

## LA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINARIA EN EL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS DE ARCO EN MÉXICO: UN ACERCAMIENTO AL PROBLEMA<sup>1</sup>

EVGUENIA ROUBINA

---

### Resumen

La musicología mexicana inició su paulatino acercamiento a la interdisciplina apenas en la última década del siglo XX. Uno de los trabajos que inauguró esta perspectiva en el estudio de la música en México fue la publicación que esta autora realizó en 1999 con el auspicio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).<sup>2</sup> Dedicada a los instrumentos de arco en la Nueva España, aquella investigación procedió a analizar las fuentes iconográficas con la finalidad de establecer la diversidad genérica de los cordófonos de frotación novohispanos y señalar algunas de las particularidades que distinguían la construcción y las formas en que se ejecutaban estos instrumentos en el virreinato.

Un nuevo apoyo del Fonca otorgado a esta investigadora en 2001 permitió extender el estudio de la historia de los cordófonos de arco en México al primer siglo de la Independencia. Los resultados, aún inéditos, de esta investigación desarrollada durante un periodo de más de cuatro años, se han obtenido a partir del análisis y la comparación de testimonios provenientes de diversas fuentes de información, entre las cuales adquieren especial importancia la iconografía, las bellas letras y las publicaciones de corte periodístico del México decimonónico, sobre todo por no existir en la actualidad la bibliografía especializada que hace uso de estos recursos, de cuyo auxilio esta autora se sirvió para establecer los significados en los que los cordófonos de arco se inscribieron en la cotidianidad musical del pueblo y en la simbología social y artística del primer siglo de la Independencia.

---

1. Este artículo resume los principales postulados de la conferencia dictada por su autora el 23 de agosto de 2006 en el marco de la *Tercera Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica* organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".

2. Evguenia Roubina, 1999.

### Abstract

The mexican musicology began its slow approach to interdiscipline, barely on the last decade of twentieth century, one of the writings that opened this perspective was the book about bow instruments in the New Spain, sponsored by Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) by E. Roubina published in 1999.<sup>3</sup> This investigation focused on the analisis of iconographic sources with meanings of stablishing the generic diversity of the novohispanic bow instruments and to pinpoint some of the particular ways that distinguish their handcraft and the way that this instruments where played at the viceroyalty.

In 2001 a new sponsor by the Fonca was given to E. Roubina, this allowed her to continue and enlarge the study of the history of bow instruments in Mexico on the century of the Independence. The results -unpublished yet- of this investigation that was developed in about four years, where obtained from analisis and comparision of several information sources, in which iconography, poetry and newspaper publications from nineteenth-century Mexico have a great importance because at present day there is no specialized bibliography that uses this resources on which the author relies to stablish the meanings that the bow instruments imprinted on the daily day peoples live and on the social and artistic simbology of the century of the Independence.

\* \* \*

En las diversas etapas de desarrollo por las que necesariamente atraviesa toda investigación científica o académica, desde la formulación de la hipótesis inicial y hasta la última prueba que se coloca en sustento suyo, el momento de mayor ansiedad y responsabilidad para el estudioso es, sin duda, aquel en el que se hacen públicos y se someten a discusión de los especialistas los resultados del trabajo realizado; máxime si la información con la cual se pretende cerrar una brecha en el conocimiento existente ha sido recabada y analizada con una perspectiva novedosa para su campo de conocimiento, como lo es el enfoque interdisciplinario para el estudio de la historia de la música en México.

En efecto, aunque actualmente la interdisciplina se entiende casi como un sinónimo de rigor académico, la musicología mexicana que inició su paulatino acercamiento a la exploración de este recurso apenas en la última década del siglo XX aún no ha sabido aprovechar plenamente sus bondades. Uno de los trabajos que inauguró esta perspectiva en el estudio de la música en México fue la publicación que esta autora realizó en 1999 con el auspicio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).<sup>4</sup> Dedicada a los cordófonos de arco novohispanos, aquella

---

3. Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999.

4. *op. cit.*

investigación procedió a recopilar y analizar las fuentes iconográficas con la finalidad de establecer el origen de esos instrumentos, la cronología y geografía de su difusión en el virreinato, la diversidad que los representaba en la Nueva España y, no por último, las particularidades de su construcción y ejecución, aspectos que, sin los profusos testimonios pictóricos y escultóricos provenientes de templos que otrora pertenecieran a diferentes provincias de esta región, simplemente no podrían haberse esclarecido.

La decisión de recurrir a la iconografía musical para precisar la diversidad genérica de los cordófonos de arco novohispanos obedeció entonces a la necesidad de contrarrestar cierto hermetismo de las fuentes documentales y literarias de la época que, desde los primeros años de la conquista espiritual y hasta entrando en el siglo XVIII, no tenían otra manera de referirse a los representantes de este grupo de instrumentos que señalarlos como rabel y vihuela de arco.

En cuanto a la vihuela de arco —el equivalente castellano de la *viola da gamba*—, el estudio de la pintura sacra demostró con claridad que los pintores novohispanos conocían y reproducían a todos los miembros de su familia: desde el grácil retiple que se puede apreciar en el cuadro *El dulce nombre de María* de Cristóbal de Villalpando (imagen 1) hasta el corpulento bajo grande o contrabajo al que el mismo pintor evocó en su lienzo *La iglesia triunfante* (imagen 2).



Imagen 1. Cristóbal de Villalpando, principios del s. XVIII, *El dulce nombre de María (detalle)*, óleo sobre tela, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México.



Imagen 2. Cristóbal de Villalpando, principios del s. XVIII, *La iglesia triunfante* (detalle), óleo sobre tela, Catedral Metropolitana de México, Ciudad de México.

La decisión de ofrecer como ejemplos dos obras del mismo pintor, seleccionándolas del vasto corpus de imágenes de vihuela de arco plasmadas en el arte virreinal, no se tomó en consideración a la destreza de Cristóbal de Villalpando, quien indiscutiblemente fue uno de los más descollantes pintores de la Nueva España y fue justipreciado como tal aún en vida, lo cual de por sí es meritorio. Tampoco obedeció a la circunstancia de ser este autor uno de los que con mayor frecuencia integraba en escenas religiosas imágenes de ángeles músicos, en particular de tañedores de vihuela de arco. Ni se debió al hecho de que los diseños de las cajas y de las aberturas acústicas de las vihuelas de arco de Cristóbal de Villalpando muchas veces sorprenden por su originalidad —que bien podría atribuirse a la inventiva de los violeros novohispanos o ser fruto de la imaginación del propio pintor—, sino al esmero con que el artista solía precisar los pormenores de la decoración de sus cordófonos. Entre los detalles que De Villalpando puntualiza en sus lienzos se aprecian incluso aquellos que están relacionados con las prácticas interpretativas desarrolladas en la Nueva España y son inasibles en otras fuentes, tales como la manera de anudar las cuerdas al cordal, distintas formas de empuñar el arco o la costumbre de colocar el puente siempre muy por abajo de las aberturas acústicas.

Las dimensiones de las vihuelas de arco plasmadas en la pintura al óleo y al fresco, talla en madera y piedra, plata repujada, bordados, yesería y otros géneros de

las artes y artesanías del virreinato, en general, corresponden a las características de los cordófonos de esta familia en uso en Europa en los siglos XVI al XVIII. La diversidad de sus registros se encuentra en plena consonancia con testimonios documentales que, como el que presentó fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía, uno de los primeros doce franciscanos en llegar a la recién conquistada Nueva España, prueban que desde el siglo XVI en la Nueva España se conocían y ejecutaban ‘las cuatro voces’, es decir, los cuatro diferentes registros de la vihuela de arco.<sup>5</sup>

La situación contraria a esa concordancia entre distintas fuentes de estudio se dio en relación con el rabel, un cordófono medieval al que reiteradamente han hecho señalamientos los actores y cronistas de la evangelización de la Nueva España<sup>6</sup> y cuya presencia en el virreinato parecía no estar asentada en el material iconográfico. El análisis de los tratados musicales de la época permitió resolver esta diferencia, pues hizo patente que la usanza europea —y, tras ella, la novohispana— adoptó el nombre de rabel para denominar a los violines antiguos o vihuelas de brazo que, como aquel, estaban dotados de tres cuerdas <sup>7</sup>. La pintura sacra novohispana preservó la imagen de los cuatro miembros de esta familia que hacen justicia a la descripción de Cerone, quien mencionaba a estos cordófonos como “vihuela de brazo, llamada comúnmente violeta, que es sin trastes [... y] sólo de tres cuerdas se compone, salvo el bajo que tiene cuatro”.<sup>8</sup>

Cuando un estudioso de la música colonial encamina sus búsquedas hacia fuentes europeas, como hace un momento lo hemos hecho, esta decisión no puede sorprender ni provocar objeción de ninguna índole, pues bien se sabe que en los dominios transatlánticos de la corona española el arte se desarrollaba a imagen y semejanza de las manifestaciones artísticas en boga en la península. No obstante esta usanza, el estudio de los cordófonos de arco novohispanos permitió revelar ciertas discrepancias entre algunas características morfológicas de estos instrumentos y las que fueron canonizadas por la laudería europea de la misma época.

Una muestra de la apostasia de los violeros de la Nueva España la ofrece la *Alegoría de la Eucaristía* con la que Cristóbal de Villalpando a finales del siglo XVII engalanó la cúpula de los Reyes en la majestuosa catedral de la Puebla de los Ángeles (imagen 4).

---

5. Motolinía, 1971: 215.

6. Entre los autores que señalan el rabel como uno de los instrumentos musicales en cuya fabricación y ejecución se aleccionaban los naturales de la Nueva España, además del ya mencionado Toribio de Benavente, figuran los frailes Jerónimo de Mendieta y Juan de Torquemada.

7. Lafranco, 1533: 137.

8. Véase imagen 3. Cerone, 1613: 1057.



Imagen 3. Miguel Antonio Martínez Pocasangre, s. XVIII, [*Concierto de ángeles*] (detalle), pintura mural al óleo, camarín de los Apóstoles, santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.

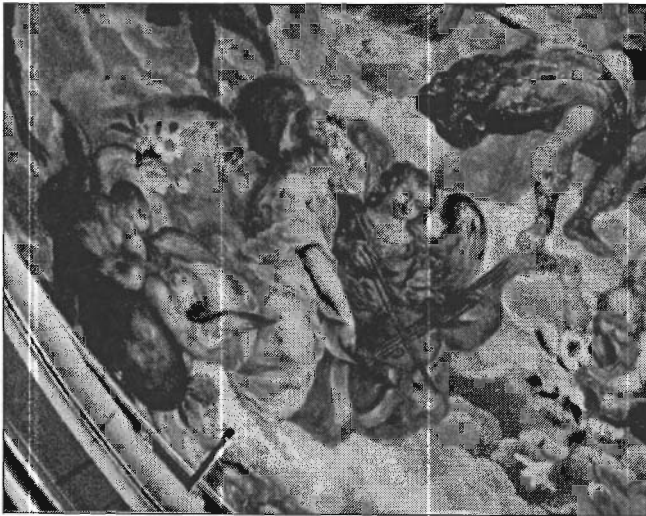


Imagen 4. Cristóbal de Villalpando, s. XVII, *Alegoría de la Eucaristía* (detalle), pintura mural al óleo, catedral de Puebla, Puebla.

Una de las dos vihuelas de arco que integran la orquesta angélica mostrada en esta pintura mural tiene cuatro cuerdas y posee un clavijero rectangular con las clavijas insertadas por su parte posterior e inclinado hacia atrás de tal manera que forma un ángulo obtuso con el mástil. Una forma y posición de clavijero semejante podía observarse en los cordófonos de tipo transitorio y en las violas que se encontraban en los peldaños inferiores de su evolución. Los mismos rasgos morfológicos los poseen las vihuelas de arco evocadas por los pintores de la escuela valenciana en los siglos XV y XVI. En cuanto a la Nueva España, no cabe duda de que las vihuelas de arco de clavijero rectangular perduraron en su escenario cultural hasta mediados del siglo XVIII, ya que el considerable número de sus imágenes pictóricas y escultóricas y la geografía bastante extensa de su procedencia no permiten aceptar la sugerencia de que todas ellas podrían haber sido inspiradas en obras de pintores europeos de épocas anteriores a la que les dio la vida.

Además de la particularidad morfológica ya señalada, la vihuela de arco que posa en la cúpula de la catedral angelopolitana expone otro rasgo característico de los cordófonos de arco novohispanos, que es el alargamiento del mástil en relación con las dimensiones de la caja acústica del instrumento. En el caso de Cristóbal de Villalpando, su consabida fidelidad a los detalles no permite atribuir esta ligera desproporción al descuido o la impericia del pintor. Es igualmente insostenible la suposición de que ésta se debió a un error involuntario que el artista no supo corregir, pues la cúpula de los Reyes es la primera en la Nueva España que fue pintada al óleo y, como bien se sabe, esta técnica —a diferencia de la pintura al fresco— no representa un obstáculo para enmendar pinceladas poco afortunadas. Todas estas consideraciones hacen suponer que el mástil estirado de la vihuela de arco en la *Alegoría de la Eucaristía* es el resultado de un procedimiento del que los violeros novohispanos se servían para conseguir un registro más grave del cordófono y el que de Villalpando, con la perspicacia propia de su visión, advirtió e inmortalizó en varias de sus obras.

Esta conjetura obtiene un firme respaldo en las obras del arte virreinal en las que la longitud disímil del mástil marca la diferencia entre el violín y la viola que forman parte del mismo conjunto angélico, como en el caso de los dos cordófonos moldeados en estuco policromado en el sotocoro de la iglesia de la Virgen en Santa María Tonanzintla (imágenes 5a y 5b).

De hallar insuficientes las pruebas ofrecidas, podríamos encontrar evidencias más tangibles en las prácticas de construcción de cordófonos —de frotación y de punteo— que actualmente forman parte del quehacer de los artesanos de la Huasteca potosina y los Altos de Chiapas, las únicas regiones del país donde se elaboran rabelitos y rabeles, es decir, retiple y tiple de la familia de la vihuela de brazo, de acuerdo con los diseños heredados del virreinato (imagen 6).



Imágenes 5a y 5b. Anónimo, s. XVIII, [Concierto de ángeles] (detalle), relieve en estuco policromado, iglesia de la Virgen, Santa Maria Tonanzintla, Puebla.



Imagen 6. Anónimo, s. XX, rabel, Museo de las Culturas de la Huasteca, Ciudad Valles, San Luis Potosí.



Viajes de trabajo a la Huasteca potosina y entrevistas con fabricantes de instrumentos musicales de comunidades nahuas han permitido saber que para la producción de la caja acústica y la cabeza del rabelito se emplean las llamadas ‘tablas’ (imagen 7) que se preservan en las familias y, usualmente, pasan de generación en generación junto con los secretos del oficio de violero. Las dimensiones de estas partes del instrumento prácticamente no varían, pero alargando o acortando la longitud del mástil los constructores indígenas llegan a cambiar el registro de este diminuto cordófono —la longitud de su caja acústica pocas veces supera los 15 cm—, adecuándolo a los gustos de cierta comunidad o bien al registro de la jaranita, que es otro cordófono ‘endémico’ y que en el conjunto popular de esta región es pareja inseparable del rabelito (imagen 8).

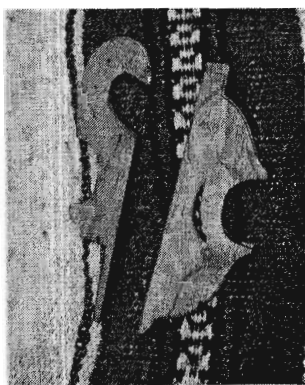


Imagen 7. Tablas empleadas para la producción de rabeles por Ricardo Emilio Hernández Francisca, Texquitote, San Luis Potosí.

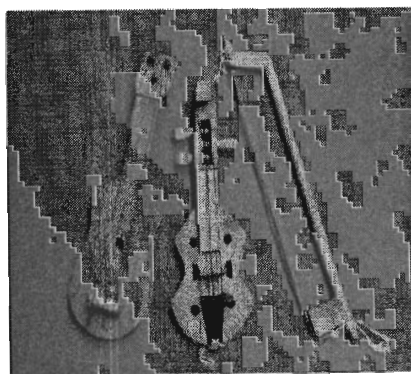


Imagen 8. Anónimo, s. XX, rabelito y jaranita, Museo de las Culturas de la Huasteca, Ciudad Valles, San Luis Potosí.

Con sólo mencionar los cordófonos regionales cruzamos la frontera del campo de la etnomusicología, sin cuyo auxilio no se podría dar solución a otro de los problemas relacionados con el estudio de los instrumentos de arco novohispanos. Para explicar la naturaleza de éste debemos poner en claro que, independientemente de la vastedad de las fuentes iconográficas de la época virreinal, sus testimonios siguen siendo tan sólo remembranzas de tesoros ya perdidos, ya que a la fecha no se ha podido constatar la existencia de cordófonos de arco labrados por autores novohispanos. Si bien es cierto que últimamente los constructores mexicanos y aun extranjeros han hecho intentos por reconstruir las vihuelas de arco recreadas en el arte sacro de la Nueva España, estos esfuerzos encaminados hacia la reproducción de un determinado diseño nunca han perseguido el objetivo de emplear la técnica y los materiales de los que hacían uso los violeros novohispanos. La razón de ello, por supuesto, no radica en el desinterés por los aspectos mencionados, sino en la total ausencia de fuentes documentales que permitirían despejar la impenetrable bruma de la ignorancia prevaleciente a este respecto ¿Deberíamos pues considerar irrecuperable el arte de los violeros del virreinato?

En relación con las vihuelas de arco la respuesta, probablemente, deberá ser positiva. En cuanto a las vihuelas de brazo, la esperanza de recuperar los instrumentos históricos todavía sobrevive en los rabelitos y rabeles huastecos y chiapanecos. La investigación organológica en torno a estos cordófonos regionales actualmente se encuentra en proceso, pero aun sus primeros avances demostraron con claridad que para conducir este estudio a buen término y poder formular con base en sus resultados las recomendaciones para la reconstrucción de la familia de los violines antiguos de tres cuerdas, este “eslabón perdido” de la larga cadena de la evolución de los cordófonos de esta familia, el tema deberá explorarse con los recursos de la multidisciplina y solicitar la colaboración de especialistas en anatomía de madera y acústica musical.

Otra investigación dedicada a los instrumentos de arco y desarrollada con una perspectiva interdisciplinaria fue la que realizó esta autora con un nuevo apoyo otorgado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 2001. En esta ocasión el interés se centró en los cordófonos de frotación del primer siglo de la Independencia de México, es decir, del periodo entre 1821 y 1921. Al cabo de casi cinco años de constantes pesquisas en archivos de dependencias estatales y eclesiásticas y en acervos históricos de instituciones educativas que desde el siglo XIX integraron la enseñanza de los cordófonos de arco a sus asignaturas, se pudo acopiar un vasto caudal de fuentes documentales y musicales inéditas. Pero, no obstante la importante cuantía y diversidad de este material, para una cabal comprensión de los significados en los que los cordófonos de arco se inscribieron en la cotidianidad musical del pueblo y en la simbología social y artística del México independiente, fue imprescindible la recopilación y el análisis de testimonios extraídos de fuentes iconográficas, la literatura y publicaciones de corte periodístico,

sobre todo por no existir en la actualidad bibliografía especializada que haga uso de estos recursos.

En una ocasión anterior, haciendo alusión a la abundante y valiosa pintura sacra del virreinato que evoca la imagen del violín en escenas religiosas de gran importancia y diversa advocación, nos hemos permitido sugerir que este cordófono se convirtió en la Nueva España en objeto de devoción popular (Roubina, 1999: 151). Esta observación no pierde vigencia en relación con el México del primer siglo de la Independencia ya que, a pesar de una considerable disminución de la producción artística ligada a la temática religiosa que caracteriza este periodo, es nuevamente el violín —y no el laúd privilegiado por la pintura europea— el cual, de conformidad con la tradición virreinal, se coloca en las manos del ángel que ofrece consuelo celestial al ánimo decaído de san Francisco, como se puede apreciar en el vitral que en el siglo XIX se colocó en el templo consagrado a este santo en San Luis Potosí.

La insistente búsqueda de nuevos temas y medios de expresión artística y la palmaria influencia italiana con las cuales las artes plásticas y la arquitectura de México se iniciaron a la Independencia no desplazaron al violín de la cima del gusto popular ni lo privaron de la atención de los creadores de arte. Al contrario, a mediados del siglo XIX el violín empezó a conquistar nuevos espacios visuales en el interior y el exterior de viviendas particulares y edificios públicos, ahora ya no en escenas de contenidos bíblicos, sino en contextos alusivos a los mitos greco-latinos. Una prueba del arte del siglo XIX inspirado en estos motivos la ofrece el plafón de la bóveda del teatro José Peón Contreras inaugurado en Mérida, Yucatán, en 1908<sup>9</sup>. El edificio de estilo neoclásico surgió del proyecto encargado al arquitecto italiano Pío Pacentini, quien encomendó la pintura de la cúpula de sala a su compatriota Nicolás Allegretti. Concluido en 1907, el plafón circular central del teatro es una alegoría de las siete artes liberales. Cierta 'sobrepoblación' de la composición de esta pintura que incorpora deidades de la antigua Grecia y personajes tomados de la imaginería cristiana —niños retozones de apariencia seráfica, con o sin alas, que sostienen guirnaldas, ostentan atributos apolíneos y preseas artísticas o simplemente dan volteretas entre las nubes—, además de una fusión, un tanto extravagante, de elementos del arte antiguo y contemporáneo, no favorecen la comprensión del todo precisa de las ideas que Allegretti quiso traducir. A pesar de ello, es diáfano el papel simbólico que se les asignó a los instrumentos de arco. Existe la certeza de que en la pirámide formada por los músicos olímpicos que ascienden hacia una resplandeciente figura femenina con la batuta en la mano —entiéndase la alegoría de la música—, los alientos de todo tipo: desde el aulos de doble caña y hasta el trombón, enarbolan la idea emblemática del arte dionisiaco. En tanto que los

---

9. Díaz de León de Alba, 1991: 255.

cordófonos de cuerdas frotadas y punteadas: arpa, violonchelo y un conjunto de violines, se convocan en representación de la vena apolínea del arte musical (imagen 9).



Imagen 9. Nicolás Allegretti, 1907, Alegoría de las artes liberales (detalle), pintura mural al óleo, Teatro José Peón Contreras, Mérida, Yucatán.

Independientemente de que la alegoría de la música concebida por Allegretti no se halla en relación directa con la estética musical del México decimonónico, el simbolismo de los relieves moldeados en estuco o esculpidos en cantera, de los grabados, viñetas tipográficas, portadas de partituras y métodos musicales diseñadas en el país en este periodo —todos ellos manifestaciones artísticas en las que los autores mexicanos se han servido de la imagen del violín, ya sea integrado entre los objetos que representan convencionalmente otras artes y ciencias, ya sea entrelazado con la flauta de Pan o con las máscaras de la Tragedia y la Comedia—, no difiere de la visión alegórica del pintor italiano.

Un caso distinto a las prácticas referidas lo representa una escultura que decora el interior de una casona decimonónica en la ciudad de Puebla que hoy en día alberga el Museo José Luis Bello y González (imagen 10).

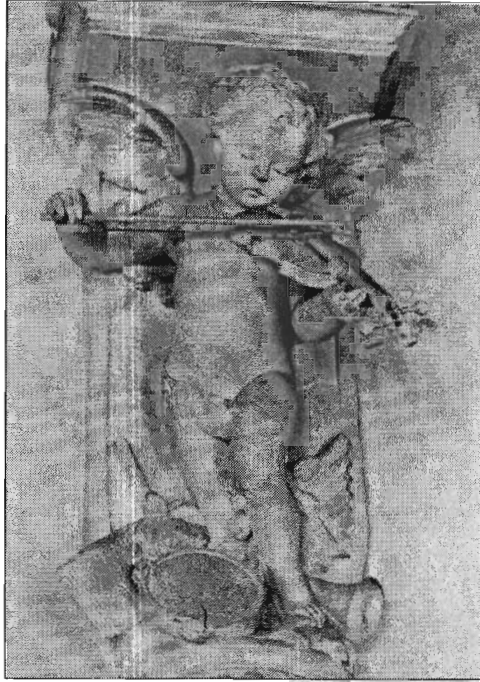


Imagen 10. Anónimo, s. XIX, *Sin título*, talla en madera, Museo José Luis Bello y González, Puebla.

A primera vista podría parecer que la imagen del infante con alas y el violín en sus manos no dista de aquellos angelitos músicos que poblaban los cielos del arte sacro de la Nueva España. Sin embargo, un examen más exhaustivo de esta obra permite descubrir que no fueron las tradiciones del virreinato, sino las ideas de la Antigüedad greco-latina, las que guiaron el cincel del desconocido escultor mexicano. Los ojos cerrados del violinista alado sugieren la evocación de la metáfora del amor ciego frecuentemente referida en la poesía griega, así como en el arte renacentista, en la que la representación pictórica probablemente más célebre de este personaje se halla en *La Primavera* de Botticelli. Claro está que por no estar los ojos de la escultura poblana vendados, sino abatidos —lo que difiere de la versión griega—, la explicación de este gesto podría buscarse, quizá, en el deseo del escultor de transmitir la extrema inspiración del violinista o la fuerza del sentimiento producido por la música. Sin embargo, la serenidad que emana de esta figura y su pose sosegada e, incluso, algo estática, no conceden mucho crédito a este supuesto. Por si este argumento no bastara para despejar las dudas respecto de la identidad enigmática de la escultura de la *Angelópolis*, bastaría con prestar atención

a los símbolos del arte puestos a sus pies para hacer memoria de otra fuente latina, que es la égloga décima de Virgilio, y encontrar en ella un paralelo entre el infante alado de Puebla y el *Amor vencedor* (*omnes vincit amor*) de la bucólica del poeta romano. Se podría creer que en esta fuente, o bien en la imagen del *Amor vencedor* eternizada por Caravaggio a finales del siglo XVI, encontró inspiración el artista poblano. Se debe hacer notar, sin embargo, que a diferencia del Amor renacentista que con una sonrisa triunfadora desestima el poder, la gloria militar, las artes y las ciencias, su hermano del México decimonónico, después de abandonar sus flechas doradas por el arco del violín, se coloca por encima de otros símbolos de la música como si con ello se quisiera hacer constar el predominio de este instrumento dulcísimo en el arte de despertar el amor.

La idea puesta de manifiesto por el autor del pequeño cupido de Puebla está en consonancia con la supremacía que se le otorga al violín en la estética y la práctica musical del México del primer siglo de la Independencia y que se encuentra en fuentes documentales de diferente procedencia: reseñas de conciertos públicos, matrículas de las instituciones de enseñanza musical, aun en las crónicas policíacas a las que pertenece la noticia sobre los asaltantes de un almacén de instrumentos musicales, quienes se retiraron del lugar después de robar ocho violines a los que prefirieron a otros valores y mercancías disponibles en la tienda.<sup>10</sup>

No sólo las fuentes de información, también la diversidad temática con la que se asocia el violín en el México decimonónico es innumerable. Las artes plásticas le dan espacio en las escenas urbanas y campestres (imagen 11); las bellas letras le dan parte en un poema romántico (imagen 12); el periodismo le asigna un papel de importancia en un panfleto político o en un cartón.

Lo notable de la popularidad del violín, que en este periodo va en ascenso aun en relación con la aceptación de la que este cordófono gozaba en el virreinato, está en que se inspiran en él no sólo las obras de arte, sino también las nuevas adquisiciones del lenguaje popular. En marzo de 1900 un periódico capitalino publicó una caricatura en la que resonó el estrepitoso éxito que había tenido una serie de conciertos que a la sazón ofreció en México el pianista polaco Ignaz Paderewski. La litografía titulada *Porfiriowski en México* (imagen 13) representa a un hombrecito de bigotes y la melena alborotada, en cuyo semblante se reconocen los rasgos del general Porfirio Díaz, presidente y dictador del país. Este personaje, sentado en el banco de la 'presidencia', está tocando un piano cuyas teclas representan los estados de la República y cuyos tres pedales tienen escritas las palabras 'militarismo, centralismo, absolutismo'. El texto al pie del dibujo dice: "Este notable pianista, que también es violinista, ha dado ya cuatro conciertos desde

---

10. *El Independiente*, 1911, I: 4.

1884, y se prepara á darnos el quinto en este mismo año”. Con los cuatro ‘conciertos’ el autor de la caricatura, obviamente, se refería a los periodos en el que Porfirio Díaz permaneció en el poder, después de que en 1884 la Constitución de la República Mexicana fue reformada para que el general Díaz pudiera reelegirse.



Imagen 11, Anónimo, s. XIX, *Sin título*, óleo sobre tela, Escuela de Bellas Artes, Oaxaca.



Imagen 12, A. Canseco, ilustración del poema *Serenata de Chopin* de Herminio Acevedo, *El Centenario*, Oaxaca, año 1, núm. 3, octubre de 1910.

A su vez, el vocablo "violinista" con el que se distingue a Díaz, por supuesto, no tiene relación alguna con las aficiones musicales del presidente, sino con las políticas de su gobierno que se caracterizaban por la violación de los derechos y las libertades de los mexicanos. Se ha de pensar que en el México de la época de don Porfirio la palabra 'violinista' adherida a su imagen no pudo interpretarse de otra manera que la derivada del verbo 'violar'.





Imagen 13. Anónimo, *Porfiriowski en México*, *El Hijo de El Ahuizote*. Ciudad de México, año XV, tomo XV, núm. 724, 11 de marzo de 1900.

El ingenio lingüístico del pueblo mexicano se revela en grado aún mayor en relación con otro miembro de la familia del violín. La sátira mexicana en el siglo XIX explotó a *tutiplén* la expresión 'tocar el violón', o sea dar muestras de su incompetencia,<sup>11</sup> concediendo la palma en este arte a los personajes políticos y,

11. Aunque a la fecha no contamos con la posibilidad de citar alguna fuente de la época que esclareciera el significado de esta expresión, podemos suponer que el que se le dio en el siglo XIX no debió distar de las acepciones que se le otorgan actualmente y que interpretan la locución 'tocar el violón' en el sentido de "hablar u obrar fuera de propósito, o confundir las ideas por distracción o embobamiento" (RAE, 1992: 1486), o bien de "intervenir en una conversación con algo que no viene al caso o dando muestras de no estar enterado de qué se trata, quedando por ello en ridículo" (Moliner, 1994: 1533).

sobre todo, a los periodistas que se esmeraban en hacer el ridículo interviniendo en asuntos de los que no tenían conocimientos suficientes (imagen 14).

Si el origen de esta expresión de uso común en el mundo ibérico es difícil de establecer con exactitud, 'darle al violón' indudablemente nació en México para apuntar a una acción desacertada o, considerando el tamaño del instrumento, al más grande de los desatinos que se puede cometer. Al menos así lo deja entrever un epigrama publicado en la Ciudad de México en 1893 con el título 'Darle al violón':

“Es un hombre perspicaz  
El señor Gobernador;  
Mas su plán<sup>12</sup> moderador,  
En obsequio de la paz  
Resultó tan... eficaz,  
Que desde que fue prescrito,  
Los azules del Distrito  
Ya se hogan de echar pitazos,  
Pues no cesan los balazos,  
Ni pára el escandalito”.<sup>13</sup>



Imagen 14. M. y L., *Actitud imponente de la prensa de oposición*, *La Gaceta de Holanda*, Ciudad de México, 14 de marzo de 1877.

12. Aquí y en adelante se preserva la ortografía de la fuente.

13. *El Hijo de El Ahuizote*, Ciudad de México, núm. 403, 15 de octubre de 1893, p. 6.

Al atender cuestiones lingüísticas y enfocar la mirada hacia el espacio que la fenomenología social del primer siglo de la Independencia otorgó a los cordófonos de arco, por supuesto, no se pierden de vista otros aspectos de la historia de estos instrumentos en México, en cuyo estudio las fuentes iconográficas y publicaciones periodísticas han brindado un singular apoyo. Lo benéfico del enfoque interdisciplinario demostró su aplicación al examen de los procesos evolutivos que en el siglo XIX tuvieron lugar en la nomenclatura de los cordófonos de arco y produjeron cambios en el empleo de los vocablos violón y *tololoche*.

El primer cambio del término 'violón' se dio a mediados del siglo XVIII cuando éste dejó de emplearse en denominación de la más grande de las vihuelas de arco, ya extintas en las capillas virreinales, para adherirse firmemente al violonchelo, un nuevo integrante del conjunto catedralicio referido en las actas de cabildos indistintamente como *violoncello* —con sutiles diferencias en la transcripción—, bajo, violón o 'violón de cuatro cuerdas'.<sup>14</sup>

*Tololoche* (o *toroloche*) fue el nombre legítimo del contrabajo de tres cuerdas desde su introducción y difusión en la Nueva España que tuvo lugar alrededor del segundo tercio del siglo XVIII.<sup>15</sup> El material documental de las últimas décadas del siglo XIX muestra con claridad que en este periodo ambos términos habían adquirido nuevas acepciones y dejaron de identificar a los cordófonos que en la Nueva España se reconocían con los nombres de violón y *tololoche*. Pero para descubrir la razón y determinar la esencia de esta metamorfosis se tuvo que escribir algunas páginas de la historia del contrabajo en México que antes se encontraban en blanco.<sup>16</sup>

La dificultad de la identificación del contrabajo en México se presenta en el último tercio del siglo XIX, es decir, en el periodo cuando al cordófono tricorde, antiguo residente del país, se suma su hermano de cuatro cuerdas recién traído de Europa. El contrabajo tetracorde se integra a la vida musical del país para ganar y paulatinamente aumentar el número de sus adeptos entre los intérpretes y pedagogos mexicanos, muy a pesar de aquellos de sus colegas que permanecían fieles a la

---

14. El sustento documental de esta aseveración que vino a invalidar las ideas expresadas al respecto por algunos autores en España, Estados Unidos y México puede consultarse en Roubina, 1999: 97-103.

15. Esta afirmación hecha por la autora de la presente investigación con base en fuentes primarias y fidedignas de reciente hallazgo (Roubina, 2004: 103) difiere de la opinión que anteriormente se tenía sobre el *tololoche* como un contrabajo de hechura burda y un integrante del conjunto popular del virreinato (Saldívar, 1934: 229).

16. Actualmente se está preparando la publicación de un artículo monográfico dedicado a la enseñanza y prácticas de interpretación de contrabajo en el México del primer siglo de la Independencia, en el que se ampliarán las conclusiones sobre la evolución de la nomenclatura de los cordófonos mexicanos a las que se pudo llegar mediante del análisis de fuentes hasta ahora inéditas.

escuela brillantemente representada en México por Giovanni Bottesini, uno de los últimos apólogos del contrabajo de tres cuerdas.

No hay manera ni probablemente existe la necesidad de relatar en este breve espacio los pormenores, muchas veces anecdóticos y otras tantas dramáticos, del cisma contrabajístico mexicano. Lo que sí es relevante para esta exposición es que, ante la necesidad de hacer una inequívoca distinción en el señalamiento de cada uno de los dos cordófonos, se optó por referirse al contrabajo de tres cuerdas como tal o como contrabajo de concierto, y al instrumento de cuatro cuerdas como contrabajo a secas. Esta solución no fue idónea ni podría ser definitiva, en principio, porque no parecía ser del todo clara. Probablemente, por ello esta forma de distinguir entre los dos contrabajos no fue aceptada salvo en algunas regiones del país o, mejor dicho, en unas cuantas instituciones de enseñanza musical.

La creatividad lingüística del pueblo mexicano resolvió este problema a su manera. Independientemente de que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX los catálogos de las casas de música, los manuscritos musicales e incluso las disposiciones gubernamentales aún solían referirse al violonchelo como violón,<sup>17</sup> la usanza popular bautizó con este nombre a una de las dos variedades de contrabajo, acentuando con esto su condición del más grande de los violines, quizá, a semejanza del papel que tiene el guitarrón en el conjunto de guitarras. Obviamente, esa distinción recayó en el contrabajo tricorde, probablemente, por atención a su mayor antigüedad en el país.<sup>18</sup> Es por eso que los moneros mexicanos adoptaron la imagen del contrabajo de tres cuerdas como representación gráfica de las locuciones idiomáticas 'tocar el violón' o 'darle al violón' cuyos significados ya hemos explicado con anterioridad (imagen 15).

Un breve acercamiento al problema del estudio de los instrumentos de arco en México no faculta un recuento de todos los momentos de su historia que no pueden ser vistos sino desde una perspectiva interdisciplinaria, ni permite detenerse en cuestiones de metodología de investigación. Tampoco sería factible exponer en el marco de un artículo todos los aspectos del estudio de los cordófonos de arco mexicanos, a cuyo pleno esclarecimiento y comprensión contribuyen las fuerzas aliadas de diferentes disciplinas, o intentar ejemplificar el aporte que ofrecen al

---

17. De esta nomenclatura se sirve, por ejemplo, el "Arancel de aduanas marinas discutido en la Cámara de Diputados en su sesión del 15 de marzo de 1826" (véase *El Sol*, año III, núm. 1015, Ciudad de México, 26 de marzo de 1826, p. 1.143).

18. Un escrito de Joseph Manuel Alvis yñante del Choro de la catedral de Valladolid, quien, en 1761, manifestó hallarse "con la suficiencia necesaria para servir plaza [...] assi con la voz de contralto, como con el Violon grande ô Torolochi" (véase Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Correspondencia, leg. 106, f. 83r, 1767). prueba que aún en el siglo XVIII el vocablo "violón" podía identificar al contrabajo de tres cuerdas, siempre y cuando se agregaba el adjetivo que marcaba la diferencia entre este cordófono y el violón-violonchelo.

desarrollo de este tema los medios de los que dispone cada uno de estos campos del saber humanístico y científico. Pero ninguna de las limitaciones de esta u otra índole podría tomarse como pretexto para no hacer patente que los beneficios señalados son recíprocos y que los resultados del estudio de los cordófonos de arco realizado con un enfoque interdisciplinario, además de expandir el horizonte de su propia área de conocimiento, ensancha la zona fronteriza entre la musicología y la veta histórica de la sociología, la pintura, el ballet, la arquitectura, la literatura y el periodismo, por mencionar sólo algunas disciplinas. En este rubro se inscribe un panfleto de 1862 insertado en las páginas de un periódico capitalino y en el que, a través de la alusión metafórica a los grandes intérpretes de violín, se critica la inconsistencia y el individualismo característicos de los movimientos políticos del México de entonces, haciendo ver que “ahora nos basta y sobra un violín armonioso como el de Paganini, como el de Coenen para divertirnos solitos y hacernos todas las ilusiones posibles”.<sup>19</sup>



Imagen 15. E. Escalante, “Coro de patriotas”, *La Orquesta*, Ciudad de México, tomo 3, núm. 52, 23 de octubre de 1862.

Una elocuencia aún mayor que la de cualquier testimonio escrito la posee un modesto lienzo de San Luis Potosí (imagen 16), que no solamente ofrece un retrato colectivo de la buena sociedad de la capital de uno de los estados de la joven república, sino que también permite apreciar los detalles del interior del teatro

19. *La Orquesta*, 1862 : 13.

provincial del México del siglo XIX: de su mobiliario, decoración y escenografía, también brinda una oportunidad poco común de analizar las particularidades de la integración del conjunto orquestal, observar su colocación frente al escenario y así entender por qué alguna que otra reseña teatral de la época podría sugerir a los músicos prestar mayor atención a sus papeles en vez de deleitarse con los exuberantes atractivos de la primera dama.<sup>20</sup>

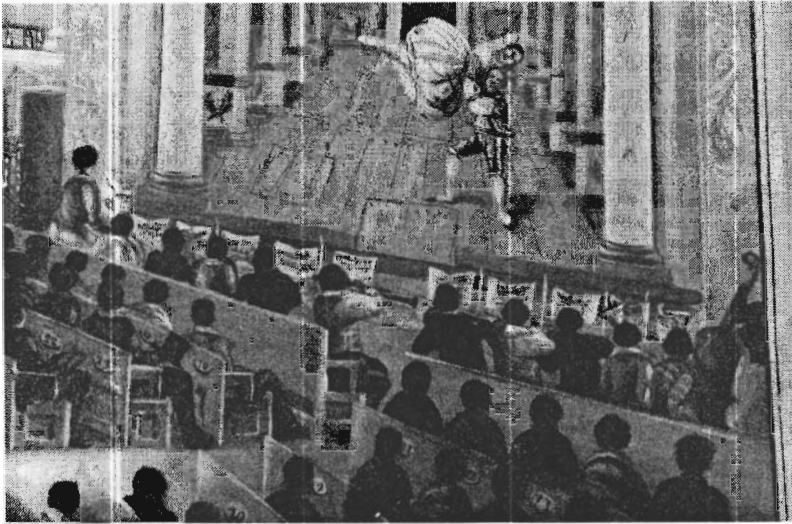


Imagen 16. P. Romero, s. XIX, *Vista interior del teatro de San Luis Potosí* (detalle), óleo sobre tela, Museo Regional Potosino, San Luis Potosí

La pintura potosina y las jocosas alusiones a las que conduce su análisis son una muestra más de las posibilidades ilimitadas de un estudio interdisciplinario y de los giros sorprendentes que éste puede tomar. Es preciso señalar en esta relación que la propuesta de enfocar la historia de los cordófonos de arco en México desde la perspectiva inter y multidisciplinaria nació en el curso de una investigación que actualmente se encuentra en proceso y a la que, independientemente de los progresos ya logrados, aún le falta un largo trecho por recorrer, antes de llegar al recuento de los campos de conocimiento en los que se tuvo que incursionar o hacer un balance de los beneficios producidos por la interdisciplina. Es por eso que, en vez de recapitular sucintamente sobre algunos puntos expuestos en el presente

---

20. *La Evolución*, 1899 : 1-2.

escrito u omitidos por razones de espacio, optamos por poner el acento en que las fuentes y los métodos de investigación de los que se ha servido el estudio de los cordófonos de arco en México podrían tomarse en cuenta ya sea como una guía, ya como puntos de discusión —lo que también es provechoso— por los estudiosos de otros países. Sobre todo de los que pertenecen al mundo iberoamericano, donde la historia de los instrumentos musicales hasta la actualidad no ha sido examinada con la hondura y el rigor que harían justicia a la importancia que ésta adquiere en la herencia cultural de sus respectivos pueblos, principalmente, a causa de la inexistencia de vestigios materiales o testimonios directos y donde la perspectiva interdisciplinaria de su estudio se vislumbra como el único medio que pueda compensar esta carencia.

## **BIBLIOGRAFÍA**

CERONE, Domenico Pietro

1613 *El Melopeo y Maestro*. Nápoles.

DÍAZ DE LEÓN DE ALBA, Armando (coord.)

1991 *Teatros de México*, México: Fomento Cultural Banamex.

LAFRANCO, Giovanni-María

1553 *Scintille di musica*, Brescia.

MOLINER, María

1994 *Diccionario de uso del español*, Biblioteca románica hispánica, V. Diccionarios, 5, Madrid: Editorial Gredos.

MOTOLINIA, Toribio de Benavente

1971 *Memoriales: Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México: Universidad Nacional Autónoma de México [1ª ed. 1557]

ROUBINA, Evguenia

1999 *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores.

2004 “El conjunto orquestal novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII”. Víctor Rondón (ed.), *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*, Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología, Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p. 94-105.

SALDÍVAR, Gabriel  
1934 *Historia de la Música en México*, México: Editorial “Cultura”.

## HEMEROGRAFÍA

*La Evolución*. Durango, tomo III, N° 70, 14 de junio de 1899, p. 1-2.

*El Independiente*. Pachuca, tomo I, N° 11, 30 de julio de 1911.

*El Hijo de El Ahuizote*. Ciudad de México, N° 403, 15 de octubre de 1893.

*La Orquesta*. Ciudad de México, tomo 3, N° 4, 10 de mayo de 1862, p. 13

*El Sol*. año III. Ciudad de México, N° 1015, 26 de marzo de 1826.

\* \* \*

**Evguenia Roubina**. Violonchelista e investigadora mexicana de origen bielorruso, *Philosophy Doctor in Sciences of Art* por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia). Es Profesora Titular de Carrera de la Escuela Nacional de Música (Universidad Nacional Autónoma de México) y forma parte del claustro de formación interdisciplinaria. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias, Arte, Tecnología y Humanidades.

Su trabajo en el campo de la historia de la música en México ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington), mención en el I Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 2003), mención especial en la novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana, 2003) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile).