

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

LOS SONES DE ESPAÑA Y MÉXICO

ELOY CRUZ
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

El son mexicano

Thomas Stanford, en su libro de 1973 *El son mexicano*, lo describe como una entidad que tiene tres elementos básicos: música, poesía y coreografía. Aquí me referiré básicamente a la parte musical de este complejo cultural¹. El *son* existe en México en numerosas variantes. Sánchez García menciona *son jarocho*, *son huasteco*, *son calentano*, *son planeco*, *sones de mariachi*, *sones istmeños*, los *gustos* de la Costa Chica y la *jarana* de Yucatán, aunque existen otras, no contempladas en la categorización de esta autora². Hubo algunas que desaparecieron, como el *son tabasqueño*, reportado como básicamente extinto en la década de 1940 (pero que sobrevive en contextos aislados), o el mismo *son* de la Ciudad de México, descrito por varios autores en el siglo XIX, pero ya desaparecido en el siglo XX temprano³. Es posible mencionar aun otras variantes más lejanas, como la de Nuevo México (en el actual territorio de los Estados Unidos de América), o las de Belice, Guatemala, Nicaragua, El Salvador y Panamá, al menos⁴.

En el México de hoy, lo más obvio con respecto al son es precisamente que es llamado *son*. Por ejemplo, en las formas que se han vuelto más significativas en términos de impacto nacional e internacional (el *son de mariachi*, el *son jarocho* y el *son huasteco*, como en la mayoría de las otras), el nombre genérico de cada variante es *son*; cada pieza individual de música producida dentro de estas variantes genéricas es también llamada *son* y los practicantes de estas músicas se llaman a sí mismos *soneros*. El nombre *son* y el concepto de *son* resultan omnipresentes en buena parte del territorio del país y son operativos en muchos niveles distintos. Aparte del nombre, estas variantes (que pueden ser agrupadas bajo el término más amplio de *son mexicano*, como hace Stanford) comparten muchos elementos:

¹ Stanford, Thomas. *El son mexicano*. México, Secretaría de Educación Pública, 80/59, 1984, p. 10.

² Sánchez García, Rosa Virginia. "Hacia una tipología del son en México". *Acta Poetica*, 26 (2005), pp. 399-424, pp. 401-402.

³ Son tabasqueño: Santamaría, Francisco J. *Antología folklórica y musical de Tabasco*. Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1985, p. 13. Sones en la Ciudad de México en el siglo XIX: Payno, Manuel. *Los Bandidos de Río Frío*. México, Porrúa, 1982, pp. 88-89. Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*. México, Editorial Patria, 1958, pp. 49, 106-107, 212 y 240. Desaparición del son en la Ciudad de México: Campos, Rubén M. *El folklora y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 60.

⁴ Sones de Nuevo México: Mendoza, Vicente T.; y Mendoza, Virginia R. R. de. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 505.

repertorio, textos cantados, formas de bailarse; casi todos se pueden describir como música para conjuntos de cuerdas constituidos básicamente por guitarras, con la participación de arpas, violines, contrabajos y eventualmente miembros de otras familias instrumentales (algunas sobreviven como música de marimba o de banda de viento). Sin embargo, cada variante puede ser reconocida de inmediato por sus características individuales: ciertos conjuntos instrumentales distintivos, formas peculiares de rasgueo de guitarra y otras prácticas instrumentales, técnicas vocales específicas, y repertorio local.

Aparte de las similitudes y diferencias, lo que unifica a las variantes de son mexicano es su procedimiento musical básico: se trata, en casi todos los casos, de música basada en patrones rítmico-armónicos recurrentes sobre los que se improvisan diversas líneas melódicas tanto instrumentales como vocales, y sobre los que se baila. En resumen, el son mexicano es una manifestación cultural que tiene, o tuvo, una muy amplia distribución geográfica y que existe solamente en formas variantes (no hay una “forma básica” u “original” de la que razonablemente deriven las demás). La mejor manera de explicar tal distribución y diversidad consiste en considerarlo una clase de música que ha sido practicada en este país por un muy largo tiempo. En efecto, en el archivo de la Inquisición de México hay constancia, por lo menos desde el siglo XVII (pero con toda probabilidad desde antes) de la existencia de una manifestación llamada *sones de la tierra*; los pocos datos que se tienen sobre esta forma de son permiten considerarla un antecedente directo del son mexicano actual.

El son en España

Tanto el nombre *son* como el concepto de generar piezas de música a partir de patrones recurrentes (*diferencia*) se encuentran en España desde el siglo XVI, por lo menos, y concurren en la música española para guitarra barroca. La música característica de la guitarra española de cinco órdenes es fundamentalmente música de danza y recibe varios nombres en las fuentes. Joan Carles Amat solamente menciona “muchas tonadillas que andan por aquí; como son vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos, &c”⁵. En un principio, Gaspar Sanz es poco claro e indica de manera colectiva “sones y dances en rasgueado, y punteado”⁶; después hace una distinción entre “sones y canciones” y finalmente se refiere por separado a, por un lado, “todos los sones de Palacio” y, por otro, “sonadas Italianas, caprichos, fantasías, Alemanas, corrientes, Gigas, con mucha variedad de aires extranjeros”⁷.

Sanz es mucho más claro en los encabezados de los grupos de piezas en la parte musical de su libro: etiqueta como “Dances españoles” a las siguientes piezas: Gallardas, Villano, Dance de la Hachas, Jácaras, Jácara de la Costa, Passacalles, Españoleta, Folías, Pavana, Rugero y Las Paradetas⁸. Usa el término “Sonadas extranjeras” para Granduque de Florencia, Otro Ducal, Baile de Mantua, Saltaren, Zarabanda Francesa y La Tarantela⁹. Finalmente, son denominados simplemente “sones”: Gallarda, Mariona, Villano, Dance de las Hachas, Españoleta, Pavana, Torneo y Batalla¹⁰. El *Libro Segundo* de

⁵ Amat, Joan Carles. *Guitarra española y bandola*. Gerona, Joseph Bró, 1761-1766 [Edición facsimilar con una introducción de Monica Hall: Mónaco, Chanterelle, 1980], p. 26.

⁶ Sanz, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674-1697 [Edición facsimilar con prólogo y notas de Luis García-Abrines: Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979], portada, p. [LIII].

⁷ Sanz, G. *op. cit.*, pp. [LXI-LXII].

⁸ Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXXI].

⁹ Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXXII].

¹⁰ Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXXIII].

Sanz “enseña todos los sones de punteado mas principales que se tañen en España”¹¹; estos sones son las ya mencionadas Gallardas, Dance de las Hachas, Folias, etc. Sanz tiene algún cuidado en señalar la procedencia de la música que incluye en su antología y por esta razón hace referencia a “Jiga Inglesa” o “Bailete Francés”; de hecho, la lámina 12 de su libro contiene “Clarines y Trompetas con Canciones muy curiosas Españolas, y de Estrangeras Naciones”.

Lucas Ruiz de Ribayaz habla en general del “son que se tañe” y menciona de manera indiferente el “son o tañido”, refiriéndose en ambos casos a cualquier pieza de música¹². En la parte musical de su libro, Ruiz de Ribayaz agrupa las piezas como “tañidos de rasgado para la guitarra” y “tañidos o sones [para arpa]”. Estos tañidos o sones presentan fundamentalmente el mismo repertorio de Sanz¹³. Por su parte, Francisco Guerau usa indistintamente los términos *son* o *ayre*: “Al principio de cada obra, así Passacalles, como otros sones, se pone una C. grande, que se llama Compassillo...”, “ay otras diferencias de aires, como la Mariona, y Canario...”¹⁴. Santiago de Murcia describe el contenido del libro de Guerau como “Tañidos de España [Jácaras, Marizápalos, Españolita, Pavanas, etc.] y Passacalles primorosos”¹⁵.

Pablo Minguet es ambiguo; al principio de su libro solamente se refiere a las piezas por sus nombres, como “tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes” o bien “Passacalles, Paseos, Villanos, Canarios, Gallardas, Imposibles, Pabanas, Fandango, Seguidillas, Folias Españolas, Italianas y otras tonadas semejantes”, pero conforme avanza su obra es más específico: indica, por ejemplo: “Para que se sepa cómo se ha de escribir cualquier sonido o tonadilla por doce partes, quiero poner por ejemplo estos mismos Passacalles, y las Folias Españolas”¹⁶. También recomienda ver el lugar donde rematan “las tocatas, o sonatas, como son minuets, danzas, contradanzas”¹⁷. Una de las láminas de su libro es una “Tabla que enseña [a] tañer un Sonido con quantas diferencias quisieren”, utilizando los tres sistemas conocidos de notación de acordes (catalán, italiano y castellano). En una nota a pie de página parece señalar que los acordes disonantes (*falsas*) no son indispensables, “pero dicen muy bien en todo sonido”¹⁸. Finalmente, otra de sus láminas es una “Regla general para saber transportar cualquier Tañido por los doce Términos”. Para ejemplificar “cualquier Tañido” usa un “Minuete”¹⁹.

Como podrá apreciarse, los guitarristas españoles de los siglos XVII y XVIII utilizaban para la música específicamente española que profesaban los nombres genéricos *son*, *sonido*, *dance*, *tañido*, *tonada*, *tonadilla*, *aire*, *canción*, *tocata* y *sonata*. Como es común en la terminología musical de este período, estos nombres no son usados de manera consistente. Sin embargo, estos términos describen muy bien a la música de guitarra: el más general parece ser *son*, que se refiere a cualquier manifestación acústica pero particularmente a las musicales. Covarrubias incluye estos conceptos en su *Tesoro*:

¹¹ Sanz, G. *op. cit.*, p. [CVII].

¹² Ruiz de Ribayaz, Lucas, *Luz y norte musical*. Madrid, Melchor Álvarez, 1677 [Edición facsimilar con una introducción de Rodrigo de Zayas; transcripción por Rodrigo de Zayas y María Rosa Calvo Manzano. Madrid, Alpuerto, 1982], pp. 3 y 13.

¹³ Ruiz de Ribayaz, L. *op. cit.*, pp. 66 y 105.

¹⁴ Guerau, Francisco. *Poema Harmonico*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694 [Edición facsimilar con introducción de Brian Jeffery: Londres, Tecla Editions, 1977], fol. 4.

¹⁵ Murcia, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. [Amberes], 1714 [Edición facsimilar con una introducción de Monica Hall. Mónaco, Chanterelle, 1980], [Prólogo al] Amado Lector, s. p.

¹⁶ Minguet y Yrol, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1752-1754 [Edición facsimilar: Ginebra, Minkoff Reprint, 1981], pp. [7, 30 y 32].

¹⁷ Minguet y Yrol, P. *op. cit.*, p. [36].

¹⁸ Minguet y Yrol, P. *op. cit.*, “Tabla” en pp. [57] y [72].

¹⁹ Minguet y Yrol, P. *op. cit.*, p. [76].

SON, Latine sonus, cualquiera ruido que percibimos con el sentido del oír, largo modo se llama son, y propiamente sonido: y el son dize cierta correspondencia a la consonancia música, y así dice el otro cantarillo. Hazme el son con el cuento del gancho, y holguémonos, he. Bailar al son de instrumentos, y al son que os hicieren²⁰.

Son y *sonido* tienen, en general, la connotación que les damos en la actualidad y resultan sinónimos, aunque solo el segundo de estos es, en la mayoría de los casos, igual al de hoy, y el primero posee un sentido propiamente musical. En las fuentes, en efecto, *son* es usado casi siempre como sinónimo de música en general: “Muchos ay señora mía que se burlan de la Guitarra y de su son...”²¹. Sus derivados *sonada*, *sonata*, *tonada* y *tonadilla*, aunque tienen otras acepciones, se refieren fundamentalmente al fenómeno sonoro musical, y alguno de ellos, ejemplarmente, a la música de guitarra:

SONADA, el son, o cantarico que corruptamente llaman tonada, aunque se puede decir de tono²².

TONADA, El aire del cantarillo vulgar, cuales son las tonadas que hoy usan los músicos de guitarra²³.

El término *canción* estaba referido a cualquier melodía en general²⁴. *Dance* y *tañido* son más específicos: el primero hace referencia a algo (la música) que se danza y el segundo a la música que se tañe en un instrumento musical. Por lo tanto, parece razonable utilizar indistintamente los términos *son*, *dance* o *tañido* para referirse a la música específicamente española de la guitarra de cinco órdenes de los siglos XVII y XVIII, aunque quizás el término *son* es el que ha resultado más significativo a lo largo del tiempo. Es claro que la palabra hace referencia a cualquier pieza de música, pero su conexión con el repertorio propiamente español basado en patrones recurrentes en los libros de guitarra barroca (chacóns, folías, pasacalles, marionas, canarios, fandangos, etc.) genera la impresión de que en aquella época se aplicaba el concepto principalmente a esta música. Una circunstancia que refuerza esta noción es precisamente la conexión mexicana: en México no existe una *tonada jarocho* o un *tañido huasteco* o las *sonadas de mariachi*. Siempre, sin excepción, se hace referencia a *son jarocho*, *son huasteco* y *sones de mariachi*.

La diferencia

Como ya se dijo, Gaspar Sanz da varios nombres a las piezas que incluye en su *Instrucción*. La lámina 3 del libro primero contiene “Gallardas con otros dances españoles para los que empiezan a tañer de rasgueado y aprenden a danzar”; estos dances (que en el texto de la Regla Octava llama “sones ordinarios españoles de rasgueado”) son: Villano, Dance de la Hachas, Jácaras, Jácara de la Costa, Pasacalles, Española, Folías, Pavana, Rugero y Las Paradetas²⁵. La lámina 5 del mismo libro contiene “Gallarda, con otros sones para los que empiezan a tañer de punteado la guitarra”; los sones son: Marionna, Villano, Dance de las Hachas, Española, Pavana, Torneo y Batalla. Otros sones de punteado

²⁰ Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. México, Ediciones Turner, 1984 [1611], p. 944.

²¹ Briceño, Luis de. *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español...* París, Pedro Ballard, 1626 [Edición facsimilar: Ginebra, Minkoff Reprint, 1972], fol. [2].

²² Covarrubias, S. *op. cit.*, p. 944.

²³ Covarrubias, S. *op. cit.*, p. 966.

²⁴ Covarrubias, S. *op. cit.*, p. 289.

²⁵ Sanz, G. *op. cit.*, Regla Octava en p. [LXX].

se encuentran en láminas subsecuentes. Los sones de rasgueado aparecen solamente como patrones armónicos simples (no repetidos), anotados en *abecedario italiano*, la tablatura más común de acordes en la guitarra barroca, con una figuración rítmica básica. Los sones de punteado desde luego aparecen con los patrones repetidos varias veces, e incluyen desarrollos melódicos.

Queda claro que las mismas piezas pueden ser expresadas como música de rasgueado o de punteado. Esto se debe a que estas piezas pueden ser definidas como *diferencias*. El propio Sanz señala estas piezas con tal nombre: “Y pueden probar esta regla en la tercera diferencia de la Xacara, al cuarto compás”²⁶. En otro lugar: “El ejemplo, y uso de esta Esmorsata, o Ligadura, lo hallarás en la Xacara, en la segunda diferencia, al cuarto compás, ligando el cero de la prima con el cinco, del modo referido”²⁷. Sanz señala con una doble barra el final de cada una de las diferencias e indica que cada una se debe tocar dos veces: “Cuando halles en cualquiera son dos rayitas, significa, que desde allí se ha de repetir segunda vez aquella música”²⁸. Sanz deja entender que el concepto de diferencia se refiere tanto a la repetición de un patrón como a la diferenciación de cada una de las repeticiones. Por esta razón incluye un “Laberinto en la guitarra que enseña un son por 12 partes Con cuantas diferencias quisieren”²⁹. El Laberinto es una tabla que contiene diversas posturas de los acordes básicos de la guitarra en diversas alturas del diapason, de tal suerte que un solo patrón puede ser tocado en estilo rasgueado de muchas maneras diferentes en cada una de las repeticiones del mismo sin necesidad de escribir cada una de estas reiteraciones: con los sones de rasgueado incluidos en el libro y “la tabla [el Laberinto] se puede componer mas de los que te puedo enseñar”³⁰.

Como es bien sabido, la *diferencia* es una de las más tempranas formas de variación instrumental y su primer ejemplo conocido se encuentra en *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538) del vihuelista Luis de Narváez. Después de las *Diferencias sobre Conde Claros* y sobre *Guárdame las vacas* de este autor, se encuentran otros ejemplos de diferencias en varias fuentes españolas del siglo XVI. Desde el primer momento, el procedimiento de producción musical de la diferencia consiste en repetir un patrón de contenido rítmico-armónico y realizar improvisaciones melódicas sobre dichas repeticiones. Cada una de las ocurrencias de este patrón y su específico contenido melódico recibe el nombre de *diferencia*.

En las fuentes del siglo XVI, este patrón recurrente (que siguiendo el uso de Diego Ortiz puede ser llamado *tenor*) está expresado por una línea melódica en notas largas (una especie de *cantus firmus*), cuya estructura rítmica e interválica genera el perfil básico de la pieza³¹. A partir de los últimos años del siglo XVI, los *tenores* de diferencias ya no aparecen expresados por *cantus firmus*, sino por los patrones rítmico-armónicos exentos, no asociados a ninguna línea melódica. Esta circunstancia se debe a que las principales fuentes de piezas basadas en el principio de la diferencia son los libros de música

²⁶ Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXII].

²⁷ Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXIV].

²⁸ Sanz, G. *op. cit.*, pp. [LXX-LXXI].

²⁹ Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXIX].

³⁰ Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXX].

³¹ Ortiz, Diego. *El Primo Libro de Diego Ortiz Tolletano. Nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze & altre sorte de punti in la Musica del Violone nouamente posti in luce*. Roma, Valerio Dorico, 1553, fol. 47r: “Para mayor cumplimiento de esta obra me pareció poner aquí estas Recercadas sobre estos Cantos llanos, que en Italia comúnmente llaman Tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice. Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo, queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera, y para en caso que falte el Címbalo se puede estudiar y tañer de esta manera”. Ortiz considera que el bajo por sí mismo contiene la totalidad de la estructura rítmica y armónica de la pieza.

de la guitarra española de cinco órdenes. En efecto, según ha mostrado Richard Hudson en los cuatro volúmenes de su obra sobre folía, zarabanda, pasacalle y chacona, el origen de estas cuatro formas se encuentra en España, pero las primeras apariciones en colecciones propiamente musicales proceden de fuentes guitarrísticas, en su mayoría italianas:

Con la excepción de dos ejemplos más tempranos de folía, la historia musical documentada de las cuatro formas comienza con el libro de guitarra publicado en Florencia en 1606 por Girolamo Montesardo. Los ejemplos en esta tablatura probablemente representan las formas tal como habían existido previamente en España. La folía se había originado en Portugal, la zarabanda y la chacona probablemente en el Nuevo Mundo español. Todas estas tres eran canciones bailadas vivaces que se volvieron enormemente populares en España alrededor de 1600. La pasacalle era un ritornello de guitarra para ciertas canciones españolas, en la tradición de la *ripresa* del siglo XVI. Cada una de las cuatro formas tenía su propio marco de acordes. Todas excepto la folía involucraban la repetición en ostinato de una frase simple de cuatro compases. [...] En España estas características musicales fueron preservadas en una forma relativamente simple e inalterada por más de un siglo.

Al tiempo que la guitarra española fue importada en Italia, un estilo especial de música popular social se había estado desarrollando durante más de un siglo, involucrando un proceso de composición basado en marcos de acordes y métodos por los cuales podían ser variados. Los acordes rasgueados de la guitarra, que no producían líneas melódicas en la región aguda ni en la grave, representaban el ideal cordal de este estilo en su forma más pura. Junto con el instrumento vinieron sus formas musicales nativas, y así los libros italianos de guitarra incluyeron, en adición al *passamezzo*, *romanesca* y otras formas del estilo popular italiano, muchas formas que habían sido tocadas en el instrumento en España³².

En general, los ejemplos más tempranos de la música que aquí se denomina *son* se encuentran en los libros de Palumbi (ca. 1595-1600), Amat (1596), Bezón (1599) y Chigi (1599), entre muchos otros³³. Todos ellos son colecciones de música para guitarra en las tres formas de tablatura especialmente diseñadas para anotar los acordes rasgueados: la *numeración catalana*, el *estilo castellano* y el *alfabeto italiano*. En España, la música para bailar (esto es, los *sones*) se dividía en dos grandes grupos:

³² Hudson, Richard. *The Folia, the Saraband, the Passacaglia and the Chaconne. The Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for The Five-Course Spanish Guitar*. 4 vols. Neuhausen y Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1982, pp. xi-xii: "With the exception of two earlier examples of the folía, the recorded musical history of the four forms commences with the guitar book published at Florence in 1606 by Girolamo Montesardo. The examples in this tablature probably represent the forms as they had existed previously in Spain. The folía had originated in Portugal, the zarabanda and chacona probably in the Spanish New World. All three were lively, sung dances that became enormously popular in Spain around 1600. The pasacalle was a guitar ritornello for certain Spanish songs, in the tradition of the 16th-century ripresa. Each of the four forms had its own chordal framework. All except the folía involved the ostinato repetition of a single four-bar phrase. [...] In Spain these musical characteristics were preserved in a relatively simple and unaltered form for over a century [...]. At the time the Spanish guitar was imported into Italy, a special style of popular social music had been developing for over a century, involving a process of composition based on chordal frameworks and methods by which they could be varied. The rasgueado chords of the guitar, which produced neither discant nor bass-line, represented the chordal ideal of this style in its purest form. Along with the instrument came its native musical forms, and thus the Italian guitar books included, in addition to the *passamezzo*, *romanesca*, and other forms from the Italian popular style, many forms that had been played on the instrument in Spain". Esta y las demás traducciones son del autor.

³³ Hago referencia solamente a los libros tempranos con una razonablemente clara conexión con España. La colección de Palumbi es mencionada en Tyler, James. *The Early Guitar*. Londres, Oxford University Press, 1980, p. 38, quien indica que el autor es español y la obra es de ca. 1595; en Tyler, James; y Sparks, Paul. *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Londres, Oxford University Press, 2002, pp. 78-80, el propio Tyler considera que el documento es de ca. 1600-1610 y el autor es italiano. En ningún caso proporciona las razones de sus conjeturas. El *Cancionero de Mateo Bezón* es mencionado por Rodrigo de Zayas en la introducción a la obra de Lucas Ruiz de Ribayaz, p. 5; Zayas dice que el manuscrito está fechado el 4 de septiembre de 1599 y que el autor del mismo firmaba "Mateo Bezon, español". El *Códice Chigi* es mencionado por Alfonso Valdivia (Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga, Universidad de Málaga, 2015, p. 145) como un cancionero datado en 1599 cuyo autor es español.

las *danzas* y los *bailes*. La coreografía de las *danzas* era grave y mesurada, sin movimientos de brazos; los *bailes* (en general más recientes que las danzas) eran mucho más rápidos y ágiles; en su coreografía se incluía toda clase de movimientos y gestos de brazos y manos. Emilio Cotarelo y Mori proporciona la siguiente clasificación de danzas y bailes, como aparecen en fuentes teatrales españolas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII:

Danzas: Alemana, Baja, Bran de Inglaterra, Caballero, Cerdana, Dama, Danza de espadas, Española, Furioso, Gallarda, Danza de gitanos, Gran Duque, Danza del hacha, Madam de Orliens, Morisca, Nizarda, Paradas, Pavana, Pavanilla, Pie de jibao, Rey don Alonso el Bueno, Rugero, Saltarelo, Sarao, Sarao francés, Serranía, Torneo, Turdión, Zambra.

Bailes: Antón Pintado, Avilipinti, Ay Ay Ay, Bailes del río, Bullicuzcuz, Cachupino, Capona, Capuchino, Carcañal, Carretería, Catalineta, Colorín colorado, Conde Claros, Contrapás, Chacona, Chamberga, Deligo, Ejecutor de la vara, Encorvada, Endiablada, Escarramán, Fandango, Folión, Gambetas, Gatatumba, Gayumba, Baile del gorrón, Guineo, Guiriguirigay, Hermano Bartolo, Hu-hu, Baile de indios, Inés la Maldegollada, Jácara, Japona, Juan Redondo, Lanturulú, Baile de la malcontenta, Baile de la marina, Mariona, Marizápalos, Matachines, Montoya, No me los ame nadie, Pandorga, Paracumbé, Pasacalle, Perra-mora, Pésame-dello, Pipironda, Pironda, Baile de los polacos, Polvillo, Pollo, Rastreado, Rastro, Rastrojo, Rechazo, Saltarén, Santarén, Santurde, Seguidillas, Somonte, Tarantela, Taratero, Tárrega, Vacas, Valenciana, Vaquería, Villano, Zambapalo, Zangarilleja, Zapateado, Zarabanda, Zarabandilla, Zarambeque, Zarzuela.

Indistintamente Danza o Baile: Alta y Baja, Canario, Folías³⁴.

La mayoría de estas piezas solo se conoce por su nombre y de algunas sobreviven los textos cantados y ciertos detalles sobre la manera de bailarse. De las pocas cuya música se conoce, la mayor parte están basadas en tenores recurrentes. Muchas de ellas están designadas específicamente como *sones* en las fuentes estudiadas por Cotarelo y Mori. Así, por ejemplo, en el entremés *La visita de la cárcel de Cáncer*:

Y os quebrará el corazón
verme bailar el Villano,
el Canario, las Folías
y otros dos mil sonos varios³⁵.

Encontramos otro ejemplo en el entremés *El Figonero* de Diamante:

Figonero. (Canta) ¡Vaya de fiesta y de baile,
y a cada uno
toquen el son que fuere
más de los suyos!
1° Don Toribio el Villano
baile si es diestro.

³⁴ Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII* [Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1]. Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, 1911, pp. CCXXXIII-CCLXXXIII. La lista está compilada por Russell, Craig H. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar No. 4". A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico. Vol. 1: Commentary*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 13. Agradezco cumplidamente a Antonio Corona el haberme proporcionado copia de las páginas relevantes de la obra de Cotarelo, así como referencias a la palabra *son* en antiguas obras literarias españolas.

³⁵ Cotarelo y Mori, E. *op. cit.*, p. CLXXIX.

Toribio.	Yo no bailo el Villano, sí el Caballero.
2°	A aquesta fregoncilla toquen el Rastro.
Moza.	¡Oh, que linda Chacona!
Val.	¡Lindo Canario!
3°	El enamorado baile el Guineo.
Gal.	Sí, haré, pues me han tratado peor que á un negro.
2°	A este ladrón le toquen un Pasacalle.
Lad.	Tóquenme Corriente, que ese es el baile.
1°	Haga los Matachines el licenciado.
Gorr.	Dicen bien: den las vueltas, que ya me caigo.
Todos.	El señor figonero cierre la danza.
Figonero.	El Saltarán me toquen pues no me pagan ³⁶ .

Con respecto al son llamado el Caballero, en el *Entremés de los sones* de Villaviciosa “Sale el Caballero con vestido antiguo, ridículo”. En la *Mojiganga de los sones* de Cañizares “sale el caballero vestido de toreador ridículo” y su parlamento se refiere a que ya está muerto³⁷. En el *Entremés de los sones* de Villaviciosa (impreso en 1661), en que se personifican algunos bailes, las folías salen como dos ancianas “con antojos [*sic*] y tocas viejas y mantos de anascote” y de ellas se dice:

Mús. á 4.	Estas damas ha ya muchos años que en esta aldehuela al baile se van; porque, agüelas de todos los sones, pandero y guitarra no pierden jamás.
Simón.	¿Quiénes son viejas tan rotas?
Carr.	Las Folías, que rasgadas salen en cas del barbero ³⁸ .

En el *Entremés de los sones* de Villaviciosa, impreso en 1661 y representado uno o dos años antes, salen “un galán y una dama” diciendo:

³⁶ Cotarelo y Mori, E. *op. cit.*, p. CLXXXII.

³⁷ Cotarelo y Mori, E. *op. cit.*, p. CCXXXV.

³⁸ Cotarelo y Mori, E. *op. cit.*, p. CCXLV.

El Zarambeque, que salta,
 pica y brinca más que todos
 los sones de la guitarra.
 Oiga señor alcalde
 la tonadilla,
 ¡eh, eh, eh, eh!
 que es un baile tan rico
 que es de las Indias.
 ¡Eh, eh, eh, eh!
 Simón. Pues yo arrimo la vara
 que el tono nuevo,
 ¡eh, eh, eh, eh!
 hoy me obliga á meterme
 zarambequero.
 ¡Eh, eh, eh, eh!³⁹

Según Craig Russell:

Empezando en el siglo XVII, los *bailes* ganaron más y más popularidad, mientras que la popularidad de las *danzas* gradualmente se desvaneció. Hacia el tiempo en que el “Códice Saldívar No. 4” de Santiago de Murcia fue compuesto en 1732, las *danzas* (y muchos de los *bailes* más antiguos) casi habían desaparecido de la Península Ibérica: el gusto musical había cambiado de estos marcadores hispánicos hacia los nuevos estilos vocales e instrumentales italiano y francés recientemente introducidos. Las variaciones de Murcia sobre estas *danzas* y *bailes* en el “Códice Saldívar”, entonces, pueden ser considerados como la culminación de una era, un recuento final de una tradición musical española que se prolongó más de dos siglos⁴⁰.

Los sones ordinarios españoles de los siglos XVII y XVIII y los sones de la tierra mexicanos de hoy

Si el son y su cultura desaparecieron en España, en México no solo se preservaron, sino que fueron adoptados y adaptados por las diversas comunidades indígenas, mestizas y criollas, hasta hacerse propiamente originarios de cada lugar en que florecieron. La música y la poesía españolas llegaron al actual territorio mexicano al mismo tiempo que la conquista. Según Bernal Díaz del Castillo, el primer romance cantado en esta tierra fue el de Calaínos, el 21 de abril de 1519, y el primero propiamente compuesto aquí fue el célebre “En Tacuba está Cortés”, basado en el viejo “Mira Nero de Tarpeya”, dos años después⁴¹. La música propia del son fue muy probablemente enseñada a las comuni-

³⁹ Cotarelo y Mori, E. *op. cit.*, p. CCLXXII.

⁴⁰ Russell, C. H. *Santiago de Murcia's “Codice Saldívar No. 4”*, p. 12: “Beginning in the seventeenth century, the *bailes* gained more and more popularity, while the *danzas*' popularity gradually waned. By the time Murcia's “Códice Saldívar No. 4” was composed in 1732, the *danzas* (and many of the older *bailes*) had nearly disappeared from the Iberian Peninsula: musical taste had been diverted from these Hispanic staples to newly introduced Italian and French instrumental and vocal styles. Murcia's variations on these *danzas* and *bailes* in the “Códice Saldívar”, then, can be regarded as the culmination of the era, a final summation of a Spanish musical tradition that spanned more than two centuries”.

⁴¹ Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 [1942], pp. XIV-XVI.

dades mesoamericanas por músicos españoles poco después de la guerra. Refiriéndose a la década de 1530, en la región de Puebla-Tlaxcala, Toribio de Benavente, apodado “Motolinía”, dice:

Algunos mancebos de estos que digo han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de grande habilidad, porque aún no los han enseñado a componer, ni el contrapunto; y lo que ha puesto en admiración a los españoles cantores es que un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcallan, ha compuesto una misa entera por puro ingenio, y la han oído hartos españoles cantores, buenos cantantes, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima.

Más adelante explica:

Esta música enseñaron a los indios, ministriles de Castilla que pasaron a esta tierra, y como no hubiese quien juntos les diesen de comer, rogáronles se repartiesen por los pueblos de los indios a los enseñar, pagándose, y así los enseñaron; y yo vi afirmar a estos ministriles españoles que lo que estos indios naturales aprendieron en dos meses, no lo aprendían en España españoles en dos años; porque en dos meses cantaban muchas misas, *Magnificat* y motetes, &c⁴².

Es razonable suponer que estos ministriles de Castilla, junto con las misas y motetes, enseñaron también a los nahuas de Tlaxcala la música que les era tan natural como los romances que habían llegado al continente pocos años antes. Los mismos tlaxcaltecas, que en la década de 1530 ya conocían y habían adoptado la música española (esto es, que usaban el lenguaje musical hispano), siguieron hablando náhuatl, su lengua originaria, durante por lo menos cuatrocientos años⁴³.

La poesía de los *sones* mexicanos (tanto de la época colonial como del siglo XXI) es una variante de la poesía española de los Siglos de Oro, aunque su adaptación local en México ha producido notables diferencias con respecto a los modelos peninsulares. Según explica Antonio García de León, existe un “cancionero ternario colonial” latinoamericano, en el que, sobre el sustrato de la poesía española, “confluyen varias sedimentaciones particulares”, procedentes de la tierra y la gente de las diversas regiones en las que se ha implantado. En palabras de García de León:

La unidad significativa del canto será entonces la *copla*, de variada forma, que de ida y vuelta ocultará sus orígenes [...]. La copla se constituye en una *célula de discurso* y atravesará fronteras con extraordinaria rapidez, amoldándose a cada región como si fuera originaria de cualquier parte. Marcas etéreas del trasiego humano, estas unidades mínimas de la expresión poética popular quedarán fijadas con sus colores ancestrales en la supervivencia de los cancioneros modernos iberoamericanos⁴⁴.

Lo mismo se puede decir de la música: sobre el sustrato hispano, en cada región del país han germinado formas y estilos locales que muestran una acusada personalidad propia sin perder la afinidad que guardan entre sí y con el modelo antiguo. El ejemplo más claro de esta dualidad se encuentra en

⁴² Motolinía, fray Toribio de. *Memoriales*, tomado de Metcalfe, William Scott. *Motolinía on Music: An Anthology, Translation, and Study of Writings about Music in the Works of Fray Toribio de Benavente, Called Motolinía (c. 1490-1569)*. Tesis de Maestría, Harvard University, 2005, pp. 127-128.

⁴³ El antropólogo estadounidense Frederick Starr, en su libro *En el México indio*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 [1908], p. 110, menciona a los niños de la escuela primaria del poblado de Panotla, Tlaxcala, “cuya lengua materna es el náhuatl”.

⁴⁴ García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz: historia y contrapunto*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 122.

los instrumentos. En cierto sentido, es una guitarra tradicional en particular (sin duda derivada de la guitarra española de cinco órdenes) la que define cada variante del son: el son jarocho es la música de la jarana jarocho y la guitarra de son; el son huasteco es de la jarana huasteca y la huapanguera; los sones de mariachi se practican en la gran región donde principalmente se usan la vihuela y la quinta colorada. Un solo instrumento llegado de España produjo una rica descendencia en México. Casi todas estas guitarras son instrumentos especializados de rasgueado y es el rasgueado lo que define en primer lugar cada forma distinta de son. En buena medida, tal y como sucedió en la tradición hispana, es el *tenor* y la manera de realizarlo lo que define a la música. El arte de la *diferencia* se encuentra vivo y acrecentado en el territorio de México.

Mi primer contacto con el son jarocho tradicional ocurrió en 1989. En esa ocasión visité la ciudad de Tlacotalpan (Estado de Veracruz), y tuve la oportunidad de hablar con un jaranero. Me permitió tocar su jarana, que con sorpresa descubrí afinada como una guitarra barroca sin bordones y con el tercer orden octavado. Me puse a tocar el Villano del *Códice Saldívar 4*, con cuya música me encontraba familiarizado desde tiempo atrás, y él se mostró sorprendido de que yo conociera el son jarocho llamado el Guapo (ambas piezas son muy parecidas), pero también le pareció natural que un foráneo, un *chilango* (nativo de la Ciudad de México) fuera ignorante de los principios básicos del son jarocho y tocara una jarana de punteado, siendo que la jarana jarocho solamente se toca en estilo rasgueado. Tiempo después, en 1997, entrevisté junto con Enrique Barona al maestro jaranero Juan Zapata en la ciudad de Santiago Tuxtla, en el mismo Estado; este intérprete, doblemente magistral por el profundo conocimiento que poseía del son jarocho y por su condición de profesor de esta música en la Casa de la Cultura local, nos dijo que la regla del uso instrumental especializado no era inamovible y que una jarana podía muy bien ser tocada de punteado, como si fuera una guitarra de son (una práctica que no he visto en ningún otro jaranero tradicional: la guitarra de son se toca siempre de punteado con plectro). Don Juan conocía a la perfección varias de las afinaciones de la jarana (*por guitarra* –la que había yo visto anteriormente en Tlacotalpan– *por cuatro, por variación, por chinanteco, por bandola y por media bandola*) y era capaz de improvisar de punteado y de rasgueado (usando la uña del pulgar derecho como plectro) en todas ellas, además de *acordarlas en concierto*, como dirían los antiguos: ajustar la afinación de cada una de ellas para que pudieran en conjunto tocar un mismo son. En un momento en que don Juan estaba tocando el son de la Bamba, se me ocurrió preguntarle cuál de las dos formas era la más importante, si la punteada o la rasgueada. El meditó el asunto un momento (supongo que nunca le habían preguntado algo tan inusitado) y después tocó una versión rasgueada muy ornamentada; me dijo: “esta es la mera Bamba”⁴⁵. En el son jarocho, la noción de que el rasgueado es la parte fundamental del son es habitual; existe una especie de *vox populi*: “con un jaranero ya hay fandango”, una sola guitarra proporciona la base fundamental para el canto y el baile y, por lo tanto, para la fiesta misma.

En las diversas formas del son mexicano, el rasgueado de la guitarra genera un patrón rítmico-armónico que se convierte en un son, una pieza específica con nombre propio sobre la que se puede tocar, cantar y bailar⁴⁶. Como ya dije, es el patrón, el *tenor*, la base de todo el edificio posterior, de todas

⁴⁵ Enrique Barona y yo hemos realizado investigación de campo sobre la música de los sones en diversas localidades de los estados de Veracruz, San Luis Potosí, Guerrero, Oaxaca y Michoacán entre 1995 y 2016. La entrevista a Juan Zapata la hicimos el 26 de julio de 1997. Al principio de las labores de investigación también participaron Radamés Paz y Antonio Corona.

⁴⁶ Como dije más arriba, no todas las variantes de son mexicano se tocan con instrumentos de cuerda; algunas (por ejemplo, los sones y jarabes de Oaxaca, la jarana de Yucatán y el huapango norteño) se tocan con banda de viento y otras (como algunos tipos de música tradicional de Chiapas) con marimba. Sin embargo, parece muy probable que aún estas formas hayan sido originalmente tocadas en conjuntos de cuerda y que durante el siglo XIX fueran reemplazados por otras agrupaciones. En este sentido, la afirmación del origen de los patrones armónicos y su comportamiento sigue siendo válida.

las *diferencias* que se siguen. De esta suerte, así como se puede hacer una lista de sones españoles de la época barroca, se pueden hacer listas de los numerosos sones mexicanos de ayer y hoy. Solamente del archivo de la Inquisición de México se desprende una lista de casi un centenar de *sones de la tierra* (así llamados probablemente para distinguirlos de los españoles) que se practicaron entre los siglos XVI y XIX, los pocos nombres que han llegado hasta nosotros de un elenco, sin duda, mucho mayor⁴⁷. No conozco ningún inventario de sones mexicanos actuales, pero si tal cosa hubiera, tendría que ser actualizado constantemente, porque nuevos sones nacen cada día.

Existen sones mexicanos actuales que muestran notables semejanzas (y eventualmente total identidad) con piezas de los libros de guitarra barroca hispana. Por ejemplo, la Jotta del *Códice Saldívar 4* es igual al son jarocho María Chuchena, al grado que un jaranero tradicional dice que “es la misma pieza, pero antes tenía otro nombre”⁴⁸. Lo mismo sucede con el Fandango de dicho *Códice*, en todo igual al Fandanguito jarocho. Los tenores de los sones jarochos el Guapo y la Lloroncita son muy semejantes a los del Villano y Los Imposibles del mismo libro barroco. El son llamado el Arrancazacate, de la tradición tixtleca de Guerrero, tiene un patrón idéntico al de la guaracha novohispana *Convidando está la noche*. La Jácara barroca (particularmente la de la lámina 7 del Primer Libro de Sanz) puede tocarse al mismo tiempo que la Mediu xiga zapoteca de Oaxaca. Una familia de sones huastecos comparte el nombre y una gran familiaridad auditiva con el Canario barroco. El patrón básico del rasgueado escrito en los Cumbees del *Códice* es igual al “golpe” de rasgueado de las guitarras huastecas.

Debo decir, a título personal, que he podido comprender el funcionamiento de un son barroco en particular usando la terminología del son jarocho. Me refiero al Zarambeque del mismo *Códice* de Santiago de Murcia. Yo fui uno de los primeros guitarristas que tuvo contacto con esta fuente en 1981 y el primero que tocó su música en público en 1982⁴⁹. El Zarambeque resultaba para mí un tanto enigmático porque su tenor (a diferencia de otras piezas de esta fuente) no se mantenía inalterado de principio a fin de la obra. El tenor inicial de la pieza tenía un acento notable en los segundos tiempos del compás, pero había un par de diferencias en las que el patrón armónico sufría modificaciones y la figuración rítmica básica coincidía con el primer tiempo del compás. Cuando toqué esta pieza para Enrique Barona, me dijo que este Zarambeque podía describirse –en términos de la nomenclatura jarocho– como un son *atravesado* con *discante*. El concepto *atravesado* se refiere al hecho de que el patrón inicial tiene un acento fuerte en el segundo tiempo del compás (el acento tónico de la pieza está literalmente “atravesado” con respecto al acento del compás ternario, igual que la Chacona). El concepto de *discante* se refiere a la parte musical del estribillo poético: en esta sección la figuración rítmica se *endereza* (el tiempo fuerte de la pieza coincide con el primer tiempo del compás) y la armonía se modifica ligeramente, para regresar luego al patrón “normal”.

⁴⁷ La lista más amplia de sones de la tierra del archivo de la Inquisición de México se encuentra en Marín López, Javier. “A Conflicted Relationship. Music, Power and the Inquisition in Viceroyal Mexico City”. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 43-63, pp. 53-54, que incluye 82.

⁴⁸ Patricio Hidalgo, comunicación personal al autor, Ciudad de México, abril de 2010.

⁴⁹ En 1981, poco después de la muerte del doctor Gabriel Saldívar, descubridor del *Códice* que lleva su nombre, su viuda, la señora Elisa Osorio, tuvo la iniciativa de hacer una edición del manuscrito, que incluyera tanto la tablatura como una transcripción. Las labores de copia y transcripción fueron encomendadas al guitarrista Gerardo Carrillo y a quien esto escribe. Para anunciar públicamente el proyecto, se organizó un concierto en la Ciudad de México en abril de 1982, en el que se tocó una parte del repertorio del libro, tanto en guitarra barroca como en guitarra moderna. El proyecto no fue concluido y el *Códice* fue publicado en facsímil 1987 por el guitarrista estadounidense Michael Lorimer: *Saldívar Codex: Santiago de Murcia Manuscript of Baroque Guitar Music (c. 1732) found and acquired in September 1943 in León, Guanajuato, Mexico, by the Mexican musicologist Dr. Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980)*. Santa Bárbara, M. Lorimer, 1987.

Este incidente (el hecho de que el patrón se modificara durante el transcurso de un solo son) me hizo notar que, aunque la fidelidad a un patrón recurrente específico es absoluta, los sones jarocho pueden ser tocados de muchas maneras distintas (y probablemente sucedía lo mismo con los sones españoles de la época barroca). En distintas partes de la región jarocho ciertos sones pueden tener una fisonomía distinta. Así, el son llamado el Cupido se toca a tempo rápido en tono menor (*por menor* en la terminología jarocho) en algunas regiones, pero a tempo lento en tono mayor (*por mayor*) en otras. Otro son, el Cascabel, se toca siempre *por menor*, pero en algunas partes de la región jarocho puede tener una sección *por mayor*. El son de la Morena puede ser tocado en esta misma modalidad, y al menos en un ejemplo que conozco, *por medio menor*, esto es, con algunos músicos tocando *por mayor* y otros *por menor* de manera simultánea.

Considero que se trata de un fenómeno de apropiación: en tanto que los sones antiguos no tienen un autor, un lugar y una fecha de creación, son piezas de música que están en todos lados y pertenecen a todos; cada comunidad los adopta y los adapta a su manera. Esta circunstancia puede ayudar a entender las divergencias que aparecen en los tenores y en la estructura general de sones barrocos hispanos específicos⁵⁰.

En conclusión, considero que la música que aquí he llamado *son* nació en España probablemente en el siglo XV y se extendió a diversos lugares de su imperio a partir del siglo XVI; aunque buena parte de su bagaje haya desaparecido en España desde el siglo XVIII, su cultura se mantuvo viva en México y muy probablemente en otras partes de América Latina y se ha convertido en uno de los rasgos más significativos de la identidad cultural de los países de esta región. El conocimiento de los sones actuales puede darnos luz sobre prácticas musicales no descritas en las fuentes antiguas. A la inversa, el conocimiento de los sones barrocos permite entender la fisonomía y el funcionamiento de los sones actuales de México y de las músicas emparentadas en el resto del mundo hispano.

⁵⁰ Véanse, por ejemplo, las divergencias que pueden existir entre diferentes ejemplos de un son con el mismo nombre en la antología de Esses, Maurice. *Dance and Instrumental "Diferencias" in Spain During the 17th and 18th Centuries*. 3 vols. Nueva York, Pendragon Press, 1992-1994, vol. 2.