

EL ARPA EN EL MÉXICO COLONIAL  
ENTRE LO SACRO Y LO SECULAR, LA TRANSCULTURACIÓN Y LA  
MIXTURA MUSICAL

Gonzalo Camacho Díaz  
Escuela Nacional de Música - UNAM

**Introducción.**

Seguir las huellas del arpa en nuestro país es una empresa ambiciosa. Las primeras pesquisas que se realizaron solo conformaron brechas que indican caminos por andar. La tarea fue, sin embargo, aventurarnos en una especie de odisea. Nuestros primeros viajes se realizaron a través de un mar de artículos dispersos y de documentos en los cuales se había registrado alguna referencia al arpa durante la Colonia. Poco a poco, los datos iban quedando atrapados en las redes metodológicas. De esta manera inicié un primer esfuerzo por sistematizar la información adquirida e intentar este breve bosquejo histórico del arpa en México. Desde luego, el presente escrito es sólo una puerta abierta que desea invitar a los investigadores, músicos y lectores en general, a transitar por las veredas de la historia del arpa en México de manera más profusa.

Para tener una idea clara de la ubicación en tiempo y espacio de las prácticas arpísticas durante la época colonial, es necesario revisar de manera general el proceso de evangelización y la conformación de la cultura musical en los pueblos y ciudades de la Nueva España. El arte, y la música en particular, fueron protagonistas de una sociedad edificada sobre los cimientos de una mixtura cultural.

Las políticas de evangelización implementadas por la corona española en el Nuevo Mundo, concebían a las formas artísticas como una estrategias de conversión. La música, la danza, el teatro, la pintura constituyeron la mejor forma de diálogo entre los españoles y los pueblos precolombinos de América. Los obstáculos propios del desconocimiento de las lenguas aborígenes durante los primeros contactos, fueron sorteados gracias a otras formas de lenguaje como el corporal y el simbólico.

Si bien el problema de la traducción fue resuelto de manera rápida y eficiente, ya sea con la ayuda de los traductores o con el aprendizaje de las lenguas indígenas por parte de los misioneros, este desencuentro lingüístico iba mucho más allá del “simple problema de traducir”. Las estructuras gramaticales y la lógica propia de la lengua, no se reducen a ser un vehículo de comunicación, éstas construyen una forma de conocimiento y apropiación de la realidad. El lenguaje se relaciona directamente con las formas de ver, concebir y sentir el mundo. Por consiguiente, en el fondo se presentaba un problema de traducción cultural.

La formas de apropiación mental de la realidad es la diferencia sustancial entre una cultura cuyo eje de transmisión del conocimiento es el lenguaje escrito y otra que gira alrededor de la tradición oral. La escritura había construido una forma de comunicación lineal y

conceptual vinculada más al campo sígnico, mientras que la tradición oral lleva implícitas otras estrategias no lineales vinculadas fuertemente con los aspectos simbólicos, inclusive en el propio lenguaje cotidiano. Por ejemplo, la metáfora es uno de los elementos lingüísticos empleados dentro del náhuatl y que cuesta trabajo encontrar su verdadero sentido en alguna palabra del español.

La enseñanza masiva de la palabra de Dios a través de la escritura, no fue tan eficiente como la utilización del lenguaje simbólico. Éste último no era ajeno a las culturas indígenas. El arte fue entonces una de las estrategias comunicativas relevantes en el encuentro de las dos culturas y constituyó el vehículo más eficiente para iniciar y llevar a cabo su proceso de evangelización. Así, las formas artísticas empleadas por los conquistadores llegaban directamente al corazón de la concepción del mundo indígena, pues no debemos olvidar, que el arte prehispánico expresaba el imaginario colectivo de las culturas mesoamericanas. La conquista espiritual documentada por Ricard, también fue un proceso de colonización de lo imaginario como lo ha señalado Gruzinsky.

En España se había discutido acerca del empleo de la música dentro del proceso de catequización, y finalmente se había logrado un consenso en concebir a la música como una forma adecuada de allegarse a Dios. Las distintas ordenes religiosas que arribaron a México, consideraban que la enseñanza de la música religiosa era una vía eficaz para la conversión de los indígenas. Dicha práctica no resultaba difícil para los misioneros ya que ellos poseían una preparación en ciencias y artes. Son numerosos los casos de los frailes que se destacaron por su talento y conocimientos musicales. Aún sin tener un conocimiento cabal de las lenguas aborígenes, formaron coros de niños y jóvenes, como se ha relatado en varias crónicas.

Otra de las formas artísticas que tuvieron un papel destacado dentro de las prácticas musicales evangelizadoras son las artes plásticas. La tendencia a pintar el interior de las iglesias o el utilizar la escultura para referir a los conceptos teológicos, fue una actividad constante cuya finalidad era acercar a los indígenas a los discursos religiosos. Los templos se constituyeron en libros abiertos, de manera perenne, a toda la comunidad. En ellas se encontraban inscritos los pasajes bíblicos y los pensamientos religiosos bajo la forma de pinturas. Para los indios, fue un discurso que se asimiló fácilmente, pues en la América precolombina existía una gran tradición de transmitir el conocimiento a través de imágenes, ya sea en los códices, figuras votivas o en la arquitectura monumental (cf. Gursinky 1993).

### **La llegada del arpa a México.**

Hasta ahora no sabemos de la existencia de instrumentos cordófonos en las culturas precolombinas, salvo el discutido caso del arco musical que aún se ejecuta entre algunos grupos indígenas como coras y tepehuanos. Lo cierto es que el arpa llega al nuevo continente proveniente de España. Hasta ahora no tenemos suficientes datos que nos hablen de la entrada de este instrumento, pero suponemos que es en los primeros años como nos hace pensar la referencia al Maese Pedro “el del arpa” quién fuera mencionado por Bernal Díaz del Castillo.

Considero que dos modelos fueron los primeros en ingresar a la Nueva España. El primero correspondería al arpa medieval y el segundo al barroco. Estos dos tipos eran empleados en la misma España como nos lo indica Nasarre citado por López-Calo (1988:61). Otro dato que nos ayuda a pensar en esta posibilidad es el hecho mismo de la fuerte influencia medieval que llega a México como lo señala Weckman (1984), reflejada en todas las artes. Es probable que incluso este modelo “pequeño” fuera el primero en emplearse en México.

En la abundante iconografía de ángeles músicos se aprecia el arpa pequeña en las pinturas del siglo XVI. En el siglo XVII y XVIII, nos encontramos con el modelo “grande”. Lo anterior coincide con el empleo de este tipo de instrumento durante el siglo XVII para la realización del continuo con las cuerdas graves que ahora se habían añadido. Es probable que ambos modelos representaran diferentes estilos musicales, pero debemos aclarar que estos convivieron y fueron amalgamándose poco a poco hasta configurar una cultura musical novohispana, junto con las influencias americanas y africanas.

Comparando las imágenes de las arpas tocadas por los ángeles en las distintas iglesias de México y España, encontramos que dichos modelos aún persisten entre algunos grupos indígenas como son nahuas y tenek. Lo anterior es un argumento más para pensar que estos dos modelos fueron los primeros que se introdujeron a México.

En algunas fuentes españolas se indica que el arpa del modelo grande podía ser diatónica o cromática. Sabemos que se utilizó este instrumento con la denominación de arpa doble o dopia. Es probable que en la Nueva España se haya empleado sobre todo dentro de las capillas virreinales como lo hace suponer el tipo de música correspondiente. Sin embargo requerimos de una mayor investigación en este punto.

### **Ubicación de las prácticas arpísticas en la Nueva España.**

El arpa fue un instrumento empleado de manera prolija en la España desde el siglo XVI hasta finales del XVIII. Su época de oro se ubica a mediados del XVII. Su empleo en el territorio recién descubierto también fue muy extendido, como lo demuestra su presencia en distintos países de latinoamericanos como Colombia, Venezuela, Argentina y Perú entre otros. En el México Colonial, las prácticas arpísticas se ubicaron tanto en los espacios sacros como seculares.

Con el fin de acercarnos a una comprensión global de las prácticas arpísticas que se dieron en México durante la Colonia, he propuesto algunos conceptos y esquemas que a continuación presentaré. Esta propuesta surge de los datos encontrados hasta ahora sobre eventos en donde se ha documentado la ejecución de este instrumento. De manera general empleo el término de “Eventos Musicales Arpísticos” (EMA) para señalar al conjunto de espacios y tiempos en donde se ejecutaba la música de arpa. Los EMA se subdividen a su vez en dos, de acuerdo a quién ejerce el control de la producción musical: eclesiásticos y civiles.

En los EMA eclesiásticos, es la institución eclesiástica, o *ecclesia*, quién determina de manera general la dirección y características de las prácticas musicales. La iglesia impone su propia lógica estas manifestaciones. Los eventos inscritos en el ámbito de la *ecclesia* se

pueden subdividir en dos: música de las prácticas de evangelización y litúrgicas. Las primeras tienen como objetivo incorporar a las culturas indígenas a los rituales litúrgicos, mientras que las segundas reproducen dichas prácticas dentro del espacio novohispano, por lo que también podríamos denominarlas como de incorporación a unas y de reproducción a las otras. A su vez, la música de las prácticas litúrgicas podría ser dividida en monacal y catedralicia.

Por su parte, los EMA civiles los hemos divididos en dos, siguiendo el mismo principio. *Civilitas* cuando son controlados por las fuerzas del estado, y *comunitas*, si es la propia comunidad quién ejerce el control. Entre las primeras tendríamos la música ejecutada dentro de las cortes y la segunda correspondería a espacios propios del pueblo.

### **El arpa en el campo religioso.**

Las pinturas y esculturas de las iglesias españolas y novohispanas, exhiben pasajes bíblicos. Los ángeles y otros númenes celestes, como es el Rey David, se nos revelan tocando el arpa. En dichas imágenes se puede apreciar el siguiente concepto musical hispánico: la música como forma de loar a Dios.

Los ángeles son símbolos ascensionales. Sus alas representan el vuelo que conecta al cielo con la tierra. Son mensajeros divinos. A través de ellos se comunica lo sagrado con lo profano. Dios con los hombres. Ellos mismos constituyen una especie de *axis mundi*. Una vía para hacer presente la palabra divina ante el mundo terrenal. Luego entonces, el arpa que es un elemento fundamental de la angelicalidad, también simboliza el contacto con el mundo sagrado (cf. Salazar 1972: 159)

El dulce sonido del arpa se asocia a lo divino. Junto con otros instrumentos de cuerda fueron clasificados, en ese entonces, como "bajos" y eran considerados como propios para acompañar los rituales litúrgicos dadas sus características sonoras, en contraposición a los instrumentos altos (de viento y percusión), que cada vez eran considerados como impropios. Este elemento apoyaba los conceptos musicales expuestos en las imágenes de las iglesias.

Si la música debiese ser una vía de evangelización, que mejor que utilizar los instrumentos asociados a los ángeles y al mundo sacro. La música celestial por sí misma, pone en contacto directo a las almas mundanas con la presencia divina. Los misioneros se dieron a la tarea de enseñar la música de arpa a los indios, pues el sólo acercamiento con ella los llevaría a comprender la magnificencia del creador.

La concepción hispánica de la música como una forma de contacto con Dios, era similar a la concepción de los grupos mesoamericanos. Para ellos, ésta poseía un fuerte carácter sagrado, pues era un vehículo de comunicación entre el mundo de los mortales y los dioses. El aprendizaje de las nuevas formas musicales se convirtió en una posibilidad de seguir conservando de alguna manera sus ritos ancestrales. Así, el arpa ingresó a la cosmovisión indígena como un instrumento divino. Prueba de ello, son las referencias constantes en los mitos referentes al origen del arpa, entre grupos indígenas actuales, que unen a este instrumento al panteón celeste.

Aunado a las características sonoras y simbólicas, el arpa era un instrumento ideal, como el órgano y la vihuela, para acompañar las voces y realizar el bajo continuo en los rituales litúrgicos. En España, las capillas de las catedrales procuraban tener un arpista, que en muchos casos era un segundo organista (López - Calo 1988:59). En México la situación fue similar con la diferencia que la demanda de arpistas era mucho mayor. Los indígenas, mulatos y mestizos en pocos años cubrieron la creciente necesidad de las capillas.

El tamaño y el peso de las arpas fue un factor que favoreció su transporte a los lugares más alejados e inhóspitos. Y no fue raro que los misioneros la llevaran en andas antes que un órgano. Un ejemplo es el caso de los frailes jesuitas que llevaron el mencionado instrumento a los pueblos indios en las regiones alejadas de Baja California (Lemmon A 1977).

A continuación mostramos los nombres de algunos de los arpistas novohispanos que he podido localizar:

1525 Maese Pedro "el del arpa"  
1594 Manuel de Lucena  
1521 El padre Antonio Rivas  
1597 Cristobal Ruiseñor  
1652 Nicolás Griñon  
1654 Hernando López Calderón  
1682 Juan Nuñez de Espinosa  
1699 Nicolás de Rojas  
1706 Joseph Rangel  
1722 Antonio Rodríguez  
1723 Juan de Florentin  
1750 Juan Matías de los Reyes  
1758 Un "pardo del Lago"

Por otra parte, las danzas prehispánicas que parecieron inofensivas a los frailes españoles fueron permitidas. Los grupos de danzantes pedían permiso para su ejecución. Pérez de Rivas nos describe un pasaje en el cual un músico español incorporó el arpa a una danza de origen mesoamericano que era ejecutada con huehuatl y teponaztli (Pérez de Rivas 1992 ). Sin duda, muchos casos como este se dieron a lo largo y ancho del territorio americano.

Ante el gusto de los indígenas por las manifestaciones dancísticas, los frailes aprovecharon para enseñar las danzas de conquista que eran interpretadas en España y que tenían como finalidad mostrar el doblegamiento y sumisión de los moros a la santa religión. Siguiendo el mismo modelo, se crearon otras expresiones danzarias que mostrarían el sometimiento y humillación de Moctezuma.

Al enseñar y crear nuevas danzas, los misioneros echaron mano del repertorio propio de la España de ese entonces, ingresando al México colonial las danzas y bailes españoles los cuales se acompañaban en muchos casos por el arpa.

Algunas referencias encontradas nos llevan a pensar que el arpa también se ejecutó dentro de los monasterios y conventos. Las mujeres que deseaban ingresar a un convento deberían pagar por ello, pero en el caso de saber ejecutar algún instrumento musical se les exentaba de dicho pago. Entre las mujeres que aprendieron el arpa tenemos a doña Francisca Carrasco, “mística del siglo XVII” y Lugarda de Jesús del colegio de Santa Rosa de Viterbo en el siglo XVIII (Muriel 1982: 87– 8).

### **El arpa en el campo secular.**

La música del ámbito civil hizo acto de presencia desde los primeros años de la Colonia. Varios militares músicos y músicos hechos militares llegaron con las tropas de Cortés, como es el caso del Maese Pedro "el del arpa", cuya presencia se registra en 1519 y para 1525, junto con Benito Bejel, ya había solicitado permiso para instalar en la ciudad de México, una escuela para danzar (Campos 1991:47).

La instalación de una escuela de danza nos habla de la necesidad que tenía la sociedad de aprender estas manifestaciones. Las fiestas dentro de las cortes requerían del saber danzar, pues era parte de la etiqueta. Pero dichas escuelas también fueron centros en los cuales se reunía la gente para divertirse, bailar, escuchar música y beber. Por ello, en algunos casos se pidió al tribunal de la inquisición que restringiera los permisos para dichos eventos.

La corte virreinal en la Nueva España emulaba las grandes cortes europeas. Incluso, las festividades organizadas en las cortes novohispanas eran sumamente dispendiosas, a tal grado que no correspondían a un mero representante de la corona, sino al rey mismo. Los grandes banquetes eran acompañados por música con arpas y vihuelas (Stevenson 1986:26).

Por lo que respecta a España, sabemos que las cortes tenían sus propios músicos. Éstos tenían a su cargo las capillas de los grandes señores pero también tocaban para las fiestas, representaciones teatrales o simplemente en los momentos de solaz descanso. El arpa fue un instrumento básico para interpretar las danzas cortesanas las cuales se caracterizaban por su mesura y contrastaban fuertemente con los bailes que correspondían más a las manifestaciones del pueblo.

Los músicos de la Nueva España echaron mano del repertorio español, el cual estaba dividido en dos tipos de manifestaciones dancísticas. La danza que se caracterizaba por su elegancia y delicados y suaves movimientos de las piernas, mientras que el baile se caracterizaba por movimientos marcados y atléticos.

La danza era considerada una manifestación mesurada y cuerda mientras que los bailes se asociaban a los bajos placeres. El siguiente verso empleado en una producción teatral española, denominada *Las fiestas bacanales*, se lee:

Al arma, al arma  
Al arma contra los bailes  
¡Cedan los bailarines a los danzantes!  
¡Mueran las marionas! ¡Vivan las gallardas!

¡Guerra, guerra!  
Callen las cuerdas locas de las vihuelas,  
Y suenan en la lira las cuerdas cuerdas.

(Cf. King Lawrence, Spanish Dances).

La asociación entre vihuela - baile y danza - lira - arpa, para indicar dos tipos de manifestaciones festivas, no se respetó del todo en la Nueva España. Éste cordófono se ejecutó en ambos espacios. Indios, mestizos y mulatos se apropiaron del arpa y así comenzó su deambular por las calles, plazas, corrales y pulquerías.

Las representaciones teatrales se llevaban a cabo dentro de las plazas públicas, en corrales o en espacios en los cuales se daban cita la nobleza virreinal y el mismo pueblo. Era común que la escenificación de todo tipo de género de teatro popular, fuera acompañado con música, y en muchos casos se hace referencia al arpa (Baqueiro 1964:20). Lo anterior no debe extrañarnos ya que la historia nos habla de la mancuerna hispánica formada por Calderón de la Barca y Juan Hidalgo compositor y excelente arpista. Otro ejemplo es la utilización del arpa en el entremés *La ilustre fregona* de Cervantes (Salazar 1972:43).

Este tipo de teatro popular dio origen al Coliseo, espacio que reunía las diferentes artes escénicas. El arpa acompañó al canto y a las manifestaciones dancísticas que allí se presentaron. Primero españolas y después mestizas para desembocar en los jarabes y sonecitos de la tierra, géneros correspondientes al surgimiento y maduración de la identidad mexicana. Baqueiro Foster nos indica:

En el gran Coliseo Teatro de la Metrópoli, la multitud inconforme hastiada ya de los sonecitos españoles, reclamó y obtuvo el consentimiento de las autoridades virreinales para que accedieran a su petición de alternar con ellos sonecitos del país o sonecitos de la tierra, que ya en otros centros de diversión se ofrecían en conjunto de arpa, violines, mandolones (sic), salterios y guitarrones (1964:9)

Por último diremos que el arpa se empleó dentro de las festividades populares como oratorios, saraos, y que fueron antecedentes de lo que más tarde se denominó como fandangos. Siendo un instrumento de acompañamiento, similar en función a la guitarra, se utilizó para cantar coplas, ensaladas, valonas y corridos, lo mismo que para acompañar los bailes. El contenido anticlerical de los versos y los movimientos corporales “indecentes”, fueron responsables que se prohibieran.

### **Conclusiones**

Si bien la historia del arpa sólo ha comenzado, podemos ir señalando algunas breves conclusiones.

1. Las características sonoras, simbólicas y técnicas del arpa hicieron de este instrumento un ideal para la evangelización indígena.
2. Las prácticas arpísticas se ubicaron tanto en el campo religioso como secular y en cada uno de estos campos fue desarrollando distintas características, de manera que a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se había marcado una diferencia entre las prácticas arpísticas correspondientes a los ámbitos populares y a los aristocráticos.

3. La música de arpa a principios de la colonia tenía características hispánicas pero a medida que se producía la mixtura cultural fue tomando características propias dependiendo de los diferentes eventos en los cuales se había inscrito.
4. Los conceptos musicales de los misioneros eran similares a los conceptos mesoamericanos lo que permitió una rápida identificación. Esto permitió una doble lectura en las prácticas musicales. Los frailes veían en el aprendizaje de las nuevas formas musicales una decisiva tendencia evangelizadora, mientras que los indígenas interpretaban dicha práctica como una estrategia de mantener sus prácticas rituales. Así, aunque las formas musicales eran españolas, las concepciones mesoamericanas las resignificaron generando una cultura musical que cabalgaba entre dos culturas.

## **Bibliografía**

- Baqueiro, Foster, Jerónimo; (1964) *Historia de la música en México III*, SEP-INBA, México.
- Campos, Rubén; (1991) *El folklore y la música mexicana*, CNCA, CENIDIM-INBA, Edición facsimilar, México.
- Gruzinsky, Serge; (1993) *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Lawrence King, Andrew; (1995) Notas introductoras al CD *Spanish Dances. The harp consort*. BMG Music, (71.45 min.)aproximadamente. USA.
- Lemmon E. Alfred; (1977) “Los jesuitas y la música en la Baja California” en: *Heterofonía 56, Revista Musical*, sep. – oct. Vol. X No. 5, México.
- López – Calo, José; (1988); *Historia de la música española. Siglo XVII*, Alianza Editorial, Col. Alianza Música, No.3, España.
- Pérez de Rivas, Andrés; (1992) *Historia de los triunfos de nuestra fe*. Siglo XXI, Facsímil, México.
- Ricard, Robert; (1986) *La conquista espiritual de México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Salazar, Adolfo; (1972) *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Vol. II, Col. Austral No. 1515, ESPASA, España.
- Stevenson, Robert; (1986) “La música en México de los siglos XVI a XVIII, en: Estrada Julio, *La música en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- Weckman, Luis; (1984) *La herencia medieval de México*. Tomo II, El Colegio e México, México.