

EL DOCUMENTO Y LA ORALIDAD: DOS FUENTES COMPLEMENTARIAS PARA
RECONSTRUIR LAS PRÁCTICAS MUSICALES DEL BARROCO HISPÁNICO*

Antonio Corona Alcalde**

"LO QUE NO SE PUEDE DECIR POR SCRIPTURA"

Uno de los problemas más serios que enfrenta el historiador interesado en estudiar la música hispánica de los siglos XVI y XVII es la falta de información sobre las prácticas de ejecución. De hecho, muchas de las opiniones al respecto que gozan de mayor credibilidad están basadas ya sea en la especulación, derivada de la limitada información de que disponemos sobre este punto específico, o en extrapolaciones de la evidencia proporcionada por fuentes no hispánicas. Si bien es necesario reconocer que ha sobrevivido una gran cantidad de información en manuales teóricos, compilaciones musicales, descripciones literarias, documentos legales y otras fuentes documentales e iconográficas, e incluso la música misma, y que dicha informa-

ción nos permite establecer un marco de referencia más o menos confiable dentro del cual los músicos prácticos pueden orientar sus esfuerzos para ofrecer ejecuciones con criterios históricos, también hay que reconocer que estos esfuerzos son tentativos y que no es posible aspirar a una mayor fidelidad, ya que no existe manera de recuperar lo que la palabra escrita sólo puede describir de manera imperfecta.

Los manuales pueden mencionar los elementos de la teoría musical de la época, los procedimientos de composición o las acciones necesarias para tocar en cierta forma un instrumento determinado, pero nos dejan a ciegas sobre los aspectos más sutiles de la ejecución. La música de las colecciones impresas y manuscritas nos transmite las alturas y la duración de las notas, pero no nos permite establecer con certeza

cuestiones tan fundamentales como los *tempi*, la articulación o la dinámica. Las descripciones literarias y las fuentes iconográficas nos pueden ofrecer ejemplos de la forma en que se podrían agrupar los instrumentos para formar conjuntos, pero no son suficientemente explícitas acerca de la función musical de cada instrumento dentro del grupo, ni de la forma en que podía haberla realizado. Los documentos históricos nos permiten conocer la presencia de personajes, prácticas o géneros musicales determinados en cierto momento y lugar, y contribuyen de manera incuestionable a establecer su contexto y desarrollo, pero raramente proporcionan información que pueda contribuir al esclarecimiento de las interrogantes sobre el estilo y la interpretación. Todas estas fuentes conforman un patrimonio que podríamos considerar nuestra memoria escrita; una memoria que ha preservado —a pesar de sus limitaciones en la transmisión del fenómeno musical— prácticamente toda la historia de la música occidental.¹

Por otra parte, existe la memoria oral (que quizá podríamos llamar de

manera más adecuada como memoria aural o auditiva), encargada de conservar la vivencia musical misma, el mensaje comunicado por los sonidos, y que se manifiesta en todos los niveles musicales. En cierto sentido, la fugacidad de esta memoria es responsable de las lagunas en nuestro conocimiento, ya que la experiencia de la música siempre se ha transmitido por vía oral, tal como sigue sucediendo en nuestros días. Escuchar condiciona nuestra formación, gustos y expectativas como público y como intérpretes, incluso entre los músicos con una educación formal y especializada en su disciplina. Sin lugar a dudas, el estudiante aprende tanto de sus estudios teóricos como de escuchar a su maestro, de su asistencia a conciertos, de las grabaciones y de la música que lo rodea, mientras que el músico popular recibe su formación directamente de la vivencia y el contacto con su propia tradición. De la misma manera, los músicos del renacimiento y el barroco adquirían los elementos de su estilo y prácticas de ejecución a través del contacto con una tradición viva. Este hecho es tan natural y evidente,

que se consideraba poco necesario mencionar un proceso que debería parecer obvio. Sólo excepcionalmente encontramos referencias acerca de la importancia de la transmisión oral, como la que nos ofrece el teórico del siglo xvi Juan Bermudo, quien implica en un pasaje de su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) que la palabra escrita es insuficiente para describir adecuadamente la ejecución de ciertos ornamentos, y sugiere que este punto debe ser tratado por los maestros:

"Ay dos maneras de redobles en el arte de tañer monochordio: vnos son de tono, y otros de semitono. Mucho haze al caso saber si aueys de redoblar en tono o en semitono. Por ser cosa esencial de los modos: dare sumaria noticia dello. En la manera en que se pudiere scriuir lo porne. Lo demas (que no se puede decir por scriptura) quedarse ha para los maestros."²

Una de las consecuencias de la imposibilidad de consignar por escrito el hecho musical es que la tradición de que forma parte puede desaparecer o transformarse, como sucede con cierta frecuencia, y en consecuencia se frag-

mentan nuestros lazos con ella. Aparecen nuevas modas musicales; nuevas tendencias en las prácticas de ejecución desplazan a las antiguas; se desarrollan nuevos instrumentos, los cuales inducen cambios en la técnica instrumental que se reflejan a su vez en la música; incluso periodos completos de la historia de la música caen en el olvido, como sucedió con la música del renacimiento durante el siglo xix. Ante la impermanencia de las fuentes orales, el trabajo musicológico ha sido casi paleontológico al intentar reconstruir un organismo viviente a partir de los huesos que ofrece la evidencia escrita disponible.

Aunque en muchos casos se hayan perdido de manera irrecuperable nuestros vínculos con la música del pasado, hay otros en que muchas de sus características se han preservado en las prácticas populares. El presente trabajo trata de "lo que no se puede decir por scriptura", examinando una tradición oral que ha conservado vivas muchas de las prácticas musicales del barroco hispánico, e intentando relacionarla con la evidencia escrita que ha llegado

hasta nosotros. La forma de ejecutar la música tradicional de Veracruz, específicamente la música jarocho,³ es tan semejante a las prácticas descritas por los tratados barrocos y otras fuentes de evidencia que merece ser considerada con seriedad una alternativa viable para el estudio y la reconstrucción de la praxis de ejecución de los siglos xvii y xviii en el ámbito hispánico, e incluso puede plantearse como una fuente que permite recuperar la memoria oral que parecía perdida a causa de los cambios que, a través de los siglos, erosionaron los vínculos con dicha tradición.

Si bien este trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo de las analogías entre la música barroca española y la tradicional veracruzana, o un examen histórico de los mecanismos que pudieron contribuir a preservar la tradición de esta última, si intenta explorar algunos de estos aspectos para realizar —como se menciona arriba— una aproximación entre este receptáculo viviente de las prácticas barrocas y la evidencia histórica proporcionada por los tratados, crónicas y documentos barrocos, mostrando así un caso excepcional en

el que la memoria externa y la interna, el documento y la oralidad, se conjugan y complementan para permitirnos un atisbo pleno de vitalidad hacia un universo sonoro.⁴ Con este propósito, la discusión se centrará fundamentalmente en ciertos géneros musicales y en los instrumentos, su uso y combinación, independientemente de que otros aspectos, tales como el uso de algunos patrones armónicos, formas, pasos de baile, formas poéticas, etc., pueden proporcionar más información sobre la relación entre la música veracruzana y la del barroco hispánico.

"POR EL ANDALUCÍA VIENEN BAIANDO..."

La supervivencia de las antiguas tradiciones en las formas y manifestaciones populares es un hecho establecido en los estudios literarios. Un buen número de libros ha sido dedicado al estudio y la compilación de textos ancestrales que han llegado hasta nuestros días, sus metamorfosis y sus variantes.⁵ Algunos estudiosos de la literatura han reconocido también la relación cercana entre texto y música, y que su conser-

vación está interconectada.⁶ Una de las académicas más sobresalientes en este campo, Margit Frenk, ha señalado que:

"Uno de los fenómenos más característicos del folklore es la tenaz conservación de temas, formas, textos a través de los siglos. Durante extensos períodos las leyendas y los refranes, los bailes y los cantares parecen negar el transcurso del tiempo, desafiar a la historia"⁷

Este proceso no está restringido de ninguna manera a un país o área geográfica. Los marineros e inmigrantes españoles trajeron consigo sus canciones y música a todo el Nuevo Mundo, donde encontraron un suelo fértil y se aclimataron completamente. Un ejemplo excelente lo proporciona la canción popular "Cielito lindo", considerada una especie de segundo himno nacional. En la forma en que se le conoce actualmente, sus primeras líneas son las siguientes:

De la Sierra Morena, cielito lindo
viene bajando
un par de ojitos negros, cielito lindo
de contrabando.⁸

No obstante su gran popularidad, es poco sabido que una forma muy similar de este texto puede encontrarse en el siglo XVIII en una obra de teatro de Francisco de Castro, *El pésame de Medrano* (1702), que incluye el siguiente verso:

Por el Andalucía
vienen bajando
unos ojuelos negros
de contrabando.⁹

La correspondencia es tan cercana entre ambos versos que difícilmente puede atribuirse a la coincidencia, a lo cual habría que agregar que en México no hay una Sierra Morena, mientras que una serranía con este nombre se encuentra cerca de la frontera norte de Andalucía. Este ejemplo ilustra cómo la poesía barroca española pudo llegar a convertirse en el texto de una de las canciones más representativas de lo mexicano, y también muestra la influencia que las tradiciones musicales españolas ejercieron en el Nuevo Mundo. Además de la versión tradicional de "Cielito lindo", podemos encontrar al menos otras dos en la música popular:

el "Cielito lindo" huasteco y "El Butaquito" de la tradición jarocho. A pesar de las diferencias entre estas tres versiones, se pueden apreciar también similitudes como rasgos melódicos comunes o una tendencia rítmica a desplazar los acentos, lo que a su vez sugiere que estas versiones pudieran provenir de un ancestro común, probablemente de origen andaluz, como lo sugiere el texto del *Pésame de Medrano*. Esta hipótesis es consistente con los hechos observados por uno de los primeros etnomusicólogos mexicanos, Vicente T. Mendoza, quien llegó a la siguiente conclusión acerca de las melodías mexicanas de origen español:

"El grupo más representativo es sin duda el de los cantos andaluces injertados en nuestras cepas; pueden rastrear-se sus rasgos en tres regiones: los Altos de Jalisco, las costas Grande y Chica de Guerrero, y la región jarocho de Veracruz; en todas ellas se suelen encontrar cantos y bailes andaluces de los siglos xvii y xviii".¹⁰

Este fenómeno puede detectarse en Veracruz a través de las semejanzas melódicas y rítmicas; la similitud entre

algunas piezas veracruzanas y andaluces provenientes de un tronco común se puede confirmar por los títulos que comparten, por ejemplo: "La Petenera", "La Malagueña" y "El Fandango" o "Fandanguito", todas ejecutadas habitualmente por los "tocaos" de flamenco y los músicos veracruzanos.

Mientras los ejemplos mencionados arriba muestran que ciertos textos (y presumiblemente la música asociada con ellos) pueden haber provenido de una fuente española de hace varios siglos, o que se puede encontrar tanto en México como en España música de un mismo origen, es más notable encontrar ejemplos de música instrumental de los siglos xvi y xviii —música que ya desapareció en su país de origen— que aún se toca entre los músicos populares de Veracruz, tales como el "Canario". Este baile aparece en casi todos los métodos y colecciones de música para teca o para guitarra barroca de los mismos siglos, así como en un buen número de fuentes extranjeras para guitarra y para laúd.¹¹ La gran popularidad del "Canario" se ve confirmada por escritores como Cervantes y Lope de Vega,

quienes llegaron a especificar que debería bailarse en algunas de sus obras.¹² Las referencias a los "Canarios" son escasas en la Nueva España, pero vale la pena recordar que sor Juana Inés de la Cruz escribió un considerable número de villancicos de Navidad indicando los ritmos de danza o baile con que deberían cantarse, incluyéndolo entre estos;¹³ por otra parte, la rúbrica a "Serenísima una noche", un villancico de Navidad de Gerónimo González, declara que en el estribillo este baile debe ser tocado muy rápido.¹⁴ Además de una gran popularidad, el "Canario" también disfrutó de una gran longevidad en España y ultramar, como lo muestra un proceso inquisitorial de 1730, conservado en el Archivo General de la Nación (AGN), en el cual se acusaba al titiritero Antonio Farfán de "haber inhabilitado [sic] a unos músicos para que tocan el son del Canario",¹⁵ el cual podríamos relacionar con los dos ejemplos de este baile que aparecen en el *Código Saldivar IV*, probablemente compilado en la Nueva España hacia esas fechas.¹⁶ En México, los "Canarios" sobreviven hoy como parte de un ritual agrícola de la

Huasteca denominado "El Costumbre", en el cual es frecuente encontrar una sección completa dedicada a este género, cuyos ejemplos conservan las mismas líneas y fórmulas melódicas que aparecen en sus antecesores barrocos. Es notable que esta danza haya retenido su nombre entre otras piezas cuyo título está en náhuatl o describe procesos y fenómenos relacionados con la agricultura, tales como "Las siembras", "El favor" o "El aguacero", e incluso se haya asimilado a otros nombres en náhuatl como pueden ser "El chiconcanario" y "Xochicanario".¹⁷ Estos ejemplos muestran que la supervivencia de formas populares detectada por los estudiosos de la literatura puede encontrarse en la música tradicional veracruzana.

"SONES ALEGRES Y REGOZIJADOS":

DEL SON BARROCO AL SON JAROCHO

La estrecha relación entre el son jarocho y el son barroco se constata examinando algunos ejemplos de la manera en que se utilizó el vocablo "son" y las características de las formas musicales a las que se aplicó. El término significa-

ba simplemente "sonido", como lo atestigua el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611):

"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 musica, y assí dize el otro cantarcillo. Hazme el son con el cuento del gancho, y holguemonos he. Vaylar al son de instrumentos, y al son que os hizieren".¹⁸

Este uso también puede encontrarse en obras de carácter musical específico, tales como la queja de Luis Briceño por la poca estima en que se tiene a la guitarra: "Muchos hay que se burlan de la guitarra y de su son".¹⁹ En el curso del siglo xvii la palabra "son" comenzó a usarse para designar piezas que comprenden la triple práctica de música, canto y baile, y luego para nombrar específicamente a ciertas danzas o bailes. Una descripción de esta triple práctica aparece en "La ilustre fregona", una de las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes Saavedra, donde se relata cómo se celebró un baile en una

posada, señalando que esta combinación era habitual en el teatro:

"Aquella noche huuo vn bayle á la puerta de la posada de muchos moços de mulas, que en ella y en las conuecinas auía. El que toco la guitarra fue el [Lope] Asturiano. De tal manera tocava la guitarra Lope, que dezian que la hacia hablar. Pidieronle las moças, y con mas ahinco la Arguello, que cantasse algun Romance: el dixo, que como ellas le baylassen al modo como se canta, y bayla en las comedias, que le cantaria".²⁰

En la misma colección de novelas, Cervantes relata en *El vizcaino fingido* la historia de un pícaro que se vale de la guitarra para seducir a una casada, utilizando el término "son" con el sentido de "pieza musical en general": "Loaysa sacaba una guitarrilla y comenzó a tañer algunos sones alegres y regozijados".²¹ Una tercera acepción, el dar nombre a una pieza determinada, en especial de música de danza que cumple con la triple función señalada arriba, comienza a aparecer sistemáticamente en el curso del siglo xvii. Un ejemplo de este uso se encuentra en el *Entremés de los sones* (1661), de Sebas-

tián de Villaviciosa, donde un buen número de sonos son personificados; entre estos personajes figuran el "Canario", "Caballero", "Folias" (descritas como "agüelas de todos los sonos", que en "pandero y guitarra no pierden jamás"), "Gallarda", "Jácara", "Paradetas", "Pavana" y "Zarambeque" (el cual "salta/ pica y brinca más que todos/ los sonos de la guitarra").²²

Este pequeño inventario se podría complementar con las piezas que aparecen en los métodos y colecciones de música instrumental, como el tratado de Gaspar Sanz cuyo título reza así: "Instrucción de música sobre la guitarra Española con variedad de sonos y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, frances y inglés". La diferenciación entre sonos y danzas (o "dances", según escribe Sanz) parece un poco artificial, especialmente tomando en cuenta que Sanz también usa el vocablo en un sentido lato al declarar en el prólogo que los maestros extranjeros (Foscarini, Kapsberger, Pellegrini, Granata Fardino y Corbetta) "enseñan los principios en sonos de su País, y a los [españoles] que empiezan es menester darles los docu-

mentos en los mismos sonos, y canciones que de ordinario oyen".²³ y en el cuerpo de la obra nombra indistintamente como "son" o "dance" a varios géneros. De acuerdo con la denominación que Sanz da a cada tipo de son o danza, los "dances españoles [sic]" son: "Gallarda", "Villano", "Hachas", "Jácaras", "Jácaras de la Costa", "Pasacalles", "Españoleta", "Folias", "Pavana", "Rugero" y "Paradetas", mientras que los "Sones" son "Gallarda", "Mariona", "Villano", "Hachas", "Españoleta", "Pavana", "Torneo" y "Batalla", a los cuales añade como "sonadas extranjeras" al "Gran duque de Florencia", "Otro ducal", "Baile de Mantua", "Saltaren", "Zarabanda francesa" y "Tarrantela".²⁴

La asociación de la guitarra con los sonos se reitera en fuentes musicales posteriores, como las *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple, y vandola, con variedad de sonos, danzas, y otras cosas* (1752), de Pablo Minguet, o la *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra* (1776), de Juan Antonio Vargas y Guzmán, profesor de este instrumento en la ciudad de Veracruz, quien explica los

diferentes sistemas para la cifra de rasgueado "por si algún aficionado no quiere profundizar mucho en el conocimiento de la música y se contenta con saber algunos sonos para su entretenimiento y diversión"; al hablar de la forma de tocar punteando, señala que "es menester demostrar de la suerte que se tocan las mismas Follas Ytalianas para saber si están bien escritas y [ser] dirección, o Guia de los demas sonos que para la practica se pondrán adelante".²⁵ De hecho, el repertorio fundamental de la guitarra barroca en el ámbito hispánico consiste en música de danza, es decir, en los sonos que cumplen la triple fun-

ción música-canto-baile, los cuales se convirtieron en el género musical distintivo del barroco hispánico, con lo cual se prefigura ya una de las características que serán transmitidas a los sonos tradicionales allende el mar: el uso preponderante de instrumentos de la familia de la guitarra o derivados de ésta para su ejecución. El *Entremés de la guitarra* (ca. 1779), de autor anónimo, nos ofrece una notable ilustración del uso de la guitarra para tocar dicho repertorio, al relatar cómo se ofrece un hombre a describir a su comadre, por medio de este instrumento, las andanzas del compadre:

Comp. Oíd ésta industria, qué es bízarra:
ya sabeis que yo toco bien gitara [sic]
y que siempre que vengo, vuestro esposo
me pide que toque un rato con reposo.

Mug. Ya lo sé.

Comp. Pues oíd, con el tocado
he de deziros quanto le ha passado.

Mug. Compadre que dezís? aqesso es nuevo

Comp. A q vos todo lo sepais me atrevo:
mas dezid, para aquestos lances prontos,
tendréis memoria?

Mug. Mas que veinte tontos.

Comp. Yo la vihuela tomaré en llegando,

- y oid del modo q he de ir avisando
 si al passeio del prado huviere ido,
 tocaré pasacalle.
- Mug.* Ya he entendido.
- Comp.* Si con alguna dama huviere hablado
 pabana tocaré, tened cuydado.
- Mug.* Con tanto oido estoy.
- Comp.* Y si cosario
 fuere à su casa, tocaré el canario:
 lo olvidareis?
- Mug.* De aquesso no se trate
- Comp.* Y si ella le diere chocolate
 xacara tocare, que es muy vecina
 de xicara: entendeis?
- Mug.* Traza es divina.
- Comp.* Si él embia por dulces
- Mug.* Eso aguarda
 mi atencion
- Comp.* Tocaré entonces gallarda
 pues claro es que dar es gallardia:
 y si acaso tuviere cercania,
 ya entendeis, con la dama
- Mug.* No quisiera
 Compadre mio, q aquesso sucediera:
 ay que agravios!
- Comp.* Oid.
- Mug.* Ay penas mias
- Comp.* Tocaré.
- Mug.* Qué Compadre?
- Comp.* Las folias:²⁶

Ya desde sus manifestaciones en el siglo xvii, el son se caracteriza por algunos de los rasgos mencionados: una triple naturaleza consistente en música, poesía y baile, ejecutada por un conjunto integrado por instrumentos de la familia de las guitarras y el arpa, al cual se añaden con frecuencia un violín y algunos instrumentos de percusión. La música suele estar basada en la repetición de un patrón rítmico y armónico, con variaciones sobre la melodía o rasgos melódicos asociados a cada son, y eventualmente acompañando al canto de coplas. Si bien es muy probable que la práctica de improvisar sobre un esquema armónico sea de una gran antigüedad, los primeros ejemplos conocidos aparecen en las colecciones de música para vihuela, arpa y tecla publicados en el siglo xvi, en los cuales se denomina "diferencias" a las obras que explotan este recurso. Las primeras diferencias conocidas —consideradas los ejemplos más tempranos de variación instrumental— se encuentran en la obra de Luis de Narváez intitulada *Los seis libros del delfín de música de cifras para tañer vihuela*.²⁷ En este libro, y en los de

los vihuelistas subsecuentes, las danzas aparecen en muy contadas ocasiones y las piezas que explotan la técnica de variación se basan en temas religiosos, villancicos profanos y especialmente en patrones armónicos derivados de romances y canciones populares, tales como "Conde Claros" y "Guárdame las vacas"; estas últimas series de diferencias, que explotan el recurso de hacer variaciones sobre un patrón recurrente, son el antecedente directo de las obras —y sones— de los guitarristas que los seguirían.

A fines del siglo xvi, este procedimiento comienza a aparecer en las fuentes hispánicas conocidas aplicado a la música de danza como lo muestra un pequeño manuscrito escrito en las hojas de guarda de uno de los ejemplares de *Silva de sirenas* (1547), de Enrique de Valderrábano, custodiado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, el cual contiene diferencias sobre la çarabanda, folías y saltarello.²⁸ En los siglos posteriores, el procedimiento de hacer "diferencias" —improvisar sobre una melodía dada, en el contexto de un patrón armónico que se repite cons-

tantemente— se convirtió en una de las prácticas fundamentales de la música instrumental hispánica, la cual sería heredada directamente por los sones de la música tradicional mexicana, un repertorio ejecutado también por el arpa y los instrumentos de la familia de las guitarras. Ciertos sones barrocos como la "Folia" tuvieron una gran difusión fuera del ámbito hispánico y sirvieron a un gran número de compositores, entre ellos Corelli, Vivaldi, Bach, Haendel, e incluso Manuel M. Ponce en el siglo xx, para escribir variaciones sobre ellas, algunas de las cuales son reconocidas como obras clave en la historia de la música occidental.

El repertorio hispánico de sones, compuesto por danzas y bailes de origen popular que permeó todas las capas de la sociedad —en el arte barroco español no existía una gran diferencia entre lo "culto" y lo "popular"— fue transformándose en los ámbitos cortesanos durante el siglo xviii y lo complementaron otros géneros nuevos, muchos de ellos derivados de piezas de origen francés como "La amable", procedente de la ópera *Hesione* (1700), de

André Campra, o formas como el *minuet*, el *passpied*, la *bourrée* o el *rigodón*, así como nuevos bailes y danzas asociados con obras teatrales como *El amor*, *Bailad Caracoles*, *Los imposibles*, *Marsellas*, *Las sombras*, *La jota* y el *Fandango*.²⁹ En los medios aristocráticos y acaudalados, estas danzas y bailes, junto con la guitarra de cinco órdenes, desaparecieron a fines del siglo xviii, pero en los estratos más bajos de la Nueva España se conservan algunos, y la forma tradicional de ejecutarlos, adaptados a los sones locales.

En la misma época, los sones del país comienzan a aparecer consistentemente en las fuentes documentales novohispanas. Por desgracia no se ha encontrado la música de muchos de estos "sonecitos de la tierra", en especial de los que tantos dolores de cabeza dieron a la Inquisición y a las personas de buen vivir; pero gracias a las denuncias, críticas y prohibiciones podemos formarnos una idea del panorama sonoro en la Nueva España de los siglos xvii, xviii y principios del xix.³⁰ El agn cuenta con una gran cantidad de documentos de este tipo, que propor-

cionan los nombres y los textos de los sonos censurados y, en ocasiones, descripciones —escandalizadas las más de las veces— de sus coreografías.³¹ José Antonio Robles Cahero menciona haber localizado 64 expedientes referentes a bailes en el archivo de la Inquisición y señala que se han identificado 43 de ellos, de los cuales los más recurrentes son "El chuchumbé" (ocho veces entre 1766 y 1784), el "Pan de manteca" (seis veces entre 1769 y 1796), el "Pan de jarabe" (siete veces entre 1772 y 1796) y el "Jarabe gatuno" (doce veces entre 1801 y 1807).³² Los nombres de otros de estos sonos, en apariencia menos difundidos (o menos censurados), son "La cosecha", "El animal", "El jarro", "El sacamandú", "El torito" (con el "Toro viejo" y el "Toro nuevo"), "Los panaderos", "Las seguidillas", "La maturranga", "La guastala", "El saraguandingo", "El tango", "El borrego", "El conejo", "La bamba", "El guapo" y "La balsa" (vals).³³

La lista se puede abrir con un son

denominado "Puerto Rico chiqueador", mencionado en un documento de 1661 donde el bachiller Miguel de Palomares, acusado por solicitante en el confesionario, declara haber asistido a una comedia representada por las "mugeres de torpe vivir" del Recogimiento de La Magdalena, en la cual vio a "Doña Jusepa la de Vilches en habito de hombre con un pañuelo en las manos vailando el *Puerto Rico chiqueador*, vaile tan deshonesto y con tantos quebrantos de cuerpo".³⁴ Este baile resulta de especial interés porque es uno de los pocos censurados que aparece en una fuente musical, el *Códice Saldivar II*, una recopilación de piezas para citara atribuida a Sebastián de Aguirre, que data de finales del siglo *xvii* o principios del *xviii*. En dicha colección aparece una serie de piezas con una relación muy probable con la bailada por doña Jusepa, las cuales sólo consisten en una serie breve de acordes que con toda seguridad indican su patrón armónico, pero no hay indicaciones rítmicas:

Folio	Título
19	Puerto rico de la Puebla por 1 y 2, "rasg ^{da} y p ^{da} "
19v	Portorrico por 3 y 4, "rasg ^{do} y Punte ^{do} "
19v	Chiqueador de la Puebla por 1
20	Portorrico por 4 y alacran, "rasg ^{do} "
20	Portorrico por P y +, "rasg ^{do} "
20	Portorrico por +, "rasg ^{do} "
20	Chiqueador por 4 y alacran, "rasgado"
20	Portorrico de los negros por 1 y 2, "rasg ^{do} "
20v	El mismo por 4 y alacran ³⁵

Este son también mereció la atención de sor Juana Inés de la Cruz, quien lo incluyó en una "ensaladilla" para el tercer nocturno de los villancicos que se cantaron en los maitines dedicados a San Pedro Nolasco el 31 de enero de 1677. En los versos introductorios a esta pieza, sor Juana indica que "un Negro que entró en la iglesia, de su grandeza admirado, por regocijar la fiesta cantó al son de un calabazo". El texto cantado por el negro es típico de los villancicos de negros, en los cuales se

imita la forma peculiar de pronunciar el español de los africanos. Su intervención comienza con una cuarteta en que declara, en su forma característica, que donde se encuentra Pedro Nolasco (entendiendo "Pilico" como "Perico", una forma familiar de llamar a los Pedros) no quedan esclavos:

¡Tumba, la-lâ-la; tumba, la-lé-le;
que donde ya Pilico, escrava no
quedel

¡Tumba, tumba, le-lé-le; tumba
la-lá-la
que donde ya Pilico, no quede
escrava!

A continuación del Puerto Rico aparece un estudiante declamando latinajos, seguido por un indio que, "en una guitarra, con ecos desentonados, cantó un tocotín mestizo de Español y Mejicano".³⁶

Uno de los sones que provocó más censuras y condenas fue sin duda "El Chuchumbé". A diferencia del Puerto Rico, no tenemos ninguna indicación directa de cómo pudo ser su música y no es mencionado fuera del contexto de los documentos inquisitoriales. Las primeras noticias de este polémico baile aparecen en una denuncia realizada en 1766 por Nicolás de Montero, fraile mercedario, quien declara en una carta fechada en Veracruz el 26 de agosto de 1766 que "por varias partes de la ciudad, habían sido cantadas unas coplas, con grave daño que causan [...] particularmente entre las mozas doncellas de un canto que se ha extendido por esquinas y calles de esta ciudad que llaman el *Chuchumbé*", y que era "suma-

mente desonesto y borás sus palabras y modo en que lo bailan", solicitando la excomunión para "atajar" el escándalo que provocaba y que se recogieran "los muchos versos que se an escrito".³⁷ Es muy probable que la irritación del buen fraile se debiera a la naturaleza "desonesta y borás" de este baile y posiblemente reaccionó ante la burla que se hacía a su orden, o incluso pudo interpretarlo como un ataque personal. Dicho texto comienza con unos versos que muy bien pudieron contribuir a encender la indignación del denunciante:

En la esquina está parado
un fraile de la merced,
con los ábitos alzados
enceñando el chuchumbé.³⁸

Algunos días después de la denuncia, Miguel Francisco de Herrera, comisario del Santo Oficio en Veracruz, había enviado el texto a la Inquisición de México declarando que "dicen a mes y medio poco más se cantan", y que "también me informan que éste se baila en casas ordinarias de mulatas y gente de color quebrado, no en [las de]

gente sería ñi entre personas circunspectas y si [entre] soldados, marineros y broza", informando asimismo sobre la forma de bailar, que incluía "ademanes, manoseos y sarandeos, contrarios a toda honestidad y el mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en el manoseo de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga".³⁹

A pesar de las censuras y prohibiciones, el "Chuchumbé", junto con otros sones, continuó disfrutando de gran popularidad e incluso llegó a tocarse en las iglesias. Don Manuel de Olmedo denuncia —en un documento fechado el 26 de diciembre de 1771 en Jalapa— que los sones "Chuchumbé", "Totochin" y "Juégate con candela", entre otros, fueron ejecutados en el convento de San Francisco durante la misa de Navidad anterior, en el momento de la elevación:

"Señores: el día de la Natividad de Nuestro Señor Jesuchristo a las quatro de la mañana en el Combenito de San Francisco de este pueblo se celebró la misa del día, y al tiempo de elevar el sacerdote la sagrada hostia, comenzaron en el choro a tocar con el organo ciertos

sones, que llaman el Chuchumbé, el Totochin, y Juégate con candela, y otros, todos lascivos, torpes, e impropios, que no solamente bastaron a interrumpir la devocion, sino que escandalizaron a los fieles, que asistian al santo sacramento. Y tengo asimismo noticia, que los propios religiosos, a quienes en este día, y otros tocaron las misas de Aguinaldo, indujeron al organista a estos exesos, previniendo los sones, que avia de tocar. De todo ello hago a Vuestras Señorías la denuncia, que debo por el zelo de nuestra religion catholica, para que se provea de remedio".⁴⁰ [Ver sección Ecos.]

Como un dato curioso, podemos mencionar que "El Chuchumbé" —a pesar de las prohibiciones y censuras de que fue objeto— ha regresado al repertorio tradicional de sones jarochos gracias a la versión compuesta por Gilberto Gutiérrez, la cual ha tenido tal difusión y aceptación en el medio jarocho que no hay fandango en que no se ejecute, ni grupo que no lo tenga en su repertorio.

Existen documentos sobre muchos otros sones censurados o prohibidos, entre los que podríamos destacar la

controversia que tuvo lugar entre el corregidor y el juez de Teatro sobre el baile de "La Cosecha" y la denuncia de la comedia *Los celos en vizcaíno y el amor en francés*. En una carta del 28 de febrero de 1774, el juez de Teatro señala que "El Minuet, las Contradanzas y aun el Fandango son bailes admitidos universalmente como diversiones inocentes, lícitas y honestas, y aunque en el modo de bailar puede caver mucha deshonestidad, jamas se han prohibido en las casas particulares, ni en los teatros", pero también sostiene que "*La Bamba, el Totachi, y todos los bailes del país que suelen frecuentarse en el teatro, pueden ser también con mudanzas provocativas pero ni estos ni la Cosecha son verdaderamente del diablo, porque no se han bailado con la deshonestidad que se pondera*".⁴¹ Las referencias a los "bailes del país", también conocidos como "soncitos del país", comienzan a proliferar a partir de este punto, frecuentemente con asociaciones teatrales, aunque también aparecen en otros contextos. Por ejemplo, un expediente relativo a las festividades llamadas "Funeral" y "Resurrección de Medellín"

contiene un relato detallado de dicha fiesta en 1781: una mascarada donde participan el alcalde y otras personas importantes de Veracruz, así como músicos, bailarinas y cantadores de "sones de la tierra" de Medellín y El Tejar, y en donde se simula el entierro y resurrección de un muñeco llamado "Medellín".⁴²

Cinco años más tarde, el virrey conde de Gálvez promulga un Reglamento Teatral en el cual se especifica que:

"En el acto de la representación, y con particularidad en la de los entremeses, bayles, saynetes, y tonadillas, pondrán los actores y actoras el mayor cuidado para guardar la modestia debida, el recato y la compostura en las acciones y palabras que exige el respeto debido al público, evitándose toda indecencia y provocación que pueda causar ni aun el menor escándalo, con especialidad en los bayles que se conocen con el nombre de la tierra, que siendo característicos de este país, y permitiéndose en cada uno los suyos, como en España el fandango, seguidillas, etc. ha parecido no privar a este público de los que le son propios y a que está

acostumbrado; baxo del preciso e indispensable supuesto de que han de reducirse a aquellos en que tenga lugar la decencia, y que solo admitan que al compás de los instrumentos se hagan mudanzas honestas, formando con ellas vistosas y agradables figuras [...].⁴³

A semejanza de lo ocurrido años atrás con el "Chuchumbé" y el "Totochín", los sones también penetraron la iglesia para delicia de algunos e indignación de otros. Un expediente formado en 1796 se refiere a la denuncia que hace el bachiller don José Máximo Paredes contra "los indecentes sones que se cantan en las misas de Aguinaldo", llegando incluso a tocarse, como sucedió en 1771, en el momento de la elevación. De acuerdo con don José,

"Hace mucho tiempo que havia oydido decir algo a cerca del detestable abuso de haver introducido en el santuario, los sones y cantadas profanas inventados para aliciente de la sensualidad y que tanta cavida han llegado a tener en los teatros y bayles de toda clase de gentes; por lo que, el año pasado con particular cuidado procuré hallarme presente en varias yglesias a

las misas que llaman de aguinaldo, y en casas particulares a una especie de novena, o septenario que comunmente llaman Posadas, y a otras varias funciones dedicadas al Niño Jesus recién nacido, o visitado por los Magos, o perdido en el templo: con la advertencia de que en muchas de estas solemnidades está expuesto el Divinisimo Señor Sacramentado, en donde no me quedó duda de ser verdad lo que se me havia dicho, llegando mi experiencia a tal, que me fue necesario, estando celebrando misa solemne (en uno de los conventos de monjas recoletas de esta ciudad) a pararme en el Canon y embiar un recado a el organista porque para el tiempo de alzar se puso a tocar el son comunmente llamado *Pan de Manteca*, quien tubo el valor de mandarme responder, que quien pagaba su dinero gustaba mucho de aquello". [Ver sección GALERÍAS.]

Más adelante, don José, "clerigo presvitero domiciliario en este arzobispado, y ministro del coro de esta santa yglesia metropolitana", comenta:

"Pues como en estos [espectáculos mundanos] tienen siempre como objeto

la abstracción, y disolución, son infinitos los modos que ha hallado la corrupción para tomarse unas licencias que verdaderamente debo llamar gentílicas, por medio de muchas composiciones que con el nombre, ya de sonecitos de la tierra, Seguidillas, Tiranas, Boleras, y otros muchos, sensibilizan los malvados afectos de que están empapados unos corazones verdaderamente carnales; y no parando aquí el atrevimiento ha pasado a cometer el atentado de ridiculizar los pasajes admirables que hubo entre Nuestros Señores Jesús; María y José, desde la salida de Nazareth hasta la pérdida en el templo, componiendo letrillas alucidas a estos misterios, y acomodándolas a unas y otras composiciones, mezclándolas muchas veces con los equívocos y expresiones obcenisimas que por ellas se cantan, en las mas desordenadas diversiones".

Para finalizar, don José proporciona los nombres de algunos de estos sonecitos de la tierra:

"Y por si conviniere que Vuestra Señoría Ylustrísima sepa los nombres propios de dichas composiciones, diré las que conosco, aunque ciertamente hay

otras muchas. [...] *Pan de Manteca, Garvanzos, Peregiles, Chimiscanes, Llovinita, Paterita, muchas clases de Boleras, otras muchas de Tiranas, Melorico, Sacamandú, Catatumba, Bergantín, Suá, Fandango, Mamburú*. Estas señor son las que he podido tener presentes, habiendo ciertamente otras, cuyos nombres no me ha sido posible retener, siendo costumbre que ya casi no hace fuerza, cantar por ellas unas letras llenas de expresiones las mas torpes, unidas a movimientos indignísimos".⁴⁴

Como nota curiosa, podemos mencionar que a principios del siglo XIX Andrés Madrid, músico ciego de nacimiento, se ofrecía por medio del *Diario de México* a sustituir las piezas europeas de ciertos relojes musicales por sonecitos del país.⁴⁵

Con la consumación de la Independencia se interrumpen las noticias proporcionadas por los documentos inquisitoriales, pero las crónicas de viaje y relatos de costumbres siguen ofreciendo información sobre ciertos usos musicales y el repertorio en boga. Una de estas narraciones, *Life in Mexico during a Residence of Two Years in That*

Country, relata el viaje que realizó Frances Erskine (madame Calderón de la Barca) como esposa del ministro español don Ángel Calderón de la Barca. Aguda observadora con una sólida formación musical, madame Calderón no deja de notar —y anotar— un buen número de actos musicales, desde la asistencia a los bailes y tertulias de sociedad hasta los “conciertos” ofrecidos en las canoas que circulaban en los canales de la ciudad. El 7 de mayo de 1840, fue invitada a una hacienda en Santiago (aproximadamente a 18 leguas de México) donde presenció una fiesta en la que se tocaron sones de la tierra (*dances of the country*) tales como jarabes, aforrados, enanos, palomos y zapateros.⁴⁶ La música de esta descripción recuerda mucho al repertorio ejecutado en el “Otel de los tapatíos”, mencionado en *Los bandidos de Río Frio* de Manuel Payno:

“A las once de la noche, el ligero e improvisado mostrador se arrimaba a un lado, se sacaban mesas y sillas a la calle, se despejaba el salón, comenzaba el baile, a peso la entrada, y toda la noche se sucedían el *aforrado*, el *jarabe*, el

canelo y el *tapatío*, y con la orquesta de jaranitas y guitarras se cantaban coplas verdes, coloradas y de todos colores, y las tres tapatías se daban gusto y lucían la persona bailando, y competían en el canto con las muchachas de todas partes del país que venían a pasar el rato en el famoso Otel de los Tapatíos.”⁴⁷

Otro relato fecundo en anécdotas musicales está en las *Memorias de mis tiempos*, de Guillermo Prieto, quien también fue un meticuloso observador de la sociedad de su tiempo que dejó plasmadas muchas escenas musicales en sus artículos y notas periodísticas. De acuerdo con don Guillermo, sus memorias comienzan alrededor de 1828 y se prolongan hasta 1853. Haciendo una reminiscencia musical, *Fidel* (su pseudónimo preferido) relata que “por los años que estos recuerdos comenzaron, se bailaba el *dormido*, o sea variantes del jarabe con su música, y representado así como otros *sonecitos del país* (*Trampito*, *Perico*, etc.). Para la gente de alto quirió ya eran conocidos, como hemos visto, los bailes de Pautret, y en los grandes salones dominaban las boleras, el vals del amor y complicadas contra-

danzas", añadiendo que "con cierta chunga llegaron a México *La Petenera* y *La Manta*". En este mismo pasaje, Prieto ofrece el texto de otros sones: la "Cachucha", el "Gato", el "Físico", el "Periquito", el "Trompito", los "Enanos", el "Guajito", el "Palomo", "Seña Severiana" y el "Durazno".⁴⁸

Según Antonio García de León, la primera vez que se menciona el son jarocho es una acusación formulada en 1695 contra unos mulatos de San Juan Michapa, "por saber conjuros y cantar sones jarochos".⁴⁹ Por aquella época, el repertorio del son en la Nueva España debió ser muy similar al de su contraparte española, como parece sugerir el relato de la visita al convento franciscano de Huejotzingo que realizara en 1625 el viajero inglés Thomas Gage. Este personaje, quien llegó a la Nueva España disfrazado de fraile dominico, tuvo oportunidad de asistir en dicho convento a un concierto improvisado:

"Vinieron al convento unos doce muchachos, el mayor de los cuales tendría sobre catorce años; cantaron y bailaron hasta media noche y la verdad, no sólo nos causaron placer aquellas letri-

llas españolas tan bien cantadas y con un acompañamiento de guitarra tan magistral, [...] aquel repiqueteo de castañuelas y hasta sus canciones indias, sino que quedamos atónitos y llenos de admiración".⁵⁰

Es muy probable que a lo largo del siglo XVIII el repertorio del son en la Nueva España, y en consecuencia el son del área de Veracruz, continuara teniendo una gran relación con el español y que se tocaran, cantaran y bailaran sones derivados de los españoles como el "Canario" que aparece en un documento inquisitorial de 1730. Al mismo tiempo, las referencias citadas muestran que se gestaba un repertorio propio asociado con las clases populares y censurado a menudo. En el siglo XIX, en una Nueva España en vías de independizarse, y en el México recién independizado, ya es posible documentar la práctica del son en Veracruz con citas que aluden a los instrumentos utilizados y al repertorio ejecutado. En 1816, Antonio López Matos nos ofrece una descripción de los bailes de negros y mulatos en la que menciona al arpa y la jarana de cinco órdenes con las cuales

se toca, entre otros, el son por antonomasia: la "Bamba". Esta referencia es notable porque muestra la pervivencia de danzas muy difundidas en la primera mitad del siglo XVIII como la "Amable", el "Pasepiéd" y la "Guastala":

"Pero en lo que bailaban y cantaban, ¡qué cosas! Bailaron *congat, bamba, afandangado, amable, pasapié, guastala*. Vámonos, dije a mi compañero, que era un fraile, vámonos, no sea que nos salgan las seguidillas del gorjeo, porque ya han empezado con las boleras de la aurora, El Conejo, y La Maturranga. [...] Ví en medio de una sala de cuatro varas de largo, un gran concurso de madamas y caballeros, todos negros atezados y una y uno de ellos bailando un zapateado sin moverse de un sólo lugar... ¿Qué es esto?, pregunté, y un curro con mucho salero me contestó: 'Señor *guachinango*, eso se llama *tango*'. Muy bien. Con que cada oveja con su pareja"⁵¹

La "Bamba" también es mencionada por otro viajero, Gabriel Ferry, quien publicó en 1825 sus *Escenas de la vida mexicana* con el pseudónimo de *Louis de Bellemare*. Este autor asistió a un fan-

dango en un lugar llamado Manantial, donde además de la música presencié un duelo entre dos pretendientes de una muchacha llamada Sacramento. La descripción del baile es de especial interés, ya que parece retratar un "son de montón" bailado exclusivamente por mujeres:

"En la pieza se disponía un estrado para las [mujeres] que debían tomar parte en el baile; se animaban los puestos de agua fresca y licores, entre éstos el *tepache* que se hace de ananás y por donde quiera se establecían mesas de juego. [...] los hombres no bailan y son meros espectadores de las proezas coreográficas de las mujeres. Yo me situé junto al estrado que se alzaba poco del suelo y arrimado al cual estaba el tocador de guitarra. Acudieron primero ocho o diez muchachas y rompieron el baile después de dar una vuelta al estrado. Monótono el baile al principio, fue animándose poco a poco. Admiraba la agilidad y la gracia con que muchas de esas mujeres llevaban vasos de agua mientras bailaban y sin derramar una gota, o bien deshacían sin hacer uso de las manos los nudos complicados de una cinta de seda ceñida alrededor de

sus pies. Este baile se llama bamba.⁵²

Otro texto que parece describir un "son de montón" es un romance de costumbres de don José María Esteva intitulado *Ñor Gorgonio* (1840), que asimismo menciona una serie de sones que hoy forman parte del repertorio tradicional jarocho. En una parte de dicho romance se menciona a la "Guanábana" con su típico estribillo "Guanábana: Guanábana dulce/ y azucarada/ que chupa, rechupa y chupa/ que chupa, chupa y no saco *naa*", y en otro pasaje se refiere a sones como el "Butaquito", el "Canelo", la "Bamba", la "Petenera", el "Tapatio" y otros. La descripción del baile comienza así:

Seis jaroquitas risueñas
de cuerpecitos gallardos
de pie se ponen entonces
encima el entarimado,
y al frente unas de las otras,
en dos *mitados* formados
dieron todas una vuelta
con mucho *donaire* y garbo,
y a bailar el butaquito
complacientes empezaron,

a los compases del arpa,
en esta forma cantando:

Una bailadora Por esa calle
derecha,
cielecito lindo,
vienen bajando,
y unos ojitos
negros
cielecito lindo
de contrabando.
[...]

Mas ¿qué sucede? Que de pronto
se oyen
bajo el techo salir de la enramada
varias voces que piden son distinto
que ya por viejo el *butaquito* cansa;
unos quieren se toque la *guanábana*,
otros dicen, queremos *agualulca*;
la *petenera*, algunos, o la *bamba*;
y las voces se aumentan, y los
gritos,
y el fandango se vuelve una
algazara. [...]⁵³

Resulta interesante el comentario de Guillermo Prieto acerca de la moda de hablar "a lo jarocho", a raíz del triunfo de un pronunciamiento del veracruz-

zано Antonio López de Santa Anna en 1845. Según Prieto, "se puso de moda el desgarrе veracruzano, el hablar como jarochos y los sones del *Butaquito* y la *Petenera*".⁵⁴

Ya se ha dicho que una de las características fundamentales del son es la variación constante sobre un patrón recurrente, la cual se realiza a menudo por medio de las improvisaciones que ejecutan con gran creatividad y musicalidad los ejecutantes jarochos. Esta capacidad para la improvisación es otro de los rasgos distintivos del son jarocho, la cual se manifiesta tanto en la música como en la improvisación de poesía, especialmente décimas. Esta práctica quizá se remonta a los tiempos en que los indígenas comenzaron a tocar los nuevos instrumentos traídos por los españoles, pero por desgracia los cronistas no dejaron ninguna constancia sobre este procedimiento, a pesar de la admiración que les causaron las habilidades de los indígenas para aprender. Una de las pocas referencias a la improvisación musical, fechada en 1908, nos revela que se trata de una habilidad cultivada desde la niñez. Charles Macomb Flandrau, que

visitaba a la sazón una hacienda cafetalera, describe las cualidades deseables en un improvisador:

"Desde que son niños empiezan a improvisar con ese estallido rápido y salvaje de unos cuantos compases. Casi cualquier hombre adulto sabe hacerlo, aunque hay niveles de excelencia en este arte (he comenzado a detectarlo cuando lo oigo), que ellos reconocen y que muy pocos alcanzan. Se toman en consideración tanto el talento del cantante para la invención dramática o lírica como la claridad de su voz; la más deseable es la de tenor alta y forzada, embellecida por los falsetes. [...] También improvisan en los bailes, donde la música suele consistir en un arpa y una jarana: cantan en cualquier momento lo que quieren y esperan la respuesta. [...] A veces, si hay un baile en un rancho vecino, el arpista y su hijo, que toca la jarana, se detienen en mi finca por la mañana, cuando regresan, y tocan para mí (el hijo también improvisa) mientras desayuno. El arpista siempre está borracho y su instrumento, después de toda una noche de dura labor, está desafinado".⁵⁵

Otros autores han estudiado con mayor profundidad las características musicales del son jarocho. Thomas Stanford describe en detalle la naturaleza triple del son en México en *El son mexicano*,⁵⁶ mientras que Jas Reuter y Antonio García de León han elaborado sendas listas de lo que, en su opinión, son las características fundamentales del son. De acuerdo con Reuter, el son mexicano tiene los siguientes rasgos generales:

"1) El son es, en primer término, música profana y festiva típicamente mestiza. Prácticamente no encontramos en él ninguno de los rasgos que señalamos como característicos de la música indígena. [...]

"2) En segundo lugar, el son es un género musical estrechamente ligado al baile; no a la danza ritual del indígena, sino al baile social. [...]

"3) Como tercer rasgo está la estructura del son: fuera de algunas composiciones, el son combina partes puramente instrumentales con partes cantadas. [...]

"4) La cuarta característica no es tanto musical como poética; efectivamente, la poesía cantada en los sones

está invariablemente compuesta de coplas, muchas de ellas de origen español, otras ambientadas en México, y otras más resultado de la inspiración de poetas locales. [...]

"5) En quinto lugar mencionaremos que, al estar coordinadas la parte musical y la parte coreográfica, con frecuencia los versos de las coplas —ya sea sólo uno o dos, o todos— se repiten en el canto. [...]

"6) El sexto rasgo es la longitud variable [indeterminada] de cada son. [...]

"7) El séptimo rasgo es la intervención muy importante de toda clase de gritos, interjecciones y exclamaciones por parte de los músicos cuando, al interpretar un son, quieren animarse a sí mismos o a los bailadores.

"8) Y como octava y última característica [...] los propios integrantes del son. Rara vez es un músico solo; suelen ser conjuntos de tres a siete integrantes según la región y también según los músicos disponibles en determinado momento. [...] Los instrumentos de estos conjuntos son de cuerda."⁵⁷

Antonio García de León plantea como características de lo que él llama el

"cancionero ternario", que ubica geográficamente en las costas de Veracruz, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, el oriente de Venezuela, los Llanos de Venezuela y Colombia, las siguientes:

"Las orquestas no tienen un número fijo de participantes y son por lo general de cuerdas acompañadas de percusiones, en danzas que generalmente se basan o se desarrollan teniendo al zapateo como elemento fundamental de su integración rítmica [...].

"Muy característico es también el uso de varios instrumentos melódicos, y a menudo muy percutivos, derivados todos de la vihuela y de la bandola del siglo XVI, que llevan la armonía —a veces a dos o más voces— para 'contrahacer' al arpa a la manera de su ancestro medieval [...].

"El tercer vestigio es el uso generalizado del contrapunto. Aquí se muestran sobre todo diversos grados de influencia de la polirritmia africana, en donde las percusiones, generalmente producidas por la extensa familia del tambor, suelen ser sustituidos por los instrumentos armónicos de golpe y rasgueo y por otros suplementarios [...].

"La cuarta supervivencia en el Caribe afroandaluz es la permanencia de afinaciones antiguas, renacentistas y barrocas, así como la disposición de las encordaduras [...]. Añadiendo otros elementos [...] se puede mencionar aquí la tendencia de tañer los derivados de la 'guitarra rasgada' con toda la fuerza y volumen posible, o sea, usando un fuerte rasgado con toda la mano [...].

"La quinta característica es que uno de los rasgos idiomáticos de esta música se refiere al uso de cuerdas octavadas en los instrumentos armónicos derivados de la guitarra antigua [...].

"La sexta característica se refiere a los cambios de modalidad en arpa generalmente diatónica, algo que se logra oprimiendo muy hábilmente la parte superior de ciertas cuerdas para lograr los semitonos que hacen posible el modo menor [...].

"La séptima característica tiene que ver con esas supervivencias del cancionero levantino y portugués relacionadas con las canciones de trabajo de los marineros.

"La octava distinción se refiere a la construcción misma de los instrumen-

tos de cuerda, siguiendo las tradiciones antiguas de la laudería y el encordado antiguo y renacentista [...].

"El noveno vestigio común a toda la gran región tiene que ver con las danzas de los géneros que acompañan al cancionero en cada entorno específico. Éstas derivan en su mayoría de las danzas populares y callejeras que se generalizaron en el imperio español en el siglo xvii [...]."⁵⁸

Como puede apreciarse, ninguno de los elementos fundamentales del son, en ninguna de las dos listas, está en contradicción con la tesis del origen español del son; por el contrario, varios puntos la confirman, en especial en lo referente a los instrumentos del son. Antes de pasar al examen de los instrumentos, merece la pena citar la opinión de Ricardo Pérez Montfort acerca de la ascendencia de los sones jarocho, la cual coincide con lo expresado en estas páginas:

"Estos sones, que bien podrían remontarse hasta el siglo xviii, son hoy en día verdaderas reliquias de la música popular mexicana. Sus instrumentos, sus formas y estribillos, aunque han ido cambiando, mantienen el sabor de un

Veracruz que reconoce en sus tradiciones una extraña fuerza de identidad, fuerza que consolida su música."⁵⁹

"DESPUÉS QUE SE INVENTARON LAS GUITARRAS..."

Los músicos prehispánicos no usaban instrumentos de cuerda, pero tocaban una gran variedad de flautas y otros aerófonos, así como percusiones de diferentes tipos.⁶⁰ Al llegar Cortés a tierras americanas estaba acompañado por un músico de nombre Ortíz, a quien el cronista Bernal Díaz del Castillo describe como "gran tañedor de viguela, y enseñava a dançar", así como por un arpista llamado Maese Pedro.⁶¹ Los cordófonos llegaron desde los primeros años del Virreinato y los cronistas refieren cómo los indígenas aprendieron en poco tiempo y con gran entusiasmo a tocarlos y construirlos.⁶² La educación musical de los nativos se inició con los misioneros pero, debido al enfoque evangelizador del canto, la tarea de enseñar a tañer música profana e instrumental recayó primero en personas como Ortíz "el músico" y otros individuos de extracción social semejante; el repertorio

que enseñaban debió ser de naturaleza popular.⁶³ Incluso cuando llegaron músicos profesionales, la mayor parte de sus actividades didácticas debió estar enfocada en la transmisión de un repertorio de índole popular, ya que los hechos conocidos sugieren que sus escuelas fueron frecuentadas por plebeyos.⁶⁴

La vihuela era un instrumento de forma parecida a la de una guitarra moderna, encordada con seis órdenes (pares de cuerdas) y tocada en España y sus áreas de influencia por miembros de todas las clases sociales.⁶⁵ Nuestro conocimiento del repertorio de este instrumento procede de siete colecciones de música publicadas entre 1535 y 1576, repertorio que difícilmente puede ser considerado popular pues proviene de músicos de la corte o de *amateurs* con un lugar privilegiado en la escala social.⁶⁶ A pesar de que existe evidencia de que la vihuela fue utilizada entre las clases bajas, por desgracia sobrevive muy poca información acerca del repertorio que pudo tocarse en este contexto, del cual no se conoce ningún ejemplo musical.⁶⁷

Otro instrumento asociado con la

música popular durante el siglo XVI es la guitarra. Como sucede con la vihuela, no se conoce ninguna pieza de origen popular para este instrumento; en consecuencia, nuestro conocimiento acerca de la forma en que se tocaba la guitarra en ámbitos populares es muy limitado, aunque se puede encontrar un indicio en una pieza para vihuela incluida en los *Seys Libros del Delphin*, de Luis de Narváez. Se trata de una serie de diferencias sobre el Conde Claros que son 22 variaciones sobre un patrón armónico de tónica-subdominante-dominante-tónica, una de las cuales, la quinceava, lleva la indicación "contrahaziendo la guitarra".⁶⁸ Esta diferencia utiliza solamente los cuatro órdenes internos de la vihuela y puede ser que ésta sea la característica que justifique la rúbrica, ya que la guitarra en el Renacimiento constaba de cuatro órdenes afinados con el mismo temple que los cuatro órdenes internos (del segundo al quinto) de la vihuela. Sin embargo, el uso excepcional de notas repetidas en esta diferencia sugiere también el uso de un plectro, la técnica más usual durante la Edad Media. La forma normal de tocar

la vihuela, puntear con los dedos, se desarrolló a fines del siglo xv con el objeto de ejecutar música polifónica tocando diferentes voces simultáneamente.⁶⁹ Esta técnica fue utilizada para la interpretación de obras complejas y resulta razonable suponer que las clases bajas, con poco interés en este tipo de repertorio propio de las clases intelectuales, seguirían utilizando las técnicas ancestrales para tocar las piezas transmitidas por la tradición oral (como lo atestigua la larga vida de muchos romances), probablemente ornamentando o improvisando sobre sus melodías sencillas.

En las últimas décadas del siglo xvi aparece una nueva técnica de ejecución: el rasgueado. La primera noticia que tenemos de esta nueva forma de tocar aparece en el *Arte poética en romance castellano* (1580), de Miguel Sánchez de Lima, donde el autor se lamenta de que "todo lo que agora se vsa de cantar y tañer es a lo rasgado, y ninguna cosa se canta ni se tañe de sentido".⁷⁰ La idea del rasgueado implicó un cambio revolucionario de conceptos musicales: el abandono de la antigua noción de "consonancia" como la suma

de distintas notas, cada una procedente de voces independientes, sustituyéndola por el concepto de acorde reconocido como una entidad musical autónoma, independiente de cualquier contexto polifónico.⁷¹ Esta visión cambiante se refleja en los sistemas de notación desarrollados para identificar los acordes, una especie de taquígrafía musical que indicaba cada posición de los dedos sobre el diapasón por medio de una letra o de un número. Al mismo tiempo, a la guitarra se le añadió un quinto orden y su afinación nominal se estandarizó.⁷² De esta manera, la combinación de una serie de posiciones codificadas para cada acorde, un patrón estable de afinación y una nueva forma de tocar sentaron las bases sobre las que la nueva guitarra de cinco órdenes podría florecer. El nuevo instrumento adquirió rápidamente una gran popularidad en todos los círculos, al grado que en 1598 Cristóbal Pérez de Herrera ya se quejaba de los mendigos:

"Parece ser necesario mandar V.M. siendo seruido, se remedie y ataje la manera de sacar dineros de vnos ciegos, y otros que lo fingen por ventura, no lo

siendo, teniendo muy buena vista, que se ponen en las plaças y calles principales de los lugares grandes destes Reynos; y algunos a proposito para ello, a cantar con guitarras y otros instrumentos coplas impressas, y venderlas, de sucessos apocrifos sin ninguna autoridad, y aun algunas vezes escandalosos, imponiendo y enseñando con exemplos fingidos a los ignorantes y mal inclinados, cosas de las que le resulta atreuimiento [...].⁷³

Mientras, en los primeros años del siglo XVI, Luís de Briceño dedicó su método a madame de Calles, una noble francesa, elogiando a la guitarra en estos términos:

"la guitarra, señora mía, sea bien tañida o mal tañida, bien encordada o mal encordada, se hace oír y escuchar, atirando con la brevedad de su ciencia y facilidad los mas ocupados ingenios. Y los hace dejar otros ejercicios más subidos por tenerla entre sus manos, dejando laúd, mandora, arpa, violón, zanfoña, lira y teorba, cithara y clavicordio, todo, por la guitarra".⁷⁴

Ya en 1677, Lucas Ruíz de Ribayaz se excusaba en el prefacio de su *Luz* y

norte musical por "escruiir vnas cosas tan ordinarias, que hasta los niños en Madrid, y en otras partes, las entienden y practican".⁷⁵

Una de las características de la nueva guitarra de cinco órdenes, conocida generalmente como guitarra española, era la flexibilidad con que podían disponerse las diferentes octavas en un mismo par de cuerdas. Si bien la nota nominal en que se debería afinar el orden estaba claramente definido, existía la posibilidad de encordarlo al unísono, con una octava entre las cuerdas, e incluso al unísono una octava arriba de su afinación nominal, la cual es similar a la de la guitarra moderna sin la sexta cuerda. Las afinaciones más comunes eran:

a) Ambas cuerdas del quinto y cuarto orden en unísono a la octava grave, descrita por Gaspar Sanz y Pablo Minguet como bueno "para hazer musica ruidosa", lo que probablemente implique que se usaba para rasguear.⁷⁶

b) Una cuerda a la octava superior en el quinto y cuarto órdenes. También mencionada por Sanz, Ruíz de Ribayaz y Minguet como buena para "música ruidosa".⁷⁷

c) Ambas cuerdas del quinto orden al unísono a la octava superior, y una cuerda a la octava superior y otra a la inferior en el cuarto orden. Se encuentra en muchas fuentes francesas e italianas, también conocida como "afinación reentrante francesa", utilizada frecuentemente para música que combina punteado y rasgueado en una amalgama de ambas técnicas.⁷⁸

d) Ambas cuerdas del quinto orden en unísono a la octava superior, y una cuerda a la octava superior y otra en la inferior en el cuarto y tercer órdenes. Aparece en fuentes italianas y parece que no fue muy utilizada. Pero es conveniente mencionarla ya que es muy similar a la usada actualmente para la "vihuela" en la música tradicional mexicana (sin ninguna relación directa con la vihuela del renacimiento), y es una de las muchas afinaciones empleadas para la jarana jarocho en Veracruz.⁷⁹

e) Ambas cuerdas del quinto y el cuarto órdenes en unísono a la octava superior. Se encuentra en los libros de Briceño y Sanz, quien aconseja su uso para "puntear con primor", añadiendo que se utilizaba en Italia. Minguet hace

comentarios similares sobre esta afinación.⁸⁰

Las afinaciones c, d y e tienen en común el "desorden" en que se disponen las cuerdas: ninguna de estas afinaciones tiene la cuerda más grave en la posición más baja del instrumento. Este tipo de afinaciones se conoce como reentrantes y pueden considerarse una de las características más notables de la guitarra barroca, que le permiten una serie de efectos idiomáticos y le dan su timbre peculiar.⁸¹ La importancia de las afinaciones reentrantes para este estudio reside en que proporcionan uno de los eslabones que vinculan a los instrumentos barrocos con los de Veracruz, y nos permiten identificar a los primeros como antecedentes directos de los segundos.

MOSQUITOS, LEONAS Y JABALINAS

La puerta de entrada a la Nueva España era Veracruz, posición privilegiada que sin duda contribuyó a su florecimiento y desarrollo cultural, al mismo tiempo que le permitía conocer las novedades de toda índole, incluyendo las musica-

les, que aportaban los viajeros del Viejo Mundo. En su *Breve descripción de la provincia de México según el estado en que se hallaba el año de 1764*, el historiador jesuita Francisco Javier Clavijero comenta 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."⁶² La "educación veracruzana" seguramente incluía a la música, en especial el estudio de la guitarra, como lo sugiere un método de 1776 titulado *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, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, se describe a sí mismo como "professor de este instrumento en la ciudad de la Vera-Cruz."⁶³

El uso entre la sociedad veracruzana de guitarras e instrumentos de la familia de la guitarra como las jaranas, que seguramente data de los siglos xvii y xviii, es confirmado por Manuel Payno, quien refiere en "Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843" que asistió en Jalapa a una reunión donde "Dos señori-

tas tocaron el arpa y otras las acompañaban con una jaranita", y más adelante menciona una tertulia en la que escuchó una orquesta muy especial que

"se compone simplemente de jaranitas, un par de bajos y cuando más un harpa. Las jaranitas, van disminuyendo en tamaño hasta que el requinto es un juguete que parece imposible pueda tocar en él. El concierto comenzó por uno de esos lindos vals 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. El vals fue tocado perfectamente pues era una sola voz, un conjunto de compasada melodía en la que resaltaba solamente el requinto como en una selva predomina el canto del ruiseñor. Multitud de composiciones modernas se tocaron; pero donde más note la dulzura de estos instrumentos fue en el jarabe: ¡qué alegría y qué voluptuosidad en las variaciones!"⁶⁴

Los instrumentos de la familia de la guitarra empleados por los jarochos son

muy variados en su tamaño y técnica de ejecución. Con frecuencia son construidos por los mismos músicos, tallando el cuerpo, brazo y cabeza de una sola pieza —que puede ser de cedro o de palo cucharo—, y excavando el hueco correspondiente a la caja armónica. La forma es parecida a la de la guitarra, aunque hay diferencias en las proporciones del cuerpo y en el tamaño.⁸⁵ La tapa puede ser de pino, pero también se construye de cedro. Estos instrumentos pueden clasificarse, según su técnica de ejecución, como instrumentos de punteo y de rasqueo. Los punteados son el "requinto jarocho", llamado también "guitarra jabalina", y "guitarra de son", además de otros de registro más grave llamados "león", "leona", "bocona" o "burburona". Los de rasqueo son denominados "jaranas", aunque también pueden recibir otros nombres. Tradicionalmente, las jaranas se construyen en tres tamaños: jarana tercera (la mayor, de 85 a 90 cm de largo), jarana segunda (de entre 60 y 70 cm de largo) y la jarana primera, la cual es tan pequeña (de 40 a 45 cm) que a menudo se le llama "mosquito" o "chillador". Esta última

denominación recuerda el consejo que da Pablo Minguet en sus *Reglas y advertencias generales*, refiriéndose a otro instrumento de pequeñas dimensiones llamado "tiple": "para tañerlo bien es menester hacer muchos redobles, y aprisa, sin salir del compás, para que chillar o haga música ruidosa".⁸⁶ Esta es una descripción precisa de la manera en que se toca el mosquito, con rasgueos rápidos y complicadas combinaciones rítmicas, y sugiere que la analogía con los términos usados por Minguet para indicar el "chillar" y el nombre jarocho como "chillador" no es mera coincidencia. Hay incluso una jarana aún menor, llamada "chaquiste", y se conocen asimismo la jarana cuarta y la "tercerola", mayores que la jarana tercera.

Todas las jaranas tienen ocho cuerdas dispuestas en cinco órdenes (el primero y el quinto sencillos) y emplean una gama de afinaciones que varían de lugar a lugar, la mayoría de ellas reentrantes, lo cual contribuye a considerarlas "guitarras barrocas supervivientes". Las afinaciones reciben variedad de denominaciones, de acuerdo con su lugar de origen, su relación con otros ins-

trumentos e incluso haciendo referencias a su registro por medio de notas musicales. Algunos de estos nombres son: chinanteco, hueyapeño, abajeño, por guitarra, media bandola, cuarta bandola, variación o cruzado, obligado mayor, obligado menor, por primera, por dos, por cuatro, por do, por sol y en sestillo.⁸⁷ Resultaría muy difícil establecer diferencias significativas entre una jarana tercera y una guitarra barroca, ya sea en la forma general del cuerpo, el tamaño o la función musical, especialmente si la jarana se afina "por guitarra", lo cual lleva a la conclusión de que no se trata de un caso de analogías que delaten el origen de la jarana o que atestigüen la preservación de algunas de sus características principales, sino de un ejemplo notable de la supervivencia del instrumento mismo: la guitarra barroca continúa siendo rasgueada en Veracruz.

Por lo general los instrumentos punteados se construyen en dos tamaños: el más pequeño se conoce como requinto jarocho (guitarra de son o jabalina) y el mayor como "león" o "leona" ("bocona" o "burburona"). Salvo por

el tamaño, no hay diferencias importantes entre ellos: ambos tienen una forma que recuerda a la de la guitarra y están encordados con cuatro cuerdas sencillas. De nuevo encontramos una combinación de características que evidencian una descendencia directa de un instrumento antiguo, en este caso la guitarra renacentista. Aunque no sabemos mucho de las características de este instrumento durante la primera mitad del siglo xvi, hay certeza sobre su encordado con cuatro órdenes, que se mantuvo hasta el siglo siguiente.⁸⁸ El uso de la guitarra de cuatro órdenes está poco documentado después del siglo xvi, pero hay indicios que sugieren que continuó tocándose a pesar de la enorme popularidad de la guitarra de cinco órdenes.⁸⁹

Quizás el rasgo más característico de estos instrumentos de punteo sea la forma en que se tocan. Las cuerdas son punteadas con un plectro hecho de cuerno de vaca, siempre con un movimiento descendente, y por este medio el requintista toca un contrapunto sobre la melodía tradicional, frecuentemente improvisando pasajes rápidos,

incluso virtuosísticos, plenos de sincopas y ritmos cruzados sobre la progresión armónica recurrente. Esta técnica instrumental debe tener relación con las de los siglos XVI y XVII. Aunque desconocemos cómo se tocaba la guitarra renacentista en un entorno popular, el rasgueo parece ser un desarrollo popular mientras que el punteo con los dedos se utilizaba para tocar música polifónica. En consecuencia, el legado medieval de punteo con un plectro parece ser una opción razonable para explicar cómo tocarían los músicos populares sus instrumentos durante el siglo XVI. Esta hipótesis encuentra un sustento adicional en el estilo jarocho de tocar, el cual, además de dar un argumento en su favor, ofrece un ejemplo vivo de cómo pudo haber sido llevada a la práctica esta proposición teórica.

"TOCAR UNA GUITARRA A LO RASGADO"

El rasgueo ya estaba bien establecido en los primeros años del siglo XVI. Esta técnica no se limitaba al golpeo regular de las cuerdas para proporcionar un acompañamiento sencillo, si hemos de dar

crédito a una descripción de Miguel de Cervantes en la primera parte del *Quijote* (1605), donde retrata a un cierto individuo hijo de un labrador, el cual "dezia, que su padre era su brazo, su linage sus obras, y que debaxo de ser soldado, al mismo Rey no deuia nada. Añadiosele a estas arrogancias ser vn poco musico, y tocar vna guitarra á lo rasgado, de manera que dezian algunos que la hazia hablar";⁹⁰

Dos de las cualidades más apreciadas de Cervantes son su notable poder de observación y su capacidad para recrear la realidad con notable precisión en sus escritos.⁹¹ La comparación del rasgueado con el habla seguramente supone una cierta elocuencia en el discurso musical que implica que el rasgueado podía ser más complicado y virtuoso que los patrones sencillos de acompañamiento enseñados por Joan Carles Amat en su método elemental de 1596, el primero que se conoce para la guitarra de cinco órdenes.⁹²

El virtuosismo alcanzado por algunos músicos no impidió que otros, con menos talento o conocimiento, intentaran aprender la nueva forma de tocar, la

cual era bastante sencilla en su forma más básica, como atestigua Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611):

"Después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido excelentísimos músicos: pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido vna gran pérdida, porque en ella se ponía todo genero de musica puntada, y aora la guitarra no es mas que vn cencerro, tan facil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cauallos que no sea musico de guitarra".⁹³

Algunos años más tarde, Benedetto Sanseverino declaraba en su *Intavolatura Facile [...] per la Chitarra alla Spagnola* (1620) que el rasgueado era la técnica más apropiada para la guitarra, en oposición al punteado con los dedos, el cual consideraba más adecuado para el laúd.⁹⁴ La opinión de Sanseverino se ve confirmada por las fuentes conocidas: todos los métodos y colecciones de música para guitarra publicados entre 1602

y 1629 están dedicados al rasqueo, incluso para el acompañamiento de música polifónica.⁹⁵ El punteo con los dedos se introdujo poco después de 1629 por Giovanni Paolo Foscari, quien publicó sus obras bajo el pseudónimo de *L'Accademico Caliginoso detto il Furioso* ("El oscuro académico llamado el furioso"). Foscari, sin embargo, reconoció en *Il Primo, Secondo, e Terzo Libro della Chitarra Spagnola* que el punteo era ajeno a la guitarra, confesando que lo había incluido solamente para realzar sus libros.⁹⁶ A pesar de las apologías de Foscari, su innovación fue rápidamente aceptada y comenzaron a aparecer libros que combinaban ambas técnicas, fusión que permitió a la guitarra explotar al máximo sus posibilidades.

Si bien los músicos jarocho han asignado funciones específicas a sus instrumentos y, en consecuencia, dedican algunos al rasqueo, su inventario técnico para este propósito es relativamente limitado: consiste sólo en el uso simultáneo de los dedos índice, medio y anular para los rasqueos descendentes, el pulgar para los ascendentes y el acorde arpegiado "en abanico".⁹⁷ Sin

embargo, con estos escasos tres elementos son capaces de ejecutar combinaciones rítmicas de gran complejidad, muchas de las cuales recuerdan a los ornamentos del rasgueo mencionados en los tratados barrocos.⁹⁸ La diferencia principal entre la técnica instrumental de los músicos jarochos y la que describen las fuentes del barroco, consiste en la forma suelta y ligera en que los primeros utilizan la muñeca, lo cual les permite obtener efectos similares a los que resultarían de las combinaciones de dedos que describen dichas fuentes.⁹⁹

"AL COMPÁS DE LAS GUITARRAS Y ARPAS"

Aunque no hay duda de que los músicos de los siglos XVII y XVIII tocaban en conjuntos formados por instrumentos diferentes, las fuentes musicales no ofrecen ninguna información al respecto. Es muy probable que se formaran conjuntos improvisados utilizando los instrumentos que se tuvieran a la mano, pero también es factible pensar que los instrumentos fueran agrupados siguiendo ciertos criterios. Si bien este trabajo no pretende explorar en detalle los princi-

pios que gobernaban la formación de conjuntos, es posible detectar algunos rasgos que apuntan hacia la asociación de ciertos instrumentos en la práctica normal. A pesar del silencio de las fuentes musicales, las fuentes literarias de la época nos permiten un atisbo de dichas prácticas y nos dan un buen punto de partida para la investigación. Por motivos de espacio sólo se examinarán aquí, de manera muy somera, algunos de los ejemplos más representativos que pudieran arrojar luz sobre la conformación de los conjuntos musicales en el siglo XVII.

Ya que Miguel de Cervantes incluyó numerosas referencias a la música en sus novelas y obras teatrales, la notable calidad de sus descripciones ha incitado a algunos investigadores a realizar trabajos monográficos a partir de la información que ofrece.¹⁰⁰ En "La ilustre fregona" (1613), Cervantes relata cómo una dama disfrazada de fámula recibe una serenata con "arpa y vihuela" (esta última, con toda seguridad, una guitarra), ofrecida por el hijo de un corregidor.¹⁰¹ Tirso de Molina, autor de la versión más antigua del *Don Juan*, incluyó

en su novela *Cigarrales de Toledo* (1621) una escena donde una mascarada es acompañada por arpas, laúdes, cítaras y vihuelas, cordófonos que tocaron la música para una danza.¹⁰² Antonio Hurtado de Mendoza ofrece la descripción de un conjunto instrumental más grande que tocó en la fiesta ofrecida en 1623 para celebrar el cumpleaños del rey Felipe III: "Quatro coros, vnos enfrente de otros, que se formauan de la Capilla Real con varios instrumentos, vnos de guitarras, otros de flautas, y baxoncillos, otros de tiorbas, y otro de violones y laudes".¹⁰³

Aunque poco conocido hoy en día, Alonso de Castillo Solórzano fue uno de los autores más prolíficos de su tiempo y, como Cervantes, también ofrece abundantes referencias musicales en sus obras. Las siguientes tres citas son tomadas de sus novelas; la primera proviene de *Tardes entretenidas* (1625), que trata de los pasatiempos de dos damas ayudadas por un sirviente que tiene algo de bufón: "con esto trujeron una arpa y una guitarra y à tres voces doña Laura, doña Angela y Octavio cantaron este romance".¹⁰⁴ En *Tiempo de*

regocijo (1627), Castillo Solórzano describe una fiesta con acompañamiento de música: "dieron seis músicos principio à la fiesta cantando esta canción al son de dos arpas, dos tiorbas y una guitarra".¹⁰⁵ *Las harpías en Madrid* (1631) narra las aventuras de tres prostitutas quienes, en cierto momento, reciben la serenata del ingenuo pretendiente de una de ellas: "púsole silencio ver entrar tres músicos y entre ellos Leonardo, que con tres guitarras cantaron esta letra".¹⁰⁶ A finales del siglo XVI, Ginés Campillo de Bayle publicó su novela *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena* (1691), la cual relata la vida campestre en un poblado rústico al sur de España; en cierto momento, los vecinos de esta aldea celebran un baile donde "Siguieron con bello donaire las labradoras, briosas en la danza, armoniosas en las bien repicadas castañetas, que chasqueaban al compás de las guitarras y arpas, que sonoramente pulsaban diestras serranas".¹⁰⁷

Con la excepción de que en México no es habitual el uso de las castañuelas, esta última descripción podría muy bien representar a un fandango jarocho,

describiendo un "son de montón" danzado con brío, entusiasmo y gallardía por las mujeres del pueblo a los repiques y rasgueados de las jaranas y arpas. Finalizamos esta revisión somera con el consejo dado a cierta chiquilla en el entremés anónimo de *La noche de toros* (ca. 1700): "con panderos y guitarra, huélgate niña mía, que la noche de toros, no es cada día".¹⁰⁸

Los conjuntos mencionados en las fuentes antes citadas pueden resumirse de esta manera:

1. Arpa y vihuela [= guitarra] (1613).
2. Arpas, laúdes, cítaras y vihuelas (1621).
3. Guitarras, flautas y bajoncillos; tiorbas, violones y laúdes (1623).
4. Arpa y guitarra (1625).
5. Dos arpas, dos tiorbas y una guitarra (1627).
6. Tres guitarras (1631).
7. Guitarras, arpas y castañuelas (1691).
8. Guitarra y panderos (ca. 1700).

Esta pequeña muestra permite extraer las siguientes conclusiones: al parecer no existía una conformación esta-

blecida para los conjuntos, pero es evidente una franca preferencia hacia los instrumentos de cuerdas; las flautas y los bajoncillos pudieron ser utilizados ocasionalmente. Una combinación que parece haber disfrutado de una predilección especial es la de arpa con otro instrumento de cuerda (sea vihuela o guitarra). La referencia a las tres guitarras es especialmente interesante, ya que sobreviven algunas piezas barrocas para un conjunto de tres guitarras iguales.¹⁰⁹ Castillo Solórzano no hace ningún comentario acerca del tamaño de los instrumentos, pero sabemos que existían guitarras de diferentes tamaños y que probablemente se tocaran juntas, como lo sugieren las instrucciones de afinación para tres guitarras de distintos tamaños que proporciona Foscarini en su *Libro secondo*.¹¹⁰ Carlo Calvi confirma la práctica de usar conjuntos formados por guitarras de diferentes tamaños en su *Intavolatura de Chitarra e Chitarriglia* (1646), donde ofrece consejos sobre la forma de afinar "quattro Chitarre di concerto": una grande, dos de tamaño medio (afinadas una cuarta y una tercera mayor arriba

de la guitarra grande), y una pequeña (afinada una quinta arriba de la grande).¹¹¹ Su uso simultáneo está implícito en las instrucciones de Calvi sobre cuáles posiciones de acordes deberían usarse en cada guitarra para obtener un "óptimo concierto", es decir, para tocar en la misma tonalidad.

En el área jarocha los conjuntos pueden ser muy variados, de acuerdo con la región y los músicos disponibles. En términos generales, el núcleo de estos grupos está formado por arpa, requinto y jarana.¹¹² El arpa toca magistralmente en los interludios instrumentales e incluso puede tener participaciones como solista, toca constantemente durante las partes cantadas y proporciona el bajo. A su vez, el requinto improvisa un contrapunto sobre la melodía del son apoyado por el rasgueo de la jarana que establece los patrones rítmicos del son. Este núcleo puede ser aumentado por una o dos jaranas más o por otro requinto; en la región de Tlacotalpan es común tocar un pandero hexagonal. En algunos casos, el arpa puede estar ausente y así el requinto cumple con sus funciones

melódicas, e incluso se puede omitir el requinto en grupos más elementales como, por ejemplo, de dos jaranas y pandero.¹¹³ Una combinación especial de tres jaranas de diferentes tamaños es usada en las áreas de Jaltípan y Minatitlán.

Como puede verse, las combinaciones instrumentales jarochas muestran semejanzas evidentes con los conjuntos barrocos españoles: la preferencia por grupos compuestos exclusivamente de instrumentos cordófonos, con un énfasis en la asociación del arpa con instrumentos de la familia de la guitarra. Esto también puede confirmarse en la Nueva España del siglo xvii en documentos como el que da cuenta de que, en mayo de 1699, se celebraron en Puebla dos novenarios, uno de los cuales fue dirigido por "Chorrillo o Melchor (Melchorillo)", conocido también como el "cantor de la Virgen", quien reunió y dirigió una combinación de "muchos instrumentos de arpa y guitarra."¹¹⁴ O en la declaración del tejedor Juan Rodríguez, quien afirmó el 20 de mayo de 1699 ante el Santo Oficio que recordaba un oratorio en el cual "representó

Serbates el Soto, y ubo música de arpa i guitarra".¹¹⁵ Si recordamos la cita de *La noche de toros* (ca. 1700), podremos notar el uso del pandero en combinación con las jaranas, pero quizá sería más significativo hacer un paralelo entre los conjuntos formados exclusivamente por guitarras de Foscarini y Calví y los grupos de jaranas de diferente tamaño de Jaltipan y Minatitlán. Un punto más de convergencia que merece subrayarse es la combinación de instrumentos de punteo y de rasqueo. Luis Robledo ya ha señalado que esta combinación pudo utilizarse durante el siglo xvii, basando su hipótesis en un pasaje del *Sueño de la muerte* (1621), de Francisco de Quevedo, el cual describe a los barberos en el infierno:

"Quien vendra acompañada desta maldita canalla? Dezia yo, y me parecia que aun el diablo era poca cosa para tan maldita gente, quando veo venir gran ruydo de guitarras: alegreme vn poco, tocauan todas pasacalle, y vacas: que me maten si no son Barberos, y ellos que entran. No fue mucha habilidad el acertar, que esta gente tiene pasacalles infulsos [sic] y guitarras gratis-

data; era de ver puntear a vnos, y rasgar a otros. Yo dezia entre mi: Dolor de la barba, que ensayada en saltarenes se ha de ver rapar, y del brazo que ha de recibir vna sangría passada por chacoñas y folias".¹¹⁶

Es claro que en este sueño barroco se realiza una práctica exactamente igual a la que llevan a cabo los músicos jarocho.

"LO QUE NO SE PUEDE DECIR POR SCRIPTURA..."

Este examen somero de la evidencia barroca y de las formas de hacer música en Veracruz muestra que existen similitudes notables entre ambas. Aunque a primera vista puede parecer que equiparar las prácticas cultas del barroco con las que se basan en las tradiciones populares excedería los límites de una comparación válida, merece la pena recordar que los músicos españoles solían basar sus composiciones sobre modelos populares y que, en consecuencia, pueden considerarse como provenientes del mismo tipo de fuente que después produjo la música tradicional de Veracruz.¹¹⁷

Lo mismo podría decirse de las técnicas instrumentales: los tratados y métodos barrocos describen una cantidad mayor y más sofisticada de recursos técnicos que los utilizados en Veracruz; pero también es posible que la técnica barroca se desarrollara a partir de un conjunto de fórmulas técnicas fundamentales heredadas de la música popular. La diferencia principal entre ambas técnicas reside en que la barroca ofrece la posibilidad de obtener gradaciones y efectos más sutiles; sin embargo, la técnica popular es capaz de obtener resultados que, si bien son más

sencillos, a veces pueden llegar al virtuosismo. La música jarocho de Veracruz nos puede proporcionar el vínculo que necesitamos para "recuperar" la tradición oral perdida, al preservar con fidelidad las prácticas musicales de los siglos XVII y XVIII y puede auxiliarnos en su reconstrucción con la vitalidad que debió tener en sus orígenes. Este es un caso bastante claro en el que la oralidad y el documento se complementan ofreciéndonos una visión mucho más completa de una tradición secular y hasta permitimos el lujo, raras veces alcanzable, de estudiarla y vivirla.

NOTAS

¹ José Antonio Robles Cahero plantea el funcionamiento de dos tipos o niveles de memoria en su artículo "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVII novohispano", *Heterofonía*, vol. XVII, núm. 2, abril-junio de 1984, pp. 26-43. En este artículo habla (pp. 37-38) de un "mecanismo externo" de la memoria, el cual define como "la escritura como medio de transmisión, como mecánica del recuerdo de un fenómeno de transmisión oral". Los "mecanismos internos" son definidos como "los medios de transmisión de que se vale la tradición oral para subsistir", equiparándolos en su artículo con los bailes mismos. En el presente trabajo retomamos este planteamiento, considerando a las fuentes escritas equivalentes de la "memoria externa" y a la experiencia del acto musical —así como a la preservación de dichas experiencias por medio de una tradición viva— la "memoria interna". Para este propósito, entenderemos "documento" en el sentido en el que lo define la Unión Francesa de Organismos de Documentación: "toda base de conocimiento expresada en un soporte material y susceptible de ser utilizada para consultas, estudios o pruebas", Domingo Buonocore, *Diccionario de bibliotecología* [...], Santa Fe, Argentina: Castilvi, 1963, p. 173; citado en Luis Antonio Gómez, *El libro de música mexicana a través de los Cantares Mexicanos*, México, Colegio Nacional de Bibliotecarios, 2001, pp. 25-26, n. 1.

² Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, fol. lxxv. El siguiente Lucas Ruiz de Ribayaz comenta en el prefacio de su *Luz y norte musical para cominar*

por las cifras de la guitarra española..., Madrid, Melchor Álvarez, 1677, sig. 2 que, "aunque se canta y se tañe, no es más que de memoria, exceptuando a algunos que saben la Música de Canto de Organo", reconociendo implícitamente el valor de la memoria como un mecanismo de transmisión de mayor trascendencia, incluso, que el del documento escrito.

³ Para una discusión del término "jarocho" y su aplicación a los habitantes y cultura de la región costera de Veracruz, véase Ricardo Pérez Montfort, "El jarocho y sus fandangos vistos por viajeros y cronistas extranjeros en los siglos xix y xx (Apuntes para la formación de un estereotipo regional)", en *Veracruz y sus viajeros*, Daniel Sánchez Scott (ed.), México, Banobras-Gobierno del Estado de Veracruz, 2001, pp. 123-187 (pp. 131-157).

⁴ Algunos autores han notado ciertas analogías entre la música de Veracruz y la del barroco hispánico, pero no han desarrollado este punto en más detalle. Véase, por ejemplo, Peter Sensier, "A Gap in the History of the Guitar", en *Guitar*, vol. 4, núm. 3, octubre de 1975, pp. 16-17; p. 17: *Mexico, like the rest of Latin America, is a living museum of the guitar in various forms (or variants of the form) that it passed through in Spain from the 16th century onwards*. Bruno Montanaro, *Guitares hispano-americanes*, Aix-en Provence, Édisud, 1983, comenta en la p. 136 acerca de la quinta huapanguera que "le nombre de *choeurs*, la technique d'execution et la forma de la caisse sont trois elements qui rapellent la guitare du xvi^e siècle", y hace comentarios similares acerca de la jarana jarocho en la p. 142. Jas Reuter, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, 5a. ed., México, Panorama Editorial, 1988 (mencionada en lo sucesivo como *Música*), comenta en la p. 169: "El son jarocho es el que más elementos conserva del contrapunto de la música barroca europea". Michael Lorimer (ed.), *Saldivar Codex No. 4: Santiago de Murcia manuscript of baroque guitar music (c. 1732), found and acquired in September 1943 in León, Guanajuato, México by the Mexican musicologist D. Gabriel Saldivar y Silva*, Santa Barbara, Cal., Michael Lorimer, 1987, p. xix: "today's Mexican vihuela, one of the living fossils of the Spanish baroque Guitar", Antonio García de León, "Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial", en *Heterofonía*, núms. 109-110, julio de 1993-junio de 1994, pp. 17-27, p. 22 (mencionada en lo sucesivo como *Contrapunto*): "Esta guitarra barroca, italiana para más señas, no es otra cosa —con todo y su docena de afinaciones— que la actual 'jarana tercera', ideal para acompañar las 'relaciones', es decir, las décimas glozadas y enlazadas"; y en la p. 23, "Y lo que encontramos generalmente, a lo largo de todo el Siglo de las Luces, es un curioso contrapunto entre lo lírico y lo popular, y en las vertientes popular y culta: esto explica el porqué, en la tradición del son jarocho, persisten rasgos de música antigua y barroca, así como arrebatos líricos del Siglo de Oro". El mismo autor menciona, en *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 122-130 (mencionado en lo sucesivo como *Mar*), nueve rasgos que considera comunes entre la música barroca y la tradición jarocho (véase la p. xx). [cc. 21-22]

⁵ Véase, por ejemplo, Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966; José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968; Margit Frenk, *Estudios sobre la lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978 (mencionado en lo sucesivo como *Lírica*).

⁶ Véase Margit Frenk, "Sobre los textos poéticos en Juan Vázquez, Narváez y Mudarra", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. v, 1952, pp. 3-56; José Rameu Figueras, "El toro", ensalada poe-

ticomusical inédita. Estudio sobre temas taurinos y vaqueros en la lírica tradicional", en *Anuario Musical*, vol. 20, 1967, pp. 25-58.

⁷ M. Frenk, *Lírica*, p. 81.

⁸ *Cancionero de México* [antología popular, sin nombre de compilador], 5 vols, Guadalajara, Ambriz, s.d., I, p. 21.

⁹ Los entremeses de Castro se publicaron en tres volúmenes en *Alegría cómica, explicada en diferentes asuntos jocosos...*, Zaragoza, 1702. Citado en Emilia Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y magigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols., Madrid, Bailly Baillière, 1911 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 17-18). Mencionado en adelante como *Entremeses*, vol. I, p. cxxx.

¹⁰ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, 2a. ed., México, UNAM, 1984, p. 85.

¹¹ Algunas fuentes de "Canarios" son: Fabritio Caroso, *Il Ballarino*, Venecia, Francesco Ziletti, 1581, fols 15v, 70, 105, 176, 180v y 183v; Julio Cesare Barbetta, *Intavolatura de Liuto*, Venecia, Antonio Gardano, 1585, p. 11; r. Fn, Ms. Magliabechiano xxx. 30 (reproducción en facsímil diplomático, con algunas alteraciones, y transcripción en Paolo Possiedi (ed.), *Danze Italiane per Liuto*, Padua, G. Zanibon, 1981, pp. 24-27; Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, Langues, Jehan des Preyz, 1589, fol. 96; Jean Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus*, Colonia, Gerard Greuenbruch, 1603, fol. 168v; *Balletti moderni facili per sonar sopra il liuto*, Venecia, Angelo Gardano, 1611, p. 29; Georg Leopold Fuhrmann, *Testudo Gallo-Germanica*, Colonia, s.e., 1615, p. 146; E_Mn, M.2209, Carlo Calvi, *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*, Bolonia, Giacomo Monti, 1646, p. 27; Roberts Lute Book, ca. 1654-1668 (reproducción en facsímil por Boethius Press, Kilkenny, 1978), sigs. C.4v, D.3v, y E.3v; Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española...*, Zaragoza, Herederos de Diego Darmer, 1/1674, 2/1675, 3/1675, 4/1675, 5/1675, 6/1675, 7/1697, 8/1697, libro 1, lámina 8, y libro 2, lámina 5; L. Ruiz de Ribayaz, *op. cit.*, pp. 6, 71 y 133; Francisco Guerau, *Poema harmonico, compuesto sobre el temple de la guitarra española...*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694, lámina 54; Antonio de Santa Cruz, "Livro donde se ueran pazacalles de los ocho tonos i de los transportados, i asimesmo fantasias [...] para biguela hordinaria" [ca.1700?], fols 5 y 6; Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso de zifras armonicas, con teoria y practica, para arpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, Madrid, Imprenta de música, 1702 [primera parte], lámina 8; *Códice Saldívar IV*, ca. 1732 (atribuido a Santiago de Murcia y descubierta en León, Guanajuato; actualmente en la biblioteca de Gabriel Saldívar), fols. 9 y 10.

¹² E. Cotarelo y Mori, *Entremeses*, I, pp. ccxxxvi-ccxxxvii.

¹³ Véase el villancico IX cantado en el tercer nocturno de la fiesta de la Asunción de María en 1677, cuyas copias comienzan diciendo: "El Canario que suena festivo/ pagado y contento de buenos pasajes/ se comienza (que en eso está el toque)/ metiéndolo a voces la musica, tate". Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. por Francisco Monterde, Ba. ed., México, Porrúa, 1992, p. 328.

¹⁴ "Estrivillo por cruçado tañer el canario y cantarlo mui volado a de cantar mui volado cantarlo mucho mucho", Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Berkeley, University of California Press, 1974 (mencionado en lo sucesivo como *Christmas*), pp. 7 y 110-111. González fue uno de los compositores más apreciados en España y Portugal; floreció alrededor de 1633, véase *ibid.*, p. 46. Esta obra forma parte de la colección Jesús Sánchez Garza, custodiada en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIOM), del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA).

¹⁵ *ANV, Inquisición*, vol. 830, fols. 1-2B; citado en Gabriel Saldivar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols., México, CONACULTA-INBA-CENIOM, 1992, vol. II, p. 234 (mencionada en lo sucesivo como *Bibliografía*).

¹⁶ El *Códice Saldivar IV* seguramente fue compilado por Santiago de Murcia, guitarrista español de gran renombre y maestro de la reina María Luisa Gabriela de Savoya, primera esposa de Felipe V. Al morir su protectora se pierde su rastro en la corte de Madrid, y la siguiente noticia suya proviene de una compilación manuscrita titulada "Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales para El S' D^{no} Joseph Alvarez de Saa^{mo} por Santiago de Murcia año de 1732" (ca: Lbm, Add.MS.31640), la cual fue encontrada en México. La evidencia interna, y el hecho de que ambas colecciones de música hayan sido descubiertas en México, sugieren que el "Passacalles y obras" y el *Códice Saldivar IV* son volúmenes complementarios escritos por las mismas fechas. Los estudios más importantes sobre Santiago de Murcia son: Craig Russell, *Santiago de Murcia's "Códice Saldivar No. 4": A Treasury of Guitar Music from Baroque Mexico*, 2 vols., Illinois, University of Illinois Press, 1995; y Monica Hall, "The Guitar Anthologies of Santiago de Murcia", tesis doctoral inédita, Open University, Milton Keynes, 1984. Para una discusión de la procedencia del *Códice Saldivar IV*, véase M. Lorimer, *op. cit.*, pp. v-vi.

¹⁷ Algunos ejemplos de "Canarios" provenientes de la música tradicional se pueden escuchar en las grabaciones: *La música ritual*, serie II, núm. 1; "El Costumbre, Sones de Flor", Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, FONAPAS-INI, s.d., lado 1, pista 1; y la grabación dedicada íntegramente a este género: *Música del maíz, La, Canarias: sones rituales de la Huasteca*, Gonzalo Camacho Díaz y Susana González Aktories (coords.), producción; Seminario de Semiología Musical de la Escuela Nacional de Música, México, CONACULTA-Musical-Museo Nacional de Culturas Populares-Seminario de Semiología, ENM/UNAM-OGAPN/UNAM, s.d. [2003] ("Sin maíz no hay país", vol. 2). También se puede consultar sobre este tema a: César Hernández Azuara, "Danzas del Costumbre como ofrenda ritual. Reproducción cultural de cuatro comunidades nahuas de la Huasteca", tesis inédita de maestría, INAH, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2004. Resulta interesante la afirmación de Vicente T. Mendoza (*op. cit.*, p. 116) sobre el "Canario", al cual considera como el son más antiguo de los que forman en conjunto al jarabe, añadiendo que se encuentra registrado en documentos inquisitoriales de 1779, donde se le llama "pan de jarabe".

¹⁸ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 32v, edición microrreprográfica de la Hispanic Society of America, Nueva York, 1927, p. 143.

¹⁹ Luis Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra u lo español.*, París, Pierre Ballard, 1626, sig. A.ji.

²⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fol. 171v.

²¹ *Ibid.*, fol. 142v.

²² E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. ccxcvii.

²³ G. Sanz, *op. cit.*, p. lxi.

²⁴ *Ibid.*, *passim*. Es interesante notar que el "Villano" puede encontrarse en un pliego suelto de ca. 1550, que contiene unas "Coplas fechas por Rodrigo de Reynosa a vnas serranas al tono del bayle del villano", *oa*; Lbm o 11022, publicado en Luis Usó y Rfo (ed.), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Londres, 1841, p. 237; J.A. Bellón y P. Jauralde Pou (eds.), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Madrid, Akal, 1974, p. 276.

²⁵ Pablo Minguet y Yrol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos...*, Madrid, Joaquín Ibarra, ca. 1752; 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 dividida en dos tratados. Su autor Don Juan Antonio de Vargas y Guzman, professor de este instrumento en la ciudad de la Vera-Cruz. Año de 1776", *AN, Secretario 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, ANH, 1986.

²⁶ Anónimo, *Entremés de la guitarra*, Barcelona, Matheo Barceló, s.d. [ca. 1779]. Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. ccxxxiii-ccxcvii, proporciona una lista de bailes y danzas de los siglos xvii y xviii, entre las cuales se encuentran, como danzas: "Alemana", "Baja", "Bran de Inglaterra", "Caballero", "Cerdana", "Dama", "Danza de espadas", "Españoleta", "Furioso", "Gallarda", "Danza de gitanos", "Gran Duque", "Danza del hacha", "Morisca", "Nizarda", "Paradetas", "Pavana", "Pavanilla", "Rugero", "Saltarelo", "Saráo", "Saráo francés", "Serranía", "Torneo", "Turdión" y "Zambra"; algunos de los bailes enumerados son: "Bullicuezuz", "Caponá", "Conde Claros", "Contrapás", "Chacona", "Chamberga", "Fandango", "Gambetas", "Gatatumba", "Guineo", "Jácara", "Mariona", "Marizápalos", "Matachines", "Paracumbé", "Pasacalle", "Saitarén", "Seguidillas", "Tarantela", "Vacas", "Villano", "Zarabanda" y "Zarabambeque". Los "Canarios" y las "Folias" aparecen indistintamente como danza o baile.

²⁷ Luis de Narváez, *Los seys libros del delphin de musica de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538.

²⁸ Véase Howard Mayer Brown, *Instrumental Music published before 1600*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967, p. 104, n. 2.

²⁹ Un buen número de estas formas nuevas se encuentra representado en el *Códice Saldívar IV* y en el manuscrito "Eleanor Hague", escrito en Chalco a principios del siglo xviii y ahora custodiado en el Southwestern Museum, Braun Research Library, Los Angeles, Cal., con la signatura ms 203, Box 4. Véase Craig H. Russell, "El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo xviii", en *Heterofanía*, vol. xxx, núms. 116-117, enero-diciembre de 1997, pp. 51-97.

³⁰ J.A. Robles Cahero, *op. cit.*, p. 36, comenta al respecto: "El restante elemento de la danza, la música, produce una memoria auditiva, la cual se ejerce a través del canto del texto y de la música instrumental que acompaña texto y movimiento. Dado que hasta el momento no ha sido encontrada ninguna música escrita de aquellos bailes, ni en el archivo de la Inquisición, ni en ninguna otra fuente de la época, quizá debido al prejuicio elitista, a la falta de interés o simplemente porque la música popular no tiene por qué escribirse, no podemos dar ejemplos sonoros de lo que fue esa música. Sin embargo, y a manera de experimento, bien podría reconstruirse con ayuda de la rítmica de los textos, a partir de algunas melodías sencillas de otras fuentes musicales (los libros de los siglos XVII y XVIII para guitarra barroca, por ejemplo) y de ciertos patrones armónicos hispánicos muy en boga en aquella época".

³¹ La importancia de los documentos custodiados en el AGN para la historia de la música en México puede constatarse, por ejemplo, en Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, donde el ramo de Inquisición de dicho archivo figura prominentemente en la bibliografía.

³² J.A. Robles Cahero, *op. cit.*, p. 29.

³³ Véase A. García de León, *Contrapunto*, p. 24.

³⁴ AGN, *Inquisición*, vol. 583, exp. 2, ff. 172-173. Citado en Maya Ramos Smith (coord.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, México, CONACULTA-INBA-CITRU, 1998 (Col. Escenología), doc. 46; 1645-1661: Prohibición de una comedia que las "mujeres de mala vida" del Recogimiento de la Magdalena iban a representar en honor de la santa, pp. 364-365.

³⁵ Véase Craig H. Russell, "New Jewels in Old Boxes: Retrieving the Lost Musical Heritages of Colonial Mexico", en *Arts Musica Denver*, vol. 7, núm. 2, primavera de 1995, pp. 13-38 (p. 22).

³⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pp. 223-224. Véase también R. Stevenson, *Christmas*, pp. 7-8.

³⁷ AGN, *Inquisición*, vol. 1052, exp. 20, f. 292. Véase J.A. Robles Cahero, *op. cit.*, p. 31; José Roberto Sánchez Fernández, *Bailes y sonos deshonestos en la Nueva España*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1998 (Cuadernos de Cultura Popular), p. 17.

³⁸ *Ibid.*, p. 32. Gabriel Saldivar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934 (ed. facsimilar: Toluca, Gobierno del Estado de México, 1980, en lo sucesivo mencionada como *Historia*), p. 252, señala que "La palabra *son* aplicada a la música, parece que fue aplicada por primera vez oficialmente al prohibirse un baile y coplas el año de 1766, el cual clasificamos entre la música de negros". Es muy posible que se refinara precisamente a este documento. Sin embargo, Antonio García de León refiere que en un documento de 1695 se mencionan "sones jarochos", véase la página xx [=18], nota 50.

³⁹ J.A. Robles Cahero, *op. cit.*, p. 36; J.R. Sánchez Fernández, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ AGN, *Inquisición*, vol. 1181, exp. 3, f. 123. Citado en M. Ramos Smith, *op. cit.*, doc. 58. 1771-72: Jalapa, Denuncia de los sones *Chuchumbé, Totochín y Juégate con candela* ejecutados en una Iglesia, pp. 382-383.

⁴¹ Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Manuscritos, vol. 1378, ff. 90-107. AGN, *Inquisición*, vol. 1162, exp. 32, f. 382. Citado en M. Ramos Smith, *op. cit.*, documento 147. 1774-75: Controversia entre el Corregidor y el Juez de Teatro sobre el baile de *La Cosecha* y denuncia de la comedia *Las celas en vizcaína y el amor en francés*, pp. 551-558 (p. 553).

⁴² AGN, *Inquisición*, vol. 1126, exp. 9; ff. 41-60: "Expediente formado con motivo de los papeles manuscritos que el Comisario de Veracruz ha dirigido al Tribunal, intitulados, uno: Solemne Funeral del Difunto Medellín, y el otro: Resurrección de Medellín". Citado en A. García de León, *Contrapunto*, p. 23.

⁴³ AGN, *Historia*, vol. 473, exp. 16, ff. 7-90. Bando, vol. 14, exp. 24, ff. 62-75. Correspondencia de Virreyes, vol. 1, ff. 139-402. Citado en M. Ramos Smith, *op. cit.*, doc. 132. 1786: Texto y espectáculo en el Reglamento Teatral del Virrey Conde de Gálvez, pp. 529-531.

⁴⁴ AGN, *Inquisición*, vol. 1312, exp. 17, ff. 148bis-150. Citado en M. Ramos Smith, *op. cit.*, doc. 62. 1796: Denuncia de sones profanos en las misas de Navidad, pp. 389-391.

⁴⁵ G. Saldivar, *Historia*, p. 256.

⁴⁶ Frances Erskine (Madame Calderón de la Barca), *Life in Mexico During a Residence of Two Years in that Country*, México, Mexico Press, 1946, p. 156: "In the evening here, all assemble in a large hall; the señora de _____ playing the piano; while the whole party, agents, dependientes, majordomo, coachmen, matadors, picadors, and women-servants, assemble and perform the dances of the country; jarabes, aforrados, erianos, palomos, zapateros, etc., etc. It must not be supposed that in this apparent mingling of ranks between masters and servants there is the slightest want of respect on the part of the latter; on the contrary, they seem to exert themselves, as in duty bound, for the amusement of the master and his guests".

⁴⁷ Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frio*, ed. de Manuel Sol, pról. de Margo Glantz, 2 vols., México, CONACULTA, 2000 (Obras completas, IX-X), vol. II, p. 415.

⁴⁸ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, vol. I, 6a. ed., 2 vols., México, Patria, 1976 (México en el siglo XIX), pp. 242-244.

⁴⁹ Antonio García de León, "La isla de los tres mundos", en *La Jornada Semanal*, 24 de mayo de 1991, citado en Álvaro Alcántara López, "Los motivos del son", *Son del Sur*, núm. 7, pp. 33-42 (p. 36).

⁵⁰ Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, pról. de Brian F. Connaughton, México, CONACULTA, 1994 (Mirada Viajera), p. 92.

⁵¹ Antonio López Matoso, "El viaje de Perico Ligero al país de los Moros" (1816), en Martha Poblett Miranda (comp.), *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos, 1518-1697*, pról. de José Emilio Pacheco, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, vol. II, pp. 159-241. Citado en Antonio García de León, *Contrapunto*, p. 27. La "Amable" es una pieza de origen francés: "Amable vainqueur" de la ópera *Hesione* (1700), de André Campra, a la cual se aplicó el procedimiento de la diferencia en el ámbito hispánico. En las fuentes novohispanas esta pieza aparece en el manuscrito "Eleanor Hague", fol. 71v, y en el *Códice Saldivar IV*, fol. 73. Ejemplos de *paspiéd* se pueden encontrar en el *Códice Saldivar IV*, fols. 79 ("Paspiéd viejo") y 79v ("Paspiéd nuevo"), así como en el Manuscrito 1560 de la Biblioteca Nacional de México (copiado ca. 1740), pp. 34-35. La "Guastala", también de origen francés (*Guastala*), aparece en el manuscrito 1560, p. 46, y en el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia, impreso en Madrid antes de que se pierda el rastro de este guitarrista, p. 77. En esta última fuente también se incluyen la "Amable" (p. 66) y los dos *paspiéd*s que posteriormente aparecerán en el *Códice Saldivar IV* (p. 57).

⁵² Louis de Bellemare (alias Gabriel Férry), *Escenas de la vida mejicana, los jarochos* (1830), reed. de José López Portillo y Rojas, trad. de L. García del Real, Barcelona, 1905 (de: *Revue des Deux Mondes*, vol. 22, París, 1847, pp. 410-439). Citado en R. Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 164, y Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941; reimpresión facsimilar: México, CEMAM, 1996, pp. 114-115. Este pasaje es mencionado también en G. Saldivar, *Bibliografía*, vol. 1, p. 324, y en A. García de León, *Mar*, p. 112.

⁵³ José María Esteva, *Ñor Gorgoño*, "El veracruzano", 16, vii, 1851. Citado en O. Mayer-Serra, *op. cit.*, pp. 112-114. Este romance es mencionado, sin proporcionar su nombre, en Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana. Investigaciones acerca de la cultura musical en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 107, y en R. Pérez Montfort, *op. cit.*, pp. 132-136.

⁵⁴ G. Prieto, *op. cit.*, vol. II, p. 44.

⁵⁵ Charles Macomb Flandrau, *¡Viva México!*, trad. de Victoria Schusheim, pról. de Margarita Carbó, México, CONACULTA, 1994 (Mirada Viajera), p. 73. La edición original se publicó en Nueva York en 1908.

⁵⁶ Thomas Stanford, *El son mexicano*, trad. del inglés por María Martínez Peñalosa, México, SEP, 1984 (Sep 80, 59), p. 10. Puede verse también a Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁵⁷ J. Reuter, *Música*, pp. 156-163.

⁵⁸ A. García de León, *Mar*, pp. 114-129.

⁵⁹ Ricardo Pérez Montfort, "Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones", en *La Gaceta, revista del Fondo de Cultura Económica*, núm. 230, febrero de 1990, pp. 29-33 (p. 33).

⁶⁰ Véase, por ejemplo, José Antonio Guzmán Bravo, "Glosario de instrumentos prehispánicos", en Julio Estrada (ed.), *La música de México (mencionada en lo sucesivo como MM)*, *1. Período prehispánico*, vol. 1, México, UNAM, 1986, pp. 169-220.

⁶¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Madrid, 1632), fol. 245. Véase también Robert Stevenson, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", en *MM, 1. Historia, 2. Período virreinal*, vol. 2, México, UNAM, 1986, pp. 7-74 (p. 25).

⁶² Algunas de las referencias de los cronistas acerca de la facilidad con que los indígenas aprendían música se reproducen en Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, pról. de Juan Manuel Ortiz de Zárate, 2a. ed., México, Porrúa, 1970 (Textos Universitarios), p. 152; G. Saldivar, *Historia*, pp. 89-90 y 181-182.

⁶³ Véase G. Saldivar, *Historia*, pp. 161-162; G. Orta, *op. cit.*, p. 164; y R. Stevenson, 1986, p. 25.

⁶⁴ Por ejemplo, José Antonio Guzmán Bravo, "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en *MM, 1. Historia, 2. Período virreinal*, vol. 2, México, UNAM, 1986, pp. 77-164, relata (pp. 123-124) que un negro llamado José Chamorro enseñaba guitarra (y otras cosas más censurables a las damas) en el mercado y las plazas de Oaxaca, y de su fin en prisión acusado de bigamia.

⁶⁵ Para una descripción de la vihuela, véase John Milton Ward, "The Vihuela de Mano and its Music (1536-1576)", tesis doctoral inédita, New York University, 1953, pp. 12-21; Antonio Corona Alcalde, "The Viola da Mano and the Vihuela. Evidence and Suggestions about their Construction", en *The Lute*, vol. 24/1, 1983, pp. 3-32. Numerosas libros y estudios reproducen ilustraciones de la vihuela; véase, por ejemplo, Mario del'Ara, "Iconografía della Chitarra, Parte Seconda, Secolo XVI", en *Il Fronimo*, vol. 38, julio de 1982, pp. 34-41, y mi artículo citado arriba.

⁶⁶ Luis de Milán, autor de *El Maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536, el primer libro conocido de música para vihuela, se movió en la corte de Germaine e Foix y el conde de Calabria; véase su obra autobiográfica *El cortesano*, Valencia, 1561. Se pueden establecer conexiones similares para la mayor parte de los autores de libros para vihuela; las excepciones corresponden a *amateurs* de posición elevada.

⁶⁷ Las fuentes que ofrecen alguna información sobre el repertorio de las clases bajas, los pliegos de cordel, solamente mencionan "coplas", "cantarcillos", "canciones" y "villancicos". Véase Antonio Corona Alcalde, "The Players and Performance Practice of the Vihuela and its Related Instruments, the Lute and the Guitar, from c.1450 to c.1650 as revealed by a Study of Musical, Theoretical and Archival Sources", tesis doctoral (inédita), Londres, King's College, London University, 2000, pp. 99-101.

⁶⁸ L. de Nárvaez, *op.cit.*, fol. LXXXV.

⁶⁹ Véase Peter Danner, "Before Petrucci: the Lute in the Fifteenth Century", en *Journal of the Lute Society of America*, vol. V, 1972, pp. 4-17.

⁷⁰ Miguel Sánchez de Lima, *Arte poético en romance castellano*, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1580, fols. 47-47v.

⁷¹ Véase Peter Danner, "Giovanni Paolo Foscarini and his Nuova Inventione", en *Journal of the Lute Society of America*, vol. vii, 1974, pp. 4-18 (p. 6); Gerardo Arriaga, "El acompañamiento de la guitarra barroca española. Breve reflexión histórica", en *Musica Antiqua*, vol. 3, agosto-septiembre de 1986, pp. 3-12 (p. 3).

⁷² La supuesta adición del quinto orden a la guitarra por Vicente Espinel ha sido la causa de muchas polémicas y discusiones; sin embargo, es muy posible que esta transformación haya tenido lugar durante la vida de Espinel. Véase Antonio Corona-Alcalde, "The Vihuela and the Guitar in Sixteenth-Century Spain: a Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence", en *The Lute*, vol. 30, 1990 [mencionado en lo sucesivo como *Vihuela and Guitar*], pp. 3-24 (p. 10).

⁷³ Cristóbal Pérez de Herrera, *Discursos del amparo de los legítimos pobres*, Madrid, 1598, fol. 16v.

⁷⁴ Luis Briceño, *Metodo muy facilissimo para aprender a toñar la guitarra a lo español...*, París, Pierre Ballard, 1626, sig. A.ii. Pierre Trichet se lamenta, en su "Traité des instruments" (ca. 1638), del abandono en que había caído el laúd a causa de la facilidad para aprender la guitarra: "L'on trouve néantmoins en France des courtisans et des dames qui se rendant singes des espagnols taschent de les imiter, monstrant bien qu'ils s'aggrèent plus aux choses estrangères qu'à celles qui leur sont naturelles et domestiques. [...] Toutesfois quelques-uns de nostre nation le quittent [le luth] tout à fait pour prendre et apprendre le jeu de la guiterre. N'est-ce pas à cause qu'il est plus aisé de s'y perfectionner qu'au jeu du luth qui requiert un long et assidu estude avant d'y pouvoir acquérir quelque adresse et disposition recommandable? Ou bien est-ce à cause que la guiterre a je ne scai quoi d'effeminé qui leur plaist et leur flatte le cœur et les rends enclins aux voluptés?". Citado en François Lesure, "Le Traité des Instruments de Pierre Trichet", en *Annales Musicologiques*, vol. iii, 1955, pp. 283-387; vol. iv, 1956, pp. 175-248 (pp. 216-217).

⁷⁵ L. Ruiz de Ribayas, *op. cit.*, sig. 2v.

⁷⁶ G. Sanz, *op. cit.*, p. 1; P. Minguet, *op. cit.*

⁷⁷ G. Sanz, *op. cit.*, loc. cit.; P. Minguet, *op. cit.*; L. Ruiz de Ribayas, *op. cit.*, pp. 11-12., menciona esta afinación sin hacer ningún comentario. Esta afinación fue también utilizada por el portugués Nicolao Doizi de Velasco; véase G. Arriaga, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁸ Véase, por ejemplo, Robert de Viseé, *Livre de Guitarre*, París, 1682, quien señala en la p. 6: "il ne faut pas oublier vne octave a la quatrième corde, elle y est tres necessaire".

⁷⁹ Las fuentes italianas son I:Bc Ms.AA360 e I:Moe MS.612.8.L.10.21. Véase M. Lorimer, *op. cit.*, p. xix. La afinación de la vihuela mexicana se describe en Bruno Montanaro, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁰ L. Briceño, *op. cit.*, sig. 8; G. Sanz, *op. cit.*, *loc. cit.*; P. Minguet, *op. cit.*

⁸¹ James Tyler, "The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts", en *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 9, núm. 1, 2004, <<http://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/Tyler.html>> par. 1.3, señala, a propósito de las afinaciones reentrantes, que "When chords are sounded, this particular tuning arrangement, with the lowest pitch the same as that of a violin, produces no audible inversions. The chords are heard as units of pure block harmony. This radically new way of thinking about harmony, so different from traditional counterpoint, probably existed from at least the late 1570s, since by the early 1580s, the new notation system, devised specifically for the guitar and its re-entrant tuning, began appearing in manuscripts".

⁸² Citado en Robert Stevenson, "A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776", *Inter American Music Review*, vol. 1/2, 1979, pp. 205-210 (p. 205).

⁸³ J.A. de Vargas y Guzmán, *op. cit.*, véase la nota 25.

⁸⁴ Manuel Payno, "Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843" (publicado originalmente en *El Museo Mexicano*), en Xavier Tavera Alfaro, *Viajes en México. Crónicas mexicanas*, 2 vols., México, FCE, 1982 (SER/80, 52-53), vol. I, pp. 129 y 135.

⁸⁵ Se ha planteado la teoría de que los instrumentos renacentistas pudieron haber sido contruidos tallándolos en una sola pieza de madera; véase José Romanillos, "The Vihuela in Spain and the Instrument in the Jacquemart-André Museum", en *Classical Guitar*, vol. 5, núm. 7, marzo de 1987, pp. 39-42 (p. 40). Esta hipótesis puede aplicarse también a la guitarra barroca, ya que los ejemplares sobrevivientes, contruidos de varias piezas y ricamente ornamentados, son objetos de lujo y no son necesariamente representativos de los instrumentos comunes.

⁸⁶ P. Minguet, *op. cit.*

⁸⁷ La multiplicidad de afinaciones para la jarana jarocho tiene un paralelo en las prácticas barrocas. Por ejemplo, el manuscrito de Gallot de ca. 1660-1684 (Ms.Mus.Sch.C94) menciona por lo menos quince variedades diferentes para la guitarra. Véase Donald Gill, "The De Gallot Guitar Books", en *Early Music*, vol. 6, núm. 1, 1978, pp. 79-97 (pp. 80 y 83-85).

⁸⁸ Véase A. Corona, *Vihuela and Guitar*, pp. 8-9.

⁸⁹ James Tyler, *The Early Guitar. A History and a Handbook*, Londres, Oxford University Press, 1980 (Early Music Series, 4) (mencionado en lo sucesivo como *Early Guitar*), apéndice 1, pp. 123-125, menciona por lo menos diez fuentes de música para guitarra de cuatro órdenes del siglo XVI.

⁹⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605, capítulo 51, fol. 306.

³¹ E.F. de Navarrete, *Bosqueja histórica sobre la novela española*, Madrid, 1924 (Biblioteca de Autores Españoles, 33), p. xxxviii. Citado en Ángel Valbuena Prat (ed.), estudio preliminar a Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, 2 vols., México, Aguilar, 1991 (Grandes Clásicos), vol. 1, pp. 28-29.

³² Joan Carles Amat, *Guitarra española de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b mollados, con estilo maravillosa*. La 1a. ed., Lérida, viuda Anglada y Andrés Lorenzo, 1596, se ha perdido.

³³ S. de Covarrubias, *op. cit.*, fol. 74v (1927, p. 153).

³⁴ Citado en P. Danner, *op. cit.*, p. 6, y en Sylvia Murphy, "Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on Rasgueado Performance", en *Galpin Society Journal*, vol. xxi, 1968, pp. 24-32 (pp. 25-26): "mi pare che la Chitarra alla Spagnuola, si debba suonare con le botte piene, e non altrimenti, perche suonandola con diminutione, legature, à dessionanze, sarebbe più tosto suonar di Leuto, che de Chitarra alla Spagnuola".

³⁵ 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", en *Journal of the Lute Society of America*, vol. ix, 1976, pp. 62-85 (p. 62). Juan Araníes publicó en Roma, en 1624, su *Libro segundo de tonos y villancicos a una dos tres y quatro voces, con la cifra de la guitarra española a la usanza Romano*, en el cual el acompañamiento rasgueado se indica por medio del alfabeto italiano, el sistema más usual para indicar los acordes en el rasgueo.

³⁶ Citado en P. Danner, *op. cit.*, p. 4, y en S. Murphy, *op. cit.*, p. 26: "delle Sonate, dette Pizzicate, non ne parlo più che tanto, hauendole poste più per abbellimento dell'opera, che per altro rispetto; perche sò benissimo eser più proprie del Leuto, che della Chitarra, del qual instrumento veramente faccio professione".

³⁷ Los acordes arpegiados en abanico están descritos en la *Nouua inventione d'intavolatura per sonare il balleti sopra la chitarra spagnuola*, Florencia, 1606, de Girolamo Montesardo. Citado en Joseph Weidlich, "Battuto Performance in Early Italian Guitar Music (1606-1637)", en *Journal of the Lute Society of America*, vol. x, 1978, pp. 63-86 (p. 69). Ninguna fuente italiana o francesa menciona tocar con los dedos de la mano derecha juntos, pero esta técnica es mencionada por L. Ruiz de Ribayaz, *op. cit.*, p. B: "los puntos llenos siempre se cifran assí, porque se hieren a vn mismo tiempo con la mano derecha, quando se tañe de rasgado, hiriendo de golpe, sea ázia abaxo, o ázia arriba, con todos los dedos della todas las cuerdas de la guitarra". Citado en Robert Strizich, "A Spanish Guitar Tutor: Ruiz de Ribayaz's 'Luz y Norte Musical' [1677]", en *Journal of the Lute Society of America*, vol. vii, 1974, pp. 51-88 (p. 59, n. 18).

³⁸ Las descripciones de las técnicas instrumentales tradicionales mencionadas aquí, fueron obtenidas en un taller de son jarocho realizado entre el 10 y el 21 de agosto de 1992, bajo el auspicio del Instituto Nacional de Antropología e Historia; los maestros fueron Andrés Vega, Octavio Vega y Gilberto Gutiérrez, integrantes del grupo Monoblanco.

¹⁰⁹ Entre los tratados que describen el rasgueado y sus ornamentos se pueden mencionar: Foriano Pico, *Nuova Scelta di Sonate per la Chitarra Spagnola...*, Nápoles, Giovan Francesco Paci, 1608; Giovanni Battista Abatessa, *Corona di vaghi fiori...*, Venecia, 1627; Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique...*, París, Sébastien Cramoisy, 1636; Giovanni Paolo Foscari, *Il primo, secondo e terzo libro dela chitarra spagnola*, s.l., s.d. [ca. 1630]; Giovanni Paolo Foscari, *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*, Roma, 1640. Algunos estudios modernos donde se puede encontrar más información sobre este tema son: S. Murphy, *op. cit.*; P. Dannier, *op. cit.*; J. Weidlich, *op. cit.*; J. Tyler, *Early Guitar*, y G. Arriaga, *op. cit.*

¹¹⁰ Cecilia de Roda, *Ilustraciones del Quijote. Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones*, Madrid, Imprenta y Tipografía de Bernardo Rodríguez, 1905; Adolfo Salazar, "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 2, 1948, pp. 21-56 y 118-173; Miguel Querol Gavaldá, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Ediciones Comptalia, 1948. Puede consultarse también la obra de Juan José Rey, *Danzas cantadas en el renacimiento español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978.

¹¹¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fol. 165.

¹¹² Tirso de Molina (pseudónimo de Gabriel Téllez), *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Luis Sánchez, 1621, p. 87.

¹¹³ Antonio Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623, fol. 10.

¹¹⁴ Alonso de Castilla Solórzano, *Tardes entretenidas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625; publicado como vol. ix de la Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, ed. por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de Bibliófilos Españoles, 1908, p. 144.

¹¹⁵ Alonso de Castilla Solórzano, *Tiempo de regocijo*, Madrid, Luis Sánchez, 1627; publicado como vol. vi de la Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, ed. por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de Bibliófilos Españoles, 1907, p. 667.

¹¹⁶ Alonso de Castilla Solórzano, *Las harpías en Madrid*, Barcelona, Cornellas, 1631, publicado en *Novela picaresca española*, ed. por Alonso Zamora Vicente, 3 vols, Barcelona, Noguer, 1974-1976, vol. III, p. 17.

¹¹⁷ Ginés Campillo de Bayle, *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, Valencia, Francisco Mestre, 1691, p. 77.

¹¹⁸ E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, vol. I, p. cxxxiv.

¹¹⁹ Estas piezas para tres guitarras se encuentran en los manuscritos de Gallot. Véase D. Gill, *op. cit.*, pp. 80 y 83.

¹¹⁰ Véase P. Danner, *op. cit.*, pp. 8-9. Estas instrucciones fueron copiadas de otro guitarrista, Giovanni Ambrosio Colonna, quien publicó cuatro libros de guitarra antes de que apareciera el *Libro secondo* de Foscarini. Véase R. Pinell, *op. cit.*, p. 64.

¹¹¹ Carlo Calvi, *Intavolatura de Chitarra e Chitarriglia [...]*, Bolonia, Giacomo Monti, 1646, p. 6: "Per accordare quattro Chitarre di concerto, prima s'accorderà la terza corda della picciola Chitarra con la quinta della mezana, e con la quarta della più grande si farà unisono, toccando poi la terza dell'altra Chitarra mezana con la seconda corda della grande si farà l'istesso". Calvi también copió sus instrucciones para afinar de otro guitarrista, Francesco Corbetta, *De gli scherzi armonici*, Bolonia, 1639. Véase R. Pinell, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹¹² B. Montanaro, *op. cit.*, p. 122; J. Reuter, *Música*, p. 168.

¹¹³ J. Reuter, *Música*, p. 153.

¹¹⁴ AGN, *Inquisición*, vol. 612, exp. 509, ff. 511v-512 (septiembre 12 de 1669). Citado en Stevenson, 1986, p. 40.

¹¹⁵ AGN, *Inquisición*, vol. 612, exp. 6, ff. 510-511. Citado en M. Ramos Smith, *op. cit.*, doc. 54, 1699: Puebla, Testimonio sobre un Oratorio celebrado con chocolate, bailes y representación de comedia.

¹¹⁶ Luis Robledo, *Juan Blas de Castro (c. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua (Publicación 1.201 de la Institución Fernando el Católico), 1989, p. 65. La cita en el presente trabajo proviene de Francisco de Quevedo Villegas, *Juquetes de la niñez y travesuras del ingenio*, Sevilla, Andrés Grande, 1634, fol. 66.

¹¹⁷ Véase G. Arriaga, *op. cit.*, p. 3, donde discute las obras culti-populares de los músicos españoles.

* Este trabajo es una versión modificada y ampliada de "The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque", publicado originalmente en *Ars Musica Denver*, vol. 7, núm. 2, primavera de 1995, pp. 39-68.

** Escuela Nacional de Música, UNAM.