce sigue los lineamientos de la forma sonata. El segundo movimiento está escrito en compás de 5/8, con el cual

alcanza un efecto expresivo; el compositor despliega su habilidad teórica y logra una estabilización armónica y rítmica de una canción mexicana imaginaria, en la que abundan los cromatismos que producen tensiones y distensiones tonales. El tercer movimiento está escrito en 3/8 en la tonalidad de la mayor; aquí, Ponce utiliza el tema de *Vamos a tomar atole*, fragmento del *Jarabe tapatío*. En el último movimiento, un rondó, retoma la tonalidad original, pero emplea un motivo derivado del primer tema del primer movimiento. En el segundo periodo hace una cita textual, lo que le da un carácter cíclico. La coda está construida con una serie de acordes paralelos sobre un pedal de dominante, procedimiento empleado por Ponce en algunas de sus obras ulteriores (Hernández, 2003, y Otero, 1997).

ERNESTO GARCÍA DE LEÓN GRIEGO (n. 1952) estudió guitarra con Alberto Salas, y composición con Juan Antonio Rosado y María Antonieta Lozano, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Aunque se especializó en música para guitarra, su catálogo incluye obras para clavecín, música de cámara para diversos conjuntos instrumentales, conciertos y obras para orquesta sinfónica. La técnica composicional de García de León es variada; utiliza formas clásicas y recursos técnicos de la música contemporánea, con lo cual logra una rica amalgama cuando mezcla estas formas con la riqueza rítmica de la música tradicional de Veracruz.

Su sonata *Las campanas opus 13*, concluida en febrero de 1982, es la primera de una serie de cuatro sonatas para guitarra sola. La campana y el campanario son para el compositor, símbolos que representan la

mezcla de las culturas indígena, europea y africana. En Latinoamérica, explica García de León, “las iglesias están construidas generalmente encima de un templo indígena o en un lugar donde alguna vez existió uno, de modo que las ceremonias religiosas en esos lugares combinan a las deidades indígenas y africanas con los santos que llegaron de Europa; así también, en mi música se conjugan los elementos de estas tres culturas”.⁸ De manera global, la forma en *Las campanas* es una sonata cíclica en tres movimientos. El primero corresponde al de la sonata clásica; el segundo es una canción con tiempo lento, y el tercero, un rondó. Igualmente, en la obra hay elementos significativos para el autor, como la hemiola, recurso empleado en la música tradicional veracruzana, así como técnicas clásicas de composición y un elemento tratado como *leitmotiv* que consiste en el tritono que se forma entre las notas mi, la# y do.

En el primer movimiento, *Diálogos criollos*, escrito en compás de 3/8, el rasgueo evoca el arte de los jaraneros de son jarocho, forma característica de rasguear la guitarra a lo largo de toda la obra y que destaca aún más en el movimiento final. En la exposición, que inicia con el tema A, el carácter es rítmico y se usan por lo común valores en dieciseisavos. Aquí, el autor presenta dos pequeñas células con el mismo esquema rítmico ligeramente variado; estas dos texturas son recurrentes en otras secciones de la obra (figura 4).

⁸ Entrevista a Ernesto García de León Griego, 2003.

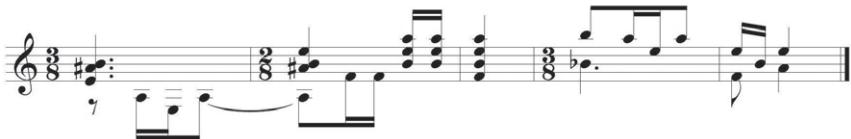


Figura 4. Tema A de la exposición (Navarro, 2003)

El tema B tiene un carácter lírico que se convierte en un juego contrapuntístico y polirítmico en el puente. En el desarrollo, el compositor realiza distintos tratamientos de los temas presentados, a la vez que juega con la rítmica y diversos recursos técnicos hasta llegar a la reexposición, en la que García de León sigue los parámetros definidos del primer tiempo de la sonata (figura 5).



Figura 5. Tema B de la exposición (Navarro, 2003)

En la *Canción*, el compositor emplea una estructura ABA, secciones que contrastan por su carácter. La sección A comienza con un *ethos* angustiado que se hace cada vez más apacible y suave hasta llegar a un cierre dulce que evoca la canción mexicana de principios del siglo XX. En la sección B, al inicio destaca una melodía en la voz aguda, acompañada por un contrapunto libre en el registro grave. La melodía se repite varias veces con algunas variantes, aunque conserva su esencia, mientras que las armonías formadas por el contrapunto acompañante son cada vez más consonantes. Por último se presenta el tema referente a la tonalidad de mi mayor (figura 6).



Figura 6. Fragmento del tema principal de la sección A de la *Canción* (Navarro, 2003)

Dicha sección está escrita en 2/4: aquí cada frase se forma con dos células de un compás, haciendo un dinámico juego de pregunta-respuesta entre melodía y acompañamiento (figura 7).

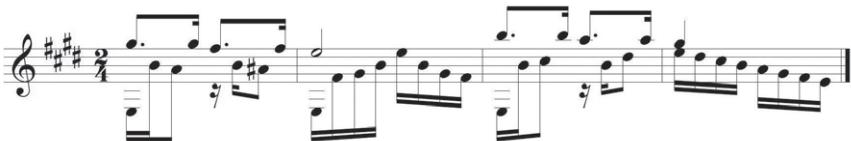


Figura 7. Fragmento del tema principal de la sección B de la *Canción* (Navarro, 2003)

Para conectar la repetición, García de León juega con los acordes la mayor y mi mayor, mientras que el resto es un desarrollo de los elementos expuestos, presentados sobre otras tonalidades, y el movimiento termina con una repetición textual de A.

El son emplea de manera jocosa y alegre rasgos característicos, como los rasgueos de la jarana y polirritmias del arpa jarocha. La forma corresponde a un rondó con estructura ternaria, cuya parte central es un largo desarrollo de elementos presentados en la primera sección y algunos rasgos de movimientos anteriores. La exposición inicia con la presentación del estribillo que se intercala con las coplas; el estribillo es modificado a lo largo de sus presentaciones aunque conserva su esencia, en tanto que las coplas desarrollan distintos rasgos del son. El estribillo marca la base rítmica del son (6/8-3/4), y las hemiolas al final de las frases representan otro elemento peculiar (figura 8).



Figura 8. Inicio del tercer movimiento (Navarro, 2003)

JORGE JUAN RITTER NAVARRO (n. 1957) estudió composición con Mario Lavista y Daniel Catán, y piano con Aurora Serratos en el Conservatorio Nacional de Música; participó en diversos seminarios de composición impartidos por Rodolfo Halffter, Istvan Lang, Luciano Berio, Earl Brown y Leo Brouwer. De 1976 a 1979 residió en Nueva York, donde estudió composición con Georg Continescu, y piano con Rita Gotlieb. En 1984 ganó el primer premio de composición del CNM. Su repertorio incluye obras para piano, orquesta, cuarteto, guitarra y otros conjuntos.

Escribió *Variaciones sobre un tema africano* en 1987. El tema se basa en la melodía de una danza interpretada usualmente como fondo musical en la Academia Angola de Brasil. En esta obra, Ritter hace un desarrollo musical de acuerdo con los patrones de una forma “tema con variaciones” e integra recursos armónicos del blues, el jazz y el rock, mediante un tratamiento idiomático del diapasón de la guitarra, un contrapunto barroco y un acercamiento depurado a la rítmica de Béla Bartók. Uno de los aspectos más importantes de la obra fue la elaboración de un desarrollo complejo a partir de una melodía modesta; por otra parte, hace coincidir y coexistir géneros muy diversos y lejanos sin perturbarse (Navarro, 2003). El tema, construido con el modo jónico, consiste en una melodía que asciende y desciende por medio de saltos, y que presenta elementos rítmicos de la música afrobrasileña, como la síncopa y el uso de ritmos irregulares; además, el efecto de *pizzicatto* evoca la sonoridad de la kalimba (figura 9).



Figura 9. Tema de *Variaciones sobre un tema africano* (Navarro, 2003)

La variación 1 está construida sobre un esquema que dibuja una escritura clavecinística a dos voces, la cual evoca las *toccatas* del Barroco. La *codetta* se presenta por medio de una escala pentatónica descendente con sus respectivas *blue notes*. En la variación 2, Ritter expone nuevamente un discurso a dos voces y el tema se presenta en la voz superior con una ligera variante rítmica. En la sección B de la variación, el tema se esconde con motivos ornamentados del bajo. En la variación 3 se trata de manera singular el tresillo, elemento extraído del tema original, mediante una línea melódica que conserva el espíritu barroco por medio de polifonía lineal ornamentada; aquí, la *codetta* se presenta por medio de un pasaje ascendente con intervalos de cuarta y quinta.

Hasta este momento, el tema se muestra cada vez más alejado de su forma original, pero en la variación 4 el autor llega a su límite en la obra; en esta sección el tema es difícilmente reconocible. Después de la presentación de un discurso musical denso, alcanzado por el uso de una rítmica compuesta y la yuxtaposición del tema con un material sonoro nuevo, el

autor cierra con un toque humorístico en la *coda*. En la variación 5, el clima desciende con una canción de cuna dedicada a Jimi Hendrix. Esta variación se ha construido en la tonalidad de la mayor con un tiempo lento; aquí, el tema fue armonizado con tríadas y notas agregadas, así como saltos armónicos por cuartas, en los cuales los acordes reposan en pasajes con bajo en la y ornamentos en la parte superior con glisandos de notas dobles que forman intervalos de cuarta o tercera (figura 10).



Figura 10. Inicio de la variación 5, dedicada a Hendrix (Navarro, 2003)

En la variación 6, el compositor vuelve al curso ascendente de la obra. Esta variación se ha construido de manera tabular, aprovechando la estructura del diapasón de la guitarra. El tema está distribuido mediante el arpegio. En el final, Ritter cierra con una brillante variación en dos partes. En la primera se plasma el espíritu barroco por medio de una fuga a tres voces. Después de desarrollar extensamente el tema en diversas alturas que van construyendo un complejo tejido musical polifónico, se escucha una última presentación del tema dentro de la fuga y en ese momento el compositor nos conduce a la sección B por medio de un pasaje cromático ascendente. Con esto inicia una sucesión de virtuosos pasajes de escalas ascendentes y

descendentes que se presentan como homenaje al arte de la guitarra eléctrica (figura 11).



Figura 11. Inicio de la sección B del final de las *Variaciones...* (Navarro, 2003)

Música de cámara con guitarra

Como se ha señalado, la guitarra y otros instrumentos de la misma familia se utilizaron ampliamente para el acompañamiento de canciones y villancicos, tanto en el contexto religioso como en el profano; por ejemplo, en la Colección Sánchez Garza el villancico titulado *Serenísima una noche*, de fray Gerónimo González de Mendoza, tiene indicaciones para acompañarlo con una guitarra (Morales, 2009).

Sin embargo, es posible que el primer antecedente de música de cámara que incluya la guitarra sea la obra *Sonatas para violín* de José Manuel Aldana, escrita a finales del siglo XVIII o principios del XIX (Hernández, 2003). En cuanto a los primeros conciertos para guitarra y orquesta se hallan, de Julián Carrillo, el *Concertino en cuartos, octavos y dieciseisavos*

de tono para ensamble mixto microtonal de cámara (guitarra en cuartos de tono, octavina en octavos de tono, corno de émbolos y arpa en dieciseisavos de tono) y orquesta de cámara, obra estrenada por Leopoldo Stokowski con la Orquesta de Filadelfia el 3 de marzo de 1927; así como el *Concierto para guitarra (de siete cuerdas) y orquesta* de Rafael Adame, interpretado el 19 de julio de 1930 en la Escuela Nacional Preparatoria (hoy Anfiteatro Simón Bolívar), por el mismo autor en la guitarra, en una reducción al piano ejecutada por Santos Carlos (Madrid, 1997).

JULIO CÉSAR OLIVA (n. 1947) comenzó a estudiar guitarra con su padre y posteriormente realizó sus estudios en la Escuela Superior de Música y el Conservatorio Nacional de Música de México. En 1976 ganó el primer premio en el Concurso Nacional de Obras para Guitarra, celebrado en Michoacán. Es compositor de un extenso catálogo de más de cien obras, que incluye piezas para guitarra sola, dúo, terceto, cuarteto, sexteto y octeto, así como diversos conjuntos instrumentales. Varias de estas piezas han sido obligatorias en concursos nacionales e internacionales, mientras que otras se han publicado en importantes editoriales de Estados Unidos y Japón.

En 1998 escribió la *Ponciana* como homenaje a Manuel M. Ponce. En esta obra, Oliva ensambla los temas de diferentes piezas de Ponce. Los movimientos uno y tres están construidos por fragmentos del *Intermezzo*, el *Balletto*, el *Preludio para guitarra y clavecín*, las *Gigue* y *Gavotta* de la *Suite en la menor*, el *Concierto del sur para guitarra y orquesta*, la *Sonata mexicana*, la *Sonata romántica*, la *Sonata clásica* y la *Sonata III*, todas

las obras ejecutadas por Oliva. En el segundo movimiento, el compositor crea ideas propias, mezcladas con temas de Ponce. En cuanto al resultado, el autor afirma: “La obra no es una calca de temas de Ponce sino una interpretación y desarrollo que hago de algunos temas de obras que yo mismo he tocado, haciéndolos hasta cierto punto míos”. Las técnicas de composición que emplea son formas clásicas tradicionales, en las cuales utiliza una armonía funcional al estilo de algunos compositores románticos como Chopin. Recurre generalmente a texturas homófono-armónicas, aunque en ocasiones desarrolla contrapuntos, apoyado en la dotación instrumental. La obra consta de tres movimientos contrastantes en carácter y tiempo. Lo más importante, sin entrar en detalles específicos, es destacar la simbiosis que representó para el autor utilizar temas de Ponce, a su vez extraídos del folclor popular español y mexicano.

GUILLERMO FLORES MÉNDEZ (n. 1920) realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de México y tuvo entre sus maestros a Mercedes Jaime, Juan León Mariscal, Candelario Huízar y Manuel M. Ponce. Ha recibido numerosos reconocimientos por su labor en la docencia. Fue catedrático en el CNM, la ENM de la UNAM, la Escuela Superior de Música y en las Escuelas de Iniciación Artística 1 y 2 del INBA.

Su *Fantasía concertante para guitarra y orquesta de cámara* fue concebida como un homenaje al guitarrista Francisco Salinas, quien fue su maestro de guitarra en el CNM. Terminada en 1974, es una obra breve dividida en dos movimientos: “Preámbulo” y “Fantasía concertante”. El

primer movimiento funciona como introducción y se elaboró después del segundo, ya que Flores sintió la necesidad de dar mayor duración a la obra; aquí el autor preludia ciertos elementos que expone en “Fantasía”. Uno de los principales problemas para el compositor era el balance de la guitarra con la orquesta: “Imaginé que la guitarra entrara con acordes sonoros, ya que cuando escuchaba guitarra con orquesta era como cuando uno va de día a una exposición, que al entrar a la sala estás deslumbrado por la luz exterior y te vas habituando a la iluminación interior poco a poco”.⁹

Por otra parte, el segundo movimiento fue escrito según los parámetros generales del primer tiempo de sonata, con un carácter nacionalista. El término *fantasía* lo utilizó a capricho el autor, pues, aunque la forma traza los esquemas clásicos, para él la obra se creó como un sueño, “fantaseando con la guitarra y la orquesta”. En este movimiento, Flores desarrolla en el tema A motivos inspirados en la música chiapaneca tomados de la canción *La raspa*, que había escuchado en una versión con marimba chiapaneca (figura 12).

La exposición inicia con un discurso bitonal mediante polirritmias entre la guitarra y la orquesta, aunque la guitarra gana terreno poco a poco, utilizando sus recursos más sonoros como rasgueos y arpegios con cuerdas al aire. Gradualmente se estabiliza la tonalidad de mi menor 7. En el resto de la sección, Flores desarrolla los patrones rítmicos presentados en la guitarra, recreando distintos diálogos con la orquesta.

⁹ Entrevista a Guillermo Flores Méndez, 2003.



Figura 12. Fragmento del tema A que evoca *La raspa* (Navarro, 2003)

En el tema B, Flores evoca un lirismo depurado de la canción popular de Michoacán de principios del siglo XX. A diferencia del primer tema, esta vez la orquesta presenta la melodía, mientras que la guitarra recrea un pequeño diálogo por medio de un acompañamiento armónico. Este tema contrasta en carácter y dinamismo en la tonalidad de mi mayor (figura 13). Posteriormente, la melodía continúa hasta llegar a una sección modulante que conduce al puente, presentado sobre todo por la orquesta hasta llegar a una sección nueva que inicia con un arpegio descendente en la menor

presentado por la guitarra; aquí se desarrolla un pequeño diálogo entre la guitarra y la orquesta.



Figura 13. Tema B presentado por la orquesta (Navarro, 2003)

En el desarrollo, la orquestación está hecha mediante distintos grupos de cámara, como dúos, tríos y cuartetos, siempre con la participación de la guitarra. En la *cadenza*, Flores emplea un tema basado en la canción *Dime que sí*, para voz y guitarra del maestro Francisco Salinas (figura 14).

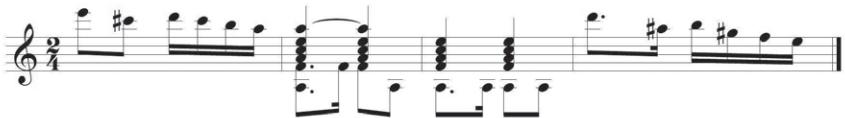


Figura 14. Fragmento de la *cadenza*, basado en un tema de Francisco Salinas (Navarro, 2003)

Continúan varios cambios del tema de la canción por medio de distintas progresiones y posteriormente se repiten algunos temas. Aquí es característico un pequeño pasaje con armónicos presentado como interludio, para dar paso a la reexposición, la cual respeta los parámetros del primer tiempo de sonata. Al llegar a la coda, Flores Méndez utiliza el ritmo base del huapango. Hasta este punto de la obra, los acordes de la guitarra recuerdan la esencia popular del instrumento.

Para finalizar la pieza, Flores recrea un ambiente festivo, animado cada vez más por medio de la tonalidad de la mayor y recursos muy sonoros de la guitarra, como los rasgueos y una virtuosa escala.



Figura 15. La guitarra con rasgueos evoca el ritmo de huapango (Navarro, 2003)

Conclusiones

Sería posible continuar escribiendo muchas páginas con ejemplos de música mexicana de todas las regiones del país en las que se describan características similares. Incluso hay ejemplos de obras para guitarra que evocan una música popular imaginaria, como *Tijuanelas*, estilo musical creado por el compositor Alberto Ubach. Asimismo, faltaría citar obras vanguardistas en las cuales los autores recurren a ritmos tradicionales, como la *Suite para guitarra en cuartos de tono* de Julián Carrillo, muchas de las composiciones de Ponce y ni hablar de las piezas para guitarra de Carlos Chávez, Salvador Contreras, Ramón Noble y José Rolón, entre muchos otros.

Con todo lo anterior no se pretende dar a entender que la música mexicana para guitarra se basa exclusivamente en melodías de extracción popular; por el contrario, el constructo “guitarra clásica mexicana” rebasa los alcances de cualquier moda o nacionalismo. Lo que aquí se puntualiza es que los compositores han recurrido cíclicamente a las raíces folclóricas o populares de ciertos momentos, quizá por su constante cercanía con la música tradicional de éste y todos los tiempos.

Además de lo expuesto, no negamos la existencia de música mexicana para guitarra “absoluta”, o sea, obras artísticas que no basan su esencia en ningún programa, ni en alguna raíz popular o tradicional. A pesar de ello, es indudable que mucha de la música mexicana mayormente interpretada guarda ciertos rasgos populares; sin embargo, esto no es excepcional, pues no se deben olvidar todos los nacionalismos gestados en una vasta parte del

mundo en distintos momentos, en los cuales, gracias a la espiritualidad de grandes artistas, se ha logrado encerrar, en una caja sonora, la espiritualidad de toda una raza, épocas y periodos míticos.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- BERMUDO, J., 1555, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Taller de Juan de León.
- BRUNNER, J., 2003, *Educación e Internet: ¿la próxima Revolución?*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, A., 2003, “Notas al programa de estudios”, tesis de Licenciatura, México, Escuela Nacional de Música, UNAM.
- HERNÁNDEZ, M., 2001, “José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII”, *Heterofonía, Revista de Investigación Musical*, vol. 125, julio-diciembre, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Cenidim, pp. 9-30.
- MORALES, O., 2009, “Serenísima una noche, de fray Gerónimo González: revisión crítica y apuntes para su interpretación”, *Heterofonía, Revista de Investigación Musical*, vol. 141, julio-diciembre, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Cenidim, pp. 9-29.
- NAVARRO, J., 2003, “Notas al programa de estudios”, tesis de Licenciatura, México, Escuela Nacional de Música, UNAM.
- _____, 2008, “Desarrollo, implementación y evaluación de un curso híbrido, presencial-en línea, de enseñanza-aprendizaje para la iniciación de la guitarra clásica”, tesis de Maestría, Ensenada, Universidad Autónoma de Baja California.
- OTERO, C., 1997, *Manuel M. Ponce y la guitarra*, Ciudad de México, Edamex.
- UBACH, J. A., 1998, “Catálogo de música mexicana para guitarra”, *Desmangue: Revista del Centro Hispanoamericano de Guitarra*, año 3, núm. 3, Tijuana, Centro Hispanoamericano de Guitarra, pp. 24-50.

Entrevistas

- Guillermo Flores Méndez, “Datos sobre *Preámbulo y Fantasía concertante*”, entrevistador J. Navarro, 2003.
- Ernesto García de León Griego, “Datos sobre sonata *Las campanas opus 13*”, entrevistador J. Navarro, 2003.

Páginas electrónicas

- NAVARRO, José Luis, 2006, “Manuel Ygnacio Ferrer, primer compositor mexiko-americano”, *Redes: música y musicología desde Baja California*, revista electrónica, año 1, núm. 1, julio-diciembre, www.redesmusica.org. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2014.
- ORTEGA, José F., 2004, “Instrumentos musicales de la antigua Grecia”, *Contraclave*, revista digital educativa, música, <http://www.contraclove.org/musica/instrumentosgrecia.pdf> Fecha de consulta: 16 de junio de 2014.

La guitarra en la música popular

Jesús Flores y Escalante^{†*}
Pablo Dueñas^{**}

Pocos instrumentos pueden considerarse tan versátiles como la guitarra: tan dúctil y perfectiblemente estética, dotada de una exacta caja de resonancia con reminiscencia de mujer. Por su nomenclatura y fácil transportación, dicho instrumento ha dado la vuelta al mundo, navegando indistintamente en la Nao de China, en la silla charra o en el lomo de la mula del arriero machacador de caminos, llevando sus partituras inspiradas con las canciones más románticas, todas ellas forjadoras de nuestro cancionero popular mexicano. Guitarra segral y secular que lo mismo ha resonado en el arco del balcón enamorado, mediante una serenata, que en la sonoridad de una rondalla en alguna plaza pública, o en la bóveda sacralizada de un santuario religioso, evocando coplillas de amor o místicas loas a ritmo de bolero y balada.

La historia de la guitarra en México empieza a desgranarse desde la llegada de los primeros músicos traídos por Hernán Cortés, entre quienes

* Productor radiofónico e investigador sobre música y cultura popular, fallecido en 2012.

**Programador radiofónico y coleccionista, ex director del Instituto Mexicano de la Radio.

venían “tañedores” de vihuela. Desde esos momentos, los músicos indígenas quedaron prendados del instrumento y lo integraron a su música pentatónica que hasta ese momento interpretaban con el teponastle, el huéhuetl, las ocarinas, las flautas y los tambores.

Pocos años después de consumada la Conquista, hacia 1535, en Texcoco y Tlatelolco los religiosos se encargaron de la enseñanza musical de los instrumentos de cuerda que los indígenas aprendieron a la perfección. Con el tiempo, la evolución de la guitarra (desde la vihuela) pasó por diversas etapas hasta concluir con la presencia de la guitarra Espinel con subsiguientes adiciones, hasta tener el cuerpo, la presencia y, sobre todo, el sentimiento que hoy le conocemos.

Sin embargo, la verdadera influencia en la enseñanza de la guitarra europea con los pobladores indígenas y mestizos no provino finalmente en su totalidad de las escuelas religiosas, sino de la soldadesca, que a lomo de caballo llevó por todos lados del territorio de la Nueva España su ejecución y los cantos que propiciaron el uso de dicho instrumento en toda su concepción popular. Por ello, guitarra, caballo y religión fueron los crisoles de gran parte de la mexicanidad: fincaron una actitud, una forma de expresión mediante la música del pueblo.

Si pudiéramos sintetizar la historia musical de la América mestiza con un común denominador, éste tendría que estar ligado íntimamente a la guitarra, instrumento que concibió en su caja de resonancia desde los tristones y quejumbrosos blues del Mississippi hasta los tangos argentinos, los sones, huapangos y corridos mexicanos, los dulces pasillos y bambucos de

las regiones andinas, las zambas y las alegres cuecas de las tierras australes y, por supuesto, la canción romántica expresada en géneros mestizos de origen afroantillano, como la guaracha y el bolero, por mencionar sólo algunos.

Todos los países latinoamericanos fueron política, emocional, histórica y literariamente desarrollándose bajo los acordes de una guitarra, que siempre estuvo presente en aquellas veredas y caminos que abrieron el destino de nuestra nación, cantadora y bailarina de jarabes, valonas, sones y canciones de sobrado romanticismo.

Por supuesto, dicho romanticismo dio paso a la lirica popular, con la cual, bajo los acordes de una buena guitarra (“lira”, como le decimos coloquialmente en México), se fue narrando gran parte de nuestro devenir histórico: décimas, corridos y glosas que los repentistas provincianos nos legaron en aquellas “hojas de papel volando” y que luego los solistas o duetos trashumantes, guitarra en ristre, diseminaron en mercados, plazas y lugares públicos. Estas escenas aún son familiares en muchos rincones de nuestro país: voces y guitarras en el transporte público, que ofrecen la canción tradicional o el éxito del momento.

El siglo XX empezó con la presencia importante de la guitarra en todos los órdenes musicales, a pesar de que el instrumento entonces de moda era el piano y muchas partituras estaban escritas para éste. Sin embargo, la guitarra se había aposentado desde mucho tiempo atrás en el pueblo, que expresaba la música popular decimonónica con los valses, las danzas y sonecitos del país, géneros que conformaban el universo musical mexicano. Por ese tiempo destacó un virtuoso mexicano que lo mismo ejecutaba un

danzón de moda o una complicada pieza del compositor español Isaac Albéniz; su nombre era Octaviano Yáñez, considerado el maestro de una generación de guitarristas, cuyo mejor momento coincidió con el inicio de la fonografía en México, industria que aprovechó el arte del maestro y lo hizo registrar varias grabaciones junto con Miguel Roldán, alrededor de 1907. Ellos fueron los primeros guitarristas cuyo arte quedó impreso para la posteridad en los surcos fonográficos del sello Victor.

En el campo de la guitarra meramente popular, es decir, de la interpretada “de oído” sin la lectura de pauta, de 1904 a 1911 destacaron dos duetos cuya misión fue difundir canciones de moda, tanto románticas como jocosas; nombres que hoy son leyenda: Rosales y Robinson, y Ábrego y Picazo. Con sus guitarras dominaron todos los géneros populares, incluidos los corridos que se integraban cada vez más al repertorio popular y que cobraron gran auge durante la Revolución Mexicana.

Al llegar la contienda revolucionaria, la guitarra formó parte fundamental en la gestación y difusión de muchos cantos descriptivos, que retrataban lo acontecido en aquellos momentos: sucesos, héroes, muertes y traiciones retratadas por medio de los corridos que llevaban de un lado a otro las guitarras y a los trovadores (muchos de ellos eran los compositores de aquellas canciones), cuyas letras aparecían en hojitas multicolores que ofrecían a la gente en montoncitos colocados en el suelo, con una piedra encima para que no las volara el viento; al mismo tiempo, cantaban las glosas cargadas de historias y tragedias.

Décadas más tarde, cuando los ánimos estaban más o menos calmados, de nuevo irrumpieron los guitarristas de escuela para crear documentos

fonográficos que se conservan hasta nuestros días. En 1924 se integraron en el campo de la música popular los maestros Francisco Salinas y Guillermo Gómez, ambos ejecutantes de guitarra clásica y creadores de una gran cantidad de obras. El maestro Gómez era, además, propietario de una farmacia donde al lado de los medicamentos vendía las partituras de sus canciones. Francisco Salinas, por su parte, dio a la guitarra clásica fuertes nexos con la música popular y no es extraño suponer que su estilo interpretativo hubiese inspirado al maestro Manuel M. Ponce para crear algunas obras de su suite nacionalista. El 18 de septiembre de 1930, al inaugurarse la poderosa emisora XEW (denominada “La voz de la América Latina desde México”), los organizadores requirieron los servicios de Francisco Salinas y Guillermo Gómez, ya que en esa época eran dos figuras destacadas de la música mexicana.

Por otra parte, en el aspecto netamente popular, hacia 1929 comenzaron a participar guitarristas como Salvador Quiroz, el yucateco Juárez H. García y el maestro Antonio Bribiesca Castellanos, todos ellos cultivadores del estilo “llorón”, que daba a la música un sabor campirano y evocaba los paisajes ensangrentados por la Revolución Mexicana de 1910.

Antonio Bribiesca, comparado con otros guitarristas contemporáneos, le ganó la batalla al tiempo y su figura se hizo muy popular gracias a que aprovechó los medios de comunicación (como los discos y la radio) que en 1930 alcanzaban mayor solidez y cobertura. Fue el primer guitarrista mexicano que grabó un disco instrumental con temas nacionalistas: la marcha *Dos de abril* y una suite de canciones tradicionales

con el nombre de *Aires populares mexicanos*. La radiodifusora XEW utilizó el tema *Dos de abril*, interpretado por Bribiesca, para abrir y cerrar sus transmisiones durante más de veinte años. La fortaleza interpretativa de Bribiesca se basó en los estilos campiranos, lo cual le dio la oportunidad de participar en muchas películas, sobre todo en aquellas que evocaban los sucesos revolucionarios. Su escuela se manifestó en guitarristas de la talla del maestro Juan Verónico, quien también fue alumno de Francisco Salinas e inició en 1943 sus estudios de guitarra para formar parte de diversas emisoras de radio y programas de televisión.

Durante la “época dorada de la radio”, la cual se podría ubicar entre 1935 y 1955, la guitarra fue elemento fundamental para difundir los estilos de moda no sólo como instrumento solista o en trío, sino también como parte principal de orquestas tipo *jazz band*. Cuando llegó a la escena el trío Los Panchos en 1944, la guitarra sentó sus reales en el bolero y se convirtió en instrumento indispensable para la música romántica. El director del trío, Alfredo *el Güero* Gil, concibió una adaptación de la guitarra común, reduciendo tanto su tamaño como el brazo, y logró una ejecución especial que de inmediato llamó la atención del público. A su invento le llamó “requinto” y aunque este nombre ha causado polémica, lo cierto es que revolucionó el estilo interpretativo de la canción popular y logró que surgieran cientos de tríos para enriquecer el catálogo de boleros románticos, con obras que perduran hasta el momento, cuya interpretación requiere obligadamente el uso de la guitarra.

La canción popular ligada a la guitarra cuenta con personajes muy interesantes; uno de ellos fue Claudio Estrada, guitarrista y compositor de peculiar

estilo. Sin poseer formación académica, logró perfeccionar una ejecución de gran calidad, al grado de comparársele con figuras de prestigio, como Ramón Donadío y Antonio Bribiesca. El maestro Estrada “tocaba, acariciaba y hasta bailaba con su guitarra”, al tiempo que obtenía sonidos un tanto extraños, pero agradables al oído, sobre todo cuando interpretaba sus propios boleros, como *Albricias y Contigo*.

Otro personaje importante fue y aún es el maestro Gilberto Puente, quien estuvo inicialmente ligado a grupos muy famosos, como el trío Imperio y Los Tres Reyes. El requinto del maestro Puente adquirió notoriedad por su excelente ejecución, incluso fue considerado en su momento “el mejor guitarrista de México”; también innovó la guitarra, ya que para lograr sonidos muy especiales mandó crear una “muesca” en el cuerpo de su guitarra, con el fin de que su mano izquierda alcanzara trastos más cercanos a la boca del instrumento.

Además de los mencionados, vienen a la memoria otros nombres que durante el siglo XX destacaron como guitarristas populares: Guty Cárdenas, Tito Guízar, Sergio Flores, Juan Neri, Armando Trejo, *Chamín Correa*, Saúl Martínez, Carlos Ávila, Miguel Peña y varios más que, para nuestra fortuna, dejaron a la posteridad muchos registros fonográficos que permiten admirar su estilo interpretativo. Y si nos acercamos al mundo inmenso de la guitarra eléctrica, no podríamos dejar de mencionar a Carlos Santana y Javier Bátiz como creadores de una escuela contemporánea ligada al rock y las llamadas “fusiones”.

Finalmente, cabe mencionar que muchos compositores populares han tomado a la guitarra como fuente de inspiración. Los ejemplos son innume-

rables, a partir del entorno que desde finales del siglo XIX tiene como símbolo al trovador con su guitarra: Yucatán, especialmente la blanca Mérida. Uno de los boleros más significativos de esta región se titula *Guitarrita yucateca*, de la autoría de Luis Espinosa Alcalá. Por su parte, Lorenzo Barcelata, jarocho de Tlalixcoyan, dio a conocer *Mi guitarra canta*, a ritmo de rumba. También la compositora guanajuatense María Grever escribió un *beguine* que contiene frases como “Yo canto para ti con mi guitarra como testigo...” Los ejemplos fluyen en la memoria: hacia 1955, José Alfredo Jiménez compuso *Guitarras de medianoche* y poco después el compositor tamaulipeco Cuco Sánchez escribió *Guitarras, lloren guitarras*, ambas piezas en forma de vals ranchero. Y ya en la octava década del siglo XX, Juan Gabriel hizo popular una balada que dice “Llevo por siempre contigo mi linda guitarra...”, mientras que Joan Sebastian habló de una moderna serenata con guitarra en su canción *Maracas*.

La guitarra forma parte de nuestras expresiones urbanas, de la fiesta familiar, de la serenata en el 10 de mayo, de las tocadas callejeras, del tío, hermano o primo que presumía haber aprendido a tocarla en el *Guitarra fácil*, una publicación muy popular desde hace varios años.

Con todos estos ejemplos, viene a nuestra mente la imagen característica del trovador, símbolo del romanticismo, a quien siempre se le verá acompañado de su guitarra tanto en las postales antiguas como en las calles de nuestros pueblos y ciudades, que demuestran algo innegable: la guitarra nunca pasará de moda.

Composición y géneros tradicionales y populares

Gerardo Tamez*

...obsérvese que cuando un músico nuestro alcanzó niveles cimeros, ayer como hoy, fue siempre en perfecta armonía –valga el término–, entendimiento y convivencia cordial con el autor de músicas menos ambiciosas y destinadas al baile, al teatro sin pretensiones, o el mero jolgorio de cada día.

ALEJO CARPENTIER

La razón de ser de lo que caracteriza la composición basada en géneros tradicionales y populares está ligada indiscutiblemente a la búsqueda y afirmación de una identidad cultural; sin embargo, establecida ésta es también una forma desde la cual se lanza una propuesta o postulado estético y comienza a identificarse a partir de un gesto local, pero con proyección universal que da y toma elementos del resto del mundo, especialmente en esta época de globalización.

* Guitarrista y compositor, académico en la Escuela de Música del Estado de Hidalgo.

Si nos referimos al nacionalismo musical, éste puntuiza una serie de elementos que si bien son esenciales para una identidad local y se proyectan a otros ámbitos, hay que actualizar dichos conceptos pues el nacionalismo como tal ya no es vigente porque pertenece a una época bien delimitada que ya cumplió con su propósito; además, la motivación y el impulso del nacionalismo se dieron en gran medida por una posición intelectual dictada por una política cultural. En cambio, la composición actual vinculada a la tradición o a lo popular no es una extensión del movimiento nacionalista de las décadas de 1940 y 1950 como podría creerse, que si bien es una etapa importante y de influencia palpable, no resulta fundamental en cuanto a la motivación y razón del surgimiento actual, sino que es la revaloración –lo cual es muy significativo– de las mismas raíces que nutrieron al nacionalismo pero en otro contexto y derivada de una necesidad humana más que de una directriz impuesta por el Estado.

Para nuestros efectos y sin pretender definir exhaustivamente el término, la tradición se establece como un concepto que engloba elementos de la música folclórica y popular mexicana y latinoamericana, así como otros géneros que no son originarios del ámbito regional latinoamericano pero tienen presencia en menor grado, como el jazz, el rock, el blues, entre otros. También cabe decir que la tradición no es estática sino dinámica y producto de su época y, por consiguiente, de sus cambios, centrada más bien en una esencia del sentido de pertenencia de un grupo o comunidad.

Es importante tomar en cuenta el movimiento de folclor y nuevo canto que ocurrió en las décadas de 1960 y 1970, en el contexto latinoamerica-

no, en el cual surgió la necesidad, el impulso de extender la mencionada identidad y reconocerse en otros países de América Latina por una evidente historia en común. De ahí que la presencia en nuestro país de artistas latinoamericanos (como Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros, Inti-Illimani, Quilapayún, Violeta Parra, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Sanampay, por mencionar a unos cuantos), tuviera un rol importante en la revalorización de nuestras raíces y así poder reconocer, en un sentido más amplio, a los grupos vernáculos generadores e intérpretes del son mexicano y coadyuvar a la proliferación de grupos de folclor, nueva canción y otros con tradiciones de fuera, pero también integrados a esta tendencia. Todos ellos generaron un movimiento con nuevos valores estéticos dentro de un contexto cultural, político y social que aportan los afluentes de dichas tendencias. En México el grupo que ha sido pionero, receptor y emisor de este movimiento es el de Los Folcloristas, del cual fui miembro fundador y que sin lugar a dudas me ha marcado y ha sido una aportación definitiva a mi lenguaje como compositor, desde mis primeras obras (como *Tierra mestiza y Aires de son*) hasta las últimas (como el *Doble concierto al son para arpa, guitarra y cuerdas*), con cierta influencia de la música arábigo-andaluza (otra tradición lejana pero presente).

Dichas obras se podrían considerar razones e influencias relevantes para mí y otros compositores, aunque no siempre en forma directa; pero que, en diferentes grados y lenguajes, han integrado elementos de estos géneros, sobre todo quienes han tenido o tienen que ver con la guitarra, como mi maestro Guillermo Flores Méndez, Anastasia Guzmán, Marco Alvírez,

Julio César Oliva, Guillermo Diego, Juan Helguera, Ernesto García de León, Eduardo Gamboa, Jorge Ritter, Enrico Chapela, Ernesto Lunagómez y yo, entre otros. Por otro lado, están los compositores que si bien no son ejecutantes del instrumento –como Manuel M. Ponce y Ramón Noble, en su tiempo–, lo conocen y ha sido una parte fundamental de su quehacer; cito a Arturo Márquez, Gabriela Ortiz y Eduardo Angulo, entre otros, quienes hicieron un abanico de lenguajes y acercamientos a la tradición o lo popular, así como menciones musicales a menudo sutiles, pero con apego al referente principal que nos ocupa.

Debo mencionar en especial a quienes hemos tenido la influencia directa del citado movimiento de folclor y nuevo canto, en algún momento de nuestra carrera, que se ha incorporado a nuestro lenguaje. Si tocábamos un son huasteco con jarana o huapanguera, ¿por qué no incorporarlo a la manera de tocar y al lenguaje composicional en la guitarra? Ni qué decir de la jarana jaroche, el requinto jarocho, la vihuela y la guitarra de golpe, y así podemos hablar de otros instrumentos sudamericanos, como el tiple colombiano, el cuatro llanero de Venezuela y Colombia, el charango de la región andina y las guitarras criollas de Argentina, Uruguay y Brasil. La guitarra, por su poder de afinidad y síntesis acústica, es el receptor lógico y natural de todos estos instrumentos y por consiguiente depositario de sus formas tradicionales y populares inherentes en sus diversas variantes, y esto sólo por hablar de las cuerdas punteadas o rasgueadas; pero también influyeron en nuestra percepción instrumentos de aliento y percusiones étnicos o autóctonos que llegamos a ejecutar. Empero, al retomar la guitarra

y afines, el material más valioso de los géneros tradicionales no es la melodía, sino –como dijera Alejo Carpentier– “los contextos de ejecución”.^{*} De este modo, si enfocamos la atención por ejemplo en el acompañamiento, ya sea punteado o rasgueado, descubriremos que gran parte de la esencia del género está ahí.

Pondero sobre todo la manera de producción de sonido del rasgueo, pues a menudo no se le da la importancia que merece, aun cuando es fundamental para entender la base rítmica característica de nuestros sones. Si queremos extendernos más sobre este concepto, podemos hablar no sólo de un son mexicano, sino también de un son latinoamericano (aunque tenga otros nombres, como zamba, chacarera, milonga, cueca, pasaje, joropo, bambuco, etcétera). Algunos, como dije antes, fuimos influenciados por este movimiento, otros por los aires de su tierra o por una búsqueda que quizá empezó de manera intelectual, pero acabó por ser un sentimiento natural encontrado en los diferentes tipos de música tradicional. Habrá poco o mucho acercamiento a ésta en los casos citados, variarán sus enfoques y lenguajes, pero siempre estará presente la esencia de géneros dentro de la expresión musical.

Otra influencia notable, que vale la pena mencionar, ha sido la presencia del compositor y guitarrista cubano Leo Brouwer, quien marcó un hito

* Alejo Carpentier, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, Isabel Aretz (relatora), *América Latina en su música*, México, UNESCO/ Siglo XXI Editores (América Latina en su cultura), 1997.

en la historia de la guitarra mexicana de concierto en 1979, cuando impartió una clase maestra para quienes éramos guitarristas en formación. Para muchos, tanto compositores como ejecutantes, fue crucial, pues derrumbó barreras absurdas que existían entre las diferentes escuelas de guitarra. Brouwer es una figura indiscutible y nos permitió distinguir el valor tanto de la música antigua como de la contemporánea, además del profundo conocimiento e inclusión en su música (muy a su manera) de lo tradicional y lo popular.

A final de cuentas, seguir o no con la tradición o lo popular, e incorporarlo a la composición es una elección personal, y así debe ser, pero quien la toma recoge una esencia primordial de nuestra cultura.

Ciudad de México, octubre de 2014.

*La guitarra de jazz y rock en México: laboratorio de fusiones sonoras**

Enrique Jiménez López**

Nuestro país es heredero de una rica tradición de géneros musicales, en la cual los instrumentos de cuerdas, en especial la guitarra, aportaron una gama de posibilidades técnicas y tímbricas para crear diversos estilos. Dicha tradición se remonta a los días de la conquista española cuando las primeras arpas, guitarras y vihuelas fueron traídos al Nuevo Mundo, y posteriormente las culturas mesoamericanas aprendieron a construirlos y a interpretarlos. Por tal motivo, en México contamos con diversas culturas musicales, desde el legado que nos dejó el guitarrista barroco Santiago de Murcia,¹ hasta las actuales composiciones del grupo seri Hamac Caziim, quienes recrean su música tradicional *comca' ac* con el *punk* y el *hardcore*.

* Parte del presente ensayo proviene de mi libro *Los géneros tradicionales en la música de fusión en México* (Méjico, Secretaría de Cultura, INBA, Cenidid, 2016). [N. A.]

** Etnomusicólogo, investigador del Cenidid-INBA. Integrante del grupo Jazzfalto, de jazz-fusión.

¹ Actualmente podemos escuchar esas composiciones gracias al llamado *Códice Saldívar No. 4*, hallado por el musicólogo Gabriel Saldívar en la década de 1940 y atribuido al compositor Santiago de Murcia.

En el ámbito de la música académica han sido varios los compositores e intérpretes que se encargaron de perfilar la guitarra como un instrumento solista. Tal es el caso de Agustín Barrios Mangoré, Andrés Segovia, Narciso Yepes y Alirio Díaz, o bien los mexicanos Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Manuel Enríquez, Jorge Ritter, Herbert Vázquez, Gerardo Tamez y Ernesto García de León, por mencionar sólo algunos. En el campo de la música popular, concretamente en el jazz y el rock, aparecieron en escena grandes guitarristas que aportaron nuevas técnicas y formas de interpretación del instrumento: Charlie Christian, Django Reinhardt, Wes Montgomery, Jimi Hendrix, Pat Metheny, Eric Clapton, BB King, Joe Satriani, Steve Vai, Alvin Lee, Jimmy Page, Ritchie Blackmore, Eddie Van Halen, Jeff Beck, Robert Fripp y el mexicano Carlos Santana, entre otros.

En México, el desarrollo de la música popular también ha sido un semillero de guitarristas quienes, a partir de su búsqueda y experimentación, han creado una riqueza de estilos y en muchos casos, fusiones diversas. Por tal motivo, centraremos estas líneas en las fusiones que han generado el jazz y el rock con la música tradicional mexicana, pues como señala Álvaro Menanteau, la fusión es “la combinación de la música tradicional de un país con cualquier otra música foránea, ya sea popular, docta o folclórica”.²

² Álvaro Menanteau, “Hacia una redefinición del término ‘fusión’”, jazzclub.wordpress.com/2006/08/01-hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau Fecha de consulta: 13 de junio de 2014.

La diversidad cultural

Durante mucho tiempo la mayoría de los países del orbe, articulados mediante los términos “oriente” y “occidente”, se pensaban antagónicos y sin ningún tipo de intercambio económico o cultural y con ideologías aparentemente definidas. Sin embargo, los países empiezan a abrir sus mercados, su economía, lo cual da como resultado el intercambio de objetos de consumo y sobre todo, de elementos culturales, como es el caso de la música. Al respecto, el antropólogo Néstor García Canclini afirma:

En pocos años las economías de países grandes, medianos y pequeños pasaron a depender de un sistema trasnacional en el que las fronteras culturales e ideológicas se desvanecen. Fábricas estadounidenses, japonesas y coreanas instalaron maquiladoras en naciones como México, Guatemala y El Salvador, que creían aliviar así el desempleo irresoluble con recursos internos. La inserción de estilos laborales y formas extrañas de organización del trabajo incrementó el ensamblado de automóviles, televisores y por supuesto de culturas [...] Quienes no lograban empleo o aspiraban a ganar más enviaban a algunos miembros de sus familias a los Estados Unidos, España u otras sociedades que aceptaban aún a indocumentados con tal de abaratizar los costos de producción interna y para competir en la exportación (García Canclini, 2004: 17).

Ningún grupo cultural se desarrolla en el aislamiento, todas las culturas y sus músicas son fruto de mezclas y diálogos interculturales, a través de

los cuales se recrean y se relacionan con los sonidos y los ritmos de otros pueblos y culturas. Las mezclas y fusiones no se desarrollan, sin embargo, al margen de las relaciones de poder y de mercado que afectan hoy a las culturas, tanto a nivel local como mundial. Al ser parte de la cultura, la música también vive intercambios y valoraciones de distintos tipos y naturalezas, produciéndose la posibilidad de la fusión, la mezcla, la hibridación, la diseminación y la extinción. Según la UNESCO:

La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.³

Sin embargo, todavía es posible encontrar algunos sectores gubernamentales de nuestros países a los que les cuesta trabajo aceptar que “ningún grupo racial, cultural o nacional es intrínsecamente superior a otro, y que la igualdad de oportunidades [...] es un derecho que tienen todos [...] independientemente de las diferencias étnicas, culturales o de otro tipo que

³ UNESCO, “Declaración de la Diversidad Cultural”, http://portal.unesco.org/es/ev.php?url_id=13179&url_documento_topic&url_section=201.html Fecha de consulta: 18 de junio de 2014.

los distingan entre sí” (Chalmers, 2003: 28). Basadas en distintas posturas teóricas, cada época ha acuñado maneras diferentes de entender y por tanto de gestionar la diversidad cultural, estrategias que no se encuentran exentas de conflictos de poder y de la búsqueda del control cultural y político. Así, en el siglo XIX y a principios del XX se habló de mestizaje, síntesis o aculturación como una manera de justificar la subordinación de los grupos llamados indígenas, a las culturas dominantes, llamadas mestizas. Alentados por la ideología positivista y de la homogeneidad, las políticas culturales de principios del siglo XX hablaron más de integración, asimilación e incorporación, preocupadas por la “unidad nacional”, o la creación de “una identidad nacional”, como señaló Manuel Gamio en *Forjando patria* (Gamio, 1982: 173). En ese sentido se consideró la diversidad étnica y cultural como una limitante para la formación de la “cultura nacional” establecida por las élites dominantes formadas a lo largo de la historia.

En tiempos de la formación de los Estados nacionales, se asumió la diversidad como un sinónimo de otredad, entendida ésta como un conjunto de factores de diferenciación respecto de una cultura dominante. Esta condición se aplicó en América Latina, y en México, especialmente a la población indígena y afrodescendiente, cuya otredad era necesario abolir para lograr la homogeneidad cultural. En el contexto de la globalización, bajo los efectos de la mundialización cultural, fruto de las mezclas que propician la migración y la circulación de información, sonidos, imágenes y otras prácticas culturales a través de redes tecnológicas y otros medios electrónicos de difusión, el concepto de diversidad ha dejado de tener el

sentido de otredad, dado que la diferenciación de las identidades y prácticas culturales no aluden solamente a una condición de etnicidad, sea ésta indígena, afrodescendiente o de otra minoría, sino que ahora abarca un sentido de diversidad mucho más amplio, que no se limita a los rasgos tradicionales que distinguen a una cultura o a un grupo social: lengua, religión, pertenencia étnica.

Es innegable reconocer que el intercambio económico, la influencia mediática y el desplazamiento y la migración de grupos humanos por el globo terráqueo acercan zonas, regiones y culturas del mundo poco o mal preparadas para encontrarse. En relación con la música, a partir de conocer la formación, las relaciones y los intercambios o desplazamientos de los diferentes géneros musicales, podemos entender la manera como éstos se integran, se mezclan y refuncionalizan en un amalgamamiento específico.

Fusión

Las músicas de fusión se crearon por medio de la combinación de estilos musicales étnicos (para muchos, provenientes del Tercer Mundo, pero empaquetadas para el Primero) con las músicas populares de difusión masiva, un fenómeno que en cierto sentido es relativamente nuevo en la medida en que rearticula la relación entre centros y periferia. Con el advenimiento de una industria musical, los procesos de transmisión de la música tradicional se vieron afectados al generarse versiones fijadas de una determinada pieza,

oponiéndose a la continua recreación de diversas versiones de una misma obra. Por otra parte, la industria musical en muchos casos rompió con la condición de música local, característica de la música tradicional, con ello logró un mayor alcance y difusión, y llegó a sectores más amplios de la población que pudieron, por lo tanto, crear procesos de resignificación de las músicas tradicionales. Como consecuencia de lo anterior, podemos observar que la música popular crea nuevos lenguajes, significados y valores que llegan a sectores bastante amplios de la población, y que evidentemente rebasan la difusión que pudieran tener las músicas de tradición escrita y oral.

En suma, con el crecimiento de la industria musical se desarrollan las músicas *pop* (masivas, comerciales), difundidas internacionalmente y consumidas de manera masiva, mismas que no pueden ser concebidas sin el desarrollo de los medios de comunicación y de los procesos de globalización económica, pues, como es sabido: “cuatro elementos suelen ser señalados hasta hoy como los más relevantes y generadores de pluralidad: el mercado, la ciudad, la democracia y los medios de comunicación de masas [...] al poner en contacto a otros grupos sociales, otras culturas y otros pueblos y crear ámbitos espaciales o legales de encuentro y convivencia plural” (Mardones, 2001: 36). En este contexto, las músicas de fusión se sitúan como mediación entre las músicas tradicionales y las *pop*, forman parte de nuevos lenguajes musicales y contribuyen en la creación de nuevas identidades.

A mediados de 1965 se habla por primera vez de la música de fusión, a partir de que el rock emerge poderosamente de la mano de la industria

musical y empieza a desplazar el lenguaje del jazz, rebasando incluso sus contribuciones propiamente musicales para también crear nuevos elementos en la moda y en la política. De esta manera surge el estilo jazz fusión que consistió en la “combinación de las técnicas improvisatorias del jazz moderno con la instrumentación y enfoque rítmico del rock y el soul de los años 60”.⁴ Los conciertos de rock masivos al aire libre unían a muchos seguidores del nuevo ritmo, y como consecuencia de su enorme popularidad empiezan a descender las ventas de discos de jazz. Por tal motivo, Miles Davis, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Tony Williams y Ron Carter empiezan a fusionar elementos del rock con el jazz, tomando como base los estilos de Sly Stone y Jimi Hendrix. Es importante señalar que no solamente los intereses del mercado y las presiones de las compañías disqueras fueron los únicos factores que generaron la unión de estos dos géneros, también influyó en los músicos la necesidad de conocer, probar y experimentar con otros elementos musicales. Así, “el sintetizador Moog empezó a usarse en las improvisaciones de jazz desde mediados de los sesenta. Ray Charles tocaba el piano eléctrico en 1959 y su deslumbrante sonido atrajo a teclistas [sic] de jazz como Herbie Hancock [...] los contrabajistas aprendieron la técnica del bajo [eléctrico]” (Fordham, 1993: 44). Por su parte, los guitarristas empezaban a dejar atrás el sonido amable de Wes Montgomery o Jim Hall, para copiar el sonido duro de Jimi Hendrix.

⁴ Álvaro Menanteau, op. cit. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2012.

Después de la experiencia de Miles Davis siguieron una gran cantidad de músicos que fusionaron diferentes elementos y estilos, por ejemplo los vibrafonistas Gary Burton y Roy Ayers, el saxofonista Yusef Lateef, el trompetista Donald Byrd, el pianista Chick Corea, el guitarrista Pat Metheny y el grupo Weather Report, entre otros.

La guitarra eléctrica como instrumento de masas

Hoy sabemos que tuvieron que pasar varios hechos históricos para que la guitarra adquiriera su papel preponderante en el campo de la música popular. Recordemos que en la década de 1920 las orquestas de baile y las bandas de jazz de Estados Unidos utilizaban distintos tipos de guitarras acústicas con cuerdas de metal, pero debido a su poca sonoridad (en comparación con los otros instrumentos, sobre todo los alientos) se limitaba a su papel de acompañamiento. Buscando cómo resolver este problema, Lloyd Allayre Loar, músico e ingeniero de la fábrica de guitarras Gibson,⁵ empezó a experimentar con imanes, y en 1924 diseñó una pastilla que podía acoplarse a una guitarra tradicional de seis cuerdas. También tuvo la idea de perforar la tapa de la guitarra con orificios en forma de “f”, como los que tienen los violines, para conseguir mayor nivel de volumen; con esto desarrolló lo que ahora conocemos como *pickup*

⁵ Orville Gibson funda la Gibson Guitar Company en 1902 y se convierte en el pionero en la fabricación de guitarras eléctricas.

o pastilla, la cual capta las vibraciones y las convierte en señales eléctricas que luego son transformadas en sonidos por medio de un amplificador. Sin embargo, explica Andrea Giráldez:

El mayor avance se produjo en 1931, cuando Paul Barth y George Beauchamp, empleados de la Compañía Nacional en California, que también fabricaba pastillas, se asociaron con Adolph Rickenbacker para formar la Electro String Company, primera en comercializar instrumentos eléctricos. Un año más tarde, en 1932, Rickenbacker dio un paso más al crear la Electro Spanish, era un diseño básico de tapa abombada provista de una pastilla magnética en forma de herradura [...] A principios de los años cuarenta el guitarrista de country-jazz Les Paul creó su propia guitarra “Log” (tronco), usando un mástil Gibson adherido a un bloque de madera de pino, sobre el cual se montaron las pastillas y el puente.⁶

Gracias a estos avances tecnológicos, la primera guitarra eléctrica producida en serie fue la Fender Broadcaster (llamada más tarde Fender Telecaster, comercializada en 1950). Su fabricante fue Leo Fender, propietario de la Fender Electrical Instrument Company. En 1954 fabricó otro modelo, probablemente el más famoso de toda la historia de la guitarra eléctrica, la Stratocaster. El interés por las nuevas guitarras y su uso cada vez más fre-

⁶ Andrea Giráldez, “Breve historia de la guitarra eléctrica”, <http://www.leer.es/files/2009/08/brevehistoriaguitarraelectrica.pdf> Fecha de consulta: 1 de julio de 2014.

cuente impulsó a otros fabricantes a comercializar nuevos modelos que también fueron producidos en serie. Así, en 1952 Gibson se asoció con Les Paul para crear uno de los modelos más famosos de la compañía: la guitarra eléctrica Gibson Les Paul. En los últimos años, los fabricantes también han experimentado con nuevas formas, materiales y tecnologías, incluidas las guitarras MIDI, que permiten generar distintos timbres al pulsar las cuerdas. De tal modo, desde 1935 los músicos aceptaban con agrado el nuevo instrumento e iniciaban con ello la era de la guitarra eléctrica. A partir de esta invención surgieron las versiones eléctricas de otros instrumentos (como el bajo y el teclado); esto, en conjunción con los cambios sociales de las décadas de los cincuenta y los sesenta, permitió la aparición de expresiones musicales de masas como el *rock*, el *heavy metal* y el *pop*.

Rock “a la mexicana”

En 1954, cuando se fusionan el *rhythm and blues*, el *country* y el *blues*, se conforma una nueva música que tendría gran difusión a lo ancho del



Guitarra Fender Telecaster



PRESERVATION HALL
JAZZ

PRESER
VATION

B

News



territorio de Estados Unidos: el *rock and roll*, mismo que después se convertiría en uno de los fenómenos de masas más importante de la segunda mitad del siglo XX. En 1955, a partir de la difusión del éxito de Bill Halley y sus Cometas *Rock around the clock*, dicho estilo le dio la vuelta al mundo y tuvo como público principal a los jóvenes de las grandes urbes. En 1956, se consolida el nuevo ritmo gracias a la figura de Elvis Presley acompañado por su guitarra electroacústica.

En ese contexto, el primer grupo mexicano de rock surgió en 1958 con el nombre de Los Locos del Ritmo, seguido por otras agrupaciones, como Los Black Jeans, Los Rebeldes del Rock y Los Teen Tops; se desarrolla entonces lo que se conoce como la “etapa rosa del rock mexicano”. Sin embargo, en otras partes de nuestro país aparecería

Preservation Hall Jazz Band

una corriente de rock alternativo (aunque reprimida y marginada por los medios de comunicación) que utilizaría elementos de música tradicional mexicana como herramienta de fusión, sobre todo con el surgimiento del estilo progresivo de mediados de los años setenta. Como nos recuerda David Cortés:

En México, las tentativas para crear un sonido –valga la redundancia– mexicano, se estrellaron con severas dificultades. Mientras en otras naciones el rock fue objeto de tolerancia, aquí se le castró con argumentos decimonónicos... se optó por cortarlo de tajo blandiendo como pretextos el imperialismo cultural y la defensa de los valores nacionales. A esto había que añadir otro factor: el desconocimiento de nuestras raíces. ¿Cuáles eran los rasgos de la música mexicana que el rock debía incorporar para ganar su carta de naturalización? (Cortés, 1999: 125-126).

En efecto, el rock de los años setenta fue tema de discusión en su tiempo. Por una parte, cierto sector de intelectuales y algunos grupos de “izquierda” lo consideraban como una forma de penetración del imperialismo, que atentaba contra la identidad nacional. Se pensaba que utilizar guitarras eléctricas era una manera de apoyar los intereses del imperialismo o una forma de manipulación. Y, por el contrario, había la convicción de que usar guitarras acústicas y otros instrumentos tradicionales era una forma de lucha y de protesta.

Diversos acontecimientos históricos permitieron el surgimiento de grupos que tuvieron la inquietud de integrar lo “mexicano” a su propuesta musical; por ejemplo el movimiento surgido a partir del festival de Avándaro

ro y la presencia de los “jipitecas” (versión mexicana de los *hippies*) u “onderos” surgidos a finales de los sesenta y principios de los setenta, quienes planteaban de manera general una renovación personal desde el interior del ser, provocando de esta manera un acercamiento al elemento indígena. Con este propósito, parten de los centros urbanos y van hacia las comunidades indígenas, con la idea de aprender y compartir la forma de vida de las distintas comunidades. Como señala la socióloga Maritza Arteaga: “en los pueblos indios vivos la propuesta ondera ‘empata’ con la cosmovisión sagrada de nuestros ancestros humanos, el camino del ‘ser’ anteponiéndose al ‘tener’. Este camino les es revelado en las respuestas mágicas que los indígenas daban a sus vidas y en las ceremonias rituales que realizaban para acceder a estas respuestas” (Arteaga, 2002: 44). Este planteamiento será fundamental para el acercamiento de la cultura indígena con los grupos de rock que se identificaron con esa cosmovisión; aquéllos asumirían manifestaciones como el uso del cabello largo y la vestimenta con adornos simbólicos como los collares, pulseras, aretes, etcétera. En este contexto, en 1971 surge el grupo Nuevo México, liderado por el guitarrista Carlos Mata:

El primer disco de rock progresivo hecho en México [el del grupo Nuevo México] apareció oficialmente en 1975 [...] las composiciones más logradas eran *Después de la muerte* y la *Sinfonía de rock No. 1*. En la primera encontramos uno de los primeros atisbos de fusión con la música prehispánica, y que en su interpretación en vivo [...] llegaba a crear momentos de verdadera catarsis (Cortés, 1999: 47).

Historia gráfica del Rock Mexicano Años 70's



Composición gráfica: Javier Torrijas Alvarado

Toncho pilatos

Guadalajara, México

Grupo Toncho Pilatos

Entre los grupos que deciden experimentar con la música mexicana y el rock se encuentran Toncho Pilatos, de Guadalajara, fundado en los años sesenta (cuyo vocalista se mostraba como un indígena, de cabello largo y piel morena) y cuyos guitarristas, Rigoberto Rigo Guerrero y Beto Nájera, aportaban la fuerza del rock a los elementos tradicionales. Por su parte, el grupo Mr. Loco (antes Marabunta), formado en 1975, compuso su emblemática canción (en seis octavos y a ritmo de son jalisciense) *Viva Zapata*. Otros grupos desde su nombre asumieron la influencia del mundo indígena, por ejemplo Náhuatl, formado en 1972 (sus integrantes formaron parte de la banda Peace and Love), que entre su repertorio tenía el tema *Rock jarocho* y cuyo guitarrista, Ricardo Ochoa, hacía énfasis en el rasgueo del son jarocho. También aparece el grupo Coatlicue, fundado por Fausto Arrellín, con su fusión de progresivo y música prehispánica. En 1974 se funda el grupo Tribu, ellos fusionan elementos del rock con la música indígena y mestiza de México; son considerados entre los iniciadores de la llamada corriente *etno-rock*. Otro ejemplo de fusión de lo tradicional con lo urbano está representado por el grupo Iconoclasta:

Iconoclasta redescubrió los valores de la música mexicana. Fue un florecimiento de la sensibilidad que permeaba la época, el reencuentro con los valores tradicionales, el reconocimiento de nuestra historia y la asunción de nuestra grandeza. El resultado de este proceso fue un EP titulado *Suite mexicana*, donde la exploración del folclor se entronca con el [rock] progresivo para crear una

composición que viaja por cambios, temas y que en sus quince minutos describe choques y encuentros (Cortés, 1999: 104).

Sin embargo, la grabación que incorporaría de manera más sistemática la música indígena fue *El ombligo de la luna* de Luis Pérez (integrante del grupo La Verdad Desnuda, agrupación de los años setenta), en el que la fusión de instrumentos de origen prehispánico y la guitarra eléctrica (con diferentes efectos sonoros) le dan un toque de rock progresivo. El mismo Luis Pérez mencionó: “uso instrumentos autóctonos y trato su sonido electrónicamente por medio de cámaras de eco y otros aparatos [...] lo que me llevó a la música experimental con influencias autóctonas fue la búsqueda de formas de expresión más auténticas que se identifiquen conmigo mismo” (ibidem, 131).

Por su parte, la corriente llamada *etno-rock*, creada en la década de los ochenta como parte del movimiento del rock progresivo, buscaba identificar los sonidos nacionales que podían fusionarse con el rock. Este primer acercamiento no fue del todo fácil ya que, por una parte, como ya se señaló, algunos intelectuales consideraban el rock como una manifestación del imperialismo estadounidense; por otra parte, existía el problema de entender qué música era considerada con raíces nacionales o mexicanas, ya que no se tenía claro cuáles elementos de la música mexicana se debían incorporar al rock hecho en México. El mérito de sistematizar y difundir masivamente la unión del rock con instrumentos de origen prehispánico fue del músico Jorge Reyes. Su primer acercamiento a la “música prehispánica”



Chac Mool

fue con el grupo Al Universo y posteriormente con Nuevo México. Al regresar de un viaje a Europa, Reyes forma el grupo Chac Mool y a partir de 1982 realiza presentaciones como solista y edita su primer álbum, *EK-Tunkul*.

Otra de las bandas representativas del acercamiento del rock con la música tradicional mexi-

cana fue Aleación 0.720; originarios de la Ciudad de México, cuentan con tres producciones discográficas en su haber. La banda surgió en la década de los ochenta liderada por el tecladista Omar Jasso. La música de Aleación 0.720 tiene influencia de géneros como el son huasteco, la música indígena y la música sinfónica. Destaca el uso de guitarras acústicas interpretadas por Eduardo Zamarripa en un contexto de rock, lo que permite al instrumento jugar un papel de intermediario entre lo tradicional y lo urbano.

Botellita de Jerez, banda formada en 1983 (la alineación original estaba compuesta por Sergio Arau en la guitarra y voz, Armando Vega Gil en el bajo y voz, y Francisco Barrios en la batería y voz), se distinguía por tener un enfoque musical festivo e irreverente. Su música combinaba ritmos como el son, el blues y la cumbia, además de letras con una buena dosis de sátira que retrataban la cotidianeidad de la vida en la Ciudad de México. Temas

como la *Valona de la conquista* nos muestran la conexión de estilos urbanos y tradicionales que el grupo realizó con el manejo de la guitarra eléctrica.

De igual manera, bandas de rock como Café Tacuba, Real de Catorce y Caifanes (antes Insólitas Imágenes de Aurora y después Jaguares) en algún momento han experimentado con la recreación de la música tradicional mexicana. El grupo Café Tacuba, formado en 1989, combina el rock con la balada, el *heavy metal*, el *ska*, el son jarocho y huasteco generando un estilo llamado *rock agropecuario*. Por su parte, Caifanes, surgido en 1985, es el grupo de rock más influyente de las décadas de los ochenta y noventa al mezclar el rock con el estilo del mariachi y de la banda sinaloense. Temas como *Mariquita* nos muestran la fusión del sonido de la guitarra eléctrica con un gusto guerrerense. Real de Catorce, banda de blues fundada en 1985, ha volteado por momentos a la música tradicional mexicana, como es el caso del tema *Mi piel*, en el cual la guitarra eléctrica asume el papel de instrumento tradicional, recreando una danza huasteca; destacan sus guitarristas José Cruz, Julio Zea y José Iglesias.

A principios de la década de los ochenta surge un movimiento llamado *rock rústico*. Los músicos que lo integran a contrapropuesta de las bandas que se presentaban con equipos de audio sofisticados, instrumentos electrificados y toda una infraestructura técnica de producción, deciden crear música acompañados exclusivamente con una guitarra acústica, una armónica y el canto, con letras que retratan su forma de vivir en la ciudad. Entre los músicos y compositores que integraron dicha corriente se encuentran Fausto Arrellín, Cecilia Toussaint, Roberto González, Jaime López, Eblen Macari, Rafael

Catana, Nina Galindo y Rodrigo González, mejor conocido como *Rockdrigo*, quien era originario del puerto de Tampico, zona de huapangueros y de rockeros, debido a la cercanía del puerto con la frontera de Estados Unidos. Rockdrigo nació en 1953 y murió en la Ciudad de México en el temblor de 1985. En 1971 se trasladó a la Ciudad de México para difundir su propuesta musical. Mezclaba el rock urbano con otros estilos como el huapango y la trova cubana. “Todos los que nos presentamos como rupestres somos güeyes que nomás traen su guitarrita con sus rolas, nada más. En un momento dado nos interesa más que nada la sapiencia de la armonía en la guitarra española común y corriente y la posible estructura literaria que tenga cada canción” (Malacara, 1999: 119). En el disco *El profeta del nopal*, Rockdrigo nos muestra dos aspectos importantes en su obra musical: 1) la fusión del campo y la ciudad; 2) tiene solamente la guitarra y los textos literarios como elementos de fusión, un ejemplo es su composición *Huapanguero*.

En los noventa surgen grupos como Gallina Negra, formado en la Ciudad de México en 1994. Su sonido parte de la música



Rockdrigo González

tradicional mexicana, conectado con el jazz, la música clásica y el rock. Se nombran “música mexicana de fusión ecléctica”. Incorporan a su trabajo musical instrumentos tradicionales como flautas de carrizo, bajo quinto, teponaztle, así como la guitarra eléctrica, bajo, batería y teclados. Por su parte, Sergio Ríos, Gabriel Flores, Adán Levy y Gerardo Ríos, originarios de Querétaro, integran la banda Meigas. El grupo interpreta composiciones con influencias del rock clásico y progresivo de los años setenta y ochenta. En su producción discográfica *Meigas. Las brujas de Xichú*, la banda incursiona en la fusión del son huasteco con el rock, haciendo dialogar a la guitarra huapanguera con la guitarra eléctrica.

A diferencia del etno-rock, que era interpretado por músicos urbanos, surge otra manifestación cultural: el *rock indígena*, en la cual son los mismos jóvenes músicos de las comunidades indígenas quienes adaptan y recrean el rock de acuerdo con sus propias necesidades de expresión musical, generando procesos de apropiación y resignificación. En este sentido, los jóvenes procedentes de comunidades indígenas no están exentos de involucrarse en este proceso de urbanización debido a la migración y al contacto con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Consideran el uso de las lenguas nativas en sus composiciones como una estrategia importante para preservarlas, por lo que son cada vez más los grupos indígenas que incorporan a su repertorio tradicional elementos musicales de otras culturas, como la cumbia, el rock, el jazz, el reggae y la salsa.

Un ejemplo de lo anterior es el grupo Hamac Caziim (Fuego divino), integrado por Israel Robles (batería), Jeremías López (guitarra principal), Anselmo



Hamac Caziim

Morales (bajo), Juan de Dios (guitarra segunda) y Francisco Molina (voz, sonajitas y tenábaris). Esta banda de rock seri recrea su música tradicional usando instrumentos eléctricos. Para su conformación tuvieron que pedir permiso al Consejo de Ancianos de su pueblo y a la comunidad para que las canciones tradicionales serían pudieran ser adaptadas al *punk* y al *hardcore*. Otros grupos que forman el movimiento de rock indígena son: Sak Tzevul (Chiapas), Xamoneta (Michoacán), Lumaltok (Chiapas), Noesis (Oaxaca), Lino y Tano (Sonora), Brillo y Destello (Oaxaca) y Santos Santiago (Yucatán), entre muchos otros.

Jazz “a la mexicana”

Si bien en los inicios del jazz mexicano la guitarra no fue el instrumento privilegiado por los músicos,⁷ actualmente tenemos la oportunidad de escuchar el trabajo de varios guitarristas, ya sea como solistas o como parte de alguna agrupación. Entre ellos están Luis Agüero, Job Roberto Arballo (*Betuco*), Marco Antonio Morell, Eduardo Piastro,⁸ Carlos Sepúlveda, Cristóbal López, Roberto Limón, Guillermo González, Miguel Bermejo, José Carter, Néstor Espinosa, Emiliano Marentes, Francisco Mondragón, Miguel Peña, Fran-

⁷ A finales de la década de los cincuenta, figuraban los nombres de pianistas, bateristas, trompetistas y bajistas como Chilo Morán, Mario Patrón, Richard Lemus, Timo Contreras, Salvador Agüero, Álvaro López y Víctor Ruiz Pazos, por mencionar algunos, pero todavía no aparecían los guitarristas.

⁸ Eduardo Piastro es maestro titular de la Licenciatura en Jazz con especialidad en guitarra, en la Escuela Superior de Música del INBA.

cisco Rosas, Emmanuel Mora, Francisco Lelo de Larrea, Alejandro Junco, Eduardo Velarde y Eniac Martínez, entre otros.

El jazz mexicano ha tenido un gran desarrollo a lo largo de su historia. En la actualidad existen varios músicos y agrupaciones que en algún momento experimentaron con las estructuras de la música tradicional mexicana, como una manera de generar un sonido “nacional” o “mexicano”, y lograron propuestas diferentes. Basta recordar algunos acontecimientos históricos, para después centrarnos en las agrupaciones que utilizan la guitarra como herramienta de fusión.

Se sabe que desde los años veinte ya se empezaba a dar un sentido mexicano al jazz de la época. Paradójicamente, en esos años no a todos les gustaba este género; era visto como una música sin valor estético que atentaba contra los valores nacionales, incluida la música tradicional mexicana. A continuación un ejemplo de lo que se pensaba sobre el jazz en aquella época, mediante un artículo de Miguel Lerdo de Tejada en *El Demócrata*, 1925 (citado en Derbez, 1994: 77):

Claro que no pretendemos prodigar nuestros elogios, ni mucho menos declararnos partidarios de la música epiléptica y vesánica que con el nombre de jazz ha sentado realeza y domina omnipotente en esta tierra nuestra de melodías románticas, dulces y armoniosas. La invasión del jazz es absoluta, es mundial. ¿Qué podemos hacer nosotros para librarnos de esta asquerosa locura universal? No lo sé bien; pero desde luego es infantil pretender desterrarlo con órdenes oficiales y propagandas patrióticas. Dejándonos de quimeras y como no hay

música vernácula bailable de auténtico valor, debemos convenir en que no nos queda más recurso que imitar, que hacer fox y jazz en México dándoles hasta donde sea posible la emoción de nuestro personal modo de sentir, pero de todas maneras con la penosa convicción de que no hacemos nada original, de que tenemos que forzar la inspiración, mejor dicho, de que tenemos que prostituirla con las repugnantes figuras y valores musicales con que está construido el bailable americano. Y esto, mientras no seamos capaces de inventar un baile mejor y una música superior. Sólo nos queda nuestra canción, nuestra bella y dulce canción mexicana, eclosión de nuestras almas y único refugio de la emoción nacional. Si al menos se pudiera bailar *Un viejo amor*, *La perjura*, *La borrachita*.

Después de algunos encuentros y desencuentros del jazz con la comunidad intelectual de mediados del siglo XX, y de un desarrollo del género a partir del auge de diversas grabaciones, en los años cincuenta aparece en la escena del jazz nacional Tino Contreras, originario de Chihuahua, quien llega a la Ciudad de México para incorporarse como baterista a la orquesta de Luis Arcaraz. Contreras es uno de los primeros músicos que retoman elementos de música tradicional para generar composiciones nuevas en diversas grabaciones: *Yúmare*, *Sinfonía tarahumara y Percusiones mexicanas* (Malacara, 2005: 235). Por su parte, Arturo Chico O'Farrill, músico cubano radicado en México, estrena su *Suite azteca* en la década de los sesenta con una orquesta formada por músicos mexicanos, entre ellos el trompetista Cecilio Chilo Morán. Abraham Laboriel (bajista y guitarrista

mexicano fundador del grupo Los Profetas) fusionaba elementos de jazz, rock y música tradicional mexicana; también fue uno de los pioneros del jazz fusión en nuestro país.

En la década de los sesenta, el Palacio de Bellas Artes abrió sus puertas a diferentes músicos y compositores de jazz. Tal fue el caso del pianista y compositor Dave Brubeck, quien se presentó en este recinto en abril de 1964 y mayo de 1967. Este acontecimiento fue importante en nuestro país, ya que probablemente Brubeck influenció a algunos jazzistas mexicanos para retomar la música tradicional y popular como herramientas de fusión. Su actuación en 1967 dio como resultado un disco titulado *Bravo Brubeck!*, en el que interpretó temas como *Cielito lindo*, *Sobre las olas*, *Bésame mucho* y *Allá en el Rancho Grande*. Sin embargo, como se publicó en “Lunes” de *Excélsior* en marzo de 1966, un año antes de la presentación de Brubeck:

El pianista Mario Patrón, al frente de un grupo en el que participan, entre otros, Mario Contreras y Chilo Morán en las trompetas, Tomás Mesa y Manuel Valdés en los saxos, Leo Acosta en la batería, Vicente Díaz en el trombón y Víctor Ruiz Pazos en el bajo, han grabado arreglos del inquieto director del grupo, de piezas como *La cucaracha*, *La raspa*, *La bamba*, *Adiós mi chaparrita*, *Tequila*, *La burrita* y *La barca de oro*, demostrando... que también las pueden... Por otra parte, los talentosos Hilario y Micky preparan un espectáculo en el que composiciones como *La cucaracha* y *Mariquita linda* sirven de base a bellísimas interpretaciones estrictamente jazzísticas y el popular Tino se prepara a ofrecer

un concierto según los cánones establecidos por nuestro mexicanísimo Julián Carrillo (Derbez, 1994: 49).

En el mismo año, 1966, el dúo Hilario y Micky graba un disco titulado *Jazz-teca*, en el que retoma piezas tradicionales de México como *La cucaracha*, *La Malagueña*, *La Adelita*, *Bésame mucho* y *Las chiapanecas*. Asimismo, Antonio Malacara registra en su libro *Catálogo casi razonado del jazz en México* una grabación de Nano González titulada *Jazz mexicano*, en la cual interpreta piezas como *Cielito lindo*, *Adiós mi chaparrita*, *Canción mixteca*, *La feria de las flores*, entre otras. Estos datos nos hablan de que ya desde la década de los sesenta la música tradicional y popular mexicana era considerada como una herramienta para dar sentido de pertenencia al jazz hecho en México.

En el caso de las agrupaciones que dentro de su dotación instrumental emplean la guitarra (eléctrica, acústica o electroacústica) o bien, solistas que se han abocado a experimentar con lo tradicional mexicano, destacan el guitarrista Miguel Peña, quien formó con el bajista Víctor Ruiz Pazos El Duetto. Durante las décadas de 1980 y 1990 el dúo contaba en su repertorio jazzístico con temas tradicionales y populares, desde *El cascabel*, *La marcha de Zacatecas* y *La feria de las flores*, hasta el *Huapango* de Moncayo y *Estrellita* de Ponce. Miguel Peña ha interpretado distintos géneros tradicionales acompañado por otros músicos, un ejemplo es el trío Peña-Hermanos Santiago; mezclan sones jaliscienses con el jazz usando guitarra, vihuela y guitarrón. De igual modo, participa en la grabación mexicanista del pianista

Enrique Nery, interpretando temas tradicionales y populares con arreglos de jazz. Como señala el maestro Miguel Peña: “Lo folclórico se nutre de lo hispánico, imposible hacerlo sin la nobleza de las cuerdas de una buena guitarra”.⁹ Otro de los grandes guitarristas mexicanos de jazz es Cristóbal López (*Cris Lobo*) quien, además de interpretar los estilos propios del jazz, ha recreado temas de música popular y tradicional de México como *Bésame mucho* de Consuelo Velázquez, *La mentira*, *Un poco más* y *El andariego* de Alvaro Carrillo, *Qué bonita es mi tierra* de Rubén Fuentes y el tradicional *Cielito lindo*.

Entre las agrupaciones tenemos a la banda Astillero, fundada en 1983, cuya música surge a partir de la síntesis de dos raíces: la música tradicional mexicana y el jazz. La agrupación ha tenido varios integrantes, entre ellos los guitarristas Eduardo Piastro, Miguel Peña y Marco Antonio Morell. Otra agrupación que ha estado presente en la escena musical de México desde 1983 y que a partir de una mezcla de jazz, rock progresivo y música tradicional mexicana ha conformado un sonido propio



El Duetto

⁹ Miguel Peña, “Alistan Tercer Festival Internacional de Jazz”, *El informador*, <http://www.informador.com.mx/cultura/2012/390561/6/alistan-tercer-festival-internacional-de-jazz.htm> Fecha de consulta: 26 de junio de 2014.

es la Banda Elástica. Su instrumental incluye marimba, violín, viola, flautas, saxofón y clarinetes, además de los instrumentos acostumbrados en el jazz: guitarra, teclados, bajo y batería. Por supuesto la guitarra ocupa un lugar importante en su proceso de fusión, interpretada por Guillermo González.

Huazzteco es un ensamble de jazz originario de San Luis Potosí, que basa su propuesta artística en la mezcla de la música tradicional mexicana (son huasteco) con las técnicas de composición contemporánea y el jazz. Como señalan en su producción discográfica homónima:

La comprensión de los elementos etno-musicales contenidos en las composiciones originales y en los arreglos que aquí podemos escuchar, no es obra de la casualidad ni del impulso erróneo tan frecuente que conduce a tocar un huapango “jazzeado” o un blues “huapangueado”, sino más bien de la persecución de pensamientos anteriores, de espíritus emparentados con una mexicanidad musical auténtica y culta.



Huazzteco

El grupo está dirigido por el pianista Samuel Martínez Herrer; entre otros integrantes se cuenta a Jorge Luis Martínez Herrera en la guitarra, cuya interpretación entablará un diálogo constante con la jarana y la huapanguera.

Asimismo, el trabajo que realizó la banda Parceiro a principios de los noventa, dirigida por el etnomusicólogo Arturo Chamorro y con Jaime Valerio como guitarrista, tuvo la finalidad de fusionar (como lo explican en su disco *Parceiro jazz fusión*):

patrones rítmicos, melodías, conceptos armónicos, improvisaciones e instrumentos diversos. Es un muestreo que da una nueva sonoridad a los sones mexicanos y expresa ideas musicales en un ambiente de tumbaos, percusiones latinas, aerófonos indígenas, bajos obligados, requinteos, fusionando algo de jazz-rock, *baiños* y sones mediante los recursos de la nueva tecnología con los sonidos étnicos en un juego entre moderno y tradicional.

Otra banda que fusiona elementos tradicionales con el jazz, a partir del uso de la guitarra con una forma de entrelazar ideas y conceptos, es Sinaloajazz. El grupo fusiona el jazz con temas tradicionales provenientes de la banda sinaloense. Bobby Nevárez está al frente de la guitarra eléctrica. Existen otras bandas que en algún momento también han experimentado con la música tradicional mexicana; sirvan de ejemplo Xamán, Mitote Jazz, Cabezas de Cera, Jazzfalto, Nunduva Yaa y Na'rimbo.

Estos datos nos permiten identificar de manera general el acercamiento que han tenido lo tradicional y lo urbano en nuestro país, proceso en el cual

la música se ha ido transformando, al igual que las costumbres, los gustos, los hábitos, las maneras de tocar un instrumento; de la misma forma se ha transformado la manera de bailar, de danzar, y los instrumentos musicales se han ido adaptando a las nuevas necesidades. En otras palabras, se presenta un proceso de fusión de tradiciones de un contexto a otro, y la guitarra no ha quedado ajena a este proceso, lo que ha generado un crecimiento en su desarrollo, interpretación y difusión.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- ARTEAGA Castro-Pozo, Maritza, 2002, “De los jípites a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968”, *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas*, Barcelona, Ariel, pp. 35-64.
- CHALMERS, F. Graeme, 2003, *Arte, educación y diversidad cultural*, Barcelona, Paidós.
- CORTÉS, David, 1999, *El otro rock mexicano: experiencias progresivas, sicológicas, de fusión y experimentales*, México, Times Editores.
- DERBEZ, Alain, 1994, *Datos para una historia aún no escrita: una aproximación al jazz en México*, México, Ponciano Arriaga/ Gobierno del Estado de San Luis Potosí.
- FORDHAM, John, 1993, *Jazz. Historia, instrumentos, músicos, grabaciones*, México, Diana.
- GAMIO, Manuel, 1982, *Forjando patria*, 3^a ed., México, Porruá.
- GARCÍA Canclini, Néstor, 2004, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- MALACARA Palacios, Antonio, 1999, “Rockdrigo González. Un cartero existencial”, *Rockdrigo González (El profeta del nopal)*, México, DGCP/ Ediciones Pentagrama.
- _____, 2005, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca/ Delegación Tlalpan/ Instituto Zacatecano de Cultura/ Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura.
- MARDONES, José María, 2001, “El multiculturalismo como factor de modernidad social”, *El espejo, el mosaico y el crisol. Modelos políticos para el multiculturalismo*, Barcelona, Anthropos/ Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 35-54.

Páginas electrónicas

- GIRÁLDEZ, Andrea, “Breve historia de la guitarra eléctrica”, <http://www.leer.es/files/2009/brevehistoriaguitarraelectrica.pdf> Fecha de consulta: 1 de julio de 2014.
- MENANTEAU, Álvaro, “Hacia una redefinición del término ‘fusión’”, jazzclub.wordpress.com/2006/08/01-hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau Fechas de consulta: 10 de febrero de 2012 y 13 de junio de 2014.

- PEÑA, Miguel, “Alistan Tercer Festival Internacional de Jazz”, *El informador*, <http://www.informador.com.mx/cultura/2012/390561/6/alistan-tercer-festival-internacional-de-jazz.htm> Fecha de consulta: 26 de junio de 2014.
- UNESCO, “Declaración de la Diversidad Cultural”, http://portal.unesco.org/es/ev.php?url_id=13179&url_do=do_topic&url_section=201.html Fecha de consulta: 18 de junio de 2014.

Guitarra mexicana

Julio César Oliva*

Primero que otra cosa, gracias por tomar en cuenta mi persona y mi trabajo. Desde mi infancia, mis raíces son eminentemente populares. La música culta o llamada clásica vino después, yo oía música tradicional: mariachi, Pedro Infante, Jorge Negrete, tríos como Los Panchos, y todas las cantantes de música vernácula: Lucha Reyes, Lola Beltrán, etcétera. Esto escuchaban mis padres. Mi hermana mayor con muchos sacrificios compraba aquellos discos de 78 revoluciones que eran más grandes y más gruesos y muy delicados, cualquier golpecito y se rompían. A mí me tocó ver discos de 78 que no estaban grabados por ambas caras, no tenían la tecnología para grabarlos del otro lado. Mi hermana me compraba discos y era la novedad que escuchaba en un viejo aparato en el que se oía más ruido que música –la aguja era más bien un clavo–. Recuerdo que escuchaba a Antonio Bribiesca, quien tocaba música mexicana, de la Revolución: *La borrachita*, *La rielerita*; después pasa a formar parte del grupo Cuerdas y guitarras: David Moreno en flamenco, Claudio Estrada en boleros, Bribiesca en música mexicana y

* Guitarrista y compositor.

Ramón Donadío, que era mi ídolo; por él me hice guitarrista, ni siquiera por Segovia. La pieza favorita de mi hermana era *El son de La Negra*.

Más delante, siendo un niño todavía, mi hermana tomaba clases de piano y me enseñaba. Ella era alumna de un alumno del maestro Bernal Jiménez. Ella me empezó a poner a Manuel M. Ponce: obras como *Marchita el alma, Estrellita, A la orilla de un palmar*; gracias al maestro tomé conciencia de que la música popular se podía tocar de una manera más culta, más elaborada. Vestirla de gala. Ponce hizo un trabajo muy sofisticado. Yo no sabía nota ni conceptos de armonía, ni nada, así que me empecé a habituar a sacar la música de oído. Me sentaba en el suelo y pegaba la oreja a la bocina, y así sacaba de oído y a aprender y a retener rapidísimo. En ese entonces era muy rústico todo. Cuántas veces no me salí a mitad de la película porque me había cautivado alguna música con orquesta o cantante o lo que fuera y, para que no se me fuera, pedía permiso en la oscuridad y me iba corriendo, tomaba un camioncito que costaba diez centavos, llegaba a casa y lo apuntaba como el cielo y mi memoria me daba a entender, y así, sin exagerar, empecé a hacer cientos de arreglos de todo: Lara, Curiel, griega, clásica, temas de películas.

Tengo grandes influencias de tríos como Los Tres Ases, Juan Neri, el Mariachi Vargas, los boleristas, y son muy fuertes. Por eso tienen mis piezas ese sabor a México. Desde *Las estampas de México* hasta música más elaborada, siempre me han dicho que por ahí se oye algo de bolero. Me gusta mucho el jazz, inconscientemente se me escapan algunos giros de este estilo, mi música es mexicana, moderna y salpicada con armonías jazzísticas.

Mi influencia viene de los géneros que se escuchaban en la ciudad, más que de los campiranos. Admiro lo rural y lo respeto mucho, pero mis padres o hermanos no compraban esos discos que, aunque ya habían, eran más difíciles de conseguir. Ahora es más fácil, hay muchas grabaciones de campo con alto valor histórico.

Creo que descubrí el universo indígena con Silvestre Revueltas. Increíble pero ése fue el medio por el cual yo empecé a conocer música rural. *La noche de los mayas, Janitzio, 8 por radio*. Entonces dije: si Ponce sacaba apuntes cuando se iba a provincia –tomaba dictados– de personas indígenas o mestizas, Revueltas tuvo que haber hecho lo mismo para su música con indígenas, tomar dictados; a lo mejor hasta utilizó algunas de aquellas grabadoras antiguas de carrete. Hay muchos temas campiranos e indígenas en la música de Revueltas.

Yo creo que es la suma de todo lo que he oído lo que hace que mi guitarra tenga un sabor mexicano. Cumple cincuenta años de trayectoria musical y he tenido la oportunidad de conocer todo el país. He tenido el tiempo, la salud, el ánimo y las invitaciones para recorrerlo varias veces, esto me ha dado la gran oportunidad no solamente de ver el paisaje y conocer el país sino de amarlo, y creo que ahí está la clave: he aprendido a amar profundamente este país, a respetarlo, a quererlo como si fuera una persona y eso me ha abierto el corazón, la mente, la intuición. Creo que ésa es la clave para no confundirme y enredarme en tecnicismos, porque yo no soy experto en eso, mejor lo digo sencillo y claro; más allá de sus defectos amo las frutas, las verduras, los paisajes, las sonrisas de los niños, hay una gran magia y misterio en este país. Aquí

es el centro de muchas cosas: si te vas al Zócalo y te paras junto al asta bandera sentirás una energía tremenda.

Mientras viajo, abro todos los canales y absorbo toda la magia de este país y junto con todo lo que he aprendido de armonía, solfeo, etcétera, se mezcla y así sale la música. Es la suma de todo lo que he oído de niño. Mis padres no tuvieron los recursos para que me fuera a Europa a estudiar, provengo de una familia muy modesta, así que ni siquiera alcanzaba para un maestro particular. Eso hizo que mis grandes maestros fueran los discos, grabaciones y más recientemente los videos.

Cuando entró la moda del bossa nova me hice un aficionado, luego el jazz, el flamenco, fui muy ecléctico, absorbí de muchas fuentes y ahora es una locura porque revuelvo todo como en una licuadora y a ver qué sale. Mi obra tiene el sello de nosotros y al extranjero le interesa que lleves el sello del país.

Tuve gran influencia de los compositores románticos y de los impresionistas, esos dos géneros son mis favoritos con todo respeto al barroco y al renacimiento. Esos dos períodos que no dejaron repertorio en la guitarra son los que más me gustan.

Mi música está centrada en esos dos períodos: el romántico y el impresionista; por casualidad, coincidencia o destino, mis obras más serias tienen una gran influencia de los músicos de ese tiempo. Tengo obras homenaje a Beethoven y a Chopin pues son mis grandes maestros. Hasta Einstein decía: yo soy quien soy porque me paré en los hombros de Copérnico, de Galileo, de Newton... Sabías palabras, si no, no hubiera sido Einstein.

Yo en mi humilde persona me subo y sigo subiendo en los hombros de todos, puesto que de todos aprendo, de un cantante de ópera, un guitarrista de flamenco, el mariachi Vargas de Tecalitlán, todos son mis maestros.

Desarrollar de manera más estructurada una guitarra mexicana así como una flamenca tendría que tomar en cuenta primordialmente los siguientes elementos: los giros melódicos muy particulares y la armonía; los ritmos, que han sido fuertemente influenciados por lo español, son secuencias andaluzas adaptadas a los géneros mexicanos, además con los instrumentos propios de acá. Los timbres de las jaranas hacen que se oiga mexicano, así como los ritmos que definen los estilos.

Si observamos las canciones de José Alfredo Jiménez encontraremos que tienen un gran sabor mexicano, yo pienso que son los giros melódicos, melodías muy dolidas, nostálgicas, dramáticas, que sobre todo hablan de mucho dolor.

La música de Ponce, sobre todo la compuesta para piano, es el Ponce más genuino, más mexicano; no tanto el repertorio de guitarra, fuertemente influenciado por Segovia y que a veces suena a otro compositor.

Actualmente somos pocos los que hacemos obra para guitarra con marcadís influencia de las raíces mexicanas: Gerardo Tamez, Ernesto García de León, Guillermo Diego, Anastasia Guzmán. Yo no me considero un músico nacionalista, en todo caso son más nacionalistas Tamez o García de León. Da hasta un poco de miedo pensar qué va a pasar en el futuro. Pienso que los compositores jóvenes desafortunadamente se están separando mucho de lo mexicano y surge una música sin identidad, suena muy europea.

Hay una influencia muy fuerte de Leo Brouwer, los jóvenes lo toman como un estandarte, un camino a seguir; pero no distinguen que él estudió a fondo las células rítmicas de la música tradicional cubana y acá no se realiza esta práctica. Se imita muchas veces algo, pero no se reconoce a fondo cómo se construyó. Así deberíamos de actuar nosotros, un procedimiento de trabajo serio con la música mexicana. En vez de rescatar y revalorar lo que tenemos aquí, copiamos lo de Europa, Estados Unidos, Oriente. Y jamás volteamos para ver lo que hay acá.

Se me antoja pensar que si yo tuviera tiempo, orquestaría y barnizaría con armonías más modernas sin que perdieran su sabor original los ritmos y géneros tradicionales, como lo hizo Paco de Lucía, por mencionar un par-teaguas. Por cierto, en el flamenco hubo, primero, tres grandes columnas: Montoya, Niño Ricardo y Sabicas; nadie imaginó que llegaría una cuarta: Paco de Lucía.

Si habláramos de columnas en la guitarra mexicana la primera sería Bibiesca, con una guitarra sencilla, por terceritas, pero que aportó mucho, incluso si hoy lo escuchas hasta imaginas flotando los volcanes, hasta hoy nadie ha logrado eso, él era un artista de la época de oro. Yo contribuyo con un granito de arena.

Si se desarrollara un plan de enseñanza, con el tiempo se formaría una escuela –aunque suene pretencioso– donde se trabajaran mis arreglos y composiciones que, cabe decirlo, siempre los he hecho pensando en el piano o la orquesta. No es exagerado decir que en realidad nunca he compuesto nada para guitarra, todo lo he hecho pensando en meter todo

el mariachi, toda la orquesta, toda la *big band*. Segovia decía que la guitarra era como una orquesta vista con prismáticos pero al revés, tiene todo pero en chiquito. A mí me gusta complicarme la vida y hacer un trabajo como los pianistas, por eso muchos guitarristas seguro me odian, pero también muchos me han dicho que gracias a mi obra han crecido como instrumentistas.

Resumiendo, ese amor que le he profesado a México a lo largo de mi vida, esa entrega, me ha impregnado de México. Esos programas que escuchaba con tanto cariño en la XEW y en la XEB; mi compositora favorita, María Grever, quien componía más bien obras operísticas; Curiel, Lara, la trova yucateca: Palmerín, Guty Cárdenas; de todos he recibido algo.

Un día, en 1968, yo tenía que verme con un señor para dar un recital en el Sanborns de San Ángel. Ahí trabajaba un grupo que se llamaba Los Muerteros, eran unos viejitos de ochenta años que se vestían de negro, tocaban salterio, guitarra, violín y contrabajo, y tocaban música antigua: *Pompas ricas*, *Las tres pelo-nas*, *Las perlitas*, un repertorio como de orquesta típica y ¡oh sorpresa!, empieza *La Bikina*. Fue la primera vez que la escuché y pensé que estaba escuchando algo de otro planeta, pensé en un México cósmico, universal, un parteaguas; me impactó mucho: las armonías jazzísticas tan frescas, no era para nada el mariachi que acompañó a Negrete o a Infante. Averigüé que era de Rubén Fuentes y para mí esta obra fue un detonador: esa pieza me parió, esa pieza es mi progenitora, es un marco de referencia. Quedé impactado por esa forma de armonizar: un México moderno, industrializado, pujante, que se abriría lugar en el mundo. Esa pieza es mi capullo original, mi matriz. Un mariachi que dio

un salto cuántico. Desde entonces, el mariachi acompaña formas tan complejas que más bien parece una *big band*, hay una gran evolución. Se me antoja pensar que en el futuro toda la música mexicana –aunque a lo mejor estoy cometiendo una herejía– habría que llevarla a eso.

Posiblemente en el futuro haya una escuela a seguir. He dejado varios libros de arreglos escritos, composiciones que podrán servir de guía en el caso de trabajar sobre mi manera de armonizar o crear música. Pero, si me preguntan cómo hice una obra, no tengo la menor idea; cuando compongo algo, nunca analizo cómo lo hago...

Repertorio

Disco 1

I. *Grabaciones históricas*

1. *La Trinidad*, No. 3, 06:41

Género: vals

Autor: anónimo, mediados del siglo XIX

Intérprete: Luis Díaz-Santana Garza, guitarra

2. *Anita*, 02:14

Género: mazurka de salón

Autor: dominio público (1907)

Intérprete: Octaviano Yáñez, guitarra

3. *Dime que sí*, 02:52

Género: habanera

Autor: Francisco Rubí

Intérprete: Francisco Salinas, guitarra

4. *Un viejo amor*, 03:40

Género: ranchera

Letra: A. Fernández Bustamante

Música: Alfonso Esparza Oteo
Intérprete: Guillermo Gómez, guitarra

5. *Aires populares mexicanos*, 03:05
Género: sones, canciones y jarabes
Autor: varios
Intérprete: Antonio Bibiesca, guitarra
6. *Golondrina viajera*, 03:07
Género: clave yucateca
Letra: Ricardo López Méndez
Música: Guty Cárdenas
Intérprete: Guty Cárdenas, guitarra y voz

II. *La guitarra en la historia*

7. *Los ympossible*s, 02:28
Género: obra para guitarra barroca
Autor: Santiago de Murcia
Intérprete: Antonio Corona, guitarra barroca
8. *Estrella del oriente*, 03:38
Género: alabanza
Autor: anónimo
Líderes: Andrés Segura y Ernesto Ortiz, guitarras concheras, mandolinas y voces
Grabación: Arturo Warman

9. *Variación del gato*, 02:14
Género: jarabe gatuno
Autor: anónimo, primera mitad del siglo XIX
Intérprete: Jorge Martín Valencia, guitarra séptima
10. *Popurrí de la Revolución*, 03:51
Género: popurrí de canciones y corridos de la Revolución
Autor: dominio público
Arreglo: Juan Carlos Chacón
Intérprete: Juan Carlos Chacón, guitarra
Grabación: Javier Cortés Figueroa

III. Guitarras tradicionales

11. *Xochipitzáhuac*, 04:51
Género: xochipitzáhuatl
Autor: tradicional
Intérprete: trío Tlacuatzin: Víctor Ramírez del Ángel, violín y voz; Yuyultzin Pérez Apango, huapanguera y voz; Eloy Zúñiga Guinea, jarana y voz
12. *Zapateado*, 02:11
Género: son jarocho
Autor: tradicional
Intérprete: Rutilo Parroquín, requinto jarocho

13. *El cascabel*, 04:47
Género: son jarocho
Autor: Lorenzo Barcelata
Intérprete: Antonio García de León, jarana y voz
14. *El pitorreal*, 03:18
Género: son planeo
Autor: tradicional
Intérprete: Andrés Huato, guitarra de golpe y voz
Grabación: René Villanueva
15. *Solos de guitarrón, vihuela y guitarra*, 03:12
Género: son de mariachi
Intérpretes: varios
Grabación: Diego A. López Hernández
16. *La cacahuata*, 02:25
Género: polca
Autor: Luis Guerrero
Intérprete: grupo Tayer: José Francisco Garza Santos, guitarra; Izaluna Garza Patrón, saxofón; Pedro Nicolás Garza Patrón, batería (redósco- ba); Fernanda Patrón Pérez (palo de escoba); Gabriel Martínez Rodríguez, acordeón; Jesús Martínez Rodríguez, bajo
17. *Son del diablo*, 01:54
Género: son
Autor: Eulalio Gallardo
Intérprete: Aurelio Gallardo, jarana costeña; José David, cajón de tapeo

18. *La Sandunga*, 03:38

Género: son istmeño

Autor: Máximo R. Ortiz

Arreglo: Feliciano Carrasco, basado en el arreglo para guitarra de Julio César Oliva

Intérprete: Feliciano Carrasco, guitarra y voz

19. *El guerrerense*, 03:00

Género: son calentano

Autor: dominio público

Intérpretes: Ely Salmerón y Jesús Camacho, guitarra séptima y guitarra panzona; Edmundo Camacho, tamborita; Camilo Camacho, rabel

Grabación: Javier Cortés Figueroa

20. *Solo de guitarra panzona*, 00:37

Género: son calentano

Intérprete: Ely Salmerón

Grabación: Javier Cortés Figueroa

21. *Solo de guitarra séptima*, 01:00

Género: son

Intérprete: Ely Salmerón

Grabación: Javier Cortés Figueroa

22. *Solo de guitarra séptima*, 00:55

Género: gusto

Intérprete: Ely Salmerón

Grabación: Javier Cortés Figueroa

23. *Solo de guitarra de golpe (El viejo maracumbé)*, 00:45

Género: son planeco

Autor: tradicional

Intérprete: Ely Salmerón

Grabación: Javier Cortés Figueroa

24. *El torito* (tenek), 02:14

Género: son

Autor: tradicional

Intérpretes: Ely Salmerón, sonaja; Edmundo Camacho, arpa tenek;

Camilo Camacho, cartonal; Jesús Camacho, rabel

Grabación: Javier Cortés Figueroa

25. *Solo de cartonal*, 00:48

Género: son

Intérprete: Camilo Camacho

Grabación: Javier Cortés Figueroa

26. *El vacilón de Tacámbaro*, 04:02

Género: polca

Autor: Isaías Salmerón Pastenes

Arreglo: Jesús Peredo Flores

Intérpretes: Serafín Ibarra Cortés, violín; Jesús Peredo Flores, guitarra

Disco 2

IV. La guitarra en los nuevos sonidos de México

1. *La chiquitita*, 03:44

Género: huapango-canción

Autor: Nicolás Pérez Leyva

Intérpretes: Salvador *el Negro* Ojeda, guitarra y voz; Héctor Sánchez, huapanguera; Alfredo Montané, requinto 1; Santiago Ojeda, requinto 2; Rodrigo Montané, contrabajo

2. *La laguna del ostión*, 04:00

Género: canción con influencia de son jarocho

Autor: David Haro

Intérprete: David Haro, guitarra y voz

3. *Variaciones del son del pájaro carpintero*, 02:44

Género: son jarocho

Autor: dominio público

Arreglo: Armando Chacha

Intérpretes: Armando Chacha y David Haro, guitarras y voces

4. *De Beirut a Cosamaloapan*, 03:40

Género: son jarocho fusionado con música árabe

Autor: Eblen Macari

Intérpretes: Eblen Macari Ensamble: Eblen Macari, guitarra;

Olga Martínez, clavecín; Eblen Macari Martínez, darbuka,

percusiones; Yusuf Isa Cuevas, duduk, ney

5. *Cimarrón*, 05:39
Género: fusión de son con jazz
Autor: Miguel Peña
Intérprete: El Duetto: Miguel Peña, guitarra; Víctor Ruiz Pasos, bajo
6. *Leyenda de Cuextécatl*, 04:18
Género: son huasteco en quintillas
Autor: Jorge Morenos
Intérprete: Jorge Morenos, huapanguera, jarana y voz; Felipe Ignacio Valle Robles, violín
7. *El cascabel*, 04:01
Género: son jarocho
Autor: Lorenzo Barcelata
Arreglo: Ramón Gutiérrez
Intérprete: Ramón Gutiérrez, guitarra de son
Grabación: Javier Cortés Figueroa
8. *Costenita*, 04:04
Género: son de tarima
Autor: Juan Dircio Adame
Intérprete: grupo Yolotecuani: David Peñaloza, arpa; Ada Coronel, voz; César Martínez Vázquez, vihuela; Osvaldo Peñaloza
Coronel, cajón de tapeo
9. *El cascabel*, 07:40
Género: son jarocho
Autor: Lorenzo Barcelata

- Arreglo: Enrique Jiménez
Intérpretes: trío Jazzfalto: Enrique Jiménez, bajo; Alejandro Ugalde, guitarra; Mario A. García, batería
10. *El fandango*, 03:12
Género: fandango
Autor: Guillermo Velázquez
Arreglo: Cleofas Villegas y Manuel Guarneros
Intérpretes: Guillermo Velázquez, voz; Cleofas Villegas y Manuel Guarneros, guitarras
11. *El costeño*, 03:25
Género: chilena
Autor: dominio público
Intérpretes: Higinio Peláez, guitarra y voz; Fidela Vera, voz
Grabación: Javier Cortés Figueroa
12. *Jucheti Florentina (Mi florecita)*, 02:48
Género: pirecua
Autor: Fernando Hernández Almiran
Intérprete: Joaquín Bautista, guitarra
13. *Rasgueos de son en guitarra*, 03:42
Género: sones de varias regiones
Autor: dominio público
Arreglo: Gerardo Tamez
Intérprete: Gerardo Tamez
Grabación: Javier Cortés Figueroa

14. *Variaciones de chilena en guitarra mexicana*, 01:09
Género: chilena
Autor: tradicional
Arreglo: Anastasia Guzmán
Intérprete: Anastasia Guzmán
Grabación: Javier Cortés Figueroa
15. *La llorona*, 01:51
Género: son istmeño
Autor: tradicional
Arreglo: Anastasia Guzmán
Intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra
Grabación: Javier Cortés Figueroa
16. *Las olas de la laguna*, 01:19
Género: son de mariachi
Autor: dominio público
Arreglo: Anastasia Guzmán
Intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra
Grabación: Javier Cortés Figueroa
17. *El pájaro cu*, 01:37
Género: son jarocho
Autor: tradicional
Arreglo: Anastasia Guzmán
Intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra
Grabación: Javier Cortés Figueroa

18. *El fandanguito*, 01:42

Género: son huasteco

Autor: tradicional

Arreglo: Anastasia Guzmán

Intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra

Grabación: Javier Cortés Figueroa

Disco 3

- V. *La guitarra académica.*

Creaciones mexicanas

1. *El chiconcanario (Siete canario)*, 03:52

Género: música ritual nahua de Tlamanes, Huasteca potosina

Autor: tradicional

Arreglo: Manuel Mejía

Intérprete: Manuel Mejía, laúd de jícara

Grabación: Javier Cortés Figueroa

2. *Sarabanda dolorosa*, 02:45

Género: sarabanda

Autor: Manuel Mejía

Intérprete: Manuel Mejía, laúd de jícara

Grabación: Javier Cortés Figueroa

3. *El tocotín*, 00:53
Género: tocotín
Autor: Manuel Mejía
Intérprete: Manuel Mejía, laúd de jícara
Grabación: Javier Cortés Figueroa
4. *Scherzino mexicano*, 02:40
Género: scherzino
Autor: Manuel M. Ponce
Intérprete: Cecilio Perera, guitarra
5. *Aires de son*, 07:06
Género: obra para guitarra
Autor: Gerardo Tamez
Intérprete: Gerardo Tamez
Grabación: Javier Cortés Figueroa
6. *Dos variaciones sobre un tema veracruzano y son*, 03:57
Género: obra para guitarra
Autor: Ernesto García de León
Intérprete: Ernesto García de León
7. *Suite mestiza. De selvas, quebradas y gaviotas*, 04:24
Género: obra para guitarra
Autor: Guillermo Diego
Intérprete: Guillermo Diego
8. *Cascadas de Agua Azul*, 04:23
Género: obra para guitarra

- Autor: Julio César Oliva
Intérprete: Julio César Oliva
9. *Cygnus, tercer movimiento. Son*, 02:40
Género: obra para guitarra
Autor: Jorge Ritter
Intérprete: Iván Reyes
10. *Toronjil y piloncillo*, 02:26
Género: obra para guitarra
Autora: Anastasia Guzmán
Intérprete: Marco Antonio Anguiano
11. *Pirecua en nogal*, 03:05
Género: obra para guitarra
Autor: Gerardo Tamez
Intérprete: Juan Carlos Laguna
Grabación: Javier Cortés Figueroa
12. *Atravesado*, 02:37
Género: obra para guitarra
Autor: Gerardo Tamez
Intérprete: Juan Carlos Laguna
Grabación: Javier Cortés Figueroa
13. *Son de La Negra*, 03:04
Género: son de mariachi
Autores: Rubén Fuentes y Silvestre Vargas

- Arreglo: Julio César Oliva
Intérprete: Julio César Oliva, guitarra
14. *Dos estudios. Son chontal y Son jalisciense*, 03:59
Género: obra para guitarra
Autora: Anastasia Guzmán
Intérprete: Roberto Medrano
Grabación: Javier Cortés Figueroa
15. *Chaank Ayom*, 03:20
Género: obra para guitarra
Autora: Anastasia Guzmán
Intérprete: Anastasia Guzmán
Grabación: Javier Cortés Figueroa
16. *Son para tres*, 06:47
Género: obra para guitarra
Autor: Marco Aurelio Alvírez
Intérpretes: Ensamble de guitarras Contrastez: Jesús Martín Espinoza, guitarra I; Boris Díaz Rodríguez, guitarra II; Marco Aurelio Alvírez, guitarra III
17. *Tres estudios. Danza, Rumba veracruzana y Luciérnaga*, 03:10
Género: obra para guitarra
Autor: Ernesto García de León
Intérprete: César Lara
18. *La Sandunga*, 03:25
Género: son istmeño

- Autor: Máximo Ramón Ortiz
Arreglo: Joaquín Olivares y Tomás Barreiro
Intérpretes: Cuarteto de Guitarras de la Ciudad de México: César Lara, José Luis Segura Maldonado, Joaquín Olivares Martínez y Sayil López Cruz
Grabación: Javier Cortés Figueroa
19. *Aatzli*, 03:45
Género: obra para guitarra
Autora: Anastasia Guzmán
Intérprete: Anastasia Guzmán
Grabación: Javier Cortés Figueroa
20. *Tierra mestiza*, 03:43
Género: son contemporáneo
Autor: Gerardo Tamez
Intérpretes: Terceto de Guitarras de la Ciudad de México: Gerardo Tamez, Antonio López Palacios y Tomás Barreiro

Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía / Colaboradores, Anastasia Guzmán : Antonio Corona Alcalde : Arturo Javier Ramírez Estrada et al. – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.

3 fonogramas en discos compactos : aleación metálica (03:26:05 hrs.) + 1 libro (320 p. : fotos : incluye bibliografía). – (Testimonio Musical de México, número 66).

Disco 1 (01:13:27) 1. La Trinidad, No. 3 (autor: anónimo : intérprete: Luis Díaz-Santana Garza, guitarra) – 2. Anita (autor: dominio público : intérprete: Octaviano Yáñez, guitarra) – 3. Dime que sí (autor: Francisco Rubí : intérprete: Francisco Salinas, guitarra) – 4. Un viejo amor (letra: A. Fernández Bustamante : música: Alfonso Esparza Oteo : intérprete: Guillermo Gómez, guitarra) – 5. Aires populares mexicanos (autor: varios : intérprete: Antonio Bribiesca, guitarra) – 6. Golondrina viajera (letra: Ricardo López Méndez : música: Guty Cárdenas : intérprete: Guty Cárdenas, guitarra y voz) – 7. Los ympossibles (autor: Santiago de Murcia : intérprete: Antonio Corona, guitarra barroca) – 8. Estrella del oriente (autor: anónimo : líderes: Andrés Segura, Ernesto Ortiz, guitarras concheras, mandolinas y voces) – 9. Variación del gato (autor: anónimo : intérprete: Jorge Martín Valencia, guitarra séptima) – 10. Popurrí de la Revolución (autor: dominio público : arreglo: Juan Carlos Chacón : intérprete: Juan Carlos

Chacón, guitarra) – 11. Xochipitzáhuac (autor: tradicional : intérprete: trío Tlacuatzin, Víctor Ramírez del Ángel, violín y voz ; Yuyultzin Pérez Apango, huapanguera y voz ; Eloy Zúñiga Guinea, jarana y voz) – 12. Zapateado (autor: tradicional : intérprete: Rutilo Parroquín, requinto jarocho) – 13. El cascabel (autor: Lorenzo Barcelata : intérprete: Antonio García de León, jarana y voz) – 14. El pitorreal (autor: tradicional : intérprete: Andrés Huato, guitarra de golpe y voz) – 15. Solos de guitarrón, vihuela y guitarra (intérpretes: varios) – 16. La cacahuata (autor: Luis Guerrero : intérprete: grupo Tayer, José Francisco Garza Santos, guitarra ; Izaluna Garza Patrón, saxofón ; Pedro Nicolás Garza Patrón, batería (redóscoba) ; Fernanda Patrón Pérez, palo de escoba ; Gabriel Martínez Rodríguez, acordeón ; Jesús Martínez Rodríguez, bajo) – 17. Son del diablo (autor: Eulalio Gallardo : intérprete: Aurelio Gallardo, jarana costeña ; José David, cajón de tapeo) – 18. La Sandunga (autor: Máximo R. Ortiz : arreglo: Feliciano Carrasco, basado en el arreglo para guitarra de Julio César Oliva : intérprete: Feliciano Carrasco, guitarra y voz) – 19. El guerrerense (autor: dominio público : intérprete: Ely Salmerón y Jesús Camacho, guitarra séptima y guitarra panzona ; Edmundo Camacho, tamborita ; Camilo Camacho, rabel) – 20. Solo de guitarra panzona (intérprete: Ely Salmerón) – 21. Solo de guitarra séptima (intérprete: Ely Salmerón) – 22. Solo de guitarra séptima (intérprete: Ely Salmerón) – 23. Solo de guitarra de golpe (El viejo maracumbé) (autor: tradicional : intérprete: Ely Salmerón) – 24. El torito (tenek) (autor: tradicional : intérpretes: Ely Salmerón, sonaja ; Edmundo Camacho, arpa tenek ; Camilo Camacho, cartonal ;

Jesús Camacho, rabel) – 25. Solo de cartonal (intérprete: Camilo Camacho) – 26. El vacilón de Tacámbaro (autor: Isaías Salmerón Pastenes : arreglo: Jesús Peredo Flores : intérpretes: Serafín Ibarra Cortés, violín ; Jesús Peredo Flores, guitarra).

Disco 2 (01:00:36) 1. La chiquitita (autor: Nicolás Pérez Leyva : intérpretes: Salvador *el Negro* Ojeda, guitarra y voz ; Héctor Sánchez, huapanguera ; Alfredo Montané, requinto 1 ; Santiago Ojeda, requinto 2 ; Rodrigo Montané, contrabajo) – 2. La laguna del ostión (autor: David Haro : intérprete: David Haro, guitarra y voz) – 3. Variaciones del son del pájaro carpintero (autor: dominio público : arreglo: Armando Chacha : intérpretes: Armando Chacha y David Haro, guitarras y voces) – 4. De Beirut a Cosamaloapan (autor: Eblen Macari : intérpretes: Eblen Macari Ensamble, Eblen Macari, guitarra ; Olga Martínez, clavecín ; Eblen Macari Martínez, darbuka, percusiones ; Yusuf Isa Cuevas, duduk, ney) – 5. Cimarrón (autor: Miguel Peña : intérpretes: El Duetto, Miguel Peña, guitarra ; Víctor Ruiz Pasos, bajo) – 6. Leyenda de Cuextécatl (autor: Jorge Morenos : intérpretes: Jorge Morenos, huapanguera, jarana y voz ; Felipe Ignacio Valle Robles, violín) – 7. El cascabel (autor: Lorenzo Barcelata : arreglo: Ramón Gutiérrez : intérprete: Ramón Gutiérrez, guitarra de son) – 8. Costeñita (autor: Juan Dircio Adame : intérprete: grupo Yolotecuani, David Peñaloza, arpa ; Ada Coronel, voz ; César Martínez Vázquez, vihuela ; Osvaldo Peñaloza Coronel, cajón de tapeo) – 9. El cascabel (autor: Lorenzo Barcelata : arreglo: Enrique Jiménez López: intérpretes: trío Jazzfalto, Enrique Jiménez, bajo ; Alejandro Ugalde, guitarra

; Mario A. García, batería) – 10. El fandango (autor: Guillermo Velázquez : arreglo: Cleofas Villegas y Manuel Guarneros : intérpretes: Guillermo Velázquez, voz ; Cleofas Villegas y Manuel Guarneros, guitarras) – 11. El costeño (autor: dominio público : intérpretes: Higinio Peláez, guitarra y voz ; Fidela Vera, voz) – 12. Jucheti Florentina (Mi florecita) (autor: Fernando Hernández Almiran : intérprete: Joaquín Bautista, guitarra) – 13. Rasgueos de son en guitarra (autor: dominio público : arreglo: Gerardo Tamez : intérprete: Gerardo Tamez, guitarra) – 14. Variaciones de chilena en guitarra mexicana (autor: tradicional : arreglo: Anastasia Guzmán : intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra) – 15. La llorona (autor: tradicional : arreglo: Anastasia Guzmán : intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra) – 16. Las olas de la laguna (autor: dominio público : arreglo: Anastasia Guzmán : intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra) – 17. El pájaro cu (autor: tradicional : arreglo: Anastasia Guzmán : intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra) – 18. El fandanguito (autor: tradicional : arreglo: Anastasia Guzmán : intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra).

Disco 3 (01:12:01) 1. El chiconcanario (Siete canario) (autor: tradicional : arreglo: Manuel Mejía : intérprete: Manuel Mejía, laúd de jícara) – 2. Sarabanda dolorosa (autor: Manuel Mejía : intérprete: Manuel Mejía, laúd de jícara) – 3. El tocotín (autor: Manuel Mejía : intérprete: Manuel Mejía, laúd de jícara) – 4. Scherzino mexicano (autor: Manuel M. Ponce : intérprete: Cecilio Perera, guitarra) – 5. Aires de son (autor: Gerardo Tamez : intérprete: Gerardo Tamez, guitarra) – 6. Dos variaciones sobre un tema

veracruzano y son (autor: Ernesto García de León : intérprete: Ernesto García de León, guitarra) – 7. Suite mestiza. De selvas, quebradas y gavias (autor: Guillermo Diego : intérprete: Guillermo Diego, guitarra) – 8. Cascadas de Agua Azul (autor: Julio César Oliva : intérprete: Julio César Oliva, guitarra) – 9. Cygnus, tercer movimiento. Son (autor: Jorge Ritter : intérprete: Iván Reyes, guitarra) – 10. Toronjil y piloncillo (autora: Anastasia Guzmán : intérprete: Marco Antonio Anguiano, guitarra) – 11. Pirecua en nogal (autor: Gerardo Tamez : intérprete: Juan Carlos Laguna, guitarra) – 12. Atravesado (autor: Gerardo Tamez : intérprete: Juan Carlos Laguna, guitarra) – 13. Son de La Negra (autores: Rubén Fuentes y Silvestre Vargas : arreglo: Julio César Oliva : intérprete: Julio César Oliva, guitarra) – 14. Dos estudios. Son chontal y Son jalisciense (autora: Anastasia Guzmán : intérprete: Roberto Medrano, guitarra) – 15. Chaank Ayom (autora: Anastasia Guzmán : intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra) – 16. Son para tres (autor: Marco Aurelio Alvírez : intérpretes: Ensamble de guitarras Contrastez, Jesús Martín Espinoza, guitarra I ; Boris Díaz Rodríguez, guitarra II ; Marco Aurelio Alvírez, guitarra III) – 17. Tres estudios. Danza, Rumba veracruzana y Luciérnaga (autor: Ernesto García de León : intérprete: César Lara, guitarra) – 18. La Sandunga (autor: Máximo Ramón Ortiz : arreglo: Joaquín Olivares y Tomás Barreiro : intérpretes: Cuarteto de Guitarras de la Ciudad de México, César Lara ; José Luis Segura Maldonado ; Joaquín Olivares Martínez ; Sayil López Cruz) – 19. Aaztli (autora: Anastasia Guzmán : intérprete: Anastasia Guzmán, guitarra) – 20. Tierra mestiza (autor: Gerardo

Tamez : intérpretes: Terceto de Guitarras de la Ciudad de México, Gerardo Tamez ; Antonio López Palacios ; Tomás Barreiro).

Colaboradores: Anastasia Guzmán, Antonio Corona Alcalde, Arturo Javier Ramírez Estrada, Juan Carlos Laguna, Camilo Raxá Camacho Jurado, Jorge Martín Valencia Rosas, José Luis Navarro, Jesús Flores y Escalante, Pablo Dueñas, Gerardo Tamez, Enrique Jiménez López y Julio César Oliva.

Cuidado de la edición: Benjamín Muratalla : Silvia Lona : Dolores Ávila : Mónica Hernández Monroy, Diego Alonso López López : Roberto Najera
Matriz: Javier Cortés Figueroa

Diseño de portada y formación: Cristina García Vega

ISBN 970-607-484-883-0

Resumen: “El tiempo de la guitarra mexicana es el mismo de la gente que la pulsa, la escucha y la goza, su sociedad, su nación; ambos se fueron configurando juntos, por ello comparten colores y sentires, glorias y tragedias, encuentros y desencuentros; constituyen la mezcla de historias y deseos”.

Patrimonio Cultural de México.

1. Música – México – S. XIX-XX 2. Grabaciones – Historia 3. Estudios Musicales – México.

Testimonio Musical de México
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

1. Testimonio Musical de México
2. Danzas de la Conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. Banda de Tlayacapan
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música indígena del istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México. Antología
16. Corridos de la Revolución (vol. 1)
17. Música campesina de Los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco (vol. 1)
19. El son del sur de Jalisco (vol. 2)
20. Corridos de la Rebelión cristera
21. Música de la Costa Chica
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche
23. *In Xóchitl In Cuícatl.* Cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero

24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha
25. Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño
26. Corridos de la Revolución (vol. 2. Corridos zapatistas)
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. *Lani Zaachila yoo*. Fiesta en la Casa de Zaachila
29. Tesoro de la música norestense
30. Voces de Hidalgo: la música de sus regiones (dos discos)
31. Dulcería mexicana, arte e historia
32. Música popular poblana
33. Soy el negro de la Costa. Música y poesía afromestiza de la Costa Chica
34. Festival costeño de la danza
35. Los concheros al fin del milenio
36. No morirán mis cantos. Antología (vol. 1)
37. Suenan tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte
38. Atención pongan señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica
39. A la trova más bonita de estos nobles cantadores. Grabaciones de José Raúl Hellmer en Veracruz
40. La Banda Mixe de Oaxaca. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000
41. *Xquele'm Tata Dios*. Cantos y música del Oriente de Yucatán
42. Guelaguetza: dar y recibir, tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
43. Evocaciones de la máquina parlante. Albores de la memoria sonora en México
44. Manuel Pérez Merino. Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
45. *Xochipitzahua*. Flor menudita. Del corazón al altar. Música y cantos de los pueblos nahuas
46. *Yúmare o'oba*. Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
47. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara (vol. I, dos discos)

48. Música de nuestros pueblos. Archivos de Samuel Martí
49. Músicos del Camino Real de Tierra Adentro (dos discos)
50. En el lugar de la música. 1964-2009 (cinco discos)
51. ...Y la música se volvió mexicana (seis discos)
52. Soy del barrio de Santiago. *Tata Benito*. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla. 1862-2012 (dos discos)
54. De la sierra morena vienen bajando, zamba, ay que le da... Música de la Costa Sierra del suroccidente de México
55. El son mariachero de La Negra: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo (dos discos)
56. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío (dos discos)
57. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara (vol. II, dos discos)
58. Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos (dos discos)
59. ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I: Gestación de la música norteña mexicana. Tomo II: Transnacionalización de la música norteña mexicana
60. ¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli! La Danza de Cuanegros
61. El corrido zacatecano (dos libros y seis discos)
62. Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México (vol. I, tres discos)
63. Un suspiro al trovador. Música mexicana del siglo XIX del Archivo musical del Castillo de Chapultepec
64. Un siglo de registros musicales entre coras y huicholes (*náyari* y *wixárika*) (dos discos)
65. ¡No te arrugas cuero viejo...! La tambora ranchera de Los Altos de Jalisco y el sur de Zacatecas.

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa
SECRETARIO

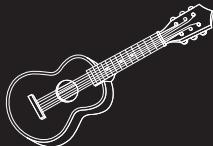
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto Hernández
SECRETARIO TÉCNICO,
ENCARGADO DE LA DIRECCIÓN GENERAL

Leticia Perlasca Núñez
COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Porfirio Castro Cruz
DIRECTOR DE DIVULGACIÓN

Benjamín Muratalla
SUBDIRECTOR DE FONOTECA



Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía

número 66 de la serie Testimonio Musical de México,

se terminó de imprimir en diciembre de 2016 en los talleres gráficos
de Impresos y acabados litográficos, ubicados en Río Aguinalvo 9, Col. Real del Moral,
Delegación Iztapalapa, CP 09010, México, DF.

El tiraje es de 1000 ejemplares. La edición se realizó en la Coordinación Nacional

de Difusión del INAH: Silvia Lona, jefa del Departamento

de Impresos; Naxdieli Gutiérrez, diseñadora. Cristina García, diseño de portada y formación;

Benjamín Muratalla, Dolores Ávila, Mónica Hernández, Diego Alonso López

y Roberto Nájera, cuidado de la edición.

Se emplearon los tipos Electra LT, Trade Gothic LT e ITC Caramond.

CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA



INAH

