

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

El alma del danzón

La historia simbólica de los timbales en la fragua de la música orquestal de Cuba y México

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN MÚSICA (Etnomusicología)

PRESENTA:
Damián Báez Galván

DIRECTOR DE TESIS:
Gonzalo Camacho Díaz (Facultad de Música, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, (06/2018)

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A todos los danzoneros mexicanos,
con mi especial reconocimiento a los maestros:

Paulino Vázquez Carreto
René "Papín" Varela Palmeros
Hipólito "Polo" González Peña
Abel Jiménez Luis

Y de manera postuma para:

Gilberto "Torcuato" Molinar Paredes
Carlos Luis Fletes Zamudio
Socorro "Socorrito" Hernández Bravo

AGRADECIMIENTOS

En estas páginas quiero agradecer a todas las personas que de alguna manera han contribuido con esta investigación, y a quienes me han enseñado algo durante este arduo y fascinante trayecto que ha sido estudiar y practicar la música. Haré un recuento de mi propio viaje a la semilla. En principio, gracias a mis compañeros y compañeras de la maestría, por las excelentes discusiones que sostuvimos, a partir de las cuales todos aprendimos. Recuerdo con gusto esos excelentes seminarios, cuyas cuatro horas se nos iban como el agua. Muy presentes se encuentran Filogonio García, Lénica Reyes, Camilo Camacho, William Herrera, Atsumi Ruelas, Rosa Olivares, Mauricio Durán, Esdras Rodríguez, Rossana Lara, Olivia Juárez, Marcela García, Gabriela Silva, René Báez, Lidia Romero, José Luis Segura y Alberto Carvajal. Son un cúmulo de inmenso talento. En este grupo de personas incluyo también a dos de los maestros que, por su sabiduría, dedicación y compromiso, hicieron posible esta rica dinámica de diálogo, me refiero a Gonzalo Camacho y Felipe Orduña. Resalto además el apoyo recibido fuera de México. Desde España, la excelente flautista granadina Sonia Cruz, apreciada amiga desde el primer año de este siglo, me ha facilitado bibliografía sobre los atabales y ha estado al tanto de los avances de la tesis. En Marruecos, el compositor y profesor del Conservatorio de Tetuán, Moustapha Aicha, me explicó un panorama cultural de la música de su país ¡en castellano! el cual me fue de gran ayuda para escribir el capítulo IV. Aun siendo una celebridad de la música marroquí, tuvo la absoluta cortesía de mostrarle a un extranjero desconocido su ciudad y escuela por largo rato. Una persona finísima. Ojalá hubiera visto este trabajo terminado. Hablando de bibliografía, mi agradecimiento a la "Librería Los Argonautas" de Xalapa, Veracruz. En especial al capitán de la nave, el enterado librero Marduk Garrido, por conseguirme una buena cantidad de libros escasísimos, muchos de los cuales han enriquecido de sobremanera mi documentación acerca los temas aquí tratados. Gracias también a la tripulación: Rafael Toriz, Miguel Naranjo, Alfredo Martínez, Alejandro Jiménez, Jair Kai, José Antonio Flores, Rafael Pardo y Julio Quesada, por su interés y comentarios sobre esta investigación. En cuanto a los asuntos danzoneros, doy gracias a las siguientes personas: mi estimado amigo Israel Arias, avezado flautista, por ponerme en contacto con el timbalero oaxaqueño Abel Jiménez, llevarme a Teotitlán del Valle y ayudarme con la grabación de la entrevista, echando mano de sus cualidades de fotógrafo; Miguel Zamudio, por facilitarme el contacto con varios músicos danzoneros dentro de los foros especializados que organiza el CNIDDAC; y a los integrantes de la "Danzonera La Playa de los hermanos Varela", por seguirme revelando los detalles de su práctica musical, brindarme su invaluable amistad y enseñarme la receta familiar del caldo de pescado en cazuela a la leña. De mi etapa en el Conservatorio de las Rosas, agradezco a Germán Romero por sus estimulantes clases de composición, a Mercedes de León por su revisión

minuciosa de tantos ejercicios de armonía, y a Pierluigi Ferrari por su apasionado interés por la historia de la música, el cual sin duda se contagia. De mis maestros de Xalapa, mi gratitud y reconocimiento a Alfonso Moreno, sin duda el mentor que más me ha apoyado para desarrollarme como músico, tanto en el estudio como en el ámbito laboral; a Enrique Velasco, por cuatro años de excelentes clases de guitarra clásica; a Humberto León, auténtico *bluesman* xalapeño, quien me mostró una visión alterna, creativa y autodidacta del aprendizaje musical que sirvió de contrapeso a las rigurosidades escolásticas de la facultad; a José Luis Rosendo, mi primer maestro de guitarra; a Elizabeth Guzmán, por las primeras lecciones de música. De manera póstuma, mi gratitud trascendental a mi abuelo Francisco Galván, por brindarme el contacto en mi niñez con una enorme variedad de expresiones musicales. Bohemio como él sólo, siempre entabló amistad con músicos de gran calibre, los cuales interpretaron en su mesa sus mejores repertorios, mientras los nietos escuchábamos atentos hasta bien entrada la noche. Algo tendrá que ver eso con que, dos generaciones después de la suya, en la familia haya tres músicos profesionales cuando antes nadie más lo había sido. Seguramente en su cielo se encontrará rodeado de buena música y amigos. Gracias a Lucila Rita Galván Mora, Félix Báez-Jorge y Félix Darío Báez Galván, consumados antropólogos que me han enseñado el amor por las ciencias sociales, y cuyo poder de reflexión dialéctica ha aclarado y revuelto mi mente en múltiples ocasiones. El ojo crítico de mi madre ha sido además sumamente oportuno para mejorar la redacción y el orden de las ideas del primer borrador completo. Finalmente, expreso mi gratitud a las tres felinas compañías con las que habito. A Yanet Moreno, hermosa mujer nacida bajo el signo de Leo, quien me ha brindado un soporte emocional como nunca antes lo he tenido, y se ha interesado por todos los temas de esta tesis de los que he tenido necesidad de hablar, una y otra vez. Su compañía resulta vital. Y a Renée y Sasha, estas personitas son verdaderamente felinas, me refiero a que pertenecen a la especie *Felis domesticus*. A Renné por mantener los bichos a raya y por el regocijo de verla saltar, a Sasha por sentarse conmigo a escribir y sorprenderme con su sensibilidad, ronroneando al fluir la escritura o, más de una vez, borrando algunas páginas al dormir sobre el teclado, cuando el texto no pasaba el filtro de su sabio juicio gatuno.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO I

Problema de investigación y su andamiaje teórico-metodológico 7

1. Primeros acercamientos a los timbales danzoneros 7
2. Planteamiento del problema y preguntas de investigación 12
3. Hipótesis 26
4. Coordenadas teóricas 27
   4.1. La visión etnomusicológica de este estudio 27
   4.2. El *sistema musical* 30
   4.3. El aspecto simbólico de la música y los instrumentos 31
   4.4. La *semiosfera,* la *frontera semiótica* y los elementos *traductores-filtros* 33
   4.5. El espacio interno de la *semiosfera*: núcleo y periferia 37
   4.6. El proceso de *resignificación* 40
   4.7. Mapa simbólico de un instrumento 42
   4.8. Una visión histórica a partir de la *larga duración* y la *circularidad cultural* 45
5. Estado del problema 52
6. Planeación estructural de este estudio 57
7. Proceder metodológico 59

CAPÍTULO II

Organología de los timbales de danzonera 65

1. Los vasos o cochas 66
   1.1. Disposición de los timbales 69
2. Bases de soporte 69
3. Parches 72
   3.1. Elaboración de los parches de piel 74
4. Sistema de tensión y afinación 75
   4.1. Tensión de un parche natural fijándolo directamente al aro 76
      4.1.1. Tensión de un parche natural fijándolo a un contra-aro 76
   4.2. Variedad de llaves de tornillo 78
   4.3. Afinación de los parches 79
5. Producción del sonido 80
   5.1. A distintos vasos, distintos timbres 81
      5.1.1. El orificio acústico (válvula de presión y dispositivo *bass-reflex*) 83
   5.2. Baquetas y su relación con el timbre 84
   5.3. Paleta tímbrica del timbalero 90
6. Construcción artesanal de los timbales 94

CAPÍTULO III

Antecedentes históricos de los timbales en Asia suroccidental (organolgía, prácticas y significaciones) 100

1. Introducción a la diversidad organológica de los antiguos tambores asiáticos 100
2. Los primeros registros de tambores-cazo militares en relación con la influencia centroasiática sobre el Gran Irán 113
   2.1. Tambores militares cilíndricos y tambores-cazo no militares antes del Imperio Parto 123
   2.2. Tambores-cazo a partir de la influencia parta 134
   2.3. La unión de tambores-cazo y trompetas, amalgama de Oriente y Occidente 143
3. Tambores-cazo y trompetas en instituciones sonoras post-sasánidas 165
   3.1. La institución de la Tabl-khana y otros tambores en el contexto del dominio árabe musulmán 166
   3.2. Las instituciones sonoras estatales de los reinos turcos vasallos de los abasíes 178
   3.3. La Tabl-khana en los seljucíes 181
   3.4. La versión bizantina de la Tabl-khana 183
   3.5. El colosal *kurga* mongol y la restructuración simbólica de los tambores-cazo como insignias de poder 196
   3.6. La Mehter-hane otomana 199

CAPÍTULO IV

Asimilación de los tambores-cazo asiáticos en África y Europa occidental (Al-Ándalus) 209

1. Consideraciones en torno a la asimilación de los tambores asiáticos en Europa por la vía africana 209
   1.1. Revisión de la hipótesis sobre el origen africano de las tambores-cazo 214
2. La presencia de los tambores-cazo en África en relación con la islamización del continente 223
   2.1. Primera etapa de islamización (el Magreb) 223
   2.2. Segunda etapa de islamización (litoral oriental, Subsahara y costa occidental) 225
   2.3. Tercera etapa de islamización (franja ecuatorial y extremo Sur) 231
   2.4. Tambores-cazo en África escasamente islamizada 234
3. La asimilación de los tambores-cazo asiáticos y norafricanos en Europa occidental 238
   3.1. Primeros registros de los tambores-cazo militares en Al-Ándalus 238
   3.2. Tambores-cazo y trompetas andalusíes después de los almorávides 256
4. Influencia de la Tabl-khana en las milicias hispanocristianas 262
   4.1. Instrumental la Tabl-khana en el ámbito religioso cristiano 268
5. Vías de asimilación de los tambores andalusíes en la cultura militar y el ceremonial cortesano hispanocristiano 274
6. Primeros indicios del uso musical de los tambores-cazo y trompetas en la cultura hispanocristiana 284

CAPÍTULO V

Configuración simbólica del timbal y su emancipación como instrumento musical en Europa 290

1. Usos y morfología del timbal europeo: conjunción de varias herencias 291
2. Nuevas nomenclaturas para un nuevo tambor 303
3. Timbales en la iconografía cristiana: muestras de un nuevo *instrumento-cosmovisión* 309
4. Vías de transición de los instrumentos heráldicos al ámbito musical, entre la Edad Media y el Renacimiento 314
   - 4.1. La estructura organizativa de los diferentes ministriles en las cortes renacentistas 315
   - 4.2. Muestras de la interacción entre los diversos tipos de ministriles en procesiones, teatros y danzas cortesanas 319
5. Papel de los instrumentos heráldicos en la generación de nuevas prácticas musicales durante el siglo XVII 328
   - 5.1. Usos operísticos de los timbales y metales, y su incorporación a la música escrita 329
   - 5.2. Nuevas influencias en la música heráldica del Barroco 335
   - 5.3. Timbales y metales en la música sacra 343
6. Continuidad, asimilación y transformación del estilo heráldico en la música escrita del siglo XVIII 347
   - 6.1. La emancipación de los timbales y trompetas en la música sinfónica; una lectura desde la obra de Haydn 356
7. La apropiación burguesa de la música orquestal cortesana, y la consecuente resignificación de los instrumentos heráldicos 372

CAPÍTULO VI

Los timbales en Cuba y México, de la Colonia al surgimiento de las orquestas típicas 385

1. Los instrumentos heráldicos y militares en el contexto colonial novohispano 386
   - 1.1. Los instrumentos heráldicos en el mundo indígena mexicano 396
   - 1.2. Timbales y trompetas en la música colonial escrita 409
2. Configuración conceptual de las orquestas criollas durante el siglo XIX 415
   - 2.1. Vías y espacios de intercambio musical entre la cultura burguesa y la popular; la frontera semiótica suburbana 416
   - 2.2. Las bandas filarmónicas, en el trayecto de lo militar a lo civil 433
   - 2.3. Las orquestas de baile y teatro, en el trayecto de las agrupaciones burguesas a las populares 447
3. Los timbales en diferentes tipos de orquestas criollas: típicas, piquetes típicos, orquestas ambulantes, conjuntos de organillo,

estudiantinas orientales y charangas yucatecas 465

CAPÍTULO VII

La función simbólica de los timbales
en la conformación del danzón orquestal

1. La identificación de los timbales europeos como un instrumento propio de los músicos afrocubanos 487
2. El *ritmo de tango* y el *cinquillo* como factores de africanización de la contradanza 494
3. Los timbales y el güiro: elementos resignificantes del sistema percutivo africano en la contradanza y el danzón 501
4. La continuidad del estilo percutivo africanizado en las danzoneras mexicanas 514

CONCLUSIONES 525

ÍNDICE DE INSTRUMENTOS.
Clasificados según la revisión Knight al sistema Hornbostel-Sachs 531

ANEXO I. La revisión Knight de Hornbostel-Sachs:
una nueva mirada a la clasificación de instrumentos musicales.
Por Roderic C. Knight, profesor de etnomusicología del
Oberlin College Conservatory of Music, © 2015 539

BIBLIOGRAFÍA 562

FIGURAS 591

LÁMINAS 591

MAPAS 598

ENTREVISTAS 598

SIGLAS 599

INTRODUCCIÓN

Quien haya presenciado la ejecución de alguna danzonera mexicana, habrá podido darse cuenta de que en sus filas aún se mantiene el uso de una pareja de timbales cuyo tipo es muy antiguo. Su morfología fue desarrollada entre fines de la Edad Media y el Barroco tardío europeo, a partir de prototipos organológicos todavía más arcaicos, provenientes de Asia y el Norte de África.

A finales del siglo XVIII en Europa, este modelo de timbales era ya utilizado de manera completamente regular dentro de los dos grandes ámbitos orquestales de la época: por una parte, el compuesto por aquellas orquestas apegadas a la tradición sinfónica donde había preponderancia de las cuerdas frotadas en masa, como las destinadas al concierto intramuros, la liturgia, el baile de salón o la ópera con todos sus derivados regionales; por otra, el constituido por ensambles o bandas provenientes de la práctica heráldico-militar donde predominaban los alientos y percusiones, agrupaciones más propicias para las celebraciones extramuros, ya fuesen con un sentido estatal o religioso —y también laico y civil, luego de las transformaciones políticas derivadas de la Revolución Francesa.

Estos modelos orquestales, junto con sus repertorios, fueron asimilados en las comarcas de la otrora Nueva España a lo largo del siglo XIX; pero dicha apropiación no fue en ningún sentido pasiva o mecánica, toda vez que, este proceso, generó novedosos productos musicales. Hubo combinaciones instrumentales nunca antes escuchadas en Europa y viejas músicas fueron sometidas a trepidantes combinaciones rítmicas, expresiones de una creatividad sociocultural que transformaría la faz musical del mundo.

La respuesta latinoamericana a la influencia orquestal europea se manifestó a mediados del siglo XIX en el concepto de la *orquesta típica*. Las típicas fueron agrupaciones que, a través de su labor cotidiana, aglutinaron, procesaron y transfiguraron los distintos torrentes musicales del horizonte cultural contemporáneo y pretérito. En aquellos conjuntos podían encontrarse instrumentos tanto de la tradición sinfónica como de la heráldico-militar —violines, violas y contrabajos junto a

cornetines y figles—; los timbales se integraron a las filas de las típicas por la doble influencia de estas vertientes. Además, junto a esta diversidad instrumental, en las orquestas latinoamericanas también se integraron sin problema otros provenientes del más antiguo sustrato barroco-colonial —como los laúdes de punteo y rasgueo— los cuales habían salido ya de las orquestas europeas desde que se configuró la plantilla sinfónica durante la primera mitad del siglo XVIII.

Debido a tal variedad de recursos y complejidad en las mixturas, las orquestas típicas no respondieron a un único formato instrumental. La configuración de sus dotaciones siempre tuvo una relación directa con las corrientes musicales que se vivían con más presencia en la región donde operaban, espacios culturales que la mayoría de las veces no concordaban con los límites políticos de los países latinoamericanos o sus provincias interiores. Aun con todas las posibles combinaciones instrumentales ofrecidas por los contextos cambiantes, la presencia de los timbales en las típicas fue un rasgo bastante estable, por lo menos en Cuba y México. Pronto, estos tambores se convirtieron en un elemento central para configurar la nueva música orquestal bailable del siglo XIX en dichos países.

En sus repertorios las típicas fueron igualmente ricas y novedosas. En un mismo programa musical podían incluir piezas procedentes de distintas épocas y culturas, como minuetos y rigodones tocados en distintos estilos; contradanzas a la usanza inglesa, francesa, española o cubana; valses o valses tropicales, mazurcas, polkas, chotises, pasodobles, marchas, y aires o sones de vena colonial, tanto españoles como latinoamericanos. Hacia fines del siglo XIX, el repertorio se amplió aún más con el agregado de las nuevas músicas que fueron surgiendo en las diferentes áreas culturales americanas, fue el caso, por ejemplo, del tango argentino, los muchos derivados del jazz estadounidense y el danzón cubano (1879). Estas músicas y danzas regionales —junto con muchas otras que homólogamente germinaron a lo largo del continente—, presentaron la enorme novedad y atracción de bailarse en pareja entrelazada, en lugar de las coreografías grupales de las antiguas contradanzas. Por este rasgo fueron en principio rechazadas por las clases conservadoras, sin embargo, a través de la labor catalizadora de las típicas u orquestas populares, las nuevas danzas sortearon dos fronteras: se volvieron músicas transclasistas y alcanzaron lugares más allá de sus regiones de origen.

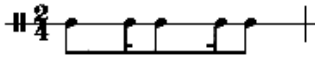
Un factor muy importante en la concepción de la nueva música orquestal bailable de las típicas, fue la integración de elementos provenientes del hondo legado cultural

africano, los cuales llegaron a tomarse como signos identitarios de la burguesía criolla opuesta a la europea. Esto evidencia que las orquestas populares, además de tender redes transclasistas, también fueron instituciones transculturales. La raíz musical africana pudo distinguirse de manera evidente en algunos patrones rítmicos muy presentes, como el *cinquillo cubano*[1] y sus diversas variaciones, o en diferentes técnicas de producción del sonido sobre los parches o los vasos de los timbales, en las cuales se involucró la acción de las palmas como sordina; y más sigilosamente, también pudo apreciarse en las conceptualizaciones de los timbaleros sobre la manera de elaborar su discurso musical y transmitir sus conocimientos, procesos fincados en la oralidad y no en la escritura musical afín a la tradición sinfónica.

El arraigo de los elementos de matriz cultural africana en la música bailable latinoamericana de promoción burguesa, tuvo sus orígenes en la lucha que los africanos y sus descendientes llevaron a cabo en el terreno de las ideas y a través de los símbolos. En este sentido, la música representó un inmenso campo de batalla donde los ejecutantes afroamericanos consiguieron paso a paso la expansión de su cultura musical. En Cuba, la burguesía criolla decimonónica incluso llegó a preferir las orquestas de músicos mulatos a las integradas por ejecutantes blancos.

Cuando los grupos marginados popularizaron entre las clases altas su manera de tocar los instrumentos europeos, también insertaron parte del contenido de su mundo simbólico en el mundo de su opresor, precisamente porque una técnica o una herramienta es también generadora de significaciones, toda vez que su uso se encuentra inmerso en una trama cultural.[2] En el epicentro cubano, la cultura musical de los afrodescendientes se sobrepuso a la impulsada por aquellos puristas europeizantes, con lo cual, los músicos antes marginados pudieron ampliar su campo de acción social. Sobre esta base, muchos lograron llevar a cabo su cadenciosa rebelión, hasta llegar a apoderarse de la batuta musical de la Isla, dirigiendo el curso de las tendencias y convirtiéndose en empresarios dueños de sus propias agrupaciones. Así, los alcances que obtuvieron en el campo de negociación simbólica

---

1 

2 Por esta cualidad simbólica de la herramienta, la técnica o la tecnología, una hoz y un martillo pudieron representar la ideología de la clase social trabajadora durante una época; el uso de una máquina como un automóvil o un violoncello puede llegar a otorgar cierto estatus social; y una técnica de canto, o de siembra, puede quedar asociada con una identidad étnica o una forma de vida.

de la música, funcionaron como una punta de flecha que les abrió paso a la mejora de su situación económica, trascendiendo el cerco de su opresión.

La importancia de los timbales en este hecho radicó, en que si bien, por mucho tiempo los afrodescendientes no consiguieron llevar sus tambores a las filas de las orquestas típicas, sí pudieron reinterpretar las percusiones ofrecidas por esta dotación instrumental desde sus propios conceptos musicales —operativos, funcionales y cosmogónicos. De esta manera, los timbales se convirtieron en el primer elemento dialógico a través del cual se potencializó, como nunca antes, la híper-africanización de la música orquestal cubana. Y este fenómeno impactó también en aquellas regiones que recibieron el influjo caribeño, dentro de las cuales México sobresale por su tan orgánica recepción y asimilación de la música cubana.

El danzón orquestal —producto de la híper-africanización de la contradanza europea— pronto se expandió por toda Cuba, y luego también por aquellas zonas que mantenían intensos intercambios marítimos con la Isla, aprovechando rutas trazadas desde el periodo colonial. En México, la aceptación y el arraigo del danzón llegó a tal punto que, a principios del siglo XX, se configuró una orquesta especializada en su ejecución, y así surgieron las *danzoneras*.

En las danzoneras tampoco hubo un formato instrumental único, sin embargo, podría decirse que fue una institución concebida básicamente a partir de dos modelos dominantes en la época: la ya mencionada típica cubana del Occidente de la Isla, y la *jazz band* estadounidense, cuya influencia es perceptible en la inclusión de una sección de saxofones y otra de trombones. De las típicas, las danzoneras tomaron su alta valoración por los timbales, condición que se ha ido acrecentando, hasta llegar al punto de considerar al instrumento como signo del conjunto y de su discurso musical. Esto explica la constancia de los timbales a través de las cambiantes dotaciones instrumentales en la historia de las danzoneras. En contraste con esta persistencia timbalera, en otras orquestas que alguna vez los usaron profusamente, ahora se han descontinuado o sustituido por tambores más modernos.

La práctica timbalera de las danzoneras mexicanas se perfila como una expresión creativa y singular, donde aún es claramente perceptible el talante de sus diversas herencias culturales y musicales. Su pasado europeo se revela en la mencionada continuidad morfológica del instrumento, pero también a través del papel funcional que estos tambores tienen en algunos aspectos de la elaboración del discurso musical. Por ejemplo, la gran relevancia y presencia que adquieren en la primera parte de los

danzones —donde se llama a bailar a las parejas—, recuerda la manera en que eran utilizados por los compositores de los periodos Barroco y Clásico en pasajes introductorios que también llamaban al inicio de una suite, una ópera o una sinfonía; en tales pasajes iniciales, los timbales eran una herramienta simbólica indispensable para crear musicalmente asociaciones con estados de solemnidad y grandeza terrenal o divina, cualidades que les fueron atribuidas en base al previo vínculo que sus antepasados organológicos tuvieron con las instituciones heráldico-militares de la antigüedad. Y, a la vez, en las danzoneras aún es claramente inidentificable y definible la vena cultural africana, a través de un complejo sistema de elementos conceptuales traducibles en una sintaxis específica, base de la elaboración del discurso musical de los timbaleros, compás por compás.

No pueden entenderse los sentidos desplegados por nuestras actuales danzoneras, sin revelar el proceso histórico, con todos sus agentes, que propiciaron la punzante mixtura de culturas musicales que confluyeron en las típicas cubanas. Por ello, en la presente investigación, busco exponer cómo fue que los timbales —en base a su historia simbólica acumulada— funcionaron como el eje articulador de tan densa condensación. Me avoco a rastrear la historia de sus transformaciones organológicas no tan sólo desde el aspecto físico, sino también reconstruyendo los sistemas de significación en los que estuvieron involucrados desde etapas muy remotas. Creo, que en la comprensión del proceso de resignificación de estos contenidos simbólicos cargados en el instrumento, está la clave para entender tanto su larga trascendencia en algunos ámbitos musicales como su discontinuidad en otros.

El aspecto simbólico de la cultura musical permite que los elementos más cuantificables (como la morfología de un objeto o herramienta y sus técnicas de uso) puedan funcionar como una llave para abordar cuestiones de otro tipo, entre conceptuales, ideológicas o espirituales, que tocan temas como la creatividad artística, la identidad, las motivaciones sociopolíticas o la cosmovisión. Reconozco, por tanto, un trayecto sígnico que va desde los elementos físicos de la práctica timbalera —donde se interrelacionan la técnica corporal del ejecutante, el instrumento y el discurso musical— hasta abordar los aspectos imaginarios subyacentes, que son al fin los que dotan de sentido a este hacer. Dicho trayecto trasciende la dicotomía de la producción cultural material e inmaterial, así como también las fronteras entre lo sincrónico y lo diacrónico, pues se trata de una configuración simbólica de carácter sistémico construida a través del ejercicio de varias generaciones. Cada generación ha asimilado la herencia cultural a través de un continuo proceso de ajuste a las

necesidades, expectativas, motivaciones y recursos de los cambiantes contextos históricos.

Desde este punto de vista, nada de lo que se encuentra actualmente dentro de la práctica timbalera está ahí de manera gratuita o inocua. Todo lo que forma parte de la configuración simbólica que puede observarse, ha pasado el filtro previo de la reinterpretación, que ha otorgado a los elementos constitutivos un sentido y una función social para estar ahí. Algunos componentes han resistido el paso por más filtros generacionales que otros, dando continuidad y profundidad histórica a la construcción actual; por lo tanto, el proceso de generación de significados no se produce sólo a partir de referentes sincrónicos, sino que a través de elementos antiguos, se incorporan significaciones pretéritas provenientes de otros contextos y otras etapas, con las que los contemporáneos se encontrarán identificados y utilizarán para sus propios fines semióticos.

Es decir que, en el caso del danzón mexicano, los timbales se representan además como un puente simbólico entre el presente y el pasado. Expresan una diversidad acumulada de voces sociales, actuales y heredadas. En sus sincréticos sonidos surgidos de la confrontación y que son ahora el "alma" de una danza, puede escucharse la emancipación de lo antes oprimido, el discurso social y político de un músico y un grupo y, sobre todo, una victoria de la memoria histórica sobre los impulsos neutralizadores de la globalidad banal —el "vaciamiento de la memoria" del que nos advirtió Eduardo Galeano.[3]

Por su relevancia y permanencia histórica, los timbales de danzonera, serán el punto de partida para reconstruir el proceso de formación —la fragua—, de uno de los episodios históricos que ha dado algunos de los productos culturales más característicos de la música orquestal latinoamericana, base fundamental de los estilos contemporáneos.

[3] Sobre esta noción de Galeano véase, por ejemplo: *Apuntes para un retrato de la estructura de la impotencia*, artículo en el libro *Nosotros decimos no: Crónicas (1963/1988)*, publicado por Siglo XXI de España Editores, 2010, pp. 359-370; también *Memorias y desmemorias* en el suplemento *La Jornada Semanal* del diario mexicano *La Jornada,* publicado el 11 de mayo de 1997, disponible en línea en: http://www.jornada.unam.mx/1997/05/11/sem-galeano.html

CAPÍTULO I

Problema de investigación y su andamiaje teórico-metodológico

1. Primeros acercamientos a los timbales danzoneros

La primera vez que pude tocar y ver este instrumento de cerca fue cuando, a raíz de mi gusto por el danzón, quise contratar una danzonera para alegrar una fiesta en mi propia casa por el año de 1999. En la búsqueda de diferentes opciones, recurrí al directorio telefónico y encontré un anuncio que decía: *Danzonera de Paulino Vázquez*. Al llamar y hablar con el director, me sorprendió gratamente el económico precio y de inmediato llegamos a un acuerdo. Paulino Vázquez me comentó que cobraría poco porque no iría una danzonera completa sino un grupo más pequeño; se refería a una selección de músicos, algunos como él mismo, integrantes de la famosa *Danzonera de Actopan*, que por fines prácticos utilizaban una versión reducida con la que operaban en diversas ocasiones de baile en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Llegaron, entonces, cinco músicos que ejecutaban un saxofón alto, un teclado, un bajo eléctrico, un güiro y un par de timbales.

Nunca había estado tan cerca de una danzonera. Esa tarde tocaron en la sala de mi casa y los concurrentes bailamos justo frente a los músicos. El edificio donde se encontraba aquel departamento parecía vibrar entero, y al otro día sucedió lo contrario a lo que esperaba, los vecinos no tuvieron queja, sino que se mostraron agradecidos por esas dos tandas de sabrosos danzones. Desde que vi a los músicos instalarse, los timbales capturaron mi atención. Se veían viejos y curtidos por el uso y el tiempo, y trataba de imaginar cómo habría sido la música, el baile y la gente de cuando eran nuevos, ¿quién los habría comprado?, ¿de dónde habrían venido? Su propio dueño no tenía ninguna referencia al respecto. Al escuchar su ronca y potente sonoridad, y ver los movimientos del timbalero, me di cuenta de que era algo que no había presenciado antes, y que resultaba muy diferente a la práctica percutiva de los timbalistas clásicos[4]. Los ataques sobre los parches llenaban la música de sorpresa y

[4] En el ámbito de la música clásica, los tañedores de timbales suelen llamarse "timbalistas", mientras que en el ámbito danzonero o de la música caribeña en general, se denominan "timbaleros".

de alguna manera, hacían que los pies se sintieran "en el aire" al no remarcar monótonamente los tiempos del baile, sino que se anticipaban, se alargaban con redobles o se sobreponían con otros acentos, otorgándonos un efecto físico y rítmico de lo más estimulante. Conocía el instrumento porque había estado en presentaciones de otras danzoneras y lo había visto en portadas de discos, pero el hecho de verlo y escucharlo tan cerca, me resultó por completo novedoso e impactante. Desde este primer acercamiento, percibí que los timbales poseían un aura especial, por el carácter único que su sonido y presencia aportaban a la música. Intuía también que habría muchísimas cosas implicadas en esa esa especie de hálito mágico-sonoro complejo de definir.

Poco tiempo después volví a buscar a Paulino para indagar más sobre este instrumento. Lo visité en su casa donde me mostró un par de timbales con sus parches de cuero rotos debido al uso; presentaban también mucho desgaste en los tornillos de afinación y varios golpes y reparaciones en los vasos. Por todo esto, no podían ser utilizados sin una previa compostura, y habían sido remplazados en su orquesta por otro par en mejores condiciones. Conversamos de música y de su vida. De cómo él, cuando había sido presidente municipal de Actopan, logró que el famoso timbalero Consejo Valiente Roberts "Acerina" visitara el pueblo con su danzonera, dándole a Paulino la maravillosa oportunidad de tocar una pieza con los tambores del maestro cubano (P. Vázquez, comunicación personal, septiembre del año 1999). Al final de la visita, le pedí que me vendiera los timbales rotos, a lo que accedió no del todo convencido. Pagué sin regatear 3,500 pesos, unos 380 dólares al cambio de la época. Todavía no era cabalmente consciente de la suerte que tuve al conseguir un par de estos tambores.

Además de Paulino Vázquez, en ese año también me acerqué a Gilberto Molinar "Torcuato", timbalero de la *Danzonera Alma de Veracruz*, que por aquel momento tendría más de 70 años. Dicha orquesta tocaba algunos días de entre semana en la Plaza de Armas del Puerto de Veracruz, cuando se dejaba caer la tarde. Al final de una de esas presentaciones me acerqué a don Gilberto y le comenté mi interés por aprender algunas lecciones de timbal. Él, amablemente me convidó a visitarlo a la mañana siguiente en su casa, ubicada en una colonia no cerca del centro de la ciudad. Sólo pude platicar con él en esa única ocasión, pero esta fue definitiva para llamar mi atención sobre el discurso musical desarrollado en los timbales.

Más que una clase práctica, aquella sesión fue una especie de entrevista improvisada, donde le planteé todas las dudas que tenía sobre las habilidades requeridas por un timbalero para tocar en una danzonera. Como medio para ejemplificar sus explicaciones, don Gilberto echó mano de su timbal chico, el cual mantenía en la pequeña sala donde conversamos. Recuerdo haber quedado fuertemente sorprendido cuando tocó el danzón *El Gamito*, dando diferentes toques de timbal mientras cantaba suavemente las melodías principales, señalando antes de cada frase musical: "estas son trompetas" y cantaba... o "entran clarinetes..." (G. Molinar, comunicación personal, octubre del año 1999). La oportunidad de escuchar las líneas del timbal *quasi solo* me permitió apreciar, de manera mucho más nítida, la gran complejidad rítmica que aporta este instrumento a los danzones, enriqueciéndolos de sobremanera. Ya sin tener tan presentes auditivamente las referencias de los tiempos fuertes de los compases —siempre marcados por los instrumentos del mundo melódico-armónico de la orquesta—, las líneas del timbal me remitían a otra música, ubicada más allá de la evidente tradición europea escuchada en el danzón.

A partir de aquella entrevista con don Gilberto tuve dos impresiones: la primera, que el timbalero tenía necesariamente que ser el músico que más conociera las partes de los danzones —las líneas de los demás instrumentos además de su propio discurso. Lo que probablemente me quiso explicar don Gilberto con su timbal —a mi pregunta sobre las habilidades necesarias para tocar en una danzonera—, fue que el timbalero debía conocer todas las partes melódicas, pues una de sus estrategias básicas para desarrollar su hacer radicaba en parafrasearlas ornamentándolas rítmicamente. En ese entonces, mi único referente comparativo sobre este tipo de habilidad, que le daba al timbalero una situación jerárquica dentro de la danzonera, era el de un director de orquesta formado en el ámbito académico, quien idealmente debe conocer todas las partes de la música que va a dirigir. La segunda impresión que me llevé, fue que el timbalero manejaba y amalgamaba dos mundos musicales: uno enmarcado por la tradición armónica y formal[5] europea, el otro regido por las pautas de la cultura oral de raíces africanas.

[5] El danzón es una especie de rondó cuya forma surgió al incrementarle secciones a la contrdanza. La forma habitual de las antiguas contradanzas consistía en dos secciones musicales que se repetían con variaciones melódicas o acelerando el *tempo*, obteniendo así un esquema A-A'-B-B'. En el transcurso del siglo XIX, a la contradanza cubana se le fue agregando una tercera sección que se tocaba no sin antes repertir la sección "A" después de la "B", produciendo la nueva forma tripartita A-A'-B-B'-A-A'-C-C' , o simplemente A-B-A-C, cuando las secciones se tocaban sin repetición

Para el año 2001 abandoné las tierras veracruzanas para trasladarme a Morelia, Michoacán, con el objetivo de iniciar mis estudios de licenciatura en composición musical. El acercamiento a la música contemporánea me dotó de otras herramientas auditivas y comprensivas de la música en general, y además reavivó mi interés por músicas diferentes a las del tronco clásico-europeo. Después de todo, las transformaciones cada vez más radicales que desde finales del siglo XIX trastocaron la música académica europea, en gran medida, fueron consecuencia del interés de sus compositores por otras músicas del mundo. El reconocimiento de este panorama de diversidad musical me llevó a querer saber más de las intrincadas implicaciones sociales y culturales sobre las que se construye cada sistema musical, convencido de que el entendimiento profundo de cierta música, sólo se podría obtener indagando más allá de las notas musicales en sí mismas. Éste fue el inicio de mi interés por la etnomusicología.

Mientras estudiaba en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, en uno de mis esporádicos viajes a Veracruz durante los periodos vacacionales del año 2003, me enteré de que en la población de Chacaltianguis —en la región de Sotavento en la Cuenca del Papaloapan— se mantenía funcionando una danzonera muy antigua. Me trasladé ahí con el propósito de obtener un tema de ensayo, con el cual pudiera acreditar la materia de *Música en Latinoamérica* que cursaba en ese semestre. Después de cruzar el río en lancha, preguntar y caminar por el pueblo, pude entrevistar al señor Carlos Luis Fletes, trompetista veterano de dicha agrupación que por ese entonces pasaba sus 83 años. Cuando llegué a su casa, lamentablemente no se sentía bien y dudó en recibirme, pero el propio tema de conversación lo fue reanimando y convenciendo. De pronto me ofreció pasar a su sala y me pidió que lo esperara un momento. Era un espacio sorprendentemente fresco, con mecedoras de mimbre, aun cuando caía a plomo el sol tropical. Mientras conversábamos saboreando un agua de mango que nos trajo su esposa, pude observar que contaba con una tremenda colección de discos LP (*Long Play*), muchos de los cuales eran de jazz y de trompeta. Entre muchas otras cosas, me informó que la *Danzonera Alberto Ávila* llevaba el nombre del músico que la fundó en la década de los 30, pero que actualmente se encontraba desarticulada, y que los nuevos integrantes tenían ahora una "orquesta tropical" o algo más parecido a los llamados "grupos versátiles". Dijo que aún tocaban algunos danzones intercalados entre muchas cumbias y otras piezas

---

variada. La forma tripartita en rondó fue, finalmente, la que trascendió al danzón del siglo XX, e incluso hubo danzones con más partes: A-B-A-C-A-D…

guapachosas, y que su dotación instrumental había sido también transformada puesto que se habían ido quedando sin alientos y los timbales se habían perdido. "De los timbales y todo eso no queda nada", me comentó don Carlos, y luego añadió: "es una lástima porque los timbales son el alma del danzón..." (C. L. Fletes, comunicación personal, abril del año 2003).

Una pieza más del rompecabezas vino en Leipzig, Alemania, esta vez en la Cuenca del Elba. Durante una visita al Museo Bach de esa ciudad en el año 2006, pude observar de cerca unos auténticos timbales barrocos de la época en que vivió dicho compositor, y quedé impactado al notar el gran parecido que guardaban los ahí exhibidos, con los que tantas veces había visto en las danzoneras mexicanas (lámina 1). Si años antes había ya notado que los timbales poseían una especial importancia dentro de las danzoneras, manifestada a través de su constante presencia en las orquestas, su rico discurso musical, y en expresiones como la enunciada por don Carlos Luis Fletes, no fue hasta ver los timbales barrocos cuando pude apreciar claramente la continuidad morfológica del instrumento, mantenida a través de siglos, continentes, culturas y estilos musicales. A partir de esta experiencia comencé a pensar en un estudio más amplio, sobre la hondura histórica del instrumento y las implicaciones que esto pudiera tener dentro de la conformación del danzón y otras músicas de nuestra América.



Lámina 1. Timbales de la época de J. S. Bach. Leipzig, Alemania.

2. Planteamiento del problema y preguntas de investigación

Al ingresar al programa de maestría en etnomusicología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y luego de cierto periodo de asimilación, sondeo y reacomodo teórico, centré mi proyecto de investigación en los timbales, tomando como punto de partida mis indagaciones previas sobre el tema. Comencé a configurar el problema de investigación a partir de tres indicios anteriormente observados, pero ya reelaborados desde nuevos sustentos teóricos:

> I. El primer indicio fue que el uso de los timbales, así como el hacer del timbalero, tenían una especial relevancia dentro de la música desarrollada por la configuración orquestal mexicana llamada danzonera. Y esta notabilidad era trascendental, tanto dentro del discurso musical, como en las expresiones no musicales construidas en torno al danzón —ideas articuladas por medio del lenguaje hablado o diversos signos visuales.

Al acercarse al mundo del danzón mexicano, algo que pronto salta a la vista es el casi absoluto uso de los timbales en las danzoneras. A lo largo de más de diez años que llevo observando la práctica del danzón con fines de estudio, solamente he ubicado tres de estas agrupaciones que no usan timbales, pero en cada caso, dicha ausencia instrumental tiene una explicación.

La primera fue la ya mencionada *Orquesta Tropical y Danzonera Alberto Ávila*, donde los timbales se excluyeron a partir de un periodo de desarticulación, consecuencia de la falta de un relevo generacional continuo. Luego de años en esta situación inoperante, don Carlos Fletes rehízo la orquesta. Para ese entonces los timbales ya se habían perdido, pero aun así quiso conservar el nombre de la antigua agrupación en honor a su fundador, quien además fuera maestro de una buena parte de los primeros integrantes de la danzonera. Sin embargo, la nominación sí tuvo que ser transformada, añadiendo "orquesta tropical" antes del término "danzonera". Este cuidadoso ajuste buscó reflejar el estilo de la nueva etapa, el cual fue construido a partir de los elementos humanos que don Carlos tuvo a la mano: músicos que no habían sido formados precisamente dentro del ámbito del danzón, sino en un quehacer más apegado a los grupos versátiles para fiestas, cuyo instrumental y estilo de ejecución es diferente. El cambio de nomenclatura no fue algo insustancial, ya que

de esta manera se buscó indicar que la forma de proceder de la agrupación sería diferente a la de una danzonera regular, evitando así malos entendidos con su clientela.

Un caso parecido al anterior presenta la *Internacional Orquesta-Danzonera de Emilio B. Rosado* de la Ciudad de México, la siguiente en la lista de las danzoneras sin timbales. El agregado de la palabra "orquesta-" en su nombre, también previene o expresa un carácter de ambivalencia o versatilidad, cualidades que la misma agrupación promueve en su página Web[6], donde puede leerse:

> Creadora del danzón cantado.
> Ambiente musical:
> - Género danzón para bailes de salón y eventos culturales.
> - Versatilidad en los géneros tropical y grandes bandas para sus eventos sociales (bodas, aniversarios, congresos, etc.).

Es muy probable que esta orquesta haya sido anteriormente una danzonera con timbales, y que por dicha procedencia histórica haya adquirido tal apelativo, para después cambiarlo al momento de ampliar su campo de acción hacia la versatilidad, como una estrategia encaminada hacia la captación de más recursos.

La tercera de estas danzoneras sin timbales es también el caso más radical. Se trata de la *Danzonera Distorsion Club*, agrupación que ni siquiera toca danzones, pero que usa ese nombre "en homenaje a las orquestas que aún tocan danzón a pesar del tiempo y las modas musicales" (Danzonera Distorsion Club, 2010), según se menciona en su página de Internet. Hay aquí un uso del término sustentado por razones identitarias más que musicales.

Con excepción de estos tres conjuntos, la categoría *emic* "danzonera" estará a tal grado asociada con el uso de los antiguos timbales que, para la mayoría de los músicos danzoneros, una agrupación no podrá adquirir tal denominación si no integra este tipo de tambores en su dotación instrumental. Es decir, que los timbales son el signo distintivo de las danzoneras, sin que haya otro instrumento del conjunto que funcione de esta manera. Tal argumento se demuestra en el hecho de que, timbales aparte, toda la demás dotación puede cambiar o ser sustituida sin que se altere la categorización fundamental del complejo instrumental.

---

[6] La ausencia de los timbales en esta orquesta, por lo menos en algunas ocasiones de baile, puede constatarse a través de los videos publicados en esta misma página (Orquesta Emilio B. Rosado, 2010).

Cuando le expresé las anteriores consideraciones sobre los timbales al doctor Gonzalo Camacho, tutor de la presente tesis, me sugirió utilizar la noción de *diacrítico* como una herramienta que me permitiera categorizar teóricamente la función de este instrumento dentro de las danzoneras. La voz "diacrítico" viene de la gramática, y con ella se hace referencia a un "signo ortográfico que sirve para dar a una letra o a una palabra algún valor distintivo", según el *Diccionario de la Real Academia Española* (2010). Este fue un préstamo conceptual necesario, pues en la terminología musical no hay ningún término que exprese la capacidad adquirida por un instrumento, dentro de un conjunto, para definir con nitidez una práctica musical distinguiéndola entre otras.

La aplicación de la noción reveló que, en el caso de los timbales, el potencial diacrítico opera en distintos espacios sígnicos, que comprenden campos de sentido ubicados hacia fuera, en torno y hacia dentro de las danzoneras. Son los siguientes:

1) Un primer espacio operativo de los timbales como diacrítico sería el que comprende la música mexicana o latinoamericana en general. Aquí el diacrítico representa la profundidad histórica, distinguiendo a las orquestas que posean timbales como las portadoras de un legado cultural específico, conformado durante el siglo XIX a través de la acción integradora y renovadora de las típicas a partir de potencias simbólicas mucho más antiguas. En este ámbito es posible reconocer, a través del uso común de los antiguos timbales, el parentesco cultural de diferentes tipos de orquestas. Por ejemplo, el que existe entre las danzoneras y las *jaraneras*[7] de Yucatán, dos agrupaciones que presentan grandes homologías en lo que respecta a las atribuciones altamente valorativas sobre estos tambores.

   Instrumentalmente hablando, las danzoneras y las jaraneras son muy similares, incluso algunas pueden considerarse idénticas; sin embargo, unas y otras han cobrado especificidades distintas en la música que ejecutan y en la organización métrica que esta presenta: mientras que las danzoneras se mantienen habitualmente dentro de los compases binarios de subdivisión binaria (2/4 o 4/4), las jaraneras se mueven por cauces ternarios, ya sea utilizando compases ternarios de subdivisión binaria (3/4), o bien, compases

[7] Las jaraneras son orquestas utilizadas durante las noches de *jarana* (sinónimo de algarabía) y en las populares fiestas de *vaquerías*, celebraciones donde se exalta la cultura musical y danzaria de la región yucateca.

binarios de subdivisión ternaria (6/8). Es decir —y esto es interesante notarlo en cuestión de su parentesco cultural— que se han repartido el mundo métrico que antes había permanecido unido en los repertorios de las típicas decimonónicas.

En este primer espacio sígnico, el potencial diacrítico de los timbales se ve reforzado por la ya mencionada tendencia a su desuso en tipos orquestales que antaño los incluyeron en sus dotaciones. En las orquestas sinfónicas los antiguos timbales se han ido sustituyendo por nuevos modelos que facilitan los cambios de afinación de los parches de manera cada vez más rápida y precisa —por medio de sistemas de tensión por palancas, manivelas o pedales—, una operación necesaria para ejecutar la música romántica híper-cromática, y también las obras orquestales del siglo XX en adelante. En lo que respecta a las bandas militares y civiles mexicanas, es ya raro que integren a los timbales en su set de percusiones; por lo regular, su uso se considera necesario sólo cuando se interpretan piezas tomadas del repertorio sinfónico y, en tal caso, se prefiere echar mano de algunos timbales que tengan ya algún mecanismo de afinación variable. Asimismo, en las dotaciones contemporáneas de las típicas mexicanas —con la regular excepción de las originarias de Yucatán—, no es ya tampoco común que se incluyan los timbales.

2) En un segundo espacio sígnico, el diacrítico funciona no en el total de la música mexicana sino dentro del ámbito del danzón —aun así, amplísimo y diverso. El uso de los timbales define una manera específica de ejecutar dicha música: el estilo de danzonera frente al de otros tipos de orquestas que también tocan danzones.[8] Aquí el diacrítico está implicado en ubicar a la orquesta que lo contiene dentro de un código específico de acción, donde se

[8] El danzón se ha insertado en la compleja red de culturas musicales que se extiende por nuestro país, recorriendo su entramado y encontrando múltiples funciones y significaciones. Sin el afán de enumerar todas y cada una de las formas en que se ha cultivado aquí el danzón, puesto que en México siempre puede haber sorpresas, menciono los siguientes tipos de conjuntos y ámbitos culturales que lo han integrado en su sistema musical: bandas civiles y militares, conjuntos de marimba, mariachis, instrumentos solistas (piano, arpa, guitarra, salterio, acordeón), instrumentos automatizados (pianola, cilindro), grupos de música calentana, conjuntos de son de artesa, músicos ambulantes urbanos, músicos indígenas, grupos de música mediática y músicos académicos desde el solista hasta la sinfónica. Debe tenerse presente que cada inciso representa una estrategia específica de apropiación o resignificación de esta música en un contexto también específico, tanto musical como cultural, y que de cada rubro podría hacerse un estudio profundo.

encuentran en completa identificación las expectativas que se tienen sobre la danzonera y el estilo musical que esta puede desarrollar y ofrecer.

Aquí se hace muy evidente que el diacrítico es una especie de signo complejo, el cual no tan sólo opera como un índice —indicando límites, especificidades y parentescos— sino que también se le utiliza como un medio eficaz para expresar de forma simbólica las ideas, valorizaciones y posturas sociales del imaginario danzonero. Los timbales son constantemente exaltados dentro de las auto-representaciones sociales —tanto lingüísticas, musicales o visuales— construidas por las personas involucradas de alguna manera con las danzoneras. Muestra de ello son, por ejemplo, frases como la del trompetista Carlos Luis Fletes que ha dado título a esta tesis, además de cientos de composiciones iconográficas con motivos timbalísticos que aparecen en los discos de danzoneras (lámina 2), o expresiones de poesía oral o escrita, como las que muestro a continuación:

> Niño que bailas danzón
> con ritmo, sabor y clase,
> el mirarte me complace
> y alegra mi corazón,
> pues sigues la tradición
> del bailador danzonero
> al golpe del timbalero
> le agarras bien al compás,
> hacia delante y atrás
> con cadencia y con salero.[9]
>
> canta el piano y ronca el bajo
> al compás lento y sabroso
> de los güiros y el timbal.[10]
>
> Con el vaivén de palmeras
> nació un ritmo musical;
> jamás habrá otro igual:
> nació en arenas playeras,
> lo hicieron las danzoneras
> con timbales y el trombón...[11]



Lámina 2. Contraportada del disco "2003, danzones en el puerto" de la *Danzonera 3 Generaciones*.

[9] Del poema *Danzonerito* de Félix Martínez González de 1990 (Flores y Escalante, 2006a: p. 53-54).
[10] Del poema *Danzón* de Chalín Cámara (*ibídem*: p. 50).

Música, charanga y son
que inician los timbales
exonerando todos los males
y agradando el corazón...[12]

El danzón es una práctica artística efímera,
cuya entrada y remate ocurren marcados por el timbal.
El tiempo es sucesión mensurable
de acordes e imágenes intensamente sensuales.[13]

Entre luces, timbales y cadencia,
por el encuentro de dos cuerpos que se buscan,
bailando un danzón,
el alma recibe un cúmulo incesante de percusiones sensibles,
se afecta y se conmueve.[14]

En estas auto-representaciones discursivas los timbales aparecen asociados con diversos aspectos que se encuentran en el centro del imaginario social danzonero, como son, en este caso: a) el seguimiento de la tradición —donde se manifiesta de manera activa la profundidad histórica; b) el bailar con clase, sabor y cadencia —indicadores de estatus frente a otros tipos de baile y entre los mismos practicantes del danzón; y c) una manera relajada y alegre de vivir —postura vital donde se enaltece el gozo, la sensualidad y la buena actitud, cualidades que otorgan a la práctica danzonera un aspecto terapéutico bien conocido por sus cultivadores. Todos estos elementos, más otros —como una forma de vestir y ciertas maneras de interacción social, y también un instrumental específico para ejecutar el danzón (con timbales y con una forma particular de tañerlos)— son parte de un sistema de metalenguajes que apuntan a definir el núcleo simbólico del mundo danzonero.

3) El diacrítico opera en un tercer espacio sígnico, conformado hacia el interior de la configuración que en el imaginario integra y estructura los elementos de una danzonera. Aquí el diacrítico distingue algunas jerarquías en los instrumentos musicales constituyentes del conjunto, los cuales adquieren un poder de significación, mayor o menor, dependiendo del lugar que ocupan del

[11] Extracto de una décima de Clemente Zavaleta, 1975 (*ibídem*: p. 44).

[12] Del poema *Danzonario* de Jesús Flores y Escalante de 1973 (Flores y Escalante, 2006b: p. 39).

[13] Prosa poética escrita por el bailador danzonero José Luis Araiza (2013: p. 12).

[14] (Araiza, *ibídem*, p. 95).

centro a la periferia de la configuración simbólica. Los instrumentos periféricos son aquellos que pueden cambiar o ausentarse sin fuertes repercusiones para la estructura —de manera que la danzonera siga siendo danzonera. En contraste con estos instrumentos volátiles, el elemento más significativo —el diacrítico— se encuentra en el centro o núcleo de la configuración, y a su rededor inmediato le circundan necesariamente otros elementos, puesto que el diacrítico en realidad no puede cobrar sentido en solitario. Las jerarquías de estos elementos intermedios entre la periferia y el núcleo dependen de su grado de asociación con el diacrítico.

Para evidenciar dichas jerarquías simbólicas podría pensarse en un simple ejercicio. Si, por ejemplo, imaginamos que somos directores de una danzonera muy completa —con varios tipos de saxofones, clarinetes, trompetas, una flauta travesera, violines, bajo, congas, clave, güiro y timbales—, y nos planteáramos el problema de tener que prescindir de alguno de estos instrumentos, tendríamos que recurrir a estas jerarquías para poder decidir de cuál. Y, si volviéramos a repetir la operación sobre los instrumentos que quedaran, y luego lo hiciéramos una y otra vez, las decisiones se volverían cada vez más difíciles porque nos empezaríamos a quedar con los instrumentos que se encontraran cerca del núcleo de significación. Estos elementos de significación profunda, además de otorgar cohesión al objeto simbólico como tal y permitirle funcionar, articulan los elementos que se encuentran en su periferia, otorgándoles sentido al darles una función dentro del conjunto. Los elementos que orbitan el núcleo y que fueron insertados en el sistema por influencias más nuevas, en principio tienen un carácter más inestable, pero pueden ir insertándose en el campo de significación profunda a lo largo de las reinterpretaciones que pueda tener el objeto simbólico de acuerdo con sus cambiantes contextos históricos; lo cual quiere decir que, yendo más allá de los criterios esencialistas[15], el núcleo de significación profunda, en tanto producto cultural, también se transforma.[16]

[15] En algún momento de la historia, muchos estudios sobre la música mexicana se vieron influidos por el folclorismo, corriente en principio bien intencionada pero que presentó un trasfondo ideológico muy criticable. La premisa central de esta postura plantea —lo digo en presente porque sigue vigente en ciertas esferas— que la cultura popular tiene una "esencia" que debe conservarse y rescatarse, acaso sin contemplar que esta es la vía directa a la cosificación de la cultura, al verla como algo parecido a una pieza de museo y no como algo que está vivo y por lo tanto se encuentra expuesto a influencias y transformaciones. Cuando los gobiernos latinoamericanos integraron el

Al observar la cuestión de las jerarquías simbólicas expuestas por el diacrítico, mi tutor me sugirió que tratara de averiguar cuál sería la expresión mínima de una danzonera. Hipotéticamente hablando, esta tendría que estar conformada por los timbales y algún instrumento de aliento, como un mínimo necesario para mantener el sentido y el funcionamiento. Al llevar dicha inquietud al campo, no pude observar ninguna agrupación semejante. No obstante, hace algún tiempo encontré un cartel que anunciaba un festival danzonero, el cual buscaba expresar, con una imagen y de la manera más brevemente posible, una visión completa acerca del danzón. Aquí el

---

proyecto folclorista a sus políticas culturales a lo largo del siglo XX, fueron sus investigadores los que tuvieron la última palabra en la enumeración de los rasgos "auténticos" que expresaran y conservaran la pretendida "esencia" de lo popular. La consecuencia fue que las prácticas que se ajustaron a estos esbozos puristas fueron las que obtuvieron mayor promoción y difusión, mientras que todas las demás fueron vistas como versiones deformadas o erróneas de lo tradicional.

Todavía recuerdo a un maestro de música de mi infancia que consideró necesario darnos un largo discurso sobre la importancia de conservar la pureza de la música veracruzana, luego de que escuchó a un compañero tocar en la guitarra el son de *La Bamba*, pero en la versión del grupo de rock chicano *Los Lobos*, muy pegajosa por cierto. La visión folclorista se volvió tan abarcante y conservadora durante la segunda mitad del siglo XX, que investigadores críticos como Frantz Fanon tuvieron que intervenir en la discusión, con tal de proponer nuevas vías para el estudio de las culturas populares; en su ensayo *Los condenados de la tierra* (1961) escribió: "La cultura nacional no es el folklore donde un populismo abstracto ha creído descubrir la verdad del pueblo. No es esa masa sedimentada de gestos puros, es decir, cada vez menos atribuibles a la realidad presente del pueblo. La cultura nacional, en los países subdesarrollados, debe situarse pues, en el centro mismo de la lucha de liberación que realizan esos países (2007: p. 188)". El proyecto folclorista creó una nueva cultura con expresiones diferentes a las originalmente populares. Sus productos actualmente pueden verse, por ejemplo, en las coreografías de los ballets folclóricos, en el estilo de sus trajes y las versiones de sus músicas. En lo que respecta a los gobiernos, la visión folclorista cosificante aún pervive en sus políticas. No me parece que haya ninguna objeción en continuar con la labor de hacer registros y archivos sobre la cultura, pero el problema de fondo es que se asume que estos bancos de datos son el fin y no el principio de lo que tendría que ser un proyecto cultural más amplio y más profundo, enfocado no en "rescatar", sino en reactivar las formas tradicionales de organización social y en beneficiar a los sujetos mismos que producen la cultura en cuestión, buscando garantías sociales tangibles y relaciones de poder más equitativas. Para el gobierno es más cómodo —y menos peligroso— otorgar recursos para crear un archivo por aquí, un festival y un congreso por allá, o un millar de grabaciones "culturales" si se quiere, en vez de resolver verdaderamente la desigualdad social y devolverle al pueblo los medios productivos y políticos para que estos tomen sus propias decisiones sobre el destino de su cultura.

En base a esta discusión y alejándome de la visión folclorista, considero aquí que una danzonera sin timbales no es una deformación de una danzonera que sí los tiene, así como un danzón en piano o en artesa no es una deformación de un danzón ejecutado en danzonera. Simplemente se está hablando prácticas musicales que surgen a partir de ámbitos culturales, necesidades, motivaciones o recursos materiales diferentes. Y cada una cobrará sentido dentro de su propio entramado simbólico.

[16] Estas ideas surgen de la aplicación teórica de los conceptos de *semiosfera* y *frontera semiótica*, los cuales fueron acuñados por Iuri Lotman para estudiar los procesos de semiosis cultural. Serán expuestos con mayor amplitud en el apartado de las coordenadas teóricas de este estudio.

diseñador tuvo que elegir, entre muchos elementos, los que resultaran más significativos y más eficazmente representativos de las danzoneras. Fue en esta expresión plástica —que traza una conexión entre el imaginario social y la práctica— donde encontré la expresión mínima de una danzonera: timbales y trompeta, el núcleo de significación profunda. (Lámina 3)



Lámina 3. Conjunto de timbales y trompeta en el cartel de un festival danzonero.

Volví a encontrar este núcleo instrumental en otra composición plástica publicitaria, esta vez diseñada por los propios músicos de una danzonera. Era una imagen que aparecía en la carátula anterior de un disco compacto producido por la *Danzonera de Paulino Vázquez,* el cual pude adquirir tiempo atrás, en un momento en el que aún no sospechaba las implicaciones simbólicas que la elección de estos elementos instrumentales podría tener en una composición iconográfica. Aquí cabe hacer notar que, en los diseños del cartel del mencionado festival danzonero y de la contra-carátula del disco no solamente aparecen los mismos instrumentos, sino que, espacialmente hablando, los músicos se encuentran dispuestos de manera muy similar, con el timbalero al frente. (Lámina 4)

La cuestión se hace más interesante si se contempla que el carácter diacrítico de los timbales dentro de la historia del danzón, adquiere su mayor potencia simbólica en el contexto mexicano. Se sabe por documentos historiográficos que por el momento en que surgió el danzón en Cuba —durante el último cuarto del siglo XIX— una gran variedad y cantidad de orquestas usaban timbales (ver fotografías en Flores y Escalante, 2006a y 2006b;



Lámina 4. El núcleo instrumental de significación profunda de una danzonera (timbales y un aliento).
Imagen que aparece en la contra-carátula del fonograma de danzón *La trompeta de don Ray*.

Orovio, 1981; Rodríguez, 1967). Tanto en la Isla como en México, estaban presentes en las bandas civiles y militares, en las orquestas especializadas en música clásico-romántica y en las orquestas típicas (lámina 5).



Lámina 5. Timbales de tipo antiguo al frente de la orquesta típica *Flor de Cuba* hacia 1870. Este es el registro gráfico más antiguo de una típica cubana.

Más adelante, en el periodo de transición hacia el siglo XX, las antiguas típicas decimonónicas —las orquestas ligadas al nacimiento del danzón— comenzaron a experimentar cambios en su dotación instrumental. De estas transformaciones surgieron las *charangas francesas* en Cuba (lámina 6), y las danzoneras y jaraneras en México. Pero, mientras que en las nuevas configuraciones orquestales cubanas, los antiguos timbales fueron excluidos y sustituidos por los *timbalitos criollos* o *pailas*[17]

[17] Los *timbalitos* o *pailas criollas* fueron desarrolladas utilizando como conchas acústicas las pailas de cobre desechadas de los ingenios azucareros. Se les adaptó también un sistema de afinación por llaves y tornillos, y se montaron sobre un único atril o sobre bases independientes. Sus inventores buscaron con estas técnicas imitar la ejecución sobre los timbales europeos. En un viaje reciente a Santiago de Cuba, en mayo del año 2012, pude ver y escuchar de cerca estos timbalitos criollos, con la gran diferencia de que sus conchas no habían sido antes utensilios azucareros, sino que habían sido fabricadas ex profeso para elaborar instrumentos musicales con ellas.

(lámina 16) o por las modernas *timbaletas*[18] (lámina 7), en México no se descontinuó su uso, sino que al contrario, comenzaron a percibirse como un elemento distintivo e imprescindible.[19]



Lámina 6. *Charanga Francesa de Antonio María Romeu*. Este tipo de agrupaciones descontinúo el uso de los timbales antiguos en Cuba en los principios del siglo XX.



Lámina 7. *Tarolas* actuales en una tienda mexicana de música.

[18] Actualmente también llamados por extensión *timbales* a secas, o bien, *tarolas*. Son dos tambores cónicos de madera ensamblada o de metal blando. La cara opuesta a donde se monta el parche queda completamente abierta, es decir, que no son tambores-cazo como los antiguos timbales. Ambos se montan en un mismo atril a distancia suficiente del piso para que el ejecutante pueda percutirlos preferentemente de pie. Se afinan también por llaves y tornillos, y al igual que los *timpani* y los *timbalitos criollos*, se ajustan en un intervalo de 4.ta justa ascendente. Uno de sus intérpretes más famosos fue el percusionista cubano "Tito" Puente.

[19] Puesto que en algunas ocasiones los términos "timbales", "pailas" y "tarolas" se usan en la práctica como sinónimos, resulta necesario desambiguarlos. En esta tesis "timbales" siempre se refiere a los grandes tambores-cazo de tipo antiguo, afinados por llaves de tornillo; "pailas" son los pequeños tambores-cazo en forma de plato; y "tarolas" son los tambores cilíndricos descritos en la nota al pie anterior.

El carácter de imprescindibilidad de los antiguos timbales se vuelve aún más relevante si se considera que incluir los timbales en las filas de una danzonera no ha sido nunca tarea fácil. Esto ha implicado, por lo menos desde hace 100 años, sortear muchos escollos y dificultades de entre los cuales se pueden mencionar:

a) La escasez del instrumento (sea nuevo o usado).
b) Elevados precios en los instrumentos importados (nuevos).
c) Nulo mercado de refacciones adecuadas.
d) Escasos talleres de reparación especializada.
e) Grandes limitaciones para el timbalero de encontrar otras opciones laborares tocando el mismo instrumento fuera del ámbito del danzón.

Si le damos la vuelta a esta lista y ponemos todos sus puntos en positivo, se podrá tener un acercamiento a la realidad de un músico percusionista que toque, por ejemplo, las tarolas cubanas o la batería.

Lo increíble es que las danzoneras resuelven estos inconvenientes, y de ninguna manera contemplan como opción el sustituir los timbales por otro tipo de instrumento, de hacerlo, desarticularían su práctica musical. Si algunas danzoneras incluyen las tarolas cubanas o el bombo en su dotación instrumental, no es para sustituir a los timbales, sino para ampliar su capacidad tímbrica con tal de abarcar más tipos de música.



Lámina 8. Dentro de la *Danzonera Estrella*, el joven timbalero "Billy" Estrella integra un par de tarolas a su derecha, así como otras percusiones a su set.

En ocasiones, una tanda de danzones puede intercalar un cha-cha-chá o un mambo, el timbalero entonces preferirá percutir sobre las tarolas que sobre los timbales; otras veces, dentro de un danzón, será posible escuchar un bombo acentuar los tiempos fuertes, o un redoble en las tarolas como si fuera una pincelada de mambo (lámina 8).

El hecho de que en la práctica musical del danzón los timbales se perciban como insustituibles, quiere decir en el fondo, que hay cosas funcionando que no se rigen directamente por los parámetros de lo práctico, lo económico o el paradigma de la modernidad. En los criterios de su uso se expresan potencias simbólicas etéreas o no

del todo evidentes, pero aun así totalmente reales y contundentes, como puede observarse a través de las locuciones de la gente, la literatura e iconografía danzonera, los títulos de las piezas y su papel funcional dentro de la orquesta.

Esta continuidad instrumental implica también la persistencia de un conjunto articulado de signos y significados; la manifestación práctica de una ideología, y más allá, de una visión del mundo, a partir del cual —quienes la comprenden, la actualizan y la manipulan en el presente— pueden obtener un sentido propio sobre la vida. Lo cual permite, en otras cosas, oponer un sistema de valorización sobre la música alterno a las tendencias masificantes actuales, donde la lógica del mercado ha vuelto a los instrumentos y a la música objetos casi desechables.

A partir de esta reelaboración teórica sobre el primer indicio surgieron entonces las siguientes preguntas de investigación:

1.- ¿Cómo se construyó históricamente el personaje jerárquico del timbalero, y el potencial diacrítico de los timbales, elementos coyunturales en el momento del surgimiento de la novedosa música orquestal cubana del siglo XIX?

2.- ¿Cuáles fueron los factores que promovieron, por un lado, el mantenimiento de los timbales en las filas de las danzoneras y, en contraste, su desuso a principios del siglo XX en otras configuraciones orquestales que antes los incluyeron?

3.- En términos prácticos ¿cómo tradujo el timbalero las potencias simbólicas históricamente condensadas en los timbales, dentro del proceso de elaboración de un discurso musical inédito, plasmado en la contradanza tardía y finalmente en el danzón?

Estas son las preguntas centrales de esta investigación, mismas que serán abordadas en el último capítulo. Sin embargo, para contestarlas me ha sido necesario hacer indagaciones previas, que están encaminadas a conocer cómo era el entramado simbólico en el que se encontraba inmersa la práctica timbalera antes de ser resignificada en las danzoneras mexicanas. De la comprensión de los significados generados por las prácticas antecedentes, depende la posibilidad de hacer conjeturas sólidas sobre las motivaciones sociales que llevaron al desuso o a la híper-valoración de los timbales en diferentes contextos, y sobre cómo fue configurado el tejido simbólico que le da a la práctica contemporánea su fisonomía.

Conforme avanzaba en la investigación, me fui dando cuenta, cada vez más claramente, que era necesario escribir una historia simbólica del instrumento —más que una puramente organológica—, que explicara no tan sólo los cambios morfológicos o los contextos de uso, sino también qué implicación tuvieron estos en la transformación de los significados, y la persistencia o descontinuación de ellos, hasta abordar la configuración que ahora se observa.

Sobre la estructura simbólica relacionada con los timbales, y la de sus predecesores organológicos, obtuve también algunos indicios previos, que me sirvieron como punto de partida para generar preguntas de investigación sobre sus historias. Estos fueron:

> II. Los timbales han mantenido una continuidad morfológica por lo menos desde que eran utilizados en las prácticas musicales europeas de mediados del siglo XVIII.
>
> III. En el hacer del timbalero confluyen y se amalgaman por lo menos dos visiones históricas y culturales de la música: la tradición compositiva europea basada en la escritura, y el legado rítmico y percutivo africano trasmitido a través de la oralidad.

Dichas pistas me llevaron a las siguientes interrogantes, casi obligadas:

4.- Así como ha habido una evidente continuidad morfológica de los timbales, sostenida por siglos ¿Ha habido en la práctica timbalera cubana y mexicana otras persistencias simbólicas, acaso más subrepticias, provenientes de prácticas sonoras desarrolladas en culturas anteriores, incluso de tiempos cuando aún no existían los timbales sino sus antecedentes organológicos?

5.- ¿Qué significados ha desplegado el uso de los timbales y sus antecedentes organológicos en diferentes épocas y contextos históricos y, qué conexión tendrían estos antepasados con la práctica timbalera en Cuba y México?

6.- ¿Cuáles fueron los factores históricos que posibilitaron la operatividad de los timbales como un elemento simbólico amalgamador de diversos torrentes culturales, en el contexto cubano del siglo XIX?

Finalmente, para cerrar esta tesis he considerado necesario relacionar los contenidos simbólicos estudiados a través de las interrogantes anteriores con las transformaciones observadas en el discurso musical desarrollado en la práctica timbalera del danzón. Esta es una línea de investigación previamente planteada en la pregunta central número 3, y se aborda además en el indicio III, pero también sale a relucir en la siguiente consideración:

> IV. El timbalero es una especie de director de su orquesta; su hacer es la principal referencia en la organización del *tempo* musical y del ethos de los diversos pasajes de un danzón.

Sobre este punto planteo las siguientes interrogantes:

7.- ¿Cuáles son las estrategias creativas o técnicas compositivas con las que el timbalero desarrolla su hacer?

8.- ¿Qué diferencias generales se perciben entre el estilo percutivo de las danzoneras mexicanas y las charangas cubanas sin timbales?

3. Hipótesis

Dentro del contexto del danzón orquestal cubano-mexicano, los timbales se convirtieron en un diacrítico porque se acumularon en ellos cargas o potencias simbólicas de diversa índole y de distintas etapas de la historia del danzón, y de más atrás. Fueron un punto focal que concentró ejes significantes en el aspecto sonoro, funcional, histórico, visual, imaginario, identitario, ideológico, con los que se articularon y conectaron cuestiones tanto musicales como sociales. Dentro de este sistema de significación, los timbales han sido un objeto simbólico que ha funcionado como un puente capaz de resignificar elementos discursivos pretéritos en el presente, e incorporar elementos actuales ajenos al sistema para volverlos parte de él, favoreciendo así su continuidad y la producción de significados.

Específicamente en el caso del discurso musical desarrollado en los timbales dentro del danzón, sugiero la hipótesis de que conforme el personaje social del timbalero fue resignificando el previo contenido simbólico de su instrumento y su personaje —sedimentado por su larga historia militar, heráldica y musical en Europa—, se fue

instituyendo socialmente como un actor con una jerarquía central dentro de la práctica orquestal latinoamericana —primero en las típicas y luego en las danzoneras. A través de la unidad sígnica timbalero/timbales se expresó la nueva voz social africanizada que buscaba revalorizar los elementos de la cultura regional, antes estigmatizados por la cultura dominante europeizante. A partir de su papel medular y jerárquico en este proceso, el timbalero imprimió cambios en la manera de elaborar el discurso musical. Al colocarse como un eje articulador de los contenidos simbólicos de varias culturas musicales, se permitió cada vez más —socialmente hablando— la integración de diversas técnicas percutivas, materiales sonoros y recursos expresivos. El resultado fue un enriquecimiento condensado de la música, transformación que es notoria si se comparan, por ejemplo, los textos musicales que habitualmente ejecutaban los timbaleros en las orquestas europeas de finales del siglo XVIII, contra las abigarradas y sincopadas líneas desarrolladas por sus homólogos cubanos, así como por los actuales timbaleros mexicanos.

4. Coordenadas teóricas

Como base teórica de las indagaciones aquí desarrolladas, he articulado varios conceptos que han sido herramientas indispensables para explorar la práctica timbalera mexicana, tanto en su aspecto musical como en el de sus representaciones sociales. Lo primero que quiero definir, es la conceptualización que utilizo sobre la propia disciplina etnomusicológica.

4.1. La visión etnomusicológica de este estudio

Estoy convencido de que la etnomusicología debe definirse por medio del bagaje teórico con el cual se aborden los problemas de investigación. Pero para construir y robustecer este bagaje, habrá que ir más allá de lo que habitualmente se conoce en el ámbito académico de la música como teórico; por ejemplo, las teorizaciones sobre los sistemas sintácticos de las alturas musicales —tonalidad, bitonalidad, modalidad, dodecafonismo, serialismo, etc.— o las conjeturas sobre la recreación de estilos antiguos de ejecución instrumental con base en la paleografía de manuscritos originales. Aunque esto sin duda es parte del aparato teórico etnomusicológico, este tiene que ser aún más amplio, con tal que permita

entender la música en relación con otros aspectos sociales de la vida humana, como la cosmovisión, la religión, la política, la guerra, el ritual, la sexualidad, el trabajo, la fiesta, la economía, la educación, la salud, la identidad, la memoria social y el lenguaje; todo ello entretejido en una red inagotable de significaciones. Evidentemente, tal acercamiento teórico requiere un intenso diálogo con las ciencias sociales, puesto que, en sus disciplinas, las discusiones en torno a los aspectos antes mencionados, empezaron mucho antes de que se tomaran en cuenta en el ámbito analítico de la música.

Especifico lo anterior porque existen por lo menos otras dos acepciones de la disciplina etnomusicológica. Se le ha entendido como la continuación de la *vergleichende musikwissenchaft* (musicología comparativa), la cual se encargaba de estudiar las músicas extraeuropeas —o bien las europeas consideradas como folklóricas— utilizando las herramientas analíticas de la teoría musical académica. A su vez, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en México también se ha aplicado el término "etnomusicología" a la tarea de realizar y compilar grabaciones *in situ* de la música regional del país, sea indígena o mestiza. Dicho proyecto compilador, que aún continua y cuenta ya con acervos sonoros importantes, proviene de las anteriores "misiones culturales" impulsadas por la Secretaría de Educación Pública (SEP) a principios del siglo pasado, dentro de las cuales los profesores recogían en pauta la música vernácula de los distintos lugares a donde eran enviados (SEP, 1933: p. 354 citado por Alonso Bolaños, sin fecha: p. 4).

Existen dos grandes diferencias entre la visión etnomusicológica aplicada aquí, referida en primer lugar, y las otras dos descritas después. Una radica en el hecho de que tanto la disciplina continuadora de la *vergleichende musikwissenchaft* como la que derivó del programa compilador de la SEP, no buscan definirse a través de su aparato teórico, sino por su objeto de estudio, ámbito que además marca la diferencia con la musicología ortodoxa. Mientras que la musicología normalmente se encarga de estudiar la música escrita de tradición europea, estas etnomusicologías se ocupan de todas aquellas cuyo nicho sociocultural resulte ajeno a los conservatorios y academias. En cambio, el campo de acción de la etnomusicología que se define por su basamento teórico —la etnomusicología como ciencia social— no está restringido por estos parámetros, pues puede estudiar cualquier música oral o escrita, incluso la académica occidental, sin traslapar sus intereses con los de la musicología tradicional. Si se hiciera, por

ejemplo, un estudio etnomusicológico de este tipo sobre la música de Beethoven, el conocimiento adquirido sería diferente al que se obtendría con un estudio musicológico habitual, precisamente por el contraste de los prismas conceptuales.

La segunda diferencia consiste en las expectativas que se plantea cada una de estas tres visiones etnomusicológicas: la disciplina que se encuentra más cercana por su teoría y métodos analíticos a la musicología ortodoxa —la línea de la *vergleichende musikwissenchaft*— centra su interés en las estructuras musicales, tales como sistemas escalísticos y de afinación, formas musicales o técnicas vocales e instrumentales; por su parte, la etnomusicología compiladora está encaminada a utilizar la grabación dentro de una labor de "rescate", más que como una herramienta analítica[20]. En cambio, la etnomusicología enriquecida con el bagaje teórico de las ciencias sociales busca esclarecer las interrelaciones sostenidas entre el contexto sociocultural y las estructuras sonoras propiamente dichas. Esta aspiración epistemológica fue delineada desde 1964 por Alan P. Merriam, en su libro *The Anthropology of Music*, donde el autor también advierte que acaso el mayor problema de la etnomusicología consiste precisamente en encontrar una vía teórica para amalgamar sus dos vetas, la musicológica y la etnológica (1980, p. 3).

En el presente estudio, la interrelación entre música y contexto la observo a través del ámbito simbólico, bajo el supuesto semiológico de que todos los campos semánticos desarrollados por una cultura se encuentran conectados de manera sistémica, y que dicha condición es un requisito irrevocable para su operatividad. Me enfoco en analizar cómo las significaciones generadas con signos no musicales terminan por incidir en la música al nivel de sus estructuras. Las preguntas de investigación expuestas en el apartado 2, están encaminadas a explorar este proceso de transformación musical a través de la resignificación simbólica del instrumento y el especialista en su manipulación.

[20] La antropóloga Marina Alonso Bolaños (sin fecha), en su ensayo ***La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México***, ha apuntado que la labor de grabar y recopilar música regional fue entendida en nuestro país como etnomusicología, por una supuesta afinidad con la nueva disciplina nacida en Bloomington, Indiana; pero más allá del nombre, la etnomusicología mexicana en sus inicios no se preocupó por retomar la discusión sobre el sustento conceptual y el proceder metodológico de la disciplina (p. 6).

4.2. El *sistema musical*

Uno de los conceptos clave para estudiar la música —y en este caso el danzón— en relación con otros ámbitos de la cultura es el de *sistema musical*. Este fue elaborado por Gonzalo Camacho, basándose en una noción maussiana de Jean Molino (1995) sobre el carácter multidimensional de los fenómenos musicales, conocida como el *hecho musical total*. Apunta Camacho (2007) que:

> la investigación musical nos ha llevado al conocimiento de que la música no es un fenómeno aislado. Si bien tiene una cierta autonomía y especificidad, ésta se encuentra articulada a otras dimensiones de la cultura. Dicha articulación se inicia desde el momento en el que una práctica musical se encuentra relacionada con otras prácticas, conformando un sistema musical. Éste se articula a su vez con otros sistemas culturales pero al mismo tiempo marca su diferencia con otros campos del universo sónico, principalmente de aquellos que culturalmente son concebidos como no-música. El sistema musical es parte de un sistema mayor, pero a su vez está conformado por otros subsistemas. El análisis de un nivel debe tener presente que hay otros niveles hacia arriba o hacia abajo con los cuales se conforman variadas articulaciones. La alteración de un elemento puede llevar consigo una repercusión en el sistema mismo. El modo de afectación no es mecánico, por el contrario, implica un complejo sistema de relaciones y mediaciones.
>
> Los sistemas musicales son dinámicos y se van transformando a través de su transcurso histórico y geográfico. La relación dialógica entre los propios elementos del sistema y de éstos con el ámbito externo, producto de otras determinaciones económico-sociales más generales, va delineando y caracterizando las prácticas musicales de un momento histórico específico. En este sentido, la música debe ser estudiada teniendo en cuenta un enfoque procesual y sistémico. (p. 14)

Entonces, las significaciones musicales del danzón estarían determinadas no sólo por las estructuras sonoras, sino por un complejo constructo de estas, con otros elementos del sistema que generan a su vez su propio campo de significación, como podrían ser: las herramientas necesarias para producir los sonidos —los instrumentos— y las técnicas implicadas en la producción musical, las ocasiones contextuales en que la música sucede, los medios económicos y ecológicos, los contenidos ideológicos, los procesos de transmisión de los saberes musicales, el hacer interpretativo de los escuchas o la memoria histórica de cualquiera de estos

rubros. De tal forma que un estudio de la música en tanto forma simbólica podría, de hecho, comenzar por cualquiera de estos focos de significación, hasta llegar a encontrar cuál es su relación con la elaboración del discurso musical en sí mismo.

4.3. El aspecto simbólico de la música y los instrumentos

El danzón, como toda música, se encuentra dentro de una configuración simbólica desde el hecho mismo de que puede representar o evocar algo, aspecto que se percibe como su contenido. Siguiendo a Iuri Lotman (1996), "la más habitual idea del símbolo está ligada a la idea de cierto contenido que, a su vez, sirve de plano de expresión para otro contenido, por lo regular más valioso culturalmente" (p. 102).

Así, un canto ritual inuit o un concierto sinfónico podrían simbolizar (en el sentido de representar) la relación con una deidad o un gobernante, la ideología o el imaginario de una clase social, una postura ecológico-cultural o la cosmovisión entera de un grupo. Pero esta representación no ocurre —como se pensaría desde una visión simplista de la semiosis musical— porque *tal música* quiera decir a priori, *tal cosa*; sino porque la música nacerá asociada, o más, traspasada por el tejido sígnico elaborado históricamente por el grupo social, lo cual propiciará, enmarcará y dirigirá semánticamente su significación. Así, el sentido de la música se manifestará completo, sólo dentro del sistema simbólico que le dio origen, donde se comprenderán sus asociaciones con un cúmulo inmenso de creencias, ideas, acciones y prácticas interrelacionadas con su ejecución y escucha.

Un estudio de la configuración simbólica del danzón necesariamente tendrá que tener en cuenta que, aunque las estructuras musicales tienen esta alta capacidad simbólica evocativa o representativa, no quiere decir que tengan una codificación rigurosa dentro del sistema —como se ha pretendido que sucede, por ejemplo, con el lenguaje. Si bien, en ciertos momentos la música puede cobrar una dirección semántica muy definida —como en el caso de un himno nacional—, lo regular es que sus sentidos varíen de acuerdo a los diversos factores que intervienen en su producción o recepción. Es decir, que el aspecto simbólico de

la música no está nunca acabado o consumado, y posiblemente en eso radica su tremenda capacidad para generar poderosas significaciones. De esto habla Jean Molino en su texto *Fait musical et semiologie de la musique* (1995), cuando dice que:

> La paradoja aparente de la música, que la hace uno de los terrenos cruciales de lo simbólico, puede resumirse en la frase de Alain: "Es porque la música en cierto sentido tiene un poder descriptivo nulo y en otro sentido un prodigioso poder de evocar" (Alain, 1958: 513). Es la misma constatación que llevaba a S. [Susanne] Langer a definir la música firmemente como forma simbólica, como un símbolo inacabado (Langer, 1957: 240). De un lado la presencia irrecusable de la evocación, de la otra, la imposibilidad de explotarla, es decir de verbalizarla de manera unívoca. La raíz del error está en el fondo en creer que el lenguaje constituye el modelo de todos los fenómenos simbólicos. En esto, el estudio de la música aporta una corrección y una contribución esenciales al conocimiento de lo simbólico: hay otra cosa en lo simbólico que el fantasmático concepto. (p. 13-14)

Precisamente algo que el estudio de los sistemas en extremo polisémicos —como los elaborados con sonidos musicales o imágenes— ha aportado al conocimiento del ámbito simbólico del ser humano es, que el hecho de que emisor y receptor compartan un mismo código no implica que los mensajes se trasmitan y decodifiquen sin ser alterados en el proceso. Y ahora se reconoce que esto también sucede en el lenguaje, pero que aun así, estos sistemas inestables y hasta contradictorios son adecuados para construir el conocimiento del mundo, o más allá, son esenciales para crear el aparato interpretativo biológico-cultural con el cual el ser humano aprehende y explica las experiencias de su existencia, y al final les da significado. De tal manera que la aparente oposición entre el conocimiento racional *real-objetivo* contra el simbólico *imaginario-subjetivo* ha quedado ya clausurada. "El simbolismo es tan conceptual como el saber científico o empírico: saber científico o empírico son, también, fenómenos simbólicos" (Molino; *opus cit*.: p. 15).

El carácter polisémico de la música hace que el estudio de los signos implicados en su práctica sea complejo, impidiendo definir de manera exacta su tipo; sean índices, íconos o símbolos. Esto queda ejemplificado adecuadamente en la música militar: un toque marcial es, a la vez, una señal que indica algo a las tropas —avanzar, retroceder— y un símbolo que representa la autoridad de una

instancia superior, ya sea la institución castrense o el poder estatal entero. Asimismo, en la factura de los instrumentos usados para producir los toques marciales pueden plasmarse figuras —águilas, leones, laureles, lobas, dragones, etc.— como se hacía en los vasos de los antiguos timbales militares, imágenes que son íconos de cosas que existen en la realidad física o en el imaginario, pero que también son símbolos que representan el valor, el estatus y el linaje histórico, incluso mítico o totémico, de una tradición guerrera.

El ejemplo anterior también muestra que, si la música está inmersa en un sistema, entonces su aspecto simbólico estará también relacionado con signos de diferentes tipos y sustancias (contenidos), provenientes de áreas extramusicales del sistema. Lo musical y lo no musical quedará interrelacionado no en una cadena de signos, sino en una especie de constelación simbólica —a la manera en que la conceptualizó Gilbert Durant. Los contenidos extramusicales podrán ser incorporados a la música a través de cualquier aspecto relacionado con su hacer, sea por sus instrumentos, medios u ocasiones de realización. De esta manera, los contenidos y sus significaciones podrán circular y manifestarse a través de cualquier elemento de la producción musical y, en ciertos casos, un sólo elemento del sistema podrá representar a su totalidad. Esto se hará especialmente evidente en aquellos elementos que, por su historia dentro del sistema, hayan cobrado una importancia determinada, convirtiéndose en un foco para aglutinar y representar más contenidos. Esto le dará una magnitud o carga simbólica especial, lo cual, según la hipótesis aquí planteada, es el caso de los timbales en el danzón.

4.4. La *semiosfera*, la *frontera semiótica* y los elementos *traductores-filtros*

Para abordar el aspecto simbólico de la música dentro de su dinámica sistémica, he echado mano de algunos conceptos desarrollados por el semiólogo ruso Iuri Lotman[21] dentro de su teoría de la *semiosfera* escrita en 1984, pero publicada en español hasta 1996.

[21] Iuri Mijáilovich Lotman (Petrogrado/Leningrado/San Petersburgo, 28 de febrero de 1922), profesor de la Universidad de Tartu (Estonia) desde los años cincuenta hasta su muerte, el 28 de octubre de 1993, puede ser hoy considerado como la figura más sobresaliente de la semiótica

El autor construye el concepto de *semiosfera* como una analogía del de *biosfera*. El planteamiento básico de este concepto radica en entender los procesos semióticos no de manera aislada, como en los anteriores modelos de Peirce/Morris y Saussure, quienes arguyen que la comunicación comienza a partir de un elemento simple que puede ser estudiado de manera acordonada: el signo abstraído para Peirce/Morris, o el acto de intercambiar un mensaje entre un destinador y un destinatario para Saussure. Este enfoque aislatorio respondía a:

> una conocida regla del pensamiento científico: ascender de lo simple a lo complejo; y en la primera etapa, sin duda, se justificó. Sin embargo, en él se esconde también un peligro: la conveniencia heurística (la comodidad del análisis) empieza a ser percibida como una propiedad ontológica del objeto, al que se le atribuye una estructura que asciende de los elementos con carácter de átomo, simples y claramente perfilados, a la gradual complicación de los mismos. El objeto complejo se reduce a una suma de objetos simples. (Lotman, *opus cit*.: p. 10)

En oposición a esta visión atómica, la teoría de la semiosfera propone que no existen sistemas semióticos que funcionen de forma aislada y unívoca. Hay que tener presente que cualquier separación o acordonamiento está condicionada a los fines heurísticos del investigador, pero en la praxis estos sistemas sólo funcionan al encontrarse inmersos en el gran *continuum* semiótico. Así como la noción de biosfera hace énfasis en la unidad orgánica de toda la materia viva sobre la faz de la tierra —especies que no pueden existir unas sin las otras—, la semiosfera contempla la interrelación de los diversos textos y lenguajes como un todo, un organismo en realidad irreductible e incomprensible a través de particiones. "Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la Semiosfera con mayúscula— hace realidad el acto sígnico particular" (*ibídem*: p. 11-12).

---

mundial de esta segunda mitad de siglo. Los reconocimientos que tuvo en vida así lo confirman: Miembro del Consejo de Ciencias Sociales de la UNESCO, de las Academias Británica, Noruega, Sueca y Estonia, Vicepresidente (1969-1984) y Miembro del Comité Ejecutivo (1969-1992) de la Asociación Internacional de Semiótica, Miembro honorario de la Americana de Semiótica, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Bruselas y de la Universidad Carolina de Praga, Laureado de la Fundación Humboldt, entre otras distinciones. Su nombre, además, ha figurado en los comités científicos de las principales revistas internacionales de semiótica, de eslavística y de literatura, y el número de sus publicaciones, traducidas a más de veinte lenguas, se acerca al millar (Cáceres, 1996: p. 164).

Siguiendo adelante con la analogía de la biosfera, Iuri Lotman apuntó que la Semiosfera es a la vez homogénea y diversa. La diferencia entre ambas esferas (la de la vida y la de los signos) reside en que las fronteras de los sistemas simbólicos, que se encuentran interrelacionadas dentro de la gran Semiosfera, son menos definidas que las de aquellos organismos biológicos enmarcados dentro del macro-organismo global, pues las fronteras semióticas son de un carácter mucho más abstracto. Sin embargo, incluso a nivel intuitivo, tales fronteras entre las pequeñas semiosferas internas del gran sistema semiótico son perceptibles, tanto como cuando se sabe que un determinado acto semiótico está fuera de nuestro código cultural de significación.

Los límites de cada semiosfera que interacciona con otras dentro de la gran Semiosfera, pueden identificarse a través de la suma de los *traductores-filtros* bilingües, que adaptan los mensajes de una semiosfera a otra, en ambos sentidos. De tal manera que la frontera semiótica distingue entre lo propio y lo ajeno de determinada semiosfera, pero también tiene la función de convertir o "semiotizar", por medio de los traductores-filtros, la información externa para que pueda cobrar significados en el lenguaje interno —utilizando aquí el término "lenguaje" en su acepción más amplia (*ibídem*: p. 12-14).

En principio, visualizo la práctica musical de las danzoneras mexicanas como un "lenguaje". Un código histórico específico definido a través de elementos como el instrumental, las técnicas de ejecución sonora, las maneras de aprenderlas y trasmitirlas, el repertorio, las ocasiones de baile, las relaciones entre los propios integrantes de la orquesta, y la interacción entre la institución orquestal con los bailadores. Cualquiera que quiera fundar o formar parte de una danzonera tendrá necesariamente que conocer este código complejo. Tal y como lo sugiere la teoría lotmaniana, este código, en tanto es una pequeña semiosfera sumergida dentro del *continuum* semiótico, no puede comprenderse cabalmente fuera de su interacción con otros lenguajes o textos, sean contemporáneos o pretéritos. Las danzoneras y su práctica fueron configuradas a partir de elementos provenientes de semiosferas previas. Así mismo, su interacción histórica con otros lenguajes —musicales o no— ha influido en su constante reconfiguración material y abstracta.

El espacio semiótico dentro del cual el código de las danzoneras cobra sentido también tiene sus fronteras, mismas que no se harán perceptibles hasta tratar de confrontarlas de alguna manera. Por ejemplo, en el caso de que una danzonera

tocara en una situación fuera de lo habitual, o que un músico formado dentro de otro lenguaje musical —digamos el sinfonismo de concierto— se integrara de repente a una agrupación danzonera.

En el primer caso, la frontera semiótica del código se haría evidente para aquellos escuchas o bailadores que no pudieran "leer el texto" de la danzonera, hecho que les impediría saber dónde bailar y dónde parar, o cómo bailar las diferentes partes de los danzones. En lo que respecta al hipotético músico sinfónico, este percibiría la frontera del código en las diferencias que hubiera entre su técnica de producción de sonidos con la de los músicos danzoneros. Su manera habitual de tocar podría no ser precisamente la adecuada dentro del nuevo código, y a la inversa, él podría ver las técnicas del código ajeno incluso como erróneas o deficientes. Si se tratase, por ejemplo, de un trompetista sinfónico, su sonido resultaría extremadamente controlado o comprimido para los cánones del ámbito danzonero, donde el músico está habituado a producir sonoridades más abiertas y con menos cambios de dinámica, rasgos que se ajustan a sus contextos de ejecución. Así mismo, el músico sinfónico —habituado a leer al pie de la letra la partitura orquestal— tendría resistencia a adoptar la técnica interpretativa de los danzoneros, desde la cual cada músico recrea sus líneas melódicas según su criterio, echando mano de un cúmulo inmenso de pequeños gestos y detalles —como *fiorituras*, mordentes, glisandos o microglisandos— que le dan un carácter específico y adecuado a la música resultante. De tal forma que, en el mejor de los casos y si la necesidad lo apremiara, el músico sinfónico tardaría un tiempo en manejar el nuevo código, y si fuese capaz de ir más allá de los prejuicios que siempre conlleva la propia formación, entonces lograría ser al final un músico "bilingüe".

En el proceso de traspasar las fronteras entre su código habitual y el nuevo, un músico tendría que valerse de algunos elementos que funcionaran como *traductores-filtros* entre las dos semiosferas. Siguiendo con el hipotético caso del trompetista sinfónico dentro de una danzonera, para él los *traductores-filtros* serían aquellas partes de su hacer habitual que le abrieran una rendija hacia la comprensión del nuevo código. La técnica de escritura sobre el pentagrama, aunque interpretada de diferente manera en uno y otro código, podría funcionar perfectamente como un traductor. También podrían serlo, por ejemplo, los muchos temas melódicos extraídos de la literatura sinfónica que habitan en el

repertorio danzonero, o la capacidad del músico sinfónico para comprender, desde su saber, la forma estructural de los danzones y su planeación armónica.

4.5. El espacio interno de la *semiosfera*: núcleo y periferia

Iuri Lotman además señala irregularidades hacia dentro de una semiosfera, distinguiendo dos tipos de estructuras: las nucleares, con una organización bien definida; y otras que tienden hacia la periferia, de un mundo semiótico más amorfo. La estructura nuclear presenta un carácter dominante, toda vez que se hace de ella una idealización discursiva que se sobrepone a la irregularidad del mapa semiótico real; dicha idealización se manifiesta a través de un sistema de lenguajes o metalenguajes que continuamente autodescriben la estructura nuclear, y también el espacio periférico de la semiosfera siempre en función del núcleo (*ibídem*: p. 16). Por otra parte, las formaciones semióticas de la periferia tienen una organización menos rígida, con procesos transformadores más veloces, demasiado inestables para ser idealizados o expresados como una autodescripción. Las representaciones de la periferia semiótica no están dadas por lenguajes o metalenguajes, sino por fragmentos de ellos, elementos que provienen de sistemas ajenos al sistema dado y que funcionan como catalizadores del cambio. Como estos fragmentos tienden a regenerar el sistema semiótico de su procedencia, y la influencia del núcleo busca dotarlos de sentido según su propio sistema, el resultado es la creación de un nuevo lenguaje, y no la recreación o perpetuación de los dos anteriores. Es por ello que la frontera semiótica, donde se encuentran presentes elementos ajenos, "siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido" (*ibídem*: p. 17).

Habrá, por lo tanto, una constante contradicción entre la tendencia estabilizadora de las estructuras nucleares y la velocidad catalizadora de los procesos que semiotizan la información ajena en la periferia. Y cuando los procesos periféricos adquieren una fuerza transformadora más allá de la que puede estabilizar el núcleo —por ejemplo, en el caso de que una semiosfera sea tan grande que procese demasiada y diversa información ajena en sus contornos—, entonces se prepara el futuro "traslado de la función de núcleo estructural a la periferia de la etapa precedente y la conversión del antiguo centro en periferia. Podemos seguir

con claridad este proceso en su correspondencia con la demografía de las civilizaciones e imperios, cuando ha ocurrido la reconfiguración de sus regiones fronterizas como nuevos centros simbólicos de poder, y viceversa" (*ibídem*: p. 17).

Tal y como lo plantea la teoría lotmaniana, dentro del núcleo de la semiosfera del danzón practicado por las danzoneras mexicanas se ha construido un sistema de autodescripciones que definen la estructura nuclear, misma que se coloca encima de la irregularidad del mapa semiótico real. Estas narrativas son la expresión ideal del imaginario social dominante que otorga estabilidad a su semiosfera. En el apartado 2 de este capítulo (*Planteamiento del problema de investigación*) he mostrado ya algunas evidencias de estas autodescripciones utilizadas con una función representativa, donde los timbales aparecen asociados con otros elementos metalingüísticos que se encuentran en el núcleo del espacio semiótico.

Pero, por otra parte, fuera del núcleo —en el heterogéneo espacio semiótico que va hacia la periferia de la semiosfera—, son perceptibles esos fragmentos de textos aislados —fragmentos de otras semiosferas—, que se han añadido en diferentes etapas históricas de la práctica danzonera. Estos fragmentos se articulan y cobran sentido sólo a través de la acción cohesionadora y conservadora de la estructura nuclear. Dichos trozos periféricos, cápsulas de sentido, se hacen particularmente evidentes en la forma de material melódico proveniente de diversas fuentes extradanzoneras a lo largo de la historia. Por ejemplo, en cierto momento fue muy común que algunos danzones integraran fragmentos famosos de óperas u otras músicas de concierto. Entre el siglo XIX y XX, igualmente circularon por el ámbito danzonero melodías provenientes de la influencia de las distintas variantes del jazz. La música de herencia afroandaluza[22]

[22] Me refiero a la música que se gestó durante el periodo colonial novohispano, básicamente a partir de la interacción entre la cultura española y las diversas culturas africanas trasplantadas a Europa y América con motivo de la trata esclavista. El concepto fue acuñado de Antonio García de León para referirse al Caribe en tanto región cultural histórica.
En términos estrictamente geográficos, la región del Caribe está enmarcada al Sur por el litoral Norte de Sudamérica y Centroamérica, al Este por la Península de Yucatán, al Norte por la Península de Florida y al Oeste por el Océano Atlántico. Sin embargo, el Caribe como región cultural adquiere fronteras mucho más amplias, las cuales estarían definidas en torno a las rutas históricas y ramificaciones del comercio colonial —legal e ilegal— entre España, Nueva España y hasta Filipinas. Es esta gran región de intercambios económicos y culturales por vías marítimas la que ha sido conceptualizada como el "Caribe Afroandaluz". Dicha noción es una ampliación de una anterior, sugerida por Chaunu: el "Caribe Andaluz", con la cual se designó el espacio geohistórico español en esta parte de América, al observar que la colonización durante los siglos XVI y XVII provino en gran medida de Extremadura y Andalucía, pero sin reconocer la parte

de Cuba y México fue también una importante fuente de donde abrevaron las prácticas danzoneras de nuestros países. Ya en la primera mitad del siglo XX, el danzón también tomó algunos elementos del mambo y el cha-cha-chá, músicas que retroalimentaron el danzón, luego de surgir como nuevos lenguajes gestados en la misma periferia danzonera como exploraciones compositivas y que pronto consolidaron su propio núcleo simbólico.

La inclusión en la orquesta danzonera de un instrumental de carácter más inestable también es muestra de la integración de fragmentos de textos periféricos, ya que son influencias organológicas de otras músicas que han entrado en interacción en algún momento histórico con el danzón. Es el caso, por ejemplo, de la flauta, el saxofón, la batería percutiva del jazz, las tarolas cubanas, el piano o el teclado eléctrico. Su incorporación más reciente los coloca en una situación más volátil dentro de la configuración instrumental de la danzonera, como lo demuestra el hecho de que en las agrupaciones estudiadas pueden estar presentes o no en sus filas.

Existen algunos elementos que incorporados primero en la periferia han bregado su camino hacia la estructura nuclear, a tal grado que son considerados ya por muchos como parte de la idea clasicista del danzón. Esto ha sucedido, por ejemplo, con la integración de una sección musical compuesta bajo los patrones rítmicos del son montuno —música de origen afroandaluz—, la cual suele ubicarse en el final de cada danzón. La introducción de esta sección en los danzones sucedió al final de la primera década del siglo XX, como un recurso compositivo con el cual los músicos danzoneros cubanos hicieron frente a la marcada competencia de popularidad que impusieron las agrupaciones soneras provenientes del Oriente de la Isla. Se reconoce como el artífice de esta innovación estilística al compositor José Urfé, quien primero la aplicó en su danzón *El bombín de Barreto*, de 1910. Como apunta Orovio (1981), este danzón "definió la forma actual del danzón cubano" (p. 119), ya que a partir de *El bombín*

---

africana del complejo comercial, ni mucho menos sus aportaciones culturales. Como hace notar García de León (2002), "en el traslado de la cultura andaluza a la América colonial, (…) la población esclava arrancada de varios grupos tribales y naciones de la costa atlántica africana tendrá, sobre todo cuando los "indios" desaparezcan de las indias, un papel fundamental y definitorio en varios aspectos. El Caribe no se explicaría pues, y sobre todo después de la segunda mitad del siglo XVI, sin la presencia creciente y variada del mundo africano, que resulta definitiva" (p. 24-25).

es habitual que la última parte bailada del danzón se componga en un estilo contrastante, más "movido" que los anteriores. Tal contraste se logró en un principio bajo las pautas del son montuno, pero luego también se consiguió integrando los patrones rítmicos del mambo y el cha-cha-chá. Sin embargo, independientemente de esta variedad de recursos, a esta última parte del danzón se le llama indistintamente "montuno".

La teoría lotmaniana sobre la semiosfera me ayudó a explicar, a la vez, cómo los timbales han permanecido en la estructura nuclear significativa del danzón mexicano a través de las potencias cohesionadoras de los metalenguajes en torno a ellos, pero también, cómo en otro tipo de orquestas han caído en desuso, por la acción de nuevos elementos sígnicos impulsados desde la periferia de su semiosfera y que han tomado su lugar en el núcleo.

4.6. El proceso de *resignificación*

Siguiendo este orden de ideas, la resignificación tiene lugar cuando una parte del sistema simbólico de una cultura —un fragmento de texto—, se integra y cobra sentido dentro las articulaciones significativas que operan dentro del sistema de otra cultura. Pero esto, que desde el punto de vista de la teoría de la información puede parecer sencillo o mecánico, en el ámbito social implica una serie inmensa de confrontaciones, muchas veces violentas, a través de las cuales los grupos sociales entran en diálogo o negociación, y crean un espacio transcultural. Así que, para entender el proceso de resignificación de un elemento simbólico, habrá que tomar en cuenta el carácter y el momento histórico de esas interacciones sociales, así como las motivaciones que en principio dotaron de sentido el hecho de trasladar una "cápsula sígnica" de un sistema cultural a otro.

Con cápsula sígnica me refiero a esa parte del sistema simbólico que será resignificado en la cultura receptora y que, no obstante siendo un fragmento, podrá generar nuevas significaciones en el sistema que lo asimile, pues como se sostiene en la teoría de la semiosfera, tenderá a regenerar el sistema semiótico de su procedencia (Lotman, *opus cit.*: p. 17).

Una de las cuestiones más interesantes que he descubierto en este estudio es, precisamente, que la mancuerna timbales/trompeta es una resignificación que

proviene de una serie histórica de parejas anteriores —timbales/clarines, atabales/añafiles, *al-tabl/al-nafir*, *kūs/rūyin-nāy*—, que en su momento también han estado situadas en el núcleo de significación de prácticas sonoras pretéritas al actual danzón. Lo cual quiere decir que, si bien esas antiguas semiosferas se han desintegrado al perder su coherencia y eficacia generadora de sentido, parte de su sentido nuclear ha permanecido reinterpretada, a través de estas cápsulas sígnicas, en otros sistemas semióticos.

Los instrumentos son más que objetos en sí mismos. A través de ellos también se expresan y se "manipulan" contenidos simbólicos. Podría argumentarse, de manera superficial, que mientras un instrumento musical sea morfológicamente igual, tendrán poca relevancia las diferencias contextuales en las que se haga sonar, pero una observación más detallada demuestra que esto no es precisamente así. Aunque físicamente puedan no presentar diferencias relevantes, un tambor estrictamente militar no puede ser lo mismo que uno cortesano o de divertimento, puesto que cada uno estará inmerso en prácticas con significaciones diferentes, y en cada uno de estos ámbitos se tendrán expectativas diferentes sobre el músico y su hacer instrumental. Sucede además con frecuencia, que los diferentes requerimientos sonoros de cada ámbito musical, son el principio de transformaciones que pueden darse en diferentes rubros de la práctica. La necesidad de más volumen sonoro, por un cambio en el espacio de ejecución, puede implicar modificaciones en la morfología de un instrumento. El continuo devenir musical está lleno de adecuaciones que los músicos o constructores han ido integrando a su hacer, para potenciar la elaboración del discurso musical, de acuerdo a las necesidades sonoras de su contexto. De cierta manera, la creatividad de un músico radica en el juego dialéctico que se da, entre cumplir con estas expectativas, y transgredirlas.

Un instrumento musical será, entonces, además de un objeto, lo que se hace con él, y lo que se piensa e imagina con él. Su ámbito de acción total puede contemplarse como la interrelación de varios campos de significación, entrelazados en un tejido donde los aspectos de la cultura material encuentran siempre una trascendencia en la vida mental o imaginaria de los seres humanos. La identificación de estos diversos campos de significación puede ser de utilidad para analizar los procesos de resignificación que se dan cuando un instrumento, o una familia de ellos, se inserta en otro contexto cultural, con tal de saber qué

partes de los elementos simbólicos de la cultura original fueron absorbidos en la receptora, y cómo se transformaron.

4.7. Mapa simbólico de un instrumento

Con base en los conceptos anteriores, he diseñado un mapa que me permitirá ubicar los ejes de los diversos campos significantes que componen la vida social de un instrumento. Basándome en esta herramienta conceptual expondré, en el transcurso de esta tesis, la fisonomía y la sustancia de estos campos significantes en lo que respecta al timbal danzonero mexicano y sus antecedentes organológicos.

A la totalidad del campo de significación donde un instrumento está implicado le he llamado el *INSTRUMENTO-SEMIOSFERA*. Esto quiere decir que el uso social de cierto instrumento, dentro de una práctica sonora definida, implicará también un código sígnico específico, con fronteras semióticas detectables tanto en el discurso musical como en de los aspectos imaginarios más abstractos. Fuera de este código simbólico, el instrumento en cuestión no sería el mismo, pues no desplegaría los mismos sentidos.

Dentro del gran campo del *INSTRUMENTO-SEMIOSFERA* pueden identificarse campos de significación más restringidos, o subcampos que se correlacionan entre sí. Estos son:

a) *Instrumento-física*, que incluiría su morfología, las técnicas de producción sonora, sus características tímbricas y todo lo que intervenga materialmente en su construcción.

b) *Instrumento-modelo*, que sería una conceptualización previa al *instrumento-física.* Una imagen mental que, en extremo detallada, podría incluir también la noción de su técnica de construcción y ejecución, o hasta el sonido preciso que se buscaría producir al final. Este modelo mental permitiría también distinguir un instrumento entre otros, reconstruirlo una y otra vez, e imitar su sonido a través de otros medios u otros instrumentos.

c) *Instrumento-uso*, donde estaría contemplado todo lo que se haga con él, pudiendo variar estas acciones de acuerdo al contexto social donde se

ejecute —sea fúnebre, militar, festivo, religioso, cívico, lúdico, etc.—, y también por las implicaciones que pueda tener tal ejecución dentro de la vida práctica del grupo, por ejemplo, si la música producida es un elemento de organización para el trabajo, la celebración o la guerra. El uso implicaría también la función del instrumento en la elaboración del discurso musical, es decir, el componente discursivo particular que tal instrumento aporte al total de la música que se haga, solo o en conjunto con otros instrumentos. Otro aspecto importante del uso sería, por supuesto, la manera en que las personas aprenden y desarrollan a través del instrumento, su capacidad creativa para elaborar un discurso musical de acuerdo a ciertas normas —el código semiótico.

d) *Instrumento-nombre*, que hablaría de cómo el grupo identifica al instrumento. Por ejemplo, con una palabra en su idioma o modo de hablar, o con un término extranjero. El solo nombre es capaz de mostrar y hacer evidente una gran parte del proceso de significación que el grupo social ha generado en torno al instrumento y a la música que se construye con su accionar. De esta manera, parte del proceso para apropiarse y españolizar el *tabl* árabe se logró al llamarlo "atabal" (de *al-tabl*). Y en una situación diferente, pero que tiene que ver con la misma cuestión de identidad, un rockero urbano habitualmente redenomina a su guitarra eléctrica como *lira*. Una de las formas más inmediatas de apropiación cultural, se da por la vía de renombrar las cosas. Aunque de entrada puedan no ocurrir transformaciones relevantes en los otros campos, está puede ser la llave para que sucedan. El nombre del instrumento puede también poner énfasis sobre algún aspecto que resulte de suma importancia para la práctica musical, y a su vez, asociarse con los anteriores campos de significación, o con otros no estrictamente musicales, como la mitología, la historia social del grupo, o incluso la del músico. El nombre del *hidraulus* pone en relevancia su técnica para producir el sonido, el del *cuerno de caza* habla tanto de su morfología como de su uso, el del *corno clásico* evidencia su historia en ambos términos, mientras que la *tuba Wagner* se nombró así por la historia de una sola persona.

e) *Instrumento-historia*, la cual comprendería una narración no necesariamente verbal de cómo llegó a configurarse el instrumento.

Abarcaría también la historia de los otros campos —la historia del *INSTRUMENTO-SEMIOSFERA*—, que se entrelazaría con la historia de los tañedores y de su pueblo. Este es quizá el campo de significación más evidentemente poderoso, por estar estrechamente relacionado con los afectos familiares o grupales, y sus bagajes culturales materiales e inmateriales. Independientemente de si los sujetos que tañen un instrumento dentro de un código sígnico conocen los datos de su historia, este aspecto sigue teniendo peso y relevancia, ya que como ha mencionado Lotman (*opus cit.*):

> La semiosfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar. Mecanismos de memoria hay no sólo en algunas subestructuras semióticas, sino también en la semiosfera como un todo. A pesar de que a nosotros, sumergidos en la semiosfera, ésta puede parecemos un objeto caóticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autónomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la *conducta* de la semiosfera. (p. 20)

f) *Instrumento-cosmovisión*, que contemplaría las relaciones de los campos anteriores con las estructuras del imaginario social. Aquí entrarían en juego aspectos de tipo ideológico, identitario, espiritual o emocional, que forman parte de la historia social o mitológica de un grupo. Dentro de estas estructuras imaginarias construidas socialmente, un instrumento, su historia, la música, y todo cuanto se haga con él, pueden estar directamente asociados con un estatus, una filiación política, una identidad, una deidad religiosa, un mito o un *ethos* grupal, o personal, pero aun así social. Incluso cosas que pueden parecer áridamente técnicas, como la selección de materiales para la fabricación del instrumento o su forma de ejecución, suelen tener relación con los aspectos cosmogónicos. Para hacer el instrumento podrían preferirse ciertas maderas, aleaciones o sustancias por motivos ubicados más allá de su eficacia funcional. Ya sea porque en el uso de tal material tuviera implicaciones con una creencia religiosa o una idea de identidad hacia un gremio, familia o etnia, o simplemente porque dicha elaboración otorgaría más estatus social al músico, al constructor o a la música misma.

Interrelacionando estos campos puede entenderse el *INSTRUMENTO-SEMIOSFERA* como un instrumento que con cierto nombre, hechura específica y tocado con la técnica adecuada para producir sonidos determinados, es usado por cierto sujeto social para elaborar un discurso musical conforme a una situación contextual particular; la cual estará conectada con ámbitos del mundo material, mental y espiritual —en la economía, la ideología, la historia, el estatus, la religión, la mitología o la cosmovisión—; y en ese gran ritual, solamente en parte sonoro, se generarán y se expresarán identidades, representaciones, posturas políticas, estados de ánimo o sentimientos que tendrán algún sentido para las personas que lo vivan.

A partir de estos campos comienzan a proyectarse direcciones semánticas que hacen de la música un tipo especial de lenguaje.

4.8. Una visión histórica a partir de la *larga duración* y la *circularidad cultural*

Estudiar un proceso de resignificación implica tratar de reconstruir las vías de una transformación, por ello es necesario conocer, en lo posible, el contenido y configuración simbólica de aquello que se resignificó —los muchos antecedentes de la semiosfera actual que puede percibirse como producto del proceso. Conocer el contenido simbólico de las semiosferas precedentes es además importante porque ello determinó, en gran medida, las rutas por las cuales las nuevas generaciones reinterpretaron y asimilaron la información para configurar una nueva semiosfera. A partir del reconocimiento de la importancia de dilucidar estas vertientes, consideré necesario abordar el estudio de las configuraciones instrumentales pretéritas que contaron con timbales, así como también el de las instituciones sonoras en las que se encontraron inmersas, antes del surgimiento de las danzoneras y el danzón.

Las fuentes consultadas sobre el tema revelaron un mundo documental tan inmenso como poco estudiado con profundidad. Entre el periodo de formación de las orquestas decimonónicas y la Edad Media, pude hallar montones de alusiones al uso de los timbales en ámbitos muy diversos, cada referencia evidenciando una parte del espacio significante de este instrumento en la cultura occidental. Para explicar la presencia de los timbales en ámbitos sonoros tan

diversos —militares, religiosos, cortesanos o civiles—, tuve que indagar estadios históricos aún más antiguos, cuando estaban vigentes las prácticas sonoras de los ancestros organológicos del prototipo europeo, registradas en el Medio Oriente y Asia central.

Para mi completo asombro, los diversos antecedentes organológicos de los timbales europeos presentaban dos características que consideré de suma importancia para este estudio: la primera, que había muestras contundentes de que todos estos antiguos tambores estuvieron en la estructura nuclear de la semiosfera de la práctica sonora de su época —tal y como lo he sugerido en la hipótesis para el caso de los timbales danzoneros contemporáneos; la segunda, que ya desde estas pretéritas prácticas, los ancestros de los timbales estuvieron asociados, dentro del núcleo significante, con algún instrumento de aliento —de manera homóloga a la expresión mínima de la danzonera referida en la introducción: timbales y trompeta. Esto quiere decir, que esta configuración simbólica, materializada en instrumentos, no ha perdido su ubicación nuclear y su potencia significante, aunque ha sido reinterpretada varias veces a través de los siglos, pasando a través de instituciones sociales de diferentes culturas y contextos históricos.

Las evidencias pretéritas, más la noción lotmaniana sobre la profundidad diacrónica de la semiosfera —"dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar"— me llevaron a la comprensión de que tenía, en el aspecto histórico, una plataforma bastante sólida para sustentar la hipótesis de mi tesis. Me planteé entonces tender un puente exegético entre las antiguas prácticas sonoras, donde ya aparecen los antecedentes de la configuración simbólica nuclear, y la práctica contemporánea ubicada en el danzón mexicano.

Como fundamento teórico para abordar la historia simbólica de los timbales, he tomado como referencia las nociones de dos investigadores: Fernand Braudel y Carlo Ginzburg. Del primero me ha sido muy útil el concepto de la *historia de larga duración*, que me ha otorgado el marco temporal adecuado para explicar un fenómeno de resignificación de gran aliento, como es el hecho de que los contenidos simbólicos de una unidad instrumental hayan podido transferirse por miles de años, a través de las instituciones de varias culturas, transformando sus fisonomías, pero transfiriendo su sentido nuclear por generaciones. Como ha planteado Braudel (1968) en su ensayo *La historia y las ciencias sociales*, bajo

los acontecimientos eventuales que representan el tiempo corto a medida de la vida cotidiana, subyace un segundo nivel de la historia narrado por hechos coyunturales que aparecen por ciclos de decenas de años, pero bajo estos dos niveles corre la historia larga definida por estructuras o marcos geográficos, biológicos, productivos, espirituales o mentales que pueden durar siglos, e incluso milenios (p. 65, 68, 71). (Ver figura 1)

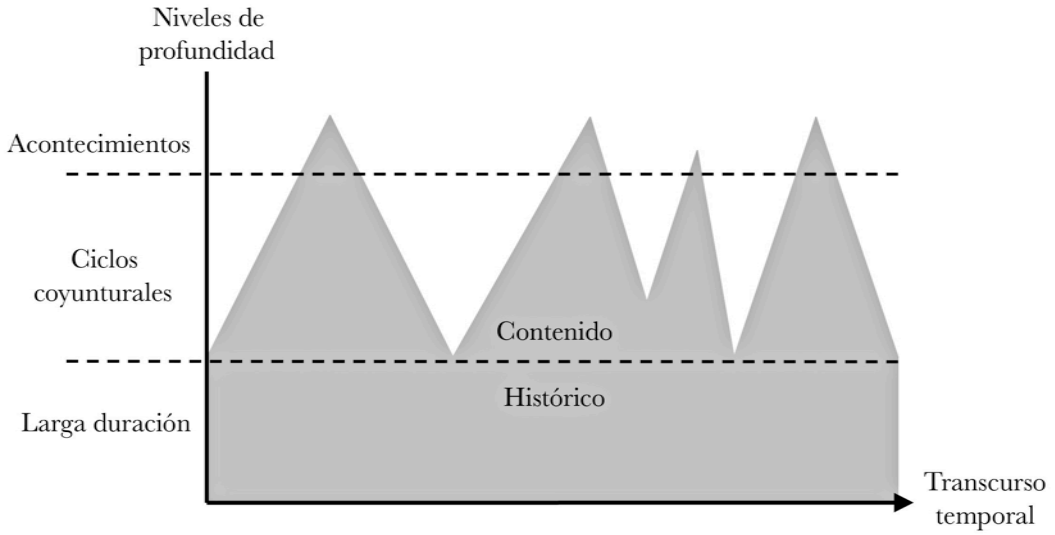


Figura 1. Las tres diferentes velocidades de la historia definidas por Fernand Braudel.

Las visiones históricas que la musicología ha aplicado al estudio de la organología y de la música en general, regularmente no contemplan las estructuras de larga duración y, cuando lo hacen, normalmente sólo señalan aquellos aspectos que tienen que ver con la fisonomía de los instrumentos o las estructuras musicales generadas con ellos, pero rara vez con la historia de sus contenidos simbólicos. La historiografía de la música occidental tradicionalmente se ha enfocado en el nivel de los acontecimientos, vistos como una sucesión de modificaciones organológicas, el surgimiento de novedades técnicas o la composición de obras consideradas como "cumbre" —en el sentido de "acontecimiento". Una muestra de este enfoque aparece en el siguiente fragmento escrito por el compositor mexicano Miguel Bernal Jiménez (1950):

> Dios revela la verdad al profeta y la belleza al artista. Ambas revelaciones tienen a la vez algo de igual y algo diferente. La verdad revelada puede ser un *misterio*; la belleza revelada también, pero sólo por un tiempo y para algunos (la época del "hallazgo" y casi todos los contemporáneos de él); transcurrido cierto tiempo lo que parecía una cacofonía acaba por ser reconocido como bello y entra al dominio común mediante otros

> compositores que se encargan de difundirlo, empleándolo reiteradamente en sus obras. Pero aparecerá más tarde otro "revolucionario" cuyos oídos han sido los primeros en descubrir una nueva combinación que provocará idénticas protestas del "hombre de la calle". Y así la historia sigue su paso, sólo cambian los protagonistas: Monteverdi, Scarlatti, Wagner, Debussy, Stawinsky. (...) Videntes del futuro que reciben graciosamente esa "revelación" [el acontecimiento], que es la inspiración de lo inaudito. (p. 24)

Mientras se consideró al compositor —o al artista en general— un creador distante de su contexto, un solitario más aledaño a lo mítico a través de su sensibilidad (o inspiración) que a sus propios congéneres por su situación social, no resultó conceptualmente viable explicar la historia de la música a través de los ciclos coyunturales, mucho menos de su historia larga. Y como expondré en el apartado siguiente, dedicado al estado del problema, la literatura historiográfica sobre los timbales no ha ido mucho más allá de esta visión.

Si Braudel ya anticipaba que las estructuras mentales también podían tener alcances históricos de larga duración, fue Carlo Ginzburg quien mostró una vía deductiva para reconstruir las configuraciones simbólicas antiguas, a través de la investigación de documentos posteriores. Su estudio más representativo en este sentido es *El queso y los gusanos*. *El cosmos según un molinero del siglo XVI* (1976), donde el autor va descubriendo trazas de un arcaico sistema de creencias de procedencia asiática —"un estrato cultural profundo tan insólito que resulta casi incomprensible" (2001: p. 122-123)—, el cual sale a la luz a través del aparato interpretativo con el cual Menocchio, el molinero italiano, descifró los textos que en su época tuvo al alcance. Según las actas levantadas durante un proceso judicial del Santo Oficio, Menocchio predicaba, en la región rural del Friuli, una versión herética del *Génesis* —entre otras ideas polémicas[23]—, en la que se decía que en el principio hubo un caos de tierra, aire, agua y fuego, y "aquel volumen poco a poco formó una masa, como se hace el queso con la leche y en él se

[23] Menocchio también divulgaba, por ejemplo: que hablar en latín era un desacato a los pobres —sobre todo en los procesos judiciales—, que el Papa, los cardenales, obispos y curas oprimían a los pobres con el alquiler de la tierra, que Dios infundió el Espíritu Santo a cristianos, herejes, turcos y judíos por igual, que los sacramentos de la Iglesia eran mercancías inventadas por los hombres, que ir a confesarse con los curas era como ponerse delante de un árbol, que las hostias no eran más que un trozo de masa, que Cristo no era más que un hombre igual a todos los hijos de Dios, que no debían adorarse ni reverenciarse las reliquias pues eran restos humanos comunes; y también, que no creía en la concepción virginal de María, de quien además llegó a decir que había sido prostituta (Ginzburg, *opus cit*.: p. 47, 48, 49, 51, 90, 183).

forman gusanos, y éstos fueron los ángeles; y la santísima majestad quiso que aquello fuese Dios y los ángeles (...)" (*ibídem*: p. 43).

¿Cómo se explica una cosmovisión donde Dios y su séquito de ángeles fueron en principio gusanos, expresada dentro de un contexto sociocultural que llevaba más de 1200 años de cristianismo como religión oficial[24]? El estudio de Ginzburg está encaminado a demostrar que, en la singularidad interpretativa que el molinero tuvo de la cultura escrita —su tamiz cultural por el que pasaron libros como *La Biblia en lengua vulgar* o *El Florilegio de la Biblia*—, subyacen ecos inconscientes de mitos muy remotos en el tiempo y la geografía (*ibídem*: p. 77, 78, 119). En un mito de los vedas de La India, el cosmos comenzó con la coagulación de las aguas de un mar primordial batidas por los creadores. Y según los calmuchis[25] todo empezó cuando el agua del mar fue batida como espuma, "y se coaguló como un queso, del cual luego nacerían gran cantidad de gusanos, y estos gusanos se convirtieron en hombres, de los cuales el más poderoso y más sabio fue Dios" (Harva, 1959 citado por Ginzburg, *ibídem*: p. 119).[26]

La reconstrucción de la cosmovisión del molinero y el reconocimiento de su peculiaridad —compuesta de elementos que no provenían del catolicismo, el luteranismo, ni del anabaptismo—, más la mortal oposición con que el acusado sostuvo su cultura frente a las élites, dejan ver una noción crítica, medular en *El queso y los gusanos*: que el epicentro de la cultura no se ubica en el ámbito de las clases dominantes, el cual, en el siglo XVI europeo, estuvo representado por la alta cultura eclesiástica y su "santo" brazo judicial de control social que terminó por quemar a Menocchio. En vez de pensar en una única vía de difusión cultural de arriba hacia abajo, Ginzburg considera que la cultura oral tiene potencias

[24] El cristianismo se volvió la religión oficial de Imperio Romano en el año 313, a partir del Edicto de Milán, documento que fue publicado bajo el reinado de Constantino I "el Grande". El primer interrogatorio de Menocchio fue llevado a cabo el 7 de febrero de 1584 (Ginzburg, *opus cit*.: p. 42).

[25] Los calmuchis (kalmukis, kalmiquios o kalmuks) son un pueblo perteneciente al tronco lingüístico altaico-mongol (Marín, 2000: p. 576). Se establecieron desde el siglo XVI en la desembocadura del Río Volga, en la costa Noroeste del Mar Caspio. Actualmente, son una nación independiente integrada a la Federación Rusa. Son el único Estado europeo con una población mayoritariamente budista (BBC News: 2011).

[26] La interpretación de Menocchio no es la única pista de la supervivencia de un estrato cultural asiático antiguo en la Europa del siglo XVI. Carlo Ginzburg también ha encontrado huellas de las cosmovisiones altaicas en un culto agrario de transfondo chamánico, registrado en el Friuli entre el siglo XVI y XVII, cuyos adeptos eran llamados los *benandanti* (los que andan bien), quienes evidentemente también fueron perseguidos por el Santo Oficio (Ginzburg, *opus cit*.: p. 19, 121).

dinámicas que le permiten perdurar e incluso influir sobre la cultura dominante, a pesar de que esta busca sistemáticamente su erradicación por representar una amenaza al control ideológico. A este doble proceso de interinfluencias, Ginzburg le ha llamado *circularidad cultural*, noción cuyos precedentes conceptuales los ubica en el libro que Mijail Bajtin escribiera sobre Rabelais y la cultura popular de su época[27] (*ibídem*: p. 14).

Prueba de la fuerza cultural de la oralidad sobre la cultura dominante, es el hecho de que un humilde molinero de la zona rural del Friuli, con una mínima preparación en la cultura escrita, pudiera discutir con los doctores de la Inquisición cuestiones que no se darían en un plano formal hasta mucho tiempo después. Los temas expresados en la cosmovisión de Menocchio:

> se convertirían en patrimonio de la cultura "progresista" del siglo siguiente: la aspiración a una renovación radical de la sociedad, la corrosión interna de la religión, la tolerancia. Por todo ello Menocchio se inserta en una sutil y tortuosa, pero nítida, línea de desarrollo que llega hasta nuestra época. Podemos decir que es nuestro precursor (*ibídem*: p. 28).
>
> Un caso límite como el de Menocchio, (...) plantea con fuerza un problema del que sólo ahora se empieza a ver la envergadura: el de las raíces populares de gran parte de la alta cultura europea, medieval y posmedieval (*ibídem*: p. 215).

La *circularidad cultural* se relaciona con la *historia de larga duración* en el hecho de que la primera no puede existir sin la segunda. Las estructuras culturales longevas permiten a los estratos sociales dominados presentar oposición y resistencia a la cultura que busca imponerse sobre ellos. Sin este contrapeso histórico, la "negociación" cultural llevada a cabo entre los sectores dominantes y los dominados sería completamente desigual, y no habría *circularidad* sino una absoluta imposición y control de la cultura emanada de la élite. El factor histórico de larga duración representa un contrapeso que en ocasiones es tan fuerte, que termina por volverse la verdadera cultura dominante.

Fuera del marco conceptual construido a partir de la *historia de larga duración* y la *circularidad cultural*, probablemente resultaría excéntrico o artificioso decir que, en la práctica timbalera desarrollada dentro de la semiosfera que voy a

[27] Se refiere a la traducción francesa: *L'oeuvre de François Rabelais et la cultura populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, publicado en París, en 1970.

estudiar aquí, perviven huellas de antiguas instituciones sonoras surgidas en culturas tan distantes como la persa-sasánida o la islámico-berebere. Sin embargo, al correr el velo que suele cubrir las vías longevas de la historia, estos vestigios de "textos" —arcaicos, pero aún lo suficientemente completos para seguir la estela de sus transformaciones— dejan ver gran parte del sentido de la estructura simbólica donde se encuentran insertos actualmente. Sin esta profundidad diacrónica, se correría el riesgo de ver la configuración contemporánea de la práctica timbalera como una construcción casi arbitraria, elaborada a través de una sucesión de innovaciones personales entendidas sólo desde las motivaciones inmediatas, sin contemplar el tamiz cultural articulado por el peso de los elementos históricos más antiguos.

Si la cultura popular —incluida la música— se ha visto como un cúmulo de curiosidades cuyo sentido se ha perdido, o como un conjunto de supervivencias deformadas de lo que las culturas dominantes hicieron siglos atrás, es porque no suele contemplarse el impacto simbólico de la historia larga en la ecuación analítica. El mismo danzón fue entendido, en algún momento de su historia, como una de esas músicas surgidas de la transferencia fallida de la música clásica a los "incultos" ámbitos sociales subalternos. Y fue por ello que estas músicas se clasificaron, entre los siglos XIX y XX, bajo el término de semiclásicas.[28]

Apartándome de esta concepción, trataré aquí de mostrar los momentos históricos y las vías por las cuales esas antiguas instituciones sonoras asiáticas impactaron y transformaron las estructuras de larga duración de las culturas europeas y, además, qué tuvo que ver aquello con la música orquestal latinoamericana del siglo XIX. Reconozco cuatro momentos clave en la reinterpretación histórica: El primero, cuando en la antigüedad se aglutinaron los tambores antecedentes organológicos de los timbales junto a las trompetas, en una unidad sígnica que representó el estatus social estatal y militar; segundo, cuando dicho núcleo brincó al ámbito musical por la acción de la profunda cultura juglaresca operante en los reinos europeos medievales; tercero, cuando

[28] Alejo Carpentier (1987a) escribió acerca de este concepto lo siguiente: "Resulta absurdo, intolerable por carente de sentido, el pintoresco término de 'música semiclásica', tan tremendamente usado hoy para designar la música ligera —que puede ser buenísima música ligera, como la de Johann Strauss o Cole Porter—. Ni hay, ni puede haber, ni hubo nunca 'música semiclásica'. Decir 'música semiclásica' es como decir: 'cordillera semimontañosa', 'templo semidórico' o 'señora semicasada'. Lo de 'música semiclásica' es, sencillamente, un disparate" p. 14).

los timbales y trompetas, ya dentro de las instituciones orquestales europeas, fueron reinventadas en Latinoamérica por el impacto del torrente cultural africano, creando así las orquestas típicas; y cuarto, cuando en México la renovada institución orquestal latinoamericana se insertó y volvió a reinventarse, encontrando su propia significación contextual, la cual fue acorde con un ethos cultural barroco[29] cuyas raíces se hunden en la historia larga de Mesoamérica.

5. Estado del problema

Hasta donde he constatado, sobre el aspecto simbólico de los timbales en México no hay todavía ningún estudio, por lo que considero que estoy avanzando sobre terreno virgen.

Las primeras referencias esporádicas sobre el uso de los timbales en el danzón mexicano han aparecido en una serie de textos que tratan sobre el danzón en general. Estos comprenden, desde cortos artículos de difusión, hasta amplias investigaciones documentales. Normalmente, dichos textos abordan el danzón centrando el interés en el baile, pero algunos abarcan también cuestiones musicales, como las formas de composición, la dotación orquestal, los patrones rítmicos usados habitualmente, y la diferencia y similitud del danzón con otras músicas caribeñas. Sin embargo, una gran mayoría de estos escritos están elaborados sobre los mismos tópicos y en base a la misma información, mencionando casi invariablemente:

a) La procedencia cubana del danzón.

b) La inauguración de este género musical por la presentación del primer danzón compuesto por Miguel Faílde, titulado *Las Alturas de Simpson*, en Matanzas, Cuba, el 1ro de enero de 1879.

c) Su "evolución" a partir de la contradanza criolla.

d) La profusión en el uso del patrón rítmico de influencia afrohaitiana denominado *cinquillo cubano* como un elemento indispensable para su criollización.

[29] Con esto, me refiero a que ha habido en México una marcada tendencia a aglutinar y fusionar las diversas influencias culturales, en vez de sustituirlas.

e) La introducción del danzón a México por músicos cubanos migrantes, a través de las rutas marítimas comerciales trazadas entre La Habana, Progreso (Yucatán) y Veracruz.

f) Su fuerte e inmediato arraigo en tierras mexicanas y su consecuente naturalización, al introducirle un "sabor" particular.

Hasta el inciso "d", el cuerpo general de estos textos parafrasea, a veces sin reconocerlo, el ensayo que Alejo Carpentier publicara en México en el Fondo de Cultura Económica, titulado *La Música en Cuba*, de 1946, cuyo capítulo III —*De la contradanza al danzón*— trata precisamente estos temas. Los incisos siguientes han sido introducidos más recientemente al circuito de las paráfrasis, y su origen parece estar en dos afortunados libros de Jesús Flores y Escalante: *Historia Documental y Gráfica del Danzón en México. Salón México* (1993) e *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México* (1994). Estos textos incluyen una buena revisión historiográfica de la diversidad de orquestas y ámbitos sociales donde se ha tocado el danzón, así como también de cuáles han sido sus influencias musicales históricas. Mencionan, además, el importante papel de las orquestas típicas en la música mexicana del siglo XIX. El aspecto documental es sobresaliente, al incluir fotos, dibujos, testimonios, anécdotas y poemas en torno a la práctica danzonera en el país. Aparecen ahí, por cierto, varias referencias escritas y gráficas sobre timbaleros cubanos y mexicanos.

Un nuevo estudio sobre el danzón ha sido publicado recientemente. Se trata del libro *Danzón — Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance* (2013), escrito por Alejandro L. Madrid y Robin D. Moore. En cuanto a la música, este texto contiene varias primicias dentro de los estudios del danzón. Una de ellas consiste en que es, probablemente, el primero que aborda el análisis del discurso musical desarrollado en los timbales y el güiro, al comparar en términos generales los patrones rítmicos y sus variantes habituales en la ejecución del danzón en Cuba y México. Esto aparece en uno de los últimos apartados del capítulo 2 —*Danzón as a Performance Complex* (p. 70-73). Entre muchas otras cosas relevantes presentes en este libro —que lamentablemente aún no ha sido publicado en México—, he encontrado un análisis musical preciso sobre la transformación de la contradanza binaria al danzón tripartita, y al respecto, en mucho se agradece que se presente la primera versión de *Las Alturas de Simpson* —escrita en forma binaria en 1877—, obra tan mencionada en los libros danzoneros como desprovista de estudio por parte de los investigadores

anteriores. Sobre el surgimiento del danzón, se hace además una aguda revisión de los datos recogidos en sólidas fuentes. De paso, se hace una distinción clara entre los usos del término "danzón" como danza y como estructura musical, anulando su común ambigüedad.[30]

De este nuevo libro me ha resultado en extremo sugerente el capítulo III —*Race, Morality, and the Circulation of Danzón, 1870-1940*—, donde se abordan de lleno los aspectos identitarios de la temprana práctica danzonera en los diferentes contextos sociales de Cuba y México, temas mencionados sólo de paso en textos precedentes. Tanto en este libro, como en el artículo *Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades* (1998), de la musicóloga cubana Zoila Lapique, se hacen algunas alusiones a la carga simbólica de los timbales en el danzón del contexto decimonónico cubano, mismas que citaré en su momento.

Como en el presente estudio he dado un fuerte peso a la historia de los timbales y sus antecedentes organológicos, he tenido que recurrir a la búsqueda de bibliografía de otros países y escuelas musicológicas. En este sentido, los estudios más recientes y difundidos que he consultado son: *The Timpani: A History in Pictures and Documents* (2002) de Edmund A. Bowles, y *Timpani & Percussion* (2002) de Jeremy Montagu. Ambos me han sido de mucha utilidad en el aspecto documental, sin embargo, debo decir que he tenido diferencias en lo que concierne a las nociones conceptuales sobre el estudio de la música, mismas que expondré brevemente a continuación.

Siguiendo la mencionada tradición historiográfica de la música académica occidental, tanto el libro de Bowles como el de Montagu, se enfocan en el nivel de los acontecimientos, que están aquí representados por cambios en el tamaño de los vasos, en los sistemas de tensión o en las técnicas de ejecución. Cuando más profundizan,

[30] Como mencionan Alejandro Madrid y Robin Moore (2013), "danzón" fue antes una categoría dancística y no musical, con la que se hacia referencia a varias figuras derivadas de la contradanza por parte de cierto estrato de la población afrocubana. Según los citados investigadores: "Los bailadores variaron o elaboraron libremente esas figuras, ejecutando los mismos giros simultáneamente mientras sujetaban largos arcos o trenzas de flores. Los comentaristas se refirieron a esas coreografías como danzones o "bailes de flores". Típicamente, al menos veinte parejas tomaban parte, a menudo cantando mientras se movían. Según el periódico *El Triunfo*, una compañía influyente organizó presentaciones en Matanzas en 1856. Las élites blancas inicialmente sólo observaban las danzas, pero para los 1870's comenzaron a imitar la coreografía, causando controversia en el proceso." (p. 34)

abordan el nivel de las coyunturas, al citar referencias que muestran los posibles contextos donde la transferencia organológica, de una cultura a otra, tuvo lugar.

Pero, sobre todo, estos dos últimos libros presentan una restricción intensiva de los acontecimientos a historiar, excluyendo una gran parte de ellos. Esta acción filtradora, responde a un prisma conceptual que podría llamarse "el prejuicio de la música culta". Desde ahí, se asume que los hilos conductores de la historia deben ser aquellos que conduzcan hacia el ámbito de la música occidental académica y sus elementos organológicos o técnicos, mientras que el resto de las prácticas musicales parecen no existir o no ser dignas de interés de un estudio profundo.

El estudio de Bowles se sustenta en una extensa cantidad de documentos gráficos y escritos, a través de los cuales se busca mostrar la historia organológica de los timbales desde el tiempo coyuntural de las cruzadas hasta el siglo XX. Sin embargo, se abandona casi por completo el rastreo documental de los timbales de modelo antiguo una vez que cronológicamente se arriba al momento en que se inventaron los modernos timbales con sistemas de afinación variable utilizados en las orquestas sinfónicas —los cuales, por medio de distintos mecanismos, comenzaron a posibilitar el acoplamiento del instrumento a los cambios tonales de la música cada vez más cromática del siglo XIX.

Pero si en el estudio de Bowles hay muy pocas referencias sobre el uso de los timbales de modelo antiguo en las prácticas contemporáneas, en el estudio de Montagu —que, por cierto es producto de una tesis doctoral en etnomusicología— de plano se encuentran ausentes. Montagu aborda de manera más profunda el contexto histórico en el cual los timbales medievales se asimilaron en Europa, tomando en cuenta otros instrumentos y prácticas musicales europeas y no europeas relacionadas, pero de nuevo, el afán de ampliar la visión de los hechos se reduce paulatinamente conforme entran en escena los modernos timbales sinfónicos. Quizás para resarcir este recorte, se incluye al final del libro un capítulo llamado *World Percussion* donde aparecen instrumentos de distintas culturas y áreas geográficas del mundo, pero desgraciadamente, ni una sola muestra de los timbales siendo utilizados en otras músicas diferentes a la música sinfónica occidental.

Al leer estos textos parecería que las diferentes versiones organológicas de timbales se han ido sustituyendo cronológicamente en un orden lineal, cuando lo que puede observarse repetidamente en la realidad, es que ni una nueva versión del instrumento,

ni una nueva práctica musical ha sustituido a la anterior, sino que una se ha derivado de otra sin que la primera haya desaparecido necesariamente. La historia de los timbales se ha construido entonces por ramificaciones, más que por una pretendida línea recta "evolutiva".

Si en el prefacio de su libro, Bowles asegura que uno de los principales objetivos es elaborar "una selección cronológica de documentos históricos clave, los cuales arrojen luz sobre los aspectos organológicos de los timbales, su rol en la cultura musical desde la Edad Media al presente y sus diferentes prácticas performativas (...) haciendo un trabajo más extensivo que intensivo" (*opus. cit.*: p. 11), faltaron entonces muchas más muestras del uso de los timbales en otros ámbitos musicales europeos más allá del sinfonismo.



Lámina 9. Timbal utilizado durante una procesión religiosa en Łowicz, Polonia, 2003.

Más adelante analizaré a fondo a estos dos autores, contraponiéndolos con los trabajos de Henry Farmer y Fernando Ortiz, pioneros sobre el estudio de las percusiones en Europa y su relación con las antiguas culturas asiáticas y africanas. Pero no quiero cerrar este apartado sin mencionar brevemente, algunas prácticas europeas extrasinfónicas donde también se utilizan los timbales de modelo antiguo, con tal de mostrar que su uso aún se mantiene vigente en diversas músicas.



Lámina 10. Timbalero de la Plaza de Toros Las Ventas, de Madrid, España. Durante una corrida de la Feria de Otoño, 2012.

Jacek Jackowski (2006), en su relevante y precursor artículo sobre el uso tradicional de los timbales durante las procesiones de eucaristía en Polonia central, dice que tampoco encontró algún estudio anterior donde se hagan indagaciones sobre los usos de los timbales de tipo antiguo en ese país europeo. Dicho artículo está basado en el trabajo de campo que realizó el propio autor en 26 villas de la provincia de Łowicz en el 2002, donde pudo documentar el uso de "18 viejos timbales en procesiones, celebraciones litúrgicas y otros rituales agro-religiosos" (p. 126, 127). Afortunadamente, Jackowski ofrece también una foto de una procesión del Corpus Christi del 2003. (Lámina 9)

Otro contexto extrasinfónico de los timbales europeos —que pude constatar personalmente en España— tiene lugar dentro de las corridas de toros, prácticas herederas de los juegos de cañas y los torneos caballerescos medievales (lámina 10). Esta pista fue sin duda importante para rastrear los usos pretéritos de los timbales en tierras americanas durante la época colonial, aún como parte del aparato sonoro heráldico del virreinato.

Asimismo, los timbales de morfología antigua han sido también ampliamente utilizados dentro del rock y pop europeos por varios compositores y grupos de diversos estilos, entre los que se pueden mencionar: *The Beatles*, *Led Zeppelin* o *The Queen*. (Lámina 11)

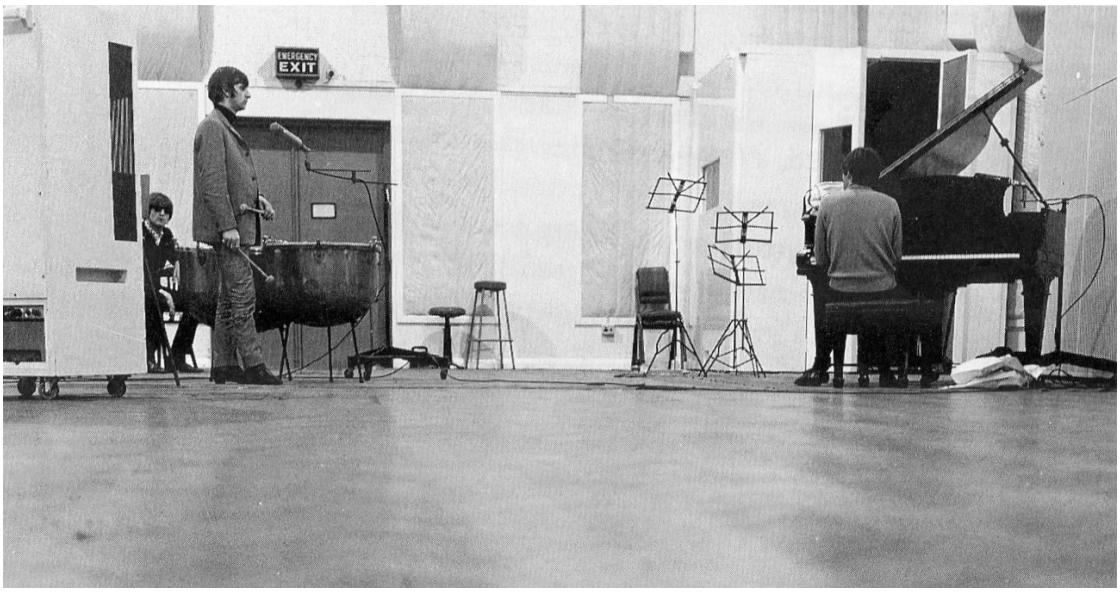


Lámina 11. El beatle Ringo Starr grabando la parte de timbales de la canción *Every little thing*, de 1964.

6. Planeación estructural de este estudio

Primera parte (**capítulo I**): Se presenta el marco teórico y metodológico.

Segunda parte, (**capítulo II**): Que trata sobre la diversidad organológica de los timbales que actualmente son utilizados en la práctica danzonera mexicana, siempre haciendo contrapunto con sus antecedentes históricos. Detallo ahí, entre otras cosas, las formas y tamaños de sus vasos, los tipos de bases de soporte, parches y baquetas habituales, los sistemas de tensión y las técnicas de ejecución.

Tercera parte, (**capítulos III** y **IV**): Donde detallo la historia simbólica de los timbales comenzando desde las fuentes donde se registran sus primeros antepasados organológicos —diversos instrumentos que aún no eran timbales—, contemplándolos dentro de su tejido sígnico. En el capítulo **III,** *Antecedentes históricos de los timbales en Asia suroccidental (organología, prácticas y significaciones)*, analizo las hipótesis sobre el origen de los tambores-cazo, así como las vías de su amalgama simbólica con un instrumento de aliento, unidad que dio origen, después de muchas resignificaciones, al actual núcleo de significación profunda operante dentro de las danzoneras: timbales y trompetas. Escudriño ahí las circunstancias que favorecieron la asimilación europea de este instrumental por las puertas orientales del continente (el Imperio Romano, el Imperio Bizantino, el Sacro Imperio Germánico y el Reino de Hungría).

Como contraparte, en el capítulo IV, *Asimilación de los tambores-cazo asiáticos en África y Europa occidental (Al-Ándalus)*, estudio también la introducción de los antecedentes del núcleo de significación profunda por la puerta occidental de Europa. En este capítulo presento además un mapeo de la diversificación de esta familia de tambores en relación con el proceso de islamización del continente africano.

Cuarta parte, (**capítulos V, VI y VII**): Sólo a partir de este momento comienzo a hablar de los timbales propiamente dichos. En el capítulo V, *Configuración simbólica del timbal y su emancipación como instrumento musical en Europa*, desmenuzo el proceso de resignificación de los instrumentos del núcleo de significación profunda ya en un ámbito propiamente musical —una transformación importante si se contempla que los antecedentes organológicos sólo operaban en el ámbito heráldico-militar donde no eran considerados instrumentos musicales. Estudio aquí los nuevos nombres dados a la nueva versión de tambores cazo, así como también, hago un recuento de sus nuevos contextos de uso, por ejemplo, dentro de la ópera o la música sinfónica.

En el capítulo VI, *Los timbales en Cuba y México, de la Colonia al surgimiento de las orquestas típicas*, analizo la especificidad de un proceso análogo al del capítulo anterior, pero esta vez desarrollado en Cuba y México, principalmente. El marco temporal de este capítulo comprende desde la época colonial, hasta finales del siglo XIX. Abordo aquí temas como, la apropiación

de las orquestas burguesas europeas (bandas y sinfónicas) y su reconfiguración a partir de las diferentes vertientes culturales que operaban en la vida social y musical.

En el último VII, *La función simbólica de los timbales en el surgimiento del danzón*, ofrezco una explicación sobre cuáles fueron los factores que posibilitaron el sincretismo de elementos africanos en la música orquestal de promoción europea a través de los timbales, amalgamados con un nuevo elemento organológico integrado como signo de criollización: el güiro. Expongo cómo esta pareja reinstauró el sistema percutivo africano dentro de las estructuras musicales de la contradanza europea. Finalmente establezco una línea de continuidad entre el danzón africanizado en Cuba y el que se asimiló en México, y que aún perdura en la práctica de las danzoneras contemporáneas.

7. Proceder metodológico

La definición de la metodología ha ido de acuerdo con la temática abordada en cada parte de esta tesis. He recurrido principalmente a dos fuentes: la entrevista a timbaleros y otras personas inmersas en el ámbito del danzón, y la investigación documental en libros, revistas antiguas y actuales, hemerotecas virtuales, documentos audiovisuales y páginas Web.

Además, he incluido muchos datos recopilados en campo por medio de largas series de conversaciones llevadas a cabo mucho tiempo antes de que definiera cabalmente el tema de mi investigación. Desde la conversación que tuve con Carlos Luis Fletes por el año 2003, estaba ya interesado en escribir algo sobre el danzón, pero aún no había centrado mi interés en los timbales, sino que antes ensayé sobre otros aspectos de esta música. Podría decirse que el primer acercamiento formal al tema del danzón lo desarrollé en el marco del Programa Nacional de Becas para Músicos Tradicionales que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), del cual fui beneficiario en el mismo año 2003, por un proyecto para componer ocho

danzones con diferentes dotaciones instrumentales y estilos.[31] Paralelamente a la entrega de los danzones, propuse realizar una breve investigación sobre la actividad compositiva en las danzoneras del momento. Mi interés, en aquel entonces, era saber si a pesar de que las orquestas daban una gran preferencia a un reducido número de danzones en sus repertorios, aún se seguían componiendo nuevos danzones. Los alcances de tal antecedente indagador fueron limitados, sin embargo, me permitió darme cuenta de la amplitud del panorama del danzón en México y Cuba, y establecí ahí contactos con músicos y bailadores que tiempo después me brindarían su apoyo para continuar mi investigación.

Ya dentro del programa de posgrado de la actual Facultad de Música de la UNAM, el doctor Gonzalo Camacho, me sugirió retomar el tema del danzón aprovechando mis indagaciones anteriores para, a partir de ellas, construir un proyecto de investigación con el que me sintiera personalmente involucrado. Aunque ya en los momentos actuales pudiera parecer lo más lógico centrar el tema de mi proyecto en los timbales, en aquellos días aún no era así, principalmente porque sobre el danzón en México se podrían abordar muchos temas, todos ellos muy interesantes. Un fenómeno musical, en su totalidad integra una variedad enorme de elementos —entre musicales y sociales— que al ponerles lupa revelan tal complejidad, que incluso una larga serie de estudios podrían no llegar a explicarlos del todo.

Sólo después de la paulatina asimilación de un nuevo prisma conceptual —que fui construyendo durante los seminarios de maestría— pude revalorar y retomar las vivencias antes narradas y mi curiosidad inicial por los timbales, como el germen de una investigación. La intensa revisión de textos y la discusión grupal sobre diferentes tópicos de la música —que abarcaron desde la semiología hasta la física acústica—, transformaron mi visión sobre los hechos y, desde esta nueva comprensión, mi acercamiento previo con los músicos danzoneros comenzó a mostrar aspectos que antes había pasado por alto, quizá porque su quehacer me resultaba demasiado "natural" o porque me había hecho falta un sustento teórico. Los acercamientos anteriores fueron revelándose, entonces, como auténticos datos etnográficos de primera mano, los cuales generaron preguntas con las que me sentí completamente involucrado e identificado como investigador. Esta serie de cuestionamientos le

[31] El proyecto se llamó *El Danzón del Siglo XXI. La ampliación de una tradición*. Como becario, tuve como tutor al compositor Arturo Márquez. Los documentos entregados pueden consultarse en el archivo del FONCA-CONACULTA en la Ciudad de México.

dieron un hilo conductor a mi proyecto y sirvieron para practicar un corte metodológico adecuado. Así fue cómo al primer bosquejo de investigación, que consistía en mostrar un panorama estilístico del danzón en un sentido histórico, se le impuso otro centrado completamente en el estudio de los timbales, a los que comencé a vislumbrar como un epicentro desde el cual podía partir para elaborar algunas hipótesis sobre puntos temáticos de la práctica musical danzonera.

Una vez esbozado el problema de investigación bajo los lineamientos que he presentado aquí, el siguiente paso fue abordar la organología de los timbales. Para ello, entrevisté a un buen número de timbaleros durante diversas ocasiones de baile, antes o después de su presentación. Las primeras preguntas estuvieron encaminadas a conocer los aspectos cuantificables de sus instrumentos, por ejemplo: las dimensiones y formas de los vasos, los tipos de bases de soporte y sistemas de afinación, así como las técnicas de ejecución.

Un factor que consideré importante desde estas primeras indagaciones, fue el de abarcar en lo posible el mapa geográfico danzonero. Aprovechando mi continua movilidad entre el Ciudad de México y el Estado de Veracruz, procuré entrevistar a timbaleros de orquestas diversas. En la capital del país, por el año 2010, tomé como base de operaciones el *California Dancing Club* ubicado en la avenida Tlalpan. Este salón —uno de los pocos que se han mantenido activos desde la primera mitad del siglo XX— abría sus puertas justo después de que culminaba el horario de los seminarios de maestría, en la entonces Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música), muy cerca de ahí. En el *California* tuve la oportunidad de escuchar a muchas danzoneras capitalinas y prestar atención al hacer de sus timbaleros.

Por otra parte, en Veracruz, los periodos de observación han sido más recurrentes y también más intensos, lo cual me ha permitido ahondar más en aspectos cualitativos de la práctica. Un espacio que me posibilitó entrar en contacto con una amplia gama de timbaleros del país, lo constituyeron dos foros danzoneros llevados a cabo en el Puerto de Veracruz, a los que asistí en las emisiones de los años 2010 y 2014. Dichos eventos —organizados por el Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A. C. (CNIDDAC)— aún se siguen haciendo, y en cada nueva convocatoria acuden un número creciente de grupos de bailadores del país, ávidos de mostrar sus pasos y coreografías acompañados por danzoneras en vivo. Además de estos foros masivos, dentro del Estado también he visitado pequeñas localidades donde se han

presentado danzoneras en vivo regularmente veracruzanas, ya sea en salones sociales o en plazas públicas, para celebrar fiestas patronales o carnavales.

Asimismo, cuando he tenido la oportunidad de viajar más allá del Ciudad de México y el Estado de Veracruz, he buscado entrevistas con timbaleros o personas involucradas con el danzón para seguir ampliado el panorama. En 2012 pude contactar al timbalero de la *Estudiantina Invasora* de Santiago de Cuba, quien a su vez me presentó a su director, el eminente trompetista Inaudis Paisán, quien me proporcionó información sobre su vecino de antaño, el timbalero Consejo Valiente Roberts "Acerina". Y en el año 2013, un excompañero del Conservatorio de las Rosas me proporcionó el dato del maestro Abel Jiménez establecido en Teotitlán del Valle, Oaxaca, quien además de timbalero es director de la *Banda Santa Cecilia*, originaria de esa entidad.

En apego a la relevancia que ha cobrado el aspecto histórico dentro de esta investigación, consideré necesario relacionar la organología contemporánea de los timbales, levantada en el campo, con referencias historiográficas que den cuenta de la antigüedad y continuidad de su fisonomía. Por la misma razón, ya desde este capítulo organológico (II), he introducido algunos planteamientos que se refieren a la interrelación entre la morfología de los timbales y el contenido simbólico de su práctica.

Cuando comencé a reconstruir la historia simbólica de los timbales más allá de los aspectos físicos, surgió el problema de abordar los aspectos cualitativos de las prácticas instrumentales antecesoras a través de documentos que no siempre se refieren directamente al tema de los tambores. Es por ello que esta reconstrucción la he elaborado por medio de un esfuerzo deductivo, inspirado en el proceder ginzburgiano. He buscado descubrir consecuencias y procesos desconocidos —las resignificaciones del contenido simbólico de los timbales y sus ancestros—, a través de principios conocidos —los acontecimientos clave, las coyunturas sociales y los contextos histórico-sociales en que se llevaron a cabo esas resignificaciones.

El procedimiento que he seguido para elaborar la reconstrucción de las estructuras simbólicas de larga duración en la historia de los timbales y sus antecedentes organológicos, a grandes rasgos ha pasado por las siguientes etapas:

1) Compilación y lectura de una antología bibliográfica e iconográfica sobre los timbales y sus antepasados organológicos, lo más amplia posible. Se han

incluido textos donde los tambores son mencionados como tema central o de forma lateral. En lo posible, he recurrido a las fuentes originales —cuando el idioma me ha permitido consultarlas. Cuando esto no ha sido posible, he preferido textos de investigadores cuya capacidad de traducción ha sido reconocida académicamente. En un orden cronológico en retroceso, este trayecto organológico puede seguirse sin problemas hasta el Imperio Sasánida, que dominó Persia entre los años 224 y 642. De dicha cultura se conserva un relieve donde aparecen tambores-cazo y una especie de trompetas largas, *kūs* y *rūyin-nāy* respectivamente, que son la versión registrada más antigua de los instrumentos que componen el núcleo de significación profunda.

2) De los tambores-cazo sasánidas hacia atrás, la ascendencia de esta familia instrumental se torna mucho menos clara, en gran medida por la reducción de las fuentes iconográficas. Debido a esta circunstancia, la conexión entre los antecedentes y los que podrían llamarse, los antecedentes de los antecedentes, debe hacerse sobre todo en base a descripciones o menciones textuales de narradores antiguos. Para continuar y apuntalar con firmeza este rastreo organológico y llevarlo a sus últimas instancias, he cruzado los datos de tres tipos de fuentes: a) las que dan cuenta de las diversas herencias culturales recibidas por los sasánidas, consecuencia de alianzas o conquistas a lo largo de sucesivas etapas históricas —por ejemplo, los sasánidas conquistaron a los partos, antes los partos a los seleúcidas-macedonios, y mucho antes los seleúcidas a los persas aqueménidas—, hechos a través de los cuales se puede seguir un cauce de apropiaciones culturales; b) aquellas que describen las prácticas percutivas de los grupos involucrados en esta continuidad cultural, ya sea por cronistas ubicados en el interior del grupo o en el exterior; y c) las que sirven para ahondar en el ámbito simbólico donde esas prácticas sonoras se desarrollaron —el militar, el heráldico-estatal, el religioso, etcétera.

3) Una vez discutido el tema del origen de los tambores-cazo y de su primera asociación con un instrumento de aliento como núcleo simbólico de una práctica sonora, he retornado a las versiones sasánidas —los mencionados *kūs* y *rūyin-nāy*— para a partir de ahí historiar el proceso de las diversas resignificaciones instrumentales hasta llegar a la utilizada en el danzón. En esta narración he integrado la descripción de los usos y contextos donde cada nueva versión instrumental fue resignificada bajo las pautas culturales del grupo asimilador.

4) A partir de la reconstrucción de cada uno de estos contextos de apropiación, he buscado deducir el contenido simbólico operante en cada práctica histórica que incluyó tambores-cazo. Para poner un ejemplo muy puntual de este proceso deductivo, brevemente analizo las siguientes líneas de la *Crónica del Rey don Alfonso el onzeno* escrita por Juan Núñez en 1595, donde se narra el arreglo de la sucesión al trono del rey de Tremecén, a inicios del siglo XIV. Dice:

> aquel rey Bozaid había ya adelantado que, después de que él muriera, Bahoali sería su sucesor. Por eso lo envió a Fez, para que ahí le dieran señas y atabales y así anduviese en la tierra como rey. (cap. CCXXIX)

Tan sólo de este pequeño fragmento pueden deducirse los siguientes puntos: a) los atabales en los reinos norafricanos del siglo XIV eran una insignia de poder muy alta, sin la cual nadie podría haber andado "como rey"; b) esta insignia se heredaba como un signo necesario para legitimar el nuevo poder; c) por lo tanto, su uso y posesión debieron estar muy restringidos al ámbito de una élite; y d) que los cronistas hispanos hicieron notar la importancia de esta insignia sonora en sus textos, visión que implica cierto grado de comprensión o asimilación del código operante. Así, siguiendo esta vía, mientras más referencias se analicen, se tendrá un panorama más completo del contenido simbólico de aquellos atabales norafricanos y su uso, y el mismo procedimiento es válido para las versiones organológicas anteriores y posteriores.

5) Finalmente, la historia larga de las estructuras simbólicas la he obtenido comparando entre sí el contenido reconstruido de las diferentes prácticas percutivas históricas que han involucrado tambores-cazo, observando en este proceso las persistencias de sentido y las transformaciones entre cada estadio generacional. Al referirme a persistencias no quiero decir que haya encontrado rasgos fisonómicos inmutables entre la práctica de una generación a otra, ya que cuando la cultura receptora reinterpreta el contenido simbólico que asimila, también lo transforma. Sin embargo, algo que sí trato de demostrar aquí es, que parte del sentido más profundo se conserva en el proceso, en tanto sirve de base estructural de la nueva resignificación.

CAPÍTULO II
Organología de los timbales de danzonera

No se puede estudiar dioses ignorando sus imágenes; ritos, sin analizar los objetos y las sustancias que el oficiante fabrica o manipula; reglas sociales, independientemente de las cosas que les corresponden. La antropología social no se encierra en una fracción del dominio de la etnología, no separa cultura material y cultura espiritual…

Claude Lévy-Strauss,
Antropología Estructural

En este capítulo se estudiarán detalladamente cada una de las partes que componen los timbales usados en las danzoneras mexicanas (figura 2). Son las siguientes:

a) Llaves de tornillo (en algunos modelos las llaves pueden estar separadas de los tornillos).
b - b') Sistema de rondanas y tuercas (en aro y vaso respectivamente).
c) Aro de hierro.
d) Contra-aro.
e) Parche (membrana de piel o plástico).
f) Vaso o concha (caja de resonancia, regularmente hecha de cobre o latón).
g) Orificio acústico.
h) Baquetas de madera para percutir los parches, los aros o los vasos.
i) Base de madera o hierro. Mantiene estable el timbal y permite que resuene lo más libremente posible. Las bases sitúan a los timbales a tal distancia del piso que el timbalero puede tañerlos sentado.

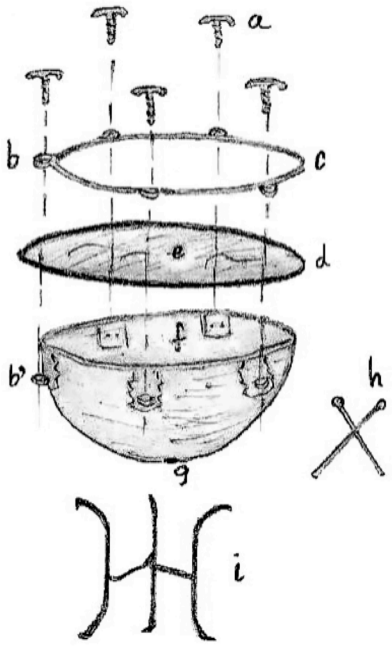


Figura 2. Partes del timbal.

Más allá de la ilustración esquemática, he preferido basarme en la observación y registro de los diferentes instrumentos encontrados en el campo durante ocasiones de

baile, entrevistas y charlas con timbaleros. Así, he buscado obtener un panorama más certero de la variedad morfológica de estos instrumentos con respecto a la manufactura y diseño de sus componentes. Para cada una de estas partes elaboré una serie de tipificaciones que, eventualmente, conformarán una codificación que permitirá cuantificar y comparar las características de los diferentes timbales que se encuentran actualmente en uso.[32]

1. Los vasos o conchas

Los timbales se han construido a lo largo de su historia con diferentes formas de vasos. Algunos constructores han dado preferencia a la forma semiesférica, mientras que otros, lo han hecho con variaciones de líneas ovoides. Los tipos de vasos tipificados aquí, muestran cinco volúmenes diferentes en un espectro de formas, cuyos extremos son la cilíndrica de bordes redondeados y la semiesférica reducida (figura 3).

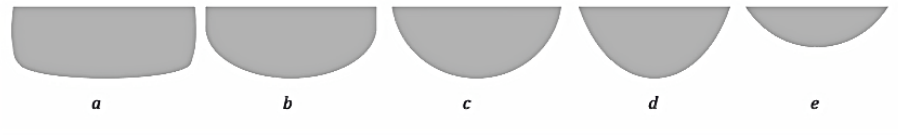


Figura 3. Espectro de volumen en los diferentes tipos de vasos de timbal.

De estas cinco formas, sólo las tres de en medio han sido registradas en timbales usados actualmente dentro del ámbito del danzón mexicano, sin embargo, se ponen acompañadas de las formas extremas para ubicarlas dentro de la variedad histórica de construcción. De la más a la menos voluminosa, estas cinco formas son las siguientes:

Tipo a) *Timbal cilíndrico con bordes redondeados*

El fondo de este timbal es plano o presenta sólo una ligerísima curvatura. Las paredes de igual manera están muy cerca de ser rectas. Su forma parece la de un cilindro al que se le han redondeado los ángulos de sus esquinas, y abombado ligeramente sus lados y su fondo. Este tipo de timbal ha caído en desuso en la práctica danzonera mexicana, sin embargo, sí he encontrado timbales del tipo *d* que se acercan al cilíndrico, ya que sus fondos se encuentran ensanchados y

[32] Los timbales, como todos los tambores-cazo, se clasifican dentro del grupo M12.12 de la Revisión Knigth del sistema Hornbostel-Sachs (K-Rev). Véase el *Índice de Instrumentos* al final de esta tesis, y su decodificación en el *Anexo I*, en caso de ser necesario aclarar la clasificación de este o cualquier otro instrumento mencionado aquí.

achatados pero sus paredes siguen manteniendo cierta línea curva ovoidal (lámina 12).

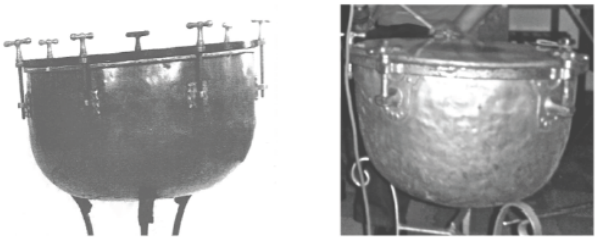


Lámina 12. A la izquierda, un timbal alemán cilíndrico de bordes redondeados y fondo plano de mediados del siglo XIX; a la derecha, un timbal de forma un tanto similar, intermedio entre el tipo *d* y *a* (*d*→*a*), utilizado actualmente en México por la *Danzonera Estrella* de Landero y Coss, Veracruz.

Tipo b) *Timbal cilíndrico con fondo esférico*

La forma de este timbal es la combinación de un cilindro con una semiesfera. Incluso en algunos de estos timbales puede notarse que la parte esférica se construyó por separado de la cilíndrica, y que posteriormente fueron ensambladas. La parte superior de sus bordes son completamente rectos (lámina 13).



Lámina 13. Timbales cilíndricos con fondo esférico. *Danzonera Tres Generaciones* del puerto de Veracruz. Tipo *b*.

Tipo c) *Timbal semiesférico*

Con forma de esfera partida a la mitad, o algo muy cercano a ello (lámina 14).



Lámina 14. Timbales semiesféricos. *Danzonera Acerina* de México D.F. Tipo *c*.

Tipo d) *Timbal en punta de bala*

Su curva es una ojiva redondeada menos o más abierta. Puede tener forma parabólica, elíptica o alguna variante de curva ovoidal. En algunos casos el fondo puede ser deliberadamente achatado, alterando la línea normal de las curvas mencionadas (lámina 15).



Lámina 15. Timbal de punta de bala. *Danzonera Estrella* de Landero y Coss, Veracruz. Tipo *d*.

Tipo e) *Timbal semiesférico reducido*

La forma de este timbal se asemeja a un casquete o a una cuarta parte de una esfera; podría parecer un gran plato hondo. Esta forma existió también en Europa durante el siglo XVII y XVIII, y luego cayó en desuso. Sin

embargo, reaparece con las versiones criollas cubanas de los timbales europeos, que adquieren el nombre de *timbalitos criollos* o *pailas*. Su existencia está registrada desde principios de siglo XX en las estudiantinas de Oriente de la Isla, y es posible que también haya formado parte de algunas charangas del Occidente antes de sustituirlos por las timbaletas cilíndricas sin fondo. En mayo del año 2012, durante un viaje a Santiago de Cuba, constaté el uso actual de este instrumento dentro de las filas de la *Estudiantina Invasora* (lámina 16). Alberto Veranes, el timbalero de esa agrupación, me comentó que los timbalitos que él usa fueron construidos por quien, en la década de los 30, los tocaba dentro de esa misma estudiantina (A. Veranes, comunicación personal, mayo del año 2012).



Lámina 16. *Pailas*, o *timbalitos criollos* de forma semiesférica reducida. *Estudiantina Invasora* de Santiago de Cuba. Tipo *e*.

Como he mencionado, la forma de algunos timbales puede estar a medio camino entre dos de estas tipificaciones, es decir, en otro punto de espectro formal. En estos casos la codificación tendrá que expresarse a través de una mixtura. Por ejemplo, un timbal que esté ligeramente elíptico (*d*) y cuya forma se acerque más a la de un timbal semiesférico (*c*) tendrá una forma: *d*→*c*; y un timbal de punta de bala (*d*) con un fondo ancho y poco curvo, estará cercano a un timbal cilíndrico (*a*), por lo que será del tipo: *d*→*a*.

En cuestión de perímetros es notoria una gran diversidad, si se evita el redondeo que suelen hacer los timbaleros de los diámetros de sus instrumentos. Puede decirse que la mayoría de los diámetros en timbales pequeños oscilan entre las 20 pulgadas, mientras que los grandes están alrededor de las 22 pulgadas. Sin embargo, el diámetro más pequeño registrado hasta el momento es de 18 pulgadas, y el más grande ha sido de 28 pulgadas. La menor profundidad ha sido de 10½ pulgadas, y la mayor de 18 pulgadas. Las formas que más predominan son las *c* y *d*, con algunas variantes. (Ver tabla 1)[33]

[33] Dentro de estas estadísticas no se contempla la forma del timbal tipo *e* por encontrase fuera del ámbito mexicano, sin embargo, se hablará de estos timbales más adelante, en el apartado sobre la construcción artesanal de los timbales.

1.1. Disposición de los timbales

La pareja de timbales suele acomodarse colocando el más pequeño a la derecha del percusionista y el grande a la izquierda, llamándolos coloquialmente timbal *macho* y *hembra*, respectivamente. Cuando un timbalero invierte esta disposición, se considera que es zurdo. Ejemplo de un músico con esta característica es el timbalero "Billy" Estrella de la danzonera del saxofonista Braulio Estrella, agrupación originaria de la población de Landero y Coss, en la región montañosa central del Estado de Veracruz (B. Estrella, comunicación personal, enero del año 2012). (Ver lámina 8). Esto difiere del concepto de disposición de los timbales clásicos, donde no se considera que un timbalista pueda ser zurdo, sino que se acomodan según las maneras de algunas escuelas tradicionales nacionales. Por ejemplo, dentro de la tradición alemana, se acostumbra poner el timbal chico a la izquierda y el grande a la derecha, conservando la manera en que se disponían antiguamente sobre el lomo de los caballos con el fin de compensar el peso de la espada del jinete (Bowles, 2002: p. 17). En cambio, en la tradición sinfónica norteamericana, el timbal pequeño acostumbra ponerse a la derecha. Actualmente, en las orquestas sinfónicas del mundo es posible observar a timbalistas que utilizan una u otra disposición, atendiendo a su propia preferencia o a lo que resulte más cómodo según la obra a interpretar, sobre todo cuando la instrumentación requiere más de dos timbales.

2. Bases de soporte

Hasta ahora he registrado cuatro tipos de bases de soporte. Son los siguientes:

1) *Base de tres maderos*

Está compuesta por tres maderos cónicos de aproximadamente 40 cm. de largo y 5 cm. de diámetro. En el centro se sujetan por un arillo de metal o un cincho de plástico o cuero que se encuentra flojo cuando está cerrada la base, pero que se ajusta por sí sólo a la hora de desplegarla. En lugar de cinchos o arillos, pueden también estar sujetos los maderos por tornillos ajustables con llaves de mariposa. En los extremos de los maderos que se apoyan en el suelo, suelen agregarse gomas de plástico para conseguir mayor estabilidad (lámina 13).

2) *Base adherida de tres puntos*

Es una estructura metálica que consiste en un aro plano, de alrededor de 30 cm. de diámetro, adherido a la base del timbal por medio de tornillos. A este aro y al vaso del timbal se le hacen tres orificios por donde entran postes metálicos, los cuales se ajustan según la altura a la que se quiera tañer el timbal. Una vez ubicada la distancia necesaria de los postes, se fijan al aro con mariposas y tornillos (lámina 17).



Lámina 17. Base adherida de tres puntos. Del timbal de Abel Jiménez, timbalero y director de la *Banda Santa Cecilia* de Teotitlán del Valle, Oaxaca.

3) *Base macetero*

Consiste en una estructura metálica similar a la anterior, con aro y postes, pero no adherida al timbal y no ajustable, sino fija y separada. Se construye con tres patas unidas entre sí por una juntura de aro metálico para propiciar la solidez. Tiene semejanza con las estructuras utilizadas por nuestras abuelas para sostener macetas con plantas de ornato. Puede haber una para cada timbal, o estar las dos integradas en una sola estructura. Este tipo de base no la he encontrado actualmente en México, pero sí aparece en fotos de la primera mitad del siglo XX (lámina 18). En Cuba, son las bases comúnmente usadas para los timbalitos criollos (lámina 16).



Lámina 18. Base macetero. Timbalero de la *Banda de Instrumentos de Aliento del Sindicato Obrero de Santa Rosa*, Veracruz (década de los 30).

4) *Base plegable de tres puntos*

Esta base está diseñada repitiendo tres veces una pieza de hierro que tiene la forma del contorno vertical de la mitad de una copa. Estas tres partes, de unos 40 cm. de altura, se unen en el centro por medio de postecillos que se atornillan, lo cual permite que las bases se plieguen y desplieguen para facilitar el transporte. La idea de esto es obtener una estructura que proporcione tres puntos de apoyo en el suelo, y tres puntos de apoyo arriba para posar el timbal, haciendo el menor contacto posible con la superficie del vaso. Para evitar vibraciones indeseables, en ocasiones se agregan unas gomas de plástico en las patas y unos recubrimientos de

fieltro en los puntos que harán contacto con el vaso. Sobre este modelo estructural, existen muchas variaciones en el diseño de las piezas a repetir (lámina 19).

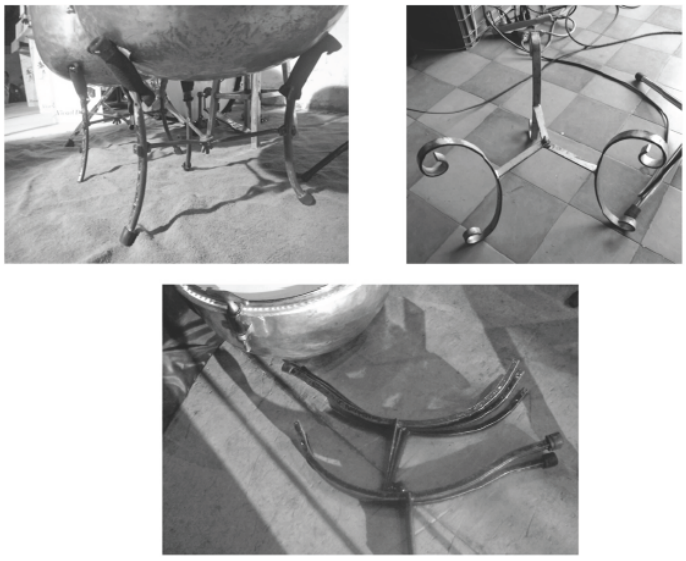


Lámina 19. Diferentes formas de bases plegables de tres puntos.

Con excepción de la 2) *Base adherida de tres puntos*, todas las demás bases anteriores tienen antecedentes antiguos en Europa, como queda demostrado a través de algunos grabados e instrumentos conservados hasta la fecha (lámina 20).



Lámina 20. Antecedentes europeos de los diferentes tipos de bases de soporte que se han usado en las danzoneras mexicanas. Las bases Tipo 1 se muestran en un grabado vienés de 1798 (izq.), las del Tipo 3 pertenecen a unos timbales alemanes de algún momento del siglo XVIII (der.), y las del Tipo 4 provienen de Dresden, y fueron construidas en 1763 al igual que sus timbales (abajo).

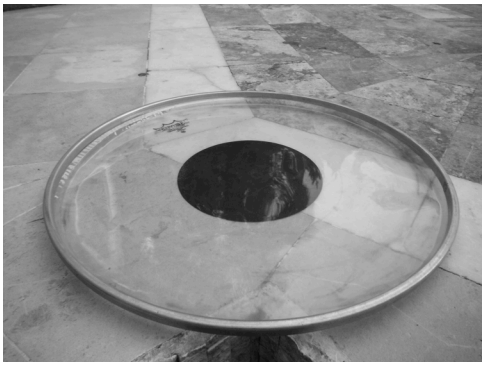
3. Parches

Actualmente casi todos los timbaleros de danzón usan los parches plásticos para bombo o *tom* de batería, a veces recortados, pues hay timbales antiguos que no se ajustan a las actuales medidas más comerciales; pueden ser más chicos en diámetro que un bombo, pero más grandes que un *tom*. Nunca he registrado el uso de parches sintéticos hechos específicamente para timbal sinfónico, cuyos materiales y texturas imitan mejor la piel y facilitan la afinación uniforme, pero son también, muchísimo más caros que los de bombo. Antes de la aparición en el mercado de los modernos parches sintéticos, había que recurrir a los parches de piel natural, habitualmente de cabra u oveja.

Actualmente las cosas han cambiado, y los parches de cuero han caído en desuso y es ya muy difícil escucharlos en acción; sin embargo, tuve la oportunidad de conocer a un timbalero que los prefería sobre los sintéticos, y con él pude apreciar lo diferente que suenan unos timbales preparados "al natural". Me refiero al señor Socorro Hernández, timbalero fundador de la *Danzonera la Playa*[34], a quien visité en Paso de Ovejas, Veracruz, en junio del año 2012, meses antes de su lamentable fallecimiento. Don Socorrito —como cariñosamente le decían sus amigos—, tuvo la amabilidad de mostrarme su manera de ejecutar varios danzones, tocando sus timbales mientras cantaba las melodías. Además, dentro de una plática muy amena en el patio de su casa, acerca de sus andanzas como músico, me describió la técnica utilizada para elaborar los parches a partir de la salea de algún animal, fuese chivo, oveja o ternera. Por supuesto, esto requiere algún tiempo de dedicación, primero para conseguir la salea donde la hubiese, luego para preparar los parches, y finalmente para montarlos en los timbales. Don Socorro me comentó que cuando tocaba con la danzonera, parte de su labor como timbalero era buscar saleas en los lugares donde se presentaran —muchos pueblos y rancherías alrededor de Paso de Ovejas donde habitualmente mataban algún chivito para la birria, o algún becerro para la barbacoa del festejo. Se las llevaba envueltas con sal o ceniza, dejándolos reposar hasta que el pelo se desprendiera fácilmente, para luego prepararlos. De esta manera podía tener siempre una buena dotación de parches. (S. Hernández y R. Varela, comunicación personal, junio del año 2012).

[34] Esta agrupación fue fundada a mediados de la década de los 40 por el trombonista Germán Varela, originario de la población mencionada.

Parece que ya pocos están dispuestos a realizar todas las tareas necesarias para la elaboración de unos parches de piel y, además, puede ser que ahora sea más difícil conseguir una piel, sobre todo en una zona urbana. E incluso en los pueblos, a veces ya se prefiere ofrecer otro tipo de banquetes —con volovanes y crema de champiñón que no dejan saleas— antes que brindar la comida tradicional, porque también esto requiere mucho más trabajo.[35]


Lámina 21. Parche sintético con contra-aro integrado.

Claro está que los parches sintéticos ofrecen algunas ventajas, por ejemplo, que ya cuentan con un contra-aro integrado que facilita el proceso de tensión (lámina 21). Además, son mucho más indiferentes a los cambios de temperatura, presión atmosférica y humedad, lo opuesto a los de piel natural, que son extremadamente sensibles. En una ocasión experimenté personalmente las dificultades que puede presentar el uso de los parches naturales a la hora de tocar. En agosto del año 2014, ya habiendo tensado mi propio par de timbales con parches de chivo, el timbalero de la *Danzonera La Playa*, René "Papín" Varela, me ofreció probarlos en una ocasión de baile en el Puerto de Veracruz. Era un día completamente despejado, así que antes de trasladarme de Xalapa a Veracruz los puse un rato bajo el sol del mediodía, con lo cual se tensaron bastante bien. Ya en el Puerto, los coloqué al pie de estrado donde tocaría la danzonera en espera de que René los "estrenara", pero al final esto no fue posible pues, durante la tarde de espera, los parches absorbieron tal cantidad de agua del ambiente —del llamado "sereno"—, que se destensaron hasta casi no poder emitir ningún sonido. A raíz de esto, pregunté cómo hacían los antiguos timbaleros para mantener sus parches tensos durante sus presentaciones vespertinas en el húmedo ambiente del trópico. René y otros integrantes de su danzonera me comentaron que timbaleros como don Socorro cubrían sus parches mientras no tocaran, para evitar que se serenaran, pero también procuraban acercarlos a una candela hecha con carbón o con papel en el momento justo antes de tocar. (R. Varela, comunicación personal)

[35] Una excepción de esto es sin duda el Estado de Hidalgo, donde deben matarse cientos de borregos diariamente para elaborar su inigualable barbacoa, cocinada en pencas de maguey y dentro de la tierra, que se ofrece por las mañanas en los caminos y carreteras a los viajeros. De sabor ahumado, es realmente exquisita.

Si pueden sortearse todas estas dificultades, el sonido de los parches piel natural es físicamente inigualable. Mi apreciación es que el sonido resultante es mucho más robusto y rico en resonancias.

3.1. Elaboración de los parches de piel

La piel del animal cruda se llena de sal o ceniza, o se sumerge por un par de días en una solución calina, removiéndola periódicamente. Cuando el pelo pueda desprenderse con facilidad, se saca y se despela. Luego se extiende en una plataforma de madera un tanto inclinada, clavándola en sus extremos para que permanezca estirada. A continuación, con un cuchillo muy filoso se quitan los restos de carne y tejido conjuntivo. Después de esto, algunos la meten en otro baño, esta vez de agua y vinagre por un par de horas. Se saca y se repite el procedimiento de tendido buscando estirarla un poco más. Se pela de ambos lados hasta dejar la pura dermis adelgazando el cuero, buscando siempre un grosor uniforme en toda la superficie, lo cual es en verdad difícil. Al final, se deja secar y se corta en forma de un círculo de unos 20 cm. más que el diámetro del aro, con tal de que resulte sencillo enrollarlo sobre el contra-aro. (S. Hernández, comunicación personal, junio del año 2012; J. J. Barradas, comunicación personal, enero-junio del año 2012).

Antes de montar el parche en el timbal, es importante volverlo a sumergir en pura agua fría —¡nunca caliente!—, por espacio de una o dos horas hasta que se encuentre blando y manejable.

En la ciudad de Xalapa hay todavía un curtidor de pieles que tiene el conocimiento para hacer los parches de tambor, tan grandes como de un diámetro de 33 pulgadas. Probablemente es el último curtidor de esta ciudad, pues en mi búsqueda no encontré ningún otro. Se trata del señor Juan José Barradas, quien se encuentra alrededor de sus 80 años.

4. Sistema de tensión y afinación

Quizá la mayor dificultad que se presenta para tensar un parche sintético en un timbal, sea encontrar la medida adecuada en las tiendas de música. Es muy común encontrar timbales cuyos diámetros no corresponden con las medidas estandarizadas de los parches sintéticos, ya que fueron construidos antes de que las membranas en serie existieran. Por lo demás, el sistema de tensión por tornillos resulta ser fácil de manejar. Si ya se cuenta con el parche a la medida, hay que ponerlo sobre la boca del timbal y posteriormente poner el aro encima —siempre procurando que las rondanas del aro coincidan con las tuercas fijadas al vaso. Posteriormente, se insertan las llaves de tornillo y se van girando una a una. Con cada vuelta de llave, las tuercas halarán el aro hacia sí. Ya que el contra-aro no puede pasar entre el aro y el cuerpo del timbal, conforme baja el aro hacia las tuercas también baja el contra-aro y, por lo tanto, va jalando el parche, tensándolo. (Lámina 22)

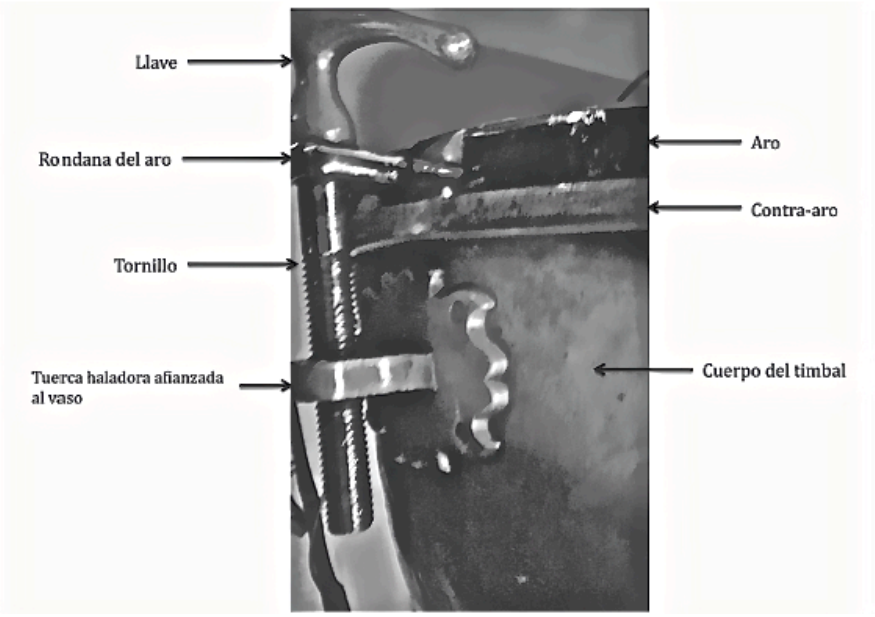


Lámina 22. Sistema de tensión y afinación del timbal.
Diseño básico (*Db*).

La situación es diferente cuando se trata de tensar un parche natural sobre el timbal, para lograr esto, antes que nada es necesario fijar de alguna manera los extremos de esa membrana al borde del aro. Hay dos técnicas: la primera consiste en enrollar el perímetro del parche directamente al aro; en la segunda, se enrolla previamente a un contra-aro —un marco circular de metal o a veces de madera. El diámetro del contra-aro deberá sobrepasar un poco al del aro, y el del aro tendrá que ser apenas más grande que la boca del vaso.

4.1. Tensión de un parche natural fijándolo directamente al aro

Una vez listo el parche —después de ser ablandado con agua fría—, se escurre y se pone sobre la boca del timbal procurando que sus bordes sobrepasen la circunferencia del instrumento. Sobre el parche se coloca el aro, prensando la membrana entre este y el canto del vaso. Las rondanas del aro tendrán que coincidir con las tuercas afianzadas al vaso. Seguido de esto, se comienza a doblar el material sobrante del parche hacia adentro, metiéndolo entre el vaso y el aro, el cual terminará envuelto por los bordes del parche. Como esta operación se verá interrumpida en aquellos puntos donde se encuentren las rondanas del aro, será necesario practicar unos pequeños cortes en el parche para librar estos obstáculos y proseguir con su envoltura sobre el aro. Mientras más pequeños sean estos cortes será mejor, pues de ser amplios se incrementará el riesgo de que el parche termine por rasgarse cuando se incremente la tensión. Una vez que la totalidad del borde del parche se ha enrollado sobre el aro, se insertan las llaves entre las rondanas del aro y las tuercas del vaso, y se van apretando. (Lámina 23)



Lámina 23. Corte practicado en el borde del parche para librar una de las rondanas del aro. Timbal de don Socorro Hernández.

4.1.1. Tensión de un parche natural fijándolo a un contra-aro

En vez de enrollar el parche directamente en el aro, es posible hacerlo previamente en un contra-aro, lo que evita el inconveniente de hacer agujeros en la membrana para librar las rondanas. El contra-aro puede ser de madera o de metal y puede fabricarse fácilmente con varias vueltas de alambre galvanizado cubierto de cinta, pero sin dejar ninguna punta filosa que pueda cortar el parche —los he visto también de vara seca de algún arbusto flexible pero resistente.

En esta técnica de tensión primero se coloca el contra-aro centrado sobre el parche extendido, y luego los bordes se doblan hacia dentro envolviéndolo —

en este momento pueden coserse provisionalmente algunas puntadas de hilo entre varios extremos de los dobleces para que permanezcan así (ver lámina 24). Este arreglo se pone sobre la boca del timbal con los dobleces hacia arriba, y encima se coloca el aro prensando los dobleces, teniendo cuidado de que las rondanas y las tuercas coincidan. Se insertan entonces las llaves de tornillo entre las rondanas del aro y las tuercas del vaso, y se van girando una a una. Después de atornillar las llaves y tensar el parche, con una navaja se cortan al ras los bordes sobrantes que salen de entre el parche tenso y el aro.



Lámina 24. Costuras provisionales aplicadas en los bordes del parche de piel, para facilitar su prensado con el contra-aro.

4.2. Variedad de llaves de tornillo

A partir del diseño básico (*Db*) expuesto en la figura 2, existen otros con algunas variaciones. Están, por ejemplo, algunos sistemas de afinación cuyos tornillos no tienen unidas las llaves, son de llave separada (*Lls*). En este caso una sola llave maestra es utilizada para manipular todos los tornillos, insertándola para ello, en un orificio hexaédrico ubicado en el extremo superior de los mismos. La parte baja de la llave maestra cuenta con una terminación de forma prismática, exactamente opuesta y complementaria al orificio de los tornillos.[36] (Lámina 25)

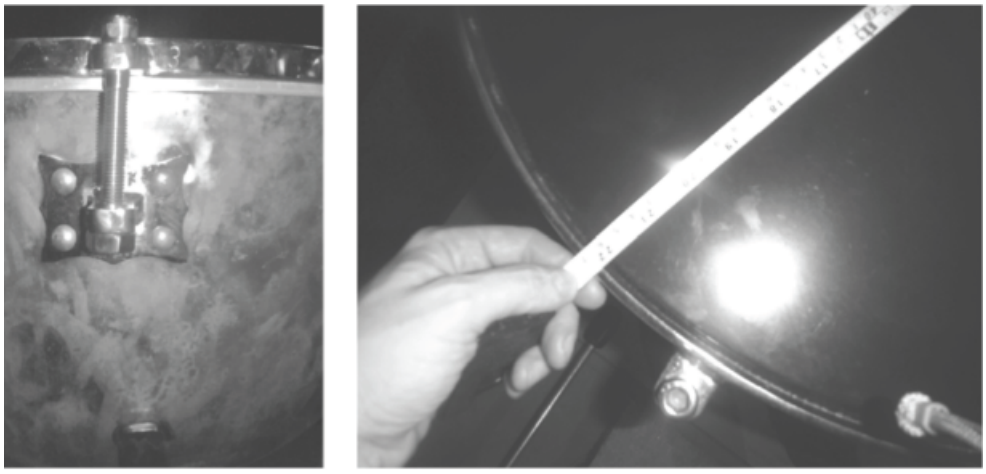


Lámina 25. Sistema de tensión con tornillos de llave separada (*Lls*).
Timbales de la *Danzonera del Chamaco Aguilar*.



Lámina 26. Sistema de tensión con tornillos de llave-tuerca (*Llt*). Timbales de la *Danzonera Estrella*.

Otra variante encontrada en el campo ha sido un sistema de afinación donde las llaves son a la vez las tuercas (*Llt*), y por lo tanto tienen un orificio en el centro. En este sistema, en el lugar donde estaría la tuerca haladora del diseño básico se encuentra la rondana, y la tuerca que está integrada a la llave, en lugar de halar, empuja el aro hacia abajo. (Lámina 26)

[36] Es común observar en grabados medievales este sistema, pero al revés, con el pequeño prisma en la cabeza de los tornillos y el orificio de acoplamiento en la base de la llave.

4.3. Afinación de los parches

La afinación de los timbales no es otra cosa que el control de la tensión en todas las regiones del parche. Cada llave tensará en mayor medida el área de la membrana que esté a su alrededor. De esto se desprende, que un timbal debe tener suficientes llaves como para controlar la tensión en la totalidad del parche. Si cada una de las regiones afectadas por las llaves, se tensa de tal manera que vibren a la misma frecuencia, se estará muy cerca de conseguir un sonido temperado en toda el área de la membrana. Es por ello que, para afinar su instrumento, el timbalero da pequeños golpecitos en el parche cerca de la llave que está manipulando en ese momento, y luego repite la operación con las otras llaves tratando de igualar el primer sonido. Al final, da un rápido recorrido de golpecitos cerca de las llaves para comprobar que produzcan la misma altura, y es posible que en este momento dé los últimos ajustes a las llaves.

Cada timbal, según su tamaño, tiene un rango de afinación. De esta tesitura, el timbalero escoge una nota donde el timbal tenga su óptima resonancia, después afina el segundo timbal, de tal manera, que entre los dos se produzca, por lo regular, un intervalo de 4.ta justa ascendente —solamente he registrado un timbalero que prefiere afinar sus timbales en un intervalo de 5.ta justa, se trata de René "Papín" Varela, de la *Danzonera La Playa* (R. Varela, comunicación personal). La tonalidad de la música no parece ser ya, en la actual práctica musical danzonera, una referencia absoluta de afinación de los timbales. Nunca he visto, a ningún timbalero, cambiar la afinación de sus timbales en medio de una tanda de danzones para ajustarlos a una nueva tonalidad; pero es posible que la afinación elegida desde un principio sea afín a la tonalidad, sino de todos, de la mayoría de los danzones de la tanda. Esto aún requiere más estudio. No obstante, Socorro Hernández recordó que antes sí se afinaban los timbales en cada danzón, poniendo el macho (chico) en la tónica de la tonalidad del danzón a ejecutar (S. Hernández, comunicación personal, junio del año 2012). Es posible que el uso generalizado de los parches sintéticos de bombo o batería —no diseñados para conseguir notas temperadas— haya traído como consecuencia la pérdida de esta práctica afinatoria, por resultar inoperante con tales parches.

Según lo que he registrado hasta el momento, los timbales hembra (grandes) pueden estar afinados entre G3 y E4, mientras que el rango de los timbales macho va de C4 y A4. (Figura 4)
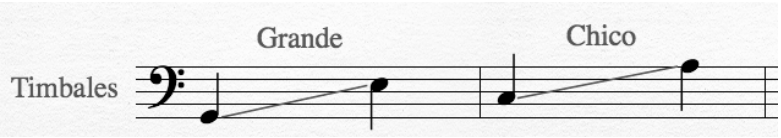


Figura 4. Tesituras de los timbales danzoneros.

5. Producción del sonido

En el sonido resultante de la percusión de una baqueta sobre un timbal, intervienen básicamente tres factores. Estos son: 1) la forma, el material y el tamaño del vaso; 2) el tipo de parche y la tensión a la que se someta; y 3) la cabeza de la baqueta de acuerdo el tamaño y dureza al material. A estos factores morfológicos se agregan otros relacionados con la acción misma de producir el sonido, entre los que se cuentan cosas como: el lugar del parche donde se percuta la baqueta, la intensidad con que se haga o el tiempo que la baqueta dure en contacto con el parche al golpearlo —mientras más corto el contacto, se ahogan menos armónicos. Hay, además, factores de índole contextual que también pueden influir en el sonido resultante, sobre todo en el viaje de las ondas sonoras por el espacio, estos pueden ser: la humedad del aire, la temperatura del ambiente, la altitud (presión atmosférica) o las condiciones acústicas del lugar donde se toque.

Aún no existen estudios de física acústica donde se explore con profundidad el sonido del timbal poniendo en juego todas estas variables. Sin embargo, a partir del último cuarto del siglo XX, se han venido desarrollando una serie de investigaciones que han buscado descubrir cómo influyen los diferentes tipos de vasos y baquetas en el timbre del sonido del timbal sinfónico. Destaca el ensayo *The Physics of Kettledrums* de Thomas Rossing, publicado en la revista *Scientific American* en 1982, donde el investigador pudo explicar por métodos científicos, porqué el timbal puede producir sonidos temperados con una fuerte definición de nota fundamental, cosa que no sucede en todas las percusiones de membrana circular. Según explica Rossing, una membrana de estas características —al ser tensada de manera uniforme y al ser percutida— produce una vibración bastante estable (fundamental), que genera a su vez, otras frecuencias de manera enarmónica (parciales), que típicamente se encuentran a una 5.ta, 6.ta, 10.ma y 12.va por arriba de la fundamental. A la vibración de la membrana y sus componentes enarmónicos agudos, se le agrega también una serie de parciales más graves que la fundamental, acentuados por las masas de aire

que se encuentran fuera y dentro del timbal. Ya de por sí, esta serie de parciales enarmónicos graves y agudos generan un gran sentido de *temperamento*, pero además, el vaso actúa como un separador de los componentes altos y bajos de la membrana e inhibe el decaimiento (*decay*) de los parciales, favoreciendo aún más la definición de la frecuencia o nota fundamental (citado por Schweizer, 2010: p. 6).

5.1. A distintos vasos, distintos timbres

Thomas Rossing sostiene, en sus mencionados estudios sobre el timbal, que la forma del vaso no influye en el timbre del sonido, por lo menos, no de manera considerable. Esta aseveración difiere por completo de la percepción que tienen, en diversos conocimientos tradicionales, los músicos y constructores. Para ellos, las diferentes formas de los timbales están asociadas a ciertos timbres —brillantes u oscuros— que se producen con naturalidad dependiendo del diseño del vaso. Dentro del ámbito de la música clásica, incluso se han formado escuelas de ejecución a partir de las formas de los timbales y sus respectivas cualidades tímbricas, muy a la manera de los antiguos músicos del barroco europeo, quienes se identificaban por preferencias estilísticas específicas. Debido a esta diversidad de preferencias, tanto los antiguos artesanos como las modernas casas constructoras de timbales, han ofrecido a sus clientes instrumentistas la posibilidad de escoger, de entre varias formas de timbal, la que más se ajuste a su gusto tímbrico. Por ejemplo, la casa *American Drum* pone a disposición en Internet tres tipos de vasos, y explica los timbres que son característicos en cada uno de ellos de la siguiente manera:

> 1. El original Vaso de Fondo Semi-Plano[37]
> Este es nuestro vaso más popular debido a la riqueza de su sonido a lo largo de todo su registro. Su sonido es ligeramente oscuro, con excelente resonancia, particularmente cuando se toca en *forte*. Con parches de piel resulta a la vez, cálido y abierto.
>
> 2. Vaso de Fondo Plano
> Este vaso ha sido modelado a partir de la forma del antiguo timbal europeo, ancho y de fondo plano. La proyección y claridad es buena a lo largo de todo

[37] Su timbal de vaso semi-plano, tiene forma de lo que aquí se llama *timbal en punta de bala*, pero con el fondo un poco achatado (tipo *d*). Sus paredes no son verticales como en el timbal cilíndrico.

su registro, y el sonido es absolutamente oscuro. El *decay* de su sonido algo pronunciado.

3. Vaso Parabólico
Nuestra versión del vaso parabólico produce un sonido muy brillante debido a su fondo extremadamente redondeado. Su proyección es buena y el *decay* de su sonido está bien proporcionado.[38]

Por su parte, Henry Taylor, en su estudio *The Art and Science of the Timpani* de 1964, concluyó que los timbales semiesféricos (tipo *c*) no son particularmente resonantes, y los semiesféricos de forma reducida (tipo *e*) producen notas aún más cortas. Sin embargo, para él los timbales semiesféricos con lados verticales cerca del aro (tipo *b*) y los de forma de "manzana" (el de fondo semi-plano para American Drum), producen sonidos satisfactorios en timbre y afinación (citado por Schweizer, *opus cit.*: p. 6).

Evidentemente, no es posible suponer que los timbres que en la música de cierta cultura son satisfactorios, deban serlo también para otra. De hecho, muchos sonidos producidos en los timbales dentro del ámbito del danzón, buscan precisamente difuminar el sentido de temperamento, utilizando para ello diversas técnicas de sordina o ataques que se estudiarán en un apartado próximo. Sin embargo, sí es posible sacar en claro, sobre la lectura de los citados estudios científicos, que existe una relación proporcional directa entre el incremento del volumen del vaso de un timbal con la mayor producción de componentes graves de su tono, o con la mayor "oscuridad" y "corpulencia" de su sonido —para decirlo en términos sinestésicos como es la preferencia de los músicos. Es decir que, si se tienen dos timbales con diferente volumen, pero con el mismo diámetro y profundidad y afinados a la misma altura, aquel cuyo volumen sea mayor producirá un sonido con más parciales graves, que resultarán en un timbre más robusto, profundo o sombrío. La percepción de esta relación volumen/timbre es también dominio de los timbaleros de danzón. Una cultura musical también integra nociones técnicas y preferencias sonoras heredadas que, en el proceso de su aprendizaje, tornan conscientes a los músicos de las cualidades físicas de sus instrumentos.

[38] Al decir por la información en Internet, esta casa de música no fabrica timbales de forma semiesférica.

5.1.1. El orificio acústico
(válvula de presión y dispositivo *bass-reflex*)

Todos los timbales cuentan con un pequeño orificio en el fondo del vaso de alrededor de ½ pulgada, cuya importancia ha sido escasamente señalada por los estudios organológicos, tanto, que ni siquiera he podido encontrar el nombre con el que se le designa y lo he llamado aquí *orificio acústico*. (Lámina 27)


Lámina 27. Orificio acústico al fondo del vaso de un timbal.

Para obtener una explicación satisfactoria acerca de la función de este orificio acústico en el timbal, recurrí al físico Felipe Orduña, investigador del Centro de Ciencias Aplicadas al Desarrollo Tecnológico (CCADET) de la UNAM, quien me orientó al respecto.

Lo primero que el Dr. Orduña me hizo notar, fue que este orificio sirve como una válvula que equilibra la presión del aire dentro y fuera del timbal. De no tenerlo, la masa de aire que quedara atrapada dentro, aumentaría o disminuiría su presión de acuerdo a factores ambientales —tales como la temperatura o la altitud—, abombando el parche cuando la presión interna fuese mayor, o sumiéndolo cuando fuese menor. Esto tendría consecuencias indeseables para el parche, que podrían ir desde su desafinación, hasta su posible ruptura. Además, la presión ejercida sobre el parche, tanto en el caso de un abombamiento como en el de una depresión, neutralizaría mucha de la fuerza percutiva de la baqueta. (F. Orduña, comunicación vía e-mail, junio del año 2012)

Otra importante función del orificio acústico, es el reforzar los componentes más graves del tono del timbal, dándole el énfasis y el carácter de un tono bajo o medio bajo, ya que extiende un poco hacia abajo el intervalo de emisión eficiente de frecuencias graves. Muchos otros instrumentos musicales utilizan un mecanismo similar para favorecer los componentes más graves de sus tonos mediante orificios: las "efes" de los instrumentos de arco, la boca de la guitarra, laúd, jaranas y similares, la boca del clavecín, del arpa, etc. Esto también es análogo al funcionamiento de los altavoces de caja ventilada, conocidos como altavoces *bass-reflex*, término que podría traducirse como

> "reflector" o "proyector de bajos". Esto de alguna manera corrobora la experiencia de los timbaleros cuando dicen que este pequeño orificio sirve "para que salga el sonido". Ahora bien, este sutil efecto de "bum-bum" es sólo notable en el registro grave del timbal. En el registro agudo las frecuencias serían tan altas, y el movimiento del parche tan rápido, que el aire prácticamente no saldría del agujero aunque estuviera abierto, es decir que, para frecuencias suficientemente altas, este orificio parecería estar acústicamente cerrado de todas formas. (*Ibídem*)

5.2. Baquetas y su relación con el timbre

Los timbaleros de danzón tocan siempre con baquetas duras de madera que pueden ser de dos tipos: las caseras hechas a mano, o las industriales. Actualmente, lo más común es encontrar a timbaleros que se inclinan por la segunda opción, aunque estas baquetas están hechas realmente para tocar la batería. Pero antes de que el uso de las baquetas de fábrica se hiciera habitual, los timbaleros solían comprar baquetas hechas a mano o labrar unas personalmente —según me lo comentó Socorro Hernández, quien hasta poco antes de que lo entrevisté, seguía haciendo las suyas utilizando para ello las maderas del naranjo y el limón (S. Hernández, comunicación personal, junio del año 2012).

Algo muy evidente en la hechura de las baquetas de este nonagenario timbalero, es que la cabeza y el mango eran considerablemente más anchos que en las baquetas industriales, que regularmente venden en las tiendas de música; lucían más parecidas a las que usan los percusionistas de bandas de guerra —escolares o profesionales— para tañer los tambores redoblantes que llevan ceñidos de lado. La cabeza de una baqueta hecha por Socorro Hernández medía aproximadamente 6.5 cm. de diámetro, mientras que he encontrado baquetas para banda de guerra de 5.5 cm., y para batería entre 1.5 y 4 cm., ambas disponibles en varias tiendas de música de la ciudad de Xalapa. Esta preferencia por las baquetas grandes, ya la había notado anteriormente en algunos otros timbaleros, como Paulino Vázquez, y definitivamente eran las más utilizadas de mediados del siglo XX hacia atrás, como puede constatarse en registros fotográficos. (Láminas 4 y 28)



Lámina 28. Dos timbaleros de distintas generaciones utilizando baquetas de cabeza ancha.
A la izquierda, el "Negrito" Charles en México D.F. en 1929;
a la derecha: Socorro Hernández de Paso de Ovejas, Veracruz, en el año 2012.
Ambos timbales con parches de piel natural.

El hecho de que haya proliferado el uso de una baqueta más delgada, quiere decir que necesariamente ha habido transformaciones en el timbre general de nuestra época con respecto a la anterior. El sonido resultante de un membranófono siempre estará intrínsecamente relacionado con las características de su objeto percutor, en factores como el peso, el tamaño y el material de su manufactura. Al respecto, Schweizer (2010) dice lo siguiente:

> El peso de la baqueta es importante en la articulación y el tono del sonido que uno necesita. Las baquetas ligeras producen un sonido más brillante de parciales graves menos audibles, mientras que las baquetas más pesadas tienden a enfatizar la fundamental y a inhibir los parciales más agudos (...) El peso de la baqueta no es el único factor importante para el tono del sonido, también lo es el diámetro de la cabeza. Como regla general, las baquetas de cabeza pequeña producen más parciales agudos, son menos resonantes y atenúan el tono principal. El resultado es que esas cabezas suenan más percutivas y brillantes. Lo contrario sucede con baquetas de cabeza grande: estas producen una fuerte fundamental, más resonante y con pocos parciales agudos audibles (...) Mientras el peso de la baqueta y el diámetro de la cabeza aumentan, el sonido se hace más oscuro. (p. 10-11)

Si consideramos lo anterior, puede deducirse que la preferencia tímbrica actualmente generalizada, busca obtener del timbal sonidos más brillantes que antes. La misma afinación de los timbales de Socorro Hernández apoya esta conjetura, pues dicho timbalero, perteneciente a una generación anterior,

mantenía un estilo tímbrico de mediados del siglo XX, y ajustaba sus parches en alturas más graves que otros timbaleros actuales que usan timbales de diámetro y volumen similar (ver tabla 1 al final de este capítulo). Y si se va más atrás y se exploran los antecedentes históricos de esta práctica percutiva, se hace evidente que la preferencia por los timbres de fuertes componentes graves, crece en la medida que se retrocede en el tiempo, a juzgar por los diferentes percutores utilizados antes. Las baquetas del medioevo, hasta finales del siglo XVIII, fueron también de madera y cabeza robusta; en lugar de tener forma de aceituna, eran auténticas ruedas.[39] Y en los usos originales de los ancestros del timbal —el *naqqāra* árabe y el *kūs* persa— el diseño de los percutores era todavía más grande y pesado, con forma de largos bastones. Las características acústicas del timbre conseguido con estos grandes palitroques, debió tener una gran relevancia en el pasado militar del instrumento, cuando estos tambores eran utilizados para dar señales sonoras, ya que como se sabe, las frecuencias graves se perciben de mucho más lejos que las agudas.

Con este panorama, es posible darse cuenta de que, a lo largo de la vida del timbal, ha habido varias adecuaciones tímbricas a través de las baquetas y, que lo ocurrido en nuestra época y contexto no es un caso único. Siguiendo estas transformaciones, es posible establecer la continuidad de un proceso histórico de suavización del sonido, cuestión que parece tener que ver con la transferencia del instrumento del ámbito militar al musical acústico, y de ahí al musical eléctrico. Se ha buscado cada vez más sutileza en los timbres, por lo que se han requerido baquetas de toque más fino. De esta forma, se ha conseguido "domesticar" el sonido telúrico de los antiguos tambores de batalla, para incorporarlo a contextos sonoros más refinados.

El timbre del instrumento ha sido adecuado a usos y cambiantes contextos, sin embargo, a pesar de las transformaciones históricas que la técnica percutiva del timbal ha tenido, es posible encontrar todavía dentro de la tradición mexicana de tañer el instrumento, una conexión directa con las prácticas de origen, manifestada a través del uso de las baquetas duras de madera. En el ámbito sinfónico, en cambio, regularmente las baquetas de timbal tienen ya recubrimientos más suaves como el fieltro o la esponja. Las baquetas duras del

[39] Las baquetas antiguas aún se usan en algunas orquestas que buscan tocar la música de la época barroca apegándose al estilo original, y por ello se les llama en ese ámbito *baquetas barrocas*.

danzón permiten producir sonidos en *staccato* que refuerzan el sentido rítmico para el baile, como antaño lo hicieron para la marcha. Si se utilizaran baquetas de cabeza más blanda, se obtendría un efecto más *legato*, y las figuraciones rítmicas perderían claridad, sobre todo las más elaboradas.

Al analizar todo esto, una de las primeras preguntas que me surgieron fue si los timbaleros actuales percibían una diferencia tímbrica substancial entre las baquetas delgadas y las gruesas. Esta duda me quedó resuelta cuando en una ocasión, al observar los toques de René "Papín" Varela, noté que él prefería tocar con el mango de las baquetas en vez de hacerlo con las cabezas. Al preguntarle la razón de esto, me dijo que si se toca de la forma ordinaria —con las cabezas— "el timbal suena como a tarola", y para demostrarlo ejecutó varios redobles cambiando de posición las baquetas (R. Varela, comunicación personal, 2014). En efecto, el sonido producido con los mangos —más gruesos que las cabezas de las baquetas— tenía un timbre menos brillante y más resonante. Fue en verdad una sutileza estilística, una de las muchas que van otorgándole definición a esta práctica musical.

Todo esto sugiere, que mientras la dureza de la baqueta sea la necesaria para mantener la funcionalidad tímbrica del timbal en el danzón, es posible practicar leves variaciones que irán de acuerdo con las preferencias estilísticas de cada timbalero, construidas en base a su bagaje y a sus influencias musicales. Un timbalero contemporáneo tiene por lo menos seis opciones de baquetas de madera que puede utilizar, que enlistadas de la más a la menos resonante son:

1) La gran baqueta hecha a mano.
2) La baqueta para redoblante.[40]
3) La baqueta sin cabeza para música latina (según sus fabricantes).[41]
4) La baqueta para batería con el mango como percutor.
5) La baqueta para batería con la cabeza como percutor.
6) La baqueta para batería con cabeza de nylon (de dureza similar a la madera).

[40] Esta es la única baqueta que no he visto en el campo siendo utilizada por timbaleros, quizá porque los que prefieren baquetas grandes, generalmente las fabrican personalmente.

[41] Muchas casas de música fabrican también baquetas sin cabeza, que buscan ser más opacas que las de redoblante con aceituna, y las venden como especiales para la música latina.

Cada una de estas baquetas favorece algunos aspectos de la producción sonora, pero limita otros. Podría decirse que un timbalero que utiliza una baqueta delgada, sacrifica cierta potencia y resonancia sonora a cambio de ganar ligereza y agilidad, y viceversa. Algo que debe tenerse en cuenta es que, antes de la amplificación electrónica, los timbaleros difícilmente hubieran recurrido a una baqueta delgada, sobre todo en esos momentos festivos en que sus orquestas tocaban en espacios abiertos; sus requerimientos sonoros y tímbricos debieron haber sido muy parecidos a los de un músico militar en batalla. En cambio, hoy en día cuentan con esta y otras opciones porque es posible compensar, por medio de la tecnología electrónica, la pérdida de potencia que supone el uso de cualquier baqueta delgada. Además, puede manipularse la resonancia de los timbales disponiendo micrófonos en puntos específicos para colectar el sonido, y ecualizarlos posteriormente de acuerdo al gusto y las necesidades del timbalero.

Una propiedad que todas baquetas duras tienen en común, es que todas ellas producen, a lo largo del espectro sónico, muchas más frecuencias resonantes que las baquetas blandas o semiblandas; y esta realidad física no puede modificarse por medio de ningún proceso amplificatorio electrónico, pues estos no añaden ninguna frecuencia a la original, sino que tan sólo manipulan las ya existentes por medio de filtros. Esto quiere decir que las baquetas duras proveen más materia prima sonora. Schweizer (*opus cit*.: p. 7, 8) ha registrado las características frecuenciales recogidas en ataques con baquetas duras y blandas en los siguientes espectrogramas. (Figura 5)

Como muestran estas gráficas, en ambos sonidos están claramente presentes la frecuencia fundamental y sus parciales armónicos, que otorgan la sensación de afinación o temperamento. Sin embargo, es posible observar que el sonido con baqueta dura es diferente a su contraparte en dos sentidos. Primero, que es más potente e intenso en frecuencias que apenas aparecen en el espectrograma de baqueta blanda. Y segundo, que genera más frecuencias no-armónicas a todo largo del espectro de frecuencias. Estas diferencias son generadas debido a que el ataque con baqueta dura acentúa el momento del "click", el cual se disimula con la baqueta blanda por la absorción del material que recubre la cabeza — absorción que implica invariablemente la perdida de cierta energía del golpe, traduciéndose en la pérdida de potencia y de algunas frecuencias.

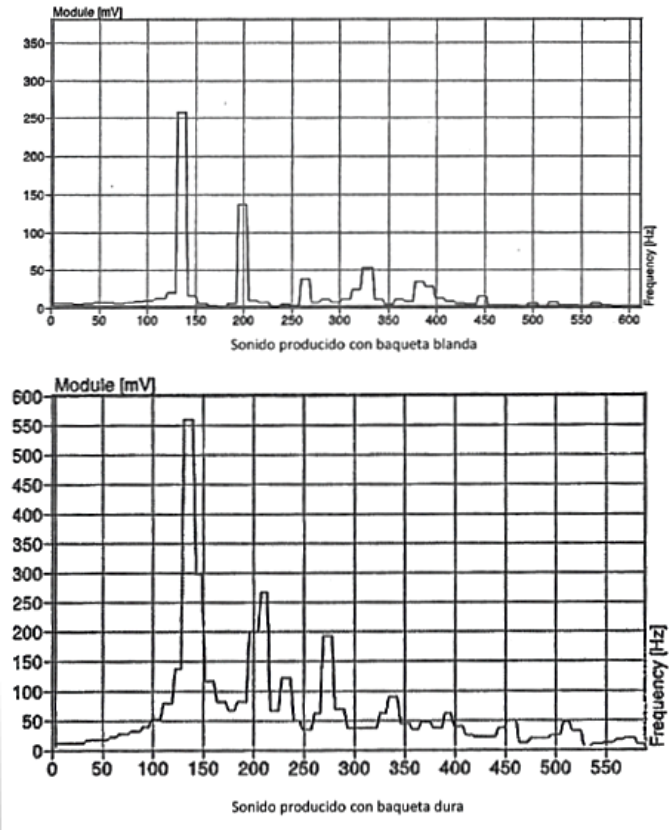


Figura 5. Espectrogramas de un Do4 en un timbal producido con dos baquetas diferentes. Arriba utilizando baqueta blanda, y abajo baqueta dura. Se utilizaron los micrófonos Sound Professionals SPSM-13 (20-20,000 Hz), y el software Audio Explorer para el análisis de frecuencias. El eje Y muestra la intensidad de los parciales, mientras que en el eje X aparece la frecuencia en Hertz.

Las consideraciones anteriores son importantes porque a partir de esta materia prima sonora, el timbalero danzonero construye su paleta tímbrica por medio de técnicas de ataque: diferentes golpes de baqueta y su combinación con sordinas de manos que funcionan como filtros mecánicos, recortando o haciendo sobresalir, hacia lo grave o hacia lo agudo, sólo una parte específica del espectro de frecuencias que potencialmente pudieran generarse del parche. Evidentemente, con una baqueta que produjera menos materia sonora, el timbalero tendría menos tela de donde cortar.

Resulta interesante observar que en la escuela o tradición percutiva del timbal danzonero, la búsqueda de variedad y riqueza tímbrica —parte de ese mencionado proceso histórico de domesticación sonora— ha tomado vías muy diferentes a la de la escuela sinfónica europea. Nuestras maneras de tañer están intrínsecamente relacionadas con el uso de baquetas duras y todas las técnicas de ataque que componen la paleta tímbrica se basan en esto. En la escuela sinfónica europea por su parte, la variedad tímbrica incluye varios tipos de baquetas y

cabezas para conseguir diferentes sonidos, gama que va de la más blanda a la más dura.[42] Otra diferencia importante es, que mientras en la tradición europea sólo se percute con la cabeza de la baqueta, en el caso cubano-mexicano existe un uso profuso de las palmas sobre el parche, y también golpes de baqueta sobre otras áreas del instrumento diferentes a la membrana. En estos golpes realizados en el aro o en el vaso del timbal, es común que no se percuta con la cabeza de la baqueta, sino con parte del mango. Es por esto que muchas veces las baquetas de los timbaleros están forradas con cinta aislante, con tal de protegerlas de la devastación que produce el entrechoque de la madera sobre el metal. Estas diferencias tienen que ver con que la tradición timbalera latinoamericana es producto de un proceso transcultural, en el cual, sobre la base de la tradición percutiva europea se han integrado técnicas provenientes de las culturas musicales africanas, donde es muy común observar una gran inventiva y variedad de recursos para utilizar los percutores.

5.3. Paleta tímbrica del timbalero

Una de las principales características sonoras que definen a los timbales de danzonera, y los diferencian del uso que se les da en otras prácticas musicales, es la nutrida paleta tímbrica de ataques que los timbaleros han ido construyendo a partir de distintas influencias musicales —de las cuales se hablará más adelante. A los ordinarios ataques en los parches, se agregan golpes en distintas áreas de las membranas que resaltan armónicos arriba de la fundamental, sonidos con distintos grados de sordina y otros que se consiguen al percutir sobre los aros o los vasos. Algunos de estos sonidos serán temperados, otros *quasi* temperados y el resto no temperados. Se muestra a continuación el catálogo de estos sonidos con una notación especial, misma que podría ser empleada para posteriores transcripciones (figura 6). Además, se detalla la técnica precisa de ejecución de estos ataques.

[42] Para conseguir esta gama de durezas, se recubren las cabezas de las baquetas con diversos materiales, como esponja, fieltro, lana, corcho o caucho. Uno de los compositores que más contribuyó y motivó el desarrollo de esta búsqueda tímbrica fue Héctor Berlioz, a partir de su *Sinfonía Fantástica* (1830).

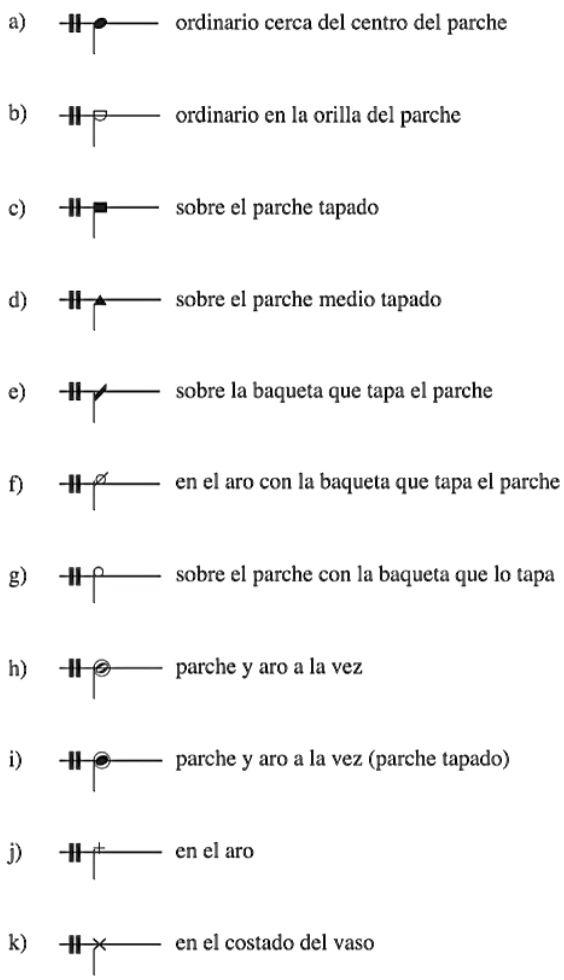


Figura 6. Paleta tímbrica de ataques en los timbales de danzonera.

a) Ataque ordinario cerca del centro del parche

Este no es más que percutir el parche con la baqueta más cerca del centro que de la orilla. Es el sonido más robusto de la paleta tímbrica, ya que produce una gran cantidad de armónicos que enriquecen la nota fundamental, la cual en este tipo de ataque se aprecia cabalmente. Se le usa con moderación ya que después de una serie larga de estos ataques, el sonido tiende a saturase por la vibración acumulada del parche —sobre todo en el timbal hembra. Todos los ataques que siguen, además de buscar la variedad tímbrica, son también maneras de controlar la vibración de las membranas evitando su saturación. Este ataque puede producirse muy ocasionalmente también exactamente en el centro, lo que resultará en un sonido mucho menos resonante —cuando sea el caso en alguna transcripción podría señalarse con un pequeña "*c*" sobre la nota.

b) Ataque ordinario en la orilla del parche

En este ataque la baqueta percute en un área cercana al borde del timbal. El sonido producido realza los armónicos más agudos, por lo que regularmente se obtiene una nota situada a un intervalo de 5.ta por arriba de la fundamental, más aún si se percute de *mezzoforte* hacia arriba. La escasa vibración en las regiones más graves del espectro armónico, disminuye de sobremanera la tendencia a la saturación. El sonido es muy llamativo en el timbal macho, y por eso es usado ahí para elaborar figuraciones rítmicas a contratiempo o para resaltar puntos de referencia importantes en la melodía.

c) Ataque sobre el parche tapado



Lámina 29. René "Papín" Varela de la *Danzonera La Playa* produciendo un ataque con el parche tapado.

La mano izquierda se posa sobre el centro del parche mientras que, con la mano derecha, se percute con la baqueta al borde del timbal. La baqueta sujetada por la mano izquierda se posa horizontalmente sobre el parche en su mayor parte, sólo una pequeña porción de está sobresale del aro del timbal, de tal manera que su cabeza queda en el aire. Esta colocación de la baqueta izquierda favorece la sordina y resulta conveniente para producir percutir sobre el aro del timbal. El sonido resultante del ataque sobre el parche tapado es por supuesto apagado y opaco, y el sentido de temperamento tiende a ocultarse. Se usa principalmente sobre el timbal hembra como parte de la elaboración de un tejido rítmico discreto a *sotto voce*. (Lámina 29)

d) *Ataque sobre el parche medio tapado*



Lámina 30. Hipólito "Polo" González de la *Danzonera Acerina* produciendo un ataque medio tapado.

Muy similar al anterior, con la diferencia de que en este ataque la sordina es producida sólo con la yema de algunos dedos de la mano izquierda. La baqueta de esa mano, es entonces levantada del parche y sostenida con el pulgar. Se usa de *mezzoforte* a *piano*. (Lámina 30)

e) *Ataque sobre la baqueta que tapa el parche*

En términos precisos, cuando la baqueta izquierda se coloca como en el ataque *c*, sólo tiene dos puntos de contacto con el timbal: la base de la baqueta que toca el parche y su extremo que toca el aro. Es decir que gran parte de la baqueta crea un puente a corta distancia del parche, y es a la mitad de este puente donde se percute con la otra baqueta para conseguir este ataque. En el sonido resultante predomina el timbre de la madera, el cual es muy seco, pero se ve enriquecido con un poco de la sonoridad del parche.

f) *En el aro con la baqueta que tapa el parche*

Cuando la baqueta de la mano izquierda se acuesta sobre el parche y el aro como en el ataque *c* (lámina 29), en ocasiones se utiliza también para percutir sobre el aro, en el cual encuentra un punto de apoyo. Para esto se levanta sólo un poco la cabeza y se regresa a la posición acostada con un movimiento veloz pero suave, por lo que el sonido no adquiere demasiada intensidad. El timbre resultante es algo más complejo que el ataque de puro aro, pues en este se alcanza a escuchar la resonancia del parche.

g) *Sobre el parche con la baqueta que lo tapa*

En lugar de acostar la baqueta izquierda tendiendo un puente entre el parche y el aro, como en el caso anterior, a veces la cabeza se acuesta también sobre el parche quedando por completo recostada. En este ataque se levanta la cabeza un poco y se recuesta de nuevo produciendo un sonido muy apagado. Siempre se usa en el timbal hembra como parte del acompañamiento de *mezzoforte* a *piano*.

h) *Ataque sobre parche y aro a la vez*

Similar al ataque *b*, donde se percute a la orilla del parche, con el agregado de que el cuerpo de la baqueta percute además en el aro al mismo tiempo. Este ataque aparece en ambos timbales y se hace desde *piano* a *forte fortísimo*. Es en el timbal macho donde suele adquirir su verdadero carácter tímbrico al ejecutarse sonoramente. Es un sonido penetrante y muy complejo que tiene componentes del parche, el metal de aro y la madera de la baqueta. Se usa en momentos muy específicos para marcar puntos de referencia —a tiempo o a contratiempo— dentro del discurso rítmico del timbalero. En inglés se conoce como *rim shot*.

i) *Ataque sobre parche y aro a la vez (con parche tapado)*

Es como el ataque anterior, pero con la diferencia de que, en este, la mano izquierda tapa el parche, lo que hace que resalte más el sonido del metal y se inhiba el de la membrana. Se usa en el timbal hembra de *piano* a *mezzoforte*.

j) *En el aro*

La parte de baqueta que está justo antes de la cabeza, se percute en el aro sin tocar el parche. Por lo regular se práctica con la baqueta derecha de *mezzoforte* a *piano*, pues con más fuerza se correría el riesgo de quebrar la baqueta. El sonido es muy metálico.

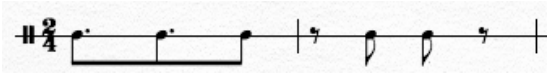
k) *En el vaso*

La baqueta percute sobre el vaso del timbal con la cabeza o con la parte que está justo antes de esta. El sonido producido es muy metálico y penetrante. Se realiza por lo regular con la derecha de *mezzoforte* a *forte* mientras la izquierda toca sobre el parche o el aro, sin embargo, en algunas ocasiones es posible ver que algunos timbaleros percuten sobre los vasos de ambos timbales. Se utiliza para producir un patrón rítmico —o figuraciones sobre este— conocido como *cáscara* y que es el complemento rítmico de la *clave de son*[43]. Este ataque entra en escena en las partes finales de los danzones, donde se acostumbra insertar una sección elaborada con elementos estilísticos del son montuno.

6. Construcción artesanal de los timbales

Uno de los aspectos organológicos que más connotan la importancia simbólica de los timbales en la práctica danzonera es el de su fabricación artesanal o casera. Esta surge de la coyuntura de tres circunstancias actuales:

1) La dificultad de encontrar los timbales de tipo antiguo dentro de la oferta comercial que regularmente se encuentra en las casas de música del país; incluso de haber el instrumento, seguramente su precio resulta estratosférico. En varios recorridos que he realizado por las tiendas del centro histórico de la Ciudad de México, del Puerto de Veracruz y de la ciudad de Xalapa, no he

43 

podido encontrar un solo par de timbales; lo más parecido que encontré a unos timbales de tipo antiguo, fue un par con vasos de fibra de vidrio, con un sistema de afinación por manivela y montados en un soporte con ruedas, su precio en Casa Veerkamp por el año 2010 era alrededor de $70,000 pesos.

2) La necesidad de conseguir más pares de timbales ante el creciente número de nuevas danzoneras, orquestas surgidas como consecuencia de la demanda musical de los grupos de bailadores en auge, cada vez más difundidos y más organizados. Incluso algunas de estas nuevas danzoneras han sido fundadas por aficionados al danzón que se encuentran dentro de estos grupos. Según Roberto Romero Pérez, director de la *Danzonera Dimas*, con el "bum" del danzón las asociaciones y patronatos comenzaron a crear sus propias orquestas, para que tocaran en sus eventos los danzones requeridos específicamente para las coreografías preparadas y ensayadas, "de ahí salieron danzoneras como la *Yucatán* que la formó un bailador, o la *Azul y Oro* que la dirige un locutor" (Báez, 2010, p. 117).[44]

3) La imposibilidad simbólica de sustituir a los timbales por otro tipo de tambores.

Por lo anterior, los interesados en obtener un par de timbales han recurrido a varias estrategias para conseguirlos, entre las que he registrado las siguientes:

a) *Fabricación casera aprovechando diversos recipientes*
Según el celebérrimo cronista veracruzano Francisco Rivera Ávila, mejor conocido como "Paco Píldora", en las primeras décadas del siglo XX hubo pequeñas agrupaciones llamadas *piquetes* o *guerrillas* que tocaban el danzón en las barriadas y patios de vecindad del Puerto de Veracruz. Estuvieron compuestos con guitarras, flautas, a veces un violín, güiro y unos timbalitos fabricados a partir de los barriles de aceitunas puesto que, en ese entonces, en el Puerto no había quien fabricara pailas (citado por Flores y Escalante: 2006b: p. 53). En cambio, los barriles debieron ser muy comunes, pues hubo muchos comerciantes de origen español que importaban ultramarinos ibéricos como aceite o vino, además de las

[44] Esta dinámica entre orquesta y bailadores es muy diferente a la que se da en los salones de baile, donde el danzón a ser bailado es elegido por la orquesta, o también a través de una "negociación" con los bailadores sustentada en las diversas peticiones que, por medio de papelitos escritos, llegan al director o al animador quien se encarga de hacerlos públicos. La entrevista completa a Roberto Romero Pérez ha sido publicada en la revista *Contrapunto* núm. 14, vol. 5, en el artículo titulado *Los avatares de Nereidas* (ver bibliografía).

mencionadas aceitunas. A partir de este recuerdo de la infancia, "Paco Píldora" dejó, dentro de un poema dedicado al danzón llamado *Arremanga*, las siguientes líneas donde se mencionan los timbalitos y flautas —otra transformación instrumental del núcleo de significación profunda— cómo un elemento original del danzón tocado por aquellas *guerrillas*:

> No entró de contrabando por La Antigua
> ni vino en trasatlántico de lujo,
> no dejó su sabor en la manigua
> ni fue su introductor un negro brujo;
> llegando a puerto, se varó en la playa,
> se regó en los bohíos de La Huaca
> y a sonar empezó tras la muralla
> entre la gente de aguardiente y faca.
> Se inició con la flauta de hojalata
> y el pequeño timbal de cuero e' gato,
> llevando hasta el jolgorio la rumbata
> con la linda jarocha y el mulato (...)
> (*Ibídem*: p. 40-41).

Un proceso similar de fabricación de timbales caseros a partir de barriles ha sido referido por Fernando Ortiz para el caso de Cuba y, según este investigador, fue a partir de esta reinvención de donde surgieron posteriormente las modernas timbaletas (ver lámina 7). Como ya he mencionado, en Cuba, para la fabricación casera de timbales también fueron aprovechadas las pailas metálicas utilizadas en los ingenios azucareros para fermentar el jugo de caña (lámina 31). Estas fueron empresas muy difundidas por todo el Caribe insular y continental. A partir de dicha fermentación se consigue el embriagante y dulce guarapo, que es el mosto primordial del ron y el aguardiente de caña, bebidas espirituosas aludidas popularmente en Cuba con pintorescos nombres como: *chispetrén*, *hueso'e tigre*, *salta pa'trás*, *se-te-calló-el-calzón* o el fortísimo *te-veo-en-el-suelo*. Estas pailas guaraperas de entrada no presentan ningún orificio en el fondo del cazo, por lo cual hay que hacércelo.



Lámina 31. Paila original del ingenio azucarero que perteneció al libertador venezolano Simón Bolívar.

Además del uso de barriles y pailas, también he registrado comentarios de aficionados del danzón quienes han dicho haber visto timbales hechos a partir de las tinas metálicas de lavadoras automáticas, sin embargo, personalmente nunca he visto este arreglo.

b) *Fabricación artesanal de los vasos*

En lugar de aprovechar los recipientes hechos originalmente para otros propósitos, los vasos para timbales también han sido fabricados artesanalmente específicamente para ser instrumento musical. Al respecto, el procedimiento más antiguo es el llevado a cabo por orfebrería, en el que varias personas martillan sincronizadamente un lingote de metal sobre un yunque, adelgazándolo hasta obtener la forma deseada. A veces es necesario recocer la pieza varias veces para incrementar la maleabilidad del material y evitar así su ruptura. Los vasos elaborados por esta técnica regularmente conservan las marcas del golpeteo de los martillos, que en conjunto crean una textura muy característica en la superficie de los timbales. Otro rasgo inequívoco de esta técnica es que los vasos conseguidos son de una sola pieza, sin presentar cicatrices por ensamble. De esta forma he podido reconocer que la mayoría de los timbales más antiguos —aquellos que provienen de la primera mitad del siglo XX o incluso de antes— fueron hechos con orfebrería tradicional.

Ya desde la primera mitad del siglo XX hay timbales que muestran la utilización de máquinas en la elaboración de sus vasos, y parece que estas nuevas técnicas de orfebrería han desplazado a las tradicionales. No he encontrado ningún timbal fabricado recientemente por orfebres tradicionales, aunque en México todavía se cultiva esta práctica —por ejemplo, en el pueblo de Santa Clara del Cobre en el Estado de Michoacán.

El caso más antiguo de unos timbales hechos con maquinaria son las pailas criollas utilizadas por la *Estudiantina Invasora* de Santiago de Cuba, que datan de la década de los 30 del siglo XX (lámina 16). Según me comentó su actual ejecutante, Alberto Veranes, los vasos de estos timbalitos fueron hechos a partir de una lámina metálica que fue sometida a la presión de una prensa mecánica. También me mostró la manera en que se elaboraban los vasos cuando se carecía de la ayuda de la prensa (A. Veranes, comunicación personal, mayo del año 2012). En principio se practican unos cortes en la lámina, para obtener una plantilla con forma de flor, como la siguiente (figura 7):

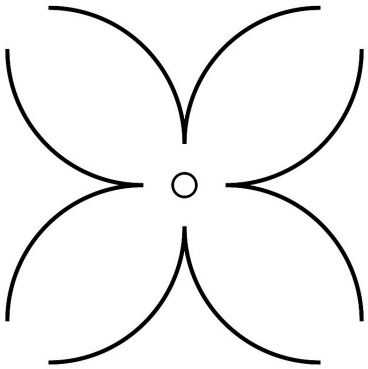


Figura 7. Plantilla para fabricación de una paila criolla cubana.

Posteriormente los pétalos se doblaban hacia dentro soldando los bordes contiguos. Finalmente se recorta el material sobrante, se pulen las soldaduras que quedan por dentro, y puede retocarse un poco la forma del cazo dando golpecitos con un martillo.

En México también he registrado vasos fabricados por la técnica de prensado de lámina, pero con el añadido de una pieza cilíndrica para incrementar la profundidad del vaso, como en la siguiente figura 8.

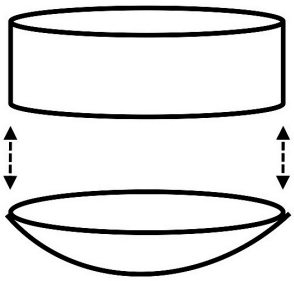


Figura 8. Esquema de construcción de unos timbales con dos piezas.

La pieza del fondo es la que le da la curvatura al vaso, sin embargo, como las prensas mecánicas tienen normalmente un margen pequeño para ahondar la lámina, es necesario el añadido de la parte cilíndrica superior, con tal de obtener el tamaño y la profundidad promedio de un vaso de timbal de danzonera, convirtiendo un vaso tipo *e* (semiesférico reducido) en uno tipo *b* (cilíndrico con fondo esférico).

Danzonera	Conchas Material: tipo. (*Hembra, macho*)	Diámetro (pulgadas)	Profundidad (pulgadas)	Llaves (#/sistema)	Parches (material)	Bases (tipo)	Reparaciones o daños	Procedencia	Afinación (*Grande-chico*)
Acerina	Cobre: *c, c*	20—18	12—11	5-4/*Db*	Plástico ¿?	4	Algunas abolladuras en el timbal chico	Herencia de Consejo Valiente "Acerina". Fabricados en París por Casa Gautrot.	E4—A4
Chamaco Aguilar	*c→d, c→d*	22—20	13—10 1/2	6-6/*Ls*	Plástico 23/21	4	¿?		D4—G4
Dimas	*c, c*	22—19 1/2	14—12 1/2	5-4/*Db*	Plástico 23/21	4	Algunas líneas de soldadura en el timbal grande.	Herencia de Amador Pérez "Dimas".	¿?
Estrella	Latón: *d, d→a*	21 1/2—19	16—14	5-5/*Lt*	Plástico 23/21	4	Algunas abolladuras y corrosión en las conchas.	Compra (uso). Año 2002 en Chavarrillo, Veracruz. $6,000.00	C4—F4
Felipe Urbán	Latón: *c, c*	22 3/8—20 3/8	11 3/4—11 3/8	6-5/*Db*	Plástico 23/21	4	Cambio total de las llaves y el aro.	Herencia	¿?
José Casquera	Latón: *d→b, d→b*	22 1/2—20 1/2	13 3/8—13	6-5/*Db*	Plástico 23/21	4		Herencia	D4—G4
La Playa	Latón: *d→b, d→b*	20—18 2/8	12—10 3/4	5-5/*Db*	Plástico ¿?	4	Soldaduras cerca del aro del timbal chico.	Compra (uso). Veracruz.	C4—G4
Socorro Hernández	Latón: *c, d*	21 1/4—19 1/4	13 1/2—13 1/2	5-4/*Db*	Piel (chivo)	1	Soldaduras cerca del fondo	Compra (uso). Veracruz. 1940's	B♭3—E♭4
Tres Generaciones	Latón: *b, b*	22—20	15—14	6-5/*Db*	Plástico 23/21	1	Corrosión en ambos	Compra (nuevos). Constructor Pablo Tapia. 2002.	E♭4—A♭4
Abel Jiménez	Cobre: *b, b*	28—25	18—16	6-6/*Db*	Piel/ plástico 25	2		Compra a una orquesta de ópera.	G3—C4
(propios)	Latón: *b→c, b→c*	24—22	14—12 1/2	6-5/*Db*	Piel (chivo)	4	Placa soldada al fondo del timbal grande. Varios puntos de soldadura en ambos.	Compra a Paulino Vázquez.	G3—C4

Tabla 1. Características morfológicas de algunos timbales utilizados en México.

CAPÍTULO III

Antecedentes históricos de los timbales en Asia suroccidental (organología, prácticas y significaciones)

Todo lo que nos presenta nuestro mundo sociohistórico está inextricablemente atado a lo simbólico. (…) Los hechos de la realidad, sean individuales o colectivos —trabajo, consumo, guerra, amor, el parto—, y los innumerables productos materiales sin los cuales ninguna sociedad podría sobrevivir un instante, no son (no siempre, no directamente) símbolos. Todos esos, sin embargo, no podrían existir fuera de una red simbólica. Primero encontramos lo simbólico por supuesto en el lenguaje. Pero además lo encontramos, de diferente forma y grado, en las instituciones. Las instituciones no pueden ser reducidas a lo simbólico, pero ellas pueden existir sólo dentro de lo simbólico; su existencia es imposible fuera de un orden simbólico alterno; cada institución constituye una particular red simbólica.

Cornelius Castoriadis,
La institución imaginaria de la sociedad

1. Introducción a la diversidad organológica de los antiguos tambores asiáticos

Como muchas otras cosas europeas, los timbales fueron desarrollados a partir de la influencia del Oriente; conforme las investigaciones musicológicas e históricas profundizan, se hace cada vez más evidente que mucha de la cultura europea hunde muchas de sus raíces en las civilizaciones asiáticas. Ahora se sabe que sería imposible explicar las culturas occidentales contemporáneas sin contemplar todo lo que estas han recibido de sus vecinos orientales en materia de tecnología, artes, arquitectura, filosofía, religión, medicina, química, astronomía, matemáticas y otras áreas.

Como apunta Ikram Antaki (1989), durante toda la Edad Media, Europa fue conociendo, sobre todo a través de los árabes, muchos de los logros intelectuales de otros pueblos y culturas, como Persia, India, China, Siria y Bizancio. En su proceso de expansión y conquista de territorios, riquezas, mentes y almas, los árabes fueron integrando a su propio bagaje muchos saberes y costumbres de los conquistados, lo

que resultó en un cúmulo cultural inmenso. Incluso la sabiduría de la antigua Grecia, que se tiene como la base filosófica y científica de Occidente, fue conservada antes en el Oriente que en la misma Europa.[45] Bajo la espada musulmana se difundió también la matemática india, de mucho mayor alcance y precisión que la romana, y en su momento, sólo comparable con la de los mayas. Llegaron también a Europa valiosos inventos de la antigua China, como la pólvora y el papel —que hacia finales del siglo VIII comenzó a fabricarse en las principales ciudades de la península arábiga, favoreciendo así la difusión de libros de manera relevante.[46] (p. 19, 69)

No fue hasta el siglo XX que la historia de los pueblos orientales y su relación con los de Occidente empezó a ser revisada y revalorada, esta vez, desde un prisma diferente al impuesto por los arraigados cánones de confrontación política, religiosa o étnica. Un pionero en el estudio de las raíces orientales de la música europea fue Henry G. Farmer (1882-1965). Sus indagaciones abarcaron una gran cantidad de temas —incluyendo los timbales y sus predecesores— y, sin duda a partir de su obra, cambiaron muchas de las ideas que hasta antes de él se tenían sobre la música de Oriente y su influencia en Europa.

---

[45] "Los primeros califas abásidas [siglos VIII y IX] entendieron el valor de la civilización griega y trataron de integrarla a su propia cultura (…) Al Mansur y luego Al Ma'mun (m. 833) favorecieron el estudio y la investigación. Este último creará en Bagdad aquella joya del pensamiento que fue Dar al Hikma (Casa de la Sabiduría) con observatorio, biblioteca, sabios y traductores mantenidos por el poder (…) Al Ma'mun llevó a cabo una política de traducciones que hizo dar un salto gigantesco a la cultura árabe, llegando así a la edad de oro del humanismo musulmán. Al Mam'un se dedicó a buscar el conocimiento donde éste se encontrara, sin prejuicios ni cerrazones nacionalistas. Entró en relación con los emperadores de Bizancio y consiguió a través de ellos las obras de Platón, Aristóteles, Hipócrates, Galeno, Euclides, Ptolomeo, etcétera. Eran épocas en que las indemnizaciones o pagos impuestos a los vencidos por los vencedores se exigían en libros. Los musulmanes de los siglos IX y X sabían más sobre Grecia antigua que los italianos del Renacimiento —salvo en el campo de la literatura." (Antaki, 1989: p. 62, 68, 75)

[46] Otra de las cosas que se difundió en Occidente con el dominio árabe, pero que tiene su origen en el genio de la cultura india, y de la cual aún lleva el sello de su empaque trascendental, es el ajedrez. Este microcosmos de escaques y trebejos que representa la batalla en la vida cotidiana, desde su invención y hasta nuestros días, ha seducido poderosamente el intelecto de millones de personas de un sinnúmero de culturas. En el ajedrez moderno hay todavía algunas palabras heredadas de los árabes y persas, y de sus medios militares habituales; por ejemplo, el término "alfil" proviene de *al-fil* que quiere decir "el elefante". Es interesante notar que, aunque esta palabra se sigue usando, la figura de la pieza ha cambiado por la de un obispo, o *bishop*, que es como se nombra la pieza en inglés. En el proceso de apropiación europea, el juego se adaptó a un nuevo contexto político-militar, y la figura del obispo junto a los reyes fue más acorde para representar batallas donde no solían participar elefantes, pero sí el clero, ya sea influyendo desde su cúpula jerárquica —como tantos Papas lo han hecho— o en el enfrentamiento directo, como fue el caso de varias órdenes monásticas, como la de los Caballeros de la Orden del Temple.

Estos estudios, que comenzaron a mostrar que la influencia cultural que recibió Europa desde el Oriente —o de otros pueblos extra-europeos— fue mucho mayor que la reconocida hasta entonces, no fueron de entrada bien recibidos en los ámbitos más ortodoxos de la ciencia y las humanidades. Para que se aceptaran las nuevas revisiones de la historia, primero se tuvieron que socavar las duras estructuras ideológicas del etnocentrismo europeo a través de reflexiones profundas sobre nuevas evidencias y hallazgos, que a su vez dieron lugar a replanteamientos de las certezas que se tenían por seguras. Este proceso de conocimiento y reconocimiento cultural continúa hasta la fecha con resultados siempre sorprendentes, y poco a poco se han ido abriendo las brechas necesarias para construir visiones más holísticas de las culturas de la humanidad.

En Latinoamérica también recibimos mucho del legado cultural llevado por los árabes a Europa a través de los españoles, quienes fueron a su vez colonizados 781 años por los musulmanes. La Península Ibérica fue la cuna de la cultura andalusí, que fue árabe en principio, pero que además se enriqueció de otras, como la fenicia, la visigoda, la romana, la hebrea y la berebere. Así, la cultura desarrollada en Al-Ándalus[47] llegó a tener una fisonomía particular y diferente a la de la Península Arábiga. Actualmente en España y también en Latinoamérica, perviven fuertes rasgos de origen andalusí, por ejemplo, en la comida, el lenguaje[48], la arquitectura y la música. Uno de los primeros musicólogos que se preocupó por el estudio de esta raíz en Latinoamérica fue Fernando Ortiz (1881-1969). Él, en su búsqueda por esclarecer las matrices de la cultura cubana, desentrañó varios aspectos de las relaciones transculturales entre Europa, África y Asia, y como se verá, en sus indagaciones aportó interesantes reflexiones sobre la asimilación de los tambores orientales en

[47] Este territorio islámico europeo abarcó más de lo que ahora se conoce como la Comunidad de Andalucía en España. En su momento de mayor expansión, sus fronteras llegaron muy al Norte, abarcando casi por completo la Península Ibérica. Incluyó también una parte del Sur de Francia, hasta antes de ser detenida la expansión islámica en 732 por Carlos Martel en la batalla de Poitiers (Senac, sin fecha: p. 12-17). A partir de 756, Abd al Rahmān I declaró Al-Ándalus como un emirato independiente, lo cual fue la base política para que, en 929, Abd al Rahmān III se deslindara por completo del poder califal de Bagdad y fundara el "Califato Omeya de Córdoba", en franca oposición con la dinastía abásida (o abasí) de Bagdad. Los ejércitos cristianos recuperaron por completo la Península hasta 1492, cuando cayó el reino de Granada, sin embargo, los musulmanes no militares permanecieron ahí por más de un siglo, hasta que el rey Felipe III los obligó a escoger entre la conversión al cristianismo o el destierro (González Zymla, 2011: p. 7-8). Hay varias hipótesis sobre el origen del nombre de Al-Ándalus y, de todas, quizás la más aceptada, y a la vez la más discutida, es aquella que propone un origen godo del término el cual fue posteriormente arabizado.

[48] Se calcula que en el idioma español hay más de cuatro mil arabismos (Lapesa, 1981: p. 133).

Europa por la vía hispano-musulmana.

Algo que salta a la vista al revisar los ensayos musicológicos contemporáneos sobre los timbales europeos es, que en ellos, se simplifica demasiado el problema de su conformación, así como también el de sus raíces. Cierran demasiado pronto el caso, arrojando el veredicto de que los timbales europeos provienen, sin más, de los *naqqāra* árabes. Dice, por ejemplo, Edmund A. Bowles (2002):

> El predecesor del timbal europeo fue el *naker* [anglicismo de *naqqāra*], un pequeño instrumento de origen árabe o sarraceno, normalmente llevado en par sujeto a la cintura por medio de un arnés. Durante la era de las Cruzadas se esparció rápidamente a lo largo de Europa del oeste; registros indican que casi todas las cortes tuvieron tañedores de naker en su planta regular de músicos. Además, existen referencias al instrumento en la literatura de las cruzadas, del famoso *Chanson de Roland* en adelante. Más tarde, muchas bandas municipales incluyeron tañedores de naker dentro del personal encargado en vigilar desde las torres o los balcones de los pueblos. El naker figura, además, en las crónicas cortesanas y civiles, y es mencionado con creciente frecuencia en la floreciente literatura secular del periodo. (p. 15)

Y por su parte, Jeremy Montagu (2002) apunta que:

> La apariencia y nombre de los nakers proveen evidencia definitiva de su origen árabe. Ambos, el instrumento y el nombre, aparece en fuentes árabes y persas, y el instrumento es aún muy usado en esas áreas. Viajó, con los invasores mogoles, de Persia a la India, donde las variedades del *nagārā* pueden ir, desde pequeños instrumentos de tres o cuatro pulgadas de diámetro hechos de cerámica, madera o metal que se tocan con la falange de los dedos, hasta gigantes calderos de hierro de tres pies (1 metro) o más, que son tocados con baquetas de madera, formando parte de la música ceremonial de trompetas y percusiones ejecutada en los palacios de los rajaes. El *naqqāra* o *nagārā* son invariablemente timbales. (p. 26)

Y para ejemplificar la forma y colocación habitual de los *naqqāra*, Montagu presenta la siguiente ilustración (lámina 32).



Lámina 32. Par de *nakers*.
Pórtico de la nave del Monasterio de Beverley, *circa* 1330.

Esta línea de pensamiento presenta el inconveniente de que concibe la zona de influencia musulmana como un espacio cultural homogéneo, sin advertir la inmensa diversidad hacia el interior de un imperio en extremo cambiante a lo largo de la Edad Media. Se minimiza el hecho de que los árabes enriquecieron su caudal organológico en base a culturas previas a su periodo de esplendor, las cuales no tan sólo no desaparecieron con la dominación musulmana, sino que siguieron teniendo clara influencia sobre Occidente. Tal fue el caso, por ejemplo, de la cultura persa. Asimismo, no se contempla el impacto que los árabes tuvieron sobre otros pueblos extraeuropeos, como los africanos, circunstancia a partir de la cual se produjeron otras versiones de tambores que también tuvieron presencia en Europa, y posteriormente en América.

De manera muy diferente procedieron los pioneros en estos estudios, Farmer y Ortiz, quienes antes que trazar una línea directa de parentesco organológico entre los timbales y un único antepasado, problematizaron con profundidad el asunto del surgimiento de los timbales, argumentando que previamente a ellos existió una gran diversidad de instrumentos de percusión emparentados por su morfología, a los que me referiré aquí con el nombre de "tambores-cazo". Farmer investigó esta variedad instrumental entre los persas, árabes y otomanos, mientras que Ortiz se enfocó en la parentela africana.

Sorprende que en los recientes estudios de autores renombrados como Jeremy Montagu y Edmund A. Bowles, no se encuentre un sólo comentario sobre las hipótesis del proceso de desarrollo de los timbales europeos que elaboraron los

investigadores que les antecedieron. Esto lleva a cuestionar si la musicología actual —o alguna corriente de ella— no estará demasiado ensimismada en su época y en su área, y un tanto alejada de las indagaciones que se han dado en otras áreas del saber y que no tienen como principio o fin la música. Ni Farmer ni Ortiz eran solamente musicólogos, fueron investigadores cuyo hacer caería actualmente en la circunscripción de varias áreas —historia, sociología, arqueología, antropología, artes—, y por eso les fue posible percibir relaciones más amplias y profundas en torno a un hecho o un proceso social. Con la híper-especialización que han tenido las ciencias a partir de la segunda mitad del siglo XX, parte de esta tradición de integración conceptual se ha dejado de lado, y se antoja necesario el irla recuperando.

Contrastando con el parentesco unilineal entre los *naker* y los timbales que trazan las citas anteriores, Farmer (1930) hace referencia a una familia mucho más extensa de percusiones que pudieron influir en el desarrollo de los timbales europeos, como puede leerse en el siguiente pasaje de su ensayo *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*.

> El hecho de que por doscientos años hubo miles de Cruzados peregrinos viajando hacia el este, y regresando con ideas provenientes del mundo diferente que ellos habían visto, debe contar considerablemente en el progreso de la cultura [en Europa]... es posible rastrear la influencia de estos Cruzados por medio del uso de palabras y costumbres de procedencia persa, turca o siria. Como hemos apuntado ya, las artes militares se enriquecieron considerablemente por este contacto. Los ejércitos cristianos, cuya música militar hasta antes de eso se limitaba al uso de trompas y cornos, comenzaron a incorporar una banda militar regular con funciones especiales. En las bandas militares musulmanas había instrumentos de percusión como el *naqqāra*, el *tabl*, el *kūs*, el *qa'sa*, el *tinbāl*, el *tabir* y el *bālābān*, todos estos de parches; a los que se agregan otros como el *zil* (címbalos), el *juljul* (gong) y el *jaghāna* (jingling johnny). Entre los alientos estaban el *zamr*, el *surnāy*, el *nafir* y el *būq*.
>
> Muchos de estos instrumentos fueron tomados por Europa junto con sus nombres —el *naker* o *naquaire*, el *tabel, tabor* o *tambour*, el *quesse* o *caisse*, el *tymbala* o *timbale*... Palabras como *tinbāl*, *tabir* y *bālābān* son persas y turcas, y aparentemente fueron introducidas en el tiempo de las Cruzadas. *Qa'sa* y *naqqāra* no eran términos comunes en los árabes de Europa y en su uso también debe darse el crédito a los Cruzados. (p. 18-19)

Además de los *naqqāra*, se mencionan dentro de esta larga lista de instrumentos otros tambores que también tuvieron forma de cazo. Estos son: el *kūs* persa, un

tambor que tuvo una gran relevancia histórica y simbólica en las culturas antiguas de Asia suroccidental, y que en fuentes árabes es referido a veces como *gran naqqāra*; y también el *tabl*, término que fue utilizado para referirse tanto a tambores-cazo como a cilíndricos.

El citado autor contempla además que, en el ámbito de las bandas militares de Asia suroccidental del siglo X, los tambores-cazo eran utilizados junto a otros tambores cilíndricos, acompañados todos con diversos instrumentos de aliento e idiófonos de entrechoque. Entre los tambores cilíndricos había de un parche o de doble parche —uno en cada cara del cilindro—, utilizados en varios tamaños. Estos fueron los prototipos de tambores europeos como el tambor redoblante militar y el bombo o *gran cassa*, mismos que también se siguieron utilizando junto a las versiones europeas de tambores-cazo.

En aquel momento, las prácticas sonoras guerreras no eran vistas propiamente como "música", pues se consideraba que no tenían el mismo sentido y refinamiento de aquellas desarrolladas en los ambientes cortesanos o religiosos, y por ello los instrumentales de estos diferentes usos no se mezclaban. Sin embargo, si se quiere tener un panorama organológico más completo, en lo que refiere a los tambores de Asia suroccidental en la antigüedad, habría también que mencionar aquellos membranófonos que no se usaban para la milicia. Dentro de aquellas prácticas musicales refinadas, los musulmanes utilizaron tambores de marco sin caja de resonancia de forma circular o cuadrada (los antecedentes del pandero europeo), y tambores en forma de cáliz o copa, ya sea con fondo cerrado o abierto (Dean, 2012: p. 19-21). A continuación, se muestran las diferentes familias de tambores utilizadas en Asia suroccidental alrededor del siglo X. (Figura 9)

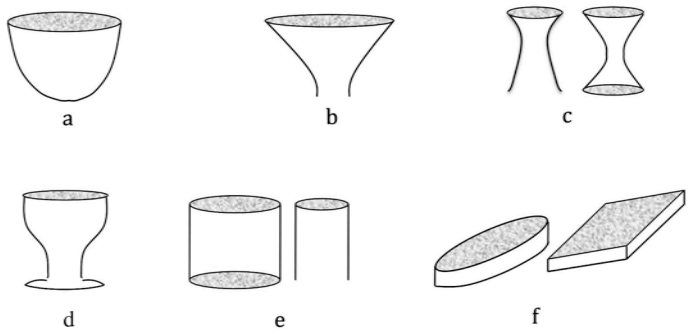


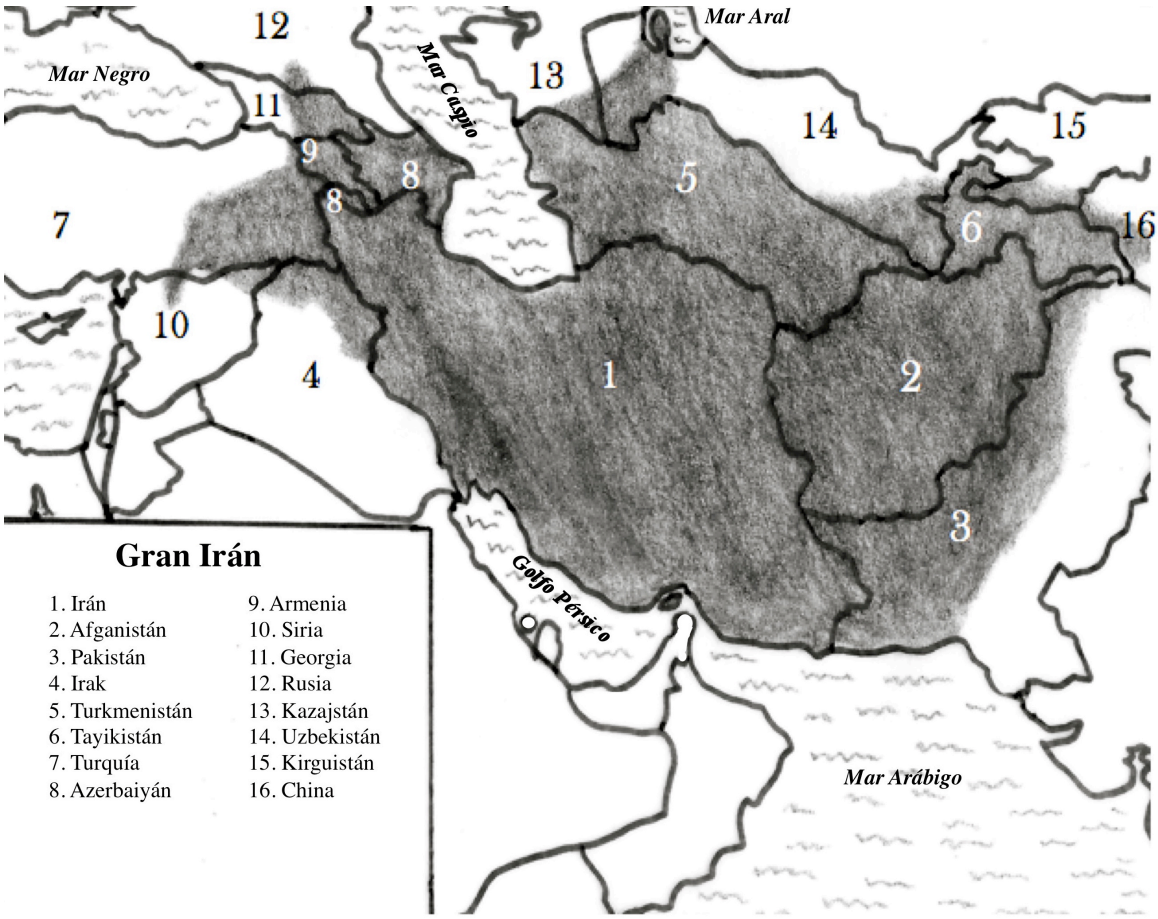
Figura 9. Tipos de membranófonos utilizados en Asia suroccidental en el siglo X.

La añeja diversidad de la familia de tambores-cazo detectada por Farmer, tiene su origen en la inserción de un *instrumento-modelo* en diferentes contextos culturales e históricos. La idea básica de un parche montado sobre un cazo y tensado por cuerdas, debió irse reutilizando y reinterpretando conforme se expandía, dando lugar a la creación exponencial de variantes regionales.

De hecho, los *naqqāra* no fueron otra cosa que una resignificación o apropiación árabe de instrumentos y tradiciones organológicas anteriores, mismas que encontraron cabida en la naciente cultura islámica. Cuando los árabes tomaron Persia en 642, el uso de los tambores-cazo militares era ya una tradición arraigada en la dinastía sasánida, que llegó al poder en 224. Y como expondré más adelante, antes de la expansión islámica, muchos pueblos que recibieron el influjo de Persia —bajo el control de los sasánidas y antes de los partos— desarrollaron también sus propias versiones de tambores-cazo. De manera que cuando se impuso la cultura arábiga dentro de la zona cultural del Gran Irán[49] (ver mapa 1), se difundieron los tambores-cazo ya arabizados, junto con un término para designarlos en ese idioma, pero esto no anuló del todo el uso de las percusiones surgidas del más antiguo sustrato persa, propiciando así la diversidad de esta familia organológica. Es por ello que Farmer señaló en otro de sus ensayos titulado *Studies in Oriental Music: Instruments and military music*, que "ya desde el siglo X puede leerse sobre la existencia de distintos tipos de tambores-cazo [en fuentes asiáticas]" (1997: p. 100).

Luego del siglo X, la diversidad de los tambores-cazo siguió creciendo conforme aparecían nuevas versiones en las diferentes culturas que iban siendo islamizadas —asiáticas, africanas o europeas. Y no es raro que, aun en estas prácticas sonoras posteriores, hayan pervivido elementos de distintas procedencias culturales asimiladas previamente por los árabes. En la Turquía contemporánea, por ejemplo, se utilizan los tambores-cazo *nakkare* y *kös* dentro de la música marcial *mehter*, cuyos nombres provienen claramente del árabe *naqqāra* y el persa *kūs*, respectivamente.

[49] Según la *Encyclopaedia Iranica* (de Planhol, 2004), el Gran Irán es una amplia zona cultural que ha recibido la influencia histórica de la civilización persa. Esta región abarca, además de Irán, los Estados de Armenia, Azerbaiyán, Turkmenistán, Uzbekistán, Tayikistán y Afganistán, así como el Sur de Kirguistán y partes fronterizas de Kazajstán, el extremo Oeste de China, el lado Oeste de Pakistán, el Noreste de Irak, los extremos orientales de Siria, Turquía y Georgia, y por último, Rusia, en la costa del Mar Caspio donde colinda con Georgia y Azerbaiyán.



Mapa 1. El espacio sombreado representa el área cultural del Gran Irán.

El proceso histórico de apropiaciones culturales puede rastrearse incluso antes de los persas, quienes tampoco fueron los inventores de los tambores-cazo —según lo demuestran recientes investigaciones arqueológicas—, sino que ellos los adoptaron a su vez de tradiciones organológicas todavía más antiguas. Existe una teoría que sostiene que los tambores-cazo tuvieron origen en Asia central, pues se ha encontrado que su aparición en Medio Oriente y la Meseta Iránica, está relacionada con la llegada de tribus esteparias que se esparcieron en la zona en diferentes momentos antes de la era cristiana. Esta teoría será revisada en el apartado siguiente.

Algo que sí debe adjudicarse a los árabes, es la introducción de los tambores-cazo en África, ya que además de su influjo religioso, político, militar y comercial, llevaron ahí su tradición organológica. Hubo un momento a mediados del siglo VIII, en que el Imperio Musulmán abarcó desde la Península Ibérica hasta la Transoxiana —en los actuales Estados de Uzbekistán y Tayikistán, así como el sur de Kirguistán y Kazajstán— abarcando todo el Magreb y además extendiendo su influencia comercial por la costa oriental de África (ver mapa 2).

Mapa 2. Expansión del Imperio Árabe Abásida a mediados del siglo VIII.

Evidentemente, a raíz del contacto de los árabes con las culturas indígenas africanas, se fueron desarrollando otras variedades de tambores-cazo, consolidando paulatinamente una nueva rama familiar de estas percusiones. Tuvieron tanto arraigo en África, que actualmente pueden encontrarse en casi todos sus países. Los miembros de esta línea africana conformaron una diversidad inmensa en cuestión de usos, formas y nombres. Y, a diferencia de las variedades que pudieron haberse desarrollado en el lejano Oriente —en Nepal y más allá—, la vertiente africana de estos tambores debió tener una injerencia directa en la vida musical de la España medieval —como lo señala Ortiz— y, por lo tanto, en la configuración del tambor-cazo europeo que surgiría en los albores del Renacimiento: el timbal.

A partir de lo anterior, se vislumbran dos posturas que abordan de manera diferente el problema de la diversidad organológica diacrónica y sincrónica de los tambores-cazo. En la primera, que podría llamarse la *postura generalizadora*, las variedades morfológicas son pasadas por alto en favor del reconocimiento de un modelo único, "el *naqqāra* o *nagārā* son invariablemente timbales" diría Montagu; otra característica de esta postura es que, una vez reconocida la correspondencia de un instrumento con un modelo único u original, puede nombrársele con un mismo término. Así Bowles puede afirmar que en la literatura medieval aparecen constantemente los *naker,* sin atender la diversidad de términos en los diferentes idiomas de la época, con los que se hace referencia a los *naqqāra* o sus variantes, y esto puede acarrear no pocas confusiones. De hecho, Bowles no advierte que en el *Chanson de Roland*[50] —donde él dice que se mencionan los *naker*— las únicas dos referencias sobre tambores que aparecen en el texto original son al *tabur*: "*En Sarraguce fait suner ses tabur*"[51] (LXVIII, 852); "*Par tute l'ost funt lur taburs suner*"[52] (CCXXVIII, 3137-3138). Es decir, que no se hace referencia alguna a tambores-cazo, sino a un tambor cilíndrico proveniente del *tabir* persa que se utilizó mucho durante de la Edad Media, conocido también como *tabor*. Es posible que Bowles haya consultado una versión traducida del *Chanson de Roland* donde el término *tabur* haya sido sustituido por el de *naker*.

En esta *postura generalizadora*, la diversidad del *instrumento-física* es irrelevante mientras se encuentren en ella los elementos de un *instrumento-modelo*, que

[50] La *Canción de Rolando* es un poema épico de las andanzas caballerescas de tal protagonista. Fue escrito hacia el año 1100 por un autor anónimo en una lengua romance hasta ahora sin definir, pero cercana a los antepasados del francés.

[51] "En Zaragoza hacen sonar sus *tabur*".

[52] "Por todo el ejército hacen sus *tabures* sonar…"

supuestamente debió dar origen a todas las variantes. A esto se agrega que se confunde en una sola cosa el *instrumento-modelo* con el *instrumento-nombre*, sin observar todo aquello que la diversidad de nombres puede decir sobre la vida simbólica de un instrumento. Se pasa por alto que el término escogido para referirse a un instrumento no es, en absoluto, algo irrelevante.

En la segunda, que llamaré *postura diversificadora*, se pretende reconocer la importancia de todos los tipos de transformaciones que puede tener un instrumento al insertarse en contextos musicales y sociales diferentes. En esta postura no se niega que las variedades en cuanto a la física del instrumento puedan proceder de un mismo *instrumento-modelo*, pero contempla que, una vez que la idea modelo ha sido reinterpretada de una manera específica, el *instrumento-física* resultante de este proceso generará su propio campo de significación, el cual será diferente al generado por otras interpretaciones físicas del *instrumento-modelo* de origen. En la *postura diversificadora*, que sigue la senda de Farmer y Ortiz, no pueden considerarse como iguales dos instrumentos que se llamen igual pero que presenten diferencias en su físico o en sus usos, pues como he dicho, el *instrumento-nombre* representa un campo de significación diferente del *instrumento-física*, el *instrumento-modelo*, y el *instrumento-cosmovisión* (ver el subapartado 4.7 Mapa simbólico de un instrumento, en el Capítulo I).

Algo que no debe perderse de vista al estudiar una familia instrumental es, que a la par de las transformaciones físicas que va teniendo un miembro, también se van dando transformaciones en los usos, las prácticas musicales o en el tejido simbólico donde ese instrumento habita. Es por ello que, aunque un instrumento sea físicamente o nominalmente muy similar en contextos culturales diversos, es muy probable que, en la práctica, la música o su contenido simbólico se trate de instrumentos diferentes, dependiendo de la cercanía que haya entre las culturas en cuestión. Esto se hace más claro cuando las transformaciones son más profundas. Por ejemplo, algunos pueblos cambiaron la fisonomía de los tambores-cazo y conservaron el nombre, y otros a la inversa, cambiaron el nombre pero conservaron casi inalterada la forma o las técnicas de construcción. Así, aunque el nombre sugiera lo contrario, los *naqqāra* bakhtiari[53] no son los mismos que los *naqqāra* árabes, no tan sólo

[53] Los bakhtiari son un grupo étnico de Irán, originalmente de pastores trashumantes. Habitan entre las regiones de Lorestán, Khuzesán e Isfahan. Se organizan por tribus, subtribus y clanes de línea de descendencia matrilineal. Su idioma es el luri, que está emparentado con el persa antiguo. Sus principales actividades económicas son el comercio, la ganadería y el tejido de alfombras.

porque sean físicamente diferentes, sino además porque se usan en situaciones diferentes, y se encuentran inmersos en mundos simbólicos diferentes. Compárense estos dos tipos de *naqqāra*, y nótese de paso la similitud organológica del conjunto instrumental bakhtiari con el núcleo de significación profunda de la danzonera. (Lámina 33)



Lámina 33. A la izquierda, unos *naqqāra* bakhtiari, elaborados con vaso de hierro con forma ovoidal casi completa y parche de piel de cabra o camello. A la derecha, unos *naqqāra* árabes del siglo XIX (Museo Metropolitano de Arte, Nueva York).

Por una razón similar, tampoco pueden considerarse como iguales los *naqqāra* iraníes y los *diplipitos* de Georgia, aunque sus formas sean casi idénticas. (Lámina 34)



Lámina 34. A la izquierda, un par de *diplipitos* provenientes de Kakheti, al Este de Georgia. Elaborados con cerámica y piel; tienen una antigüedad aproximada de 90 años. A la derecha, unos *naqqāra* iraníes elaborados con los mismos materiales, finales del siglo XIX (Museo Metropolitano de Arte, Nueva York).

Para decirlo en los términos teóricos antes construidos: un *instrumento-modelo* pudo dar origen a varios *instrumentos-física* desarrollados en diferentes nichos culturales, y estas apropiaciones con sus necesarias modificaciones, tendrían que haber estado relacionadas con el sistema musical propio de cada grupo. Con el tiempo, cada reinvención pudo consolidarse como un *instrumento-modelo* en sí mismo, llegando incluso a deslindarse de su predecesor, y este pudo también servir como punto de partida para nuevos *instrumentos-física* en otros contextos culturales o históricos. Cada reinvención, ha quedado a su vez inmersa en una red de significación diferente

a la del instrumento original, por lo que también se han modificado —mucho o poco— las formas originales del *instrumento-uso*. Todo este proceso de apropiación y resignificación, se ha llevado a cabo dentro de la cosmovisión de cada grupo cultural, integrando el nuevo instrumento a su historia social o mítica.

Sin embargo, aunque las posturas *diversificadora* y *generalizadora* abordan la diversidad organológica de manera opuesta, son en realidad complementarias. Es necesario observar los elementos comunes si se quieren reconocer relaciones de parentesco entre instrumentos de contextos culturales diferentes, pero, si se quiere conocer a fondo la historia y la vida de un instrumento, faltará indagar aquellas cosas que lo hacen particular entre otros, hablando en términos simbólicos.

A partir de este panorama de la diversidad histórica de los tambores-cazo, es ya posible entrar de lleno en materia.

2. Los primeros registros de tambores-cazo militares en relación con la influencia centroasiática sobre el Gran Irán

Los tambores-cazo militares parecen haber sido registrados, por primera vez en Occidente, dentro de la crónica de una de las batallas más famosas del mundo antiguo. Me refiero a la que se libró en Carrhae —al Sureste de la actual Turquía, en el año 53 antes de Cristo[54]. Ahí, las legiones romanas de Marcus Licinius Crassus[55]

[54] En adelante abreviaré "a. C." o "d. C."

[55] Marcus Licinius Crassus fue uno de los gobernantes dentro del Primer Triunvirato de Roma junto con César y Pompeyo. Celoso de la gloria militar de los co-gobernantes y buscando igualarlos, Crassus emprendió una campaña militar contra el Imperio Parto en condiciones poco favorables. Según Plutarco, Crassus 'estaba muy confiado, y en sus sueños se proponía conquistar incluso Bactria o La India, o hasta el océano de más allá'. El rey de Armenia que se encontraba bajo dominio parto, mandó 600 caballeros para la campaña de Crassus junto con la sugerencia de invadir Partia desde Armenia, además de la siguiente advertencia: 'no trates de vencer a los partos en las planicies, llévalos a las montañas donde su caballería no sea efectiva'. Crassus no lo escuchó por no tener que compartir la gloria con el armenio y avanzó directo a Mesopotamia desde Siria. En su marcha Crassus cayó en una sutil trampa donde el principal actor fue un viejo árabe que le dio información confusa del terreno. Las tropas partas al mando del general Surena tomaron por sorpresa a los romanos cerca de Carrhae, en la frontera entre los actuales países de Turquía e Irán. Los romanos huyeron en desbandada, y los partos capturaron a Crassus y mataron a su hijo Publius. Al final, Crassus también fue asesinado y los romanos sobrevivientes esclavizados (Weir, 2001: p. 142-144). Se dice que la cabeza de Crassus fue puesta como decoración en un banquete del rey parto Hyrodes. Este fue uno de los episodios más deshonrosos para los romanos dentro de la historia de su imperio. Después de esta derrota, se acuñó la frase '*Crassus errare*' (errar como

fueron masacradas por las tropas del Imperio Parto al mando del general Surena. El historiador griego Plutarco, quien vivió entre los años 46 y 120 de la era cristiana, describió los desastrosos efectos que produjeron sobre los romanos las huestes orientales, organizadas por un masivo contingente tambores batientes. El pasaje se encuentra en la biografía que el historiador escribió sobre el desventurado Crassus (23, 9), (extraído de la traducción de Steward & Long, 1892). Dice así:

> cuando ellos [los partos] estuvieron cerca de los romanos, y el estandarte fue levantado por el general [Surena], primero todos ellos llenaron la planicie con un sonido profundo y un ruido terrorífico; los partos no se animan ellos mismos para la batalla con cornos o trompas, sino que tienen instrumentos ahuecados [en el texto original dice: ῥόπτρον], con piel, y revestidos con campanas de metal, sobre los que ellos percuten en varias partes al mismo tiempo; esos instrumentos producen una especie de sonido profundo y funesto, como una mezcla de bramidos de bestias salvajes con el estruendo de un trueno; con razón los partos juzgan que afectan todos los sentidos del escucha, de tal manera, que causan una gran alarma en la mente, y así, cuando el sentido es afectado, provoca el más grande y rápido disturbio de la razón. (p. 71-72)[56]

El historiador griego menciona el ῥόπτρον (*róptron*, o *róptra* en plural) como un instrumento sonoro, y aunque su descripción es poco clara, el traductor al inglés George Long considera que este término designa "una cosa que se golpea", y en este contexto parece evidenciar el uso de una especie de tambor (*ibídem*: p. 72).

Leyendo esta crónica puede deducirse que los tambores de guerra debieron tener una alta valoración en la cultura militar parta, pues proporcionaban muchas ventajas estratégicas. Eran las telecomunicaciones de aquella época. Por una parte, los tambores señalaban el comienzo del ataque, factor que daba orden y unidad a las tropas evitando que cada quien arremetiera por su cuenta. Además, el fenómeno

---

Crassus) para referirse a cualquier error fatal, y de ahí viene la expresión en español 'craso error' (Álvarez, 2013).

[56] Dice la traducción del griego al inglés hecha por George Long: "But when they were near the Romans, and the standard was raised by the general, first of all they filled the plain with a deep sound and a terrific noise; for the Parthians do not excite themselves to battle with horns or trumpets, but they have hollow instruments, made of skin, and furnished with brass bells, on which they strike at the same time in various parts; and these instruments produce a kind of deep and dismal sound, compounded of the roaring of wild beasts and the harsh crash of thunder; for the Parthians rightly judge that of all the senses the hearing is that which causes the greatest alarm in the mind, and that, when this sense is affected, there is the speediest and greatest disturbance in the judgment."

sonoro construido con estos instrumentos, era utilizado para crear un efecto síquico y emocional en las tropas, tanto de los partos como de sus enemigos —positivo y ventajoso para los primeros; funesto e intimidante para los segundos.

En la misma crónica, Plutarco alude a otra percusión parta llamada τύμπανον (*tympanum*, o *tympana* en plural) (26, 4). Con este término se designaba un tambor de marco circular en la antigua Roma —antecedente del pandero— utilizado también en Grecia dentro de los rituales agrosexuales de culto a Cibeles y Dionisio, pero no en la milicia. La repentina aparición de estos tambores de marco en Grecia a partir del siglo V a. C. hace suponer que llegó ahí por influencia de las culturas mediterráneas del Medio Oriente y antes de Egipto (Mc Kinnon, 1980a: p. 301). En estos rituales dedicados a la fecundidad y la procreación dentro del mundo helénico, los *tympana* eran tocados con la palma por mujeres, a las que se les llamaba "timpanistriae" (Ortiz, 1952: p. 237). Igualmente se asume que, en el contexto de la antigua Grecia, el vocablo *róptron* hacía referencia a un tambor de marco. Sin embargo, si se hace un análisis sobre el uso de estos términos en el contexto bélico e histórico de la guerra entre romanos y partos, resulta evidente que Plutarco no se estaba refiriendo a estos antiguos tambores griegos de marco, y que utilizó estas palabras por ser aquellas que desde su idioma mejor describían los instrumentos utilizados en la batalla, de los cuales seguramente no conocía los nombres para designarlos en el idioma parto. Es decir, que *róptron* y *tympanum* son, en la narración de Plutarco, términos traductores.

El *róptron* y el *tympanum* utilizados en los cultos griegos nunca aparecen registrados en situaciones militares, ni en las referencias escritas ni en la iconografía contemporánea, anterior o posterior a Carrhae.[57] Otro aspecto que apunta a diferenciar los tambores religiosos griegos de los usados por las milicias partas, es la consideración de que el sonido que produciría una multitud de tambores de marco sin caja de resonancia, muy probablemente no alcanzaría a recrear un estruendo tan terrible como el descrito por Plutarco. De hecho, en la misma crónica de Carrhae puede deducirse el uso de cajas de resonancia en los *róptra* partos, desde el

[57] El historiador Tito Livio (59 a. C. - 17 d. C.) menciona en su *Historia de Roma desde su fundación* que, el sonido de los címbalos y *tympana* batidos con la mano dentro de los cultos a Baco —la reinterpretación romana de Dionisio—, ahogaba los llantos de aquellas personas que eran violadas dentro del ritual, alrededor del año 186 a. C. (XXXIX, 8, 8); pero no especifica si esta era la función que se esperaba tuvieran aquellos instrumentos, o si era este un efecto circunstancial en el desarrollo de la bacanal.

momento en que se menciona algo "ahuecado".[58] Además, estaría la diferencia sobre la manera de tañer los tambores griegos y partos: mientras que las fuentes hacen énfasis en que los primeros se batían con la palma, en los segundos queda implícito el uso de baquetas, cuando dice Plutarco que se percutían "en varias partes al mismo tiempo". De nuevo, el aspecto del sonido es de gran ayuda aquí, pues evidencia que el golpeteo de las palmas desnudas sobre los parches o las cajas de madera o metal, no hubiera producido un volumen sonoro tan intenso como para recrear "una mezcla de bramidos de bestias salvajes con el estruendo de un trueno", efecto que en cambio sí podría lograrse con baquetas.

Una vez aclarado que los *róptron* y *tympanum* dentro de la narración de Plutarco no fueron tambores de marco, puede establecerse que los partos tuvieron por lo menos dos tipos de tambores militares con caja de resonancia. Pero ¿qué forma tenían estas dos especies de tambores? ¿cómo se sabe que por lo menos una de ellas correspondía a un tambor-cazo? Es indispensable esclarecer sobre todo este último cuestionamiento, antes de tomar las referencias sobre los tambores partos como los primeros antecedentes organológicos de los timbales europeos.

El problema principal consiste en que quedan muy pocos vestigios de la cultura parta, si se comparan, por ejemplo, con los que hay de Roma o Grecia Antigua. Si bien, existen referencias sobre las costumbres partas en textos de historiadores latinos de la época, en realidad han sobrevivido muy pocas fuentes iconográficas que muestren cómo eran físicamente muchos de los elementos y técnicas que utilizaban. Debido a estas circunstancias, la cultura parta se ha reconstruido a través de un procedimiento complejo que ha correlacionado tres fuentes: a) los escasos vestigios arqueológicos; b) las fuentes descriptivas; y c) la comparación entre lo que hubo antes y después del periodo de dominio parto, con tal de establecer cuáles fueron las novedades que su cultura introdujo en el Gran Irán.

Por este método se ha reconocido que el uso de tambores como medio de señalización y arma sicológica, fue un aparato institucional integrado dentro un sistema de acción y organización militar más amplio. Otros elementos constitutivos y

[58] Un efecto sonoro potente podría conseguirse con tambores de marco gigantes *róptra* de estilo griego, sin embargo, si este hubiera sido el caso, habría pruebas de su uso continuo en actividades militares antes y después de Carrhae. Dicha ausencia de registros elimina la posibilidad de que los *róptra* partos hubiesen sido tambores de marco.

característicos de la cultura militar parta, que tuvieron fuerte influencia en el contexto de su época fueron, por ejemplo:

1) El arco compuesto y recurvo que, a diferencia del arco simple de una sola pieza, consta de una sucesión de varias láminas de hueso ensambladas, con las que se obtiene una estructura curva con solidez y flexibilidad. Cuando el arco no está en tensión, los extremos de su curva apuntan hacia el extremo opuesto del que adquieren cuando se tensa, y por eso se le llama arco recurvo. Por tal característica, cuando la tensión del arco se lleva cabo, la fuerza que despliega la estructura al intentar volver a su posición original es mucho mayor de la que se presentaría en un arco elaborado a partir de una estructura recta. Y, en consecuencia, con el arco recurvo la flecha es proyectada por una mayor fuerza de inercia, por ello alcanza una distancia superior (de hasta 300 metros).
2) El asiduo uso de la caballería pesada y ligera. La primera, revestida con armaduras de láminas[59] y armada con lanzas —una fuerza de élite llamada *catafractos* por los historiadores grecorromanos; la segunda, sin armadura y equipada con arcos recurvos.
3) Una estrategia de operación conjunta de las dos caballerías. La ligera se encargaba primero de bañar con flechas al contingente enemigo, administradas por rápidas oleadas de acercamiento y retirada. Luego venían los catafractos, "el martillo que machacaba a sus oponentes tras el desgaste provocado por la lluvia de flechas de los ágiles arqueros montados" (Haußmann, sin fecha: p. 36). Para coordinar apropiadamente estas operaciones, debió ser indispensable la utilización de las ordenanzas con tambores batientes.
4) Una técnica de tiro con arco al galope, conocida en la historia militar como "tiro parto", la cual constaba de cuatro tiempos: primero se sacaba la flecha mientras con la otra mano se tomaba la rienda y el arco, luego se montaba la flecha en el arco a la vez que se cambiaba de mano la rienda —sosteniéndola ahora con la mano que lleva la flecha—, se tensaba la flecha y, por último, volteando el torso hacia la grupa, el jinete disparaba (Martínez Enamorado, sin fecha: p. 33). Esta sofisticada técnica de tiro permitía, a los arqueros montados partos, seguir bañando de flechas al enemigo incluso cuando iban cabalgando en retirada.

[59] Las láminas sobrepuestas de estas armaduras, algunas hechas también para el caballo, podían estar fabricadas con cuero o metal (Weir, 2001: p. 142).

5) El uso de estandartes con cabezas de lobos o cánidos con colas de tela alargadas, de los cuales se ha especulado que podían haber servido para indicar a los arqueros la dirección y la fuerza del viento. O podrían haber sido símbolos clánicos o totémicos. Tanto el uso de catafractos como de estandartes, fueron elementos posteriormente apropiados por los ejércitos romanos. En Roma las cabezas de lobos fueron cambiadas por serpientes y dragones (Quesada, sin fecha: p. 22,23).

Para determinar si, efectivamente, puede considerarse que la práctica percutiva de los partos fue el germen de las posteriores instituciones estatales que han resignificado y sobrevalorado el uso de tambores-cazo en diferentes versiones históricas, hay que hacer un cruzamiento analítico con las fuentes antes mencionadas. Con la salvedad de que, en este caso, la fuente tipo *a*, que corresponde a los vestigios arqueológicos, resulta inexistente, pues hasta ahora no se ha encontrado ninguna pieza iconográfica elaborada directamente por los partos donde aparezcan sus tambores.

Antes que nada, es necesario aclarar que los partos que se consolidaron como imperio en el Gran Irán a principios del siglo III a. C., no son los mismos partos que constituían una provincia dentro del Imperio Persa Aqueménida fundado por Ciro II "el Grande" alrededor de 550 a. C., muchos siglos antes.

Los partos de la época aqueménida (que duró hasta 330 a. C.) fueron descendientes de los grupos arios indoeuropeos que fueron poblando la meseta iránica desde antes del año 1400 a. C. Estos primeros migrantes se asentaron en una región al Sureste del Mar Caspio, la cual, bajo el dominio de Ciro II fue conocida como la satrapía de Partia, y de ahí el nombre de "partos". También los antepasados de los medos y los propios persas pertenecieron a esta oleada proveniente de las estepas de la Rusia austral. Incluso el nombre de Irán significa "tierra de arios" (Viñuales, 1996: p. 9, 33). Varios siglos después de esta migración aria, primero los medos y luego los persas tomaron el control de Irán y Mesopotamia. Entre 550 y 486 a. C., con los tres primeros emperadores aqueménidas —Ciro II "el Grande", Cambises II y Darío I— los persas tuvieron su mayor expansión territorial. Dominaron desde el Mar Egeo y Egipto, hasta el Océano Índico y el borde Sur de las estepas de Asia central (ver mapa 3).

Mapa 3. Provincias del Imperio Persa Aqueménida al final del reinado de sus tres primeros emperadores.

Los partos, junto con muchos pueblos integrados en el Imperio Persa, fueron a la guerra junto con los aqueménidas. Herodoto menciona en su libro VII —donde hace la crónica sobre las Guerras Médicas[60]—, que el ejército persa, comandado por el rey Xerjes para invadir Grecia, aglutinó contingentes de diferentes etnias vasallas del imperio, entre los que se encontraba un gran batallón parto. Un dato relevante es, que cuando el historiador describe las usanzas guerreras de los partos, no menciona el uso de ningún tambor militar, ni nada parecido. La crónica dice así:

> LXIV. Militaban los Bactrianos armando sus cabezas de en modo muy semejante a los medos, con sus lanzas cortas y con unos arcos de caña según el uso de su tierra. Los sacas o escitas cubrían la cabeza con unos sombreros a manera de gorro recto y puntiagudo, iban con largos zaragüelles, y llevaban unas ballestas nacionales, unas dagas y unas segures o *sagares* [especie de hacha con el filo en el borde superior de la hoja]. Siendo estos escitas Amirgios, llamábanlos sacas porque los persas dan este nombre a todos los escitas. El general de estas dos naciones de bactrianos y sacas era Histaspes, hijo de Darío y de la princesa Atosa, hija de Ciro.
>
> LXV. Los indios iban vestidos de una tela hecha del hilo de cierto árbol, llevando sus arcos y también las saetas de caña, pero con una punta de hierro: así armados venían a las órdenes de Farnazatres, hijo de Artabates. Llevaban ballestas los Arios al uso de la Media, y los demás aparatos al uso de los bactrianos, y tenían por comandante a Sisamnes, hijo de Hidarnes.
>
> LXVI. Las mismas armas que los bactrianos llevan los Partos, los Corasmios, los Sogdianos, los Gandarios y los Dadicas. (Pou, 2006: p. 821)

La consolidación del poder político y militar persa aqueménida fue seguramente un factor importante para inhibir más migraciones orientales de oportunistas o invasiones militares sobre el Gran Irán. Pero las cosas cambiaron siglos después, cuando el macedonio Alejandro Magno conquistó el Imperio Persa, proclamándose así mismo un aqueménida, por la admiración que despertaba en él la figura de Ciro II "el Grande". A partir de entonces hubo sensibles cambios en las relaciones de poder de la zona.

---

[60] La primera ocurrida en 499 a. C., cuando Darío I invadió con su flota la llanura de Maratón. La segunda llevada a cabo poco después por el hijo de Darío I, Xerjes, quien llevó aún más tropas que su padre a Grecia. Para cruzar el estrecho del Helesponto, que divide Asia de Europa, Xerjes mandó a construir un colosal puente de barcas atadas entre sí por babor y estribor. La tercera sucedió en 467 a. C. en la actual Turquía, bajo el reinado de Artaxerjes I. El resultado de estas batallas fue favorable para los griegos, quienes obligaron a los persas a desistir en sus intentos de expansión sobre Grecia, además de prohibirles la navegación por el Mar Egeo.

Después de la temprana muerte de Alejandro (en 323 a. C.), su gran imperio se desarticuló a consecuencia de las guerras que por los territorios tuvieron entre sí sus más allegados generales. De sus oficiales de alto rango surgieron los diádocos —del griego διαδοχοι (*diadochoi*, "sucesores")—, los cuales se quedaron a cargo de las diferentes satrapías del imperio. Los diádicos, posteriormente desconocieron la regencia de un poder central y consolidaron monarquías independientes.[61] Luego de varias décadas de confusas guerras entre ellos, Seleuco, en base a alianzas y campañas militares exitosas, logró hacerse del poder de Babilonia, y posteriormente de regiones orientales más remotas como Media, Aria, Partia, Bactria y Sogdiana, más allá del Río Oxus.

Los límites de la expansión de Seleuco hacia Oriente sólo fueron marcados por la oposición insuperable del Imperio Maurya de La India, cuyas huestes al mando del genial Chandragupta —Sandrocotus en fuentes griegas— derrotaron a los seleúcidas en 305 a. C. Ya octogenario, Seleuco dedicó los últimos años de su vida a realizar sus últimas conquistas hacia Occidente, las cuales incluyeron partes de Asia Menor y Macedonia, llegando a controlar y reunificar una vasta región que comprendió casi todo el territorio de lo que fue el antiguo Imperio Persa Aqueménida. Murió en 280 a. C. y su hijo Antioco I heredó el imperio.

Las continuas guerras intestinas en Irán durante la época seleúcida, permitieron la llegada de nuevas olas de invasiones orientales. Alrededor del 250 a. C. hizo su aparición en Irán otra tribu proveniente de las estepas de Asia central —una región que está compuesta casi totalmente por el gran territorio de Kazajstán, pero que abarca también Turkmenistan, Uzbekistán, Tayikistán, Kirguistán y parte de Mongolia. Esta tribu perteneció a los pueblos parni-dahae, y en Irán se les dio el nombre de saskas (o sakas), pues indistintamente así se les llamaba, desde tiempos aqueménidas, a todos los pueblos que habitaban más de la frontera Noreste del Imperio Persa (según Herodoto). Aprovechando la inestabilidad del poder Seleúcida, estos guerreros nómadas, bajo el mando de su caudillo Arsaces, invadieron la satrapía oriental de Partia. Su líder se coronaría posteriormente como Arsaces I rey de Partia, y sería el iniciador de la dinastía de los arsácidas "partos". Seleuco II trató de recuperar el control de esta satrapía sin lograrlo (entre 230 y 227 a. C.), con lo que se vio obligado a reconocer el poder arsácida sobre Partia.

[61] Casandro fue rey de Macedonia, Ptolomeo de Egipto, Lisímaco de Tracia, Antígono de Anatolia y Seleuco de Irán y Babilonia.

Antioco III —hijo de Seleuco II y sucesor de su hermano Seleuco III— subyugó otra vez a los parni-partos, pero un nuevo periodo de inestabilidad vino en 192 a. C. cuando el Imperio Romano le declaró la guerra al Imperio Seleúcida por arrebatarles el control de sus provincias europeas, y aprovechando la guerra en Occidente, los arsácidas vieron la oportunidad de reindependizarse. Los partos autóctonos asimilaron la cultura de los parni-dahae —quienes se llamaron a partir de entonces también "partos"—, y todo parece indicar que fue a partir de esta influencia centroasiática que se introdujeron a Irán muchas de las innovaciones técnicas militares que se expandirían después en los ejércitos de los reinos occidentales.

Estos saskas parni no eran los mismos que aparecen en la crónica militar de Herodoto —a los que tampoco se les atribuye el uso de tambores. En su texto, el historiador griego especifica que aquellos saskas (o sakas) del ejército aqueménida eran en realidad amirgios, y una diferencia importante entre estos y los posteriores invasores centroasiáticos de Partia, es que los segundos nunca fueron vasallos del Imperio Persa, sino nómadas esteparios que obedecieron sólo a sus normas tribales y clánicas.

Si se compara la descripción de Herodoto sobre las Guerras Médicas con la de Plutarco, escrita sobre hechos ocurridos siglos después en Carrhae, es notorio que hubo una transformación sustancial de las tradiciones militares partas. Esto encuentra explicación, precisamente en el hecho de que los partos no tenían los mismos componentes étnicos y culturales en estos dos momentos históricos.

De la época previa al periodo de dominio parni-parto sobre Persia hay también algunos pocos registros sobre el uso de tambores militares, pero es relevante que estos no hacen referencia a tambores-cazo, sino a tambores de tipo cilíndrico; y luego, después de los casi cinco siglos de influencia parni-parta en el Gran Irán (entre 250 a. C. y 226 d. C.), las muestras y referencias al uso de tambores-cazo crecen exponencialmente. A partir de lo anterior, puede relacionarse la introducción de los tambores-cazo con la llegada de los parni-partos a la zona, por lo que resulta altamente probable que los tambores registrados por Plutarco en Carrhae hayan presentado esta forma en su caja de resonancia. Revisaré a continuación las evidencias organológicas levantadas en las etapas históricas, antes y después del Imperio Parto, con tal de hacer evidentes las novedades organológicas introducidas en su periodo de dominio.

2.1. Tambores militares cilíndricos y tambores-cazo no militares antes del Imperio Parto

En los nueve libros de historia que escribió Herodoto, donde aparecen descritos varios pueblos además de los partos aqueménidas, no hay una sola alusión a ningún tipo de tambor militar. El historiador menciona en su texto a persas, macedonios, lidios, licios, egipcios, libios, escitas, amirgios, carios, tracios, chipriotas y jonios, entre muchos otros grupos sociales.

Es verdad que la mayoría de estos pueblos son mencionados brevemente, pero tampoco se mencionan tambores en las descripciones más detalladas, como las que hizo sobre las Guerras Médicas. Y esta ausencia es también secundada por otros historiadores o escritores de la época. Esquilo vivió en carne propia la primera guerra Médica, cuya batalla clave fue la librada en Maratón, donde las armas griegas se cubrieron de gloria por repeler exitosamente a los invasores mediante una brillante estrategia. A partir de esta tremenda experiencia, el dramaturgo griego escribió su célebre tragedia titulada directamente *Los Persas*, donde al describir los contingentes de ambos bandos no se alude a ningún tipo de tambor (Alsina, 2002: p. 33-88). Tampoco se tiene noticia de que los conquistadores y herederos de la cultura asirio-babilónica antes y después de los persas, medos y macedonios hayan utilizado tambores como parte de su estrategia militar. En las crónicas de las batallas de Alejandro Magno anteriores a La India, no existe referencia a tambores militares por ninguna parte, ni siquiera en los enfrentamientos más comentados, como el de Gaugamela[62], después del cual cayó el último rey aqueménida, Darío III, y con él, todo el primer Imperio Persa.

Los tambores militares de batalla comienzan a mencionarse hasta que Alejandro Magno emprende su campaña contra La India, llevada a cabo en el siglo IV a. C. En *Historiarum Alexandri Magni Macedonis*, Curtius Rufus Quintus, historiador del siglo I, escribió una crónica sobre la batalla del Río Hydaspes, lugar donde las

[62] En la película *Alexander* (2004) del director estadounidense Oliver Stone, hay una escena donde un soldado macedonio toca un tambor cilíndrico antes de comenzar la batalla de Gaugamela. Este detalle pasa por lo general desapercibido, por la sencilla razón de que ahora nos resulta de lo más extraño pensar en milicias que no cuenten con algún tipo de tambor para marcar el paso de los contingentes. Sin embargo, como he dicho, no hay fuentes que mencionen tambores dentro de las técnicas de guerra romanas o griegas. Así que, el tambor macedonio de Oliver Stone y sus asesores históricos, por más natural que parezca, es un *craso error*.

tropas del joven conquistador se enfrentaron contra las del rey Porus, en 326 a. C. En un pasaje del texto se mencionan unos tambores en las filas indias, probablemente montados sobre el lomo de elefantes (extraído de la traducción de Rolfe, 1976).

> Los caballos asustados atascaron los carros [de los macedonios] en los pozos de lodo y el río, sólo unos pocos se condujeron hacía las armas enemigas, directo hacía Porus, quien instaba fuertemente a sus tropas a pelear. Él, cuando vio que los carros iban errantes en el campo, organizó una fila con los elefantes que estaban a su lado. Atrás de ellos puso a la infantería y los arqueros, así como también a los acostumbrados tañedores de tambor [*tympanum*], estos, entre los indios, hacen la labor de los trompeteros [macedonios], y los elefantes no se espantan con su sonido, pues están entrenados y familiarizados con este. (Libro VIII, sección 14, párrafos 8 al 11)

Datos similares fueron referidos por Strabo (64/63 a. C. – 24 d. C.) en su *Geographica* (XV, 1, 52), donde también menciona tañedores de *tympana* dentro de las fuerzas militares del rey Chandragupta, quien logró expulsar a los macedonios de La India y fundó el Imperio Maurya entre 320 y 321 a. C.

La versión en siriaco de la *Historia de Alejandro el Grande*, escrita por Pseudo-Calestenes, menciona que el conquistador incluyó tambores a su "música" marcial (Farmer, 2000a: p. 35), aunque no dice que los haya usado en batalla. Lo anterior parece convincente, dada la visión integracionista de Alejandro en cuestiones culturales. Pero esto debió suceder hasta enfrentarse a los ejércitos indios que ya los utilizaban, y luego observar su funcionamiento como arma de comunicación táctica en el campo de batalla. El genio creativo de Alejandro en cuestiones militares, enardecido como siempre, lo llevó también a experimentar con la utilización de un gigantesco órgano del tipo del *hidraulus* como medio de señalización para sus tropas, según lo registra el *Kitab al-Siyasa*, un tratado árabe escrito entre los siglos XVIII y IX (*ibídem*).

Sin embargo, no se tiene noticia de que estas novedades en la organología militar hayan sido retomadas por los ejércitos grecolatinos luego de la muerte de Alejandro y la fragmentación del Imperio Macedonio. La técnica más parecida al batimiento de un tambor, dentro de la cultura militar de los grecorromanos, era la percusión sobre el escudo con la lanza o la espada para marcar el paso. La ausencia de tambores en las legiones romanas es también corroborada en la

citada crónica de Plutarco sobre la batalla de Carrhae, donde puede deducirse que el miedo de los romanos a los *roptra* de los partos tenía que ver con su desconocimiento.

Por las mismas razones que se han expuesto en el caso del *tympanum* parto referido por Plutarco, el *tympanum* indio mencionado en las fuentes europeas tampoco puede tomarse por el antiguo tambor de marco griego utilizado para fines religiosos. Una fuente bizantina del siglo X, el *Lexicon* de Suidas, ofrece una descripción de los *tympana* utilizados por las tropas indias. Ahí se dice que estos instrumentos tenían forma cilíndrica y estaban hechos a partir de un tronco ahuecado. Uno de sus orificios era cubierto con piel de buey, mientras por el otro extremo se insertaban idiófonos similares a campanas de cobre. La cara abierta era puesta hacia abajo mientras se percutía sobre todas las partes del instrumento, con lo cual también queda implícito el uso de baquetas. Al batir el tambor, las campanas colocadas dentro resonaban produciendo un sonido parecido a un zumbido o al bramido de un animal salvaje (citado por Nikonorov, 2000: p. 72). Este instrumento debe corresponder al membranófono militar encontrado bajo el término *dundubhi* en las fuentes de la antigua India en tiempos de los vedas (*ibídem*: p. 72).

Aquí se vislumbra el primer atisbo de que los partos utilizaron un tipo de tambor-cazo en sus ejércitos. Entre el *róptron* parto referido por Plutarco y el *tympanum* indio descrito en el *Lexicon*, puede observarse una diferencia sutil pero reveladora. El añadido de campanas para incrementar el efecto sonoro de los tambores es un elemento que se menciona en ambos instrumentos, pero mientras el *tympanum* indio las llevaba dentro, el *róptron* parto era revestido por ellas. Lo anterior sugiere que en el *tympanum* indio era posible poner las campanas dentro, pues tenía una cara abierta opuesta a la cara emparchada, rasgos que definen un tambor cilíndrico con una sola membrana; por otra parte, la descripción sobre el *róptron* apunta a pensar en un instrumento que, una vez que ha sido emparchado, resulta difícil o imposible introducir campanas dentro de él, pues no tiene una contra-cara abierta, sino una concha que estaría completamente cerrada si no fuera por un pequeño orificio acústico, rasgos característicos de los tambores-cazo (sobre la función del orificio acústico ver el subapartado 5.1.1 del capítulo II).

Además de los tambores cilíndricos de las milicias indias, se han encontrado representaciones de antiguos tambores militares en Egipto las cuales tampoco tienen forma de cazo. Estos registros egipcios datan del periodo del Nuevo Reino (entre 1562 y 1085 a. C.). Como ha apuntado Marcelle Duchesne (1981), en dichas imágenes aparecen tambores bimembranófonos con forma de barril suspendidos en el cuello de un ejecutante por medio de una cuerda, y el hecho de que se muestre un sistema de tensión por tiras puede apuntar a un origen Nubio, pues de la misma manera son tensados los actuales tambores de esa nación, en cambio, los parches de los tambores homólogos en Mesopotamia fueron fijados con remaches o pegamento. Un espécimen cilíndrico bimembranófono, con el mismo sistema de afinación por cuerdas, fue encontrado en la tumba 183 de la 12.va dinastía, reinante durante el Reino Medio (2040-1730 a. C.). Antes de este periodo, durante el Antiguo Reino (2780-2040 a. C.) los registros de tambores en Egipto son inexistentes. Fuera de escenas bélicas hay registros de otros tipos de tambores egipcios diferentes al de forma de cazo. Del mismo periodo del Reino Medio hay una imagen de un tambor de marco circular similar a los encontrados posteriormente en la iconografía de Grecia. Otro tipo de tambor egipcio fue representado en un bajorrelieve de la ciudad de Tebas, tiene una forma cilíndrica con el centro angosto (el tipo *c* de la figura 9), rasgo que lo ubica como un posible antecedente de la actual *darbuka* árabe. (p. 290)

Duchesne ofrece otro importantísimo dato que imposibilita la conexión histórica entre el uso bélico de los tambores egipcios con los de la tradición parni-parta. Dice que ningún tambor egipcio, ni siquiera los más grandes, aparecen alguna vez tocados con baquetas. Según sus investigaciones, este implemento percutor no se presentó en Egipto hasta el siglo III de la era cristiana (*ibídem*: p. 290).

Antes de los parni-partos también hubo algunos tambores-cazo en Asia suroccidental, pero tampoco estos antecedentes pueden tomarse como sustento histórico de su cultura militar, pues sus usos y contenidos simbólicos de estos tambores fueron en extremo diferentes. Mostraré a continuación algunos ejemplos.

De acuerdo a lo que refiere el arqueomusicólogo[63] Richard Dumbrill (2005: p. 194), un sello para arcilla hallado en Chogha Minsh dentro del actual Irán —

[63] La joven disciplina de la arqueomusicología ha hecho importantes aportes al conocimiento de la vida musical de las culturas que se desarrollaron en Mesopotamia y sus alrededores, en tiempos tan

datado en el periodo protoelamita de antes del 3.er milenio a. C.— parece mostrar que los antiguos elamitas[64] utilizaron algún tipo de tambor-cazo en su música ritual. En la imagen se encuentra un grupo de músicos tocando sus instrumentos, al que se agregan en el extremo derecho, dos personas más que ofrendan productos. Todos se encuentran rodeados de vasijas, ánforas o platos que dan la idea de contener las ofrendas, entre las que se aprecia algo como un pescado en la esquina superior izquierda de la imagen. Entre los instrumentos que aparecen en el grupo de los músicos están: un arpa de arco, un tipo de aliento en forma de cuerno, un cantante que se lleva la mano a la boca y una percusión. La caja de resonancia de este tambor parecería tener forma de un cazo o vasija semiesférica —según los contornos difuminados—, y su ejecutante se encuentra en la acción de tañer con la palma abierta sobre su parche. (Lámina 35)



Lámina 35. Imagen impresa por un sello sobre arcilla de antes del 3.er milenio a. C.

remotos como el 3.er milenio a. C. Algunos investigadores han elaborado sorprendentes hipótesis en las que incluso se habla de algún tipo de escritura musical cuneiforme de miles de años de antigüedad. Las nociones sobre la historia de la teorización musical se han visto también trastocadas por los hallazgos de esta disciplina, al aportar nuevas luces sobre el uso de sistemas escalísticos en Babilonia. Otro campo que se ha visto altamente beneficiado por la arqueomusicología es, sin duda, el de la organología. Se han ido encontrando fuentes lexicográficas de la época (tablas de arcilla sumerias, por ejemplo) donde hay descripciones de instrumentos y sus usos. Paralelamente a estas fuentes, hay otros objetos en los se han plasmado iconográficamente las actividades musicales, como son: estelas, estatuas, bajorrelieves, vasijas o los característicos cilindros metálicos que servían como sellos sobre la arcilla fresca. Además, se han hallado algunos instrumentos en excavaciones, como arpas o flautas, a los que se les ha estudiado y duplicado para conocer los sonidos que son capaces de producir. (Krispijn, 2010: p. 125)

64 Elam fue un importante reino de la antigüedad que se consolidó al Este de Mesopotamia, a lo largo de la costa del Golfo Pérsico, en el actual Irán. Su principal capital fue Susa. Los primeros registros de su monarquía datan aproximadamente del 2700 a. C. Antes de esto, se cree que aún no tenían una unificación étnica y cultural, por lo que se le llama a este periodo "protoelamita". En 1120 a. C. el rey Nabucodonosor I de Babilonia conquistó el reino de Elam, con lo que llegó a su fin, aunque hubo posteriores periodos de independencia, antes de que los persas aqueménidas tomaran por completo el poder en la zona en el siglo VI a. C. Aún no se sabe con cuál tronco estaba emparentada la lengua elamita, pues no guarda relación con los idiomas de los pueblos vecinos; no es semítica ni tampoco irania. Algunos investigadores la relacionan con las lenguas armenias, mientras que otros con las lenguas drávidas del Sur de India.

(periodo protoelamita) hallado en Irán occidental.

En otro sello, este acadio[65], de una fecha un tanto más reciente —de entre el 3000 y 2334 a. C.— aparecen con mayor claridad algunas percusiones (un sistro, un tambor cilíndrico con el centro angosto y un tambor-cazo) en ensamble con un arpa zoomórfica y un cantante. (Lámina 36)



Lámina 36. Imagen impresa por un sello de arcilla acadio (3000- 2334 a. C.).

En la iconografía del 2.do milenio a. C. se hace también presente otro tambor que algunos investigadores consideran como un tambor-cazo, con el añadido de una base de soporte que le termina dando una forma de copa. Este sería el antecedente del *tombak* iraní y otros tambores similares (ver el tipo *d* en la figura 9).

En una tabla de arcilla de alrededor del 2000 a. C. encontrada en Senkereh al Sur del actual Irak —hoy en el Museo Británico—, se muestran dos pugilistas en combate mientras dos músicos tocan. Uno de ellos percute dos tejoletas entre sí, mientras que otro toca uno de estos tambores de copa de un diámetro menor al de su cintura (Dean, 2012: p. 19). Senkereh fue la antigua ciudad-estado de Larsa de origen sumerio y, por lo tanto, el uso de este tambor podría remontarse muchos siglos atrás de la fecha en que está datada la tabla de arcilla. A saber, antes del 3.er milenio precristiano, es decir, por lo menos contemporáneo a los tambores-cazo elamitas y acadios que aparecen en las dos imágenes anteriores.

[65] Los acadios eran de origen semita. Algunas tribus nómadas de la Península Arábiga comenzaron a asentarse en Mesopotamia durante la época de las primeras ciudades estado sumerias, fundando posteriormente su propia ciudad, llamada Akkad. Bajo el mandato de su rey y caudillo Sargón I conquistaron algunas ciudades sumerias alrededor de 2350 a. C., creando un reino unificado y una cultura fusionada, la cual es el antecedente de la cultura babilónica. Sostuvieron varias guerras, además de con los sumerios, con los elamitas y asirios.

Otra muestra del uso de tambores-copa por parte de los sumerios la aportó una tablilla encontrada en las excavaciones de Uruk (lámina 37). Esta pieza es conocida como la tablilla O. 175 dentro en la colección de los *Musées Royaux du Cinquantenaire de Bruxelles*, y esta datada en 300 a. C., una fecha mucho más reciente que la de la tablilla de Senkereh. Para esta época, Babilonia y sus ciudades vecinas habían sido ya conquistadas por medos, persas y macedonios. De estos últimos, el antes general de Alejandro Magno, Seleuco, había logrado quedarse con Mesopotamia y coronarse rey después de la prematura muerte del impar conquistador. No obstante la relativa novedad de la tablilla O. 175, hay dos elementos iconográficos que relacionan el tambor-copa ahí representado con un pasado sumerio muchísimo más antiguo. Arriba del tambor puede observarse un signo cuneiforme neoasirio para nombrarlo y, a su derecha, se distingue un toro colocado verticalmente. El signo indica que el tambor era llamado *lilis* o *lilissu*, y con él es posible seguir un rastro filológico de transformaciones por escrituras cuneiformes más antiguas —neobabilónica, babilónica, paleobabilónica, hasta llegar a la sumeria—, siempre haciendo referencia a un instrumento ritual. La relación del *lilis* con un origen sumerio es reforzada por la presencia del toro, animal astado asociado con la divinidad en su arcaica religión, mismo que era sacrificado ritualmente para emparchar dicho tambor.

Según Giuseppe Furlani (1927), el signo neoasirio para *lilis* que aparece en la tablilla O. 175 se deriva del paleobabilónico y sumerio para *balag*. Y aunque todavía se discute si el signo *balag* designaba un arpa o un tambor, el autor piensa que ya desde la escritura más antigua, los signos son suficientemente claros gráficamente para evidenciar que se trata de un tambor similar a una *darbuka* con forma reloj de arena posicionada horizontalmente (ver el tipo *c* en la figura 9). El signo neoasirio *lilis* sería entonces un compuesto de dos signos, que incluiría *balag* más *lid*, este último utilizado para designar un recipiente (p. 270-283-286). (Figura 10)

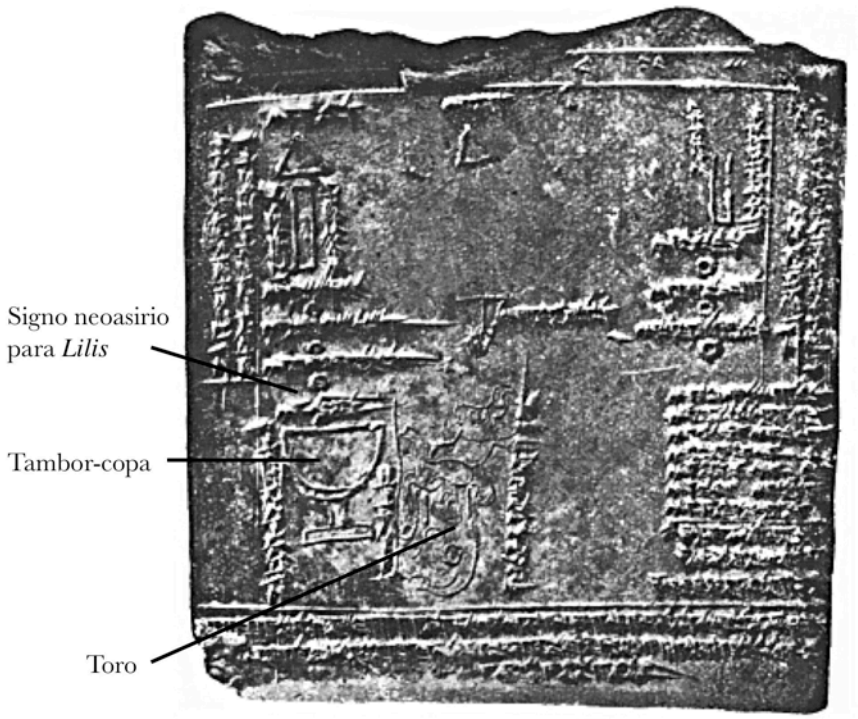


Lámina 37. Tablilla O. 175 encontrada en Uruk en 300 a. C. donde aparece la imagen y el signo cuneiforme neoasirio del *lilis* (esquina inferior izquierda), tambor sagrado babilonio que era tensado con la piel de un toro sacrificado ritualmente en honor al dios Ea.

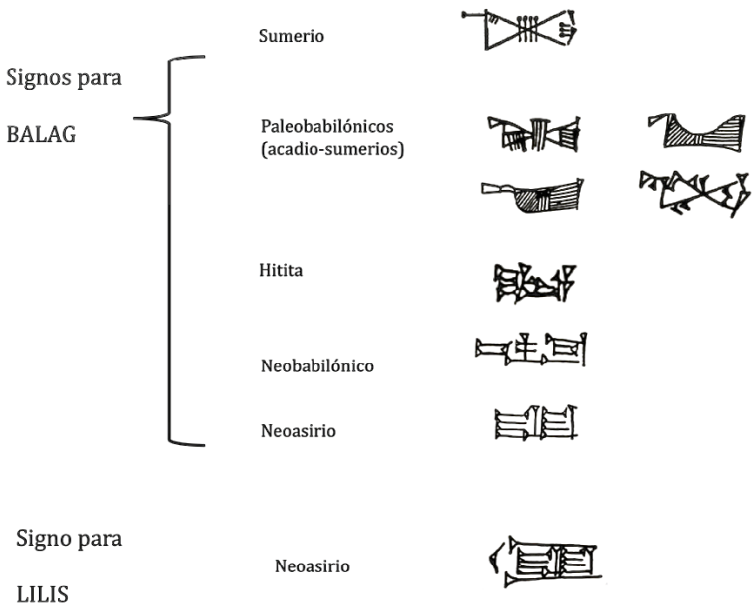


Figura 10. Relación entre los signos cuneiformes para *balag* y *lilis* (*balag* + *lid*).

En cuanto al elemento iconográfico del toro, hay estudios previos que sustentan su relación con la antigua religión sumeria y el tambor *lilis*. El eminente asiriólogo Thureau-Dangin, en su vasto ensayo *Rituels Acaddiens* de 1921, logró

descifrar de las fuentes originales babilónicas, cómo se llevaba a cabo el ritual para emparchar el *lilis*. El uso de este tambor estaba estrechamente relacionado con el culto al dios Enki (el Ea sumerio), soberano de las aguas ordenadas, del conocimiento y la música; fue también padre de Marduk, el máximo héroe mítico babilónico y dios de la Tierra. En el templo de Enki era sacrificado un vigoroso toro al que se le quitaba la piel para usarla como parche, y cuyos tendones eran utilizados para el proceso de tensión. Antes de darle muerte, el templo era sahumado con esencias aromáticas, la boca del animal era lavada, y los sacerdotes susurraban al oído del cornúpeta un ensalmo en sumerio, por medio del cual se le explicaba el honor de su uso divino. Un himno era cantado inmediatamente después de la oblación, mismo que era acompañado de una flauta doble. El corazón del astado era quemado y la piel tratada con harina, cerveza, vino, grasa, sustancias de alumbre y excreciones de plantas. El proceso de curtir y tensar la piel sobre la boca del tambor duraba quince días, después del cual se ofrecían nuevos sacrificios para completar la sacralización del *lilis*. (Citado por Blades, 1992: p. 157)

Las raíces sumerias del culto babilónico de Enki sugieren que también mucho de los instrumentos rituales podrían tener este origen, incluyendo el uso del tambor-copa. Aunque esta descripción es de un ritual babilónico, los estudiosos concuerdan en que la base de aquella religión, surgió de la asimilación acadia del panteón sumerio con todo y la triada de sus grandes dioses, Anu, Bel y Enki (Ea). La diferencia de la mitología babilónica con respecto a la sumeria, radica en que Marduk terminó por convertirse, con base en sus hazañas frente a los demonios, en el jefe de todas las divinidades (Layna & Arostegui, 1983: p. 304, 305). Pero, en una época anterior a Babilonia, el dios sumerio Enki era quien poseía muchas de las atribuciones que posteriormente se le adjudicarían a su hijo En-lil (el Marduk babilónico), que entre los sumerios no era sino una deidad menor. Existe el fragmento de un poema mítico paleobabilónico escrito en sumerio y acadio de alrededor del 2000 a. C. donde se adjudica la creación de los humanos a Ea y no a Marduk, como aparece en textos posteriores. Ea aparece ahí con su nombre sumerio, modelando a los humanos con arcilla y sangre de una divinidad derrocada, y en esta tarea es ayudado por la diosa madre Mami, mientras que en la mitología babilónica es Marduk quien es ayudado por Ea al realizar esta creación.

Hacia el 2.do milenio a. C. los tambores-copa como el *lilis* siguieron plasmándose en la iconografía mesopotámica. En cambio, las representaciones de los tambores-cazo fueron desapareciendo, sin que haya todavía alguna hipótesis sobre su desuso. Es posible que los cultos a los que estuvieran asociados hayan sido en algún momento descontinuados o transformados radicalmente. Se sabe que Hammurabi (muerto en 1750 a. C.) hizo una gran reestructuración del panteón mesopotámico —uno de los más complejos que han existido, con cerca de un millar de divinidades.

De la época del dominio neoasirio en Mesopotamia —ya dentro del 1.er milenio a. C.— se conserva un bajorrelieve donde se observa el *lilis* en una escena ritual, al lado de lo que parecen ser dos pugilistas, similares a los que se describen en la tablilla de Senkereh. (Lámina 38)



Lámina 38. Tambor-copa (*lilis*) babilónico impreso en una placa del 600 a. C.

De este mismo periodo perviven varios registros donde aparecen otras percusiones relacionándolas con sucesos bélicos. Theo Krispijn (2010) señala que en un relieve del palacio de Assur-nasirpal en Nínive (875 a. C.), existe una escena donde se celebra la derrota de un enemigo; ahí aparece un ensamble de músicos que tocan dos arpas, dos laúdes y un pequeño tambor. Otro relieve, éste en el palacio de Assur-banipal (650 a. C.), puede observarse otro conjunto con tambor en el que los músicos parecen incitar a las tropas babilónicas en una batalla (p. 143). La descripción del autor no es clara en cuanto a qué tambores son los que aparecen en esas imágenes, sólo menciona que son unos "pequeños tambores", pero es de suponerse que no se refiere ni a tambores-cazo o

tambores-copa, ya que en sus tablas de registro estos ocupan casillas especiales que se encuentran sin marcar al enumerar los instrumentos de estos relieves.

A partir de todos los registros citados anteriormente, se pueden sacar en claro los siguientes puntos, los cuales descartan la relación de las antiguas tradiciones percutivas de Mesopotamia y Egipto con la que se difundió en la zona bajo el dominio parni-parto, y también apuntan a considerar un origen centroasiático de los tambores-cazo.

1) Según lo que muestran las fuentes iconográficas, los tambores-cazo en Mesopotamia fueron utilizados de forma ritual desde tiempos muy remotos, por elamitas y acadios, pero en algún momento de la historia cayeron en desuso, quizá por las transformaciones que introdujeron sobre los antiguos cultos las etnias invasoras.
2) Otro antiguo tambor ritual fue el *lilis* sumerio, el cual tenía forma de copa, y que a diferencia del tambor-cazo mesopotámico, sí continuó vigente por lo menos hasta la época seleúcida —como lo atestigua la mencionada tablilla O. 175.
3) Ni los antiguos tambores-cazo mesopotámicos (elamitas y acadios), ni el tambor-copa *lilis*, parecen ser los antecedentes de la tradición percutiva militar que se desarrolló en el Medio Oriente y el Gran Irán durante los últimos siglos precristianos, bajo el dominio parni-parto, a partir de la cual se generalizó y difundió el uso de los tambores-cazo en la zona. No lo fueron los tambores mesopotámicos por su ya mencionado desuso desde el 1.er milenio a. C.; no lo fue el *lilis* porque, aunque parece haber estado presente en ámbitos de cierta forma marciales —como el boxeo ritual cuerpo a cuerpo—, no se tiene noticia de que hayan sido utilizados antes, después o durante alguna batalla. Además, todos estos tambores eran utilizados en rituales estáticos y no dinámicos, como sí se usaban los tambores parni-partos.
4) Durante el periodo del Nuevo Reino en Egipto (1562-1085 a. C.) aparecen representaciones de tambores militares, pero estos tampoco pueden conectarse con la tradición parta. Su forma cilíndrica alargada y su sistema de afinación, apuntan hacia un origen Nubio. Otro rasgo que los desvincula de la práctica percutiva de los parni-partos es la ausencia de

baquetas, las cuales no aparecen en Egipto hasta el siglo III, y esto también es observable en la iconografía de la antigua Mesopotamia.

5) Bajo el Imperio Neoasirio de Mesopotamia (934-610 a. C.) hubo un fuerte énfasis en los aspectos militares dentro de la abigarrada cultura babilónica —en este periodo, se integraron al panteón mesopotámico sobre todo divinidades guerreras. Es también aquí cuando aparecen las primeras referencias a tambores mesopotámicos utilizados con alguna connotación bélica, pero tanto la morfología de estos tambores como las descripciones de sus usos, no guardan correspondencia con aquellos utilizados a mediados del siglo I a. C. bajo el dominio parni-parto de Mesopotamia y Persia, momento que marca el inicio del contacto de los tambores-cazo con Europa.

6) No se tiene noticia de que los conquistadores y herederos de la cultura asirio-babilónica (medos, persas y macedonios), ni tampoco los ejércitos grecorromanos, hayan utilizado tambores como parte de su estrategia militar antes de los parni-partos.

7) Hay registros que mencionan tambores militares en los ejércitos indios durante las campañas de Alejandro Magno, pero estos, aunque por sus usos se acercan más a la tradición percutiva de los parni-partos, han sido descritos como tambores cilíndricos y no con forma de cazo.

8) En resumen: antes de los parni-partos, hubo tambores-cazo en Asia suroccidental, pero estos fueron religiosos, y hubo tambores militares pero fueron cilíndricos.

Con la irrupción de los parni-partos al Gran Irán llega un nuevo tipo de cultura militar con instrumentos y técnicas muy definidas, elementos que no se habían aplicado antes en los ejércitos de Asia suroccidental.

2.2. Tambores-cazo a partir de la influencia parta

Luego de tomar la satrapía de Partia, los parni arsácidas siguieron expandiéndose a costa de los gobernantes macedonios herederos de Seleuco. El rey Mithridates I conquistó entre 170 y 137 a. C. la mayoría de las satrapías seleúcidas, incluyendo Mesopotamia y Persia, de ahí que a los parni-partos se les

confundiera en ocasiones con los persas, a pesar de que su origen étnico fuera muy diferente. Hacia Oriente, Mithridates I se apoderó además de una parte del Imperio Greco-bactriano en 136 a. C. —otro de los reinos emergentes de la crisis seleúcida. La expansión del Imperio Parto tuvo que superar muchos años de sublevaciones en las ciudades griegas seleúcidas de Babilonia, además del continuo acoso de otras tribus saskas en las fronteras del Norte. Fue bajo el reinado de Mithridates II (123 a 87 a. C.) cuando se consolidó el dominio del Imperio Parto (o debería decir parni-parto-persa), al derrocar a los últimos seleúcidas y recuperar algunas provincias tomadas por los otros saskas. Se sabe también, que algunos de estos saskas aún nómadas se volvieron guardafronteras al servicio del nuevo Imperio Parto (Wilcox, 1986: p. 3).

En los inicios del siglo I d. C., una de estas tribus nómadas centroasiáticas, —los kushan— consiguió finalmente arrebatar a los partos el territorio de Bactria, Gandara y parte de Sogdiana, y al Oriente conquistaron también lo que quedaba del Imperio Greco-bactriano. Posteriormente, también se extendieron hacia el centro y Noroeste de La India. Los kushan asimilaron elementos de todos los sustratos culturales que habían dejado los anteriores imperios de la zona, como indios, persas, griegos macedonios y también de los parni-partos, y es por ello que a través de los vestigios kushan, es posible tener una idea de cómo fueron algunos componentes culturales del Imperio Parto.

En unos bajorrelieves de la época kushan encontrados en Gandara —en el distrito de Buner, La India—, aparecen representados algunos instrumentos musicales ejecutados por una especie de juglares o ministriles presumiblemente partos, de los cuales, dos tocan tambores-cazo. Estas tres piezas arqueológicas, que aquí se muestran juntas, originalmente se ubicaron separadas en el complejo arquitectónico donde se construyeron los relieves. Hoy se conservan en el *Cleveland Museum of Art* (lamina 39). Bernard Goldman (1978) ha apuntado que en estos fragmentos se identifican rasgos que son evidentemente grecorromanos, cómo las túnicas ceñidas al hombro y ciertos elementos simbólicos que sugieren un culto báquico —la libación del vino, las uvas, la semidesnudez—, pero estos se encuentran fusionados con otros rasgos provenientes de las culturas parta, india y persa (p. 190, 192, 198).

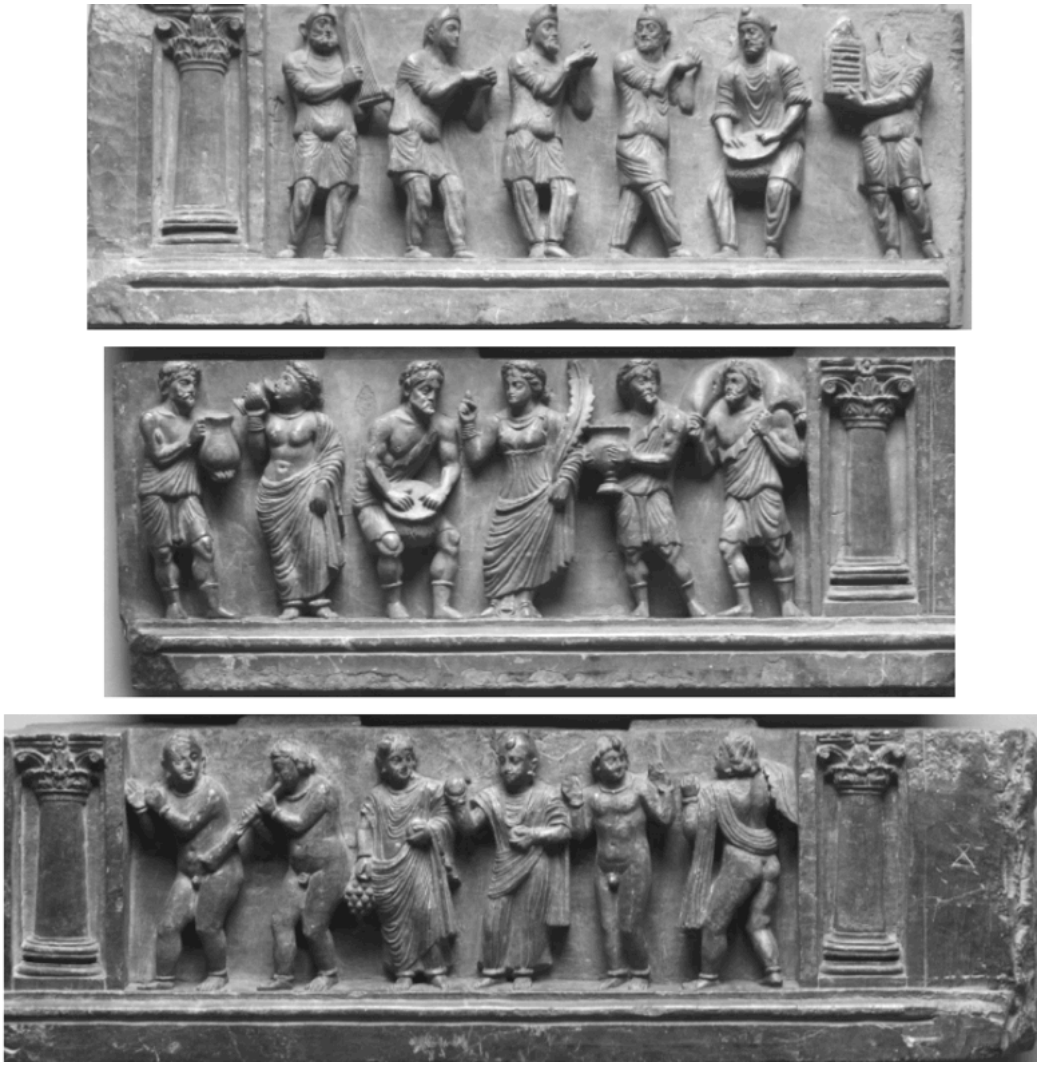


Lámina 39. Bajorrelieves kushan donde aparecen dos tambores-cazo.

Lo primero que distingue el investigador como un rasgo estilístico parto, es el aislamiento que las figuras tienen entre sí, todas puestas sobre un fondo plano (*ibídem*: p. 190-191). Efectivamente, si se comparan estos relieves con algunos contemporáneos de Roma, como los tallados en la Columna de Trajano (113 d. C.), es muy notorio que en el estilo romano las figuras se sobreponen unas a otras, a tal grado que a veces resulta difícil saber a qué personaje pertenece el brazo que emerge sobre una cabeza, o la pierna que se encuentra entre otras piernas (ver lámina 43). A esto se agrega que, en los relieves de Gandara hay una tendencia a mostrar la figura en pose frontal y en fila recta, mientras que en el arte romano abundan las imágenes de perfil colocadas a diferentes alturas del muro (*ibídem*: p. 190). La disposición espacial de las figuras de Gandara concuerda

con algunas pinturas encontradas en Dura-Europos[66] datadas dentro del periodo parto y, en base a esta unidad estilística, se ha planteado que la fecha de manufactura de los relieves fue aproximadamente a finales del siglo I (Rowland, 1956, citado por Goldman, 1978: p. 191). Los rasgos estilísticos partos en Gandara han sido también detectados por Galina Pugachenkova (1982, p. 145), quien ha encontrado obvias similitudes entre estos relieves con otros más antiguos, elaborados en la zona occidental del Imperio Parto (citado por Nikonorov, 2000: p. 73).

Dice Goldman (1978) que, aunque los relieves fueron encontrados en una zona que posteriormente tendría una fuerte presencia de las culturas del subcontinente indio, hay suficientes indicios para pensar que los tañedores de tambor-cazo ahí plasmados son representantes de la cultura parta o de los saskas centroasiáticos de la época parta o pre-kushan. Precisamente la forma del tambor es una muestra de ello, pues el tambor habitual en Gandara antes de la llegada de los centroasiáticos, tenía forma de barril con dos parches a sus extremos tensados por cuerdas. Se colocaba horizontalmente sujeto al cuello por medio de una tira o se posaba en el suelo, por lo tanto, era muy diferente al del bajorrelieve. (p. 192)

Otro rasgo parto es la ropa y el tocado de los músicos. Ninguno utiliza ropa hindú ni romana, sino que visten los habituales pantalones de las tribus esteparias, diseñados para montar a caballo (*ibídem*: p. 192). Por otra parte, el gorro abombado con largas tiras que cuelgan por las sienes hasta los hombros (*kyrbasia*), fue un elemento utilizado por los escultores griegos para caracterizar gentes asiáticas. En algunas representaciones esas tiras cubren la boca y la nariz, lo cual hace pensar que pudo haber sido un implemento para proteger del polvo a los jinetes. Apareció en la Frigia parta y fue usado en todo el territorio del imperio, además de ser adoptado por los sictianos del Sur de Rusia como distintivo ante otras tribus saskas (*ibídem*: p. 199). En cuanto a los rasgos faciales de los músicos, en opinión de John Rosenfield (1967), no lucen como indios o mediterráneos, sino como centroasiáticos (p. 216, 217, citado por Nikonorov, 2000: p. 73).

[66] Las pinturas de Dura-Europos fueron descubiertas en 1920 por unos soldados ingleses que cavaban trincheras cerca del Río Éufrates. Este antiguo asentamiento fue sucesivamente regido por macedonios, partos y romanos, hasta su destrucción en el año 256. La importancia arqueológica de este sitio es infinita. En el mismo complejo arquitectónico se encuentran la primera iglesia cristiana conocida, una de las primeras sinagogas y varios templos grecorromanos, todos con pinturas al fresco en sus muros, con diferentes grados de conservación. (Silver, 2010)

Además de los tambores-cazo, los otros instrumentistas tocan: a) un arpa angular de tipo mesopotámico, la cual es evidencia que la influencia organológica persa no se descontinuó del todo con la llegada de los partos —primera figura de izquierda a derecha en la fila superior; b) otro instrumento que no es identificable, pero que podría tratarse de una especie de sonaja, un carrillón de tubos o una especie de salterio —último de la misma fila; y c) tres batidores de palmas que se encuentran en medio de los anteriores.

El único músico que no está vestido al estilo parto, y que de hecho se encuentra desnudo, es el que toca una *tibia*[67] —segundo de izquierda a derecha en la fila de abajo. Goldman sugiere que esta escena en específico podría representar una bacanal, es decir, una celebración ritual ofrecida al dios Baco o Dionisio. Bajo esta interpretación, también se explicaría la ausencia de la *tibia* en los conjuntos de las filas superiores pues, estando dicho instrumento muy asociado con las orgiásticas bacanales, podría no haber resultado apropiado para las danzas más sobrias (*ibídem*: p. 192). Es notorio también que el personaje que toca la *tibia* no tiene rasgos orientales, sino helénicos. El punto sincrético en esta fila inferior, lo aporta la vestimenta india de la mujer de en medio —cuarta figura de izquierda a derecha.

Mary Boyce (1957) ha encontrado que la palabra con que se dignaba a este tipo de juglares en la época del Imperio Parto era *gōsān* (p. 10). Tal término lo dedujo a través del análisis comparativo de varios fragmentos que sobreviven de la literatura parta. Entre estos textos, hay uno donde se destaca la función de los instrumentistas como heraldos de los reyes; está escrito en idioma parto con caracteres maniqueos y se encuentra dentro de la traducción que Walter Bruno Henning hizo de *The Book of the Giants*.[68] Dice: "Como un *gōsān*, que

[67] La *tibia* es un instrumento de origen etrusco. Era utilizado en diversos rituales y celebraciones. Ya en los tiempos de Plutarco, los tañedores de tibia estaban organizados en un gremio, el Collegium Tibicinum Romanorum, el cual gozaba de varios privilegios a cambio de satisfacer las necesidades musicales de los rituales estatales. El similar griego de la *tibia* era el *aulos*, que podía tener dos tubos, uno más grande que otro. En la iconografía antigua aparecen muy asociados a los cultos de Dionisio y Cibeles (Mc Kinnon, 1980b: 811). Tanto la *tibia* como el *aulos* podían ser de lengüeta simple idioglota, o de dos lengüetas heteroglotas (Mc Kinnon, 1980c: 700). El tipo de doble lengüeta es, por lo tanto, uno de los prototipos más antiguos de la chirimía y el posterior oboe.

[68] *The Book of the Giants* es la traducción al inglés de una compilación de historias mitológicas realizada por los maniqueos, una secta iraní iniciada por el profeta Mani en el siglo III. La principal fuente de los maniqueos fue el *Libro de Enoch*, un texto judaico escrito en el siglo II a. C. que tuvo varias traducciones en la época y se difundió por África del Norte, Persia y Asia central, además del

proclama las hazañas de reyes y héroes del pasado y no obtiene nada pasa sí mismo".[69] (*Ibídem*, p. 11)

Como apunta la autora, además de que este fragmento establece el origen parto de la palabra, provee la primera evidencia de la función de los *gōsān* como preservadores de la cultura oral, por lo menos hasta que sus historias comenzaron a recopilarse y escribirse entre los siglos II y III (*ibídem*, p. 12). A estas consideraciones habría que agregar que también podría ser el primer registro que connote una relación simbiótica entre los *gōsān* y la realeza. Con los reyes posteriores no tan sólo cantarían historias del pasado, sino también las hazañas amplificadas del rey contemporáneo —una práctica que entraría dentro de las estrategias de legitimación del poder estatal—, en canje, los *gōsān* adquirirían varios privilegios como gremio. Lo de no obtener "nada para sí mismo" parece ser un recurso literario para enaltecer la labor de estos músicos a través de la abnegación.

Otra deducción importante de la citada investigadora es que, de acuerdo a la evidencia acumulativa, los *gōsān* estaban presentes en una parte considerable de la vida cortesana y popular de los partos y sus vecinos —como los kushan, los armenios y los indios—, incluso hasta la época sasánida tardía, justo antes de la colonización árabe musulmana, cuando hubo un profundo cambio de las normas morales en torno a la música, la cual fue prohibida en muchas situaciones celebrativas por los juristas musulmanes. Los *gōsān* entretuvieron a reyes y plebeyos, estuvieron presentes en ceremonias solemnes y festivas, cantaron tanto apologías como sátiras, fueron músicos y contadores de historias, conservaron los registros del pasado y comentaron su propio tiempo. Obtuvieron diferentes estatus sociales según sus habilidades y méritos personales, yendo desde el solitario músico ambulante hasta grandes grupos afincados en las cortes. (*Ibídem*, p. 17-18)

Medio Oriente. Mani, probablemente lo conoció a través del alfabeto arameo, que había sido asimilado como forma oficial de escritura del Imperio Parto. En las culturas orientales, estas historias fueron enriquecidas con elementos de las mitologías autóctonas, y estas fuentes sincréticas también se integraron en las traducciones de los maniqueos (Henning, 1943, p. 52). Los maniqueos desarrollaron caracteres propios —a partir del alfabeto arameo— para escribir sus textos sectarios. La premisa básica de la ideología maniquea era el dualismo radical entre el bien y el mal. (PROEL, s.f.).

[69] Reproduzco el texto como lo cita Boyce, es el siguiente: *cw'gwn gws'n ky hsyng'n šhrd'r'n 'wd kw'n hwnr wyfr'syd 'wd wxd 'ywyc ny kryd*. Como puede observarse, la segunda palabra es *gōsān*.

El análisis de las imágenes de Gandara —las más antiguas donde se muestran claramente unos tambores-cazo— aportan datos suficientemente convincentes como para relacionar el novedoso uso de los tambores-cazo con la llegada de los centroasiáticos al Gran Irán, cuya cultura fue difundida a través de la expansión del Imperio Parto. Desde estas evidencias es posible sostener que el *róptron* —ahuecado y revestido con campanas, más no rellenado con ellas— tuvo forma de cazo.

Los tambores-cazo de los *gōsān* de Gandara hablan, además, de una muy temprana diversidad en los usos y las formas de esta familia instrumental. El hecho de que estos membranófonos se representen tocados con las manos y dentro de un contexto musical —y no con baquetas dentro de una batalla—, sugiere que los partos tuvieron varios tipos de estos tambores destinados a diferentes propósitos. A estos dos tipos de tambores-cazo —el de los militares y el de los musicales— podría agregarse además un tercero.

En la ciudad de Tali Khamtuda, situada en el distrito de Penjikent al Norte de Sogdiana —en la actual frontera entre Uzbekistán y Tayikistán—, el arqueólogo S. Kurbanov (1990) halló un pequeño vaso de forma cónica junto con varias armas en la tumba de un guerrero que vivió entre los siglos III y V (citado por Nikonorov, 2000: p. 75). El descubridor ha sugerido que este vaso fue utilizado para un tambor, ya que el orificio que presenta en su fondo impediría que fuese utilizado como contenedor, pero sí favorecería una mayor sonoridad (lámina 40).

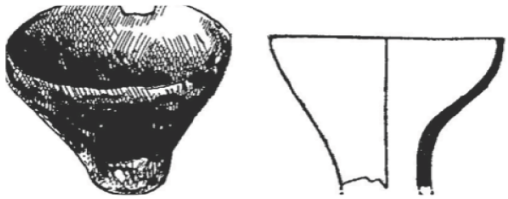


Lámina 40. Dibujos del tambor cónico hallado en Tali Khamtuda por Kurbanov.

Si este vaso efectivamente fue un tambor, no se parecía a los de Gandara, ni era suficientemente grande como para pensar en los tambores militares descritos en Carrhae. Sin embargo, su forma cónica sí es parecida a los tambores que ancestralmente han usado las tribus nómadas de las estepas centroasiáticas en la cetrería —la caza con aves rapaces domesticadas—, técnica que también se extendió en Gran Irán y La India a partir del Imperio Parto; y luego, a través de la expansión islámica, hasta distantes regiones donde incluso se sigue practicando.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dentro de este elegante arte de caza, el tambor sirve para espantar a las aves que se encuentren al paso del cetrero, con tal de que el halcón o el águila —incitándose por su huida— vuele sobre ellas para hincar sus garras y derribarlas. Otra de sus funciones sería la de llamar a la rapaz con el sonido producido al batir el parche. La siguiente imagen (lámina 41) muestra una escena donde se representa a Abdullah Khan Uzbeg II de la dinastía shaybánida (reinante entre 1583-1598), cazando con halcón y un tambor-cazo sobre el lomo de su caballo. Los shaybánidas fueron una dinastía mongola que gobernó territorios de Asia central limítrofes con el Gran Irán entre 1500 y 1599, principalmente Transoxiana. Muy probablemente el vaso del guerrero de Tali Khamtuda formó parte de un tambor cetrero. Esta pieza de barro es una verdadera joya arqueológica, pues si de los partos hay pocas huellas, estas son un mar, en comparación de los vestigios que se conservan de las culturas nómadas centroasiáticas.

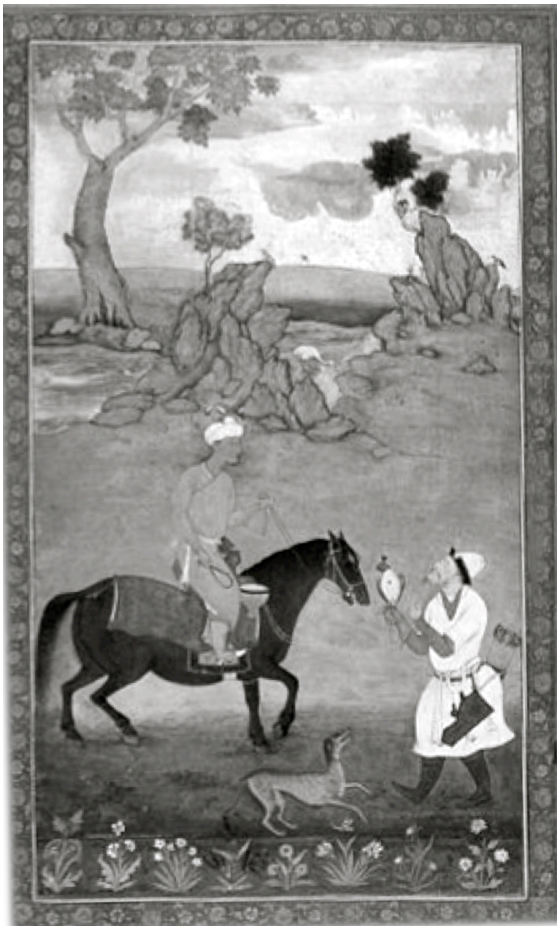


Lámina 41. Escena donde Abdullah Khan Uzbeg II utiliza un tambor-cazo de vaso cónico para la caza con halcón. Le asisten un sirviente a pie y un perro cobrador.

Pero aún queda la incógnita sobre la forma del otro tambor parto referido por Plutarco: el *tympanum*. En la resolución de esta cuestión hay dos posibilidades igualmente sostenibles. La primera es que el *tympanum* también haya sido un tambor-cazo diferente al *róptra*, idea que va de acuerdo con las evidencias presentadas sobre la diversidad de esta familia organológica dentro del contexto cultural de los partos. Valerii Nikonorov (2000) ha sugerido que la diferencia entre *tympana* y *róptra* no era un cambio morfológico, sino una diferencia de tamaño; mientras los primeros eran tambores-cazo grandes y montados en camellos, los segundos eran más pequeños y llevados por la caballería (p. 73). La segunda opción es que el *tympanum* haya sido un tambor cilíndrico, como se describen los utilizados en las fuerzas indias. Esta última posibilidad se apoya en los hallazgos de vasos cilíndricos datados en el siglo III a. C. encontrados también en tumbas de guerreros centroasiáticos (*ibídem*: p. 75), lo cual sugiere que los partos no desconocían su uso. Además —como expondré en siguiente subapartado—, las culturas que heredaron el uso de las percusiones militares siguieron integrando en sus filas tambores-cazo junto a los cilíndricos.

Con la llegada del dominio parni-parto sobre Persia, el uso del *lilis*, el tambor de mayor importancia simbólica en la religión babilónica vigente hasta tiempos seleúcidas, cayó en desuso, como consecuencia de los profundos cambios políticos y religiosos que transformaron los rituales sonoros. Sin embargo, se mantuvo vigente toda una pléyade de pequeños tambores-copa menos sacralizados que llegaron al periodo árabe y se utilizan hasta hoy en día. En este punto hay que señalar que, aun cuando los antiguos rituales sonoros babilónicos y su tambor primordial se descontinuaron, no hay que descartar su posible influjo en la cultura parni-parta. Habría que indagar, por ejemplo, en qué medida el milenario uso del sacro *lilis* babilónico intervino en la configuración de las ceremonias estáticas del nuevo imperio. En algún momento, los tambores parni-partos se asentaron y dejaron de ser nómadas, tuvieron su propia casa, de la misma manera que el antiguo *lilis* tuvo siempre su propio templo consagrado.

El alto grado de sincretismo desarrollados por la cultura parta y luego la kushan, sería la vía por la cual se concebiría una institución sonora estatal —militar y heráldica— con una novedosa configuración instrumental, donde quedarían fusionados los tambores orientales con las trompetas occidentales. El primer antecedente de la unidad instrumental que aquí he llamado el "núcleo de significación profunda".

2.3. La unión de tambores-cazo y trompetas[70], amalgama de Oriente y Occidente

Las trompetas han sido un invento recurrente en casi todas las regiones del mundo[71], sin embargo, ha sido en Occidente donde sus usos militares han cobrado mayor notabilidad, sobre todo en las culturas desarrolladas en la cuenca del Mediterráneo y la región escandinava.

Marcelle Duchesne (1981) ha encontrado la imagen de una trompeta militar usada en el antiguo Egipto alrededor de 1515 a. C. Unos ejemplares en plata, un tanto más antiguos, fueron encontrados en la tumba de Tut-ankh-amon (r. 1354?-1346? a. C.). Plutarco remarcó en sus escritos que tales aerófonos tenían un sonido como de rebuzno de burro (p. 291). (Lámina 42)

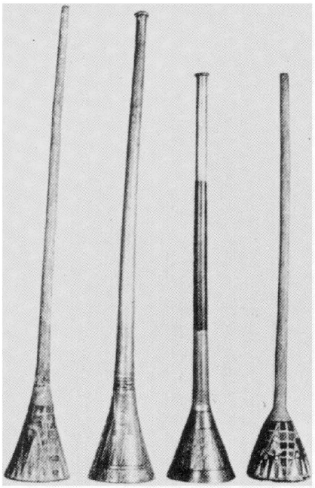


Lámina 42. Trompetas de plata egipcias encontradas en la tumba de Tut-ankh-amon.

Otro pueblo mediterráneo que usó trompetas militares desde tiempos remotos fue el de los etruscos. La evidencia arqueológica y literaria demuestra que ellos compartieron los mismos instrumentos musicales que los griegos del periodo arcaico (entre los siglos V–I a. C.); pero mientras los griegos prefirieron los cordófonos, los etruscos se distinguieron en la elaboración y uso de aerófonos. Muchos escritores griegos adjudican a este pueblo la invención de las trompetas, entre ellos, Esquilo, Sófocles, Deódoro Sículo, Julius Pollux y Athenaes de Naucrates.

Los etruscos desarrollaron tres tipos de trompetas metálicas: *tuba*, *lituus* y *cornu*. Las dos primeras eran rectas con una pequeña campana al final del tubo, con la diferencia de que, en la *tuba*, la boca de la campana seguía la línea recta, mientras que en el *lituus* daba un giro en forma de gancho hacia arriba; por su parte, el *cornu* tenía forma de "G", y se le adhería un travesaño de arriba a abajo para

[70] Aquí utilizo el término "trompeta" en una acepción genérica, refiriéndome a cualquier instrumento de tubo y boquilla circular donde el sonido sea producido por la vibración de los labios. En la K-Rev todas entran en la categoría **A23 Lengüetas de labio**.

[71] Si se hace un recuento universal sobre la organología de las trompetas, se encontrará, en términos generales, que son muy diversas y usadas en África y Europa, existen en menor grado en el Sur de Asia, son escasas en las culturas autóctonas de Las Américas, y muy raras en el Este y Sureste Asiático.

asirlo. Todas estas trompetas tenían un fin procesional entre los etruscos, pero posteriormente, sobre todo entre los romanos, fueron usadas como instrumentos de señalización militar. (Fleischhauer, 1980: 288)

Las fuentes que refieren trompetas dentro de los ejércitos grecolatinos son abundantes desde antes de la era cristiana. Por ejemplo, Esquilo menciona los *salpinx* —similares a la *tuba*— en un pasaje de la mencionada tragedia *Los Persas*, como un instrumento importante para arengar a las tropas helénicas antes de luchar contra el ejército de Darío I; Herodoto (484-425 a. C.), en su *Historia*, refiere trompetas en el ejército con el cual Aliates tomó Mileto (I, XVII).

La *tuba* y el *cornu* fueron los instrumentos más usados dentro de los ejércitos romanos. Aparecen en muchos bajorrelieves donde se plasman escenas militares, por ejemplo, en la Columna de Trajano, monumento terminado en el año 113, erigido para conmemorar las victorias romanas sobre los "bárbaros" de las fronteras norteñas y orientales del imperio, pueblos como los dacios, sármatas o partos (lámina 43).[72]



Lámina 43. Tubas y cornus en un bajorrelieve tallado en la Columna de Trajano.

A estas trompetas europeas puede agregarse el *lur* escandinavo, de cuerpo largo, delgado y curvo, cuyos ejemplares más antiguos datan de la segunda parte del 2.do milenio a. C. Y también el *karnyx* celta, el cual trataré más adelante.

[72] Los romanos tuvieron además la *buccina*, una trompeta curva similar al *cornu* y muy confundido con este. La *buccina* fue en un principio hecha a partir de un cuerno, luego cubierta con bronce, y finalmente elaborada por completo en metal. Su uso tardío fue militar, para dar señales de organización en los campamentos romanos, a diferencia del *cornu* en forma de "G", que fue utilizado para dar señales dentro del campo de batalla por su mayor sonoridad y tamaño. (Mc Kinnon, 1980d: p. 403, 403)

En contraste con la profusión de trompetas militares en el Mediterráneo, su uso en las culturas asiáticas contemporáneas a los imperios grecolatinos no ha sido registrado con claridad. Ya he mencionado que aquellos historiadores que por primera vez registraron el uso de tambores entre indios y parni-partos, de paso hicieron hincapié en que estos pueblos asiáticos no usaron trompetas para dar señales. Sobre esto concordaron, entre otros, Rufus Quintus, Strabo, Plutarco y luego también Pompeyo Trogo (27 a. C. - 14 d. C.), quién proporcionó la misma información en sus *Historiae Philippicae*. Las crónicas de Pompeyo fueron resumidas en el siglo II por Justino, donde se lee: "*Signum his in proelio non tuba, sed tympano datur*" (No hacen las señas en el campo de batalla con *tuba*, sino con *tympano*). (XLI, 2, 8)

Sin embargo, sí se han encontrado algunas antiguas trompetas en Mesopotamia y el Gran Irán, pero parecen haber tenido usos ceremoniales, religiosos o de otro tipo, mas no militares. Una trompeta de bronce fue encontrada en Persépolis —ciudad aqueménida de Irán—, pero no hay registros que expliquen su aplicación, ni siquiera en los relieves con escenas bélicas. (Lámina 44)

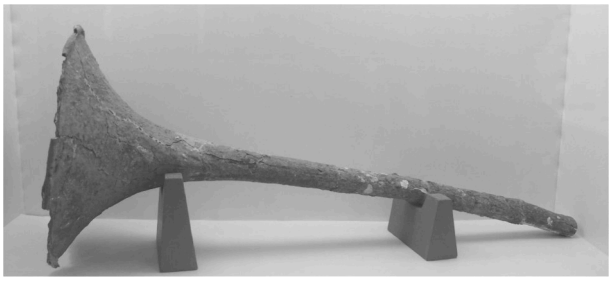


Lámina 44. Trompeta de bronce del periodo persa aqueménida.

Hasta ahora no he encontrado ninguna fuente, iconográfica o bibliográfica, que mencione la manera en que los persas aqueménidas controlaban los movimientos de sus batallones. Al parecer, este tema sigue siendo un misterio. Para Roman Ghirshman (1977), la explicación se encuentra en cinco objetos metálicos que fueron encontrados en las excavaciones Tepe Hissār, cerca de la costa Sur del Mar Caspio, los cuales podrían ser bugles, es decir, algún tipo de trompeta (p. 16-18).[73] Dice textualmente:

> Asia no tuvo que esperar a Grecia para introducir el sonido de los bugles en la caballería. De hecho, las trompetas vistas en las manos de amazonas, frigios y persas fueron herencia del Oriente. El sonido de las

[73] Actualmente estos objetos forman parte de la colección conocida como el Tesoro de Astrābād.

> trompetas fue además indispensable para entrenar caballos para tirar los carros de guerra. El tambor es estorboso y su sonido es muy sordo para sobresalir al ruido de los carros rodantes. Por otra parte, el sonido de la trompeta viaja lejos. Los metales preciosos utilizados para la manufactura de las trompetas desenterradas [en Tepe Hissār], así como su escaso número, podría indicar que estaban reservadas para personajes de alto rango en la sociedad, príncipes y dignatarios que controlaban el movimiento de los carros de guerra. (Citado por Lawergren, 2003: p. 96)

El problema de estas afirmaciones radica en que, si bien tales objetos metálicos fueron en realidad trompetas, esto no implica necesariamente que se hayan utilizado con fines bélicos; faltarían más pruebas al respecto. Roman Ghirshman no cita las fuentes donde se registra el uso de trompetas por amazonas, frigios y persas dentro de la caballería, por lo tanto, no es posible deslindar, en la cuestión temporal, una influencia grecolatina. Para poder atribuir una procedencia oriental al uso militar de trompetas dentro de los pueblos mencionados —todos ellos situados en la frontera entre Europa y Asia—, sus primeros registros tendrían que remitirse por lo menos antes del inicio de Guerras Médicas (499 a. C.); a su vez, habría que encontrar pruebas de su uso militar en Oriente en una fecha por lo menos similar, dentro de la cultura militar de India, China o el propio Irán, pueblos a partir de los cuales Ghirshman arguye que provino esta herencia. Otro punto débil de esta conjetura radica en las cuestiones acústicas. Está perfectamente demostrado que los sonidos de baja frecuencia son perceptibles a mucha más distancia que los de media y alta frecuencia, si su intensidad es la misma. Los sonidos de más alta frecuencia hacen vibrar el aire más veces por segundo, en consecuencia, en su avance tienen un gasto de energía por fricción mayor que los sonidos graves. Es decir, que un soldado de la antigüedad, que se alejara de su punto de comando, dejaría de percibir antes unas trompetas que una masa de tambores batientes.

Los registros más antiguos de trompetas asiáticas tampoco apoyan aseveraciones como las de Ghirshman. En excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Tepe Hissār, Bactria, se han encontrado unas pequeñas trompetas —de 8 a 20 cm.—, elaboradas en bronce, plata u oro, y datadas entre 2200-1800 a. C. (lámina 45). Sobre estas piezas, el investigador Bo Lawergren (2003) ha considerado que, debido al sonido agudo y suave resultante de su corta longitud, eran inapropiadas para la música o la señalización a larga distancia requerida en las milicias, sin embargo, resultaban idóneas como señuelo de caza, al tener la posibilidad de



Lámina 45. Trompeta bactriana de aproximadamente 10 cm. de longitud, elaborada con partes de cobre, plata y oro. Fue encontrada en el valle del Río Oxus.

imitar los sonidos de los ciervos (p. 43, 44). Por otra parte, Bo Lawergren sí está de acuerdo con que las trompetas Tepe Hissār debieron ser instrumentos o insignias de personajes de alto rango, pero no militares, sino civiles (*ibídem*: p. 97).

A partir de los datos anteriores se observa que, en el rastreo sobre el uso histórico de trompetas militares sucede justo lo contrario que en el de tambores-cazo: mientras que en dichos membranófonos de guerra se observa una expansión de Oriente a Occidente, la apropiación de trompetas como instrumento de ordenanza muestra un trayecto inverso.

Las trompetas militares debieron llegar al Gran Irán en el periodo de dominación macedonia. Posteriormente, los elementos culturales llevados ahí por los griegos, fueron asimilados por los parni-partos —siglos antes que los kushan— y difundidos sobre la amplia zona donde su imperio dejó sentir su influencia, hasta China y La India. Es por este sustrato helénico que, en el arte parto, ya pueden observarse representaciones del uso de trompetas occidentales, entre muchos otros elementos iconográficos de origen griego.

Niccolò Manassero (2011) ha observado que en un ritón[74] de marfil encontrado en Nisa —la capital Este del Imperio Parto— se distingue la figura de un *karnyx* tocado por un sátiro. La antigüedad de esta pieza se remonta a antes de la segunda mitad del siglo I a. C., una etapa contemporánea a la batalla de Carrhae (p. 273). (Lámina 46)

[74] Los ritones eran un tipo de contenedores utilizados desde el 2.do milenio a. C. en las culturas antiguas del Mediterráneo y el mediano y cercano Oriente. Podían tener forma cónica o con semejanza de un cuerno. Algunos eran magistralmente tallados, muchos con motivos dionisiacos. Eran supuestamente utilizados para hacer libaciones rituales.



Lámina 46. Ritón parto donde aparece un sátiro tocando un *karnyx*

.

En esta escena con obvios rasgos helénicos, varios sátiros preparan unas cabras para el sacrificio, mientras uno de ellos toca un instrumento de aliento. Lleva a su boca el extremo de un tubo, cuya forma recta se adivina a pesar del fragmento faltante en el relieve. El final del tubo sería una pequeña cabeza de animal que ahora se encuentra aislada, pero que antes del deterioro de la figura debió estar unida a la parte de la boca del sátiro, y habría sido sostenida por su otra mano.

Es precisamente la forma de la parte final del tubo —con forma de cabeza de animal—, el rasgo mediante el cual puede identificarse el nombre y procedencia del instrumento. Como el citado investigador ha descubierto, sorprendentemente se trata de un *karnyx*, un tipo de trompeta alargada desarrollada por los celtas, muy usada también por todos los pueblos que recibieron su influencia. Se tiene noticia de su uso militar y técnica de ejecución a través de la ornamentación elaborada en un caldero hallado en Gundestrup, Dinamarca, datado entre los siglos II y I a. C. Ahí aparecen algunos guerreros que tocan *karnyx* en una especie de ceremonia militar (lámina 47). Además de la región escandinava, el uso antiguo de estas trompetas ha sido constatado en otras áreas de Europa. Se han



Lámina 47. Tocadores de *karnyx* en el Caldero de Gundestrup.

hallado especímenes en Inglaterra, Francia, Alemania, Italia y Polonia, todos manufacturados en metal, con la sola excepción de uno en cerámica encontrado en Numancia, España, del cual se conserva un fragmento. Por otra parte, ningún *karnyx* ha sido descubierto en Asia (*ibídem*: p. 293).

Los *karnyx* se encuentran con frecuencia en la iconografía romana, no en escenas directamente militares, pero sí en representaciones de altares con trofeos de guerra arrebatados a los pueblos noreuropeos —galos o celtas—, y también a los asentados en los límites del Noreste del imperio —dacios—, todos considerados "bárbaros" por los latinos. A juzgar por fuentes iconográficas como la Columna de Trajano, el Arco de Tiberio o diversas monedas de la época, los romanos capturaron de sus enemigos una gran cantidad de dichos instrumentos. Una descripción de su sonido fue anotada por el historiador griego Deódoro Sículo (siglo I a. C.). Dice: "sus nuevas trompetas son de un tipo peculiar y bárbaro, que soplan en ellas y producen un sonido que se adapta al tumulto de la guerra". (*Historias*, V, 30)

El *karnyx* del ritón de Nisa no es la única representación oriental de este instrumento. En un relieve ubicado en la gran estupa de Sanchi, en La India central, se encontró una imagen donde aparecen dos de estas trompetas de origen militar junto a otros instrumentos. La estupa, adoratorio en forma de cúpula, fue encargada por el emperador maurya, Ashoka "el Grande" (r. 304-232 a. C.). Posteriormente, en el siglo I a. C., fueron añadidas cuatro puertas o *toranas* donde se realizaron los finos relieves de piedra que muestran a los tocadores de *karnyx* (lámina 48). Por estos datos temporales puede confirmarse que el estilo iconográfico de Sanchi es aproximadamente contemporáneo al del ritón parto, y un poco anterior al de los diseños de Gandara.

La imagen de los *karnyx* de Sanchi fueron plasmados en los relieves de la puerta Norte, lo cual parece indicar también la dirección del influjo organológico. En dicha imagen aparece, al fondo, la representación de la propia estupa con su puerta, alrededor de la cual se lleva a cabo una celebración donde participan músicos y una bailarina de largo cabello en movimiento que mira hacia la estupa. Los *karnyx* se ubican a la esquina inferior izquierda de la escena, junto a un tañedor de *aulos*.

La importancia de este relieve radica en que aporta una prueba contundente de que el *karnyx* fue conocido en India, Asia central y el Gran Irán antes de la era cristiana; la sola representación del ritón de Nisa no sería suficiente, pues en tanto es una pieza movible, pudo haberse elaborado en otra zona cultural para luego ser introducida al Imperio Parto (Manassero, 2011: p. 273, 278).



Lámina 48. Imagen de un relieve de Sanchi, en India central.

Tanto el ritón de Nisa como el relieve de Sanchi, muestran usos no militares del *karnyx*, lo cual es una transformación relevante respecto a la manera en que era utilizado dicho instrumento en su cultura de origen. Manassero (*ibídem*) sugiere que la explicación de esto, puede estar en una serie de sustituciones llevadas a cabo sobre los elementos de la iconografía griega tradicional, los cuales habrían sido reinterpretados en la cultura parta (p. 276, 278). En el siguiente párrafo explico resumidamente dicho proceso.

Las representaciones de sátiros como los del ritón aparecen por igual en Occidente y Oriente como un elemento asociado al culto de Dionisio[75], deidad del vino y la vendimia, del amor, la procreación y el teatro, cuyos creyentes se extendieron hasta lugares tan lejanos como La India o algunas regiones centroasiáticas, aun antes del Imperio Parto. El sacrificio ritual es igualmente otro rasgo recurrente y general en la iconografía europea y asiática de dicho culto. La diferencia comienza, precisamente en el instrumento que toca el sátiro del ritón de Nisa.

Dentro del contexto grecolatino europeo, los sátiros eran habitualmente caracterizados tocando un *aulos*[76], instrumento muy diferente al *karnyx*. Sin embargo, hay un punto de contacto entre estos dos aerófonos, se encuentra en un tercero: el *salpinx*, la trompeta militar griega.

Tanto en la práctica militar como en la iconografía dionisiaca griega, está documentada la sustitución ocasional del *salpinx* por el *aulos* y viceversa. Polibio menciona que los espartanos y cretenses en ocasiones llevaban a cabo esta mudanza organológica. Y en Arcadia los militares practicaban desfiles militares con *aulos* y movimientos ordenados en lugar de *salpinx* (4. 20). Plutarco (22.2 -3) en la *Vida de Lycurgus*, refirió que el rey espartano dirigía personalmente su ejército en batalla, y ordenaba a los tocadores de *aulos* ejecutar un himno a Cástor, el dios protector de la caballería (citado por Fortenbaugh, 2010: p. 292). A su

[75] Hijo de Zeus y Sémele, hija del rey de Tebas. Algunas versiones de la mitología griega refieren que este semidios fue adoptado por un viejo y sabio sátiro de nombre Selenio. Por ello, Dionisio aprendió y siguió las costumbres de los sátiros —sobre todo en lo que se refiere a la embriaguez y la desbordada sexualidad—, pero además amplificadas al nivel de su poder divino. Se dice que nació en Nisa, un lugar no determinado de Asia. Probablemente los partos nombraron así a su capital por su devoción al culto de Dionisio.

[76] El *aulos* es el correspondiente griego de la *tibia* etrusca y romana. Este instrumento ha sido mencionado en el subapartado anterior dentro de los comentarios sobre el bajorrelieve kushan de Gandara.

vez, el *salpinx* también llegó a sustituir al *aulos* tocado por los sátiros dentro de la iconografía helénica.

Por otra parte, el término "salpinx" también sustituyó en ocasiones al de "karnyx" dentro de las crónicas de los historiadores griegos, posiblemente como una forma traductora de indicar el uso de trompetas militares por parte de los celtas. Por ejemplo, Polibio menciona σαλπιγξ (*salpinx*) tocados por galos en sus *Historias* (II, 29: p. 6), cuando en realidad —según la cercanía cultural y étnica de los galos con los celtas— debieron haber usado *karnyx*.

Por lo tanto, es posible que a partir de imágenes sustitutas y estrategias traductoras como las anteriores, los nombres y las formas del *salpinx* y el *karnyx* hayan llegado traslapadas a culturas lejanas como la parta o la india; entonces la trompeta celta *karnyx* pudo ser tomada por griega, y así funcionar como otro sustituto apropiado del *aulos* dentro de la iconografía dionisiaca de Oriente. De hecho, en la imagen del relieve de Sanchi, *karnyx* y *aulos* aparecen juntos —los tres primeros músicos de izquierda a derecha en la fila inferior—, lo cual sugiere que, en ese contexto, dichos instrumentos se concebían dentro de la misma esfera simbólica.

Ya como instrumento de culto y no militar, el *karnyx* pudo integrarse a los ensambles instrumentales autóctonos en el Oriente. En el relieve de Sanchi, se observan en un acto devocional donde, además del *aulos*, participan también los característicos tambores cilíndricos de La India. El tambor bimembranófono con forma de barril, colgado horizontalmente por medio de una soga —cuarto músico de izquierda a derecha—, es el mismo que menciona Goldman (1978: p. 192) como el más habitual en Gandara de tiempos pre-kushan (ver el subapartado anterior). El último ejecutante de la fila toca un tambor unimembranófono vertical, cuya fisonomía concuerda con la descripción que los historiadores grecolatinos hicieron del tambor militar indio, llamado por ellos *tympanum*; probablemente haya habido en el contexto indio una diversidad importante de tambores con esta misma forma.

A partir del análisis de los registros iconográficos de Nisa, Sanchi y Gandara presentados aquí, puede proponerse una vía para explicar la conformación de la unidad instrumental de tambores-cazo y trompetas. El principio de esta inédita amalgama, debió darse en la mutua incorporación de dichos instrumentos en los sincréticos cultos regionales. Aunque no aparecen juntos en una misma

composición iconográfica, los tambores-cazo como los del relieve de Gandara y los *karnyx* y *aulos* como los de Nisa y Sanchi, pudieron integrarse en un ensamble, pues todos compartían contemporáneamente la característica de haber sido asociados con el culto dionisiaco oriental, muchísimo más ecléctico que el original desarrollado en Occidente.

En el proceso de apropiación y transformación del culto a Dionisio en Oriente, se abrió la posibilidad de introducir nuevos elementos organológicos, con otras reglas combinatorias en el instrumental. Así, el *karnyx* pudo sustituir tanto al *aulos* como al *salpinx*, pero también, otros membranófonos más arraigados en las culturas orientales pudieron relevar al tradicional tambor griego de marco circular, compañero casi inseparable del *aulos* en el culto dionisiaco original. Por ejemplo, en la ceremonia representada en el relieve de Sanchi, en la cual confluyen elementos grecolatinos e indios, *karnyx* y el *aulos* se acompañan con los proverbiales tambores cilíndricos del hinduismo. Por un proceso similar de sincretismo, el *karnyx* y el *aulos* pudieron haberse entremezclado con los tambores-cazo de los *gōsān* centroasiáticos en los cultos sincréticos orientales, sostenidos por partos y kushan.

En el curso de la historia, estos ensambles ceremoniales con sus nuevas dotaciones, se observan como el punto de partida en la configuración de las instituciones sonoras estatales posteriores en Asia suroccidental, dentro de las cuales las vertientes organológicas de Oriente y Occidente ya se encuentran combinadas.

El primer registro iconográfico donde aparecen juntos tambores-cazo y trompetas surge en el seno del Imperio Sasánida[77], mismo que derrocó el control de partos y kushan en la primera mitad del siglo III, asimilando a la vez muchos de sus elementos culturales. En un bajorrelieve tallado en los muros de Tāq-i Bustān —ciudad ubicada en la actual Kermanshah, al Oeste de Irán— se plasmó la figura del rey Cosroes II en plena cacería, pero acompañado de un ensamble

[77] La dinastía sasánida fue fundada por Ardacher (226-241), quien inicialmente tomó el control de la provincia parta de Fars en Irán. Posteriormente fue expandiendo su dominio sobre otros territorios partos, aprovechando la situación comprometida en varios frentes de guerra en que se encontraba su último rey, Artabán IV. Tomó el nombre de su abuelo, Sasán, para nombrar su naciente imperio. Ardacher restauró el sistema de organización de los persas aqueménidas fusionándolo con elementos partos, como la caballería y el uso de tambores militares. El origen étnico de los sasánidas era iranio.

instrumental. La dotación de dicho ensamble —ubicado en el extremo superior derecho de la escena— contiene dos tipos de tambores-cazo, un tambor cilíndrico horizontal y dos diferentes trompetas. Sus ejecutantes se encuentran justo al lado del rey, quien se prepara bajo una sombrilla para lanzarse sobre su caballo tras los ciervos. En un cuadro seguido de la acción aparece el mismo rey —reconocido siempre por sus mayores dimensiones— en el momento de disparar un arco compuesto utilizando la técnica del "tiro parto", mientras le sigue su guardia real. La hechura de este bajorrelieve ha sido datada entre los años 590 y 628 (Farmer, 1938: p. 397), en la cumbre de la segunda edad de oro del Imperio Sasánida. (Lámina 49)

En su ensayo *The Instruments of Music on the Tāq-i Bustān Bas-Reliefs* (1938), Henry Farmer identificó esta escena como *La caza del ciervo*, para distinguirla de *La caza del jabalí*, otro bajorrelieve donde aparecen arpas (*ibídem*: p. 397). Según el citado investigador, el ensamble instrumental ubicado a la derecha de *La caza del ciervo* es una banda militar, cuyos instrumentos son los siguientes:

> El primer ejecutante en la hilera de arriba, aparece tocando un gran tambor-cazo, probablemente el *kūs* mencionado en los pasajes marciales del *Šāh-nāma* [el *Libro de los Reyes* donde se recopila la historia de la antigua Persia] (...) El segundo ejecutante está indudablemente tocando una trompeta. Su forma recta sugiere que se trata del *rūyin nāy* (literalmente "tubo de bronce"), también mencionado en pasajes bélicos del *Šāh-nāma*. No puede tratarse del *karranāy* pues esta parece haber sido otro tipo de trompeta no recta. El tercer ejecutante parece tener un pequeño tambor-cazo, y quizás haya otro atrás del visible, si la posición de los brazos y el contorno general del objeto son tomados en cuenta. Este instrumento es probablemente el *tās* (en pahlavi[78]) o *tāsa* (en persa[79]), como Unvalla y Christensen han conjeturado. El *tāsa* es todavía un pequeño tambor-cazo utilizado en India. Los primeros dos ejecutantes de la hilera de abajo tocan trompetas rectas similares a las del segundo ejecutantes de la hilera de arriba. El tercer ejecutante toca un tambor de cintura cuyo cuerpo es angosto en el medio y se va ensanchando hacia sus extremos (...) se trata probablemente del *tabir* o *tabira* del *Šāh-nāma,* el *tabūrak* de textos en pahlavi, término escrito en diminutivo. (*Ibídem*: p. 404, 405)

78 El pahlavi, o persa medio, fue la lengua oficial del Imperio Sasánida y del zoroastrismo. Su base principal fue el persa aqueménida, pero asimiló también material lingüístico de otros dialectos antiguos (Weber, 1997: p. 601).

79 Aquí, Farmer debe referirse al persa antiguo, el idioma del Imperio Aqueménida.

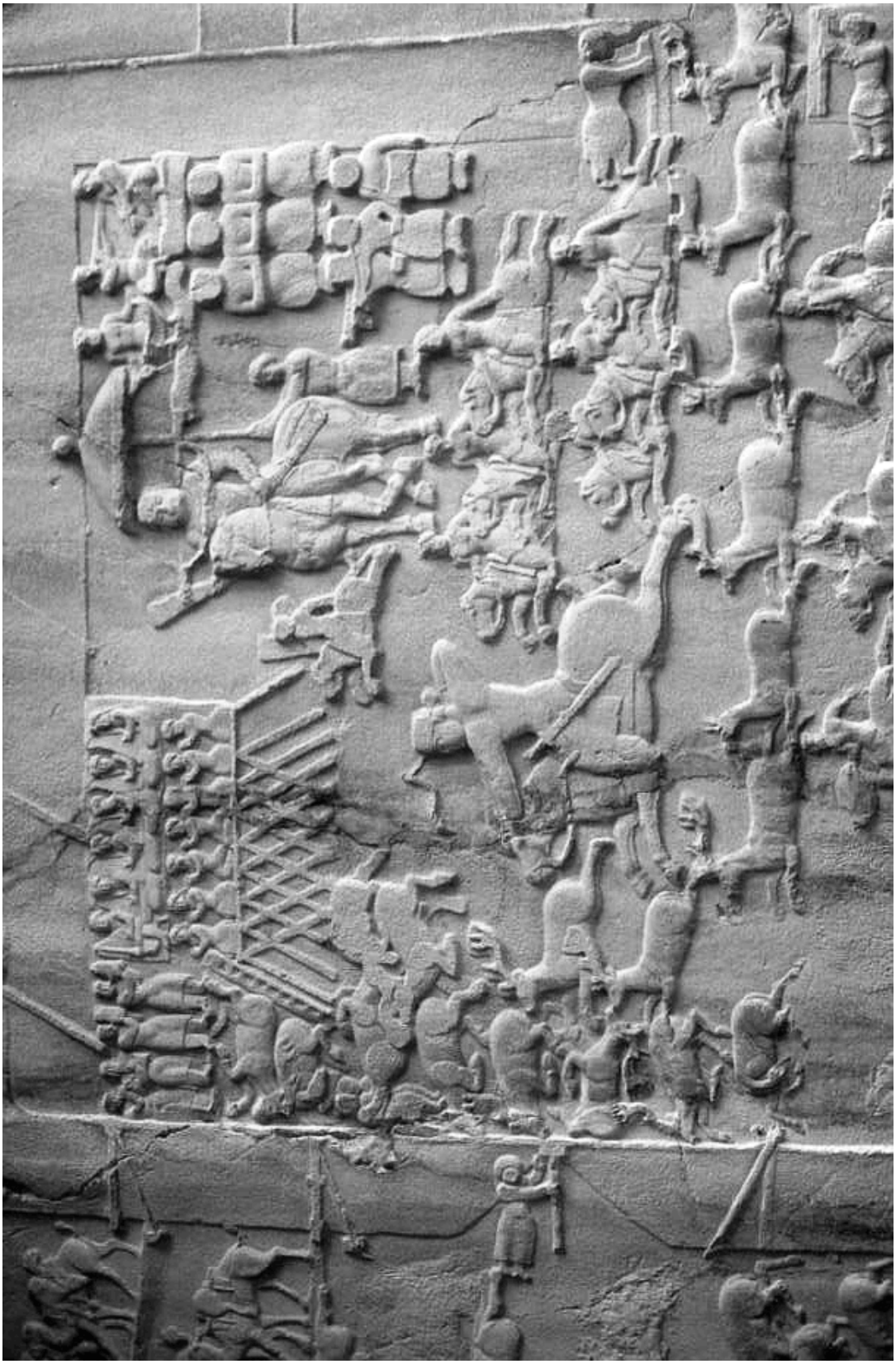


Lámina 49. Ensambles instrumentales en un bajorrelieve de la ciudad persa-sasánida de Tāq-i Bustān (entre 590 y 628).

Aun cuando los sasánidas estaban emparentados étnica y culturalmente con los antiguos persas aqueménidas, los elementos organológicos que muestran sus relieves son ya muy diferentes a los utilizados por sus antepasados. Si se comparan iconográficamente estas dos dinastías persas —separadas por los periodos de dominación griega y parta—, salta a la vista la nueva importancia que los sasánidas le dan a los tambores y trompetas en ensamble, dos instrumentos que, en contraste, se encuentran desligados y casi ausentes en los registros aqueménidas. En base a lo anterior, es pertinente considerar que esta práctica sonora provino del influjo de la sincrética cultura parto-kushan.

Entre los relieves de Tāq-i Bustān y los de Gandara y Sanchi transcurrieron más de cinco siglos. En algún momento, en el lapso de este periodo de tiempo, comenzaron a utilizarse ensambles de tambores y trompetas, pero todavía no he encontrado pistas que permitan saber con más exactitud cuándo sucedió esto, si es que los partos o los kushan llegaron a emplearlos antes de culminar su periodo de dominio o si fue una invención sasánida. Tampoco está claro cómo fue que las nuevas dotaciones surgidas en los ensambles religiosos pre-sasánidas se trasladaron a los grupos heráldicos y militares, como el representado en Tāq-i Bustān. Sin embargo, sí es posible deducir algunas respuestas relacionando analíticamente estos relieves con las fuentes iconográficas anteriores.

La variedad instrumental representada en los relieves sasánidas de Tāq-i Bustān implica una asimilación creativa de varias herencias organológicas. Algunos de los modelos instrumentales no aparecen en las iconografías anteriores, lo cual sugiere que son ya versiones nacionales, síntoma inequívoco de una apropiación completa de dicho instrumental por parte de los sasánidas. Lo explico a continuación.

En lo que respecta a los tambores de la banda militar en *La caza del ciervo*, se ubican en la fila de arriba dos tipos de tambores-cazo que provienen claramente del influjo centroasiático (ver detalle en la lámina 50), pero en sus formas hay ya una transformación de los primeros modelos parto-kushan. El *kūs* —primero de izquierda a derecha— se muestra como un tambor grande, una característica mencionada desde Plutarco para los tambores partos en Carrhae, sin embargo, el tambor sasánida aparece en una situación estática y no dinámica como en Carrhae, y no en masa, sino en solitario. Tampoco su curva es similar a los tambores-cazo kushan, pues es tan aplanado como un plato. El *kūs* se encuentra

junto al pequeño *tās* —dispuesto probablemente en par— cuya forma se acerca más al tambor de Tali Khamtuda (lámina 40), pero con la diferencia de que el *tās* es un tanto más redondeado. Se puede ver en la forma del *tās* un antecedente de los *naqqāra* del tipo que se muestran en la lámina 34.

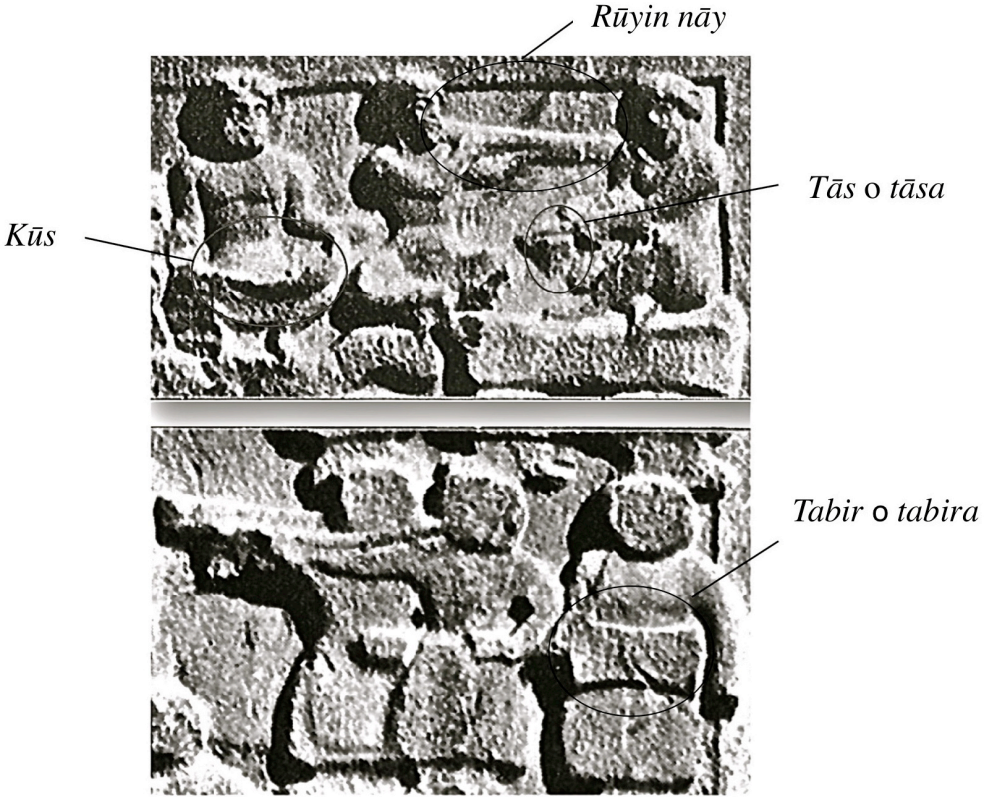


Lámina 50. Tambores-cazo y trompetas de la banda militar en el bajorrelieve *La caza del ciervo*.

Luego, en la fila de abajo, se observa un tambor bimembranófono horizontal, dos características que se encuentran también el tambor-barril del relieve de Sanchi (lámina 48), pero el tambor del relieve sasánida —*tabir*—, tiene la cintura angostada y no abombada, rasgo que le da una forma de reloj de arena horizontal. Este tipo de tambores provienen de una línea de influencia más antigua. Su registro pictográfico comienza en La India entre los siglos II y I a. C. (Kaufmann, 1981, citado por Nikonorov, 2000: p. 76). Estaban asociados con el dios Shiva, y con este mismo sentido fueron apropiados en la iconografía de la cultura Kushan, la cual asimiló muchos elementos religiosos del hinduismo. En una moneda de oro acuñada dentro del reinado de Kanishka I (siglo II), la cara principal presenta la figura del rey, mientras que en la contracara se encuentra Oesho, dios iranio del viento representado ahí con una mezcla de atributos de Shiva, como el tridente, la piel de venado y el tambor-reloj de arena *damaru* en una de sus cuatro manos (Virtual Museum of Indians Coins, s.f.), (lámina 51). Este tipo

de tambor aún podría ser más antiguo. Su forma es también similar a la del tambor que aparece en un sello acadio datado entre los años 3000 y 2334 a. C. (lámina 36), con la diferencia de que el ejemplar mesopotámico se colocaba de manera vertical y no horizontal, como el modelo indio.



Lámina 51. Moneda Kushan. A la izquierda, el rey Kanishka I; a la derecha, un sincretismo de los dioses Oesho y Shiva, deidad que sujeta un tambor-reloj de arena en un brazo superior.

En cuanto a las trompetas de la banda de *La caza del ciervo*, en la fila de arriba, entre el *kūs* y *tās*, un ejecutante toca una larga trompeta recta —*rūyin nāy*—, la cual no se parece a ninguna trompeta de origen oriental anterior a los sasánidas, pero sí es identificable cierta semejanza con las tubas de la Columna de Trajano en el largo (lámina 43), y aún más con el *karnyx* del ritón parto de Nisa en la anchura del tubo (lámina 46). En la fila de abajo, junto al *tabir*, hay dos trompetas más cortas que se sujetan con una sola mano y no con las dos. Podrían ser variaciones del *salpinx* o versiones más pequeñas de la propia *tuba*.

Tan sólo en la configuración instrumental de la banda militar de *La caza del ciervo* se advierten transformaciones que toman como punto de partida diversos componentes culturales organológicos, entre grecorromanos, partos, kushan e indios. Y a estas heterogéneas influencias pueden agregarse elementos de la antigua Persia, Mesopotamia y aun China, si se contempla el ensamble opuesto a la banda militar, ubicado al lado izquierdo del relieve, representado sobre un templete de vigas cruzadas con escaleras (lámina 49). En base a los instrumentos que contiene esta otra agrupación, se asume que se trata de una orquesta cortesana dedicada a prácticas musicales y no heráldicas o militares. Resalta una hilera de seis arpistas ubicada sobre otra hilera de mujeres que parecen batir

palmas. Las arpas son de dos tipos diferentes. En el arpa de la líder —a la izquierda de la línea— es angular; el mástil hace un ángulo recto con la caja, y sugiere el añadido de un travesaño entre los extremos de estas dos piezas para fijar las cuerdas, mismas que quedan entre el cuerpo de la ejecutante y el mástil. Las arpas restantes son de arco; el mástil se curva hacia la caja y el cuerpo del ejecutante se pega este, y en consecuencia las cuerdas quedan hacia fuera. El primer modelo de arpa es el más antiguo y más raro de encontrar. Se ha registrado desde el 3.er milenio antes de nuestra era en una tumba de la realeza sumeria. Este tipo de arpas estuvo reservado para ministriles especiales (Farmer, 1938: p. 401). Los demás instrumentos de la orquesta cortesana son los siguientes (ver de izquierda a derecha en el detalle de la lámina 52):



Lámina 52. Detalle de la orquesta cortesana en el bajorrelieve *La caza del ciervo*.

> El primer ejecutante de la izquierda está claramente tocando un oboe o flauta de caña [con un tubo cónico o cilíndrico respectivamente]. Este podría probablemente ser el *nāy* (en pahlavi y persa), término que literalmente quiere decir "caña" o "tubo", pero que el sentido de connotación musical se refiere a "un instrumento de aliento madera". En la antigüedad, este término fue aplicado específicamente al oboe, aunque también era usado el término *sūrnāy*, luego suavizado en *surnāy* y *surnā*. Su estridente sonido lo hizo admirablemente adaptable para la música en exteriores (*sūr* = festival), como puede observarse en la escena de Tāq-i Bustān. El legendario Jamshid es mencionado en el *Šāh-nāma* como su inventor.
>
> El segundo ejecutante del conjunto toca un instrumento que no es claramente identificable, pero puede suponerse que se trata de un tambor de marco cuadrado, ya que las manos están colocadas en la

> posición convencional para tocar dicho instrumento (...) No se sabe su nombre. No se trata del *gambar* (en pahlavi) ni del *chanbar* (en persa), pues como sugieren estos términos por sí mismos, estos fueron tambores de marco circular.
>
> El tercer y cuarto ejecutante tocan órganos de boca, y no gaitas como Engel ha conjeturado. Como ya he apuntado, este instrumento era idéntico al *shêng* chino. En tiempos sasánidas era conocido como *mustak* (en pahlavi) y después como *mustak sīnī* (literalmente *mustak chino*). (*Ibídem*: p. 403, 404)

Hay una característica recurrente en la paleta organológica de las agrupaciones representadas en el relieve sasánida de Tāq-i Bustān. Es el hecho de que varios instrumentos cuentan con una historia de elevado estatus dentro de instituciones religiosas o militares en sus culturas de origen. Insignias del ámbito religioso son tanto las arpas sumerias, como las flautas similares al *aulos* o la *tibia* —asociados a deidades—, así como también los tambores de marco y reloj de arena. A su vez, en el ámbito castrense, las trompetas en Occidente y los tambores en Oriente representaron la voz de los reyes o altos generales en los campos de batalla. Entonces, puede entenderse la configuración de los ensambles sasánidas como una concentración de varios instrumentos-insignia resignificados dentro de sus propias instituciones. Es muy probable que esta aglutinación haya formado parte de una estrategia consciente para legitimar el nuevo poder. El naciente Imperio Sasánida reutilizaría elementos estructurales de las instituciones construidas por los Estados anteriores, pero reorganizándolas según sus propios ejes culturales y necesidades simbólicas.

El período de la instauración del poder sasánida en el Gran Irán, pudo ser el momento propicio para definir un tipo nuevo y especial de ensamble instrumental estatal, tal vez inspirado en los *gōsān* partos pero conferido a la jurisdicción militar, cuyo principal fin fuese anunciar la presencia y las actividades del monarca. Con tal de crear un conjunto de representación sonora absolutamente exclusivo del rey sasánida, algo nuevo incluso para los monarcas vecinos, configurado a partir del aparato sonoro de organización militar con tambores —difundido a la zona por los partos— y las trompetas de señalización de herencia grecolatina. Es precisamente el tipo de ensamble que se observa en *La caza del ciervo*. En la idea de su configuración debió influir el hecho de que, tal combinación instrumental, había sido ya probada acústicamente con éxito en los cultos orientales. Después de todo, mucho del instrumental de esos cultos

había sido tomado de la organología militar, ahora los ensambles castrenses recibían su influjo de rebote, pero ya transformado. No será esta la última vez que se presenten intercambios organológicos entre la esfera religiosa y la militar; a lo largo de este estudio se mencionarán recurrentemente en distintas etapas históricas.

Hubiese sido mucho más difícil que los partos —antes que los sasánidas— integraran las trompetas a sus ejércitos al final de su periodo de dominio, pues habrían tenido que trastocar estructuras simbólicas muy arraigadas, además de trascender su fuerte antagonismo militar con los romanos. Probablemente estos obstáculos identitarios fueron la causa principal de que la amalgama de tambores orientales y trompetas occidentales, se diera en el ámbito de la religiosidad popular antes que en el militar. El sustrato grecolatino del culto a Dionisio en Oriente debió ser un factor importante para poner en segundo plano la rivalidad político-militar con Occidente. Además, a diferencia de Roma, el Estado parto fue absolutamente tolerante con este culto. Hubo las condiciones propicias para favorecer, en ese espacio de acción religiosa, la diversidad de interpretaciones, los sincretismos simbólicos y las innovadoras mezclas organológicas.

Se ha asumido que la banda de tambores y trompetas de Tāq-i Bustān es una agrupación militar desempeñando una actividad heráldica, la caza real en este caso. La atribución de un carácter marcial de dicho ensamble suele sostenerse por lo menos con tres argumentos: El primero es que los tambores y las trompetas históricamente provienen de ámbitos marciales; el segundo, que luego de los sasánidas, el uso de la unidad de tambores y trompetas en batalla se volvió algo regular en la zona; y el tercero, que en el *Šāh-nāma* (terminado en 1010 por Hakim Ferdowsi) se menciona que el *kūs* fue usado —junto a las trompetas *karnā*— en innumerables batallas por los héroes épicos persas. Dicho texto fue compuesto en base a varias fuentes anteriores —escritas y orales— pertenecientes a la tradición narrativa de los pueblos iranios, recogidos en pahlavi por el propio Ferdowsi.[80] Es el primer intento de compilar la totalidad de la

[80] Hakim Ferdowsi perteneció a un grupo de la élite persa que se había formado alrededor del año 1000. Se hacían llamar los *dehqans* y buscaban oponerse a la religión e invasión cultural de los árabes, quienes imponían su idioma y sus creencias. Parte de su interés se vinculaba con la reconstrucción del pasado de su nación y la preservación de su idioma. Este grupo fue producto de la resistencia que mantuvieron los descendientes de los nobles sasánidas —última dinastía persa zoroástrica—, quienes siempre vieron a los árabes como unos advenedizos de poco conocimiento.

historia persa de los pueblos de Gran Irán, así como de sus creencias prezoroástricas y zoroástricas, abarcando desde la Creación del mundo, hasta la llegada de los conquistadores árabes islámicos. Es una cronología que busca conectar los hechos históricos de las dinastías persas con la mitología de su pueblo, de tal manera que estas encuentren una legitimación divina.

En la iconografía de Tāq-i Bustān pueden distinguirse ciertos aspectos simbólicos asociados con el instrumental, directrices a partir de las cuales se configuraron las instituciones sonoras estatales de siglos posteriores, tanto en culturas asiáticas como en las africanas y europeas. Dichos aspectos constitutivos se mantuvieron reconocibles a través de un largo proceso histórico de apropiaciones y resignificaciones que se extendió por más de diez siglos. Si bien, estas diversas instituciones ulteriores operaron dentro de una red simbólica específica —como advierte Cornelius Castoriadis en el texto que sirve de epígrafe a este capítulo— en el núcleo significante de cada una de ellas, permanecieron vigentes los antiguos ejes articuladores, mismos que pueden definirse en los siguientes rubros:

a) *Distinción funcional entre los ensambles militares y cortesanos*

La distribución de los ensambles instrumentales en el bajorrelieve de *La caza del ciervo* sugiere que había una marcada diferenciación en sus funciones. Mientras que la banda militar toca dentro del acto mismo de la cacería, y frente al propio monarca, la orquesta cortesana lo hace luego de haber sido consumada la acción —con las piezas de caza expuestas patas arriba mientras se les copina—, a modo de festejo y sin la presencia directa del rey.

Es imposible saber a ciencia cierta cómo los sasánidas distinguían conceptualmente el hacer sonoro de estos dos diferentes conjuntos instrumentales, pero se puede tener un indicio a través de los árabes, quienes asimilaron estas instituciones junto con muchos otros elementos de la cultura persa sasánida. Los enciclopedistas árabes entendían el hacer de los ensambles heráldico-militares como algo no musical, y recomendaban determinantemente no mezclar los instrumentos utilizados en estas prácticas con aquellos que sí eran considerados musicales, precisamente flautas de caña o tambores de marco como los que aparecen en la orquesta cortesana del bajorrelieve. Este mismo canon conceptual se repite también, luego de los árabes, en los escritores andalusíes y los teóricos cristianos del medioevo europeo. De hecho, no es hasta el Barroco cuando las instituciones de estas

dos vertientes instrumentales —la musical-orquestal y la heráldico-militar— empiezan a compartir y mezclar cabalmente sus instrumentos, funciones, y significaciones.

b) *Asociación directa entre la institución sonora heráldica con el monarca*

Desde esta fuente iconográfica es también posible detectar el primer indicio simbólico de algo que se volverá completamente regular en las instituciones estatales posteriores: la banda heráldica anuncia y representa sonoramente la presencia física y la persona jurídica del monarca. Esto es una condición que no comparte la orquesta musical, misma que, si bien es un signo de riqueza, no necesariamente debe estar presente en las actividades rituales y protocolarias del rey, tales como hacer la guerra, arribar a una ciudad o partir de ella, ir en marcha, cazar o anunciar mandatos, entre muchas otras.

c) *La jerarquización superior de los ministriles heráldicos sobre los musicales*

De la asociación directa con el monarca se desprende que los ministriles heráldico-militares debieron tener una jerarquía superior a los musicales. Es incluso probable que desde los sasánidas ya hubiera una diferenciación interna de los ministriles del gremio heráldico-militar, que distinguiera aquellos que habían participado directamente en la guerra, obteniendo méritos en base a la cuestión de arriesgar la propia vida.

Las jerarquías simbólicas asociadas a los instrumentos fue un aspecto persistente dentro de las diversas instituciones estatales que siguieron a los sasánidas. Durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco en Europa, los ministriles militares tenían los privilegios más elevados, seguidos por los ministriles heráldicos que no habían participado en batalla, y finalmente por los ministriles o juglares de divertimento; y esto duró en algunos países hasta principios del siglo XIX.

d) *Unidad de tambor y aliento como núcleo de la institución sonora estatal*

La base de la institución sonora militar representada en *La caza del ciervo* son tambores y trompetas. Posteriormente, aunque se añadan otros instrumentos, los primeros se mantendrán como núcleo de significación profunda de la configuración.

e) *Variedad del núcleo instrumental de significación profunda*

Es también identificable, desde el ensamble sasánida, que el núcleo instrumental de tambores y trompetas podía tener dos versiones, con la variable de que el aliento metal se unía a tambores-cazo o a un tambor cilíndrico. La primera versión se muestra en la parte superior de la banda militar; está compuesta por dos tipos de tambores-cazo —*kūs* y *tāsa*— y una especie de trompeta larga y recta —*rūyin nāy*. En cambio, la segunda versión ubicada debajo de la primera, contiene un tambor cilíndrico de cintura angosta, que puede ser el *tabir*, *tabira* o *tabūrak* según Farmer (*ibídem*: p. 405), y otras trompetas más cortas.

Quiere decir que la variabilidad del núcleo instrumental no era sólo aplicable a los tambores, sino también a los alientos. En las instituciones sonoras estatales post-sasánidas será habitual la variación del núcleo instrumental de múltiples maneras, la gran mayoría dieron preferencia a la diversidad de tambores-cazo sobre los cilíndricos. Como ejemplos, puedo mencionar las siguientes variaciones que aparecerán a lo largo de este estudio:

1) un sólo tipo de tambor-cazo con un sólo tipo de aliento metal.
2) dos tipos de tambor-cazo con un aliento metal.
3) dos tipos de tambor-cazo con varios tipos de alientos metal.
4) un tipo de tambor-cazo con un aliento metal, más un tambor cilíndrico con otro aliento metal diferente.

Históricamente hablando, ha sido notoria una jerarquización histórica sobre las variaciones de los tambores del núcleo. En las instituciones europeas, los tambores-cazo se impusieron a los tambores cilíndricos, por quedar los primeros asociados con los cuerpos militares de caballería —una práctica elitista cultivada incluso por los mismos reyes—, mientras que los segundos se asociaron con la infantería de a pie, y por eso se les llamó también *tambores de marcha*.

A continuación, presentaré algunos registros de culturas que asimilaron y transformaron la institución sonora sasánida de tambores y trompetas antes que Europa.

3. Tambores-cazo y trompetas en instituciones sonoras post-sasánidas

En el periodo de tiempo comprendido entre la caída del Imperio Sasánida en 642 y el clímax del Imperio Otomano representado por la toma de Constantinopla en 1453, la unidad instrumental de tambores y trompetas tuvo diversas transformaciones. Luego de los sasánidas, su uso se propagó de forma exponencial. Hacia el siglo X en Asia, este instrumental ya había sido adoptado por los árabes, bizantinos, los grupos turcos centroasiáticos en los bordes orientales del Gran Irán, indios y chinos occidentales, y esta tendencia propagadora se mantendría todavía por siglos. Sin embargo, este factor de crecimiento operó en detrimento del sentido de insignia sonora absolutamente exclusiva del monarca, puesto que los tambores y trompetas fueron utilizados, cada vez más, por gobernantes de menor rango. Lo interesante es que hubo también diferentes estrategias orientadas a resguardar el contenido simbólico de este instrumental. En el plano jurídico hubo muchas normas que buscaron regular el uso de estos tambores-insignia y, en el plano organológico, se intentó restaurar la jerarquía de los tambores a través del incremento en su tamaño, hasta llegar al extremo del gigantesco *kurga* mongol en el siglo XIII.

Podría decirse que cada imperio o reino que asimiló la unidad de tambores y trompetas como insignia de poder después de los sasánidas, también interpretó su uso y sentido de forma específica, pero en todos ellos se mantuvo su significación como insignias legitimadoras del poder. De tal manera que, cuando los tambores y trompetas de estas múltiples instituciones comenzaron a conocerse en Europa, no se percibieron como instrumentos vacíos de contenido, con los cuales se podría haber hecho cualquier cosa, sino como objetos con una inercia histórica y un uso regulado, elementos que les otorgaban una substancia simbólica densa, vetusta y compleja.

3.1. La institución de la Tabl-khana y otros tambores en el contexto del dominio árabe musulmán

Al quedar instaurado el islam después de la Hégira[81], el profeta Mohammed —o Mahoma (m. 632)— envió cartas a los reyes de los imperios de Bizancio, Persia y Abisinia, instigándolos a que abrazaran la nueva religión. Sólo el rey de Abisinia aceptó, Cosroes II de Persia lo rechazó bruscamente y el emperador bizantino Heraclio mandó preciosos regalos a Mohammed junto con su negativa. Posteriormente, el sucesor de Mohammed, Abu Berk preparó la guerra contra Persia y Bizancio (Roth, 1943: p. 44). Sobreviven algunos pocos registros que refieren el uso de tambores de guerra por parte de los musulmanes ya desde estas primeras incursiones sobre las naciones ubicadas más allá de la Península Arábiga, a partir de 628. Antes de esto, según el historiador Ibn Khaldun (1332-1406), los árabes no usaron tambores de guerra (*tubūl*) ni cornos (*abwāk*). (Farmer, 2000: p. 35)

Los árabes musulmanes infringieron una absoluta derrota a los bizantinos en la ribera del Río Yermuk, y como consecuencia se apoderaron de Damasco en 635. El historiador Eutiquio (876-940), escribió en su crónica que el ruido jugó un papel decisivo en la batalla, pues los árabes confundieron a los bizantinos con címbalos y tambores, haciéndoles creer que su ejército se aproximaba por cierta dirección, cuando en realidad avanzaba sigilosamente por otra (Kaegi & Kaegi Jr., 1995: p. 124).

Algunos estudiosos de las guerras antiguas creen que el manual militar escrito por el emperador bizantino Mauricio[82], el *Strategikon*, pudo resultar contraproducente para su bando cuando se enfrentó contra los árabes en Yermuk. Hacia el año 600, este manual advertía al ejército bizantino que algunos

[81] Se conoce como Hégira (migración) al momento histórico en el cual los primeros musulmanes fueron expulsados de La Meca a causa de conflictos político-religiosos con los qoraichitas, en el año 622. Llegaron a un oasis en Hijaz, donde fundaron la ciudad de Medina. Este evento marca el inicio de los años en el calendario musulmán.

[82] Mauricio fue un hombre absolutamente volcado a la carrera militar. Mano derecha de Tiberio, el jefe de la guardia palatina que llegó a ser emperador en 578. Tiberio murió como emperador en 582 después de designar a Mauricio como su sucesor, a quien también le dio la mano de su hija Constantina en matrimonio para emparentarlo con la dinastía justiniana y legalizar así su ascenso. Mauricio reinó hasta 602, y terminó siendo derrocado por su sucesor y adversario político, el centurión Nicéforo Focas, quien lo mandó a asesinar junto con sus dos hijos.

extranjeros usaban címbalos y tambores para inquietar a sus enemigos, y recomendaba a los comandantes acostumbrar sus caballos a estos ruidos y a la presencia y olor de los camellos. Sobre la base de este texto, los bizantinos se habrían creado una idea rígida y bien definida de que los tambores batientes significaban el advenimiento inminente de un ejército, concepto con el cual jugaron los árabes.

Si es así, esto quiere decir que los árabes añadieron una novedad estratégica al uso de los tambores militares, al jugar con la expectativa, antes creada, sobre la manera en que se comportaría un ejército dirigido con señales sonoras percutivas. Cabe suponer, además, que esta expectativa fue construida —antes de pasar al papel— a raíz de las múltiples confrontaciones anteriores que los bizantinos sostuvieron con los persas sasánidas y no con los árabes, puesto que estos últimos apenas comenzaban su proyecto de expansión más allá de su Península poco después de que el *Strategikon* fue escrito. Sin embargo, los musulmanes debieron estar al tanto de las costumbres y técnicas militares de sus vecinos sasánidas, si pudieron manejar la situación a su favor.

Los árabes también derrotaron a los sasánidas y tomaron Persia en 642, y a partir de esta victoria, avanzaron hacia el Este conquistando los demás territorios sasánidas, llegando hasta los bordes sureños de las estepas de Asia central. El contacto con los persas y los grupos centroasiáticos influyó intensamente en la cultura de los árabes. Después de la conquista de estos pueblos, las formas y tradiciones estatales y militares árabes no volvieron a ser las mismas. Se dice que de los persas sasánidas adoptaron el absolutismo, sistema de gobierno que contrasta en demasía con las formas más consensuales y comunitarias para decidir las acciones del gobierno que operaban en tiempos del profeta (Nicolle & McBride, 1993: p. 18). De hecho, la primera comunidad musulmana instituyó que el sucesor de Mohammed fuera elegido por sus méritos a la comunidad religiosa, y no por su conexión sanguínea con el profeta. En los enfrentamientos bélicos con sasánidas y turcos, los árabes también terminaron de actualizar su conocimiento en las más avanzadas técnicas militares asiáticas, adoptándolas luego para sus propios fines. Dentro de estas técnicas estaba el uso de tambores militares, y el sistema simbólico desde el cual se les atribuía un valor especial para representar el estatus y el poder.

Después del gran cisma islámico de 656, acontecido después del asesinato del califa Osman —tercer sucesor de Mohammed— por la lucha de sucesión al trono, la dinastía omeya tomó el poder del califato.[83] Les tocó a los gobernantes omeyas consolidar el poder islámico en las lejanas tierras centroasiáticas, habitadas en ese momento por tribus nómadas de origen turco. Con la mayoría de las tribus turcas, los árabes mantuvieron básicamente buenas relaciones. Las fuerzas califales contrataron a muchos de estos guerreros dentro de su ejército, integrando también sus más efectivas armas y técnicas de combate. Dos mil jinetes arqueros turcos fueron reclutados en el ejército musulmán que marchó hacia la toma de la ciudad-oasis de Bukhara, en Transoxiana —actual Estado de Uzbekistán (*ibídem*: p. 18).

Muchas de estas tribus turcas aceptaron paulatinamente el islam, pero las que no lo hicieron, fueron combatidas con mano dura. Por las crónicas de estas guerras se sabe que los turcos usaron tambores militares, lo cual demuestra que luego del dominio de partos y sasánidas, esta era una práctica ya muy arraigada en la región. Los árabes concentraban sus recursos en acabar con el jefe percusionista de los guerreros turcos, para destruir así la posibilidad de que los líderes enemigos comunicaran órdenes a sus tropas. Esta información expone la comprensión que tuvieron los árabes acerca del potencial de los tambores como

[83] Al morir el califa Osman se entronizó Alí, quien era hijo de Abu Taleb, primo del profeta y después también su yerno, pues se casó con su hija Fátima, con quien tuvo dos hijos: Hassan y Hussein, y ellos fueron la única línea de descendencia del profeta. Muauia y sus seguidores proclamaron entonces la desobediencia, y acusaron a Alí del asesinato de Osman. Muauia era sobrino del difunto califa, quien lo había nombrado antes de morir gobernador de Siria —en ese entonces la última y más rica región conquistada por los musulmanes. Muauia era hijo de Abu Sufian y de Hind, ambos, los peores enemigos del profeta hasta la caída de La Meca, y los últimos en convertirse al islam al ser derrotados. Abu Sufian fue un rico mercader y dirigente del clan omeya, de la tribu qoraichita, y Hind fue aquella mujer que abrió el vientre de Abu Taleb, tío del profeta, para comerse su hígado y vengar así a su padre y sus hermanos, muertos por las tropas musulmanas durante las primeras manifestaciones de la *yihad*. Muauia y sus seguidores fueron apoyados por los nobles de La Meca, herederos de una larga tradición antiislámica. Después de una serie de batallas, trampas de Muauia y errores del califa Ali, Muauia tomó el poder del Califato en 657 y el islam quedó dividido en tres: los vencedores instauraron el Imperio Omeya de línea ortodoxa conocida como la Sunna; Alí y sus seguidores pasaron a ser un grupo opositor histórico conocido como Chi'at Alí (la comunidad de Alí) —posteriormente sólo llamado chiíta; y un tercer grupo, los kharawej (los que salieron) fueron aquellos que no aceptaron los procedimientos de Muauia pero tampoco la ingenuidad de Alí. El último gran error político de Alí fue que arremetió contra los kharawej en lugar de tratar de recuperar el trono en manos de los omeyas, lo que trajo consigo una serie inacabable de venganzas entre los dos grupos disidentes. Con el paso del tiempo los chiítas fatimíes lograron establecer un Califato en Egipto en 909, veinte años antes de la proclamación del Califato Omeya de Córdoba por Abd al Rahmān III. (Antaki, 1989: p. 98-110)

recurso estratégico y comunicativo, lo cual pudo haber sido un incentivo importante para que los asimilaran en sus propios ejércitos (*ibídem*: p. 20).

El uso de los tambores militares en la historia de los árabes se hizo más presente con la llegada de la dinastía de los abasíes, reinante a partir de 750 después de derrocar a los omeyas. En una emboscada cortesana con apariencia de banquete, casi la totalidad de la familia real omeya fue asesinada. Sólo pudo escapar el príncipe Abd al Rahmān, quien se dirigió a Occidente hasta llegar a Al-Ándalus donde reclamó el trono. Después de este golpe de Estado, los abasíes trasladaron la sede del califato a una nueva ciudad: Bagdad, nombre de raíz persa iraní que significa "concedida por Dios". Los abasíes fueron un grupo de marcada influencia persa, lo cual fue un factor importante para que las prácticas, técnicas y tradiciones militares sasánidas se revaloraran cada vez más, entre ellas, el uso de los tambores batientes como arma estratégica y como símbolo de estatus.

Los abasíes siguieron teniendo buenas relaciones con los turcos fronterizos del Oriente, así lo demuestra el hecho de que, en 751, con un ejército conjunto se enfrentaron en Talas a los chinos de la dinastía tang, que habían invadido el borde Noreste del califato musulmán.

Para fines del siglo IX, el emperador bizantino León VI "el Filósofo" (r. 886-911) preparó una revisión del *Strategikon* de Mauricio que llamó *Taktika*. En ese texto se repiten los apuntes sobre los tambores de guerra (18.122 - PG 107: 972; 18. 141 – PG 107: p. 981), pero a diferencia del original *Strategikon,* en esta nueva versión los extranjeros a los que se adjudica su uso están ya definidos como *sarracēni*, término en latín que según el Diccionario de la Real Academia Española tiene origen en el arameo rabínico *sarq[iy]īn*, que significa "habitantes del desierto", con una obvia referencia a los árabes.

En el siglo X, aún durante el reinado de los abasíes, los Ikhwān al-Safa[84] escribieron una vasta enciclopedia en la cual se deduce que, para ese momento, los árabes habían ya adoptado de los sasánidas las bandas sonoras militares dentro del aparato estatal, dándoles el nombre de *nawbas*, así como también el sistema de jerarquización de los instrumentos. Las *nawbas* estaban organizadas

[84] Los Ikhwan al-Safa (Hermanos de la Pureza) fue un grupo de filósofos musulmanes de Basora, Irán, que escribieron una enciclopedia conocida como *Epístolas de los Hermanos de la Pureza*. Estaban ligados al chiísmo.

dentro de una institución estatal muy cercana al monarca, llamada la Tabl-khana o "Casa de las Percusiones", y según los Ikhwān al-Safa, podían contener distintos tipos de tambores-cazo según su rango. Dentro de los tambores-cazo estaban el *tabl al-markab* (tambor de montura) y el *tabl al-kūs*. El primero era el más común y fue conocido también como *naqqāra* o *dabdāb*. Su sonido era más suave que el del *tabl al-kūs*, y era además mucho más pequeño que este. En este momento aparece la primera referencia de que estos tambores eran montados en pares, uno a cada lado del cuello del camello o el caballo. (Farmer, 2000a: p. 35)

Durante el siglo X, se habla también del uso de la flauta persa de doble caña *surnāy* como parte de su instrumental de la "música" ceremonial militar. El formato de la Tabl-khana heredado de los persas fue además enriquecido con la inclusión del *būk*, un tipo de corno de metal (*ibídem*). Por el nombre de este último, se deduce que fue una apropiación árabe de la *bukinai* bizantina, la cual a su vez provino de la anterior *buccina* romana —la trompeta curva similar al *cornu* que se usaba para dar órdenes en los campamentos militares (ver el apartado 2.3 de este capítulo).

A finales del siglo X, la Tabl-khana musulmana incluía tambores-cazo, tambores cilíndricos, trompetas, cornos y flautas de doble caña. Y según Ibn Khaldun (m. 1406), dicha institución era una insignia exclusiva del califa en turno (*ibídem*). Tal cual había sido su uso en el anterior Estado persa-sasánida. Sin embargo, cuando el califato abasí comenzó a debilitarse, el poder se fragmentó en reinos más pequeños, cuyos gobernantes (emires) reclamaron al califa el uso de sus propias insignias de poder.

Farmer señala que el primero en solicitar una Tabl-khana fue Mu'izz al Dawla (m. 967), emir del reino buyid de Irán, pero el califa abasí al-Muti le negó el privilegio. En 966, el mismo al-Muti había permitido a uno de sus comandantes sonar tambores-cazo en una campaña militar, un honor que parece haber sido conservado en adelante. No fue hasta que ascendió al trono el califa al-Tai que un emir pudo utilizar su propia Tabl-khana; el permiso se le otorgó a Adud al-Dawla (m. 983). Sin embargo, fue necesario hacer nuevas regulaciones sobre la cuestión del formato y el número de *nawbas* (bandas) que cada gobernante podía incluir en su Tabl-khana según su rango. En este momento, la institución del emir podía incluir sólo tres *nawbas*, mientras que la del califa comprendía cinco. Después de este emir, a otros también se les otorgó el permiso de usar tres

nawbas, hasta que el buyid Abu Kalidjar (m. 1048) se tomó el derecho de usar cinco *nawbas* en la propia ciudad de Bagdad, pasando por alto las recriminaciones del califa —lo cual es muestra de la franca decadencia que atravesaba el poder abasí. (*Ibídem*)

Algo que puede extraerse de las distintas fuentes que describen el uso de las *nawbas* musulmanas es, que a pesar de la creciente popularización de la Tabl-khana como insignia de poder, la exclusividad en el uso del gran tambor-cazo *kūs* —de herencia persa— se guardó con más recelo. Este tambor se tenía como la insignia instrumental de mayor rango. Se presenta aquí la primera referencia directa que asocia la alta jerarquía de los tambores, con su mayor tamaño.

A fines del siglo XIII, Ibn Khaldun (m. 1406), escribió que el gran tambor-cazo *kūs* era permitido sólo para cada emir y cada general. Ibn Taghribirdl fue aún más específico, al mencionar que el uso de este tambor se permitía a partir de que los generales comandaran más de mil hombres, obteniendo el rango de *umara*. Y en el califato fatimí de Egipto (909), esta regulación parece haber sido más estricta. Según al-Zahiri, la Tabl-khana de un emir contenía dos *duhul* (tambores cilíndricos), dos *zamr* (flautas de doble caña), y cuatro trompetas *nafir*, pero no el gran *kūs*, dando a entender que, en esa región, ese privilegio aún era exclusivo del califa fatimí. Como se verá, regulaciones similares sobre el uso del *kūs* fueron observadas posteriormente en los reinos musulmanes de distintos territorios y dinastías. (*Ibídem:* p. 36)

En este punto resalta una diferencia importante en los usos de tambores y trompetas por parte de los árabes, comparados con aquellos instrumentos de los persas-sasánidas. Con los árabes, el uso de la *nawba* se extendió más allá del monarca absoluto a los generales de alto rango. Esto implica a los árabes como los principales difusores del aparato sonoro de tambores y trompetas en batalla. Antes de la práctica árabe, esta unidad instrumental sólo estaría presente en la guerra en el caso de que el monarca mismo se encontrara en el frente, lo cual no debió suceder muy menudo. Por eso, en el mencionado *Strategikon* de Mauricio, los bizantinos sí registran el uso de tambores por parte de los sasánidas, pero no se mencionan trompetas junto a ellos. Es decir que, en términos de la cultura militar, los ejércitos sasánidas debieron continuar la tradición parta del uso de tambores batientes, pero el uso de la nueva amalgama de insignias conformada por la unidad de tambores y trompetas —una de

Oriente, la otra de Occidente— aún no se había transferido a ningún otro personaje que no fuera el monarca. Por lo tanto, esta unidad instrumental se habría encontrado, en aquel momento, en actividades más heráldicas —como la vista en la escena *La caza del ciervo*— en lugar de aquellas propiamente militares. (Lámina 49)

Cabe aclarar que Hakim Ferdowsi refirió en el *Šāh-nāma* que los sasánidas usaron el *kūs* (tambor-cazo) y el *karnā* (trompeta) en batalla, con lo cual se contradicen los registros del *Strategikon*, pues si bien, sí se menciona ahí el uso de tambores por parte de los vecinos sureños de Bizancio, no se dice nada acerca del acompañamiento de trompetas junto a los membranófonos. La explicación de esto parece estar en que, en la época del libro de Ferdowsi —terminado casi cuatro siglos después de que los persas-sasánidas fueran derrocados—, los árabes controlaban el Gran Irán y habían ya implementado el uso de tambores y trompetas de manera sistemática en sus ejércitos. Así, Ferdowsi adjudicaría esta práctica a los antiguos ejércitos persas como un reflejo de su época. No hay —hasta donde sé— ninguna fuente del periodo sasánida que corrobore el desempeño de tambores y trompetas como unidad instrumental en alguna campaña.

Ya con los árabes, cada general en batalla tuvo la representación de su *nawba*, con lo cual los usos heráldicos se fundieron con los militares. Dependiendo del rango del oficial al mando, podría haber una, dos o más *nawbas* integradas, que tocarían en diversos momentos durante la campaña y para diferentes propósitos, como los preparativos de la formación, ceremonias previas o posteriores a la batalla, momentos de oración, o incluso en lapsos de entretenimiento que eran posibles entre reyerta y reyerta. Ya en batalla, muy probablemente la *nawba* ejecutaba primero los toques que comunicaban las órdenes del comandante, los cuales después eran inmediatamente amplificados por la gran masa de tambores batientes. Un proceso similar de ejecución puede observarse todavía en las bandas militares occidentales, donde un pequeño grupo dicta primero el toque oportuno, antes de que lo repita el grueso del contingente.

Quedan muy pocas representaciones iconográficas de las *nawbas* árabes. Esto tiene que ver con que los islámicos siempre han tenido una aversión muy grande por las imágenes; de hecho, la iconoclasia musulmana fue uno de los principales puntos de desencuentro teológico con los cristianos bizantinos, quienes fueron

mayoritariamente iconodulos[85]. Una de estas escasas imágenes se encuentra en el en el *Kitab fi ma'rifat al-hiyal al-handasiyya* (*El libro del conocimiento de los dispositivos ingeniosos*) escrito por al-Jazari en 1206. Dentro del diseño de la pieza llamada el *Reloj de Agua*, unos muñecos autómatas integran una *nawba* donde un tambor-cazo (*kūs*) aparece al centro —situación proxémica que denota su mayor rango— y a su rededor se encuentran un tambor cilíndrico (*duhul*), dos platillos (*zil*) y un par de trompetas similares a la *rūyin nāy* sasánida (lámina 53), conocida ya por los árabes como *karnā*. Nótese la gran similitud que guarda el personaje central, en la postura y el instrumento, con el que toca el *kūs* en el relieve sasánida de Tāq-i Bustān (lámina 53).



Lámina 53. *Nawba* árabe en el diseño frontal del *Reloj de Agua*, del inventor al-Jazari.

[85] Etimológicamente hablando "iconoclasta" quiere decir "destructor de imágenes" y, al contrario, "iconodulo" es un "adorador de imágenes".

La enciclopedia de los Ikhwān al-Safa es la primera fuente donde aparece el término "kūs", por lo cual Curt Sachs ha considerado que se trata de un neologismo del siglo X (citado por Blades, 1992: p. 186). Pero independientemente de la controversia sobre la posible novedad de la palabra, un aspecto relevante de su utilización en esa época es que, sin ser un vocablo proveniente del idioma árabe, sino del persa, permaneció vigente salvando muchas regulaciones estrictas sobre el uso de otras lenguas diferentes a la de *El Corán*.

Hay que tomar en cuenta, que, como apunta Ikram Antaki (1989), a partir del inicio de la era islámica (siglo VII), hubo en el mundo árabe una reconfiguración total de su lengua y literatura con una fuerte tendencia a prescindir del uso de palabras que no estuvieran incluidas en su libro sagrado. Los lingüistas iniciaron un inmenso proyecto para purificar el árabe —la lengua de dios mismo— con la meta de eliminar toda alteración, ya fuera producto de la influencia extranjera de los pueblos conquistados o de la propia vitalidad cultural de pueblo árabe. De todos los antiguos dialectos arábigos de la península, fue al árabe Hijaz al que se le atribuyó un origen divino, así, sistemáticamente se buscó que fuera el único que permaneciera, y la destrucción de todos los demás fue tan bien hecha, que no queda un sólo texto que diga cómo fueron. Al final, esta lengua pura y divina contenida en *El Corán*, debía quedar fija en lo que los lingüistas e ideólogos llamaron la lengua perfecta que no necesita evolucionar, la *lugha* o árabe clásico. (p. 29)

Para los ideólogos islámicos, el asunto de aniquilar los elementos culturales que consideraran amenazantes para la pureza de su doctrina, no era en absoluto un juego. Y especialmente con el mazdeísmo tuvieron serias diferencias teológicas. Para tener una idea del nivel de represión que se ejercía sobre las manifestaciones de la antigua religión persa, basta con citar el caso de Bachar Ibn Burd (m. 783), un poeta ciego de Basra, quien fue muerto a latigazos por uno sólo de sus versos, en el cual expresó su identidad mazdeísta:

> La tierra es oscura y el fuego brillante,
> por eso se adora al fuego desde que existe.

Bachar Ibn Burd consideraba el fuego como un elemento superior a la tierra y justificaba a Satán por haberse rehusado a prosternarse ante Adán[86]. Por estas

[86] "Dicen los árabes que Adán, el primer hombre, se expresaba en árabe cuando vivía en el Edén. Después de la culpa, la lengua original se alteró dando nacimiento al arameo. Sólo Ismael, hijo de

creencias fue acusado de *zindiq* (impío), algo común para todo aquel que atentara contra la moral coránica. (*Ibídem*: p. 63)

Incluso la utilización de tambores fue regulada por los férreos juristas musulmanes, quienes los diferenciaron en tres categorías: los *tabl al-harb* (tambores de guerra), los *tabl al-hadidi* (tambores de peregrinación), y los *tabl al-lahw* (tambores de pasatiempo). Sobre la utilización de los dos primeros tipos se crearon estrictas reglas, mientras que el tercer tipo de plano fue prohibido. (Farmer, 2000b: p. 33).

Apoyados en esta ideología aséptica, los teóricos de la cultura oficial árabe musulmana fueron extremadamente estrictos en la incorporación de elementos de los grupos conquistados y, normalmente cuando algo era asimilado, se renombraba con un término en árabe. Es por ello que la supervivencia o la aplicación del término en persa "kūs" es muy relevante, sobre todo si se contempla que después del *Šāh-nāma* (1010) de Hakim Ferdowsi, este tambor y su nombre quedaron fuertemente asociados a la mitología y la historia de la nación persa. Este texto llegó a convertirse en una bandera política de los *dehqans*, un grupo de oposición conformado por los descendientes de los nobles sasánidas —última dinastía persa zoroástrica.

El hecho de que la cúpula del poder islámico integrara el uso del *kūs* en su aparato estatal aun cuando estaba todavía muy asociado a los sasánidas, denota su reconocimiento como una insignia muy poderosa y eficaz, la cual prefirieron tomar íntegra en vez de transformarla. Aun así, tuvo que haber una adecuación del término persa al idioma árabe. Para ello hubo dos estrategias. La primera fue utilizarlo como un tipo de sustantivo que diera especificidad al término árabe para "tambor", obteniendo la locución compuesta "tabl al-kūs". Con la palabra "tabl" los árabes generalizaron nominalmente tambores de distinta procedencia, tanto aquellos heredados de los persas como las versiones desarrolladas por ellos mismos. Y de acuerdo con al-Fayyūmī (1333), el término también se aplicaba por igual a tambores cilíndricos con una o dos membranas y a tambores-cazo, pero

---

Abraham y de Agar, conservó la lengua de Dios y la revivió para que fuera hablada por su pueblo, los árabes, quienes se habían establecido alrededor de la zona llamada Hijaz en la península arábiga (…) El Génesis divide a los pueblos del Medio Oriente en tres grupos descendientes de los tres hijos de Noé [hijo de Lamec, descendiente de Caín el primogénito de Adán y Eva]: Sem, Cam y Jafet. Sem, padre de los semitas, tuvo como descendencia a los hebreos, los arameos, los árabes, los abisinios y los asirios." (Antaki, 1989: p. 27)

no a los tambores de marco, como el *duff* (o *daf*), utilizado por los árabes desde tiempos pre-islámicos (Farmer, *ibídem*). La segunda estrategia consistió en emplearlo como sinónimo de otro tambor de nombre árabe, el *naqqāra*.

Otros tambores de procedencia no árabe que no tenían el mismo estatus simbólico que el *kūs* sí fueron transformados en su forma o nombre, produciendo así nuevas versiones ya arabizadas. Por ejemplo, la forma del vaso del *tās* del relieve de Tāq-i Bustān sugiere que fue el prototipo del *naqqāra*, aunque el término original se haya descontinuado en la cultura oficial árabe. En contraste, en La India, donde también se recibió el influjo de las percusiones sasánidas pero las legislaciones islámicas tardaron mucho más tiempo en imponerse que en Irán, el término persa "tās" se mantuvo vigente, incluso hasta nuestros días.[87] El antiguo tambor-reloj de arena —*tabir*— que aparece en la iconografía Kushan y Sasánida fue renombrado como *al-kūba*, y fue prohibido por los juristas árabes desde el mandato de Abd Allah bin Omar (m. 639), el segundo sucesor del profeta Mohammed (*ibídem*: p. 33). Una transformación más profunda se observa en el pequeño tambor cónico de cetrería similar al de Tali Khamtuda. Este tipo de membranófono fue designado en árabe como *tabl-i bāz* (bāz = halcón), y tal cual, con el mismo nombre e idéntica forma, fue luego adoptado por las fraternidades dervishes del sufismo —una doctrina islámica que surgió en el siglo XII bajo el reinado de los seljucíes. También ha sido utilizado en procesiones religiosas y alabanzas durante la oración del mes de ramadán, así como para marcar las horas que permiten el consumo de alimentos (Pekka, 1993: p. 150). Sin embargo, las prohibiciones y regulaciones originadas en la cultura oficial árabe no llegaron a borrar del todo los antiguos tambores persas y sus nombres. Algunos han sobrevivido en la cultura popular de los pueblos iraníes sometidos al dominio musulmán.

Los árabes musulmanes también usaron algunos tambores-cazo y trompetas dentro del ámbito religioso. Algunas muestras iconográficas de ello se encuentran en el archifamoso manuscrito de la escuela de Bagdad fechado en 1237, conocido como el *Macamāt* de al-Hariri —mismo que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de París catalogado como: árabe 5847. Se incluyen ahí dos miniaturas que ilustran lo que parecen ser caravanas en peregrinación hacia La

[87] Un tambor-cazo del mismo nombre es usado actualmente en Jamaica, como herencia de las personas que fueron llevadas a esa isla caribeña desde La India, como fuerza de trabajo esclavizada por el sistema colonial inglés durante el siglo XIX.

Meca. Las imágenes incluyen estandartes, trompetas y tambores-cazo batientes puestos sobre el lomo de caballos, asnos y camellos. (Láminas 54 y 55)



Lámina 54. Tambores y trompetas en una miniatura árabe del *Macamāt*. Folio 19.

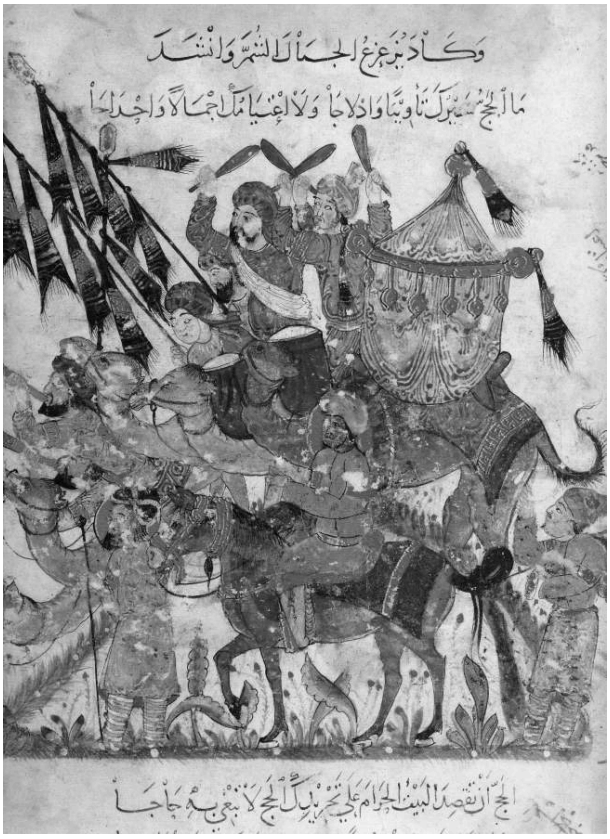


Lámina 55. Tambores y trompetas en una miniatura árabe del *Macamāt*. Folio 94v.

Es en la miniatura del folio 19 donde se aprecian más claramente los tambores-cazo, ya que en la 94v se han dibujado revestidos con paños, como se acostumbraba adornarlos. La dotación instrumental concuerda con las descripciones de la época sobre el uso de los *naqqāra*. No es extraño encontrar tambores-cazo en una peregrinación religiosa adoradora, ya que las milicias musulmanas estuvieron siempre sustentadas en la *yihad*, concepto religioso que justifica la defensa armada de su comunidad. A diferencia del cristianismo, cuyo punto de partida es el nacimiento de Jesús, el islamismo se inaugura con el establecimiento de la primera comunidad musulmana en el oasis donde posteriormente se construiría la ciudad de Al-Medina. Estos primitivos musulmanes fueron inicialmente perseguidos y tuvieron que defenderse con las armas. La primera *yihad* de la comunidad islámica fue librada con éxito en Bard contra los qoraichitas, la tribu árabe dominante antes del islam que veía a Mohammed como un adversario religioso y político, y que lo desconocía como profeta.

3.2. Las instituciones sonoras estatales de los reinos turcos vasallos de los abasíes

En el siglo X, el mundo islámico pasaba por una ya muy evidente turquización. A principios del siglo IX hubo una masiva migración centroasiática turca hacia el Gran Irán, la cual tuvo como punto de partida los tratos que los árabes omeyas y abasíes habían establecido con las tribus de la frontera Noreste del califato. Por este factor, hubo un incremento exponencial en los registros sobre el uso de tambores militares. Estos turcos provinieron de una zona cultural donde el uso de tambores militares —en forma de cazo y cilíndricos— ha sido una constante histórica desde antes de la era cristiana.

En esa época, los samánidas —una dinastía vasalla del Califato abasí de Bagdad— controlaba la zona fronteriza entre el Gran Irán y Asia central, y los turcos se integraron a su sistema estatal primero como siervos militares (*mamelucos*). Con el tiempo, esta casta servil turca obtuvo puestos de importancia en el ejército samánida, lo cual les dio la posibilidad de aspirar a su independencia. Alp-Tegin, uno de los principales generales mamelucos, se reveló contra el emir samánida Abd al Malik I (961), y se retiró con su gente al Sudeste del reino samánida para asentarse en Ghazna, buscando fundar un reino

independiente —en el actual Afganistán—, y de ahí fue que se les dio el nombre de ghaznávidas.

Luego de años de guerra, el nuevo emir samánida Nuh I (976-997) confirmó al general mameluco Sebük Tigin —un sucesor de la dinastía iniciada por Alp-Tegin— como gobernador de Ghazna, y al hijo de este como gobernador de Korasán, al Norte. Para ese entonces, los turcos habían ya adoptado las costumbres arabopersas de los samánidas, así como también el islam.

A su vez, mucho más al Norte, en la gran estepa de Asia central, otro grupo turco de varios clanes asociados —los qarakhánidas— se había también islamizado, cuando su líder Bugha Khan se volvió musulmán, adoptando el nombre de Abd al-Karim (955).[88]

Hubo una coyuntura de apoyo turco entre los ghaznávidas del Sur y los qarakhánidas norteños para derrocar a los samánidas. Entre 976 y 977 los qarakhánidas invadieron la región de Transoxiana, principal centro de poder samánida, mientras los ghaznávidas atacaron por el Sur. Finalmente, los samánidas no soportaron la presión de esta pinza turca y fueron desplazados. En consecuencia, los ghaznávidas expandieron su territorio hacia La India y la Meseta Iránica, y los qarakhánidas se quedaron con la Transoxiana. Ambas dinastías turcas aceptaron la autoridad abasí del Califato de Bagdad y fueron fervientes impositoras del islam en sus zonas de dominio.

Mahmud Kasgari, un cronista de la dinastía qarakhánida, narra cómo los ghaznávidas utilizaron tambores militares y trompetas para someter a una tribu que no había aceptado convertirse al islam. La narración aparece en el libro *Diwan Lugat at-Turk* (1075), y Kasgari pone la historia en boca de un soldado de la tribu yabaqu, que fue derrotada por los ejércitos ghaznávidas del general Arslan Tegin (Dankoff, 1975). Dice:

> Cuando los tambores comenzaron a batirse y las trompetas a soplarse, nosotros vimos una gran montaña verde bloqueando el horizonte. En ella había muchas puertas, tantas que no podían ser contadas, todas

[88] Los samánidas tuvieron mucho que ver en la introducción del islam a Asia central, cuando emprendieron varias incursiones en la zona, llegando a tomar algunas poblaciones para edificar mezquitas donde había otros centros religiosos de los diversos cultos que ahí existían, incluyendo budistas, maniqueístas y cristianos nestorianos.

> completamente abiertas de donde salían chorros de fuego. Nosotros estábamos perplejos por esta situación y así nos derrotaron. (p. 69)

En otra fuente del siglo XIII, el *Adab al-Harb* (*El correcto uso de la guerra y la bravura*), de Fakhr-i Muddabir, explica cómo los soldados del reino Indo Shahi en el siglo X "cubrían la ausencia de su gobernante en el campo de batalla batiendo un tambor-cazo llamado *sankhnad* (rugido de león), pues habitualmente, al batir tal tambor se anunciaba la presencia del rey Jaipal". Se deduce de la narración que este tambor no era del tipo que habitualmente utilizaban los indios (el *dundubhi*), puesto que se trató de un regalo que le hizo el sultán ghaznávida Masud I (1031-1041) al general Tilak de aquel vasallo reino indio. El regalo fue acompañado de los consejos para tañer el tambor correctamente, además de otros honores, lo cual sugiere que había diferencias culturales entre los dos reinos en lo que respecta a los códigos y símbolos sonoros de sus milicias. Estos tambores-cazo (*sankhnad* o *tabl*), junto con las banderas (*'alam*), fueron las insignias más importantes de los gobernantes islámicos de Asia suroccidental en el siglo X. Su capacidad para efectuar con su presencia transformaciones en el estatus, queda implícito en un dicho recurrente en los escritores de la época, que dice: la posesión de un *tabl*, una bandera o un príncipe (*tabl wa 'alam wa amir*) es suficiente para investir a una ciudad con soberana autoridad. (Flood, 2009: p. 128, 129)

Los ghaznávidas fueron derrocados por los seljucíes y por los gúridas. Estos últimos, antes de conseguir la victoria, fueron al igual que los ghaznávidas, un reino vasallo de los samánidas en la región de Ghur, en el actual Afganistán. Cuando los ghaznávidas derrocaron a los samánidas, los gúridas pasaron a ser sus vasallos, hasta que estos a su vez se independizaron bajo el mando de su caudillo Ala al-Din Husayn (r. 1149-1161) y, a partir de entonces, emprendieron su expansión por el Valle del Indo. A la muerte de Ala al-Din Husayn, su reino que se encontraba entre los límites del Gran Irán y La India, se dividió entre sus dos hijos. Ghiyath al-Din Muhammad (r. 1163-1203) gobernó sobre la parte iraní lo que se llamó el Reino Gúrida, y su hermano Mu'izz al-Din Muhammad (r. 1173-1206) reinó sobre Ghazni, Lahore e India —hasta Bengala y Guyarat. Según Djuzdjani (m. 1265), Ghiyath al-Din Muhammad tenía grandes *kūsat* (plural de *kūs*) fabricados en oro, que por su tamaño eran llevados en un carro (Farmer, 2000a: p. 37).

3.3. La Tabl-khana en los seljucíes

Los seljucíes pertenecían a la tribu turcomana de los oghuz de Asia central. Tal vez, empujados por otras tribus, bajaron más al Sur a mediados del siglo X y se establecieron en la región de Transoxiana —al Noreste del Gran Irán. Ahí, Seljuk —su líder— y los demás oghuz se convirtieron al islam. Al asentarse en el Gran Irán, entraron en conflicto con otros turcos que ya habían formado dos poderosas dinastías: los ghaznávidas al Sur, y los qarakhánidas al Norte. En el siglo XI, en 1040, Chaghri Beg y Toghril Beg nietos de Seljuk, derrocaron a los qarakhánidas en la batalla de Dandanqan, abriendo con esto el camino hacia el Occidente para una segunda migración turca a gran escala. Toghril se asumió como sultán vasallo del Califato Abasí y defensor del islam sunita, con lo que entró en pugna con las dos dinastías chiítas que controlaban grandes zonas del mundo islámico: los fatimíes en Egipto, quienes proclamaban su autoridad en todo el mundo islámico; y los buyids de Fars, que tenían controlada Bagdad —el centro del poder abasí— desde 945. En 1055, los seljucíes entraron a Bagdad y restituyeron al califa abasí al-Qa'im, quien reconoció a Toghril como sultán y además le concedió una hija en matrimonio. Así Toghril inició la consolidación del Imperio Seljucí antes de morir en 1063. Como no tuvo hijos, su sobrino Alp Arslan lo sucedió al trono en 1064 (Leiser, 2006: p. 718).

Existen crónicas que demuestran que los turcos seljucíes también se apropiaron de la Tabl-khana, usando tambores en el campo de batalla y como insignias de Estado. En dos crónicas islámicas sobre la batalla de Manzikert (1071) —en la que el sultán seljucí Alp Arslan derrotó y capturó al emperador bizantino Romanus IV— se menciona el redoblar de los tambores musulmanes. En la *Akhbar aldawla al-saljuqiyya* (*Historia dinástica de los seljuks*) de 1225, un historiador árabe —presumiblemente al-Husayni— escribió que "los dos ejércitos se avistaron un viernes, en el momento en que un orador musulmán se encontraba en el púlpito. Voces recitaban *El Corán*, las tropas del sultán batían tambores, y se oían campanas repicar desde el campamento bizantino"[89] (Hillenbrand, 2007: p. 55). Por su parte el historiador musulmán al-Bundari, en una crónica de 1226, cuenta que el emperador Romanus IV (a quien llama "el insignificante príncipe" o "el perro de Bizancio") pasó la madrugada en que se

[89] Era habitual en los ejércitos cristianos celebrar una misa antes de la batalla.

aproximaba el ejército de Alp Arslan escuchando tambores y trompetas (*ibídem*: p. 60).

Cuando en Bagdad —ciudad que había sido tomada por los seljucíes desde 1055— se supo la noticia de la victoria de Alp Arslan, se tomó casi como un milagro, pues las tropas cristianas superaban con mucho a las islámicas. Romanus IV había llegado a Manzikert con el mayor ejército bizantino que luchara más allá de las fronteras del Imperio. Ibn al-Jawzi, historiador de Bagdad, escribió una crónica de la batalla en su libro *al-Muntazam* del año 1200. Ahí cuenta que, a manera de celebración, en la ciudad "se tocaron trompetas y tambores, la gente se reunió en el salón de audiencias y se leyeron cartas de victoria"[90] (*ibídem*: p. 42).

La Tabl-khana seljucí se componía con los mismos instrumentos que la árabe: *surnā* o *surnāy* (flauta de lengüeta de doble caña), la trompeta recta *karnā*, el *nafir* (similar al *karnā* pero más pequeña), el *shākh* (un tipo de corno), los *naqqāra*, el *duhul* (un tambor cilíndrico de doble parche) y el *kūs* (Farmer, 2000a: p. 37). Es interesante que esta dotación se haya mantenido más o menos estable por siglos, según lo demuestra la siguiente fotografía de una Tabl-khana bagdadí de principios del siglo XX, donde se aprecian dos tipos diferentes de tambores-cazo —*naqqāra* y *kūs*—, dos *karnā* y dos *surnā*. (Lámina 56)



Lámina 56. Tabl-khana bagdadí a principios del siglo XX.

[90] La lectura pública de una *fathnama* (carta de victoria) era de los momentos de celebración más importantes dentro de los protocolos de Estado del Califato de Bagdad.

3.4. La versión bizantina de la Tabl-khana

Los primeros europeos orientales en asimilar los tambores asiáticos fueron los bizantinos —mucho antes de las Cruzadas—, y a partir de ellos, su uso debió extenderse sobre los pueblos y reinos influidos culturalmente por el Imperio, como los búlgaros, griegos, venecianos, sicilianos, húngaros y rusos. Como Farmer (1930) ha señalado, Bizancio fue una inmensa vía de transmisión de elementos culturales de Oriente hacia Europa desde tiempos sasánidas, puesto que la civilización bizantina se configuró también con ingredientes persas, siriacos y árabes (p. 19).

Se ha mencionado ya que desde el *Strategikon* de Mauricio (*ca.* 600) los bizantinos registraron el uso de tambores militares por parte de sus vecinos orientales, y que los historiadores han especulado si este manual no resultaría contraproducente en el desempeño de las fuerzas bizantinas en la batalla de Yermuk, perdida frente a los árabes en 636. Pero falta decir que, desde el *Strategikon* (I.3, I.5, III. 1, y XII.7) ya se menciona también el uso de un tambor militar y una trompeta en la constitución de cada regimiento bizantino de infantería, con alrededor de 500 elementos (Treadgold, 1998: p. 88).

Si en el *Strategikon* se previene a los ejércitos bizantinos sobre el uso de los tambores militares por parte de los extranjeros orientales y, a la vez, se prescribe el uso de un tambor y una trompeta en cada regimiento de 500 elementos de infantería, esto sugiere que los bizantinos no usaban los tambores de la misma forma que sus vecinos. Pensando en cuáles habrían sido las diferencias, podría deducirse que hasta ese momento los bizantinos no usaban los tambores dentro de la batalla propiamente dicha —sobre la base de que entonces no hubiera sido necesaria la recomendación de Mauricio de acostumbrar a los caballos al ruido de estas percusiones.

El tambor de cada regimiento podría haber sido usado como un elemento de organización de las fuerzas dentro del cuartel o el campamento, para el entrenamiento o marcar los tiempos de diversas actividades. Sería efectivo también para organizar el traslado ordenado de las tropas de un lugar a otro, o incluso para su posicionamiento en el campo previo a la batalla. Situaciones mucho menos ruidosas que una refriega, donde la intensidad sonora de un sólo tambor para 500 hombres no hubiera bastado. De esto también se desprende

que sus vecinos, los sasánidas, debieron haber utilizado masas de tambores de considerable número —al igual que los partos— pues de otra forma los caballos bizantinos, acostumbrados al sonido de un tambor aislado, no hubieran sufrido espanto alguno. El volumen sonoro generado por los ejércitos sasánidas tendría que haber sido suficientemente grande como para crear un fenómeno sonoro diferente, una vibración que pudiera percibirse con todo el cuerpo y no solamente con los oídos.

La primera mención que he encontrado sobre el uso de percusiones militares dentro del campo de batalla por parte de los bizantinos, data del siglo IX, cuando las fuerzas del emperador Basilio I —antecesor de León VI "el Filósofo", quien realizó una revisión del *Strategikon* llamada *Taktika*— persiguieron y aniquilaron la intentona independentista pauliciana en el Este de Anatolia, en 878. La batalla final de esta revuelta se dio en Bathys Ryax (hoy barranca de Karmilmak). Sucedió que las fuerzas atacantes tomaron posición detrás de los rebeldes y mandaron un contingente de la caballería de élite con 600 elementos. Atrás eran respaldados por las fuerzas restantes, quienes levantaron un gran clamor con trompas y tambores batientes para atemorizar al enemigo haciéndole creer que estaba en marcha un ejército mucho mayor. La estratagema aprendida de los árabes dio resultado, al igual que en Yermuk siglos atrás. Los rebeldes entraron en tal pánico, que incluso algunos cortaron los lazos con que ataban la carga de sus bestias para tratar de huir. Crisógiro, el líder de los paulicianos, huyó con algunos de sus guardaespaldas, pero fueron alcanzados, apresados y finalmente pasados por las armas (Haldon, 2010: p. 128).

Esto indica que los ejércitos bizantinos, para ese entonces, habían ya elevado el número de tambores y trompetas en sus regimientos, y que les daban usos similares a los de los asiáticos. Según la *Historia* de León "el Diácono" (III, 1; VI, 13; VIII, 4; IX, 9), en el siglo X los ejércitos bizantinos hicieron ya habitual el uso de tambores y trompetas dentro del campo de batalla acompañando acciones de caballería. (Nikonorov, 2000: p. 75). Se menciona también que bajo el régimen del emperador Romano II (959-963), el máximo general Nicéforo Focas, impuso como parte del entrenamiento de las milicias —además de los habituales ejercicios con espada, jabalina, arco y lanza— la práctica de tocar trompeta, redoblar tambores y batir címbalos; posiblemente con la finalidad de que toda la tropa aprendiera e interiorizara profundamente el código de los toques marciales para evitar confusiones durante la batalla. Un entrenamiento similar es

mencionado durante una campaña de Nicéforo en Capadocia en 963 (año en que subió al trono), cuando marchó en contra del emir de Alepo, Ali Ibn Hamdan (Talbot & Sullivan, 2005: p. 38).

El general Nicéforo Focas además recuperó Creta para los bizantinos en 961, perdida desde que una dinastía muladí exiliada de Al-Ándalus ocupó la isla entre 825 y 826.[91] En la crónica de León "el Diácono" sobre el sitio de Candax —la principal ciudad de la isla— se menciona el uso de toque de trompetas y redoblar de tambores en las tropas bizantinas (II, 6-7). Se indica también el uso de un ariete, catapultas y fuego, por parte de los bizantinos, instrumentos con los cuales lograron hacer colapsar dos torres de la muralla, por donde sus tropas pudieron ingresar a la ciudad y tomarla. El general bizantino mandó a pasar cuchillo a los habitantes de Candax, y el último emir, Abdul-Aziz al-Cortobí, y su hijo Anemas, fueron llevados presos a Constantinopla (Talbot & Sullivan, 2005: p. 38; Roth, 1943: p. 82).

La *Historia* de "el Diácono" también abarca el reinado de Juan Tzimiskes (969-976), un militar de origen armenio, compañero de armas de Nicéforo Focas, que subió al trono después del asesinato de su emperador. Tzimiskes enfrentó en Preslav a Sviatoslav de Rusia, quien con sus tropas había invadido los Balcanes desde 970.[92] Según esta crónica (III, 1), este emperador bizantino utilizó el mismo conjunto instrumental mencionado en las referencias de Nicéforo Focas —

[91] Creta fue conquistada por un grupo cristiano convertido al islam (muladíes) que abandonó el Emirato Independiente de Al-Ándalus bajo el reinado de Al-Hakam (796-822). En este periodo los muladíes fueron severamente marginados por los árabes y bereberes, quienes los consideraban musulmanes de segunda categoría. La opresión llegó a tal grado que tuvieron que sublevarse contra el emir, quien logró vencerlos. Al-Hakam les perdonó la vida con la condición de que abandonaran Al-Ándalus. Una parte de ellos se dirigió a Fez —donde hasta ahora hay un barrio andalusí—, y un grupo de más de 15,000 hombres efectivos para la lucha más sus mujeres e hijos, se dirigió a Egipto, asentándose en Alejandría. De ahí fueron también expulsados por los musulmanes y finalmente se trasladaron a Creta, donde su líder, Abu-Hafc-Omar al-Baluti originario de Fahz al-Balut (hoy Calatrava, España), fundó una dinastía que reinó hasta que la isla fue recuperada por los bizantinos. (Nota del Traductor en Roth, 1943: p. 67-68)

[92] Para ese entonces los rusos habían ya aceptado el cristianismo. El mismo príncipe Sviatoslav había sido bautizado en Constantinopla en 945. Igor, su padre, apareció frente a Constantinopla con más de mil barcos en 941, pero su ataque fracasó rotundamente por mar y tierra e Igor perdió la vida. Su viuda, Olga, regenteó el poder en nombre de su hijo aún menor de edad, y en una muestra de diplomacia o sumisión ante el Imperio, bautizó a Sviatoslav dentro del rito bizantino. A partir de entonces las misiones cristianas y la cultura bizantina fueron abriéndose paso en Rusia llegando a tener una fuerte influencia. (Roth, 1943: p. 80-81)

tambores militares, trompetas y címbalos— para dar órdenes a sus tropas dentro del campo de batalla (Talbot & Sullivan, 2005: p. 42).

Desde el *Strategikon* hasta las prácticas militares bizantinas de finales del siglo X, descritas en las crónicas de León "el Diácono", se aprecia un creciente uso de las percusiones, en cuanto a número y asiduidad. En la configuración de los regimientos definidos por Mauricio, el tambor militar se integra a una plantilla estructural y funcional todavía muy romana. Por otra parte, en las referencias posteriores a Mauricio, se aprecia un continuo proceso de apropiación de las prácticas percutivas orientales por parte de las fuerzas bizantinas, incentivada por el aprendizaje de las ventajas estratégicas que estas tenían en el campo de batalla. Como resultado, a finales del siglo X, la cultura militar bizantina tenía ya una fisonomía particular que se encontraba, al igual que su geografía, en medio del mundo europeo y el asiático. Se conservó la base romana de la estructura militar, pero se integraron instrumentos, técnicas, estrategias y tácticas arabopersas.

Esta fue la fisonomía del ejército que le tocó heredar a Basilio II (976-1025), de quien se dice que volvió a restablecer el poder de las armas bizantinas en Asia y los Balcanes. En Europa, Basilio II aplacó por completo las sublevaciones búlgaras, después de una horrible matanza de la que el zar Samuel logró escapar a duras penas. Basilio II le dio el golpe de gracia al zar cuando devolvió al reino búlgaro 15,000 prisioneros mandados a cegar, confiando la guía de cada cien de ellos a un tuerto. Samuel murió de espanto dos días después de ver la terrorífica escena, y con él desapareció propiamente el reino búlgaro, el cual quedó integrado al Imperio Bizantino hasta poco antes de su caída. Estos hechos le dieron a Basilio II el sobrenombre de *Bulgaroktonos* (matador de búlgaros). (Roth, 1943: p. 94)

Con la caída de Bulgaria, los influjos de la cultura bizantina y sus prácticas militares se extenderían aún más Europa adentro, colindando ya con los reinos centrales, con los cuales el Imperio entraría enseguida en conflicto por la posesión de la Península Itálica y la Balcánica.

En el siglo XI aparecen en la escena los turcos seljucíes, quienes sustituyeron a los abasíes como los principales rivales de Bizancio por el Sur y el Oriente, con la diferencia de que con los seljucíes tuvieron varios momentos de alianzas, mientras que con los sasánidas y árabes abasíes fueron muy escasos. En este

momento iniciaron también las Cruzadas, con lo cual las cortes occidentales europeas de los nobles participantes recibirían de lleno los influjos militares de Oriente.

Durante las Cruzadas, la política bizantina tuvo un franco alejamiento de Occidente, por el acoso de los reinos cristianos sobre sus territorios y rutas comerciales, y por el cisma entre las iglesias cristianas católica y ortodoxa; y al contrario, Bizancio incrementó exponencialmente los tiempos de alianza con los turcos seljucíes, con tal de hacer frente a la amenaza de los rapaces occidentales, y este contexto favoreció absolutamente la apropiación bizantina de muchos elementos de la cultura cortesana y militar musulmana. La barrera de la confrontación religiosa nunca fue suficientemente fuerte como para impedir la circulación de ideas y costumbres entre el mundo cristiano, el mazdeísta y el musulmán.

En los párrafos siguientes expondré los sucesos de las cuatro Cruzadas, con tal de mostrar cuáles fueron los factores y las ocasiones del acercamiento que tuvieron Bizancio y otros reinos occidentales con los sultanatos turcos seljucíes, situación a partir de la cual se aceleró el uso de tambores y trompetas en los protocolos reales europeos.

El origen político de la primera Cruzada fue la ruptura definitiva de la iglesia bizantina con Roma, cuando los patriarcas de Constantinopla se negaron terminantemente a aceptar la autoridad papal. Los bizantinos creían ser los legítimos herederos del Imperio Romano, en lugar del papa León IX que se había aliado con los invasores germanos que se apoderaron de la Península Itálica. La crisis entre estas dos iglesias tuvo su clímax en 1054. El patriarca de la iglesia bizantina, Miguel Cerulario, hizo condenar al papa en un sínodo que convocó en Constantinopla (Roth, 1943: p. 101). Por su parte el papa excomulgó al patriarca, consumando así el primer cisma cristiano. A partir de entonces, la iglesia católica y la ortodoxa bizantina, competirían por incrementar su esfera de influencia dentro del mundo cristiano.

A partir de esta ruptura, la estructura religiosa y política bizantina se acercó más a las doctrinas de Oriente que al cristianismo romano. Aunque en un principio los bizantinos se decían así mismos romanos, en su civilización la concepción semítica sustituyó a la grecorromana en el plano del derecho, el cual desde el reinado del emperador León III (717-741) tomó un carácter religioso, como la

ley mosaica o *El Corán*. Así, siguiendo a Roth (*ibídem*), el derecho bizantino se convirtió en un mandato divino y no humano, y en esto consiste hasta hoy en día la diferencia entre la interpretación ética del derecho en Occidente —basada en la manera de pensar romana— y la concepción teológica del derecho oriental (p. 56). Luego, a partir de las Cruzadas, los reinos occidentales terminaron por incorporar la base teológica del derecho, estimulando así el auge de las monarquías absolutas, menos en Inglaterra, cuyo desarrollo político tomó otras vías (Asimov, 1992: p. 238).

Después de la batalla de Manzikert (1071) y la toma de Jerusalén por los turcos seljucíes, el papa Urbano II (r. 1088-1099) convocó a los nobles católicos a esta primera Cruzada, con el pretexto de recuperar la Tierra Santa y de brindar protección a los peregrinos cristianos que la visitaban. Sin embargo, el verdadero móvil de esta campaña militar tuvo motivos menos espirituales. La alianza entre el papa y los magnates occidentales estaba planeada para obtener beneficios para ambos. El papa buscaba mermar la autoridad de la recién emancipada iglesia bizantina y, por su parte, los nobles obtendrían el control de territorios orientales con el consecuente control del comercio hacia China e India, principales productores de especias y seda.

Manzikert también fue la llave con la que los turcos pudieron intervenir de lleno en los asuntos políticos del Imperio Bizantino. Su influencia llegó a tal grado que en la lucha por la sucesión al trono después de Miguel VII (r. 1071-1078), los turcos intervinieron para entronar a Nicéforo III (r. 1078-1081), un socio del partido militar bizantino. Su sucesor, Alejo I Komneno (r. 1081-1118), sostuvo una intensa y filosísima relación con los turcos. Alejo aprovechó la situación convulsa del Imperio Seljucí —después de la muerte de Alp Arslan— para intentar reducir las amenazas de los gobernantes turcos musulmanes enfrentándolos entre ellos. Sostuvo pactos con Kilich Arslah —el sultán de Rūm[93]— para marchar contra el emir Tzachas del reino de Esmirna, que se había apoderado de las islas de Mitilene, Quios, Samos y Rodas (Roth, 1943: p. 113).

En la historiografía tradicional se construyó una leyenda en la que emperador Alejo I supuestamente rogó a los príncipes de Occidente que le ayudasen a

[93] Fue un sultanato seljucí ubicado en la Península de Anatolia que existió desde 1077 hasta 1307. Los seljucíes lo nombraron Rūm porque se referían a esa región como "Roma".

combatir el islam; pero esto es totalmente infundado, puesto que en ese momento las luchas que los turcos libraban entre sí colocaron al emperador en una situación propicia para sacar provecho de ellos. La erudita princesa bizantina Ana Komneno (1083-1153) hija de Alejo I, en uno de sus múltiples escritos, desenmascaró las intenciones de la participación de los magnates occidentales en la Cruzada, argumentando que esta tenía que ver más con la realización de sus propios intereses expansionistas que con una auténtica defensa del cristianismo ante el islam. Lo anterior puede demostrarse con los hechos que sucedieron antes y después de la primera Cruzada (*ibídem*: p. 113-114).

Previamente a la Cruzada convocada por Urbano II, los normandos habían ya demostrando sus intenciones ante Bizancio invadiendo sus provincias de Albania y Tesalónica, buscando así apoderarse del Mar Adriático. El emperador Alejo I pudo rechazar en ese entonces a las huestes de Bohemundo —hijo ilegítimo del duque Roberto Guiscardo de Normandía— en la batalla de Castoria (1082), sólo con la ayuda de guerreros turcos, costeada con el oro de los altos impuestos de Constantinopla. En 1084, Alejo volvió a derrotar al ejército de Bohemundo con el refuerzo de siete mil jinetes turcos procedentes de Asia Menor (Asimov, 1992: p. 227; Roth, 1943: p. 112).

En el año 1096 tuvieron lugar las primeras guerras de la Cruzada y, como era de esperarse por los antecedentes de Albania y Tesalónica, los nobles que participaron en esta santa campaña no reintegraron a Bizancio los territorios ganados a los seljucíes; sino que Balduino se quedó con Edesa, Tancredo con Tarso, Bohemundo —el enemigo de Alejo en Castoria— con Antioquia y Godofredo de Bouillon nada menos que con Jerusalén. Luego Tancredo y Balduino pelearon entre sí por el control de Tarso, y lo mismo sucedió entre Bohemundo y Raymundo de Tolosa, quienes se disputaron Antioquia (Roth, 1943: p. 114-115).

Poco a poco Alejo I pudo recuperar para el Imperio los reinos fundados por los invasores cruzados francos. Su hijo le sucedió al trono con el nombre de Juan Komneno (r. 1118-1143), y prosiguió la tarea de su padre al recuperar otras provincias, por lo menos en el sentido de obtener el vasallaje de los magnates francos. Esto lo logró sobre Balduino, rey de Jerusalén, quien se volvió sumiso ante Juan Komneno desde que le pidió ayuda para combatir a los turcos. Menos suerte tuvo con Anatolia, provincia de la que no pudo obtener el vasallaje de

forma oficial. Juan Komneno murió en un accidente de cacería, no sin antes nombrar sucesor a su hijo menor, Manuel.

La presencia turca en Bizancio siguió siendo evidente en la corte bizantina después de Juan Komneno. Manuel I Komneno (r. 1143-1180), pudo subir al trono gracias al turco Axuc, quien ocupaba el cargo de gran *domésticos* de la corte, siendo un hábil militar y político. Axuc se encargó de neutralizar a los otros dos contendientes al trono, ambos llamados Isaac —el hermano del emperador fallecido, y el hermano mayor de Manuel—, a quienes encarceló. A Manuel I le tocó proteger al Imperio de las ambiciones de los ejércitos occidentales de la segunda Cruzada, y de las incursiones turcas por el Oriente y el Sur, emprendidas por Kilich Arslan, sultán de Rūm.

Después de la primera Cruzada (1096-1098), quedó claro que Bizancio debía impedir la unidad política de los reinos europeos occidentales. Por ello, Manuel I buscó una alianza estratégica con Alemania, que se consolidó con su casamiento con la princesa Berta de Sulzbach, y posteriormente estas relaciones se estrecharon aún más con el casamiento de Enrique de Austria, hermano del emperador Conrado III de Alemania, con Teodora, la sobrina de Manuel I. En este contexto político se llevó a cabo la segunda Cruzada (1145), en la que participaron dos reyes occidentales, Conrado III de Alemania y Luis VII de Francia. Por esos momentos el rey Balduino II de Jerusalén estaba aliado con el reino musulmán de Damasco, el cual sitiaron los cruzados infructuosamente, regresando pronto a sus países. Solo Conrado III permaneció una temporada en la corte de Manuel I a causa de una enfermedad (*Ibídem*: p. 117-134).

Quien sí tomó Damasco fue Nur al-Din, señor del vecino reino turco de Alepo. Al entrar a la ciudad en 1172, llevaba cinco *nawbas* mientras que su vasallo Salah al-Din (Saladino en las crónicas cristianas), rey de El Cairo, se conformaba con tener sólo tres (Farmer, 2000a: p. 36). Anteriormente, Saladino había marchado hacia Egipto dentro del ejército de Nur al-Din al mando del general Shirkuh. Una guerra civil en el Califato Fatimí de El Cairo obligó al visir Shawar a huir, y este había pedido la ayuda de Nur al-Din para sofocar la revuelta. Nur al-Din mandó a Shirkuh a tomar la ciudad, y una vez culminada la tarea, el general se quedó como visir, y Saladino obtuvo un puesto en el gobierno. A la muerte de Shirkuh, Saladino tomó el cargo de visir, y finalmente, en 1171 disolvió el califato por órdenes de Nur al-Din. El hecho de que cuando estos dos personajes

tomaron Damasco, hubiera entre ellos una diferencia de dos *nawbas*, es muestra de la absoluta sumisión que Saladino reconocía ante su señor. Al morir Nur al-Din, Saladino obtuvo la independencia de facto, y luego conquistó los territorios que le habían pertenecido a Nur al-Din, consolidando así el Imperio Ayyubí. En 1187 Saladino tomó Jerusalén, al derrotar a su último rey cristiano, Guy de Lusignan. Este hecho llevó al papa Gregorio VIII a predicar una tercera Cruzada.

Durante la tercera Cruzada (1189), donde participaron Ricardo I "Corazón de León" de Inglaterra, Felipe II Augusto de Francia y Federico Barbarroja de Alemania, los bizantinos se mostraron hostiles ante los occidentales. Las buenas relaciones entre Bizancio y Alemania habían terminado cuando el rey germano Federico Barbarroja, sobrino de Conrado III, descubrió algunos intentos de alianza del emperador bizantino Isaac Angelos (r. 1185-1195) con Saladino. (Asimov, 1992: p. 248; Roth, 1943: p. 139). Con lo que Bizancio perdió su único apoyo en Occidente.

El ejército más poderoso era el alemán, pero no llegó hasta Palestina, puesto que Federico Barbarroja se ahogó en el Río Salef —en la actual Turquía—, y partir de este suceso, sus tropas emprendieron el regreso. Felipe II regresó por problemas en su propio país y por diferencias con Ricardo I. Existe una crónica en la que se narra que cuando el ejército del rey Ricardo I asedió Acre, puerto del reino de Jerusalén, se escuchaban los instrumentos militares de los turcos que "levantaban un gran clamor a las estrellas, y los cielos resonaban con un sonido como de truenos. Había militares turcos escogidos sólo para tocar trompas, címbalos, tambores y hacer ruidos de varias otras maneras." (Stubbs, 1864: p. 215, citado por Bowles, 2002: p. 350). Se sabe por el historiador al-Makrizi, que alguna vez que Saladino sufrió un revés en manos de los cruzados, como muestra de auto-rigor, abandonó el uso de sus *nawbas* hasta recuperar la victoria (Farmer, 2000a: p. 36). Ricardo I llegó a las proximidades de Jerusalén, pero solamente para firmar una tregua con Saladino.

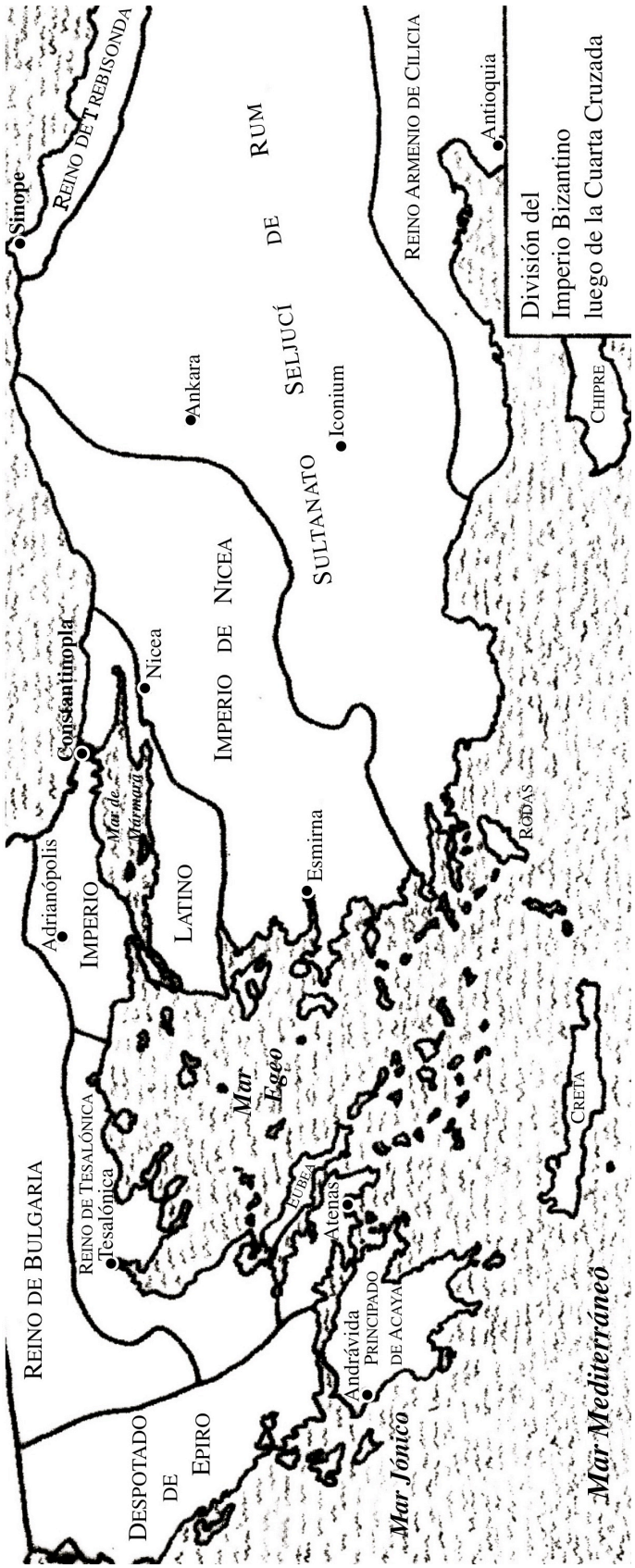
La cuarta Cruzada (1199) fue orquestada por el papa Inocencio III (1198-1216) quien planeaba atacar a los ayyubíes en el corazón de su Imperio, en Egipto. Sin embargo, el control de la planeación de la campaña pasó al gobernante veneciano, el octogenario *dux* Enrico Dandolo, quien le dio un giro al plan original, dirigiendo los ejércitos cruzados contra el propio Imperio Bizantino en lugar del Estado musulmán. Esta Cruzada culminó con la toma definitiva del

Imperio Bizantino por parte de los magnates occidentales. En 1204 la flota veneciana, junto con algunos nobles francos, estaban ya frente a Constantinopla, y procedieron entonces a tomar la legendaria ciudad, arrasando, saqueando y quemando todo a su paso.[94]

Luego de que los occidentales tomaron el control del Imperio, el pastel bizantino quedó repartido de la siguiente manera: los venecianos se apoderaron de la costa desde Adrianópolis al Proponto, de Perinto hasta Sestos, de las islas de Mar Egeo y Creta, y de una gran parte de Morea. Bonifacio de Montferrato se disputó el reino de Tesalónica con León Sguros y su aliado Alejo III, quien había huido a una provincia norteña en el Mar Negro llevándose todo el oro que pudo. Atenas y Tebas fueron entregadas a Otón de la Roche, quien ocupó luego el Peloponeso. Guillermo de Champlitte fue príncipe de Acaya, Godofredo de Villehardouín reinaba en Misistra. Los lombardos se habían instalado en Macedonia, Tesalia y Eubea. El *dux* Dandolo colocó como emperador al conde Balduino en Constantinopla, aunque su esfera de control se reducía, en la práctica, tan sólo a esta ciudad. Además, muchos otros nobles formaron reinos en las múltiples islas griegas. (Roth, 1943: p. 146-147).

El espíritu bizantino se conservó únicamente en tres pequeños reinos: el de Nicea, gobernado por Teodoro I Lascaris (r. 1204-1222); el de Trebisonda, que pronto se convirtió en vasallo de los seljucíes; y el despotado de Epiro, tutelado por Miguel Angelos Komneno —primo de Alejo III. Desde estos reinos se inició la resistencia griega contra los nobles latinos (Mapa 4). (*Ibídem*).

[94] Los caballos fundidos en bronce que se encuentran en la catedral de San Marcos, en Venecia, son los que se encontraban sobre la puerta principal del hipódromo de Constantinopla. Fueron sustraídos por el *dux* Dandolo durante este episodio de asalto a la ciudad. Posteriormente fueron llevados a París por Napoleón Bonaparte, y luego, vueltos a regresar a Venecia. Los que se exhiben hoy en día fuera de la catedral son una réplica, ya que los originales se encentran resguardados dentro del recinto.



Mapa 4. Reinos surgidos de la fragmentación del Imperio Bizantino (inicios del siglo XIII).

Como estrategia de resistencia bizantina, Alejo III se alió con el sultán Keikhosrew de Rūm para ir contra Teodoro I Lascaris de Nicea, pero el musulmán murió en la batalla y Alejo fue capturado, acabando sus días en un monasterio. Con esta victoria, Teodoro I se apoderó de gran parte de Asia Menor, y obligó a Enrique —hermano y sucesor del emperador Balduino de Constantinopla— a tomar las armas. A la muerte de Teodoro I Lascaris, subió al trono Juan III Ducas Vatatzes (r. 1222-1254), esposo de su hija Irene. Por su parte el reino de Epiro también ensanchó sus fronteras. Luego de Miguel Anegelos Komneno, siguió al trono su hermano Teodoro Ducas, quien consiguió el reino franco de Tesalónica, dominando Adrianópolis y Filipópolis. Epiro y Nicea lucharon entre sí y con los reinos restantes de los occidentales, los cuales perdieron poco a poco sus dominios. (*Ibídem*: 148-149)

Por estos momentos, el reino de Nicea tuvo un acercamiento mayúsculo con los turcos del vecino reino de Rūm gobernado por el sultán seljucí Keikhosrew II. Las cortes de estos dos Estados se influenciaron mutuamente, encontrándose empleados y oficiales griegos al servicio de los turcos y viceversa. Un elemento primordial en este periodo de unidad, fue el interés común de hacer frente a las invasiones mongolas que amenazaban las fronteras orientales. La alianza cristiano-musulmana era tal, que en una ocasión que Keikhosrew II fue derrotado por los mongoles en Kuzadag (1243), el emperador Juan III Ducas Vatatzes salió en su ayuda, recibiendo a los embajadores del khan Hulagu en su corte, y algunas princesas griegas le fueron enviadas al señor mongol como tributo. (*Ibídem*: 149-150)

Con las fronteras tranquilas de Nicea con los turcos, Juan III pudo ir contra Epiro, sometiendo al fin a su último gobernante independiente, Miguel II. Cuando Juan III Ducas Vatatzes murió en 1254, el Imperio estaba ya restablecido en lo esencial. Le sucedió al trono su hijo Teodoro II Lascaris (r. 1254-1258), y a este el infante Juan, luego de la prematura muerte de su padre. Ya que Juan era aún menor de edad, no pudo hacerse cargo del trono, y entonces tomó el poder el jefe militar Miguel Paleólogo, que estaba casado con la sobrina del difunto Juan III. Miguel Paleólogo pudo recuperar al fin Constantinopla en 1261, derrotando al supuesto emperador, títere de los nobles occidentales, Balduino II, quien huyó a Negroponto. (*Ibídem*: 150-152)

En el transcurso de estas cuatro Cruzadas —comprendidas en un lapso de tiempo de 165 años, entre 1096 y 1261— la compleja situación política propició contantes alianzas de conveniencia transitoria entre los reinos cristianos y musulmanes. Estos acercamientos fueron la vía para facilitar varios intercambios culturales entre Occidente y Oriente. Un cambio notorio de la cultura estatal bizantina a raíz de su contacto con la corte turca seljucí, fue la integración de los tambores dentro de los protocolos reales, a la usanza de los musulmanes. Antes de esto, los tambores sí habían tenido una asociación simbólica con la autoridad militar —el general o el mismo emperador cuando este estaba presente en la batalla—, pero las fuentes los registran sólo en contextos bélicos. En cambio, para la última etapa del Imperio Bizantino, los tambores aparecen también dentro los rituales religiosos y cortesanos.

El historiador bizantino Pseudo-Kodinos, mencionó en su tratado *De Officiis*, que cuando el emperador cabalgaba por la ciudad en la mañana, su recorrido era acompañado con el sonido de los *anakarades* junto con *salpinges* y *bukinai* de plata (nombres que sugieren trompetas obtenidas del *salpinx* griego y la *buccina* romana). De esta manera, quien escuchara estos instrumentos podía acudir a presenciar el cortejo, como simple espectador o para presentar alguna demanda de justicia. Esos mismos instrumentos, más las *souroulistai* (especie de *aulos*), eran tocados en las principales celebraciones religiosas del emperador (navidad, epifanía, etc.) (Büchler, 2000: p. 29). Pseudo-Kodinos debe referirse a los últimos emperadores pues le tocó vivir la toma de Constantinopla por los turcos otomanos.

Las referencias anteriores son muestra de la apropiación de la Tabl-khana por parte de los bizantinos. El término *anakarade* es evidentemente una adaptación griega del vocablo árabe *naqqāra*. La principal variación en la institución bizantina consiste en la integración aerófonos nacionales en lugar de aquellos regularmente usados en el mundo islámico: *salpinge* por el *karnā*, y el *souroulistai* en lugar del *surnā*.

Desde el siglo XII hay también fuentes iconográficas que muestran que los *anakarade* eran tambores-cazo, y que fueron usados además en ámbitos religiosos por los monjes cristianos ortodoxos hasta después de la época bizantina, ya durante el control otomano. La siguiente imagen (lámina 57) es de un

fresco de 1744, que se encuentra en el monasterio de Koutloumousiou, en el Monte Athos en Grecia.



Lámina 57. *Anakarades* bizantinos.

La asimilación de elementos provenientes de las prácticas sonoras de los turcos musulmanes no fue exclusiva de los bizantinos. Algunos de sus elementos característicos fueron llevados a Europa en las cortes de aquellos nobles occidentales que iban siendo derrotados y desposeídos de sus reinos fundados a costa de la debacle bizantina. En las sedes orientales de las coronas europeas, debieron confluir las prácticas cortesanas habituales en Europa con aquellas arraigadas en el Oriente. Y en este punto, habría que resaltar el hacer de los ministriles y juglares como el factor clave de estos intercambios, puesto que normalmente su oficio les permitía tener movilidad laboral entre un reino y otro, más allá de las confrontaciones políticas y religiosas o del origen étnico de los actores. Estudiaré más a fondo este tema en el siguiente capítulo.

Como era de suponerse por su procedencia centroasiática, la invasión de las hordas mongolas que en mucho motivaron el acercamiento entre los bizantinos y los seljucíes, utilizaron también tambores militares.

3.5. El colosal *kurga* mongol y la restructuración simbólica de los tambores-cazo como insignias de poder

Gengis Khan invadió el Norte del Gran Irán alrededor de 1220, y el primer reino en recibir el embate de sus fuerzas fue el Imperio Corasmio, o Jorasmio. Corasmia fue, en principio, un reino mameluco vasallo de los seljucíes, fundado cuando el sultán Malik-Shah designó como gobernador de aquel reino a Anūştegin Gharacha I, en 1077. Posteriormente, sus descendientes adquirieron más independencia, cuando el poder de los seljucíes comenzó a debilitarse. Después de la muerte de Gengis Khan en 1227 —soberano universal de los

mongoles—, una nueva invasión mongola cayó sobre los seljucíes a inicios de la segunda mitad del siglo XIII; estas hordas estaban comandadas por Hulagu Khan, el nieto de Gengis Khan. Hulagu conquistó por fin el Imperio Corasmio y estableció un ilkhanato[95] alrededor de 1260, que incluía Irán, Irak y mucho de la Anatolia, y que duraría hasta 1335. Tiempo después, el séptimo de sus sucesores, Mahmud Ghazan (r. 1295-1304) se convirtió al islam.

Se sabe que antes de la llegada de los mongoles, los corasmios usaban también la institución de la Tabl-khana como símbolo de estatus y autoridad. Según al-Nasawi, su último gobernante, Jalal al-Din Mingburnu (m. 1231), tenía una *nawba* compuesta de 27 tambores de oro incrustados con piedras preciosas. (Farmer, 2000a: p. 37). Pero una novedad tuvo lugar a partir de la llegada de los mongoles al Gran Irán: comenzó a aparecer en el mundo islámico un tambor-cazo de mucho mayor tamaño que el *kūs*, que era el más grande hasta ese momento. Según los registros de la época del ilkhanato, este tambor era de dimensiones descomunales. Ibn Battuta —un viajero del siglo XIV muerto entre 1368 y 1369— lo llamó *tabl al-kabir* (el gran tambor) en árabe, pero los mongoles le llamaban *kurga*, *kogurge* o *kogerge*. Como Rashid al-Din (m.1318), el historiador de los mongoles, ha relatado, el *kurga* era el emblema personal del il-khan y a su muerte era destruido (*ibídem*: p. 36).

Se tiene una idea del tamaño de este tambor por el *A'in-i Akbari* (traducido por H.G. Blochamnn: i, p. 50-2), un documento estatal del siglo XVI del Imperio Mogol[96] —reino descendiente cultural del ilkhanato. Ahí se dice que el *kurga* tenía casi el peso de un hombre. El autor de este texto, Abu 'l-Fadl 'Allami, dijo además que el *kurga* y el *damama* eran idénticos (i, 50), pero el *damama* de India es un tambor-cazo mucho más pequeño. Razzak al-Samarkandi (m. 1482), escritor del periodo Safávida, claramente distingue entre *kurga*, *damama* y

[95] Término que se refiere a un reino vasallo de otro khan de mayor rango, en este caso de Mongke y Kublai, sus propios hermanos que eran Grandes Khanes.

[96] El Imperio Mogol fue fundado en 1526 por Babur, quien por línea materna pertenecía a la dinastía de *Timür-i lang* (Temerlán), un líder y conquistador turco-mongol que fue protector del último ilkhan de Corasmia, Luqman (1353–1388), y unificador de varias tribus turcomongolas. El Imperio Mogol abarcó, en su período de apogeo, la mayor parte de los territorios actualmente correspondientes a La India, Pakistán y Bangladesh, llegando a comprender también zonas del Afganistán, Nepal, Bután y Este del Irán. El término "mogol" es una versión indo-aria de la palabra "mongol".

nakkara en su libro *Matla' al-sa'dayn* (*El nacimiento de las estrellas y la conjunción de dos océanos*). (Farmer, 2000b: p. 34)

Los mongoles utilizaban tambores-cazo militares desde antes de su llegada al Gran Irán. Cuando Marco Polo visitó Asia dominada por ellos en el siglo XIII, el uso de tambores militares tenía ya un fuerte arraigo. El viajero veneciano narra en sus crónicas que en una batalla entre los khanes Kublai y Caidu "los dos grupos estaban listos en el campo de batalla, cada bando estaba sólo esperando escuchar los tambores de su señor para comenzar a luchar" (Bowles, 2002: p. 352). Hubo también tambores mongoles en la toma de Japón por parte de Kublai Khan, nieto de Gengis Khan. Lo atestiguan dos rollos con textos e ilustraciones que mandó a confeccionar el samurái Takezaki Suenaga que estuvo presente en la batalla acaecida en 1274. Estos rollos se conservan en el Museo Imperial de Japón bajo el nombre de *Moko Shurai Ekotoba* (*Relato ilustrado de la invasión mongola*) (Turnbull, sin fecha: p. 60).

Dada la cultura nómada de los mongoles, es muy probable que no tuvieran tambores inmensos como el *kurga* hasta después de su sedentarización en Corasmia, en donde además asimilaron la institución estatal de la Tabl-khana y sus ceremonias. La apropiación de la Tabl-khana por parte de los gobernantes ilkhánidas, pudo darse rápidamente precisamente porque, en la base simbólica de esta institución, se encontraba el uso de los tambores militares que las hordas centroasiáticas parni habían llevado al Gran Irán desde tiempos de los seleúcidas, y que los propios mongoles también utilizaban.

Por otra parte, el tamaño descomunal que los mongoles le dieron a los tambores-cazo, fue su sello de apropiación, e iba encaminado a restaurar la jerarquía que brindaba la posesión de un tambor por parte de un gobernante. No hay que olvidar que, desde antes de la llegada de los seljucíes al Gran Irán, muchas dinastías del Suroeste asiático habían ya pasado por alto que el uso de los grandes tambores *kūs* era un privilegio que sólo podía otorgar al califa a sus vasallos, y que estos vasallos nunca podían utilizar en sus *nawbas* más tambores que su superior. Como se vio en el subapartado donde se habla de los ghaznávidas (3.2 de este capítulo), los reinos mamelucos del Califato Abasí otorgaban a su vez los derechos del uso de tambores a sus propios vasallos, y muchos reinos vasallos los utilizaban aun sin esperar esta distinción por parte de algún superior. Así, la invención del *kurga* pudo haber estado motivada por la necesidad simbólica de

crear un nuevo tambor distintivo de los gobernantes ilkhánidas, que estuviera por encima en rango del ya muy popularizado *kūs*.

Según Henry Howort en su *History of the Mongols*, bajo los primeros llkhánidas se reguló estrictamente que un príncipe podía tener tambores-cazo y cilíndricos, mientras que un *wazir* (ministro) tenía sólo un tambor-cazo. El comandante en jefe tenía tambores cilíndricos, y un *amir* de 10,000 hombres, así como príncipes tributarios podían tener un tambor-cazo. Pero como Ibn Battuta refiere, el uso del *kurga* era de uso exclusivo del Il-khan (Farmer, 2000a: p. 36).

Como los mongoles conquistaron prácticamente todo el Oeste asiático —consolidando el que ha sido el imperio más extenso de la historia—, sus tambores militares sonaron también en las batallas que sostuvieron con los reinos fronterizos de Europa del Este, muchos de los cuales fueron asediados y saqueados varias veces, y otros más cayeron bajo su dominio durante largo tiempo, como fue el caso de Rusia.

A fines del siglo XIII surgió un pequeño reino turco cerca de la frontera armenia de los territorios del Imperio Seljucí, precisamente a raíz de una confrontación victoriosa contra las hordas mongolas. Este pequeño emirato, con el tiempo se convertiría en el Imperio Otomano, el último de los grandes imperios musulmanes. Los otomanos se convirtieron en los sustitutos de los seljucíes como principales rivales de los reinos cristianos en Oriente, con la diferencia de que ellos sí lograron introducir el islam a Europa.

3.6. La Mehter-hane otomana

La historia legendaria de la fundación del reino otomano provee también valiosa información acerca de la relevancia simbólica que habían cobrado los tambores militares en la cultura de los turcomanos, asentados en Asia Menor.

Se dice que alrededor de la segunda mitad del siglo XIII, un líder guerrero turcomano llamado Ertuğrul condujo a un pequeño grupo de 444 guerreros a través de las montañas de Armenia, hasta llegar a la Meseta de Anatolia. A lo lejos divisó una nube de polvo y, al acercarse con sus tropas, se dio cuenta de que se libraba una batalla. Ertuğrul tomó la decisión histórica de unir sus tropas al bando que iba perdiendo. Con este refuerzo, el ejército que estaba casi derrotado

pudo remontar la batalla y darle la vuelta a su favor. Al finalizar la lid, Ertuğrul se enteró que el jefe del bando al que había ayudado era el mismo sultán seljucí de Rūm —Keikhosrew II, el ya mencionado aliado de Juan III Ducas Vatatzes— quien hacía frente a la invasión de las hordas mongolas. Ese día Ertuğrul y su gente salvaron el Sultanato Seljucí de Rūm. Como recompensa, el sultán le concedió a Ertuğrul un *beylik*[97] fronterizo en la colindancia con los bizantinos, alrededor de la ciudad de Söğüt (Veiga, 2006: p. 99; Akgündüz & Öztürk, 2011: p. 42).

Al morir Ertuğrul en 1281, su hijo Othman (u Osman) Gazi nacido en Söğüt tomó el poder del *beylik* y lo engrandeció, expandiéndose hacia el Norte, más allá de las fronteras del Imperio Bizantino. En el año 1299, Othman Gazi declaró la independencia de su emirato ante el sultán seljucí de la época, Aladino Keykubat III, y a partir de ese pequeño nuevo reino, llamado en sus inicios Memālik-i Osmanīye (o Reino Mameluco de Othsmania), comenzaría la construcción del Imperio Otomano. Convirtió a Bursa en su capital en 1305, y tomó Gemlik en 1326. Una leyenda de Estado dice que Aladino Keykubat III le dio de regalo a Othman Gazi un tambor, una bandera y un *tugh*[98] como muestra de aprobación a su independencia y en reconocimiento a su jerarquía, tal y como se sabe que procedían también los gobernantes abasíes y ghaznávidas (ver el subapartado 3.2 de este capítulo). Posteriormente, en torno a este tambor, Othman fundó su primera Tabl-khana. El hijo y sucesor de Othman, Orhan Bey (r. 1326-1362), en el primer año de su reinado fundó una fuerza de élite, que además de constituir un ejército regular, se especializaría en los toques militares y las ceremonias heráldicas estatales, como lo hacía la Tabl-khana entre los árabes y seljucíes. Esta élite guerrera sería conocida como la guardia jenízara[99], que sería

[97] Los *beylik* eran pequeños protoestados turcomanos, en los cuales el mismo Estado y sus sujetos eran contemplados como patrimonio de una dinastía.

[98] El *tugh* es una insignia con forma de un largo cetro utilizado ancestralmente por las tribus mongolas y turcas procedentes de Asia central. Se elabora con una larga vara de madera a la que se le adorna en la punta con pelo de cola de caballo o de yak, además de una esfera de metal —bronce, plata u oro.

[99] Dicha guardia se formó en principio con los hijos de los cristianos que siguieron viviendo en Anatolia bajo el reinado de los musulmanes. Se reclutaban desde niños y se les internaba en una academia especial, la primera de ellas fundada en Nicea —la antigua capital de los exiliados del Imperio Bizantino— bajo el reinado de Orhan Bey. Ahí se les adoctrinaba en el islam y la completa sumisión al sultán. Desde un principio, los jenízaros estuvieron apegados al misticismo *sufi-dervishe*. Se dice que Ali Paşa, un miembro de la orden dervishe Bektaşi, estuvo muy involucrado en el proceso de creación de las fuerzas jenízaras. (Nicolle, 1995: p. 7). La unidad de esta corporación con el poder político y el religioso, hizo que en poco tiempo cobrara gran fuerza, y que sus miembros

una de las primeras y principales instituciones del nuevo reino independiente, la cual muy pronto llegaría a representar la identidad del Estado Otomano (Akgündüz, Öztürk, 2011: p. 48).

La leyenda del tambor de Gazi concuerda al pie de la letra con lo que se sabe sobre las formas de legitimación del poder a través de insignias. La narración hace una vez más evidente que estaba instaurada la idea, en el imaginario social de las culturas de la zona de que, con la posesión de un tambor militar especial, se adquiría un poder simbólico asociado con el poder político. De tal manera que el tambor se encontraba en la base significante de este proceso legitimador. La institución de la Tabl-khana, era la pieza que asociaba al Estado con la religión, la mitología y la *yihad*.

La Tabl-khana fue asimilada por los otomanos con el nombre de Mehter-hane o Davul-hane, lo cual significa "casa de los militares" o "casa de las percusiones" respectivamente, en turco. Desde el sultán Orhan Bey, el turco se convirtió en el idioma oficial del Estado antes que el árabe. A la música que tocaba esta institución heráldico-militar se le denominaba simplemente *mehter*.[100]

Se puede deducir que el tambor-insignia regalado a Othman Gazi fue un *kūs*, por dos razones. La primera, porque este tambor era el que representaba el estatus

---

incrementaran a cada paso sus privilegios económicos. Aunque el jenízaro era un esclavo del Estado, muchas familias no musulmanas buscaban que sus hijos fueran reclutados en estas fuerzas de élite. El caso más famoso de este ascenso social se encuentra en la figura del bosnio Husrev Paşa, quien llegó a ser gobernador general de Egipto. (Akgündüz, Öztürk, 2011: p. 54). Para el siglo XIX, la guardia jenízara era ya una poderosa corporación militar, involucrada en las esferas políticas más altas, llena de manejos corruptos en la búsqueda de obtención de riquezas y privilegios, fuente de conspiraciones, y que además había perdido su alta eficacia en la guerra. En vista de esto, y previniendo un golpe de Estado, el sultán Mahmud II ordenó desmantelar brutalmente la corporación en 1826. Miles de jenízaros fueron masacrados por otras fuerzas del ejército en una plaza pública de Estambul, durante la celebración de la toma de Constantinopla por parte de los otomanos. Los sobrevivientes tuvieron que dispersarse so pena de perder la vida. Eran síntomas del general debilitamiento del Imperio. (Akgündüz, Öztürk, 2011: p. 294)
Fue hasta 1908, con la fundación del Museo Militar de Estambul, que se inició el proceso para restablecer la tradición de las ceremonias *mehter* de los jenízaros, sin que significara que recuperarían el poder de antaño. Así, en 1914 se incorporó al museo la Mehterhane-i Hakani Royal Mehter Band. La banda fue abolida de nuevo en 1935 por el ministro de defensa y, por fin en 1952 fue reinstituida como parte del museo por intereses históricos e identitarios, según la información que proporciona el mismo museo.

[100] Es probable que este vocablo provenga del persa "mih ter", que significa literalmente "hombre a pie" u "hombre en marcha", haciendo referencia a una de las funciones básicas de este tipo de música, la de coordinar la marcha de las tropas. (Schmidt-Jones: 2013)

de un emir dentro de las convenciones en el mundo islámico del momento; y segundo, porque ya dentro de la Mehter-hane otomana, este tambor siguió siendo la piedra angular de la institución, siendo adoptado con el término turquizado "kös".

De hecho, la Mehter-hane otomana tenía instrumentalmente muchos puntos en común con las Tabl-khana conformadas en Bagdad durante el siglo XII y XIII. El conjunto homólogo de la *nawba* árabe era el *kat* turco. Cada *kat* estaba compuesto de una *surnā*, un *boru* (un tipo de trompeta), algunos pares de *nakkare*, un *davul* (una versión del tambor cilíndrico árabe *duhul*), un *zil* (platillos), un *cagana* (una vara cubierta de pequeños discos que se entrechocan), y sólo en el ensamble del sultán, un par de *kös*. Dependiendo del carácter de la ceremonia o el festejo, también podía agregarse el *nay* (una antiquísima flauta de carrizo cuyos primeros registros datan de Egipto). El viajero Ewliya Celebi, registró además que en los tiempos de Murad IV (m. 1640) los otomanos integraron a su banda militar el *karnā* —la larga trompeta arabopersa. (Farmer, 2000a: p. 37; Schmitd-Jones, 2013).

Todavía en nuestros días, el *kös* es el tambor de mayor estatus, que rige el *tempo* de la música *mehter* y de la marcha de los jenízaros y, quien lo toca, es siempre el militar de mayor jerarquía dentro del grupo. La importancia del *kös* es también puesta en relevancia a través ciertas normas proxémicas. Durante las ceremonias estáticas de los jenízaros, un par de estos grandes tambores se coloca en el centro del conjunto —revestido con finos paños—, mientras que todos los demás instrumentos se forman en círculo o semicírculo a su alrededor. Algo que conecta directamente al *kös* con el más antiguo legado simbólico del *kūs*, es el hecho de que, en sentido estricto, sólo podía ser utilizado en el ensamble *mehter* del sultán o, en tiempos de guerra, en el ensamble del mariscal de campo que comandara la batalla en su lugar. Los demás membranófonos de la *kat* han sido siempre más pequeños que el *kös*, tanto los tambores-cazo llamados *nakkare* como tambores cilíndricos de varios tamaños. El vaso del *kös* estaba hecho de metal, mientras que el del *nakkare* tenía la opción de ser de cerámica. Un par de *nakkare* se ataba a la cintura para marchar o se colocaba sobre el pecho cuando el ensamble no estaba en movimiento. Los *nakkare* llenan los espacios del ritmo principal marcado por el *kös* y añade variedad y viveza a la pieza musical. Actualmente se puede apreciar esta práctica en Estambul, en las ejecuciones de la

Orquesta Ceremonial Mehter del Palacio Topkapi (Museo Militar de Turquía, sin fecha). (Lámina 58)



Lámina 58. *Orquesta Ceremonial Mehter del Palacio Topkapi de Estambul.*
El par de *kös* al centro, atrás al centro-derecha pueden observase los *nakkare*.

Los ensambles *mehter* estaban regidos por un estricto código que regulaba todo el hacer de la guardia jenízara. Algo de suma importancia, era observar que la cantidad de ejecutantes y los instrumentos usados en cada ceremonia fuese la correcta, de acuerdo a la jerarquía del mandatario al que sirvieran. En estos ensambles, muchos *kat* podían unirse para formar grupos más grandes. El ensamble del primer ministro podía reunir nueve *kats* y siete el de un gobernador general; así sucesivamente, seguía el número en descenso con los ensambles de los gobernadores de distrito, los comandantes de los jenízaros, y los *mehter* no oficiales que eran contratados para tocar en desfiles, los cuales reunían menos de cinco *kats* (Schmitd-Jones, 2013).

Dentro de las ceremonias que el ensamble real cubría en tiempo de paz, estaban las bodas, festivales, nacimientos de los hijos del sultán, conmemoración de fechas gloriosas, eventos diplomáticos o recepciones de Estado; incluso tocaba mientras el sultán estaba siendo afeitado. Al entrar en guerra, lo cual sucedía a menudo, los ensambles eran enviados al campo de batalla, en calidad de ejecutantes y guerreros ya que, en el entrenamiento de un jenízaro se encontraban, además de los toques militares, las más letales técnicas de combate. La música *mehter* estaba estrechamente relacionada con la concepción otomana

de la guerra. Se tocaba durante los preparativos para ir a la batalla, durante la marcha o en el mismo campo de batalla. Durante la noche, la música *mehter* era usada para prevenir que los guardias se quedaran dormidos. Mientras el ensamble estaba en movimiento por la marcha o la batalla, los *köses* se montaban sobre el lomo de bestias que también estaban entrenadas para la lucha, y aquellos que los tocaban, percutían los tambores alternando derecho e izquierdo, tratando de producir el sonido más audible posible (Akbulut, sin fecha). La unidad de cientos de estos gravísimos tambores, más los demás instrumentos, llegaban a producir fenómenos sonoros realmente impactantes, tanto que muchas veces infundieron verdadero terror en las tropas enemigas; así ha quedado descrito en varias fuentes, tanto otomanas como de sus adversarios. Según su tamaño, los *köses* eran llamados, del más chico al más grande, *kös-caballo*, *kös-camello* y *kös-elefante*, y es sabido que para la campaña de Chaldiran[101], el ejército Otomano partió a la guerra nada menos que con 500 *köses* (Türk Silahli Kuvvetleri, sin fecha).



Lámina 59. Pares de *kudüm* usados en la música sufi de Turquía.

Otro tambor-cazo otomano es el *kudüm* (lámina 59), que se toca dentro de la música tradición sufi, y otras de carácter secular, pero nunca dentro de la marcial. En la música religiosa el *kudüm* es utilizado de dos maneras, según la orden sufi de la que se trate. Los mavlevi lo usan en par, colocan los tambores en el suelo y los percuten con baquetas de madera. Por su parte, la hermandad rufai utiliza sólo un tambor *kudüm*, que se sujeta bajo el brazo y se tañe con una tira de cuero. El ritmo marcado por estos tambores acompaña la danza giratoria de los dervishes y los ayuda a entran en un trance extático. El culto dervishe se ha extendido también por la región de Los Balcanes junto con sus tambores-cazo, a raíz del dominio otomano de la zona. Los kadiri de Bosnia tienen su propia versión del *kudüm* al que llaman *talambas* (lámina 60), el cual tiene un cuerpo un

[101] Sucedió en 1514 contra los safávidas. Ahí los otomanos ganaron el control del Este de Anatolia y el Norte del actual Estado de Irak.

tanto más cilíndrico y es percutido también con tiras de cuero. Algunos consideran que, organológicamente hablando, el *kudüm* proviene del *tabl-i bāz* árabe (Pekka, 1993: p. 150). Desde los tiempos del viajero Ewliya Celebi, el *kudüm* estaba relacionado con las sociedades dervishes, según la propia experiencia del escritor al ser aceptado en una de ellas (Farmer, 1936: p. 12).



Lámina 60. *Talambas* bosnio.

La creciente influencia del Imperio Otomano en Europa central y el Mediterráneo fue un factor decisivo para terminar de reforzar los influjos de la cultura militar oriental dentro de los reinos cristianos occidentales. La cultura guerrera de los otomanos estaba constituida por un sincretismo de tradiciones árabes, sirias, persas, bizantinas, así como los propios elementos de su raíz turcomana. Ya que el otomano fue el último gran imperio islámico —el cual perduró hasta el siglo XX— muchos de estos elementos orientales serían incorporados y reconocidos en la cultura militar de Occidente ya bajo el sello de "turcos". Sobre todo, entre los siglos XVI y XIX, hubo una creciente turquización de la cultura militar otomana en los ejércitos de Hungría, Polonia, Rusia, Alemania o Francia. Poco antes de que Europa pudiera sobreponerse del yugo musulmán en la Península Ibérica en 1492, el Imperio Otomano se consolidó como una gran potencia al tomar Constantinopla en 1453. Los otomanos se adueñaron de Los Balcanes, conquistaron Hungría —de 1541 a 1686— y también asediaron durante largos años ciudades importantes de Europa central, como Praga y Viena. Pero incluso desde antes de que los otomanos ocuparan Hungría, la corte de este reino utilizaba ya los instrumentos de la Davul-hane otomana. Una referencia de 1457 describe una gran embajada del rey Ladislav V de Hungría al dejar Praga rumbo a París, para pedir la mano en matrimonio de la hija del rey Luis XI de Francia. La procesión contaba con más de 500 personas y 700 caballos, donde iban montados muchos tambores-cazo (Bowles, 2002: p. 16).

Sólo apenas cuatro años antes de este monumental cortejo húngaro, los otomanos habían tomado Constantinopla. Sus murallas habían resistido sitios por más de mil años, pero en aquella ocasión cayeron ante una nueva tecnología: las bombardas turcas, los cañones más potentes y avanzados de la época, capaces de lanzar pétreos proyectiles de más de media tonelada de peso.[102] El 29 de mayo del año de la caída, los otomanos entraron en tropel; el último emperador, Constantino XI, se despojó de sus insignias imperiales y tomó las armas para combatir entre las masas, muriendo ahí. Fue reconocido tiempo después por su calzado imperial púrpura, la única insignia de la que no se despojó. Así terminaron los días del imperio más longevo de la historia. Los turcos convirtieron Constantinopla en la capital de su Imperio, y desde entonces ha llevado el nombre de Estambul[103] (Asimov, 1992: p. 270-273. Roth, 1943: p. 171).

A partir de esta conquista, el Imperio Otomano comenzó su etapa de mayor esplendor. En la primera mitad del siglo XVI la influencia turca sobre Europa se haría sentir como nunca (ver mapa 5 al final de este subapartado). Con el sultán Selim I (r. 1512-1520), el Imperio dobló su tamaño, arrebatando territorios a los Safávidas de Irán —después de la batalla de Chaldiran— y conquistando Siria, Egipto y la parte de Arabia que incluyó las ciudades sagradas de Medina y La Meca. Su sucesor, Solimán I "el Magnífico" (r. 1520-1566), emprendió la conquista de Rodas y Hungría. Este último reino de Europa oriental fue vasallo otomano entre 1526 y 1541. Y en 1529, Solimán llevó a cabo el primer sitio otomano sobre Viena. A partir de esta expansión, los otomanos entraron en conflicto con la casa de los Habsburgo, con los hermanos Carlos I de España (V del sacro imperio romano germánico) y Ferdinand I, tanto por la disputa de los territorios de Europa oriental como por las intervenciones turcas en el Norte de África junto con sus aliados corsarios. (Imber, 2006: p. 581)

---

[102] Probablemente el primer registro sobre el uso de un cañón en Europa sea el de la batalla de Niebla (1262), en Al-Ándalus. Una crónica narra que cuando el rey de Castilla, Alfonso X, quiso tomar la ciudad gobernada por Ibn Mahfūz, las tropas musulmanas utilizaron máquinas atronadoras que lanzaban piedras (Fernández, 2004: 35). Posteriormente su uso se registra en otros lugares del continente dentro de las fuerzas cristianas. Cuando los otomanos tomaron Constantinopla, los bizantinos también contaban con cañones, pero los turcos habían invertido en diseñar un cañón muchísimo más poderoso, capaz de lanzar proyectiles más grandes a una mayor distancia.

[103] No se sabe a ciencia cierta de donde viene este nombre. Algunos piensan que podría ser una forma de una frase griega que significaba "a la ciudad".

Los turcos otomanos consolidaron su influencia en África del Norte a través de una coalición con los cuatro hermanos corsarios Barbarroja, quienes eran originarios de la Isla de Lesbos, pero pirateaban a favor del rey berebere de Túnez. La piratería en el Mediterráneo se intensificó con la caída del Emirato de Granada en 1492 —último reducto musulmán en la Península Ibérica. Muchos musulmanes exiliados en el Norte de África se unieron a las flotas corsarias bereberes. Fue tan grande esta amenaza que Fernando "el Católico", decidió acabar con ella mandando la totalidad de su armada para tomar Orán, Bugía y Argel, los puertos más emblemáticos de los piratas norafricanos.

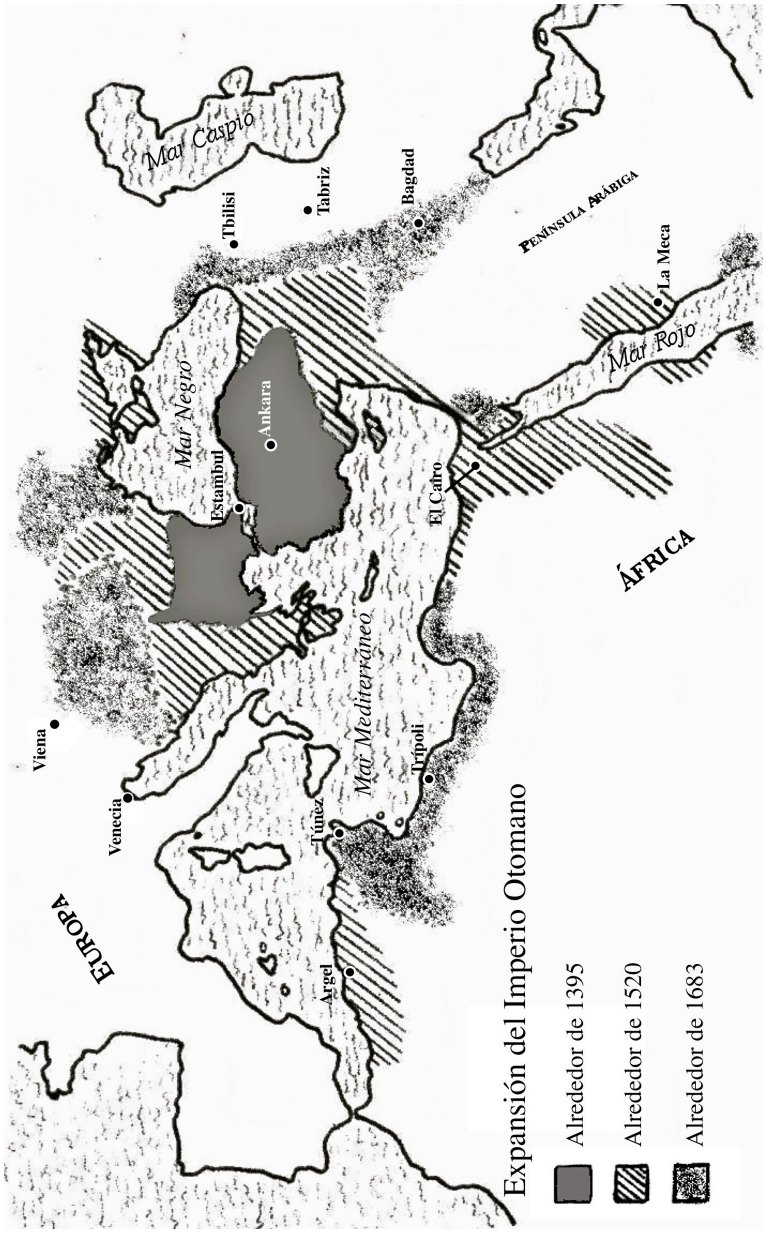
Los Barbarroja lograron recuperar Argel en 1516 con ayuda del sultán turco Selim I. El mayor de ellos, Arug, logró quedarse el trono para sí, después de sofocar las tribus bereberes que se le oponían, con lo que se convirtió en el emir de Argel. Llegaron ahí cualquier cantidad de proscritos, aventureros y apátridas que se conjuraban al grito de "¡Renegados del mundo, uníos!". El mayor robo de este hábil y conspicuo ladrón internacional de joyas, el que caló más hondo en la cristiandad, fue el que perpetró contra dos galeras del papa Julio II que transportaban objetos litúrgicos de alto valor de Génova y Civitavechia. Al morir Arug, el menor de los hermanos, Khair, heredó el trono de Túnez. Este Barbarroja fue aún más astuto, hábil y audaz que su antecesor, y como medida de protección hizo una alianza con el sultán otomano Selim I, avasallándose ante él. Con esta estrategia, Khair pudo consolidar una flota de millares de piratas, y con esto, el reino corsario de Túnez pudo extenderse en el tiempo hasta 1830, cuando los franceses invadieron la zona (Armero, 2003, p. 57-63).

Una de las mejores frases que explican la transculturación entre Oriente y Occidente a través de la guerra, es la que escribió el ensayista Ivo Andric al estudiar precisamente las confrontaciones entre otomanos y los reinos cristianos occidentales. La guerra es representada por la imagen alegórica del puente, al simbolizar éste:

> una ardua y áspera vía de comunicación tendida por encima de la barrera de los ríos salvajes y de los precipicios profundos, de religiones y de estirpes; una vía sobre la cual las armas se entrechocan, pero que poco a poco acaba por unir a los enemigos en un mundo abigarrado pero unitario como un fresco épico, de la misma manera que entre las gargantas balcánicas los soldados turcos y los aiduques, los guerrilleros-

> bandidos que los combaten, acaban por parecerse. (Citado por Armero, 2003, p. 80)

Los imperios y reinos estudiados en este capítulo fueron importantes vías de influencia en la configuración de la cultura militar y musical en Europa, pero faltan por estudiar los otros dos focos que irradiaron con fuerza elementos de las culturas asiáticas sobre el viejo continente: los reinos musulmanes norafricanos que obtuvieron posiciones en el litoral Sur del Mediterráneo, y Al-Ándalus en el Occidente.



Mapa 5. Máxima expansión del Imperio Otomano.

CAPÍTULO IV

Asimilación de los tambores-cazo asiáticos en África y Europa occidental (Al-Ándalus).

Trompas e annafiles salen con atambales
Non fueron tiempo ha plasenterias tales.
Tan grandes alegrias nin atan comunales:
De ioglares van llenas cuestas et valles.

El Arcipreste de Hita,
Libro de Cantares

1. Consideraciones en torno a la asimilación de los tambores asiáticos en Europa por la vía africana

La introducción de los tambores-cazo en África fue un factor que influyó de manera definitiva en el posterior arraigo de esta familia organológica en Europa. Y sobre dicho aspecto histórico, la España musulmana de la Edad Media destaca como la puerta de entrada de numerosos elementos culturales orientales y africanos que se fueron integrando paulatinamente a la cultura europea. Musicalmente hablando, una de las evidencias más notables de este proceso de asimilación cultural, lo constituye el vertiginoso enriquecimiento instrumental que vivieron en esa época los reinos cristianos ibéricos, de lo cual queda constancia en la iconografía y en los registros de las casas reales o de los monasterios. Un caso único por su claridad y variedad en sus imágenes es, sin duda, la colección de miniaturas que acompañan las Cantigas de Santa María, encargadas por Alfonso X "el Sabio" de Castilla, en siglo XII. La gran mayoría de los instrumentos que ahí aparecen, entre cordófonos y percusiones, tuvieron un origen extraeuropeo y son los ancestros de muchos instrumentos modernos, como el oboe, el trombón, la guitarra y varios tipos de tambores.

Además de la influencia árabe, las culturas africanas también hicieron aportes substanciales en la fisonomía de la música de España y Europa durante toda la Edad Media. Sobre esto hizo hincapié el musicólogo y antropólogo Fernando Ortiz — quizás antes que nadie. Por muy lógico que esta idea pueda parecer en nuestros días, no hay que olvidar que durante el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, hubo una postura ideológica fuertemente arraigada que negaba o minimizaba toda

influencia árabe, y más aún magrebí, sobre Europa. Representativo de esta tendencia es el siguiente fragmento de un texto del historiador español Andrés Giménez (1944), donde el escritor llega incluso a conclusiones racistas, muy difundidas en su época.

> Los árabes puros no crearon nada, ni difundieron nada; fueron los creadores y difusores de la religión del islam y de la cultura que tomó como vehículo la lengua de Mohammed, los sojuzgados, los pueblos no árabes, que cuando fueron sometidos gozaban de una civilización superior en mucho a la de sus conquistadores.
>
> Cada provincia de las adquiridas por los califas de Damasco desarrolló, por lo tanto, los embriones culturales ya existentes, no los que trajeron los invasores, pues estos no trajeron ninguno. Los jefes de los ejércitos y los soldados que los formaron eran simples aventureros ansiosos de botín, hombres sin ley y sin patria, dispuestos a dejar la guerra en cuanto se presentara coyuntura de una vida regalada, fuera donde fuera, en su tierra o en país conquistado. Su cultura debía ser la escasísima, propia de un guerrero sin honor; dice el *Ajbar Machmúa* que Somail, el segundo de Yusuf el Fihri, no sabía leer y que no pasaba noche sin embriagarse —Yusuf-ben-Texufin el almorávide tampoco sabía ni entendía el árabe. Y Somail es el prototipo de los jefes militares de este primer periodo de dominación musulmana en España y el de todos los orientales que vinieron a la Península.
>
> Sus tropas eran del mismo jaez; profesionales de la guerra por el ansia de botín, y no por un sentimiento de defensa de ideales; ladrones en cuadrilla con licencia de la religión, de una religión que no conocían y, por consiguiente, no practicaban; en esos ejércitos no había orientales. Los ejércitos los formaban los bereberes, gentes de más baja cultura que los españoles, ignorantes de la religión musulmana, de la lengua del Alcorán, organizados en cabilas y ajenos a toda espiritualidad.
>
> Menos de medio siglo había transcurrido desde la batalla de Guadalete, cuando la proclamación de Abderrahman el Omeya rompió las comunicaciones entre España y Oriente, y aquellos hombres quedaron incomunicados con el mundo, entregados a sí mismo y con trato solamente con los de África, más incultos que ellos. ¿Qué gérmenes de civilización pudieron desarrollar? Únicamente los que había en España.
>
> No hay que pensar en una infusión de sangre de otras razas, por los pocos que vinieron y porque todos se casaron con españolas; no fueron los musulmanes que vinieron con Tarik hordas de hombre y mujeres, sino ejércitos.
>
> No hay que pensar en un cambio de lengua, porque árabes tal vez no viniera ninguno; los más de los orientales eran sirios, es decir, costeros del Mediterráneo, de la misma raza mediterránea a que pertenecían españoles

> (...) la España musulmana tiene importancia en la vida del pueblo español: por española, por peninsular, y no por árabe ni por mora [104], menos, por islámica. El cierre del istmo [el de Pirineos] aisló del mundo Europeo a la Península; en su cerramiento no vieron ante sí otro pueblo ni otra cultura y evolucionaron dentro de sí; por eso su arte y todas sus manifestaciones parecen hoy exóticas (...) pero hay que afirmarlo con rotundidad: la vida de los españoles musulmanes es la manifestación más genuina, más libre de influencias extrañas que jamás haya tenido el pueblo de la Península. (p. 51-52)

En desacuerdo con lo anterior se encuentra Henry Farmer (1930), quien ha sugerido que, en cuestiones musicales, es muy probable que los árabes hayan tenido ya desde tiempos muy remotos una teoría propia bien definida. Se sabe que tradicionalmente su arte poético y su música han estado estrechamente relacionados y, ya que la poesía árabe ha estado sistematizada en forma, metro y temática desde tiempos pre-islámicos, no hay razón para pensar que su música no estuviera también sistematizada como una contraparte de las formas y reglas de versificación. Esta hipótesis se refuerza con el hecho de que uno de los tratados más antiguos de la música árabe es el *Kitab al-Iqā'* (*Libro del Ritmo*), escrito en el siglo VIII por Al-Khalil Ibn Ahmad, donde el tema central es evidencia de la importancia que otorgaban a los patrones rítmicos por su gran vinculación con los metros poéticos. Estas ideas se oponen a las comúnmente aceptadas por la vieja escuela, la cual ha considerado que los árabes no tuvieron una teoría musical hasta que conocieron la de los persas y griegos. (p. 49, 58)

No puede decirse simplemente que los árabes no hayan desarrollado tempranamente una teoría musical propia, y tampoco puede afirmarse que lo hayan hecho de forma apartada y desconociendo el quehacer y el estilo de las naciones vecinas. Quizás una de las cosas más interesantes de las culturas musicales del Medio Oriente es el hecho

---

104 Con la palabra "moro" los españoles han designado históricamente al habitante del Noroccidente de África, y no es lo mismo que "árabe" que es el procedente de Arabia, o que "musulmán" que es quien profesa el islam. Una hipótesis del surgimiento de este término dice que proviene de "mauri", nombre con que se auto-refería una antigua tribu del actual Marruecos y cuyos registros aparecen en documentos romanos tardíos. Posteriormente, los griegos y romanos tomaron la palabra para referirse a los habitantes en general de esa gran zona, y comenzó a ser asociada con "oscuro" debido al color de la tez habitual de los indígenas. Esa región se conocía en griego como "Maurousía", y en latín "Mauretania" o "Mauritania". Del latín "maurus" —el original de Mauretania— surgió además "mauricius", "maurenus" y "maurena" que indican también procedencia. Al españolizarse estos términos surgieron toponímicos como "moro" y "morena" (Norte de África), o "moriano" (Badajoz) y "moriana" (Burgos, Oviedo), de los cuales, algunos se convirtieron en apellidos o motes según la usanza de la Edad Media. (García y Bellido, 1967: p. 149,150).

de que, si bien cada una pudo construirse con características específicas y particulares, hubo también entre ellas importantes coincidencias e intercambios, lo que demuestra, una vez más, el poder que tiene la música —desde sus cualidades abstractas— para trascender las barreras del lenguaje, las confrontaciones bélicas o las prohibiciones religiosas. Incluso, se tiene noticia de que estas interinfluencias, comenzaron mucho antes de que lo árabes se hicieran del control total de la zona en el siglo VII, después de la conquista de Persia. De lo anterior queda constancia en registros de teóricos árabes de diferentes siglos.[105]

Teniendo en cuenta las escalofriantes palabras de Giménez, se hace evidente la diferencia conceptual e ideológica que impregnó el pensamiento de Ortiz —mucho más enterado que el historiador sobre los debates en torno a la noción antropológica de cultura, suscitados en aquel entonces. En franca oposición a la postura de Giménez, Fernando Ortiz escribió su célebre ensayo *La Transculturación Blanca de los Tambores de los Negros* (1952), donde dice que:

> por lo general se prescinde de reconocer el influjo que en la entrada del *tambor*, del *tambor militar de marcha*, tuvieron las tropas negras, que los árabes llevaron consigo a España. Todo ejército formado en África del Norte ha contado con masas de soldados negros. Los egipcios, los cartagineses, los romanos, los visigodos y luego los demás conquistadores de todo aquel territorio entre el Mar Mediterráneo y el Sahara (...) Desde la invasión de Iberia por Tarik en 711, el negro africano está siempre presente en las grandes invasiones (...) En la batalla de Zalaca [1086], perdida por los cristianos de Castilla, las tropas vencedoras eran en su gran mayoría millares de negros de África. ¿Y qué armas llevaron consigo esos negros a España? ¿Dejarían en África sus *tambores*?

[105] En una fuente antigua se refiere que el rey persa Bahrām Ghūr (430-438) cuando era príncipe, fue enviado a la corte árabe de Lakhmid para que aprendiera la música y otras habilidades locales. Para ese momento los persas contaban ya con una vasta y longeva cultura musical —el primer registro de un instrumento mesopotámico es una flauta fabricada con un hueso encontrada en Tepe Gawra, al Norte de Irak, fechada en el año 5, 000 a. C. Se deduce que algo de interesante y valioso habría tenido para los persas la música árabe, tanto como para inculcarla en el heredero al trono. Recíprocamente, hay indicios de que algunos elementos de la teoría musical árabe tuvieron origen en Persia. Es el caso, por ejemplo, de una escala registrada desde los tiempos pre-islámicos que se producía en el instrumento llamado *tanbūr al-Baghdadi*, y que fue descrita por el teórico Al-Fārābi (m. 950). Es probable que esta escala haya pasado a los árabes de la península a través de los caldeos, y que estos a su vez la hayan recibido de la cultura asirio-babilónica. La *tanbūr al-Baghdadi* fue cayendo en desuso cuando la influencia griega se intensificó por el proyecto de traducciones impulsado por los abasíes y las escalas de afinación pitagórica se popularizaron, sin embargo, se mantuvo vigente en los rincones más apartados del Imperio —como Al-Hijāz y Al-Yaman— hasta finales del siglo X. (Farmer, 1930: p. 49, 51)

> Bien sabido es que el *tambor* acompaña y va siempre con los negros a la guerra. Sus latidos animan a los guerreros y ordenan sus movimientos; pero sobre todo llaman a los dioses y estos vienen a ayudar a los creyentes, como decían los soldados cristianos que Santiago bajaba de las nubes a luchar con ellos contra la morisma infiel. Cada pueblo negro tiene su tambor de guerra. Habiendo los caudillos moros invadido en sucesivas ocasiones a España con sus numerosas tropas negras al son de sus *atabales* y *tambores*, allí se quedaron estos africanos de tez oscura y de cultura exótica. ¿Acaso no procrearon en tierra hispana, tanto si por ellos fue ganada como perdida? ¿No trasmitieron a la gente de su nueva convivencia alguna de sus costumbres? Parece indudable que esas oleadas de inmigraciones afronegras en España debieron producir algún sedimento cultural. Y el *atabal* africano debió de ser uno de ellos, pues el *tambor* africano es sin duda superior en su valoración musical en cuanto en su género percusivo habían conocido los pueblos cristianos de Europa. (p. 239, 240)

Ortiz apoyó estas teorías sobre la difusión de los tambores africanos en Europa sobre la idea de un origen general de los tambores en el "África Negra", explicando que hubo una difusión muchísimo más antigua hacia el Mediterráneo a través del Egipto faraónico. Dijo:

> El único instrumento cuyo invento los antiguos atribuyeron a Egipto fue el *tambor*. Ya en las esculturas del siglo XVI, a. de C., aparecen *tambores* de varias clases, en escenas de bailes callejeros y de militares que van a la guerra (...) Esto no va contra la teoría del origen negro del *tambor*. No deja de ser significativo que una de las primeras figuras históricas del hombre negro es la mitológica del dios *Bes* de los antiguos egipcios. *Bes* era allí el dios del baile y se le representaba con frecuencia tocando un *pandero* (...) si la fluencia centrífuga de la cultura egipcia a través de África es cosa ya probada, todavía está por profundizar la otra corriente cultural, desde la primitividad del África negra hacia el Egipto prehistórico y faraónico, y de ahí hacia los pueblos europeos de más rápido avance. (*Ibídem*: p. 235, 236)

Así, en *La Transculturación* se encuentran enlazadas las hipótesis sobre dos tópicos. La principal, trata sobre la influencia de los tambores africanos en Europa, y a esta se le entreteje otra secundaria, sobre el completo origen africano de esos tambores. Quien haya leído este apasionante ensayo, habrá notado que contiene en poco espacio, una cantidad importante de información y, además, que conviven ahí ideas de una gran profundidad y vigencia junto con otras que, a la luz de los descubrimientos de nuestros días, podrían parecer ya menos sólidas. Vale la pena un análisis más detallado de este texto, puesto que algunos argumentos han sido, de

hecho, puntos de partida en las indagaciones posteriores sobre el proceso de asimilación de las percusiones de origen oriental en Europa.

Comenzaré por desglosar las ideas que a mi parecer resultan más cuestionables, las de la hipótesis secundaria del ensayo que versa sobre el origen general del tambor en África. El análisis de la hipótesis principal de Ortiz la reservaré para el subapartado 3.1 de este capítulo, donde se estudiarán las vías de asimilación de los tambores-cazo en Europa occidental.

1.1. Revisión de la hipótesis sobre el origen africano de los tambores-cazo

En su necesaria argumentación orientada a reivindicar la matriz cultural africana en la conformación de los tambores europeos, Ortiz terminó por restarle peso a la consabida influencia que también tuvo la cultura islámica. Muchos de los instrumentos y las prácticas percutivas que el investigador cubano consideró en su ensayo como originarias de África, llevan la huella de su procedencia árabe, y no hay un sólo párrafo de su texto donde se haga una referencia directa a este factor. De hecho, el artículo se abre con la sentencia: "El *tambor* es, aun históricamente, el instrumento de África" (*ibídem*: p. 235).

En lo que respecta a los tambores-cazo, Ortiz sostiene la hipótesis de su origen africano apoyándose en los estudios de Bernhard Ankermann, un musicólogo difusionista alemán anterior a él. Según lo que cita Ortiz (*ibídem*), para Ankermann, los prototipos de los tambores-cazo africanos:

> debieron ser los hechos de grandes calabazas, güiros o jícaras, que aún hoy son frecuentes en diversos pueblos sudaneses del África Occidental y hasta el Victoria Nianza. Estos tambores fueron luego imitados en madera y en metal. Los moros utilizan un modelo construido por una gran calabaza con una piel de carnero y le dicen "*tabalá*" (...) Los fulás tienen un tambor análogo y con el mismo nombre, pero hecho de materiales diferentes; la caja de resonancia, que tiene la forma de una muy grande calabaza, está tallada en madera y lleva una piel de buey. Como el *tabalá* de los moros, ese tambor sirve sobre todo en tiempos de guerra; está encerrado en la casa del jefe y considerado una insignia de mando. (p. 242)

Para Ankermann y Ortiz, la técnica de construcción de los tambores-calabazo, así como su parecido y supuesta posterior "evolución" a tambores-cazo en madera y metal, fue evidencia definitiva y concluyente para establecer su origen africano. Además, apoyaron esta hipótesis en el gran arraigo de los tambores-cazo que se registró en muchas culturas de África.[106] De esta manera se planteó una doble continuidad histórica, entrelazando la permanencia del contenido simbólico y los usos tradicionales del instrumento, con las diversas etapas de evolución en las técnicas de construcción, desde los tambores-calabazo prototipos hasta los actuales tambores-cazo.

Ankermann describió de la siguiente manera los usos del tambor-cazo tabalá (*ibídem*):

> Las tropas de El Hadjí Omar, como también las de Samori y las Bambará utilizaban con el nombre de *tabalá* un instrumento análogo [al de los moros], hecho en madera de *diala* y cubierto con piel de buey, fijado por tirantes. Sobre esa piel, en una zona depilada, llevaba la inscripción árabe "*El hamdoullililahí...*" (¡Loor a Dios! ...) Era portado por dos hombres (...) Los *griots* obtenían con él una decena de baterías diferentes que transmitían las órdenes de los jefes: "¡Avancen!... ¡Cesen la lucha!... ¡A la derecha!... " etc. En tiempos de paz, el *tabalá* servía para convocar a los individuos e indicarles las órdenes superiores. (p. 242, 243)

Por su parte, Ortiz (*ibídem*) mencionó aspectos del tejido simbólico en el que se encuentran inmersos algunos tambores en pasajes como el siguiente:

> El *tambor* en el África negra era y aún sigue siendo el símbolo de la autenticidad regia o militar. El *tambor* es el órgano parlante de una potencia sobrenatural; por eso lo tiene consigo cada jefe de clan o de tribu. El *tambor* regio es una institución típica del África negra. A veces, para construir el *tambor* privativo de un nuevo rey, hay que cumplir con sagrados ritos y hasta alimentarlo con la sangre de un decapitado, antaño

[106] Ankermann tuvo a la mano una gran cantidad de material etnográfico —grabaciones, descripciones, fotografías, dibujos— cuando trabajó en el *Staatliches Museum für Völkerkunde* desde 1896. En esa época aún no se instauraba en la antropología la práctica del trabajo de campo prolongado, sino que había personas contratadas por los museos para colectar objetos en lugares recónditos y apartados de la cultura europea. Cada vez se hizo más evidente la necesidad de saber más sobre el contexto social de los objetos recogidos con tal de tener un panorama completo sobre los usos, tradiciones y ámbitos sociales o simbólicos relacionados con los objetos. Se pedían, entonces, a los colectores, que enviaran descripciones detalladas sobre estas cuestiones, además del objeto en sí mismo.

> un enemigo vencido o un esclavo, hoy un toro en pleno vigor. El P. Trilles ha señalado el *tam-tam* portátil propio de cada jefe de los negros pigmeos de África Central, con el nombre de *Kuá* o sea "el viejo" y "el jefe". "En las regiones del Nilo Superior los *tambores* oficiales y sagrados están colgados frente a la casa del jefe, o bajo "el árbol del pueblo", y se les mira con respeto. Los distintivos de un jefe son sus sacros *tambores*; estos están como identificados con el misterioso poder de su cargo". El *tam-tam* se toca a pie firme o a caballo, como lo harían nuestros antiguos timbaleros, o a camello, un *tambor* a cada lado de la montura. En el antiguo y poderoso reino de los mandingas, muy en contacto con los musulmanes, el tambor *djudjuú-dyaló* era llevado a los campos de batalla. Era de caja o fondo aovado o semiesférico, encorado con piel de res y teñido [*sic*] por medio de un palitroque. Hoy día destínase a las fiestas religiosas del Ramadán, a las consagraciones de los sacerdotes, a las proclamaciones de los régulos, etc. (p. 241, 242)

Las líneas hipotéticas anteriores que buscan explicar el origen de los tambores-cazo en África, siguen una ruta conceptual que puede ser trazada de la siguiente manera (Figura 12):

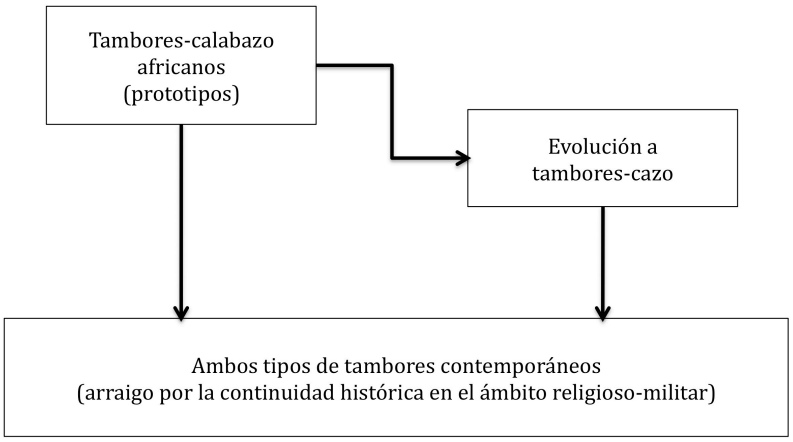


Figura 11. Esquema de la hipótesis planteada por Ankermann y Ortiz sobre el origen y arraigo de los tambores-cazo en África.

Lo cuestionable de esta hipótesis es que muchos de los elementos materiales y simbólicos con los que se sustenta, se asumen sin más como africanos, sin contemplar lo que en su conformación pudo tener que ver la invasión árabe en el continente. Los datos sobre tambores-cazo con los que Ankermann y Ortiz argumentan un origen africano, fueron registrados en pueblos que, para ese entonces, llevaban ya una relación intensa de más de mil años con la cultura islámica. Hadjí Omar, Samori, los bambará, los mandingo, los bereberes, son

personajes y pueblos que se enmarcan dentro del círculo de alta influencia islámica. Incluso muchos de los nombres que los pueblos africanos les han dado a sus tambores-cazo provienen del término árabe *tabl*; es el caso de *tobol*, *tabalá*, *tabal* y también del antiguo tambor hispanomusulmán, *atabal*.

Contemplar la influencia árabe obliga a replantear la historia de los tambores-cazo en África. Sin duda, su arraigo en las culturas africanas es relevante, pero esto no parece ser suficiente para darles el total crédito por su invención. De hecho, al extender la búsqueda documental sobre los registros de tambores-cazo por todo el continente, es posible encontrar una relación directa entre la existencia de los tambores-cazo en África y la islamización de sus diferentes regiones, lo que concuerda también con el hecho de que se encuentran prácticamente ausentes en aquellos lugares donde la influencia cultural arábiga no alcanzó a llegar. Esto lo constató Bertil Söderberg (1956, citador por Blench, 1984: p. 161), a partir de un sondeo que realizó por toda África, encontrando que los tambores-cazo (*bowl-shaped*) son inexistentes o escasos en Angola y Namibia, es decir, precisamente en aquellos países con menos influencia islámica.

Una cuestión notable a raíz de este sondeo, es que aquellas culturas que no han recibido de lleno la dominación árabe y que se han islamizado por medio del comercio, las migraciones o el contacto con otros pueblos africanos y no por la guerra, han sido mucho más libres a la hora de adoptar y reinterpretar las formas y los usos de los tambores-cazo. En esos contextos menos islamizados, el *instrumento-idea* inicial ha sido sometido a una mayor variedad creativa, y el *instrumento-uso* se ha transformado en múltiples versiones, algunas de ellas radicalmente diferentes al modelo original asiático.

Con respecto al parentesco organológico de los tambores-cazo y los tambores-calabazo, me parece que con sólo el parecido no es posible trazar, entre las dos familias de tambores, una procedencia definitiva en cualquier dirección. Podría decirse que no tiene por qué haber necesariamente una línea tecnológica directa entre la fabricación de tambores con calabazos y una posterior elaboración de cajas de resonancia en madera o metal.

Desde las premisas de la escuela musicológica desarrollada en Alemania en tiempos de Ankermann, no cabía la menor duda de que un tambor fabricado con una jícara tendría que ser anterior a uno tallado en madera o hecho con una vasija de cerámica. Dentro de una visión evolucionista de la técnica, aquellos

artefactos que implican menos procesos para su fabricación eran vistos como los prototipos de los más elaborados. De esta manera, cuando Ankermann conoció tambores como los de Ghana, Mali o Burkina Faso, fabricados aprovechando las grandes calabazas de la planta *Lagenaria siceraria*[107], le pareció lógico pensar —al compararlos con los tambores-cazo africanos hechos de cerámica, madera o metal— que los de jícara fueron el modelo original (lámina 61). Pero las muestras de la creatividad organológica del mundo han demostrado que incluso, en algunos casos, este proceso se ha dado a la inversa, es decir, que el desarrollo de un instrumento elaborado con materiales que se presenten muy a la mano, han tenido como punto de partida la observación de un instrumento obtenido con un proceso más complejo.



Lámina 61. Tambor *bara* hecho con el fruto de la planta *Lagenaria siceraria*. Son muy habituales dentro de la dotación instrumental de varios pueblos del África Occidental, por lo que pueden encontrase con varios nombres y usos. Existen también en varios tamaños y formas, según el calabazo escogido. El ejemplar de esta fotografía tiene un fondo de 14" y un diámetro de 9".

Esto sería la concreción material de un *instrumento-idea* foráneo, pero utilizando los recursos biológicos disponibles y las técnicas tradicionales para manipularlos en una cultura receptora, creando así un *instrumento-física*

[107] "Esta calabaza es una de las plantas que acompaña al hombre desde las primeras culturas y sus frutos eran usados como recipientes desde épocas preagrícolas. Restos arqueológicos en Perú datan de 11,000 a 13,000 años, en México de 7,000 años y en el Viejo Mundo su cultivo está documentado en Egipto hace 2,000 años. En Europa se conocía desde la época romana y se cultivaba ampliamente antes de la época de los descubrimientos. La dispersión prehistórica de *Lagenaria siceraria* en ambos mundos resulta difícil de explicar. No se conocen poblaciones silvestres en ninguna parte, aunque crece espontáneamente en muchos sitios. Los congéneres silvestres se encuentran en África y la tendencia actual es creerla nativa de ese continente. Su presencia prehistórica en América puede explicarse por una dispersión muy antigua, antes de que África y América del Sur se separaran. Otra posibilidad es que los frutos flotaran desde África y alcanzaran las costas suramericanas. Se ha probado experimentalmente que en frutos de *Lagenaria siceraria* que han flotado en agua de mar por 340 días las semillas aún germinan y que algunos de esos frutos almacenados por seis años aún tenían semillas viables. (…) La diversidad en forma y tamaño de los frutos de *Lagenaria siceraria* es mayor que en cualquier otra Cucurbitácea. Pueden ser cilíndricos y angostos, hasta de un metro de largo, como en los cultivares comestibles, esféricos, hasta de 0.5m de diámetro; periformes, de muy distinto tamaño según el cultivar, con el cuello recto o curvo." (León, 2000: p. 160-161)

novedoso y propio.[108]

Sin embargo, sí es posible considerar que los tambores-calabazo originados en África fueron un antecedente instrumental que facilitó la asimilación y el posterior arraigo de los tambores-cazo de los invasores asiáticos. El parecido morfológico en la concha de los tambores de ambas familias, pudo funcionar como un punto de contacto importante, un *traductor-filtro* entre las dos semiosferas, el cual promovió la asimilación de las percusiones árabes en las culturas musicales africanas y viceversa. Y, una vez que se hubo tendido este puente a través de la identificación con la forma pudieron circular, entre ambos mundos simbólicos, otro tipo de elementos relacionados con la cultura musical, produciéndose de esto diferentes sincretismos. Es por ello que ahora es posible encontrar tambores-cazo siendo nombrados y utilizados como tambores-calabazo y al revés, o también, en ocasiones, encontrarlos juntos en muchos tipos de rituales y celebraciones. En las siguientes imágenes se muestra un grupo de percusiones donde se toca un tambor-cazo de vaso metálico denominado igual que un tambor-calabazo: *bara*, dentro de un ritual de Ségou, en el Centro Sur de Mali. En este contexto, los tambores *bara* han tenido una asociación militar, y eran originalmente tocados dentro de danzas de guerreros al regreso de la guerra. Actualmente se utilizan dentro de varios tipos de ceremonias. (Lámina 62)

Otro punto de identificación importante entre los tambores africanos y los asiáticos pudo ser su asociación con el mando y la guerra. El hecho de que en África existan culturas escasamente islamizadas donde los tambores son ligados con la jefatura de la tribu y los guerreros, hace suponer que, antes de la llegada de los árabes al continente, ya había una estructura simbólica que conjugaba estos elementos dentro de un mismo campo de significación. Ortiz menciona a los pigmeos de África central como ejemplo de los grupos poco islamizados que conservan esta estructura relacional (*ibídem*, p. 241, 242). Y estas asociaciones entre tambores, mando y guerra pudieron ser también una constante en las culturas ahora islamizadas. Ahí donde los árabes impusieron su cultura religiosa y militar,

[108] Fue el proceso, por ejemplo, del *charango*, un cordófono sudamericano relativamente reciente en el que se aprovecha la concha del armadillo como caja de resonancia, para construir un instrumento que toma como modelo la parentela de los descendientes del laúd medieval. Claro está que en este caso habría que contemplar que, aunque se evita la complejidad de fabricar una caja de resonancia en madera ensamblada o escarbada, con barniz o sin él, se harían presentes otras complejidades, como la de cazar un armadillo con una concha adecuada y prepararla o curtirla para ser parte de un instrumento musical.

la identificación mutua entre constelaciones simbólicas afines y paralelas, pudo dar pie a asimilaciones profundas de la cultura invasora. Por estos antiguos paralelismos sígnicos, actualmente es posible encontrar fuertes similitudes entre los simbolismos desplegados a través las percusiones guerreras de los pueblos islamizados y de los escasamente islamizados. La diferencia suele encontrarse precisamente en los instrumentales de sus aparatos sonoros: los tambores militares de los pueblos no islamizados regularmente no tienen forma de cazo y no se unen con trompetas, por otra parte, en los pueblos islamizados es muy notoria la influencia organológica asiática de la Tabl-khana.



Lámina 62. Tambor-cazo *bara* de vaso metálico dentro de un ritual en Mali.
Fotogramas de un video grabado dentro del Festival sur le Niger 2011.

En varias culturas ancestrales alrededor del mundo, al tambor se le ha encontrado asociado con lo sagrado y, a partir de ahí, con la guerra ritual y con los dirigentes del Estado, instituciones que se encuentran dentro del mismo ámbito simbólico sacralizado. Sin embargo, cada pueblo ha utilizado el tambor en la guerra de manera diferente, y en cada uno ha adquirido también una fisonomía específica. Algunos lo han utilizado únicamente antes de la batalla, para llamar a los guerreros o para un ritual que les infunda valor; otros lo han llevado directamente al campo de batalla, con las variantes de que los músicos

pueden ser combatientes o no. En el caso de las prácticas militares árabes sucedía todo eso, añadiendo que los toques de los tambores en código eran una parte primordial en la realización táctica de los planes de batalla. Un factor importante de las percusiones dentro del campo de guerra ha sido la transportación de los instrumentos. Hay que tomar en cuenta que un militar que carga un tambor está menos libre para combatir, y por eso ha habido dos opciones comunes: llevar un batallón especial de músicos aislados en lo posible de la refriega, o montar los tambores en un animal, permitiendo al que los tañe cambiar rápidamente de la espada a las baquetas, además de evitar el combate cuerpo a cuerpo.

En el hecho de encontrar tambores de cabalgadura en varios pueblos africanos —algunos mencionadas por Ortiz y Ankermann—, también puede observarse una influencia islámica. Está documentado que el dromedario (*Camelus dromedarius*) fue introducido a África con la invasión árabe, y con esto también llegaron las técnicas percutivas militares de monta, muy asimiladas después por las culturas indígenas. No se sabe de algún otro animal originario de África utilizado para estos fines.

Todas estas consideraciones llevan a plantear un camino diferente para explicar la presencia y el gran arraigo de los tambores-cazo en África, que iría más por la vía de la identificación, la apropiación y la resignificación que por de la invención y evolución. Las rutas de este proceso, más complejo, podrían esquematizarse como se muestra a continuación. (Figura 13)

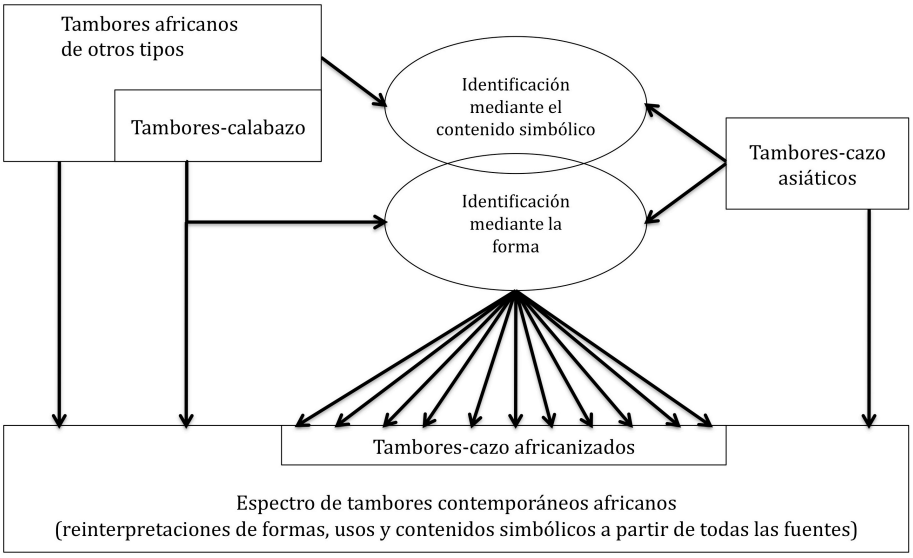


Figura 12. Esquema sobre la diversidad y el arraigo de los tambores-cazo en África.

Para demostrar el origen africano de los tambores-cazo, sería imprescindible encontrar evidencia arqueológica —gráfica o física— que demuestre que en el antiguo Egipto se usaron este tipo de tambores. Con ello se podría sustentar la idea de su difusión en Asia desde África. Como se ha visto en el subapartado 2.1 de capítulo anterior, hasta ahora los arqueólogos sólo han encontrado en Egipto evidencias del uso de tambores cilíndricos y con forma de barril. Faltaría también hallar, en registros históricos antiguos sobre las guerras en África, referencias al uso de los tambores-cazo antes de la invasión musulmana del siglo VII. Hasta donde he averiguado, estas referencias no aparecen en las narraciones de las campañas romanas en el Magreb y, sobre todo, no hay constancia de ellas durante las Guerras Púnicas entre Cartago y Roma, ni siquiera cuando el general Aníbal llevó su ejército con todo y elefantes al mismo suelo italiano, pasando por Iberia, la Galia y los Alpes. La ausencia de los tambores-cazo en Cartago es relevante puesto que, durante su periodo de dominación entre 814 y 146 a. C., esta ciudad Estado fue la más cosmopolita del Mediterráneo, e integró a su cultura varios elementos africanos, y también, como dice Ortiz, "masas de soldados negros".

Resulta por demás interesante estudiar cómo el desarrollo de las variedades de tambores-cazo en África ha estado intrínsecamente relacionado con el esparcimiento del islamismo en el continente. Pero hay que tomar en cuenta que dicha islamización no ha sido igual en todo momento y en todas las zonas africanas, sino que, en cada una, ha habido particularidades contextuales que han dado por resultado diferentes niveles de influencia y formas de asimilación de la cultura musulmana por parte de las culturas autóctonas africanas. Expondré con más detalle este tema en el apartado siguiente. Para mayor claridad visual, puede usted lectora o lector, acompañar el texto con la observación del Mapa 6, ubicado al final del apartado 2.

2. La presencia de los tambores-cazo en África en relación con la islamización del continente

El proceso de la islamización de África se ha llevado a cabo, a grandes rasgos, en tres etapas, que abarcan desde la primera incursión islámica en el siglo VII hasta el siglo XVI, cuando se hizo más presente el contrapeso de los intereses coloniales europeos. La primera de estas etapas comienza con la incursión árabe en Egipto, extendiéndose posteriormente por todo el Magreb. La segunda zona comprende los litorales africanos del Este y el Oeste hacia el Sur, así como la región subsahariana. Por su parte, la tercera se ubica en torno al ecuador y el extremo Sur de la costa oriental. Finalmente, compararé los tambores de estas zonas con los del África escasamente islamizada, en el Suroeste del continente.

2.1. Primera etapa de islamización (el Magreb)

Los árabes tomaron Egipto en 647, territorio que les brindó una cabeza de puente para extenderse rápidamente por el Norte de África. 61 años después, en 708 ya habían alcanzado la costa atlántica dominando el territorio del actual Marruecos. Durante este periodo, los árabes aplacaron varios movimientos rebeldes, llevados a cabo por la resistencia berebere cuya última líder fue la princesa guerrera Al-kahina.

Esta zona es, por mucho, la que ha recibido y asimilado más profundamente elementos culturales de Arabia y el Medio Oriente, y actualmente su población sigue siendo casi totalmente musulmana y araboparlante. Aun así, este islam está matizado por algunas culturas autóctonas que se han conservado en parte. Es en el lado occidental de esta región donde son más palpables estas supervivencias culturales; en Marruecos, por ejemplo, es posible escuchar diferentes idiomas bereberes, como el tarifit o varios dialectos de tuareg. La música del Magreb también refleja esta diferencia entre la parte oriental y la occidental. Desde Egipto hasta Marruecos los instrumentos utilizados son casi exclusivamente los heredados de los árabes, y así también sus formas y estilos musicales. Pero, a diferencia del Oriente magrebí, en el Occidente es común escuchar algunos patrones rítmicos sesquiálteros, que son característicos del África Subsahariana y no de la Península Arábiga. Los tambores-cazo —muy utilizados en toda la zona— encuentran también más variedad en el Occidente, sobre todo en los

usos, debido al mencionado contrapeso de la cultura berebere. A esta primera zona de influencia islámica pertenecen tambores-cazo como el *nakakeer* egipcio, el *guedra* tuareg, el *tam-tam* de Marruecos y Argelia, el *negarit* de Eritrea, y el *tabl*, que puede encontrarse con pequeñas variaciones regionales prácticamente en cualquier país de la zona. (Láminas 63 y 64)



Lámina 63. Tambor-cazo *guedra* de Marruecos, tocado al centro de una danza del mismo nombre en el Valle de Souss, tierra de los nómadas del Sahara.



Lámina 64. Arriba, a la izquierda un *tabl sami*, y a la derecha unos *tam-tam*, ambos de Marruecos. Abajo, a la izquierda un *nakakeer* de Egipto, y a la derecha un *negarit* de Eritrea.

Desde sus posiciones en el Norte de África, los diferentes reinos musulmanes tuvieron un gran influjo sobre la costa mediterránea europea, sobre todo en la Península Ibérica y las islas de Cerdeña, Sicilia y el Sur de la bota italiana. La dinastía aglabí que fundó un emirato dependiente del Califato Abasí, dominó toda esta región además del actual territorio de Túnez, Argelia y Libia, durante el siglo IX, hasta que los fatimíes los sucedieron a comienzos del siglo X. A su vez, la islamización del Magreb propició la expansión musulmana hacia territorios más sureños del continente africano.

2.2. Segunda etapa de islamización (litoral oriental, Subsahara y costa occidental)

Poco tiempo después de la primera ocupación en el Magreb, los árabes comenzaron a expandir su influencia a lo largo del litoral oriental africano. Esta región costera no era desconocida por los árabes de la época preislámica, y se sabe que, tanto ellos como los persas, mantenían intercambios comerciales con los pueblos africanos que ahí habitaban. Ya en el periodo islámico, los mercaderes árabes fueron asentándose en diferentes puntos de la ruta comercial costera. Primero en el Cuerno de África, aprovechando la estrechez del Mar Rojo[109], y paulatinamente bajando más al Sur hasta los actuales países de Kenia, Tanzania y Mozambique. Hubo asentamientos árabes también en las islas frente al litoral, como las Comoros, Kilwa, la bulliciosa Zanzíbar y Madagascar. El comercio intenso y prolongado funcionó como un silencioso proselitismo islámico, a diferencia de los tintes militares que tuvo el Magreb. Durante muchos siglos —hasta antes de la intervención colonial europea—, el islam fue una religión de negociantes árabes limitada a la costa, que se percibió en la región como un saber superior reservado a la élite y como un signo de distinción social. Algunas culturas locales, como la suahili de Kenia y Tanzania, han recibido una fuerte influencia de la cultura árabe musulmana, aunque en estos países prima el cristianismo (Triaud, 1996: p. 407).

Los tambores-cazo son ampliamente utilizados en esta zona, y algunos de sus diseños son muy similares a los que pueden encontrarse en Arabia y otras

[109] En su parte más angosta —el Estrecho de Bab el-Mandeb— el Mar Rojo mide Apenas 30 Km. de ancho, longitud que separa los continentes de Ásia y África.

regiones asiáticas. El de la siguiente imagen (lámina 65) es un *antakarana* procedente de Madagascar, y recuerda al *tāsa* de India (Handy & Husby, 2006: p. 8).



Lámina 65. *Antakarana* de Madagascar.

Aunque el influjo árabe se ve diluido en el extremo Sur de esta segunda zona de influencia, sobre todo hacia tierra adentro, algunas culturas autóctonas han incorporado algunos tambores-cazo dentro de sus rituales. Los tsonga, al Sur de Mozambique, usan un gran tambor de guerra llamado *muntshintshi*. Se tensa con piel de búfalo, antílope u oreja de elefante —cuando se encuentra el cadáver de algún paquidermo que pueda ser aprovechado. Para sostener el tambor, se le añaden unos soportes o patas de madera. El *muntshintshi* puede hallarse en cada pueblo donde viva un jefe o un subjefe de tribu. Hay algunos tabúes en torno a este instrumento. En Shiluvane se cuenta que la calavera del hostil jefe Sikoro, muerto en batalla en 1901, fue puesta dentro del gran tambor. En caso de romperse el cuero nadie puede mirar dentro, y hay un sólo encargado de sustituir el parche roto, quien recibe un gallo como recompensa. Antiguamente los tsonga lo utilizaban para llamar a los guerreros a la pelea, pero hoy en día, su tañido sirve para anunciar la muerte de un jefe o el peligro de una inundación inminente —durante las lluvias de enero y febrero cuando crece el Río Nkomati—, o también dar alerta de incendios. Con el *muntshintshi* se lleva el ritmo de la danza nkino, con la que se marca el fin de la cosecha a inicios del invierno, cuando el pueblo se encuentra en un estado de mayor prosperidad. Ahí el gran tambor es acompañado por otro más pequeño llamado *shikolombane*, similar pero más alargado y sin patas, que es considerado el hijo del *muntshintshi* (Junod, 2003: p. 430, 431). En ambos tambores-cazo el parche se fija al vaso mediante estaquillas, en vez del sistema de tiras y aro. De la misma manera se tensa el *ncomane*, un tambor de marco también de los tsonga. (Lámina 66)



Lámina 66. Percusiones de los tsonga al sur de Mozambique. A la izquierda un tambor-cazo *muntshintshi*. A la derecha, varios tambores de marco llamados *ncomane*.

Contemporáneamente a la islamización del litoral oriental, algunos grupos norafricanos que ya habían adoptado la religión y gran parte de la cultura árabe —como los mismos bereberes o los egipcios—, expandieron su influencia política, militar y comercial hacia las regiones subsaharianas, hasta lo que ahora es Guinea, Burkina Faso, el Norte de Nigeria y el centro de Chad y Sudán. En el Occidente de esta gran zona, las primeras manifestaciones del islam se remontan al siglo X, irradiándose desde las estaciones comerciales principales a lo largo de las rutas controladas en su mayoría por grupos bereberes convertidos. Así se creó un islam urbano de la élite mercantil rodeado de poblaciones indígenas que conservaban sus creencias (Triaud, 1996: p. 407).

La islamización en la costa occidental de África se concretó a partir de la conversión del Reino de Ghana[110] aproximadamente en el siglo XI, después de una gran disputa entre las tribus locales antimusulmanas y los guerreros bereberes que mantenían nexos con los reinos islámicos del Magreb y Al-Ándalus. Sin embargo, en esta región occidental no hubo un arraigo tan profundo de la doctrina ni de la cultura árabe, quizá porque no fueron introducidas por ellos mismos, pero esta influencia sí fue suficiente para trastocar las religiones y cultos

[110] No confundirlo con el actual país de Ghana, cuya creación es mucho más reciente. Por lo que se dice, el nuevo Estado fue fundado por los descendientes de los nobles que tuvieron que abandonar su antiguo reino, que estaba situado más al Norte, y abarcaba en su mayoría el actual territorio de Mauritania y Mali.

locales, produciéndose diversos sincretismos. Las culturas autóctonas se mezclaron aquí de maneras muy particulares con influencias arabizantes del Norte y el Oriente, y con otras de profunda vena africana provenientes del centro del continente. Entre los hausa del Noroeste de Nigeria, por ejemplo, junto con la religión islámica se practica el culto bori de posesión de espíritus, a través del cual se realizan curaciones. Los registros documentales demuestran que las formas de los tambores-cazo siguen siendo un tanto restringidas y muy parecidas a las usadas en África del Norte, pero con la diferencia de que se les usa en contextos mucho más variados, como consecuencia, precisamente, de ser incluidos en los diferentes rituales sincréticos.

La convivencia de los tambores-cazo con otras percusiones más propias de África, no ha impedido que en muchas regiones de esta zona, los primeros hayan cobrado una importancia identitaria sobresaliente. Es el caso del *tobol* de Mauritania, un instrumento indispensable en las celebraciones bereberes, y que se ha convertido en un símbolo identitario del país. Su imagen ha aparecido incluso en los sellos postales mauritanos (lámina 67).



Lámina 67. El *tobol* de Mauritania en la portada de un disco etnográfico y en un sello postal de principios del siglo XX.

Los hausa también utilizan unos tambores-cazo de gran relevancia simbólica. Son las percusiones reales del emir del reino de Zaria llamadas *tambura* —*tambari* en singular (lámina 68). Este grupo de membranófonos consta de cuatro tambores tañidos por dos percusionistas con tiras de piel de hipopótamo. Un par, el *salo-salo* (literalmente "de diferentes tipos") es tocado por el jefe (*sarkin tambari*) que es el responsable de establecer los toques. El otro par es el *yan d'ai d'ai* ("uno

por uno"), y es tocado por un subalterno de la manera que sugiere el nombre del instrumento. Como puede apreciarse en la siguiente fotografía (lámina 68), es posible que el par *salo-salo* contenga tambores de diferentes tamaños y de ahí su nombre, mientras que en el *yan d'ai d'ai* los tambores sean de medidas similares. Al igual que otras percusiones africanas, se dice que los *tambura* hablan al ser tocados. Estos tambores estatales son tocados junto a largas trompetas de madera llamadas *kakaki*, de forma muy similar al *karnā* árabe (lámina 69). Los hausa además agregan a este instrumental algunos tipos de tambores cilíndricos, grandes y chicos, y unos aerófonos rectos de embocadura de doble lengüeta, muy parecidos al *surnā* (Wason, 1965: p. 2). Todos estos componentes instrumentales son variaciones evidentes de la Tabl-khana musulmana.



Lámina 68. *Tambari* hausa de Nigeria.



Lámina 69. Larga trompeta hausa de uso estatal, llamada *kaketi*.

En el siglo XIV, el escritor y viajero Ibn Battua estuvo en el Este del Sudán[111] y escuchó la Tabl-khana del sultán, que se componía de *surnayat* (flautas de caña), *abwak* (cornos), *anfar* (trompetas), y *atbal* (tambor-cazo). Todos estos nombres son de raíz árabe. En Mali, en el Oeste del Sudán, la banda militar del sultán estaba hecha de *abwak* (cornos hechos con cuernos de elefante conocidos en Europa y Asia menor como *olifantes*) y *atbal*, lo cual es muestra de que el núcleo de significación profunda también se asimiló en las prácticas musicales africanas de esta zona subsahariana. Ali (m. 1492), uno de los últimos gobernantes Sonni de Songhay de Gao (vigente entre 1335 y 1493), usaba un tambor como símbolo de autoridad. Sus sucesores, los reyes Askiya (1493-1590), también usaban tambores, y bajo gobierno de al-Hadidi Muhammad las tropas eran organizadas al ritmo del tambor *tabl* (Farmer, 2000a: p. 36). A la zona subsahariana de la costa occidental africana, también pertenecen los tambores-cazo *bara* como el de la lámina 62, así como los diferentes tipos de *tabala* mencionados por Ortiz y Ankermann, utilizados por etnias como los mandingo, los fulá y los bambará de Senegal.

En el Oriente de esta segunda zona de influencia musulmana —el país de Sudán y Etiopía—, hubo una mayor resistencia al islam debido a que en el Sur de Egipto se encontraba la contrainfluencia del reino cristiano de Nubia. Fue hasta el año 1500, tras siete siglos de lucha, que los egipcios islámicos y los árabes lograron tomar el control de la zona (Triaud, 1996: p. 407). Los tambores-cazo y las prácticas musicales que los incluyen, se encuentran en esta parte oriental mucho más apegadas a la cultura árabe que en el Occidente. Sin embargo, un elemento de variedad es aportado aquí por algunas comunidades cristianas que han perdurado —como los coptos de Etiopía—, las cuales han asimilado a su modo el uso de tambores-cazo, en el instrumental de su liturgia. En las iglesias cristianas de Lalibela, que fueron enteramente esculpidas en la roca, se usan unos tambores-cazo de un nombre similar a los de Eritrea, los *negarit*, pero con la diferencia de que los etíopes en ocasiones presentan variaciones en su sistema de afinación. En lugar de fijar las cuerdas que vienen del parche en un aro puesto en la base del tambor, se hace en un contraparche que cubre el fondo del vaso —este contraparche no tiene, por supuesto, una función percutiva, sino que se

[111] El término "Sudán", en este caso se refiere a la gran franja territorial situada entre los bordes sureños del desierto del Sahara y el África ecuatorial. No confundirla con el país también llamado Sudán, recientemente divido en Sudán de Norte y Sudán del Sur, y que se encuentran en la parte oriental de esta franja.

encuentra ahí sólo para servir de punto de tiro para tensar el parche sonoro. Tambores similares son utilizados por los amharic como símbolo de autoridad, y otras etnias vecinas se refieren a tambores homólogos con términos cognados; por ejemplo, el *negarito* para los keta, y el *negara* para los shedo (Levine D., 2000: p. 57). Muy difundidos en Etiopía están también los *atamo*, una versión reducida del *negarit* que se lleva con una mano mientras se tañe con la palma o los dedos de la otra (Nketia, 1974, p. 87). La forma del vaso de los *atamo* puede ir desde un cono de fondo plano hasta la semiesfera. (Lámina 70)



Lámina 70. Dos tambores-cazo etíopes. A la izquierda, un *atamo* de mano.
A la derecha, un *negarit* utilizado para las celebraciones religiosas
en la iglesia de piedra de Lalibela (se encuentra boca abajo con el contraparche arriba).

2.3. Tercera etapa de islamización (franja ecuatorial y extremo Sur)

Una tercera etapa de islamización surgió como producto de migraciones y actividades comerciales de los pueblos que integran las regiones anteriores, llevando la influencia cultural árabe hacia el centro de África en torno al ecuador, y al extremo Sur vía el litoral oriental. En esta zona de influencia más reciente —formada desde 1500 a la fecha—, la población musulmana es minoritaria, los rasgos culturales árabes se encuentran aún más difuminados, y los tambores-cazo presentan mayor variedad tanto en usos y formas. En muchos casos, los rasgos morfológicos de tambores locales se han mezclado con los de las percusiones de origen árabe, produciéndose instrumentos que no existen es las regiones de más al Norte. En la parte oriental de esta zona, situada donde África se angosta por la costa que corre paralela al ecuador, se encuentra el *kyinsim* de los ashanti de Ghana, y el *gudugudu* yoruba que forma parte en los ensambles de percusiones llamados *dun-dún*, en Nigeria (lámina 71).



Lámina 71. A la izquierda: tambor *kyinsim* ashanti; a la derecha: tambor *gudugudu* yoruba.

Los tambores-cazo escasean gradualmente de Occidente al centro de esta tercera zona de influencia islámica —Camerún, Sur de Chad y República Centroafricana. En esta región central, el islam encontró un fuerte contrapeso de las culturas autóctonas, las cuales se entrelazan aquí en el mayor nudo multiétnico del continente. De nuevo la islamización se acrecienta hacia la parte Oriente —Etiopía y Sudán del Sur, Kenia y Uganda—, y con ello, resurgen las variantes de tambores-cazo. En Uganda, se utiliza un tambor de mano llamado *ntimbo*, muy similar al *atamo* de Etiopía (Nketia, 1974, p. 87). En ese mismo país, los acholi del Norte tienen su propia versión del *ntimbo*, en la que cambian los lazos horizontales para sujetar el tambor por un asa vertical, con lo que termina asemejándose a un gran tarro. Una variación considerable presentan los tambores *embutu*, cuyo uso está extendido más allá de Uganda en los vecinos países de Kenia y Tanzania. En estos tambores es notoria la preferencia de utilizar un sistema de afinación local —por medio de una línea ondulante de orificios alrededor de la caja, en los que las cuerdas que vienen del parche entran para anudarse por dentro del tambor— en vez de la que es más habitual para los tambores-cazo, usando aros y tiras. (Lámina 72)



Lámina 72. Tambores-cazo ugandeses. A la extrema izquierda, un *embutu* en el que se aprecia el sistema de afinación por medio de una línea ondulante de orificios. A la derecha, una ceremonia acholi en la que se utiliza una variante del tambor *ntimbo*.

En esta última etapa, el islam también se expandió por Sudáfrica, a través de migraciones de malayos, hindúes y habitantes de las islas malgaches. Durante el siglo XIX el islam favorecía la liberación de esclavos de cristianos, motivo por el cual hubo un buen número de conversiones y, posteriormente, esta religión funcionó como un contrapeso político importante ante la dominación europea y el *aparheit*. En la frontera sudafricana con Mozambique, los venda adoptaron los tambores-cazo, aunque no queda muy claro si lo tomaron de los propios árabes, de otras culturas africanas islamizadas como la suahili, o de los europeos, que tuvieron fuerte presencia en la zona desde el siglo XVI —ya para ese entonces, era habitual en las milicias colonialistas el uso de timbales. Con el tiempo, la diversidad de tambores-cazo en el mundo se incrementa, aumentando con ello las posibles fuentes de influencia.

El más grande tambor-cazo de los mencionados venda es el *ngoma*, al que se le añaden dos características asas para suspenderlo o portarlo con dos garrochas. El parche se fija con estaquillas en el vaso de madera escarbada, pero antes, se insertan en el tambor algunas piedras supuestamente encontradas en el estómago de un cocodrilo, que es el animal totémico del grupo. El *ngoma* era antiguamente usado para la guerra, pero hoy funciona como un tambor de lluvia, pues su sonido profundo llama a los truenos (Levine L., 2005: p. 185). Es también el tambor principal de la danza de iniciación femenina llamada *domba*, y es también habitualmente tocado por mujeres. Según John Blacking (1985: p. 75), en esta danza las doncellas bailan en un círculo semicerrado que simboliza la matriz, sus movimientos y el acompañamiento musical representan el acto sexual, las cenizas esparcidas dentro del círculo serían el semen, y los pulsos del *ngoma* el bebé no nacido. Al repetir la danza (es decir, repetir el acto amoroso) un bebé puede ser simbólicamente creado y nacer al final de la iniciación.

Junto al *ngoma* también se tocan el *thungwa,* otro tambor-cazo similar pero mucho más pequeño, y el *mutumba* o *murumba*, cuya forma tiende a lo cónico y se le agrega un asa, de donde se toma para tocarlo (lámina 73). Algunos musicólogos piensan que el *muntshintshi* y el *shikolombane* de los tsonga provino del *ngoma* y el *murumba* de los venda, luego de que los tsonga cruzaran de Mozambique a Sudáfrica a causa de la guerra contra los zulu, entre 1835 y 1840 (Levine L., 2005: p. 185, 186). Los tambores venda se tensan también por medio de estaquillas clavadas al vaso. En Leshoto, la etnia bashoto usa un

pequeño tambor homólogo al *murumba* venda, que también es utilizado dentro de ritos de iniciación, es el *moropa*. (Lámina 74)



Lámina 73. A la izquierda, la danza *domba* de iniciación femenina de los venda. La joven en cuclillas toca un tambor *ngoma* y la que está de pie un *murumba*, sujetándolo del asa. A la derecha de arriba abajo, un *thungwa* y un *murumba* donados a la Universidad de Washington (2008-2009) por un miembro de la familia real venda.



Lámina 74. *Moropa* bashoto de Leshoto.

2.4. Tambores-cazo en África escasamente islamizada

Hasta aquí puede hablarse de un África islamizada, sin embargo, aún en el resto de los países del continente es posible encontrar algunos rasgos culturales arábigos —sobre todo en los países que se encuentran en frontera con el África islamizada—, pero por lo regular, dichos elementos han sido asimilados sin ser identificados ya con su origen, sino como elementos propiamente africanos. En las percusiones indígenas de estos países, hay algunos rasgos morfológicos que

recuerdan, en parte, los tambores-cazo árabes o africanos de las regiones islamizadas, aunque algunas veces es en verdad difícil trazar una conexión organológica precisa entre ellos. Estos rasgos se encuentran ya por completo integrados en un entramado repleto de elementos locales —en cuestión de técnicas de construcción, materiales, sistemas de afinación y usos. En las percusiones *batetela* de la República Democrática del Congo y en los tambores tallados en madera tradicionales de Tanzania, pueden encontrarse algunos vasos en forma de cazo (lámina 75).



Lámina 75. *Tam-tams* batetela del Congo en una tarjeta postal de alrededor de 1940. El de la izquierda acusa alguna influencia de los tambores-cazo árabes o africanizados.

Los tonga del Noroeste de Zimbabwe también utilizan dentro de sus ceremonias tambores cuya forma puede ir de la semiesfera al ovoide (lámina 76).



Lámina 76. Tambor ovoidal de Zimbabwe.

En Botswana —aquel país donde el rey Juan Carlos de España practicaba la cuestionable cacería de elefantes— se ha difundido también el uso del tambor *moropa*, homónimo al de bashoto, pero construido ahí con madera y con forma de tarro (lámina 77). El *moropa* de Botswana es también tocado dentro de los rituales de iniciación femenina (Levine L., 2005: p. 159). Este tipo de tambor se ha esparcido también por otras regiones y etnias del Kalahari.



Lámina 77. Una mujer y su *moropa* en Botswana.

Más allá de las fronteras del África islamizada es cada vez más difícil encontrar tambores con forma de cazo o vasija. Tal como apuntó Bertil Söderberg (citado por Blench, 1984: p. 161), en la zona más alejada de la Península Arábiga —los países de Angola y Namibia— los tambores-cazo parecen estar ausentes. Con lo anterior concuerda mi propio mapeo documental.

Mapa 6


Algunos tambores-cazo africanos en ralación con la expansión islámica
Tam-tam bereber
Tobol bereber
Tabl bereber
MAR MEDITERRÁNEO
Nakakeer
Negarit
Tabalá futa
Tabalá wolof
Bote susu
Embutu
Atamo
Tambores-calabaza:
Bara (Mali, Niger)
Dumaa (Benin)
Bendré (Burkina Faso, Costa de Marfil)
Mpintintoa (Ghana)
Kyinsim ashanti
Gudugudu yoruba
Batetela
Tambari hausa
Antakarana
Tambor tonga
OCÉANO ÍNDICO
Moropa bashoto
Ngoma venda
Moropa botswana
Incursión militar árabe. De 630 a 750
(zona de población mayoritariamente musulmana a la fecha).
En oriente: expansión por comercio con los árabes del cuerno africano hacia el centro y sur.
En occidente: expansión por comercio a oriente vía Sudán, y por conquistas de pueblos africanos ya islamizados sobre otros. De 750 a 1500 (zona de mediana población musulmana a la fecha).
Expansión por comercio o migraciones. De 1500 al presente
(zona de moderada población musulmana a la fecha).

3. La asimilación de los tambores-cazo asiáticos y norafricanos en Europa occidental

Se dice que las guerras santas de la Edad Media tuvieron mucho que ver en la trasferencia de elementos culturales orientales sobre Europa. Pero, desde mi punto de vista, la mayor influencia se dio durante las ocupaciones islámicas de tierras europeas: las conquistas turco-otomanas por el Oriente, las omeyas en las Península Ibérica y las aglabíes y fatimíes por la costa Sur europea.

En esta sección haré un rastreo de los tambores-cazo en la historia de Al-Ándalus, mostrando que algún momento, los propios europeos comenzaron a utilizar las técnicas percutivas militares de los invasores, y paulatinamente dieron a los tambores-cazo otra fisonomía y otros usos y nombres.

3.1. Primeros registros de los tambores-cazo militares en Al-Ándalus

Ha dicho textualmente Ortiz (1952) que, "por lo general se prescinde de reconocer el influjo que en la entrada del *tambor*, del *tambor militar de marcha*, tuvieron las tropas negras, que los árabes llevaron consigo a España" (p. 239). Como mencioné en el primer apartado, al citado investigador le faltó reconocer el influjo organológico de los árabes en el desarrollo de los tambores militares que llegaron a la Península Ibérica, sin embargo, acierta en que la difusión y popularización de estos tambores orientales tuvo más que ver con los africanos islamizados que con los propios árabes.

El uso de los tambores militares se volvió completamente regular en la Península Ibérica a partir de la invasión de un ejército norafricano conocido como los almorávides. Fuentes cristianas narran que en la batalla de Sagrajas o Zalaca (1086), librada entre los ejércitos del rey Alfonso VI de Castilla, León y Galicia, y el emir almorávide Yusuf ibn Tashufin (o Texufin), los tambores batientes de los norafricanos musulmanes sorprendieron a las fuerzas cristianas por primera vez. El historiador español Ramón Menéndez Pidal (1968) describe así aquellos acontecimientos y reitera la novedad del uso de tambores militares como medio táctico en la Península:

> Mientras así combatían las delanteras de los dos ejércitos, el grueso de los cristianos, mandado por Alfonso, atacó a los almorávides y también deshizo el frente de los africanos. Entonces Yúsuf despachó en socorro de estos y de los andaluces de Motámid a su gran caudillo, el lamtuní Cir Ben Abú Béker, al frente de las cabilas del Mogreb. Yúsuf, con los lamtuníes y las otras cabilas bereberes del Sahara, atacó por detrás a los cristianos, cayendo sobre el campamento de Alfonso, donde esparció la mortandad y el incendio. Entretanto, Alfonso llegaba a su vez vencedor hasta las tiendas de Yúsuf y forzaba ya la gran trinchera que las circundaba; pero al recibir allí nuevas de que su propio campamento estaba invadido, tomó consejo de sus capitanes (entre ellos estarían el alférez Rodrigo Ordóñez con su hermano el conde de Nájera) y decidió dejar el ataque para ver de salvar su atrincheramiento de retaguardia. Volviendo grupas, se encontró con descaudilladas turbas de cristianos, fugitivas delante de Yúsuf, el cual, con la zaga de los almorávides, avanzaba a tambor batiente y banderas desplegadas. El encuentro entre los dos reyes fue terrible, y Alfonso, con enormes pérdidas, pudo llegar a su propio campamento para reanimar en él la resistencia. El atronador redoble de los grandes tambores almorávides, instrumento jamás oído en las milicias de España, hacía temblar la tierra y retumbaba en los montes; Yúsuf, montado en una yegua, recorría las haces de los moros, animándoles en los fuertes sufrimientos que la guerra santa exige, enardeciéndolos con la evocación del paraíso para los moribundos, y con la codicia del botín para los que sobreviviesen.
>
> Ese estruendoso tañido de tambores, que por primera vez sorprendía a los cristianos, creo nos revela por sí sólo una nueva táctica de masas compactas, disciplinadas en la acción concorde, regulada y persistente, bajo precisas señales de mando; lo mismo revela la organización con banderas, adoptada a la vez que los tambores por el ejército almorávide, y el empleo de cuerpos de saeteros turcos que combatían en ordenadas líneas paralelas. Los caballeros cristianos, habituados principalmente al encuentro singular, en que la valentía individual lo hace todo, se desconcertaron; a pesar de su mejor armamento y superior destreza, se vieron inferiores ante un guerrear de masas compactas, cuya cohesión y superioridad numérica no podían resistir. (p. 101-102)

Menéndez Pidal (*ibídem*) también obtuvo información sobre la sorpresa y el impacto que causaron los tambores almorávides en el asedio de Valencia, en 1092, donde el narrador se lamenta por la ausencia de Rodrigo Díaz de Vivar, el "Cid Campeador".

> Iban ya pasados veinte días en estos apuros y el Cid no venía aún, cuando un amanecer se oyó el ensordecedor redoble de los tambores almorávides que sonaba hacia la puerta de Boatella. El estruendoso instrumento militar, nunca oído hasta entonces en Valencia, sobresaltó al vecindario; a unos de temor, y a otros de esperanza [ya que había también quienes estaban a favor de entregar la ciudad a los almorávides]; luego corrió por toda la ciudad el notición de que 500 jinetes almorávides se hallaban al pie de los muros: pero en realidad sólo eran 20 (...) tanto era el terrible prestigio que los africanos gozaban. (p. 161)

Los almorávides fueron un grupo religioso y militar que buscó imponer la ortodoxia islámica con mano dura. Sus inicios se remontan a 1039, cuando Yahya ibn Ibrahim, jefe de los lamtuna del Magreb, durante su regreso de una peregrinación a La Meca conoció al alfaquí[112] Abd Allah ibn Yasin, de la tribu jazula. Yahya ibn Ibrahim se vio atraído por la postura ideológica de Abd Allah ibn Yasin —quien predicaba una doctrina malaquita con estricto apego a las normas coránicas—, de tal manera que lo llevó consigo para que islamizara las tribus bereberes de su región de origen, en los bordes sudoccidentales del gran desierto del Sahara. El alfaquí Abd Allah ibn Yasin fue en principio rechazado por los bereberes a causa de su excesivo rigor, razón por la cual se retiró junto con sus seguidores a un monasterio-fortaleza llamado *rábita*[113], donde la comunidad religiosa pasaba su tiempo preparándose mental y físicamente, estudiando las enseñanzas coránicas, practicando ejercicios ascéticos y aprendiendo las artes de guerra. De hecho, el nombre "almorávide" proviene del término árabe *al-murabbitun*, que significa literalmente "el que habita en la rábita". Pronto la influencia y poder político de los almorávides se impuso por todo el Sahara. Dentro de los clanes islamizados, Abd Allah ibn Yasin prefirió el de los lamtuna —perteneciente a la tribu berebere de los Sanhaja— por mostrar un gran celo religioso, y de ahí escogió a los dos primeros emires. Ellos completaron la conquista del Sahara en 1042 y ganaron buena parte del Sudán[114]. En los países conquistados imponían sus leyes coránicas, destruían el vino y los instrumentos musicales al considerarlos corruptores, y también abolían los

[112] Experto en jurisprudencia islámica.

[113] Sobre el lugar de origen de la rábita almorávide hay varias teorías. Algunos investigadores la ubican en una isla del Río Níger (Menéndez, 1968: p. 96; Loyn, 1998: p. 30) o del Río Senegal (Rodinson, 2015), otros más sugieren que se encontraba frente a las costas de la zona de arraigo de la tribu Sanhaja, en la Isla Tidra perteneciente al actual país de Mauritania (Fundación el legado andalusí, 2003: p. 28).

[114] De nuevo aquí el término "Sudán" se refiere a la región y no al actual país del mismo nombre.

impuestos no autorizados por *El Corán*. A la muerte de Abd Allah ibn Yasin en 1059, su discípulo Abu Bark tomó el mando de la comunidad adoptando el título de *Emir al-Muminin* (príncipe de los creyentes). Después, su primo Yusuf ibn Tashufin asumió el poder (1061-1106), siendo él quien consolidó el Imperio Almorávide (Menéndez, 1968: p. 96; Loyn, 1998: p. 30).

Yusuf era muy moreno, barbirralo y de voz atiplada. Era un asceta total, desdeñoso de los placeres del mundo. Llevaba su vida con extrema austeridad, sólo comía pan de cebada, leche y carne de camello, y vestía humildes ropas de lana y un turbante. Cuando derrotó a Alfonso VI en Sagrajas, era un viejo enjuto de setenta años con absoluta entereza física. (Menéndez, 1968: p. 99)

Al disolverse el Califato de Córdoba en 1031, Al-Ándalus se dividió en varios pequeños reinos musulmanes llamados "taifas", que podían ser, entre sí, tanto aliados como adversarios. Esta situación poco sólida para el islam, fue aprovechada por el rey Alfonso VI para avanzar en la Reconquista de la Península. Tomó Toledo en 1085 y amenazaba con ganar plazas más al Sur, como Córdoba y Sevilla. Fueron los reyes musulmanes de las taifas de Al-Ándalus quienes vieron en Yusuf un salvador del islam en esa zona, pues las noticias de sus victorias militares y su apego ortodoxo a *El Corán* eran ya conocidas por los andalusíes. El rey Motámid de Sevilla, desde 1075 envió cartas pidiendo ayuda a Yusuf, quien en ese entonces se encontraba conquistando las principales ciudades del Magreb. Conquistó Tánger en 1077 —de este asedio hay también registro sobre el uso de tambores militares por parte de los almorávides—, y continúo la marcha después sobre Orán y Túnez, entre 1081 y 1082 (*ibídem*: p. 97). Fundó además la ciudad de Marrakech, que fue la capital de su imperio.

Finalmente, cuando Yusuf desembarcó con sus ejércitos en Algeciras, se dio cuenta de la poca ortodoxia con que se seguía el islam en Al-Ándalus, por lo que también dirigió su revolución religiosa contra los propios reyes musulmanes de las taifas. Para combatir a Alfonso VI, se unieron a los almorávides contingentes andalusíes de Granada, Málaga y Almería. Los andalusíes marchaban a la vanguardia y los almorávides a la zaga, y se encontraron con los ejércitos cristianos cerca de Badajoz. Como ya venía siendo habitual al enfrentarse los ejércitos, los andalusíes se vieron superados por los cristianos. Cuando Yusuf supo de la noticia de que los andalusíes estaban siendo derrotados, dijo

fríamente: "Dejadlos que los destruyan un poco más; ellos y los cristianos todos son enemigos" (*ibídem*: p. 101). Ocurrieron después los hechos de Sagrajas narrados en la cita anterior. Vencidas las fuerzas cristianas, el rey Alfonso tuvo que emprender la huida, después de que casi pierde la vida por el estoque de un soldado negro. Yusuf y sus almorávides terminaron por hacerse del control de Al-Ándalus, y con este poder militar se vio frenada momentáneamente la Reconquista cristiana. Pronto los almorávides conquistaron una vasta zona en el Noroeste africano, apuntalando un imperio del cual Al-Ándalus se volvió una provincia. (Mapa 7)

Previamente a la llegada de los almorávides a la Península, los registros sobre tambores militares en Al-Ándalus son mucho más reducidos. En los *Anales Palatinos del Califa de Córdoba Al-Hakam II* (961-976) de Isa Ibn Ahmad al-Razi, se menciona el uso de banderas y tambores como símbolos de estatus del ejército (Barrera, 2008: p. 63). Aparecen ahí también un par de referencias al uso de *atabales* dentro de las tropas califales enviadas a sofocar revueltas, así como la confiscación de "pertrechos de guerras, banderas y *atabales*" pertenecientes a las tropas del rebelde Muhammad ibn Gennun (Ahmad al-Razi, 1967: p. 169, 181).

En las traducciones consultadas de estas fuentes el término "atabal" se pone como la traducción castellana de *al-tabl*, en árabe. Aunque en el Oriente "tabl" era un término genérico usado tanto para tambores-cazo como cilíndricos, en Al-Ándalus parece haberse utilizado para referir sólo a los primeros.[115]

[115] Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), menciona que *atabales* y *atambores* son en ocasiones sinónimos, no obstante, también refiere varias diferencias, como que los *atabales* son llevados en bestias, mientras que los *atambores* son propios de la infantería. Otra diferencia consiste en que los *atabales* constan de dos cajas, y el *atambor* o *tambor* es una sola. El citado autor también apunta que "*atabales* viene a ser lo mismo que *timbales*, que antes se usaban junto con los *clarines* en los cuerpos de caballería, y aún se usan en la Guardias de la Real Persona. Hace poco que aún usaban *atabales* algunos ayuntamientos, llevándolos delante cuando iban en cuerpo y de ceremonias." Por otra parte, el *atambor* es también llamado *caxa*, por ser una *caxa* redonda, "cubierta de una parte y de otra con pieles rasas de bezerros, que comúnmente llamamos pergaminos, al son de los quales el campo se mueve, o marchando o peleando (...). Y díxose atabal por el sonido que haze tocando, aunque en razón de la forma que tiene redonda podría ser nombre hebreo (...)." Felipe Pedrell (1894), en su *Diccionario Técnico de la Música*, menciona que el atabal es un: instrumento árabe de percusión compuesto de dos timbales de diferente dimensión provistos de dos baquetas (...). En muchas ocasiones son perfectamente sinónimos Tambor y Tabal; en otras con las palabras Tabal ó Atabal suelen designarse no los tambores sino lo que entonces llamaban Tímpanos y hoy Timbales (...). (p. 31-32)



Mapa 7. Imperio Almorávide.

Otra fuente prealmorávide donde se mencionan tambores-cazo militares es el *Muqtabas V*, que es una recopilación de crónicas de la era califal escrita por el historiador musulmán Ibn Hayyan poco después de disolverse el califato. Ahí se registra el uso de banderas y atabales redoblantes en el ejército del califa Abd al Rahmān III (r. 912-961) al entrar a Sevilla, cuando sofocó la revuelta del rebelde Ahmad ibn Maslama. Estos tambores también aparecen dentro de una serie de regalos que en 934 el califa envió a Ibn 'Afiya, un príncipe aliado en Fez que salvaguardaba los intereses comerciales del califato en el Magreb —un paso de gran importancia en la ruta hacia las regiones subsaharianas, de donde se llevaba oro, marfil, sal y otras riquezas a Al-Ándalus. Esta lista de obsequios incluye: armas, cuatro estandartes, seis atabales dorados con todos sus accesorios y soportes, en funda de cuero rojo forradas en lana y 20,000 dardos cristianos (Zozaya, 1998: p. 69, 238, 239).

Todas estas referencias sobre el uso de tambores militares en Al-Ándalus muestran que hubo ahí una continuidad con las prácticas percutivas provenientes de Oriente, así como también de sus asociaciones simbólicas con el estatus político y militar. Sin embargo, aunque estos registros brindan valiosa información, aún persisten varios misterios sobre el uso de estos membranófonos en Al-Ándalus.

Tal vez una de las cuestiones que presentan mayor inconsistencia, es el hecho de que, si ya se usaban tambores militares desde la época califal, entonces los tambores almorávides no deberían haber causado tanta sorpresa y conmoción en los ejércitos cristianos en la batalla de Sagrajas (1086). Desafortunadamente Menéndez Pidal no hace ninguna referencia a las fuentes en donde él registra la novedad de estos tambores en la Península, y deja la duda de si esto fue acaso una suposición suya. Sin embargo, si esto fue una conjetura del historiador, fue elaborada sobre un terreno de cierta manera sólido, a saber, sobre el hecho de que los almorávides necesariamente debieron haber llegado a la Península con innovaciones militares, suficientes como para superar cabalmente a los cristianos por varias décadas, hasta que los hispanos encontraron la manera de neutralizar o de apropiarse de aquellas técnicas. Las innovaciones militares de los almorávides en Al-Ándalus fueron capaces de revertir la tendencia que venía ocurriendo hasta antes de su llegada: las fuerzas cristianas vencían cada vez con más constancia a los ejércitos andalusíes post-califales. Como el propio Menéndez dice, los almorávides peleaban en grupos compactos —en lugar de los múltiples

enfrentamientos individuales a los que estaban acostumbrados los guerreros hispanocristianos—, y para organizar a sus masas, recurrieron al fuerte sonido de los tambores, tal y como lo habían hecho los guerreros partos de siglos atrás en Oriente. Pero, si esto fue una novedad almorávide en la Península, entonces, ¿Cómo y para qué se usaron los tambores militares en las épocas emiral y califal? ¿Acaso estos tambores se hayan visto más como un símbolo de autoridad militar y de nobleza que como un arma estratégica?

Algo que resulta desconcertante, es el hecho de que no quedan registros sobre el uso de tambores militares en el ejército califal en campañas contra cristianos — las campañas que se mencionan en las fuentes musulmanas son contra otros musulmanes rebeldes. No hay fuentes cristianas fidedignas donde se mencione el uso de tambores militares por parte de los musulmanes antes de los almorávides. Es de suponerse que, de haberse usado tambores, el estruendo producido debería haber sido suficientemente impactante como para dejar algún registro a favor de las tropas cristianas, que sirviese de advertencia para las batallas posteriores.

Sobre el uso de tambores militares musulmanes contra los cristianos en tiempos prealmorávides, sólo existen narraciones cristianas sobre dos batallas, pero debido a varias inconsistencias cronológicas descubiertas por los historiadores más modernos, estos enfrentamientos ahora se consideran más dentro del ámbito de la leyenda que de la crónica histórica.

En su *Historia del Apostol de Jesus Christo Sanctjago Zebedeo* de 1610, Alfonso Martínez menciona que en la supuesta batalla de Clavijo (844) "fueron ganados unos atabales al rey Abderramen (Lib. 3. c. 12. f. 270)". Sin embargo, la historia de esta batalla, que por mucho tiempo se tuvo como una de las victorias más gloriosas de la Reconquista cristiana, parece haber sido construida con el fin de justificar el "voto de Santiago", con el cual se favorecieron por mucho tiempo los clérigos de Compostela (Domínguez García, 2008: p. 69).

La leyenda dice que los reyes anteriores a Ramiro I de Asturias (r. 842-850) pagaban un tributo a los gobernantes musulmanes para evitar la guerra, que consistía en cien doncellas vírgenes cada año, eran cincuenta nobles y cincuenta plebeyas. Ramiro I se negó a pagar semejante impuesto y movilizó sus tropas contra los musulmanes, pero después de una larga contienda su ejército iba

siendo superado. Cuando era indudable que a la mañana siguiente los cristianos iban a ser vencidos, Santiago apóstol se apareció ante Ramiro I para decirle que él mismo estaría presente en la batalla al amanecer. Con esta intervención divina los cristianos consiguieron por fin la victoria y, en agradecimiento, Ramiro I estableció un voto perpetuo al señor Santiago. Dice así:

> Después de esta milagrosa e inesperada victoria debido a la aparición del apóstol Santiago, considero y debo establecer su patronazgo y protección y ofrecerle algún don perpetuo. Por eso declaramos para toda España y otros lugares que el apóstol libere de los sarracenos que se otorgue una medida de trigo y otra de vino para el mantenimiento de los clérigos y la iglesia de Compostela (*ibídem*: p. 70).

Muchos historiadores han demostrado que este documento se trata de una falsificación llevada a cabo en el siglo XII, probablemente por los siempre menesterosos monjes de la orden de Cluny, quienes habrían elaborado la historia a partir de los acontecimientos de la batalla de Simancas, librada entre el califa Abd al Rahmān III y Ramiro II de Asturias en 939 (*ibídem*: p. 69). Es decir, 89 años luego de que muriera Ramiro I y 95 años después de la batalla de Clavijo.

El polémico voto fue anulado por fin durante las Cortes de Cádiz en 1812. Su falsedad se deduce a partir de varias inconsistencias cronológicas. La primera, que la fecha de su supuesta redacción no corresponde con el reinado de Ramiro I; la segunda, que este privilegio, supuestamente concedido desde el siglo IX, no lo conocía nadie antes de la primera referencia sobre la batalla de Clavijo, misma que se menciona en la *Crónica Najerense* (1160), en la que se lee un breve comentario sobre la intervención de Santiago en tal batalla; la tercera, que en la *Crónica de Alfonso III* redactada durante su reinado (866-910), no menciona nada sobre la pretendida batalla librada por su abuelo Ramiro I, ni sobre el tributo de las doncellas, ni tampoco acerca del voto de Santiago; y la cuarta, que todos los que firman al lado de Ramiro I el documento apócrifo no existieron o, en el mejor de los casos, no vivieron en aquella fecha. Por ejemplo, la que firma como esposa del rey Ramiro I fue la reina doña Urraca, sin embargo, dicha señora no fue esposa de Ramiro I, sino de Ramiro II (*ibídem*: p. 71).

Otra batalla ficticia de la época prealmorávide donde se menciona un tambor militar fue la de Calatañazor, en la que supuestamente el caudillo musulmán Almanzor —el azote del cristianismo en la Península en las postrimeras del siglo X— fue finalmente derrotado por los ejércitos cristianos. La leyenda se resumió

en un verso que dice que "en Calatañazor perdió Almanzor su atambor", el cual es una metáfora de la pérdida de su honor, estatus y fuerza guerrera física y espiritual. Según la versión tradicional, debido a las heridas sufridas en Calatañazor, Almanzor perdió la vida en la noche del 9 de agosto del año 1002, y luego fue sepultado en la villa soriana de Medinaceli. Sin embargo, los historiadores contemporáneos han descubierto que las crónicas de esta batalla fueron construidas por los historiadores cristianos de siglos después. Siguiendo a Juan Castellanos (2001), la primera mención a la batalla de Calatañazor, al verso del atambor, y también al toponímico del lugar, aparece en el *Chronicon Mundi* (hacia 1236), escrito por el obispo-cronista Lucas de Tuy conocido como *el Tudense*, quien relata:

> Después desto [de la conquista de Santiago de Compostela y la destrucción de su iglesia en 997], el rey Vermudo ynbió mensajeros al conde Garci Fernández de Castilla y a García (el Temblón) de Pamplona para que le diesen ayuda para combatir a tantos enemigos (...) y como Almançor salio de Galizia y otra vez quería destruir los términos de Castilla, corrió a él rey Bermudo con gran hueste e en el lugar que se dice CALATANASOR muchos millares de sarracines cayeron, y si la noche non cerrara el día, ese almançon fuera preso. Empero ese dia no fue vencido, mas de noche tomo fuyda con los suyos. Y al dia siguiente el rey Bermudo mando ordenar las hazes (...) mas llegándose la hueste a las tiendas de los sarraçines, fallaronlas solamente, fartadas con muchedumbre de despojos. Mas el conde Garci Fernández, siguiendo los moros que fuyan, mato innumerable muchedumbre de ellos. Pero fue vn maravilloso dicho en ese dia que en Calatanasor fue vencido el rey: vno como pescador en la ribera del rio Guadalqueuir, como plañendo, boces en palabra caldea, e a ueces en española, clamaua diciendo: en calatanaçor perdio Almanzor el atambor "que quiere decir su alegria"; veniendo a él todos los bárbaros de Córdoua, e como se allegasen a él, desfaziase ante sus ojos llorando a ellos otra vez aparesçia e lo tornaua a decir. Este creemos que fue el diablo que lloraba la cayda de los moros. Mas Almançor, desde ese dia que fue vençido, nunca quiso comer ni beuer y viniendo a la çibdad que se dice Medinaceli morio (...) (p. 27-28)

El arzobispo Jiménez de Rada *el Toledano*, cronista oficial del rey Alfonso VIII de Castilla (1158-1214), añade el detalle de un castigo divino a Almanzor por profanar el santuario de Santiago de Compostela, a partir del cual se derivó su posterior derrota en Calatañazor debido al quebranto que el santo propinó a sus fuerzas (*ibídem*: p. 29).

Sin embargo, apunta Castellanos (*ibídem*) que las narraciones de Tuy y Rada contienen, además de fantasía y misticismo, dos fuertes inconsistencias cronológicas, que son: a) entre la conquista de Compostela y la supuesta batalla de Calatañazor hubo cinco años de diferencia, por lo que son dos hechos militares independientes sin continuidad entre ellos, como *el Tudense* pretende; y b) los reyes y condes cristianos que figuran en esta crónica, Vermudo II de León, García Sánchez III de Pamplona y García Fernández de Castilla ya habían fallecido en el año 1002. (p. 28-33)

Reinhart Anne Dozy (1820-1883) fue el primer historiador en rechazar la versión tradicional de la batalla de Calatañazor. Además de las inconsistencias cronológicas, agrega que no comprende la ausencia de referencias sobre tan importante hecho por parte del monje de Silos en su *Crónica Silense*, al hallarse este monasterio muy cerca de Calatañazor. Dozy deduce que la supuesta batalla fue parte de un conjunto de leyendas que tienen origen en la campaña de Almanzor sobre Santiago de Compostela. Este historiador sugiere que, dentro de la mentalidad cristiana de la época, era inconcebible que Almanzor pudiera profanar el sepulcro del apóstol Santiago sin recibir un castigo divino, y que la historia fue construida por los historiadores clericales para mantener la coherencia de las creencias del pueblo, salvando así el honor del santo y de los cristianos. En mucho, esta historia contribuyó a borrar el sentimiento histórico de humillación que Almanzor propinó a los principales santuarios del cristianismo en la Península. Y en este sentido, el verso rimado del atambor, compuesto por Lucas de Tuy y atribuido por él al mismísimo diablo, fue un catalizador muy eficaz para la difusión y el arraigo de la leyenda.

En un manuscrito encontrado recientemente en Rabat, Marruecos, titulado *Dikr bilad al-Andalus* de un historiador musulmán anónimo, se enumeran y describen las 56 campañas de Almanzor, y según este documento, la última la llevó a cabo enfermo en La Rioja y no en Calatañazor. En esta última campaña Almanzor incendió y tomó botín en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Por otro lado, una fuente cristiana hallada en la Colección Diplomática del Monasterio de Leire (Navarra) fechado en 1027, confirma que San Millán fue saqueado por tropas musulmanas en una época coincidente con la última campaña de Almanzor. Por esto puede deducirse que, muy probablemente, Almanzor murió invicto (*ibídem*: p. 33).

Como puede leerse en el *Muqtabas V* y los *Anales Palatinos,* no es imposible que en las batallas de los ejércitos califales contra los cristianos hayan sido utilizados tambores militares, aunque no queda constancia de ello. No se sabe si los tambores protagonistas de las dos leyendas anteriores aparecen ahí porque los cronistas tuvieron algún documento anterior que los mencionara y que ahora no se conserve. Pero, en base a las inconsistencias cronológicas descubiertas por los historiadores modernos, lo más probable es que tanto el atabal ganado a Abd al-Rahmān en Clavijo como el atambor de Almanzor perdido en Calatañazor, sean elementos incorporados en dichas crónicas porque su uso estaba ya muy arraigado en los tiempos en que se construyeron las leyendas, más de medio siglo después de la llegada de los almorávides.

En este punto la pregunta obligada es ¿Por qué los registros sobre percusiones militares orientales se hacen mucho más presentes en Al-Ándalus a partir de la invasión de un grupo norafricano y, al contrario, se tornan más difusos durante los gobiernos emiral y califal, los cuales tuvieron supuestamente una influencia más directa de la cultura oriental que los almorávides? A continuación, expondré algunas ideas hipotéticas al respecto.

En principio, hay que decir que los almorávides del siglo XI no eran culturalmente los mismos norafricanos que invadieron la Península bajo el mando de Tariq en 711. A diferencia de los almorávides, las tropas de las primeras incursiones estuvieron compuestas por tropas muchísimo menos islamizadas. Se sabe que, en la primera irrupción de los musulmanes a la Península —en aquel entonces dominada por visigodos—, los originarios de Arabia conformaban un reducido grupo de élite que comandaba un ejército multiétnico, compuesto de gente de varias partes del Norte de África y algunas regiones subsaharianas. Esto puede explicar la ausencia de registros sobre tambores militares en la primera etapa de Al-Ándalus. Es de suponerse que aún faltaba tiempo para que estos guerreros africanos se apropiaran de las técnicas militares de los invasores orientales, así como de la forma estratégica en que usaban sus tambores; la expansión de los ejércitos islámicos fue tan rápida que pudo no haber tiempo para ello. Sólo hay 3 años entre la toma de Marruecos (708) y la primera incursión de Tariq a tierras ibéricas a través del estrecho que llevaría su nombre, luego de que las Columnas de Hércules fueran rebautizadas como *Jabal Tariq* (Roca de Tariq).

Si en Al-Ándalus hubo tambores-cazo militares en los primeros años de la ocupación musulmana, lo más probable es que hayan sido llevados por los yundíes, una fuerza de élite organizada en Damasco, Siria —sede del poder califal omeya en aquel entonces—, que fue llevada a Al-Ándalus para incrementar el control estatal. Los primeros guerreros africanos se integraron al proyecto árabe de dominación a cambio de un pago en especie o dinero que se cobraría una vez producido el asentamiento en la Península. Después de tres años del desembarco de Tariq, casi la totalidad de las tierras ibéricas habían sido ya conquistadas, no obstante, los estipendios de los africanos nunca fueron del todo concedidos, por lo que surgieron algunos caudillos que buscaron cobrárselos por medio de las armas. Para someter estos levantamientos, el califa envió parte de las tropas árabes acantonadas en Siria —el *yund*—, facción que se convirtió, a partir de entonces, en el ejército regular del Al-Ándalus (García Fitz, sin fecha: p. 7). La incorporación de las fuerzas yundíes representaron una importante actualización militar en el ejército andalusí, ya que sus filas integraban experimentados guerreros que habían servido en Siria, Persia y el Norte de África, y como se verá a continuación, debido a la situación de cierto aislamiento político entre Al-Ándalus y Oriente, no hubo otro reajuste de igual magnitud hasta los tiempos de Almanzor a fines del siglo X.

A partir de las primeras conquistas militares en Al-Ándalus (711-725) comienza la etapa que historiográficamente se conoce como el Emirato Dependiente, pues en esos momentos el territorio no era más que la provincia más occidental del Imperio Árabe Omeya, gobernado por el califa Abd al-Malek (r. 691-743) desde Damasco. Sin embargo, la situación política de Al-Ándalus se vería fuertemente transformada a raíz del golpe de Estado en 750, perpetrado por los abasíes hacia los omeyas. Abd al-Rahmān, el heredero al trono omeya, pudo escapar y dirigirse al Occidente hasta llegar a Al-Ándalus años después. Ahí reclamó su derecho al trono y logró hacerse del poder en 756 apoyado por los yundíes, quienes habían tenido nexos clientelares con los califas omeyas desde varias generaciones atrás. Ahí empieza una nueva etapa de Al-Ándalus como Emirato Independiente, ya que, a partir de esta circunstancia, el Emirato Omeya de Córdoba y el Califato Abasí de Bagdad rompieron relaciones políticas.

Como ya se ha dicho, con la llegada de la dinastía abasí, en la cultura islámica oriental se revalorizó la cultura persa, incluyendo la institución militar llamada en árabe Tabl-khana. Debido a la ruptura política, esta persificación llegó a Al-

Ándalus sólo de manera indirecta, haciéndose presente en algunos ámbitos de la cultura, pero difícilmente, en el que concierne a la milicia, pues durante este periodo no hubo intercambios y movimientos de líderes o de masas importantes entre Bagdad y Córdoba. Quiere decir que Al-Ándalus no recibió el impulso revalorizador del uso de tambores-cazo y trompetas para la guerra.

Sin embargo, el cisma político y militar resultó ser un catalizador para que Al-Ándalus recibiera influencias orientales de índole extramilitar. Muchos filósofos, matemáticos, poetas y músicos llegaron a Al-Ándalus huyendo de la persecución que vivían en Arabia por causa de la ortodoxia religiosa del Estado. Como Emirato Independiente (756-929), y posteriormente también como Califato (929-1031), Al-Ándalus fue un refugio de pensadores y artistas cuyas ideas trascenderían los márgenes permitidos por los juristas de la ley coránica en Bagdad. Mucho tuvo que ver el arribo de estos sabios en la consolidación de Al-Ándalus como uno de los principales centros de creación y difusión del conocimiento en el mundo conocido de aquel entonces. Como consecuencia de la inyección de conocimiento que tuvo Al-Ándalus a partir de su independencia, no pasó mucho tiempo para que la entidad produjera su propio desarrollo teórico, filosófico y científico. Una de sus más notables mentes fue sin duda Abbas Ibn Firnās (m. 887), quién introdujo la música al *quadrivium*, construyó observatorios para leer la bóveda celeste, fabricó relojes, investigó las utilidades ópticas de los cristales de roca cortados, y se cuenta en el romancero español que incluso intentó volar, 1000 años antes que los hermanos Wrigth. Fabricó para ello un traje de seda cubierto de plumas y se lanzó desde lo alto de Al-Rufasa en Córdoba. Logró planear varios metros antes de aterrizar lastimosamente. Era Firnās un Da Vinci árabe del siglo IX —o para decirlo con justicia, fue Leonardo un Firnās italiano del siglo XVI. (Farmer, 1936: p. 26-28; Antaki, 1989: p. 19, 62, 63, 75).

Muy relevante para la vida musical de Al-Ándalus fue la llegada del músico Ziryāb[116] en 822. Este prominente maestro venido de Bagdad, fue acogido en la corte cordobesa durante el reinado de Abd al-Rahmān II (822-852), y bajo su auspicio, dio un fuerte impulso a la enseñanza musical, abriendo escuelas e integrando los conocimientos teóricos orientales sobre el ritmo, el sonido, los modos escalísticos y su relación con los humores, ideas de influencia griega y

[116] Según se cuenta, Ziryāb tuvo que huir de la corte abasí de Bagdad por temor a ser asesinado por la envidia que su propio maestro sentía de su talento.

persa. A partir de Ziryāb se desarrolló y trasformó también el ámbito instrumental. Se debe a él, por ejemplo, la inclusión del *ud* en la música andalusí (ver clasificación en el anexo I), así como el añadido de una quinta cuerda a la que él asociaba con el alma. Sobre el *ud* se sustentó posteriormente toda la teoría musical andalusí. (Fundación el Legado Andalusí, 2002)

Pero, aunque la llegada de Ziryāb transformó la vida musical de Al-Ándalus, es muy poco probable que él haya introducido alguna práctica con tambores-cazo. Sus intereses estuvieron volcados a la música de la corte en sus expresiones más sofisticadas y teorizadas. Y no se tiene noticia que hayan sido utilizados tambores-cazo en tal ámbito musical, por lo menos hasta el siglo XIII. Algunos tratados árabes de música bien conservados hacen hincapié en que los instrumentos militares no debían utilizarse para este tipo de música, pues estos incitan a la guerra y no a la contemplación. Así, en estos antiguos textos, para la música se recomienda el uso de tambores de marco como el *adufe*, el *bendaïr* o el batido de palmas, en lugar del *tabl*. Dentro de esta misma concepción de un instrumento musical, los almorávides de siglos después de Ziryāb —apegados a una lectura ortodoxa de *El Corán* desde la cual la música se consideraba corruptora del alma— destrozaron todos los instrumentos menos los tambores batientes militares. Esto quiere decir que la práctica sonora militar no se considerada dentro del sistema musical de los musulmanes, y que los mismos tambores militares eran vistos antes como armas e insignias que como instrumentos musicales. Las expresiones sonoras de los cuerpos militares islámicos comenzaron a ser conceptualizadas como algo similar a lo musical sólo hasta el siglo XVII en el Imperio Otomano, con las agrupaciones jenízaras.

Para 929, Abd al-Rahmān III inicia una nueva etapa de Al-Ándalus al elevar su título de emir a califa, fundando así el Califato Omeya de Córdoba, presionado por el ascenso del poder fatimí chiíta en el Norte de África con el Califato del Cairo, consolidado desde 909. A este periodo corresponden la mayor parte de los registros sobre tambores-cazo prealmorávides en Al-Ándalus, haciéndose mucho más esquivos hacia la quiebra final del Califato en 1031.

Las referencias sugieren que, en el periodo califal, los tambores militares en Al-Ándalus habían perdido sus aplicaciones estratégicas, pero conservaban aún su alta carga simbólica que los asociaba con el estatus político y militar. El último administrador poderoso del califato fue el mencionado caudillo Almanzor (981-

1002) y, contrariamente a lo que podría pensarse por la leyenda del atambor que perdió en Calatañazor, los tambores militares se tornan aún más ausentes durante el periodo de su mandato. Esto puede tener que ver con que Almanzor desmanteló el poder político y la solidaridad clánica de las fuerzas yundíes, que eran las máximas depositarias de las tradiciones militares provenientes del Oriente en Al-Ándalus.

Durante su administración, Almanzor realizó un reajuste a gran escala de las filas del ejército califal. Reclutó masivamente guerreros de origen berebere —sobre todo de la tribu zanata—, y los integró en los grupos que habían sido hasta ese momento el ejército regular. El peso de los guerreros bereberes fue en aumento a lo largo de su gobierno. Fueron los escuadrones de jinetes norafricanos los que adquirieron mayor importancia dentro de su concepción estratégica (García Fitz, sin fecha: p. 7). Esta reorganización profunda pudo también transformar la cultura militar en sus formas, usos y costumbres, dentro de las cuales estaban incluidas las ceremonias y manifestaciones de tipo sonoro que habrían incluido tambores-cazo.

La confianza de Almanzor por los bereberes, encuentra explicación en el hecho de que sus nexos fueron construidos desde el inicio mismo de su carrera política y militar, bajo el reinado del califa al-Hakam II (961-976). La primera misión de Almanzor —en ese entonces todavía conocido por Ibn abi 'Amir— fue pactar las alianzas necesarias entre los líderes tribales bereberes de África del Norte para buscar la derrota de Hasan ibn Qannun, un emir de la dinastía de Idris ibn Idris —fundador de la ciudad de Fez—, quien reinaba en zonas del actual Marruecos sin reconocer el control omeya (Ballestín, 2011: p. 46).

Al morir el califa al-Hakam II, su hijo Hisham al-Mu'ayyad heredó el trono siendo aún niño. La administración del Estado recayó entonces sobre tres hombres: Ja'far ibn 'Uthman, proclamado supremo chambelán o *hajib*; Ibn abi 'Amir (Almanzor) nombrado ministro o *wazir*, no por ser noble, sino por su éxito conseguido al someter a Hasan ibn Qannun con ayuda de los bereberes; y Galib, responsable de la defensa fronteriza con base en Medinaceli (*Madina Salim*). Los dos últimos se aliaron contra el *hajib*, y posteriormente, Ibn abi 'Amir se enfrentó por el control total del califato contra Galib —su suegro—, en las proximidades de la fortaleza de San Vicente, en Atienza (981). Fue después

de esta batalla que Ibn abi ‘Amir tomó el sobrenombre de al-Mansur o “el vencedor” (*ibídem*: p. 48-52).

La restructuración militar de Almanzor fue una jugada profiláctica maestra, un enroque oportuno, pues al incluir los guerreros bereberes de su confianza en los altos mandos del ejército, previno un posible golpe de Estado instigado por los postulantes al trono del califato —los parientes sanguíneos del niño califa. Ellos podrían haber buscado apoyo en la clase militar de la élite yundí, apelando a su histórica simbiosis con la nobleza omeya. Después de la muerte de Almanzor, Al-Ándalus cayó en una guerra civil que culminó con la disolución del Califato de Córdoba y la creación de unos segundos pequeños reinos de taifas. Con esta fragmentación, la situación estuvo lista para esperar el nuevo poder emergente en la zona, lugar que fue ocupado por los altamente organizados almorávides norafricanos quienes, además, no tuvieron en su comienzo que utilizar sus recursos para frenar los impulsos de la Reconquista cristiana, permitiéndoles expandirse en adeptos y territorios por África.

El hecho de que los almorávides hayan utilizado tambores militares y estandartes dentro las batallas desde muy al principio de su fundación como ejército, puede deberse a los siguientes factores:

a) Desde mi punto de vista, su principal motivación tuvo que ver con su alineación ideológica ortodoxa islámica, posición que les hizo adoptar en lo posible las costumbres que, según su consideración, fueron las establecidas por los primeros musulmanes en tiempos del profeta Mohammed. En aquel tiempo era ya comúnmente aceptado que, desde las primeras manifestaciones de la *yihad* contra los qoraichitas, las tropas al mando del profeta incluyeron tambores batientes.[117] Por esta misma búsqueda de pureza islámica, en los lugares que iban imponiendo su control, los almorávides también anulaban todos los impuestos que no estaban dictados por *El Corán*.

b) Un segundo factor radica en la influencia militar oriental que recibieron los almorávides. Se sabe que en sus fuerzas hubo algunos contingentes de origen

[117] La creencia en la utilización de tambores bajo las órdenes del profeta Mohammed se extendió por lo menos hasta el siglo XVII. Ewliya Celebi (1611-1684), un viajero otomano en su peregrinación a las ciudades sagradas del islam recogió una leyenda en la que se menciona que el indio Baba Sawindik tocó el *kūs* dentro de las primeras guerras del profeta Mohammed. Sin embargo, de acuerdo con Ibn Khaldun (1332-1406), los árabes no usaron tambores de guerra durante este periodo. (Farmer, 2000a: p. 33)

turco, con lo que se hace evidente que hubo algún tipo de intercambio y quizá también alguna afinidad ideológica entre los norafricanos y la dinastía turca dominante de ese momento: los seljucíes, reconocidos como los precursores del Imperio Otomano.

Los almorávides y los turcos seljucíes tenían varios puntos en común que pudieron servir como puntos de contacto ideológico entre sus respectivas empresas. Ambos grupos tenían una interpretación ortodoxa del islam; uno y otro eran sunitas, y veían como su misión hacer retroceder o neutralizar el creciente impulso chiíta; las fronteras de los dos colindaban con reinos cristianos y chiítas; además, sus territorios no colindaban entre sí, factor que impidió que se construyera una rivalidad entre ellos; y quizá el punto de identificación mutua más importante, fue que ambos reconocían el Califato Abasí como la auténtica autoridad islámica sunita, y por esto sus líderes no se proclamaron nunca califas —sucesores del profeta—, sino que utilizaron títulos menores como "sultán" o "emir", a diferencia de lo que hicieron los gobernantes de los califatos disidentes de Egipto y Al-Ándalus.

c) Otro factor de importancia es que, a partir del siglo X, el uso de tambores militares como insignia de autoridad y poder comenzó a popularizarse en el Oriente del mundo islámico. Antes de este siglo, el uso de tambores militares era derecho exclusivo del califa abasí sunita de Bagdad —tal y como era habitual dentro de los protocolos reales de los persa-sasánidas. Pero a causa del ascenso de la dinastía chiíta buyid en Irán occidental (934-1005), el poder califal se vio debilitado. Como consecuencia de esto, varios reyezuelos buyid que ejercían el poder de facto, se apropiaron del uso de los tambores como parte de sus esfuerzos estratégicos para obtener legitimidad política. Ya desde los inicios del siglo XI —momento en que se forman los almorávides— el uso de las insignias (tambores y banderas) se incrementó y dispersó exponencialmente en Oriente, con gobernantes que otorgaban el derecho a sus vasallos para utilizarlas (Flood, 2009: p. 129). Los ghaznávidas continuaron con esta tendencia exponencial —lo demuestra el registro del regalo del tambor *sankhnad* al rey indio (ver subapartado 3.2 del capítulo anterior)—, y posteriormente, también lo hicieron los seljucíes y los fatimíes de Egipto —los vecinos más próximos de los almorávides hacia el Oriente. Estos regalos de insignias eran parte de un doble proceso de legitimación del poder. El más evidente es, que quien recibía el regalo, era investido o reconocido como un

> gobernante ante su propio pueblo y ante otros gobernantes, por lo menos ante quien le otorgaba las insignias. Pero, al mismo tiempo, quien daba el regalo, se legitimaba como un gobernante de un rango superior al que lo recibía. Otra práctica importante que se extendió en este periodo, como consecuencia de la multiplicación de insignias, fue precisamente la contraria al regalo, es decir, la confiscación o arrebato de ellas, hecho que simbólicamente se entendía como un menoscabo al poder del dueño. Los almorávides siguieron también estos códigos sobre las insignias y, con su llegada a tierras hispanas, estas prácticas se intensificaron a tal grado, que fueron incluso adoptadas por los ejércitos cristianos.

Los almorávides no tan sólo continuaron el uso de tambores militares en Al-Ándalus, sino que además, los introdujeron en las culturas subsaharianas de la costa occidental africana (véase el subapartado 2.2 del presente capítulo), las cuales tuvieron una gran influencia en América durante la Colonia, como consecuencia directa de la trata de esclavos. Después de 70 años de dominación Almorávide, sus sucesores en Al-Ándalus —almohades, benimerines y nazaríes— continuaron las tradiciones militares sonoras que ellos extendieron.

Jesús Sáez (2009), siguiendo a Isidro de las Cagigas, ha considerado que las referencias a los tambores almorávides y su efecto desastroso sobre los cristianos son "un cliché falso y desorbitado" que "ya conviene irlo olvidando" (p. 3). Sin embargo, esta crítica no es acompañada con alguna hipótesis alterna que explique entonces porqué, precisamente después de los almorávides, los registros sobre tambores-cazo en la Península se vuelven completamente regulares.

3.2. Tambores-cazo y trompetas andalusíes después de los almorávides

La caída de los almorávides comenzó cuando un docto opositor a su régimen denunció, de palabra y obra, prácticas de los dirigentes del Estado que consideraba impías (música, alcohol, vestimenta inapropiada de las mujeres). Este estudioso, llamado Mohammed Ibn Tumart (*ca.* 1080-1128), pertenecía a la tribu berebere masmuda y fue alumno en Bagdad del famoso renovador religioso al-Gazali (m. 1111). Su crítica ideológica al Estado almorávide se centraba en la interpretación de dios, al que se le atribuían cualidades antropomórficas,

mientras que para Ibn Tumart, debía entenderse como una unidad separada del mundo terrenal. Por esto su movimiento fue conocido como *al-muwahhidun* (almohades) que literalmente significa "los unitarios" o "los que reconocen la unidad de dios" (Fierro, 2012: p. 10). Para Ibn Tumart, los almorávides habían fracasado en su intento de reformar el islam en Al-Ándalus y el Norte de África. Al parecer, el tiempo en que controlaron política y militarmente la zona, no había bastado para transformar la cultura popular de Al-Ándalus, que era en el fondo poco afín a *El Corán*.

En 1125, Ibn Tumart y sus allegados se refugiaron de la persecución almorávide en las montañas de la cordillera del Atlas, en el actual Marruecos. Ahí consiguieron hacer alianzas con muchas tribus bereberes fortaleciendo su movimiento. Ibn Tumart fue proclamado por su gente *mahdi* (el bien guiado), término en árabe que designa figuras de tipo mesiánico. Después de una batalla contra los almorávides en Marrakech —la capital del Imperio—, en 1128, Ibn Tumart murió, pero su muerte fue encubierta por tres años. Le siguió al mando del movimiento Abd al-Mumin (r. 1130-1163) de la tribu zanata, quien logró tomar las principales ciudades almorávides del Magreb, incluyendo Marrakech en 1147. Abd al-Mumin se proclamó califa y Marrakech se convirtió en la capital almohade.[118] Seguido de esto, los gobernantes de muchas de las segundas taifas andalusíes llegaron a Marrakech como muestra de aceptación del nuevo orden. El ejército almohade cruzó el Estrecho de Gibraltar ese año y tomó posesión de Sevilla y Algarve (*ibídem*: p. 12). Los gobernantes más reacios al régimen almohade fueron Ibn Mardanis (conocido como el Rey Lobo) y su colaborador y suegro Ibn Hamusk, que dominaron la parte sudoriental de Al-Ándalus (Levante y Murcia). Los almohades quebraron esta resistencia hasta 1172, ya bajo el mando de su segundo califa, Abu Yaqub "Yusuf I" (r. 1163-1184).

Según el cronista de la época Ibn Sahib al-Sala (Fundación El Legado Andalusí, 1999), para el 1172, el califa Yusuf I inauguró con gran fausto un depósito de agua que aprovisionaría a su palacio de Buhayra, sus huertos de olivos y, en general, a la ciudad de Sevilla. El arquitecto en jefe de esta obra, Ahmad Ibn Basso, aprovechó el hallazgo de un viejo canal romano cerca de la Puerta de Córdoba, el

[118] Abd al-Mumin ordenó construir la mezquita de Kutubiyya en Marrakech, cuya torre fue imitada luego en Sevilla, y es la misma que hoy se conoce como La Giralda.

cual remontó hasta encontrar el lugar donde desviaba el agua del río. Tal era el aprecio de los magrebíes por el agua que, acabada la obra:

> El Príncipe de los Creyentes [título que se dieron muchos gobernantes musulmanes, en árabe "*emir al-Muminin*"] presidió las fiestas de inauguración acompañado de los dignatarios almohades, los alfaquíes y los cuerpos de élite del ejército. Los tambores resonaron para celebrar el acontecimiento y expresar la alegría de ver el agua llenando el depósito y terminando su curso en el interior de Sevilla (...). (p. 210)

Yusuf I encontró la muerte en una campaña en Santarén (actual Portugal). Le sucedió su hijo Abu Yusuf Yaqub (r. 1184-1199), quien tuvo que seguir haciendo frente a sublevaciones en el Magreb y también en Murcia, donde un hermano suyo se alió con Alfonso VIII de Castilla (*ibídem*: p. 16). Abu Yusuf Yaqub fue el último califa almohade que pudo contener con éxito el avance de sus enemigos bereberes y cristianos. La más famosa de sus victorias la obtuvo en Alarcos (1195), donde derrotó a una coalición de ejércitos cristianos comandados por Alfonso VIII.

Entrado el siglo XIII, el Califato Almohade comenzó a verse superado por la doble presión de los cristianos por el Norte y otras dinastías bereberes por el Sur. Muchos historiadores concuerdan en que, el inicio del fin de su control en Al-Ándalus, estuvo marcado por la derrota que sufrieron contra los ejércitos cristianos en Navas de Tolosa (1212), en la falda meridional de la Sierra Morena. Poco después de esta batalla, el califa al-Nasir —hijo de Abu Yusuf Yaqub— perdió la vida, y a partir de ese momento se multiplicaron los levantamientos en contra de los almohades. En el Magreb los benimerines acrecentaron su poder, y en Al-Ándalus, los nazaríes de Granada crearon un reino independiente que sobrevivió hasta 1492.

Navas de Tolosa es, hasta donde he consultado, la primera batalla donde se tiene noticia que los ejércitos cristianos hayan usado el conjunto instrumental de tambores y trompas militares. En su *Historia General de España*, Modesto Lafuente (1806-1866) narra así este hecho:

> Cuando el sol comenzaba á dorar las altas colinas de Sierra-Morena, un sordo murmullo se oyó en ambos campamentos, anuncio de que iba á dar principio la batalla. Mirábanse frente á frente los innumerables guerreros que seguían los pendones de las dos opuestas creencias; jamás en cinco siglos se había visto reunido en España tanto número de

> combatientes; á lo menos por parte de los musulmanes, según sus mismos historiadores; 'nunca antes rey alguno había congregado tan inmenso gentío, pues iban en aquel ejército ciento sesenta mil voluntarios entre la caballería y peones, y trescientos mil soldados de excelentes tropas almohades, alárabes y zenetas, siendo tal la presunción y confianza del emir en esta muchedumbre de tropas, que creía no había poder entre los hombres para vencerle.' Serían los cristianos como la cuarta parte de este número, y bien era necesario que al número supliese el ardor y la fe. Suenan los atabales y clarines en uno y otro campo; la señal del combate está ya dada, y moros y cristianos se arrojan con igual ímpetu y coraje á la pelea. (1888, p. 366)

Por esta y otras referencias que mostraré en adelante, es posible establecer que los norafricanos sí las incluyeron en sus filas, dentro de su versión de la Tabl-khana de origen árabe, y que esta unidad instrumental fue igualmente asimilada por los almohades y cristianos.

Para 1248, el antepenúltimo califa almohade, al-Sahid, tuvo un enfrentamiento con su emir vasallo, Gomaranza Benzain, quien tomó Tremecén (en el Noroeste de la actual Argelia) y quiso mantener ese reino para él, desconociendo la autoridad del califa. Al-Sahid marchó entonces con su ejército e insignias de mando contra Gomaranza Benzain, pero este le tendió una trampa en un castillo cercano a Tremecén, escena que culminó con el asesinato del califa por la espalda y la confiscación de sus trompas y atabales como insignias de poder. En la *Crónica de Alfonso XI de Castilla* se narran los hechos de la siguiente manera:

> [el califa] salio de Marruecos con grandes gentes para venir a Tremecen. Y Gomarança defque lo fupo, yua a la su merced, y algunos de fus amigos le embiaron a dezir que fi pareciefle ante el Miramamolin [castellanización de "*emir al-Muminin*"] luego feria muerto: y Gomarança tornoffe, y no offo estar en Tremecen, y fue a un caftillo que tenia del Miramamolin, que dezian Tremezezir: Y el Miramamolin defque lo fupo, fuelo a cercar, y pufo fa hurte cerca del caftillo: y estando alli el Miramamolin falio de aquel caftillo vn primo de Gomarança, y dixo al Miramamolin, que venia a mostrar lugar por donde podria tomar aquel caftillo: y el Miramamolin fubio encima de va cauallo, y fue con el: y andando alrededor del caftillo, atrauefofe aquel cauallero, y dio al Miramamolin vna lanzada por las espaldas, y cayo muerto del cauallo. Y efte moro llego luego al caftillo, y dixo como era muerto el Miramamolin. Y Gomarança defque lo fupo, llamo a todas fus gentes, y falieron a herir a la gente que estaba en la hueste de los Almohades, y

> defbarataronlos, de modo que todos procuraron huyr. Y Gomarança entro en el alfaneque [tienda de campaña] del Miramamolin, y tomo las feñas y los atabales, y hizo tañer las trompetas, y llamose Rey de Tremecen. (CCXVIII)

Sucesivamente fueron cayendo las principales plazas almohades en Al-Ándalus y en el Norte de África, y de algunas de estas batallas también existen registros sobre el uso de atabales. Finalmente, el último califa almohade Abu al-Ula al-Wathiq Idris, capituló en Marrakech (1269) frente a los benimerines ayudados por mercenarios cristianos. Al-Ándalus entró entonces a una tercera etapa de taifas, en la que los reinos musulmanes eran ya una minoría. Sin embargo, los benimerines dominaron el Magreb occidental hasta 1465, y por un corto tiempo controlaron la costa Sur hispana en alianza con los nazaríes de Granada.

Consta en la *Crónica de Alfonso XI* que, en los inicios del siglo XIV, los benimerines usaron también los atabales como insignias de poder. Se cuenta ahí una historia sobre la disputada sucesión del trono entre el sultán Abu Saíd Uthman y su hijo, Abu al-Hasan Alí (r. 1331-1351), en la que los atabales figuran como un símbolo central. Dice lo siguiente:

> aquel Rey Bozaid [Abu Saíd Uthman] avia adelantado aquel Bohali [Abu al-Hasan Alí] para que regnase después de sus días, enviolo á Fez para darle señas et atabales, porque andidiese por la tierra como Rey: et mandó á todos los Christianos que eran en su señorio, que fuesen sus vasallos, et que le sirviesen en qualquier cosa que les él mandase. Et Abohali fue con aquellas compañas para la villa de Fez: et al Rey Bozaid dixieronle, que non le diese aquel poder que le quería dar: sinon que fuese cierto que seria desheredado en su vida. Et por esto el Rey non le quiso dar las señas nin los atabales, nin el poder que le avia prometido. (CCXXIX)

Abu al-Hasan Alí, terminó revelándose militarmente contra su padre, reclamando el poder que le había prometido. Después de ser derrotado en batalla, Abu Saíd Uthman fue encarcelado en Fez, mientras su hijo se autoproclamó el nuevo sultán en 1331. Fue la flota naval de este sultán benimerín la que derrotó a la armada cristiana al mando del almirante Jofre Tenorio —la cual también usó atabales— en el Estrecho de Gibraltar (1340). (Ver subapartado siguiente)

En ese mismo año, los benimerines fueron expulsados definitivamente de la Península después de la derrota que les propinaran las fuerzas combinadas de Alfonso VI de Portugal y Alfonso XI de Castilla, en la Batalla de Río Salado. A partir de entonces, el Emirato Nazarí de Granada fue el único reino hispanomusulmán, el cual pudo sobrevivir hasta 1492, más que por su poderío militar, por una mezcla de diplomacia y paga de tributos a la monarquía castellano-leonesa (Vidal, 2012: p. 25-27).

Hay también múltiples referencias al uso de tambores y trompas militares por parte de los nazaríes. De nuevo de la *Crónica de Alfonso XI*, extraigo esta narración sobre el sitio que llevó a cabo Mohammed IV de Granada (r. 1325-1333), sexto emir nazarí, sobre la Villa de Cabra. Ahí se cuenta que los musulmanes utilizaron el sonido de los atabales y trompas como seña para reagrupar sus tropas, evitando así la desbandada.

> Don Joan Núñez Maestre de Calatrava, que era en Córdoba, sopo como el Rey de Granada tenia cercado el logar de Cabra, et salió luego dende; et otrosí salieron los del Consejo de Córdoba con su pendon, et enviaron decir á los Consejos de Ecija et Carmona, et de Marchena, que ellos iban acorrer el logar de Cabra que tena cercado el Rey de Granada, et que les rogaba fuesen allá. Et salieron los destos Concejos, et ayuntaronse todos con el Maestre en Lucena: et desde allí salieron todos una noche para desbaratar el real de los Moros, at para meter en el logar gentes que lo defendiesen. Et desque llegaron cerca del real de los Moros, el pendon de Córdoba, et algunos que iban con él en la delantera, aguijaron contra el real de los Moros, coydando que todos los otros farian aquello mesmo. Et la mayor parte de la compaña fincaron que non quisieron ir empos ellos: et los Moros coydando que aquellas gentes que entraron en la su hueste eran mas de aquellos, muchos de los Moros fueronse dende fuyendo. Et el Rey de Granada estido en punto de foir; pero que desque los Moros vieron que eran aquellas pocas compañas, et non les venían mas gentes, el Rey de Granada mandó tañer las trompas et los atabales, et ayuntaronse los Moros cerca de la su tienda. Et los Christianos desque vieron que los otros non venían en su ayuda, algunos de ellos acogieronse al castiello (...). (CXIV)

Otra referencia sobre el uso de atabales dentro del Emirato Nazarí, es la siguiente del s. XIV, donde aparecen dentro del protocolo de recibimiento que le dieron

en Málaga a Pero Niño[119] (conde de Buelna), uno de los más afamados corsarios a servicio de la corona castellano-leonesa, en 1403. Su alférez, Gutierre Díez de Games, escribió que los musulmanes malagueños:

> aquella tarde troxeron el adiafa [convite, hospitalidad] muy honrosamente e muchas zabras guarnidas de paños de oro e seda e con muchos atabales e otros estrumentos; e los que quisieron entraron en la ciudad e fueron a la casa de los ginoveses e a mirar la judería e la Tarazana. (Citado por Burgos, 1976: p. 13)

No existe ninguna fuente que muestre, a ciencia cierta, cómo lucía el atabal (*al-tabl*) andalusí. La única manera en que se puede tener una idea, es observando los instrumentos y prácticas sonoras que fueron asimiladas y conservadas por los hispanocristianos, en las que los atabales y añafiles[120] cobraron una creciente importancia.

4. Influencia de la Tabl-khana en las milicias hispanocristianas

Paralelamente a los registros sobre las versiones andalusíes de la Tabl-khana, a partir de la batalla de Navas de Tolosa (1212), comienza a registrase el uso de esta institución sonora en los ejércitos hispanocristianos. La profusión de las fuentes crece exponencialmente desde entonces, a tal grado, que ya en los albores del Renacimiento llegan a ser abundantísimas. Es por ello que citaré en este apartado sólo las más representativas. Después, en el apartado siguiente, exploraré cuáles fueron las vías de la asimilación de los tambores andalusíes en los reinos hispanocristianos.

Hasta donde he podido averiguar, la primera representación iconográfica donde aparece un ejército hispanocristiano utilizando tambores-cazo militares, data aproximadamente de mediados del siglo XIII.

Pocos años después de Navas de Tolosa, en 1228, el rey Jaume I de Aragón emprendió junto con otros nobles catalanes una campaña de castigo contra la Isla de

[119] Pero Niño capitaneó varias naves corsarias hacia Marsella, Cerdeña, Túnez, Bretaña y Cornualles, con la consecuente adquisición de ricos botines. Su fama lo llevó a codearse con la realeza. Además del mérito de sus glorias marítimas, pasó a la historia por mantener un apasionado romance con Beatriz de Portugal, hija del infante don Juan y nieta del rey Pedro I de Portugal. (Ramila, s.f.: p. 22)

[120] "Añafil" es la castellanización del término árabe que designaba la trompeta *al-nafir*, una trompeta similar al *karnā* pero más pequeña (ver el apartado 3.3. del capítulo III).

Mallorca, a consecuencia de un atraco pirata efectuado un año antes por los mallorquines sobre Cataluña. Esta invasión catalana resultó finalmente en la conquista del reino insular y, para celebrar el acontecimiento, se pintó un mural en el Palacio Real Mayor de Barcelona.[121] Ahí se aprecian caballeros con sobrevestes y perpuntes[122], y sobre el cuello de un caballo que va cubierto con malla y gualdrapa, pueden distinguirse dos círculos acomodados frente al jinete, que parecen ser los parches de sendos atabales con su característica diferencia de diámetros entre los dos tambores. (Lámina 78)

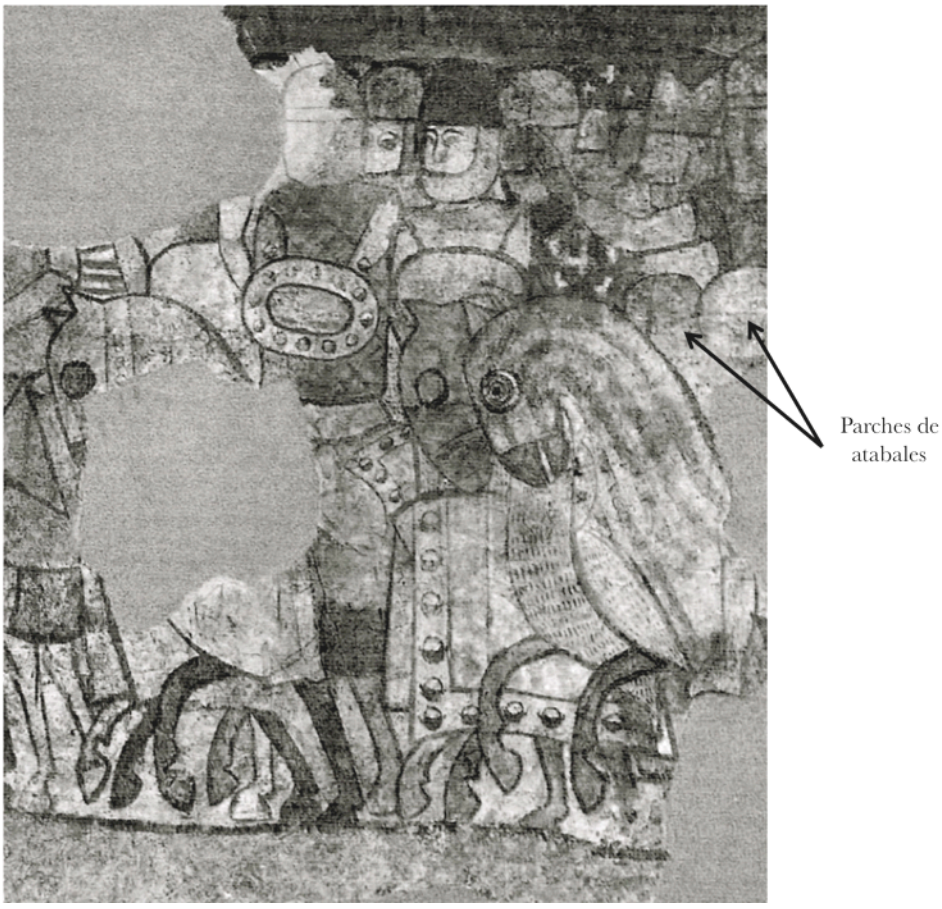


Lámina 78. Pintura en el Salón Tinell de Palacio Real Mayor de Barcelona.
Representación de las tropas catalanas durante la conquista de Mallorca.
El caballero de la derecha lleva un par de atabales.

Pero los atabales y trompas no tan sólo se usaron en las batallas terrestres, sino también en las navales. En 1340 —apenas unos meses antes de la decisiva batalla del

[121] Puede observarse en el Salón del Tinell de dicho palacio.

[122] Una prenda con forma de una casaca gruesa con mangas hecha con algodón o lana gruesa. Servía para absorber en algo los golpes o el daño causado por proyectiles u otras armas.

Río Salado[123]— una flota cristiana al mando del almirante castellano Jofre Tenorio fue sorprendida por la armada benimerín en el Estrecho de Gibraltar. El almirante trató de organizar la defensa con el tañido de atabales y trompetas, pero fue demasiado tarde. Por su parte los benimerines contaban con una flota combinada reunida por el sultán de Marruecos Abu al-Hasan Alí y comandada por Muhammad ibn Ali al-Azafi —quien aparece como Mahomad Alaçafi en la *Gran Crónica de Alfonso XI*. Apunta Wenceslao Segura (2008) que, el día de la batalla, los barcos cristianos:

> no estaban armados ni arbolados, por lo que fueron cogidos por sorpresa. Apercibidos del ataque, el almirante [Jofre Tenorio] hizo sonar las trompetas, añafiles y atabales para ordenar a todos sus barcos. De inmediato movió su galera para enfrentarse con los atacantes. Pero fueron pocos los barcos cristianos que siguieron la estela del almirante. Las naos izaron sus velas, pero no tuvieron tiempo de reaccionar ante el inesperado ataque musulmán, quedando las pocas galeras que se dispusieron al combate sin la eficaz colaboración de las naos. (p. 9-12)

Para el siglo XV, las celebraciones militares de la Corona castellano-leonesa comenzaron a crecer —conforme las victorias sobre los nazaríes de Granada se hicieron más frecuentes— hasta convertirse en largos ciclos ceremoniales que combinaban desfiles militares, exhibición de presos e insignias propias y confiscadas, bendición cristiana de las mezquitas de las poblaciones conquistadas, vela de armas y armaduras, misas fastuosas, justas caballerescas y diversiones civiles, actos que estuvieron dirigidos a mostrar una imagen poderosa de la monarquía unificada. Esta tradición ceremonial se consolidó y exacerbó con los Reyes Católicos y, en sus representaciones, los atabales figuraron como un elemento de gran importancia simbólica.

Uno de los primeros antecedentes de estos largos ciclos ceremoniales sucedió después de la conquista de Antequera, encabezada por el infante Fernando. Habiéndose llevado a cabo esta campaña en septiembre de 1410, todavía en abril de 1411 se continuaban haciendo eventos conmemorativos. José Manuel Nieto (2010) apunta que en la *Crónica de Juan II de Castilla*, Álvar García ofrece una descripción de los actos que se realizaron el primer día de esta celebración, cuando el infante Fernando entró triunfante a Sevilla:

[123] Fue la decisiva batalla de la Reconquista en las que las fuerzas unificadas de Castilla y Portugal lograron derrotar a los benimerines, la última dinastía norafricana que invadió la Península Ibérica.

> rodeado de una considerable comitiva, de la que formaban parte los principales nobles del reino, ricohombres y caballeros, seguidos de numerosa tropa. A las puertas de la ciudad le salieron a recibir el arzobispo de Sevilla y todas las autoridades concejiles, lo cual se llevaría a cabo, según el cronista mencionado, como era costumbre en el caso de los monarcas y de sus solemnes entradas reales. Aunque '*venía el señor Infante con muy grande agua que llouía del cielo*', esto no impediría que se realizase un solemne desfile hasta la catedral. Como peculiaridades a señalar en el mismo se destacaría la presencia de diecisiete moros presos, afirmándose que '*traía cada uno un pendón puesto en una banda al pescueço, arrastrando las puntas por el suelo*'. Detrás de ellos venían '*tres moros en tres azémilas* [mula o macho de carga], *tañendo cada uno dos atabales de los que tomaron en la batalla, muy grandes'* (...) Ya en la puerta de la iglesia de Santa María sería recibido el infante con muy solemne procesión, durante cuyo desarrollo en arzobispo con todo el clero, entonó el *Te Deum laudamus*. Seguidadmente en el interior del templo se efectuó un acto religioso, del que formó parte central la devolución de la espada del rey Fernando que tomara el infante antes de comenzar la campaña. (p. 389-392)

Las celebraciones de Antequera fueron el antecedente del ciclo ceremonial de la batalla de Higueruela (1431), el enfrentamiento militar contra el reino nazarí de Granada de mayor importancia para la Corona castillo-leonesa bajo el reinado de Juan II (1406-1454). Las ceremonias por la Higueruela se llevaron a cabo en Toledo, comenzando incluso meses antes de la batalla. Se inició con la vela que hizo el rey de sus armas y pendones en la catedral, ante el altar de Santa María del Pilar. Al día siguiente el rey oyó la misa dicha por el obispo de Ávila, presenció la bendición de las armas y cota propias y las del condestable Álvaro de Luna —quien lo acompañaría a la batalla en la vega granadina.

Culminada la campaña con la victoria para los cristianos, la mayoría estuvo a favor de marchar sobre Granada para acabar de echar a los musulmanes de la Península. Sólo el condestable abogó por darse por satisfechos, y según la *Crónica*, esto fue a raíz de un "dulce soborno" que le ofrecieron los nazaríes, que consistió en muchos talegos de pasas e higos con monedas de oro adentro (Campos, 2001: p. 176).

Al tornar con la victoria, siguieron las ceremonias de recepción del rey en Toledo, las cuales pueden considerarse como la apoteosis celebrativa de los triunfos cristianos. La creciente leyenda de esta batalla culminaría con su solemne representación gráfica en

una pintura de la Sala de las Batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, por decisión de Felipe II en 1587 (Nieto, 2010: p. 391-399).

En esta inmensa pintura aparecen múltiples figuras de atabales, tanto en las filas cristianas como en las musulmanas (lámina 79). José de Sigüenza (1544-1606) explica que la pintura fue hecha en base a una gran sarga (de más de 36 metros) que se encontró en unas arcas viejas de un torreón del alcázar de Segovia. Este documento reproducía detalladamente la batalla y, al parecer, fue hecho poco tiempo después de aquel acontecimiento (Campos, 2001: p. 195). Sigüenza ofrece, además, una descripción de la pintura donde menciona trompetas y variedades de atabales:

> Y es cosa de ver la extraña diferencia y géneros de trajes y hábitos, las varias formas de armaduras y armas, escudos celadas, adargas, pavestas, ballestas o ballestones, lanzas, espadas y alfanges, cubiertas de caballos, banderas, pendones, divisas, trompetas y otras maneras de atabales y tambores y tantas diferencias de jarcias en unos escuadrones y otros. (Citado por Campos, 2001: p. 201)

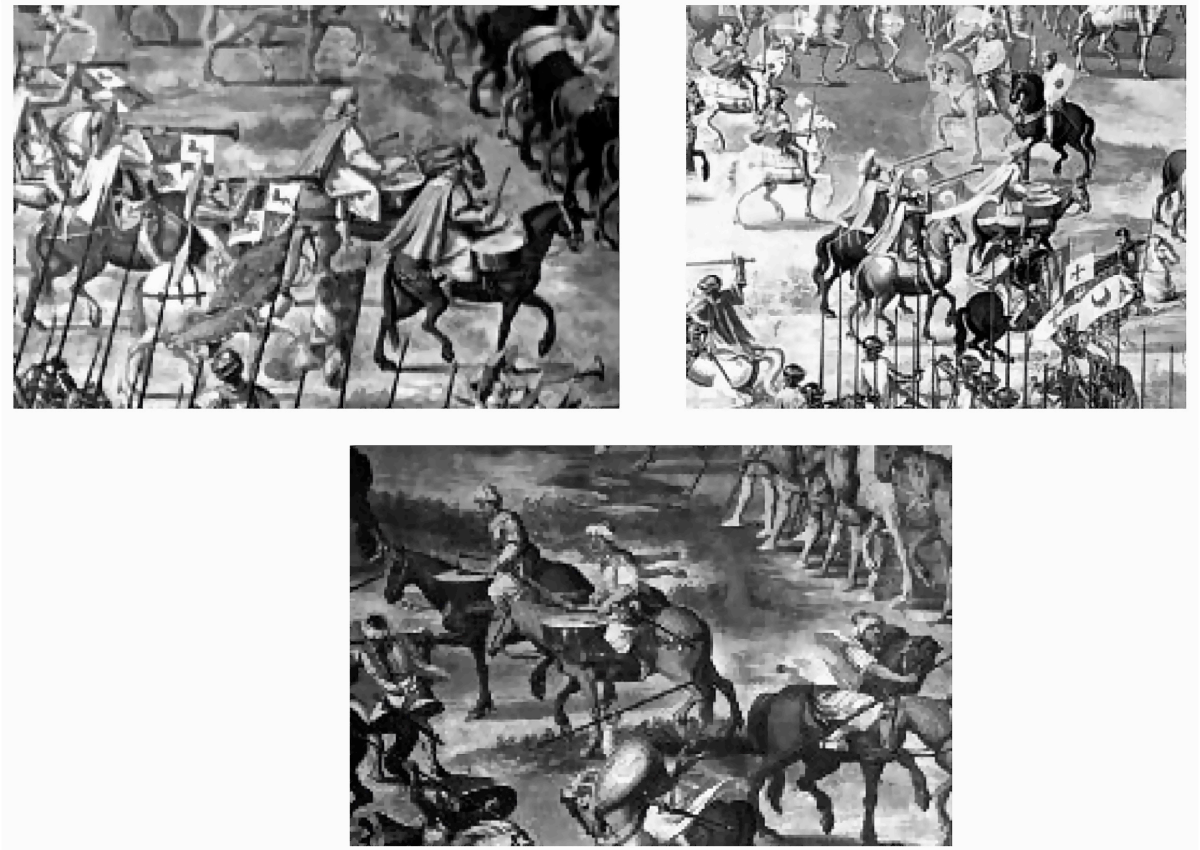


Lámina 79. Atabales en detalles de la pintura sobre la batalla de Higueruela en el Palacio del Escorial, de Granello. Arriba: a la izquierda, tropas del rey Juan II; a la derecha, tropas del condestable Álvaro de Luna quien iba a la vanguardia. Abajo: fuerzas nazaríes de Granada.

Una muestra más sobre el uso de trompetas y atabales para legitimar a un soberano cristiano, la brinda una crónica sobre *El Reinado del primer Alfonso XII en Palencia*. Ahí, en 1465, se llevó a cabo una doble ceremonia para destronar a Enrique IV y luego coronar a su medio hermano Alfonso XII. La nobleza castellana estuvo en desacuerdo con las costumbres del monarca de Trastámara, y buscaron en el infante un sucesor a su conveniencia. Como por supuesto, Enrique IV no tuvo interés en asistir al protocolo de su deposición, los nobles castellanos montaron una ceremonia colectiva entre teatral y en serio para llevar a cabo el cambio de poder. En ella, el rey Enrique IV fue representado por un monigote de madera ataviado con burdas insignias de poder de las que fue despojado, no sin antes enunciarle sus imputaciones, entre las que se encontraban: tratar con moros y recibirlos en su casa; encumbrar en puestos públicos a personas indignas por su conducta u origen; no respetar el testamento de su padre Juan II; y, que su heredera no era realmente su hija, sino solamente de su libertina esposa Juana —según la voz popular. Después de la simbólica deposición a través del muñeco:

> el alegre sonido de trompetas y atabales preludió otra ceremonia harto diferente, aun cuando con ella relacionada. Iba a ser proclamado, Rey de Castilla, como sucesor de Don Enrique, el joven infante Don Alfonso, hermanastro del depuesto. Jinete en brioso corcel, había presenciado Don Alfonso, desde prudente distancia, el proceso de la regia degradación y el subsiguiente destronamiento. A su término, aproximándose el príncipe al ominoso cadalso, subió las gradas del mismo, para luego ocupar el trono vacante [antes ocupado por la marioneta que ya mostraba en el suelo sus entrañas de madera]. Tañeron de nuevo las trompetas; dejose oír una vez más el sordo estruendo de los atabales; volvieron a resonar los vítores clamorosos de la voluble muchedumbre. (Rodríguez Salcedo, sin fecha: p. 19)

Después de una fuerte disputa fraterna por la sucesión y tras la muerte de Alfonso XII y Enrique IV, Isabel "la Grande" o "la Católica", hermana mayor del primero y media hermana paterna del segundo, subió al trono en 1474, luego de unificar las coronas de Castilla y Aragón casándose con Fernando II. No obstante, Juana "la Beltraneja", una hija de Enrique IV que se había casado con Alfonso V de Portugal en 1475, le disputó la corona de su padre a su tía Isabel. Sus ejércitos se enfrentaron en las inmediaciones de Toro (provincia de Zamora) en 1476, y esta puede ser la primera noticia que dos ejércitos cristianos se hayan enfrentado entre sí habiendo atabales y trompetas en ambos bandos. El cronista portugués de la época, Ruy de Pina, lo registró de la siguiente manera en su *Crónica d-rei D. Affonso V*.

> não sendo bem certificados do destroço d'El-Rei D. Affonso, se refizeram tambem junto com ella em uma outra batalha de que uns e outros não se viam tanto como ouviam; porque a este tempo a noite era já casi çarrada, e todo o mal que de uma parte e da outra se fazia era sómente de gritas e tocar de trombetas e atabales que nunca cessavam. (3, CXCI: 99-100)

Dentro del reinado de los Reyes Católicos, se advierte también la influencia de los turcos otomanos en la corte unificada de Castilla y Aragón. En los Archivos generales de Simancas (Contaduría Mayor, 1.ra época, legajo 81), existe un registro de propiedad de la reina Isabel de alrededor del año 1500, donde se describe un *atabal turco* de la siguiente manera:

> Un atabal turqués, guarnessido de terciopelo carmesí, que tiene por el borde al derredor una tira de oro tirado bordada de oro de canutillo, e para con unos cordones del dicho e un tapador con que se cubre, que tiene en el medio una rosa de plata batida dorada, bordada de unos torzales de oro de canutillo e unos hilos de oro tirado, con un texillo colorado con cabo e hevilla e tachones de plata dorada, que tiene una correa forrada en el dicho terciopelo carmesy, bordada del dicho oro, que estava tasado en mili e quinientos maravedís, tornóse a apreciar en seys ducados de oro. (Citado por Pedrell, 1901: p. 62)

Por la suntuosidad con que se describe este tambor-cazo, debió tratarse de un *kös*. Las cortes europeas también se apropiarían de esta fastuosa parafernalia en los atabales que representaban el estatus de la nobleza.

4.1. Instrumental de la Tabl-khana en el ámbito religioso cristiano

Otro ámbito extramilitar donde se arraigó con fuerza el uso de trompetas y atabales fue el de las expresiones religiosas. Como se ha visto, las celebraciones militares de los reyes y nobles incluían las misas solemnes para bendecir o velar las armas, dar gracias por las victorias a vírgenes y santos por su intervención divina o transformar mezquitas en catedrales. Fueron expresiones que demostraban simbólicamente la unidad o la correlación entre Estado, el clero y el poder militar, promoviendo un círculo de legitimación mutua. Como donde estuviera el mandatario estatal tenía que ser respaldado por sus insignias, los atabaleros y trompeteros estaban también presentes en estas misas, primero en la puerta de la iglesia, pero con una creciente tendencia hacia finales de la Edad Media a incluir los toques en ciertas partes de la misa. Posteriormente, los

compositores del Barroco incluyeron estas partes heráldicas ya integradas dentro de las orquestas, a manera de fanfarrias o introducciones que acompañaban musicalmente el trayecto de un soberano de la puerta al altar, dentro de misas de coronación, casamiento, defunción u otros acontecimientos.

La tradición sonora heráldica de los dignatarios influyó también en la religiosidad popular, a la hora de celebrar y evidenciar el poder de su redentor, de las vírgenes y los santos. Las trompas y atabales se integraron entonces a las procesiones o celebraciones callejeras ubicadas entre lo religioso y lo profano.

Muy probablemente, la primera mención al uso de trompas, añafiles, atabales y atambores conectados con lo religioso aparece en un poema escrito por el eclesiástico Juan Ruiz, conocido como el Arcipreste de Hita, entre 1330 y 1343, mientras estuvo injustamente encarcelado. En este bello texto se mencionan por lo menos 37 instrumentos de la época, casi todos de procedencia musulmana, por lo que ha adquirido un valor importantísimo dentro de la organología histórica de España. Este poema es realmente innominado, pero se conoce como el *Libro de Amor* o *Libro de Cantares*. El pasaje titulado *de cómo clérigos e legos, e flagres e monjas, e dueñas e ioglares*[124]*, salieron á resçebir á Don Amor*, dice:

> Día era muy santo de la Pascua mayor;
> El sol era salido muy claro e de noble color,
> Los omes e las aves et toda noble flor,
> Todos van resçebir cantando al Amor.
> Rescíbenlo las aves, gayos et ruysennores,
> Calandrias, papagayos mayores e menores.
> Dan cantos plasenteros e de dulces sabores,
> Más alegría fazen los que son más mejores.
> Rescíbenlo los árbores con ramos et con flores,
> De diversas maneras, de diversos colores:
> Recíbenlo los omes, et duennas con amores:
> Con muchos instrumentos salen los atambores.
> Allí sale gritando la guitarra morisca
> De las voses aguda, de los puntos arisca,
> El corpudo laúd, que tiene punto á la trisca.
> La guitarra latina con estos se aprisca.
> El rabé gritador con la su alta nota,

[124] Flagres = frailes; ioglares = juglares.

Cabe él el orabin tanniendo la su rota,
El salterio con ellos más alto que la mota,
La vihuela de péndola con aquesto y sota.
Medio canno et arpa con el rabé morisco
Entre ellos alegranza el galipe Francisco,
La rota dis con ellos más alto que un risco,
Con ella el tamborete[125], sin él non vale un prisco.
La vihuela de arco fas dulces debayladas,
Adormiendo a veses, muy alto á las vegadas,
Voses dulces, sabrosas, claras et bien pintadas,
A las gentes alegra, todas las tien pagadas.
Dulce canno entero sal con el panderete
Con sonajas de asofar, fasen dulce sonete
Los órganos y disen chanzones é motete:
La adedura[126] albardana entre ellos se entremete.
Dulçema[127], e axabeba, el fínchado albogón,
Cinfonia e baldosa en esta fiesta son.
El francés odrecillo con ellos se compon,
La reciancha mandurria allí fase su son.
Trompas e annafiles salen con atambales
Non fueron tiempo ha plasenterias tales.
Tan grandes alegrias, nin atan comunales:
De ioglares van llenas cuestas et valles.

(Citado por Pedrell, 1901: p. 47-48)

Otra referencia del siglo XIV menciona el uso religioso de trompas y atabales en la procesión de la fiesta de la Inmaculada Concepción en Barcelona. Según un estudio de José María Guix —obispo emérito de Vich (m. 2009)—, en aquella ciudad catalana:

> la fiesta de la Inmaculada se establece el 4 de noviembre de 1281. Todos los años a partir de 1390 en la víspera de la Inmaculada los pregoneros recorrían las calles de la ciudad de Barcelona con trompas, atabales y a voz en grito anunciando que todos las guardaran como si fuera domingo. Barcelona celebraba con pompa extraordinaria desde el

[125] Según Felipe Pedrell (1901), era una especie de contrabajo (p. 49).

[126] No se sabe a ciencia cierta a qué instrumento se refiere el Archipreste de Hita con este término. Pedrell (*ibídem*) sugiere que se trata de un tipo de pandero cuadrado, al que se le agrega el sustantivo "albardana", arabismo que quiere decir "de muchos colores", por las coloridas cintas con que solían adornarse estos instrumentos. (p. 56-57)

[127] Según Pedrell (*ibídem*), con este término se designa un antepasado de la *espineta*, el *virginal* o el *dulcimer* (p. 58-59). Es decir, a un tipo cítara según la clasificación K-Rev (ver Anexo I).

> principio y el Consejo del Ciento para darle carácter estable previa la autorización eclesiástica hizo de esta ordenanza municipal el 13 de diciembre de 1390. Se festejaba la Inmaculada con misa solemne, primeras y segundas vísperas, panegíricos y procesión. (Citado por Soria, 2005: p. 582)

Para fines del siglo XV las trompetas y atabales aparecen ya dentro de un protocolo eclesiástico. En 1493 estos instrumentos fueron tañidos, para recibir en León, España, a los restos mortuorios de San Marcelo. El cuerpo del mártir había permanecido en Tánger, desde fines del siglo III, lugar donde fue ajusticiado por las autoridades romanas, luego de que reconociera públicamente que era cristiano. Luego de una complicada gestión por parte de los cristianos avecindados en Marruecos, la osamenta-reliquia pudo ser devuelta a León, lugar natal del otrora centurión hispanorromano. Dice una crónica de Athanasio de Lobera (1596) que:

> el dicho santo cuerpo fue muy bien recibido a la dicha Puertamoneda, como dicho es y con un paño de brocado muy rico y con muchas trompetas y atabales, y cheremías y sacabuches, y con muy grande solemnidad y así se fue hasta la iglesia mayor a hacer oración, y los canónigos salieron fuera de la dicha iglesia hasta la casa del Deán con la procesión, todos con sus capas blancas de seda muy ricamente, y con las reliquias y la cruz, y le hicieron muy rico recibimiento. (p. 84)

Otro registro de esta época incluye a los atabales dentro del oficio[128] del señor Santiago. Siguiendo a Paulina Rufo (citado por A. Martín, I. Carrasco, 2009), en Écija en 1494, los atabales eran ya considerados dentro de la parafernalia asociada con el máximo apóstol de la Reconquista cristiana.

> tenemos constancia que el *oficio* de Señor Santiago contaba con acompañamiento musical, ya que la representación del santo debía ser: '*Santiago en un cavallo blanco con su capellar y alva y diadema con un espada desnuda en la mano y un alférez armado con la seña y seys de cavallo que lo aconpañen con sus atabales*'. (p. 124)

Otro ámbito donde convergieron varios usos de las trompetas y atabales durante el siglo XV, fue el teatro cortesano y popular de temas religiosos. Estos tambores estuvieron presentes en las escenas que integraban procesiones, como parte de la

[128] El término "oficio" aparece aquí como un sinónimo de "procesión", y no en el sentido de "servicio litúrgico".

caracterización de los personajes musulmanes, o dentro de las insignias de los reyes y santos.

En la *Crónica del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo* se cuenta como el Día de Reyes de 1462, en Jaén:

> se forma un cortejo que parte del barrio de Magdalena y que recorrerá toda la ciudad representando a los tres Reyes Magos, participando el condestable como uno de ellos (...) Después de la cena hay en sus salones una representación teatral más. Esta vez se trata de una escena con María, José y el Niño, al que presentan sus ofrendas los Reyes Magos; y de nuevo el condestable toma el papel de uno de ellos y adora a Jesús ('E así llegó a cabo Della, do la Virgen con su Fijo estavan, con muy grant estruendo de trompetas e atabales e otros estormentos'). Cuando esto acababa las chirimías anunciaban el comienzo del baile que se iniciaba con los condes y sus parientes. Después la colación y el descanso. (Contreras, 1987: p. 210)

Y para las navidades de 1463 se llevó a cabo una pantomima en las calles, en la que el personaje del profeta Mohammed decía las siguientes líneas dirigidas al personaje del condestable, caracterizado por él mismo:

> muy noble señor Condestable: Yo he visto e bien he conocido que no menos en el juego de las cañas que en las peleas vuestro Dios vos ayuda, por do se debe creer que vuestra ley es mejor que la nuestra... [y a continuación] diciendo y faciendo dieron con él (Mahomad) e con los libros que trayen en tierra. E con muy grandes alegrías e gritas e con muchas trompetas e atabales, fueron con el dicho señor Condestable por toda la çibdad hasta la Madalena. Y en la fuente della lançaron al su profeta Mahomad y a su rey derramaron un cántaro de agua por somo de la cabeça, en señal de bautismo; e él e todos sus moros le besaron la mano. E de allí toda la caballería e gran gente de pie de onbres e niños vinieron a la posada del dicho señor Condestable con mucho placer e alegría, dando gritos e voces; do a todos generalmente dieron colación de muchas frutas e vinos. (*Ibídem*: p. 311)

Según esta misma crónica, los atabales y trompetas eran también utilizados para anunciar los platillos de la comida del día siguiente a la Pascua.

> E venido el tiempo de comer, asentávanse a la mesa e trayen manjar, con los trompetas e atabales e chirimías tocando e tañiendo delante. Y así facían a la copa y a cada manjar que trayan... Y desque avyan comido e alçados los manteles, los cherimias e los otros ystrumentos tañían muy

> dulçemente, altas e baxas, e dançavan los gentiles onbres e pajes. (*Ibídem*: p. 314)

Las fiestas de carnaval también fueron un espacio de expresión de la religiosidad popular donde estuvieron presentes los instrumentos del núcleo de significación profunda. En 1465, el condestable recibió la visita de unos caballeros moros de Cambil, quienes fueron agasajados con una mascarada carnavalesca en la que:

> vinieron dos órdenes de momos con falsos visajes (...) los primeros vestidos unas ropas de fino paño blanco, e los segundos trayan unos mantos cortos de bocarán negro (...) e dançaron muy gentilmente grant rato (...) Ya después (...) vinieron contra de çiento e cincuenta onbres e cada uno con tres o cuatro calabaças destas largas e secas. E rebolvieron roydo entre sí e dieron tantos de golpes con las calabaças por somo de las cabeças que tant grand roydo facían e con el toque de los trompetas e atabales, que no pareçía sino la más brava pelea del mundo. Fue cosa por cierto que a todos bien paresçió; mayormente a los moros [los caballeros invitados que dicien unos a otros "axud". (*Ibídem*: p. 312)

Con el inicio de la trata negrera en 1441, y el consecuente aumento de la población de origen subsahariano en la Península Ibérica, comienzan a aparecer también referencias sobre el uso de atabales por parte de los esclavos en los reinos hispanos y en Portugal. Estos tambores formaron parte del instrumental de las procesiones que les eran permitidas a las cofradías de negros. Como menciona Fernando Ortiz (1992, citado por Armenteros, 2011), el antecedente de este tipo de asociaciones religiosas surgió en Sevilla con la llamada Hermandad de los Negritos. Pero la primera cofradía fundada como tal, auspiciada por la monarquía y no como una iniciativa filantrópica, fue la de san Jaume de Barcelona, de 1455. Dicha cofradía se avocó al apóstol Santiago, y podían ser miembros negros esclavos o libertos. Posteriormente siguieron otras en Valencia y en Lisboa. (p. 2)

En Barcelona existe constancia de que, para 1464, la cofradía de esclavos de los barqueros participó en el recibimiento al rey de Portugal (*ibídem*: p. 13). Estos cofrades iban al frente, y:

> abrieron el desfile al ritmo de los atabales que hacían sonar para dar paso a las demás comparsas de las cofradías profesionales de la ciudad.

Y por lo menos hasta 1578, los atabaleros contratados para las fiestas de Corpus fueron negros.

5. Vías de asimilación de los tambores andalusíes en la cultura militar y el ceremonial cortesano hispanocristiano

En el fondo de la pronta asimilación de los tambores-cazo almorávides por parte de los cristianos, yacía el casi tetracentenario proceso de apropiación de la cultura de los invasores musulmanes, una dinámica que al momento del arribo de los almorávides norafricanos a fines del siglo IX, debió haber reportado una inercia muy significativa.

Se sabe por ejemplo que, en el plano militar, los caballeros nobles hispanocristianos desde el siglo X utilizaban ya varios elementos a la usanza andalusí, como la adarga de cuero endurecido, las sillas de arzones altos rematados en volutas o el uso de pinjantes decorativos de medialuna colgados del peto y el ataharre del corcel —que en los caballeros musulmanes andalusíes eran signos de su estatus, según su número y colocación. Además, los cristianos adoptaron la técnica de la monta "a la jineta", con estribos más cortos llevando las piernas más flexionadas, lo que permitía mayor flexibilidad y ligereza. Antes de esto, los caballeros cristianos llevaban las piernas completamente estiradas, como si estuvieran parados en los estribos de su cabalgadura. La asimilación de estos elementos andalusíes puede constatarse por las imágenes ecuestres de los beatos militares cristianos, como el *Beato de Gerona* (975), o las crónicas guerreras de la época (Sánchez-Arcilla, 2011: p. 22). (Lámina 80)



Lámina 80. Jinete del Beato de Gerona (fol. 134v, c. 975).

Las situaciones contextuales que favorecieron la asimilación de la cultura militar andalusí por parte de los hispanocristianos fueron varias. Cabe resaltar que, aunque de primera impresión podría pensarse que muchos de los grupos sociales o étnicos que habitaron la Península Ibérica desde los primeros siglos de la invasión musulmana se mantuvieron aislados unos de otros por su antagonismo político o religioso, diversas fuentes evidencian que hubo importantes intercambios culturales entre ellos. Esta interacción fue a veces motivada por los enfrentamientos bélicos o las persecuciones políticas, pero también por alianzas o pactos de conveniencia mutua que, si bien tuvieron un carácter inestable, no fueron insignificantes. Hubo muchos momentos en los que musulmanes y cristianos tuvieron importantes puntos de contacto, sobre todo por alianzas estratégicas, políticas o económicas.

Por citar solamente algunos ejemplos de estas alianzas oportunistas, puede mencionarse que, en 924, Abd al-Rahmān III emprendió una campaña contra Navarra, tratando de recuperar aquel territorio que había sido arrebatado al islam. El rey de Navarra, Sancho Garcés (r. 905-925), fue derrotado por el califa a orillas del Río Iratí, y poco después murió. A la muerte de Sancho Garcés, le sucedió al trono su hijo García Sánchez, tutelado por su tío Jimeno Garcés, y su madre, la reina Toda Aznárez —quien de hecho era tía del califa Abd al-Rahmān III por ser media hermana de su padre[129] (González Zymla, 2011: p. 38). En estas circunstancias, el reino de Pamplona aceptó el vasallaje frente a Córdoba hasta 939, cuando la reina Toda

[129] Toda Aznárez y el padre de Abd al-Rahmān III, el príncipe Muhammad, fueron hijos de diferentes matrimonios de la princesa de Pamplona Íñiga Fortúnez (también llamada Onneca Fortúnez), hija del rey Fortún Garcés "el Tuerto" rey de Navarra (r. 870-905), quien era hermano del mencionado Sancho Garcés (r. 905-925).
La princesa Íñiga Fortúnez (c. 848-890) fue prisionera —junto con su padre— del emir de Córdoba Muhammad I (r. 852-886), hijo y sucesor de Abd al-Rahmān II y bisabuelo de Abd al-Rahmān III. Íñiga se convirtió en esposa de Abdullah, hijo del emir Muhammad I, tras lo cual se le llamó Durr ("perla" en árabe). La pareja tuvo un hijo y dos hijas. El primogénito, llamado Muhammad, fue designado heredero una vez que su padre llegó al trono en 888 como Abdullah I. Muhammad, siendo príncipe, tuvo un hijo con Muzna, una esclava concubina también proveniente de Navarra, niño que sería el próximo Abd al-Rahmān III. Pero el príncipe Muhammad no ascendería al trono, pues fue asesinado en 891 por un medio hermano, otro hijo de Abdullah I llamado Mutarrif. Sin embargo, el usurpador no tomó el puesto del heredero, sino que en cambio fue decapitado por su propio padre, el emir Abdullah I, quien no designó como heredero a ninguno de sus demás hijos —tuvo un total de veinticuatro— sino que nombró como nuevo príncipe a su nieto, el hijo del difunto príncipe Muhammad y Muzna. Íñiga regresó a Pamplona aún siendo una mujer joven. Ahí se casó de nueva cuenta con su primo Aznar Sánchez, hijo del mencionado Sancho Garcés. De este segundo matrimonio tuvo dos hijas y un hijo, entre las que se encuentra Toda Aznárez.
La doble herencia genética norteña de Abd al-Rahmān III, por su abuela Íñiga y por su madre Muzna, le dio una coloración intensamente blanca de su piel, característica que se señala sistemáticamente al hablar de los Omeyas (González Zymla, 2011: p. 13, 14).

desconoció los nexos con Abd al-Rahmān III y envió un ejército para que se uniera con las tropas de Ramiro II de León (r. 931-950) y el conde Fernán González de Castilla, en Simancas, lugar donde el ejército califal tuvo su más grande derrota. (*Ibídem*: p. 42)

Sin embargo, la intrigante reina Toda volvió unas décadas después a reconocer la sumisión de Navarra frente al califato de Córdoba. Cuando murió el rey Ramiro II de León hubo una disputa por el trono entre sus hijos. Le sucedió Ordoño III, pero los nobles gallegos y la reina Toda tomaron partido por el hermano de Ordoño, Sancho "el Graso", buscando colocar un rey sin voluntad al cual pudieran manejar. De este personaje, las crónicas dicen que era un ser vano, orgulloso e impedido para montar, pues su gran peso hacia a cualquier caballo temblar o colapsar. En 956 Ordoño III murió y Sancho "el Graso" reclamó el poder. Los nobles que lo habían apoyado antes lo desconocieron y entronaron a Ordoño IV, fue entonces cuando la reina Toda buscó el apoyo de Abd al-Rahmān III para dos cosas: curar la obesidad extrema de su nieto Sancho con la ayuda de sus médicos palatinos, y luego, recuperar para él el trono leonés destituyendo a Ordoño IV. Abd al-Rahmān III, complacido por esta actitud sumisa de la navarra, invitó a la reina y al calamitoso heredero a su palacio en Madinat al-Zahra —cerca de Córdoba— donde el obeso fue curado por el médico judío Abu Yusuf Hasday, y en 959 el ejército califal marchó hacia el Norte para imponerlo en el trono leonés. Vencido Ordoño IV y su aliado Fernán González de Castilla por el ejército navarro-andalusí, Abd al-Rahmān III controló hasta su muerte (961) todos los reinos hispanocristianos del Norte, a través de su vasalla la reina Toda, quien manipulaba a su nieto Sancho —rey de León— y a su hijo García Sánchez —rey de Navarra. (*Ibídem*: p. 45-48)

Pero dentro de estos constantes cambios de bando, hubo también musulmanes que se avasallaron a reyes cristianos. En 934 Abd al-Rahmān III cercó Osma, ciudad que pertenecía al reino de León gobernado por Ramiro II. En aquel sitio, Abd al-Rahmān III tuvo como aliado a Abu Yahya —señor de Zaragoza y jefe de los Tuchibíes—, quien se encargaba de mantener bajo control, y alineados con el poder califal, a los reyezuelos de las distintas ciudades de la marca (frontera) superior de Al-Ándalus. Tres años más tarde, Abu Yahya se pasó a las filas de Ramiro II convirtiéndose este rey en su protector. Abd al-Rahmān III marchó entonces contra Zaragoza y retomó el control de la ciudad. Destituyó a los Tuchibíes en la defensa de la marca superior colocando en su lugar a los Banu Quasi, perdonó al arrepentido Abu Yahya, y pasó cuchillo a todos los cristianos de la ciudad. El califa ejecutó también a su propio

sobrino, el general Ahmad ben Isaac, quien había sido descubierto informando a los zaragozanos de las estrategias de Abd al-Rahmān III. (*Ibídem*: p. 40-41)

Además de estos acercamientos por alianzas políticas entre musulmanes y cristianos, hubo también muchos intercambios culturales a través de los enfrentamientos bélicos. Cada batalla fue también un medio para conocer la tecnología militar y las concepciones tácticas y estratégicas del oponente, que se tenían como mínimo que observar, si no se quería ser tomado por sorpresa. Cuando las técnicas de combate del enemigo probaban su efectividad en batalla, a veces por medio de infundir un gran daño, entonces no pasaba mucho antes de que fueran aplicadas en el ejército que las desconocía y sufría. Por algo dicen los maestros de ajedrez que se aprende más de una partida perdida que de una ganada.

La técnica más característica de las milicias andalusíes fue la llamada por los cristianos *torna-fuye*, que consistió en series seguidas de acometidas y retiradas en las que se bombardeaba al enemigo con una lluvia de flechas. Para llevar esto a cabo, era tácticamente imprescindible el uso de una caballería ligera, veloz y armada con poderosos arcos recurvos, entrenada específicamente en el tiro parto. La asimilación de esta técnica por parte de los cristianos está constatada por algunas representaciones mozárabes[130] del siglo X, donde aparecen los jinetes del Apocalipsis ejecutando el tiro parto. (Balbás, sin fecha: p. 24)

Los botines de guerra también representaron una vía de intercambio de la cultura militar. Pero más allá del pillaje de bienes en metálico o en especie, algo muy valorado para los cristianos —azorados por los musulmanes durante los primeros

[130] Los mozárabes eran grupos sociales hispano-romanos que, después de la invasión musulmana a la Península, permanecieron en sus poblaciones aceptando a sus nuevos gobernantes, pero manteniendo su religión según el rito isidoriano. El nombre proviene de la contracción mozo-árabe, y es el sustantivo que usaban en los reinos cristianos del Norte para referirse a los cristianos de Al-Ándalus. Además de su religión, estas comunidades mantuvieron sus leyes (el código de Leovigidio), su lengua (el romance andalusí) y muchas de sus costumbres y formas de organización social; a cambio, debían pagar un impuesto religioso anual al califa llamada *yizya*. Poco a poco, pese a preservar sus costumbres, se fueron arabizando. Como prueba de que los mozárabes estaban perdiendo los rasgos de identidad tardovisigodos y aceptando como propios los de los musulmanes, está una epístola del *Libro Sermonario* (siglo IX), donde Álvaro de Córdoba se inquieta al ver como las comunidades mozárabes habían perdido casi por completo el uso del latín y, en cambio, escribían y hablaban perfectamente el árabe (coloquial). Por el siglo X, las políticas estatales se endurecieron para ellos, a tal punto que fueron perseguidos, lo que les llevó exaltar su fe y romper las restricciones que tenían para ejercer su culto, como el proselitismo en las calles. Esto derivó en persecuciones y muchos casos de mozárabes que se dejaban lacerar o ultimar para convertirse en mártires. (*Ibídem*: p. 153-161)

siglos de la invasión—, fue la captura de sus insignias de poder. Así, de una manera transversal, los símbolos de estatus más significativos del bando dominante, se volvían también significativos para el otro ejército. Por el hecho de capturarlos se establecía el mensaje: les quitamos lo que les resultaba más importante, es posible sobreponerlos. De ahí que estas insignias empezaran pronto a producir nuevas significaciones entrelazando las originales con las de los captores cristianos.

Las primeras insignias musulmanas que cobraron alguna significación dentro del sistema simbólico cristiano parecen haber sido las banderas de atadura, también de influjo oriental, que consistían en una banda de tela rematada en tres picos anudada cerca de la punta de una lanza. Estas aparecen en el *Libro del Beato de San Isidro*, de 960. (de la Puente, sin fecha: p. 37)

Ya directamente en el ámbito organológico musical, una plataforma importantísima que preparó la apropiación cristiana de los tambores militares asiático-bereberes, fue el hecho de que en la Península se había difundido con mucha anterioridad el uso de membranófonos de otro tipo. Si bien, como se ha visto, los registros sobre el uso de tambores-cazo militares se tornan esquivos en las épocas prealmorávides, está plenamente documentada la utilización de otros membranófonos —de copa o de marco— en varios ámbitos sociales de los reinos hispanocristianos e hispanomusulmanes, sobre todo durante las épocas emiral y califal.

Este enriquecimiento instrumental en la Península Ibérica comenzó, a todas luces, con la llegada de los primeros invasores árabo-bereberes que llegaron con Tariq, quienes transformaron drásticamente el contexto cultural de la Hispania romana y visigoda. Por influencia de los nuevos inmigrantes, se configuró una zona cultural donde hubo una particular apertura a la integración de las percusiones en la vida social de los diferentes grupos que ahí habitaron —principalmente bereberes de varias tribus, baladíes[131], muladíes[132], mozárabes, judíos e hispanocristianos.

No hay que perder de vista que, antes de la llegada de los árabes y norafricanos, los tambores en la Península Ibérica —fueran de cazo o de otro tipo— eran casi inexistentes. Como menciona Ortiz (1952), la única referencia se le debe a Isidoro de

[131] Descendientes de los inmigrantes de origen árabe que llegaron a la Península Ibérica desde 711. Fue el grupo dominante. (González Zymla, 2011: p. 150)

[132] Los hispanorromanos o visigodos que se convirtieron al islam tras la conquista musulmana. Eran vistos como musulmanes de segunda por árabes y bereberes, no obstante, algunas familias lograron ascender socialmente hasta obtener riqueza y poder. (*Ibídem*: p. 152,153)

Sevilla (560-636), quien en sus *Etimologías* menciona un tambor llamado *symphonia*, construido en base a un tronco hueco cubierto de piel en cada una de sus lados y percutido con baquetas. Ese tambor, no citado en ningún otro libro, cree Curt Sachs que tuvo también un origen oriental. Sobre esta ausencia de tambores, el investigador cubano sugirió, que la gran escasez de percusiones y otros instrumentos en la Europa romana y altomedieval, tiene relación con la necesidad que tuvieron los primeros cristianos de separar simbólicamente su creciente y nueva religión de los cultos agrosexuales anteriores, a los que llamaron "paganos". Era común dentro de estos cultos a los dioses y diosas de la fertilidad —falsos para los cristianos— el uso de diversos tipos de parches y alientos, ya que "el tambor imitaba los truenos, y en el pito silbaban los vientos sus conjuros portadores de agua" (p. 238).

Hasta muy entrada la Edad Media, las regulaciones cristianas prefirieron siempre el canto llano en sus celebraciones, evitando los instrumentos musicales asociados con el paganismo —como las percusiones. El conjunto de tamboril y caramillo se mantuvo solamente en apartadas regiones rurales de Europa, dentro de cultos sincréticos asociados con la agricultura y la fertilidad, ejecutados en la bonanza de la cosecha, la siembra o la petición de lluvia. Cabe mencionar que estos rituales de la Europa rural del medioevo fueron luego trasplantados a América, donde tuvieron nuevas reinterpretaciones y asociaciones con los cultos de las culturas autóctonas, y en muchos casos, conservaron intacta la dotación de flauta y tambor.

Por lo anterior puede afirmarse, siguiendo en esto también a Ortiz, que en mucho por la influencia cultural de los norafricanos —quienes conformaron el grupo demográfico más numeroso en Al-Ándalus (González Zymla, 2011: p. 151)—, los tambores pudieron volver a sonar en la Península Ibérica sin el estigma negativo de paganismo construido desde la ideología cristiana. Y esto de paso explicaría, porqué el mencionado conjunto de tamboril y caramillo siguió teniendo una presencia importante en tierras ibéricas durante la alta Edad Media, a diferencia de otras partes de Europa no islamizada donde su uso fue muy inhibido.

La naturalización de los tambores orientales y norafricanos en Al-Ándalus fue tan profunda, que incluso los cristianos mozárabes integraron las percusiones en sus oficios religiosos, cosa que hubiese sido totalmente imposible en cualquier otra liturgia cristiana europea de la época. Como apunta Luis Gil (2002):

> Dos rasgos caracterizaban a la comunidad mozárabe: el empleo de la escritura visigótica y la práctica de un rito litúrgico propio, peculiar respecto a los cristianos de otras tierras. Ambos entraban dentro del concepto que tenían de sí mismos como herederos de la tradición hispano-visigoda. Mas, paradójicamente, el rito mozárabe se empapó de signos externos musulmanes. De esta manera, su liturgia contaba en su desarrollo con danzas y toque de tambores, lo que le daba un aspecto algo contradictorio —al menos externamente— con su esencia visigoda. (p. 54)

Contrastando con lo anterior, apenas hasta el siglo XII aparece una evidencia sobre una percusión de parche en Inglaterra. Se trata de una pintura en miniatura donde se aprecia un juglar que lleva al cuello un tambor bimembranófono, lo cual, según Sachs —quien tomó el registro de la imagen— era insólito en ese momento (citado por Ortiz, 1952: p. 239).

En la compleja red de interinfluencias sostenida por musulmanes y cristianos, los primeros tambores llevados originalmente por árabes y bereberes comenzaron a circular horizontal y verticalmente por los diversos ámbitos sociales.

Los cristianos mozárabes fue uno de los grupos que transfirieron muchos elementos de la cultura islámica a los hispanocristianos de los reinos del Norte de la Península. Desde tiempos de Alfonso I de Asturias (r. 693-757) y hasta los siglos IX y X, los mozárabes fueron repoblando, de manera cada vez más acentuada, zonas de la Meseta Septentrional, poniendo en contacto con otros cristianos su cultura impregnada de influencias islámicas (Gil, 2002: p. 55), entre las que se encontraba el uso cotidiano de tambores.

Otro grupo social que propició la dispersión del uso de membranófonos —entre otros elementos culturales— fue el de las personas esclavizadas para servir en las cortes, pues, bajo ese yugo, circularon como bienes entre los reinos musulmanes y cristianos, intercambiando así elementos de las diferentes culturas cortesanas.

Como menciona Herbert González (2011), el islam antiguo prohibía la esclavitud de los musulmanes, pero la permitía en el caso de toda aquella persona que se considerara infiel, y en este arquetipo caían principalmente los pueblos cristianos y los africanos no islamizados. La religión judía fue respetada por ser monoteísta, y por haber recibido la primera revelación de dios a través de Abraham y Moisés. En el siglo X se intensificó la trata esclavista, y habitualmente fueron los judíos los que monopolizaron este comercio. Según el geógrafo Muqadassi, ellos también se

encargaban de castrar a los mejores ejemplares humanos para que sirvieran como eunucos en el harem del califa o de los aristócratas. Los cautivos podían provenir de los reinos cristianos de Galia y Europa central, o del África subsahariana, por lo que eran blancos o negros, los mulatos eran generalmente mal vistos. El califa Abd al-Rahmān III tuvo una guardia personal de esclavos negros (jinetes e infantes), famosos por su fortaleza física. (p. 127-129)

En el comercio de mujeres lo que más contaba era la belleza, sumisión y la educación de la esclava. Una cautiva que conjuntara todo esto podía llegar a venderse por muchísimo dinero, y algunas de ellas llegaron a tener considerable poder dentro del reino con el favor del califa, llegando incluso a ser madres de príncipes, como lo fueron la abuela y la madre del propio Abd al-Rahmān III. Dentro de la educación que recibía una esclava distinguida se encontraba la danza, la música, la literatura y la filosofía. (*Ibídem*: p.129)

La educación musical en Al-Ándalus se vio fuertemente transformadas con la llegada del maestro Ziryāb (822). Fue entonces que se instituyeron las primeras escuelas para tañer, cantar, versificar y recitar, en donde fueron educadas muchas *qiyān* (mujeres conocedoras de las artes musicales, fuesen esclavas o aristócratas). Por esta innovación formativa, se multiplicaron también las *sitārat al-ginā* (orquestas cortesanas), donde las cantoras tenían un papel protagónico, contando además en su dotación instrumental con membranófonos como el *adufe* o la penetrante *darbukka*. Existen fuentes que informan que, durante la era del califato, una parte de estas cantoras esclavas fueron después vendidas en el Magreb o en los reinos cristianos. Incluso hubo orquestas constituidas completamente por estas *qiyān,* cuyas cantoras, en muchos casos, llegaron a obtener gran fama. (Cortés, 2002: p. 91-97)

Estas orquestas también formaron parte de los intercambios de músicos entre los nobles musulmanes y cristianos, para amenizar fiestas palaciegas, de lo que se desprende que las influencias musicales hayan sido recíprocas, o como suele decirse, de ida y vuelta. Se sabe, por ejemplo, que Ibn Bāyya (Avempace, m. 1138), uno de los más grandes sabios andalusíes, estuvo interesado en la música de los reinos cristianos, y en un acto supremo de sacrificio por el arte, se encerró durante años con bellas *qiyān* a fin de conseguir combinar el canto cristiano con el árabe. (*Ibídem*: p. 97)

Además de los músicos esclavos, hubo otro grupo que funcionó como un importante vehículo dispersor de la cultura musical, organológica y literaria en la época califal: los

juglares. Con este término me refiero, en general, a toda una gama de oficios relacionados con el entretenimiento, cuya nomenclatura resulta a veces ambigua.

Sobre la diversidad de oficios que entraban en la juglaría hay un texto escrito por el trovador Giruad Riquier (ca. 1275), donde el autor expone una discusión sobre el tema con el rey Alfonso X "el Sabio". Según dijo el monarca, en España se usaba el término "juglar" para referirse a aquellos que tocaban instrumentos; "remedadores" eran los imitadores; los trovadores eran llamados "segrieres"; y quienes tenían maneras vulgares de recitar y practican su labor en la calle, eran los "cazurros" (citado por Knighton & Fallows, 1992: p. 38). Para Riquier, sin embargo, el término "juglar" implicaba un quehacer mucho más complejo y completo, diciendo que eran aquellos que sabían combinar cortesía con ciencia, interactuaban con gente cultivada, tocaban instrumentos, contaban historias, recitaban poemas, y cantaban versos y canciones escritos por otros. De más alto nivel eran los "trovadores", quienes sabían crear y cantar versos y tonadas, así como danzas, coplas, baladas, albadas y sirventesivos. Finalmente, la máxima expresión de esta actividad creativa se expresaba en quienes podían dar enseñanzas en sus versos sobre el honor, la cortesía y el deber, así como señalar los casos donde estas virtudes faltasen, a estos se les podía llamar "don doctor de trobar" (*ibídem*). Hubo también prestidigitadores, zaharrones (juglares ambulantes disfrazados) y caballeros o gladiadores paródicos. Afines a la juglaría, también fueron los goliardos y clérigos vagabundos. (Herrero, 1999: p. 7)

Existen dos hipótesis generales que buscan explicar el origen de los juglares. La primera considera que esta actividad se desarrolló en Francia —basándose en el hecho de que los primeros escritos de la poesía juglaresca que se conservan están escritos en lengua provenzal (*d'oc*) y francesa (*d'oíl*). Otro argumento que busca sostener esta hipótesis sugiere que el término trovador viene del término "trovar", que procede a su vez de *tropare*, que significa, hacer tropos, una técnica de composición surgida en los monasterios franceses.[133] (Cattin, 1999: p. 133)

[133] El tropo fue una de las primeras técnicas de composición dentro de la música litúrgica de la iglesia católica medieval. Era un fragmento melismático que se agregaba a un canto previo. Esta amplificación melódica podía ir antes, después o inserto en medio de la monodia que se buscaba enriquecer. El tropo representó un espacio donde los monjes pudieron plasmar su creatividad dentro de un *corpus* de cantos oficiales que la cúpula eclesiástica buscaba mantener inalterados. Según la tradición, su invención correspondería a Tutilón (m. 915), monje del monasterio de Saint-Gal. A partir de los siglos IX y X, la utilización del tropo fue incrementándose, llegando a su punto culminante en el siglo XI, para declinar hacia el siglo XIII. (Cattin, 1999: p. 111-112)

La segunda hipótesis propone que los orígenes de los juglares se encuentran en las tradiciones musicales y versificadoras de Oriente, las cuales no se llegaron a extinguir con las reglamentaciones estatales de la ortodoxia islámica sobre la prohibición de la música y la censura poética. Hay registros de personajes muy similares a los juglares europeos en textos sobre las cortes persas sasánidas del siglo VI, y aun antes están registrados los *gōsān* partos y kushan (ver subapartado 2.2 del capítulo III). Con la islamización del Norte de África y la Península Ibérica, grupos itinerantes de estos músicos y poetas expandieron su geografía de acción, llegando con el tiempo a Al-Ándalus. Hubo los que se asentaron en algunas cortes por periodos largos, y otros que agilizaron su travesía, llevando su arte y oficio a los reinos más allá de las fronteras de Al-Ándalus. Menéndez Pidal (1957), quien encontró registros sobre las antiguas actividades musicales de este gremio, afirmó que:

> particularmente los juglares musulmanes de Arabia, Persia, Siria y Egipto tuvieron especial acceso entre los musulmanes andaluces desde los esplendorosos tiempos del califato de Córdoba, y bajo su influjo se formaron en la España árabe importantes escuelas de juglares; (...) Los cristianos se recreaban con la música árabe y también con el canto, aunque por su excesivo tecnicismo fuese casi imposible de entender para un europeo. (p. 96-97)

Lo que pudo haber sucedido es, que en los reinos cristianos colindantes con Al-Ándalus (como Navarra, Aragón y Provenza al Sur de Francia), las tradiciones juglarescas de Oriente y Occidente se encontraran y fusionaran. Pero independientemente del origen que se acepte, todos los doctos en el tema coinciden en que la actividad juglaresca fue uno de los medios más importantes e intensos en lo que se refiere a la transmisión y difusión cultural en la Europa medieval. Funcionó como un nodo de interinfluencias entre los distintos grupos sociales, y entre musulmanes y cristianos, lo que favoreció el robustecimiento de la cultura musical de cada uno. Además, su versatilidad laboral operó como un medio de contacto entre las músicas de las clases altas y bajas —que no eran las mismas, puesto que se desarrollaron a partir de motivaciones, recursos y significaciones diferentes. Farmer (1930), por su parte, dedujo que los juglares no fueron sólo dispersores sino también innovadores de la música en Europa, pues además de sus aportes en el enriquecimiento instrumental, su llegada puso en marcha el uso de nuevas técnicas y formas estructurales de composición que influyeron posteriormente en la música escrita (p. 161, 162).

En Al-Ándalus, el oficio de juglar pronto también fue cultivado por norafricanos, judíos y cristianos, pudiendo haber en una sola corte, juglares de distintos orígenes. Esto explicaría cómo se influyó la lírica castellana de la poesía estrófica andalusí. Menéndez Pidal (1946) ha encontrado coincidencias entre las estructuras formales del villancico medieval y el zéjel andalusí, debatiendo con lo que él llama el prejuicio antiárabe, fundado en la supuesta incomunicación intelectual entre los orbes cristiano y musulmán (p. 27-36).

En mucho, por la actividad juglaresca en la Península Ibérica, los reinos hispanocristianos quedaron poblados de los membranófonos orientales y norafricanos, y este fue el antecedente organológico desde el cual fue posible la apropiación de la segunda oleada de tambores-cazo militares llevados por los almorávides.

Una vez consolidada la invasión norafricana y plantados los tambores almorávides en tierras hispanas, el complejo circuito cultural y la agilidad innovadora de los juglares fueron factores importantes para que aquellos tambores guerreros andalusíes pudieran trascender el ámbito castrense Estatal —donde no eran considerados instrumentos musicales— e integrarse en estratos sociales más diversos, donde se les dieron usos propiamente musicales.

6. Primeros indicios del uso musical de los tambores-cazo y trompetas en la cultura hispanocristiana

En los ámbitos más altos del poder político y religioso, los hispanocristianos asimilaron la utilización de los tambores-cazo militares como símbolos de estatus y como armas estratégicas, pero en sus cortes, estos tambores se integraron a otras inercias. En el siglo XIII, los atabales figuraban ya en la dotación instrumental de la música de danzas, celebraciones, ceremonias y diversiones de las cortes, y al mismo tiempo, siguieron apareciendo en la tradición heráldica estatal, donde junto a las trompetas formaban parte de los despliegues sonoros asociados con el poder. En el punto intermedio entre estos dos ámbitos se encontraba, precisamente, la actividad de los juglares.

A diferencia de los reinos musulmanes, donde el uso de tambores heráldicos para expresar el estatus de reyes o nobles era manejado por las mismas gentes de armas —

a la vez tañedores y guerreros—, en los reinos cristianos se produjo un gremio especial para esta labor, un tipo especial de juglar. En la Edad Media tardía al juglar de corte se le denominó *ministril*[134], término que lo diferenciaba de los juglares vagabundos o callejeros, pero sólo hasta finales de la Edad Media, pues antes de ese momento la distinción entre juglaría cortesana y popular no se documenta con claridad (Herrero, 1999: p. 7-8). Además, dentro de los ministriles hubo dos clases. Los *ministriles bajos* que tocaban instrumentos de cuerda, tecla o alientos de sonoridad baja, como las flautas; y los *ministriles altos*, que ejecutaban instrumentos que podían desarrollar una fuerte sonoridad, como trompas, trompetas, chirimías y percusiones. Dentro de los ministriles altos, se encontraba un cuerpo de atabaleros y trompeteros para las funciones heráldicas, que ejecutaban toques militares y fanfarrias[135] (Astruells, 2005: p. 27-29). Los atabaleros y trompeteros eran los músicos de mayor rango y estatus en la corte y el ejército. Otros instrumentos altos, como las dobles cañas o los tambores cilíndricos, aunque podían estar integrados en el aparato sonoro heráldico ceremonial, eran considerados de menor rango y no eran indispensables, valoración que se deduce a partir de su aparición intermitente en las fuentes. El tambor redoblante, por ejemplo, era tocado en la milicia por soldados de a pie, y no por los caballeros.

Fue en la correlación de los oficios juglarescos donde los atabales pudieron haberse transformado de un instrumento militar a uno musical. Los juglares o ministriles de entretenimiento pudieron haber utilizado los atabales primero como parte de sus parodias caballerescas o guerreras, para después incluirlos ya dentro del instrumental percutivo de sus danzas, convirtiéndolos así, poco a poco, en un elemento habitual en la música de divertimentos cortesanos o plebeyos. Como ha mencionado Leo Bassi —el máximo juglar de nuestra época—, los bufones medievales tuvieron la destreza de romper la apariencia del poder a través del humor, de tal manera que eran los únicos que podían hablar de igual a igual con un rey si mantenían un estado anímico

---

[134] Se deriva del latín *ministerium* y *minister*, esto es, "servicio" y "servidor", respectivamente; y derivó en lengua romance a *ministre* y *ministril*, entendiéndose este último término como la persona que sirve con un determinado oficio y, en nuestro caso, la que sirve tañendo un instrumento musical. Con el tiempo vino también a significar el instrumento que era tocado, de manera que en algún caso el documento nos presenta un músico como *tañedor de ministril*. (Calahorra: 1978: p. 221).

[135] Según Farmer (1930), el término *fanfarria* (*fanfare*, en inglés) procede del árabe. Al ser la metátesis de *anfar*, plural de *nafir* que designaba un tipo de trompeta para realizar toques heráldicos (p. 19).

adecuado. Su vía era la de perder la dignidad de forma poética, para sobrevalorar la riqueza interior en vez de la exterior. En esto consiste, dice Bassi, la libertad del payaso.

El siguiente registro del siglo XIII es doblemente llamativo, en principio porque refiere el uso de atabales siendo utilizados con un sentido heráldico que asoma ya cierta tendencia al divertimento musical pero, además, porque proviene de Aragón, un reino hispanocristiano que recibió una islamización menos intensa, ya que obtuvo cierta independencia relativamente pronto. Aquí los atabales, trompetas y trompas se mencionan como parte del instrumental que tañían los juglares mientras los nobles comían. Hay que esperar por lo menos hasta el siglo XV para encontrar referencias sobre este tipo de usos de los tambores-cazo en otras partes de Europa.

> En las *Ordenanzas deis jutglars*, dictadas por el rey D. Pedro III de Aragón (el Grande), que principió á reinar en 1276 y murió en 1285, se dispone 'que en nuestra casa haya cuatro juglares', de los cuales 'dos sien trompadors e lo terç sia tabaler, el quart sia de trompeta': y deben tener entendido que siempre y cuando 'Nos públicamente comamos, las trompas el atabalero y el trompeta son offici ensemps exescesquen. Y esto mismo harán hasta el fin de nuestra comida, aun cuando juglares forasteros ó nuestros que sepan tocar otros instrumentos (de los nombrados) á Nos pluguiese escuchar.' (Pedrell, 1901: p. 119)

Disposiciones como las anteriores, pudieron ser un importante antecedente en la difusión del uso de atabales en las cortes europeas occidentales en los siglos posteriores de la Edad Media.

Entrado el siglo XIV hay otra constancia igualmente interesante sobre el uso de atabales y trompetas, pues aparecen en la frontera de lo heráldico y el regocijo musical. Se mencionan dentro del instrumental para acompañar las danzas con que la población sevillana recibió al rey Alfonso XI —cuando estuvo de paso por la ciudad camino a combatir a los ejércitos norafricanos más al Sur—, y también como parte de la heráldica sonora de los caballeros que celebraban bofordeos y justas navales en el Guadalquivir.[136] En la *Historia Antiguedades y Grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla* (1630) se narran los hechos.

> Por los años de mil trescientos y veynte y ocho, falio el Rey de tutorias, y luego quifo hazer guerra a los moros, y para ello tratò de venir a efta Ciudad;

[136] Sevilla, que fue la capital almohade en Al-Ándalus, había sido reconquistada desde 1248 por Fernando III, el primer rey de las coronas unificadas de Castilla y León.

> en donde dize Garivay (to.2.f 870.) que fue recefbido (...) con grande plazer è muchas alegrias. Y en efte recibimiento ovo muchas dança de ombres, è de mugeres, con trompetas, é atavales que traia cada una de ellos. E otrofi avia ay muchos beftiales, fechos por manos de omes que parefcian vivos, é muchos cavalleros, que bohordava á escudo è lança, è otros muchos, que jugaban la gineta, é por el Rio de Guadalquivir avia muchas barcas armadas que jugavan, é fazian muestra q peleavan, é avia en ellas trompetas, é atabales, è muchos iftormentos otros, con que fazian grandes alegrias.

El bohordeo (o bofordeo) fue una práctica que inició a fines del siglo XIII en Castilla, dirigida al doble propósito de entrenar a los caballeros para la lid y proporcionar entretenimiento. Es el antecedente de las justas y torneos medievales. En el juego del bohordeo los caballeros mostraban y competían en su habilidad y puntería al lanzar un arma arrojadiza —el bohordo— hacia un entramado de tablas puestas en lo alto, mientras galopaban a la máxima velocidad que podían. Era principalmente llevado a cabo con fines celebrativos, y fue cayendo en desuso por la preferencia de otras competiciones más complejas, en cuanto a la puesta en escena de la celebración lúdico-militar, como la representación de batallas. (Perea, 2006: p. 248)

Junto al bofordeo solían también hacerse otros juegos de habilidades armadas. En el *Libro de la Orden de Caballería*, escrito en el siglo XIII por el mallorquín Ramón Llull, se mencionan las habilidades que debía tener un caballero de la época; estas eran: "cabalgar, justar, correr lanzas, ir armado, tomar parte en torneos, esgrimir, cazar ciervos, osos, jabalíes, leones y las demás cosas semejantes a estas que son oficio de caballeros" (citado por Ladero, 2004: p. 137). Puesto que los caballeros estaban organizados en "órdenes" reconocidas por alguna casa real y asociadas con el poder estatal, en todas las justas también se desplegaban los elementos de insignia real: atabales, trompetas y estandartes. Aquí los golpes de atabal y toques de trompeta marcaban las diferentes etapas del torneo, presentaban a los distintos caballeros y anunciaban a los ganadores.

Una práctica actual emparentada con estas justas caballerescas medievales son las corridas de toros, donde hasta ahora se conserva el uso de las trompas y atabales (hoy timbales) como insignias del estatus del juez de plaza. Son ahí un aparato sónico-heráldico que expresa públicamente la voz de la autoridad (antes la de algún noble o un rey) al comenzar la corrida, mandar a soltar los toros, cambiar las diferentes partes

de la lidia —los tres tercios—, otorgar los laureles, castigar los fallos de los diestros, e indultar a los astados con más bravura y trapío.[137]

De mediados del siglo XV hay otra constancia sobre el uso de trompetas y atabales en un ámbito donde los contornos entre la heráldica y los divertimentos y alegrías cortesanas son difusos. Aparecen además entremezcladas las prácticas religiosas con las seculares, así como también, la mencionada multiculturalidad de los músicos de las cortes hispanocristianas.

Cuando en 1440 el príncipe Enrique (futuro Enrique IV), hijo del rey Juan II de Castilla, se comprometió con la princesa Blanca de Navarra, ella y su madre viajaron hacia el Sur para celebrar el sacramento. Las muy nobles damas pararon en el pueblo de Bribiesca, al Norte de Madrid, donde fueron recibidas con gran júbilo y música. Rosell (1953) hace referencia a un dato donde se menciona que:

> fueron recibidas solemnemente por todos los habitantes de la ciudad; cada uno desplegó su cortejo e insignias lo mejor que pudo, con grandes danzas y muchos divertimentos; después de esto vinieron los judíos con su *Torah* y los musulmanes con su *Qur'an*, a la manera en que usualmente hacen con los reyes que han tomado recientemente el trono en otras partes; y luego vinieron muchos tañedores de trompetas, atambores y atabales, que hicieron mucho ruido como se acostumbra cuando un gran huésped está de visita. (Citado por Reynolds, 2009: p. 244)

En resumen, todos los instrumentos registrados en las fuentes referidas en los apartados anteriores son versiones hispanas de los tipos organológicos de la Tabl-khana árabe y seljucí del siglo XI. Véase la siguiente tabla 2 donde se muestran estas transformaciones:

[137] En un principio, los caballeros competían lanceando toros a caballo —por algo eran "caballeros"—, ganando aquel que mataba al toro más eficazmente. Le asistían, al ordenado caballero, varios mozos o escuderos de a pie con capas, que le ayudaban a concertar la reunión entre toro y corcel. Así se corrieron toros hasta el siglo XVI en España, Portugal, Francia, Italia y también en las colonias españolas de América. Con la decadencia de las tradiciones marciales caballerescas, sobre todo por los grandes cambios inducidos en la cultura militar por la invención de las armas de fuego, la figura del caballero decayó. Esto tuvo como consecuencia que la figura de los toreros de a pie emergiera, cobrando cada vez más mayor relevancia y estatus. Sin embargo, en la lidia contemporánea se conserva un tercio con el lanceo del toro a caballo y, aunque el matador en turno es en general la figura central, durante el "tercio varas" es el picador quien recobra el protagonismo, y son los de a pie quienes lo asisten para poner en suerte al burel, retornando por un momento al código tauromáquico medieval y renacentista.

Jerarquización Simbólica	Instrumentos de la Tabl-khana árabe / seljucí (s. XI)	Tipo organológico	Versión hispana altomedieval
Pareja de tambores y trompetas de mayor jerarquía	*Tabl al-kūs*	Tambores-cazo	Atabal
	Tabl al-markab (*naqqāra*)		
	Nafir	Trompeta recta (corta)	Añafir (o Añafil)
	Karnā	Trompeta recta (larga)	Sacabuche
Pareja de tambores y trompetas de menor jerarquía	*Duhul*	Tambor cilíndrico	Atambor
	Shakn	Trompeta curva	Trompa
	Surnā	Aliento madera de lengüeta de doble caña	Chirimía

Tabla 2. Organología comparativa de la Tabl-Khana árabe y seljucí del siglo XI contra las versiones instrumentales hispanas altomedievales.

Nótese, además, que la jerarquización de las parejas instrumentales de tambores y trompetas fue también un factor que permaneció estable en la apropiación hispana de la Tabl-khana. Lo demuestra el hecho de que, en las regulaciones introducidas desde el Renacimiento sobre el uso de instrumentos heráldicos y militares, nunca se prohibió el uso del conjunto de menor jerarquía, mientras que los del grupo de mayor jerarquía se volvieron exclusivos de los ministriles de corte.

Sobre cómo se configuró el timbal física y simbólicamente —la versión europea de la familia de tambores-cazo—, y de cómo se insertó en las orquestas clásicas y las bandas militares y civiles, tratará el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V

Configuración simbólica del timbal y su emancipación como instrumento musical en Europa

Estos tambores hacen gran disturbio de la paz de la gente vieja, honorable y virtuosa; de los enfermos y achacosos; de los religiosos y enclaustrados que tienen que leer, estudiar y rezar. Y yo creo y considero de verdad que el diablo fue quien los inventó, puesto que no hay absolutamente nada placentero o bueno en ellos. Por el contrario, causan asfixia y ahogo de toda dulce melodía y de la música entera.

Referencia de Sebastian Virdung
sobre los timbales (*herpauken*), en
Musica getutscht und aufgezogen (1511).

El presente capítulo tratará sobre los elementos simbólicos a partir de los cuales surgió el timbal europeo y su nombre a fines de la Edad Media. Expondré muestras de cómo las piezas de su configuración no fueron extraídas de un único *instrumento-modelo*, sino que se tomaron de varios miembros de la familia asiático-africana antecedente de tambores-cazo, tanto en el plano morfológico como en las significaciones generadas por sus usos. Estuvieron implicadas en la configuración de este nuevo tambor-cazo cuestiones usufructuarias, técnicas, terminológicas y cosmogónicas —todas en el fondo sígnicas— que entrelazadas muestran la complejidad de los procesos de apropiación cultural; si bien las transformaciones físicas introducidas en el modelo europeo fueron la parte más evidente de la configuración de un nuevo instrumento, hubo además otras de carácter abstracto, mismas que procuraré ir mostrando. En la cuestión física, una de las transformaciones más radicales en el modelo europeo fue la invención del sistema de tensión y afinación por llaves, en vez de cuerdas, factor que tuvo un impacto definitivo en la estabilidad y maleabilidad de la altura de los sonidos producidos en los parches.

Podría decirse que el proceso de configuración del timbal europeo no se concretó hasta que fue integrado cabalmente a la música orquestal, dentro de las agrupaciones sostenidas y financiadas por las cortes o el poder eclesiástico. Pero difícilmente, el timbal por sí solo hubiera podido dar el "salto cuántico", de instrumento heráldico y bélico, a musical. Este proceso se desarrolló sobre la base de su asociación con las

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

trompas, clarines, sacabuches, trombones y trompetas, instrumentos que no tenían asociaciones peyorativas como los tambores, y que se encontraron en las diversas versiones del *núcleo de significación profunda*. El contenido simbólico de los ministriles altos asociados con el poder y el estatus, permitió disolver el estigma pernicioso que sobre las percusiones se había generado desde la ideología católica, para llegar incluso a formar parte del instrumental de la música sacra. Por esta asociación histórica de timbales y alientos, para entender el proceso de conformación de las nuevas prácticas sonoras desarrolladas en Europa a fines de la Edad Media, es preciso contemplar el papel del conjunto instrumental entero y no tan sólo el de los timbales.

1. Usos y morfología del timbal europeo: conjunción de varias herencias

El tambor-cazo resultante de la apropiación europea aglutinó casi todas las características de los *instrumentos-uso* de sus predecesores lejanos o cercanos, y tal maleabilidad fue una base indispensable para que los timbales fueran incluidos dentro de las dotaciones de las orquestas como un instrumento musical.

En la tabla 3 (al final de este apartado), se muestra una suerte de radiografía sobre los usos específicos de los diferentes tambores-cazo, desde los primeros registros históricos hasta el surgimiento de la versión europea en el siglo XV. De aquí pueden destacarse las siguientes observaciones:

1) Conforme van apareciendo nuevas versiones de tambores-cazo a lo largo del tiempo, también se van diversificando los usos; fenómeno que como se ha dicho, tiene que ver con que el *instrumento-modelo* fue siendo reinterpretando en diferentes nichos culturales.
2) En términos generales, la tendencia fue que en las subsecuentes reinterpretaciones se retomaran los usos de los instrumentos antecedentes, aunque hubo también generaciones de innovación, como cuando los tambores-cazo comenzaron a utilizarse junto a las trompas durante el Imperio Sasánida, o como cuando los *naqqāra* se integraron a las peregrinaciones religiosas de los árabes.

3) Antes de la conformación del timbal, el tambor-cazo que tuvo mayor diversidad en usos fue el atabal hispano, al que hay que subrayar como un importantísimo antecedente europeo en el proceso de apropiación y emancipación del timbal como instrumento musical.

4) En cuanto a usos sociales, el timbal europeo es una resignificación que reúne la herencia de todos sus antepasados.

En el siglo XV, los tambores-cazo eran ya un instrumento habitual en las cortes europeas; dentro del aparato sonoro de instrumentos heráldicos y militares se hacían sonar en muchas de las actividades que tuvieran que ver con el rey, sus vasallos nobles o sus caballeros. La estrecha relación del poder político con el clerical, favoreció la introducción de los tambores-cazo y las trompetas dentro de las festividades religiosas, primero en las exteriores —como las procesiones o el teatro de temas religiosos—, pero luego, ya en el Barroco, también dentro de la liturgia a través de la música orquestal. La diversidad en los usos de los tambores-cazo a fines de la Edad Media fue sobre todo evidente en las cortes hispanas, que eran posiblemente las más cosmopolitas de Europa en aquella época. A través de las prácticas surgidas de la religiosidad popular, los tambores-cazo también salieron del ámbito cortesano para ser usados por los grupos de estratos sociales más bajos. Llegó un momento en que las procesiones fueron también financiadas por gremios de oficios o cofradías, con el reconocimiento y venia de la corona y las autoridades eclesiásticas. Para llevar a cabo sus festividades, estos gremios tomaron mucho de la parafernalia y los protocolos cortesanos, como a su vez, la cultura cortesana fue, a largo de su historia, muchas veces influida por prácticas desarrolladas por el pueblo.

Por lo anterior, puede considerarse que los tambores-cazo europeos no eran los mismos dentro de los diferentes contextos socioeconómicos donde se utilizaron. Aunque durante el siglo XV diferentes estratos sociales compartían su uso en diferentes prácticas —procesiones, carnavales, teatro religioso o diversiones juglarescas— la fisonomía de los tambores militares o cortesanos no era la misma que la de los usados por los grupos más humildes. Difícilmente podría pensarse que fueron similares los atabales usados contemporáneamente, por ejemplo, en una de las procesiones organizadas por el condestable Lucas de Iranzo, a los tañidos por los negros de la cofradía de esclavos de los barqueros de Barcelona. Inclusive, dentro de un mismo grupo de ministriles, debió haber diferencias entre sus tambores dependiendo de su rango. No cualquier atabalero de la reina Isabel pudo tañer su

"atabal turqués, guarnessido de terciopelo carmesí, que tiene por el borde al derredor una tira de oro tirado bordada de oro de canutillo". Es de suponerse que la mayoría de los atabaleros de estratos más bajos, tocarían instrumentos de vasos de madera en vez de metal, y que estos estarían nula o escasamente revestidos, con paños mucho menos finos que los entretejidos con hilos auríferos.

En la segunda mitad del siglo XV surgió una nueva generación de tambores-cazo, con costosas maquinarias de tensión a base de tornillos metálicos hechos a mano. Esta innovación técnica sólo pudo surgir bajo el auspicio financiero de las cortes. Y si antes los atabales, *nacaires* o *nakers* cortesanos —algunos de los cuales eran también construidos suntuosamente— ya contrastaban en demasía con los que se utilizaban en los estratos bajos donde se mostraban austeros, la introducción de estas nuevas maquinarias en los tambores de la nobleza debió marcar una línea de separación mucho más honda. A nivel sonoro debió haber también una disociación, ya que las maquinarias de tornillo permitieron conseguir notas temperadas con mucha más facilidad que los atabales afinados por medio de tiras de cuero. Este fue el primer cambio técnico aplicado por europeos a los tambores extranjeros, y fue también muestra cabal de que el proceso de apropiación había ido más allá del ámbito del *instrumento-uso*, pues a partir de entonces podría hablarse de un nuevo *instrumento-modelo* e *instrumento-física*.

Según el mapa simbólico que he diseñado (ver el subapartado 4.7 del capítulo I, sobre las coordenadas teóricas), la transformación en un campo de significación de un instrumento puede ocasionar cambios o reajustes en otro; mudanzas que son síntomas inequívocos de que se está llevando a cabo un proceso de resignificación. De manera que las innovaciones técnicas introducidas a los tambores-cazo propiciaron un reajuste del contenido simbólico, en su capacidad para representar con renovado elitismo el estatus de la nobleza. Un proceso similar ocurrió durante el surgimiento del *kurga* mongol, al presentarse como un tambor-insignia aún más poderoso que el ya muy popularizado *kūs* sasánida-árabe-turco, en el siglo XIV. Esta comparación es muestra de que, la idea de reajustar o revalorar el estatus representado por el tambor-cazo a través de la transformación de elementos morfológicos, tuvo también un antecedente en las configuraciones simbólicas de Oriente.

Los primeros registros donde comienzan a aparecer con claridad tambores-cazo con afinadores de tornillo, proceden de Italia y Europa central, a finales del siglo XV. Según Walter Senn (1954), en la corte del emperador Sigismund de Innsbruck, un

percusionista real fue enviado en 1474 a Immenstadt para obtener dos grandes tambores-cazo, y en 1478, Sebastian Sporer adquirió 16 tornillos para los tambores-cazo de la corte (citado por Bowles, 2002: p. 357).

En cuanto a registros gráficos, es famoso el boceto de un tambor-cazo elaborado por Leonardo da Vinci, datado aproximadamente en 1480. Ahí se muestra el diseño de un sistema mecánico de manivela conectada a un engrane, que accionaría tres baquetas sobre el parche —una tras otra— con la idea de conseguir un redoble uniforme fácilmente. Una observación cuidadosa revela que en este sistema de afinación habría unos tornillos con cabeza en forma de ganchillos, que halarían el aro tensor hacia abajo al accionar las tuercas que se encontrarían después de la rondana del vaso. Esto es sobre todo claro en la pieza de afinación dibujada en la extrema izquierda de la figura (lámina 81).

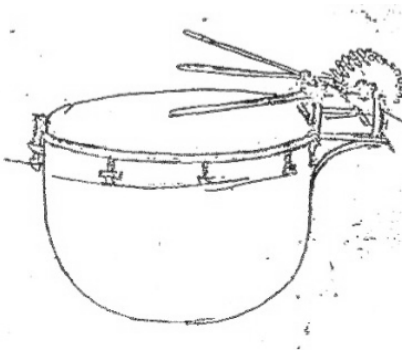


Lámina 81. Diseño de un tambor-cazo con tornillos, por Leonardo da Vinci.

En Alemania, este mismo tipo de sistema de afinación —donde la llave acciona la tuerca desde el vaso— aparece en los tambores-cazo de la corte del emperador Maximiliano I de Habsburgo (r. 1486-1519), en un grabado donde el soberano se muestra al frente de sus músicos —tanto los ministriles altos como los bajos. Los instrumentos que ahí se encuentran son: órgano de cañones o tubos, arpa, espineta, tabor o atambor (tambor cilíndrico), tambor-cazo (en la esquina inferior derecha), laúd, sacabuches (antecedente del trombón), flauta travesera, cromorno, flautas dulces, viola y tromba marina[138] (Grout & Palisca, 1995: p. 292). Una variante de este sistema de afinación fue aquel donde la llave accionaba la tuerca desde el aro —el mismo que aquí se ha tipificado como sistema de llave separada (*Lls*). Este aparece en la imagen de una procesión de los ministriles altos del mismo rey Maximiliano I (1496), donde son notorias las cabezas de los tornillos en forma de cubo sobre los

[138] La *tromba marina* no es un instrumento de aliento relacionado con las trompetas, sino un monocordio que se tañe con arco. Tiene una gran caja piramidal, muchas cuerdas que suenan por simpatía y un puente en forma de "U" invertida. Una de las patas del puente está separada de la caja, con lo cual se genera un golpeteo vibrante entre estas dos partes. Esto crea un efecto como de trompeta, y de ahí su primer nombre, sin embargo, se desconoce por qué se le dio la designación de "marina". (Randel, 1995: p. 508)

aros de los tambores-cazo. En dicho prisma se acoplaba la llave para manipularlos.[139] (Lámina 82)

Un antecedente del sistema de afinación por llaves de tornillo, bien pudo haber sido aquel donde, el parche del tambor, se fijaba por medio de una suerte de remaches aplicados al vaso. Un ejemplo de esto se muestra en la siguiente imagen, que es detalle de un grabado suizo de 1484, donde está representada una procesión de ministriles altos durante la coronación del archiduque Rudolph de Habsburgo. (Lámina 83)



Lámina 82. Tambor-cazo de llave separada en la corte de Maximiliano I de Habsburgo.



Lámina 83. Tambores-cazo suizos tensados con remaches, del último cuarto del s. XV.

[139] Cabe mencionar que un sistema tensor muy similar, ha sido registrado en los timbales mexicanos contemporáneos, en los timbales de la "Danzonera Joven del Chamaco Aguilar" (lámina 25).

La inclusión del sistema de afinación por llaves de tornillo a los tambores-cazo, tuvo relación con la creciente tendencia en el siglo XV de utilizar cada vez más la tuerca[140], por ser un implemento que permitió explotar la capacidad que tenía el tornillo para fijar entre sí dos cuerpos. La combinación de tornillo y turca vino a sustituir en muchos casos las anteriores técnicas de juntura con clavos, remaches, amarres o ensambles machihembrados, y con ello se abrió paso a una nueva generación de inventos. Sin embargo, los ensambles machihembrados aún se utilizan en nuestros días en el ámbito de la carpintería o la ebanistería tradicional. Dichos ensambles consisten en varios tipos de moldes de cortes practicados en los extremos de sendas tablas o vigas, de tal manera que al embonarse, ambas partes encuentren una plena complementación que sea casi imposible de desbaratar, siendo el camino más fácil para ello el quebranto de las piezas. La llave de cabeza fija para remover tornillos, es precisamente una aplicación de la idea del ensamble machihembrado, en combinación con la acción de una palanca.

Durante la baja Edad Media europea, el uso de los tornillos se encaminó primero a inventar variadas máquinas para aplicar torturas sobre aquellas personas que se consideraran culpables de algún pecado grave. Las instituciones judiciales de las naciones europeas aceptaban la tortura como un medio legítimo para conseguir el orden religioso, moral y político en la sociedad. Uno de los aparatos más aterradores de esta época fue sin duda la *pera de la angustia* (lámina 84). Con un sistema muy

---

[140] No se sabe a ciencia cierta cuando se inventó la tuerca, es posible que su uso se remonte siglos atrás de la Edad Media, pero lo que sí se hace evidente a través de las reminiscencias de la tecnología medieval, es que durante el siglo XV su uso se potencializó de sobremanera. Antes de este siglo, el uso del tornillo —sin tuerca— se presentó sobre todo en aparatos para ejercer presión. Desde los tiempos de la antigua Grecia y el Imperio Romano existieron prensas de tornillo para exprimir olivas y uvas con tal de elaborar aceite y vino. Los tornillos fueron también utilizados en la joyería y en la medicina. De mediados del siglo I se conserva un *speculum* romano utilizado para practicar exploraciones y diagnósticos sobre el cuerpo humano (Wagner Werkzeugsysteme, sin fecha).
Otra aplicación importantísima del tornillo en la antigüedad fue ideada por Arquímedes de Siracusa, matemático del siglo III a. C. Su invento consistió en un cilindro con un aspa helicoidal alargada que servía para llevar agua de un nivel bajo a uno alto, cuando una persona lo hacía girar al caminar sobre él. Se utilizó para irrigar campos, achicar el agua de embarcaciones o mantener el funcionamiento del sistema hidráulico de palacios. El uso del tornillo de Arquímedes se descontinuó con la caída del Imperio Romano, pero los ingenieros italianos del Renacimiento lo volvieron a construir a partir de apuntes, y desde entonces se le han encontrado varios usos (*ibídem*). En tiempos modernos, la máquina *Hemopump Cardiac Assist System* utiliza un tornillo de Arquímedes. Este aparato sustituye al corazón en el proceso de circulación sanguínea dentro del cuerpo, cuando el vital órgano de un paciente necesita ser detenido e intervenido quirúrgicamente.

parecido al del *speculum* romano, este artefacto utilizaba un tornillo para empujar hacia afuera los gajos de una perilla metálica dividida en cuatro, con el fin de que estos hicieran presión sobre las paredes del orificio humano donde la pera fuera introducida. Con esta tortura se castigaba el adulterio de las mujeres aplicándoselas en la vagina, especialmente en el caso de que el pecado carnal tuviera que ver con alguna intervención demoníaca. Similar castigo recibían los acusados de sodomía, con la diferencia de que entonces la pera se introducía en el recto. Sobre todos aquellos imputados de herejía por palabra, se les accionaba la máquina dentro de la boca hasta que los dientes y la mandíbula cedieran. Otras máquinas de tortura por presión también fueron basadas en tornillos. Unas de las más comunes, utilizadas durante siglos por la Santa Inquisición, fueron las *empulgueras*, llamadas así porque aplastaban los pulgares con una placa metálica. Pero en comparación con la *pera de la angustia*, y los sufrimientos y heridas que producía, muchas de estas otras torturas parecían un día de campo por la ribera del Guadalquivir.

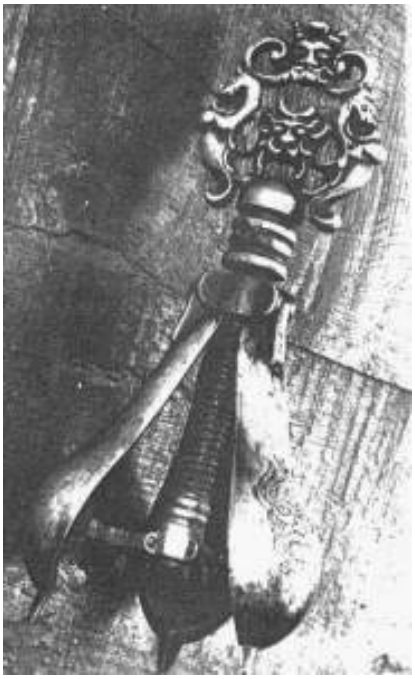


Lámina 84. La *pera de la angustia*, un instrumento de tortura medieval basado en un tornillo.

Hacia el final de la Edad Media, los tornillos tuvieron aplicaciones más variadas, encontrándolos en armas, instrumentos y otras máquinas. Pero eran aún objetos caros —sobre todo los metálicos— puesto que no había fabricación en serie; cada tornillo y tuerca eran elaborados a mano por artesanos especializados. Por ello, los primeros tambores-cazo con llaves de tornillo debieron ser instrumentos utilizados sólo por los

músicos-oficiales de élite, y esta distinción debió ser muy marcada, por lo menos, hasta que se encontraron maneras más económicas de producir tornillos y tuercas funcionales en serie.

La primera máquina para fabricar tornillos de madera satisfactorios se inventó hasta 1770, por el inglés Jesse Ramsden. A él le siguieron otros inventores, y en 1798 el estadounidense David Wilkinson inventó la primera máquina para producir tornillos metálicos (Bellis, sin fecha). Con estos inventos los tornillos abarataron su costo, y su utilización creció exponencialmente, hasta volverse esenciales para el desarrollo tecnológico de Occidente. Sin exagerar, es posible afirmar que el mundo actual no sería como lo conocemos sin la presencia de los tornillos y sus derivados. La tecnología contemporánea es como es, porque los tornillos permitieron resolver de manera muy eficaz el problema de ensambles —fijos o dinámicos— en partes de máquinas cada vez más elaboradas. Máquinas de máquinas, podría decirse. De hecho, el conjunto de tornillo y tuerca puede considerarse como una pequeña máquina en sí misma. Según la tipificación de Marcel Mauss (1974), cualquier máquina es un compuesto de instrumentos, y un instrumento es un compuesto de útiles, siendo estos últimos, herramientas más simples que los instrumentos, que se encuentran a la mano con nula o poca transformación previa, como una piedra que se utiliza para partir una nuez. Un arco, por ejemplo, es una máquina que comprende la madera tallada del arco, la cuerda y la flecha (p. 48).

En un principio, el sistema de afinación por tornillos habitual en los timbales europeos era el de llave separada, pero conforme los percusionistas tuvieron necesidad de practicar cambios de afinación más rápidos y diversos, las llaves terminaron por adherirse en las cabezas de los tornillos, aunque el sistema por llave separada no se descontinuó. Cuando los timbales se volvieron cabalmente instrumentos orquestales, los compositores requirieron, cada vez más, notas diferentes a las habituales tónica y dominante de los toques heráldicos. En su obra *La Grotta di Trofonio* (1785), Antonio Salieri requirió la reafinación de un par de timbales durante un periodo de silencio, pidiendo un intervalo de tritono, muy poco usual para la época. El primer compositor que pidió en su obra varios cambios de afinación en los parches fue Jean-Batiste Lemoyne, en *Nepthé*, de 1789. Y la obra más temprana donde se requirió un cambio de afinación durante un movimiento, fue la Sinfonía no. 94 en Sol Mayor de Josef Haydn, escrita en 1791. Ahí, un timbal tiene que reafinarse de Sol a La, y luego de regreso a Sol. (Bowles, 2002: p. 81)

Por estos crecientes retos de ejecución también surgieron los mecanismos de afinación por palancas y luego pedales. La música escrita entró a un proceso de cromatización vertiginosa, y estos sistemas facilitaban aún más los cambios de afinación de los parches, pues fueron pensados para accionar todas las llaves al mismo tiempo.

A diferencia del sistema de afinación, otros aspectos de la morfología de los tambores-cazo europeos no parecen haber cambiado es demasía con respecto a sus antepasados. En cuanto a la forma del vaso, todo indica que desde la Edad Media se continuaron usando las curvas de modelos precedentes. Sólo la forma cónica cayó cada vez más en desuso, pero resurgió en los timbales de pedal, pues su forma era adecuada para que el vaso librara las barras de la estructura de soporte. Es el caso del timbal de la siguiente imagen, que muestra el primer timbal italiano construido con un sistema de afinación variable, alrededor de 1837 (lámina 85).



Lámina 85. Timbal italiano de afinación variable, 1837.

Otra forma de vaso tan antigua como la del tambor-cazo que aparece en la imagen del relieve de Tāq-i Bustān (lámina 50, arriba a la izquierda), encontró continuidad en timbales de finales del siglo XV, como lo demuestra la siguiente representación angélica de un ministril, realizada en un libro de horas de la familia milanesa de los Sforza, hacia 1494 —hoy en la *British Library* (lámina 86). Ahí se aprecia claramente el vaso en forma de plato hondo —el tipo *e* en este estudio—, sin embargo, lo que no se ha dibujado con detalle en esta imagen, ha sido el sistema de afinación.



Lámina 86. Ángel timbalero de inicios del Renacimiento.

Sobre el tamaño de los vasos, aquellos investigadores que consideran que los tambores-cazo europeos provienen única y directamente de los *naqqāra* (o *naker*), arriban necesariamente a la conclusión de que el mayor tamaño de los tambores medievales, con respecto a algunos de sus antecesores, fue una modificación propiamente europea. Sin embargo, a partir de lo que se ha estudiado aquí sobre la diversidad de los tambores-cazo orientales, se hace evidente que este rasgo morfológico fue también heredado. Se ha hablado ya de que, a través de las guerras, los reinos europeos del extremo Este pudieron conocer los grandes tambores-cazo mongoles. Se han mencionado también las vías por medio de las cuales las cortes de Europa central fueron influidas por la institución otomana de la Tabl-khane o Davul-hane, agrupaciones de música ceremonial estatal donde se incluía un gran tambor-cazo llamado *kös*, de mucho mayor tamaño que los *nakkare*. Y precisamente, la aparición de grandes tambores-cazo en Europa, coincide con el momento de la consolidación del Imperio Otomano en este continente, después de la toma de Constantinopla a mediados del siglo XV.

Si se toma en cuenta que los *naqqāra* y los *naker* eran tambores cuyo tamaño permitía que funcionaran como instrumentos fácilmente portables para una persona, mientras que los grandes *kūs*, *kös* y *kurga* tenían que ser llevados en cabalgaduras o ser tocados en situaciones estáticas, entonces se aprecia que, en el aspecto de las dimensiones, los timbales europeos tuvieron más relación con los miembros grandes de la familia que con los pequeños. Exceptuando al pequeño *tambourin de Alemaigne*, el tamaño habitual del nuevo modelo de tambores-cazo fue entre mediano y grande, aunque no tan grande como para tener el peso de una persona, como se dice que fue el *kurga*. Cuando se requería llevar un tambor o un par de ellos en procesión, por lo regular se recurría también a tres técnicas de transporte heredadas de Oriente: la cabalgadura, el carro, o en su defecto, un peón que llevara en sus espaldas los tambores, mientras que un ministril de mayor rango los tañía con comodidad. Es de suponer, además, que las casas reales europeas que recibieron la influencia otomana y se apropiaron de la institución de la Davul-hane, tomarían como modelo central el tambor que simbólicamente representara el mayor estatus, y este era el gran *kös*.

Otro aspecto sobre el tamaño de los vasos tiene que ver con la diferencia de diámetro entre los tambores, cuando se usan en par. Al respecto Montagu (2002) afirma que los *naker* diferían de los timbales en que, en los *naker*:

> los dos tambores del par tenían invariablemente el mismo diámetro, mientras que en los timbales era uno más chico que otro (...) Esto debido a que los timbales estaban comúnmente afinados en tónica y dominante de la música que se estaba tocando, y para obtener mejores resultados de instrumentos afinados a un intervalo de 4.ta o 5.ta justa (dependiendo de cuál nota sea la más baja) una diferencia de tamaño es esencial. Este uso deriva de un idioma musical muy diferente del de la Edad Media. En los siglos XIII y XIV no existía la concepción armónica de tónica y dominante en la música (...) y no había razón para que un tambor estuviera afinado más bajo que el otro.
> (p. 27)

Pero la aseveración de Montagu tiene un problema, y es que, si bien es cierto que muchas veces en las representaciones de *naqqāra* o *naker* no se percibe ninguna diferencia de tamaño entre los dos tambores del par, en muchas otras sí se hace evidente. La diferencia de tamaño entre los dos parches es incluso perceptible en representaciones iconográficas tan antiguas como la de los atabales catalanes de la toma de Mallorca por Jaume I, acaecida en 1228 (lámina 78). Por este tipo de indicios de antiguos atabales militares, es posible sugerir, que la diferencia de diámetro entre el par de atabales es un rasgo que se encontraba presente desde los prototipos orientales, como el *naqqāra*, y no surgió como novedad en la configuración de los timbales. Incluso en la imagen que Montagu utiliza para mostrar los *naker* —de una figurilla de la nave del monasterio de Beverley, Inglaterra (lámina 32)—, es notoria una diferencia de diámetro en el par de tambores: el de la izquierda del observador es algo más chico que el de la derecha. Este contraste se aprecia con mayor claridad si se muestra la figura del tañedor de frente y no de perfil (lámina 87).



Lámina 87. Otro ángulo de tañedor de *nakers* en el monasterio de Beverley, Inglaterra (*circa* 1330), donde puede apreciarse la diferencia de tamaño en el diámetro de los tambores-cazo.

Una explicación lógica para esta diferencia de tamaños —que sugiere un cambio de altura en la afinación de los parches— es que, si bien como dice Montagu, aún "no existía la noción armónica de tónica y dominante", con un cambio de afinación por 4.ta o 5.ta justa los parches se habrían acoplado cabalmente a las notas de los toques de trompas, compuestos con los sonidos que con mayor naturalidad se obtuvieran de

los tubos sin la ayuda de pistones o varas móviles, precisamente la 8.va de la fundamental y su 5.ta (4.ta invertida), según la serie natural de armónicos.

Usos / Tambor	Guerra	Cacería o cetrería	Justas, celebraciones y diversiones	Heráldica militar	Heráldica cortesana	Danzas cortesanas	Ritual religioso	Procesión o parafernalia religiosa	Música y danza popular	Junto con trompas	Junto a t. cilíndricos u otros	En par	Sólo	Llevado en cabalgadura	Llevado a pie	Uso estático	Periodo cronológico
Lilis (sumerio)							X						X			X	antes 3,000 a.n.e.— 300 a.n.e.
Tambor proto-elamita							X						X			X	antes 3,000 a.n.e.
Tambor acadio							?				X		X			X	3,000 a.n.e.
Róptron (partos)	X			?	?						?	?	?	X	?	?	53 a.n.e. — 224
Tympana (partos)	X			?	?						?	?	?	X	?	?	53 a.n.e. — 224
Tambores de Gandhara					?	X	X						X		X	X	entre s. I — II
Tambor de Tali Khantuda (sogdiano)	?	?		?							?		X	?			entre s. III — V
Kūs (sasánida)	X	X		X	X		?			X	X		X	?		X	entre 224— 642
Tās (sasánida)	?	X		X	X		?			X	X	?	X			X	entre 224— 642
Naqqāra (árabe y seljucí)	X			X	X			X		X	X	X		X		X	entre s. VII — XIV
Kūs (árabe y seljucí)	X			X	X					X	X	X	X	X		X	entre s. VII — XIV
Tabl-i bāz (árabe y seljucí)		X						?					X	X			entre s. VII — XIV
Sankhnad (ghaznavida)	X			X	X					X	?	?	X	X		?	entre s. X — XII
Anakarades (bizantinos)	X		?	X	X		X			X	X	X		X		X	entre 600 — 1453
Al-tabl (andalusí)	?			X	X					?	?	?		X		X	entre s. VIII — XI
Al-tabl (almorávide)	X			X	X					?	?	?		X		X	entre 1086 — 1147
Al-tabl (almohade)	X		X	X	X					X	X	X		X		X	entre 1147 — 1269
Atabal (hispano)	X		X	X	X					X	X	X		X		X	s. XIII
Atabal II (hispano)	X		X	X	X	?		X	X	X	X	X		X		X	s. XIV — XV
Kös (otomano)	X		X	X	X					X	X	X	X	X		X	entre s. XIV— época actual
Nakkare (otomano)	X		X	X	X					X	X	X		X	X	X	entre s. XIV— época actual
Küdüm (otomano)			X				X				X	X			X	X	entre s. XIV— época actual
Timbales (europeos)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	entre s. XV— XVIII

Tabla 3. Usos de la parentela histórica de tambores-cazo. Se marca con una "x" la información obtenida por referencias y fuentes de la época en cuestión, y el signo "?" indica que, aunque no se sabe a ciencia cierta que un tambor haya tenido el uso marcado, es muy probable que haya sido así, de acuerdo a lo que puede deducirse por otras prácticas del momento, o por las que surgieron después como variantes de las primeras.

2. Nuevas nomenclaturas para un nuevo tambor

Los cambios e innovaciones a los que fueron sometidos los tambores-cazo heredados de los orientales y norafricanos, hicieron que se fuera conformando un nuevo instrumento que se consideraría, cada vez más, como algo diferente y propiamente europeo. Surgieron entonces nuevos términos para denominarlo en los diferentes idiomas del continente, que expresarían esa transformación y que situarían al tambor ya dentro de su entorno cultural, más que como una herencia extranjera. Términos como *atabal* o *naker* no designaban aún tambores considerados nacionales, sino que, al igual de lo que ocurría con los instrumentos, eran adaptaciones del árabe en el castellano y el inglés. No obstante, esto ya reflejaba cierto grado de apropiación de los tambores extranjeros en los usos y los contextos culturales de los europeos.

Los primeros nombres que en idiomas regionales se les dieron a los tambores extranjeros son descriptivos, intentos traductorios o explicativos de lo que eran aquellos instrumentos. De tal manera que, desde el siglo XIV, en inglés se les llamó en singular, *kettlel drom* o *kettledrum* —de kettle=cazo, y drum=tambor—, y en alemán *kesseltrommel* por la misma asociación de términos.

Entre los siglos XV y XVI, Occidente se había enriquecido con muchos instrumentos procedentes de los prototipos orientales. En este momento surgió el problema de clasificar teóricamente los tambores-cazo europeizados, dándoles un nombre por encima de sus múltiples denominaciones coloquiales. La solución fue introducirlos en la antigua categoría de "tympanum", en latín, misma que desde los tiempos anteriores a la era cristiana fue utilizada para designar cualquier percusión, incluyendo un instrumento similar al actual salterio cuyas cuerdas se golpeaban con martinetes. San Isidoro de Sevilla, en el siglo VI, clasificó como *tympanum* aquellos instrumentos comprendidos dentro de la tercera división de instrumentos musicales, los "rítmicos", donde agrupaba tanto las cuerdas pulsadas como los tambores y los instrumentos de concusión (citado por Pedrell, 1901).

> «DE TERTIA DIVISIONE QUÆ RHYTMICA NONCUPATUR.»
> TERTIAN EST DIVISIO RHYTMICA PERTINENS AD NERVOS ET PULSUM, CUI DANTUR SPECIES CITHARARUM, DIVERSARUM, TYMPANUM ET CYMBALUM, SISTRUM, ACITABULA ÆNEA ET ARGENTEA VEL ALIA QUÆ METALLICO RIGORE PERCUSSA REDDUNT CUM SUAVITATE TINNITUM, ET CÆTERA HUJUSMODI. (p. 85)

Como puede observarse, la diferencia en el uso del término "tympanum" entre los tiempos antiguos y el siglo XV radica, en que durante las épocas más pretéritas esta categoría taxonómica no parecía incluir los tambores-cazo. La única fuente de la antigüedad donde "tympanum" podría referirse a un tambor-cazo, es la mencionada crónica de Plutarco sobre la batalla de Carrhae (53 a. C.) en la *Vida de Crassus*, entendiendo que aquí el historiador lo utilizó como una expansión del sentido genérico del término hacia un instrumento de percusión desconocido en ese entonces por Occidente. Dicho término fue siempre preferiblemente utilizado para referirse a los tambores de marco. Un razonamiento similar al de Plutarco siguieron los teóricos del siglo XV. Como en esa época los tambores-cazo ya se utilizaban profusamente en Europa, lo más lógico fue expandir otra vez la generalización de aquello que podía considerarse como un *tympanum* para contemplar en la clasificación organológica a este "nuevo" instrumental europeizado.

Siguiendo esta expansión genérica, Nebrija consideró en 1495 que *tympanum* era la traducción al latín tanto de "atabal" como de "adufe" y otros términos que dignaban tambores de marco. Así se lee en su *Vocabulario de romance en latín*, y no se observa ninguna rectificación en la posterior edición de Sevilla, en 1516 (citado por Fasla, 1996). Sin embargo, hubo pronto un reajuste en el sentido del término teórico pues, a principios del siglo XVI, comenzaron a aparecer fuentes donde "tympanum" se utilizó específicamente para nombrar la nueva generación de tambores-cazo. Esta acepción del término se reforzó con el tiempo, mientras que su sentido genérico se difuminó. Por su parte, los otros tipos de tambores introducidos a Europa (de marco y cilíndricos) también fueron encontrando sus propios nombres específicos.

La introducción del término "tympanum" desencadenó una confusión en algunos teóricos de la música y la organología a partir del siglo XVI. Entre los estudiosos de esta época comenzó a propagarse la falacia de que, si como Nebrija decía, *tympanum* contemplaba a los tambores-cazo, entonces los antiguos registros del mismo término —como los mencionados por los autores clásicos como San Isidoro de Sevilla— debían también referirse al uso de tambores-cazo. Por esta traslación de la nueva acepción del término hacia la antigüedad, llegó a creerse incluso que los godos tuvieron tambores-cazo, cuando ya se ha visto que no hay ninguna mínima seña de ello. Los teóricos posteriores a Nebrija no contemplaron, o no quisieron contemplar, que el término "tympanum" había sido aplicado en dos contextos históricos diferentes, con culturas musicales y bagajes organológicos muy transformados; el más antiguo aún no acusaba la influencia de la organología oriental.

Al parecer, el único teórico de la época que se preocupó por aclarar la confusión sobre el supuesto uso de los tambores-cazo por parte de los antiguos europeos, fue Sebastian Virdung. En su *Musica getutscht und aufgezogen* de 1511 (*Resumen de la ciencia de la música*) sostuvo que el *tympanum* antiguo debió tratarse de otro instrumento diferente al tambor-cazo, como de hecho así fue; era el ya mencionado tambor de marco de los ritos agro-sexuales de Grecia, Egipto y el Medio Oriente. Sobre esto Virdung escribió el siguiente fragmento, el mismo que he tomado como epígrafe del presente capítulo:

> "Tympanum" para nosotros actualmente es el gran tambor-cazo militar [*die grossen Herpaucken*] hecho de un caldero de cobre cubierto con un parche de cuero y batido con baquetas, de tal manera que produce un ruido muy fuerte y claro. Son usados por las milicias de la corte cuando van a la batalla junto con trompetas [*zů den felt trummeten*], cuando se llama a la mesa [*wann man zů tisch plaset*], o cuando un príncipe cabalga por la ciudad, reúne sus fuerzas para la guerra o marcha al campo de batalla; son enormes baldes de gran sonido. Junto a estos hay además otros tambores que generalmente se tañen junto a los pífanos [*zů den zwerch pfeiffen*] que los soldados tienen. Además, hay otro pequeño tambor que los franceses y holandeses usan profusamente junto a flautas de una sola mano [*zů den Schwegeln*], especialmente para danzas o festivales.
>
> Estos tambores ["tympanum"] hacen gran disturbio de la paz de la gente vieja, honorable y virtuosa; de los enfermos y achacosos; de los religiosos y enclaustrados que tienen que leer, estudiar y rezar. Y yo creo y considero de verdad que el diablo fue quien los inventó, puesto que no hay absolutamente nada placentero o bueno en ellos. Por el contrario, causan asfixia y ahogo de toda dulce melodía y de la música entera. Puedo bien creer, así pues, que el tympanum que era usado para el servicio de Dios debe haber sido un objeto completamente diferente de los tambores que son usados hoy en día, y creo que le hemos dado inmerecidamente este nombre al diabólico instrumento, que seguramente no fue digno de ser admitido en el noble arte de la música. Si golpear y hacer un gran ruido se supone que es música, entonces los herreros y los trabajadores del cobre son músicos también. Pero eso es un total sinsentido. (p. 114-115)

A partir del texto de Virdung comenzó a difundirse el término "pauka" ("pauken" en plural) para referirse a los tambores-cazo en alemán.[141] Como se desprende de la cita anterior, el autor se postuló en contra de usar para este instrumento —cargado todavía de asociaciones peyorativas— un término procedente del latín clásico. El

[141] Según Jackowski (2006: p. 127), es posible que el origen de la palabra *pauka* sea onomatopéyico.

nuevo término en alemán apareció en el siguiente grabado del citado libro como *herpaucken* (lámina 88), donde *her* es un prefijo reverencial que remite a su uso heráldico. La contradicción entre esta célula reverencial y las expresiones desdeñosas sobre el llamado "diabólico instrumento", se explican por los diferentes contextos desde donde están vertidas las opiniones. "Herpaucken" era el término utilizado dentro de las milicias donde eran insignias de alto rango, por otro lado, Virdung exterioriza su punto de vista desde los cánones estéticos de la música más teórica y conservadora, donde estas percusiones aún no tenían cabida —en el apartado 5 analizaré con mayor detenimiento el proceso de desvanecimiento de la carga peyorativa de los tambores-cazo europeos en el ámbito teórico musical. Además de los *herpaucken* se mencionan el *trumeln* (un tambor cilíndrico) y el *paücklin* (un tambor igualmente cilíndrico, pero más pequeño).



Lámina 88. *Paücklin*, *Trumeln* y *Herpaucken* en el libro *Musical getutscht und aufgezogen* de Virdung.

Los apuntes y correcciones que precisó Virdung sobre las diferentes acepciones históricas del término "tympanum" no fueron suficientes para terminar con la confusión sobre el antiguo uso europeo de los tambores-cazo. Los estudiosos posteriores rastrearon los orígenes del timbal a través de la historia de su nomenclatura latina y no de sus transformaciones organológicas, trayecto que por supuesto estuvo lleno de inconsistencias históricas. Frases como la siguiente, extraída del *Emporio Científico é Histórico de Organografía Musical Antigua Española* de Pedrell (1901: p. 21), hacen patente las inconveniencias de confundir el *instrumento-nombre* con el *instrumento-historia* o el *instrumento-física*.

> Sección b). Instrumentos de membranas que producen entonaciones determinadas. Según opiniones generalmente admitidas, la introducción de estos instrumentos en Europa coincidiría con la invasión de los moros en España. Puede afirmarse que la fecha de introducción en Europa de esta

> clase de instrumentos, venidos de Oriente, es más antigua, pues Casiodoro habla ya de ellos y los describe con el nombre genérico de tympanum, timbal ó timbales, como se llaman en el lenguaje corriente, y antiguamente nácara, palabra derivada del árabe.

En la cita anterior, el autor traslada la sinonimia renacentista tympanum=timbal a una época donde todavía no existía el segundo instrumento, haciendo parecer que desde tiempos de Casiodoro[142] (*ca.* 485-580) ya se usaban tambores-cazo en Europa, o que incluso dicho escritor les llamó *timbales*. De cualquiera de las dos cosas no se tiene ninguna referencia.

Es posible que a través del hueco que ofrecía la interpretación ambigua del término "tympanum", se haya colado la posibilidad de desarabizar la historia de los tambores-cazo usados en Europa. Si se confundían los contextos de aplicación del nombre en latín y, por lo tanto, se reasignaba el uso de estos tambores a los antiguos grupos europeos, podía reescribirse la historia de su procedencia y con ello minimizar el reconocimiento de la influencia organológica oriental. Este es un clarísimo ejemplo de un cambio en el *instrumento-nombre* que trastocó el *instrumento-historia*.

Pero no todo fue confusión en la introducción del término "tympanum". En su aplicación en la cultura popular, este propició la creación de una nueva generación de nombres para designar los tambores-cazo, todos contemporáneos al de "paucka", en alemán. En las lenguas romances surgieron: "timpano" en italiano, "timbal" en español y "timbale" en francés. En Inglaterra se adoptó también el término italiano "timpano" siguiendo la tradición clasicista, y de igual manera permaneció vigente "kettledrum".

Según el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (Coromias & Pascual, 2009), la palabra "timbal" surgió de la contracción de dos términos. La primera sílaba sería el inicio del término renacentista "tympanum" o "timpano", mientras que la sílaba final sería una reminiscencia lingüística de "atabal", la palabra que por costumbre de siglos designó al instrumento en cuestión.[143]

---

[142] Casiodoro fue consejero del emperador ostrogodo Teodorico "el Grande" en la corte de Ravena. Fue discípulo y pariente de Boecio. En su pensamiento se fusionan elementos godos con romanos, y siguiendo a Boecio, buscó armonizar la religión cristiana con el conocimiento de la antigua Grecia.

[143] Por otra parte, no resulta clara una conexión filológica entre los términos "timbal" y "tinbāl", este último, mencionado por Farmer (1930: p. 19) dentro de los nombres dados a tambores de la

Para saber cuándo comenzó a utilizarse el término "timbal", es necesario recurrir a las fuentes originales de entre los siglos XV y XVI. La inconveniencia de hacerlo a través de fuentes secundarias, radica en que muchos historiadores de tiempos subsecuentes han adecuado las referencias primeras —escritas en castellano antiguo— al lenguaje de su tiempo. De tal manera que hoy pueden encontrarse textos donde se dice que los timbales son mencionados desde el siglo XII o XIII, pero sin mostrar el texto original, sino interpretándolo y sustituyendo las nomenclaturas arcaicas por el término moderno.

Una de las referencias más antiguas que he podido encontrar donde se menciona el término "timbal", y se trascribe la cita textual de la fuente original, ha sido la que aparece en las actas de la ciudad de Zaragoza, España, estudiadas por Pedro Calahorra (1978: p. 247). Ahí se registraron las cédulas de pago de los sueldos que se dieron a los ministriles que participaron en las procesiones religiosas. Una de las actas del año 1549, documenta la presencia de los timbales y atabales tañidos por Pedro García en diferentes celebraciones. Además de que es la primera referencia que habla de atabales contratados expresamente para el servicio de la ciudad en vez de para un noble, es relevante la mención de que los atabales se tocaron en una misa,

> Más, a XI de abril pagué, por albarán de los Señores Jurados, a Pedro García, en pago de los timbales que tañeron en la procesión de Nuestra Señora de Marzo en el Portillo, por mandado de los Señores Jurados, XXIIII sueldos.
> Item, a dos de agosto pagué, por albarán de los Señores Jurados, a Pedro García, cuarenta sueldos, que con tres pares de atabales acompañó la procesión del Ángel Custodio, se hizo por la Ciudad y tañó con dichos atabales las vísperas y misa en las casas de la Ciudad en la festividad del Ángel Custodio.

Lo que no queda claro es si "timbal" y "atabal" se usan aquí como sinónimos o si se hace referencia a diferentes instrumentos. En las descripciones no parece haber una diferencia en los usos. Por estos momentos la palabra "timbal" todavía no se usaba con profusión, mientras que "atabal" aparece de manera regular hasta el siglo XVII. Miguel de Cervantes (1547-1616) en *El Ingenioso Hidalgo don Quixote de La Mancha* menciona atabales, pero todavía no da muestra del término "timbal", y tampoco la hay en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* que Sebastián de

---

tradición organológica persa y turca. Aunque los términos son muy parecidos, no queda rastro de que se haya usado un tambor llamado "tinbāl" en Europa durante los tiempos antiguos.

Covarrubias escribió en 1611. Sin embargo, con el paso del tiempo sucedieron dos cosas: los tambores-cazo afinados con el antiguo sistema por tiras de cuero fueron paulatinamente sustituidos por la nueva versión con llaves de tornillo, y el término "timbal" finalmente desplazó al de "atabal". Esto quiere decir que, aunque la terminología fue ambigua en cierto momento, el nuevo nombre estaba asociado con la versión innovadora y no con el modelo anterior. Y algo similar sucedió con los nuevos nombres dados a los tambores-cazo en otras lenguas europeas.

3. Timbales en la iconografía cristiana: muestras de un nuevo *instrumento-cosmovisión*

Un aspecto de la cultura europea renacentista que muestra inequívocamente que los tambores-cazo habían adquirido significaciones dentro de la cosmovisión del imaginario cristiano occidental, lo constituye el arte pictórico de la época. Como muchas otras artes, la pintura tuvo un desarrollo importante a través del mecenazgo de las cortes o el clero. En la Edad Media hubo un interés profundo por dar una imagen a las escenas bíblicas, a través de las descripciones primeras que daba el libro sagrado.



Lámina 89. Timbal y trompetas anunciando el Juicio Final.

Uno de los pasajes bíblicos que cobró más interés en el quehacer de los artistas de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, fue el del Juicio Final. Dice *La Biblia* que este evento ominoso será anunciado por siete trompetas tocadas por ángeles (Apocalipsis, 8-11). Es por ello que, desde tiempos muy remotos, las representaciones iconográficas de esta profecía han incluido en su composición dichos aerófonos. Pero durante el Renacimiento, la imagen bíblica fue trastocada, agregando a las trompas o trompetas angélicas unos tambores-cazo, con tal de completar el aparato instrumental heráldico que era habitual en la época. Un ejemplo de esta adecuación puede apreciarse en la siguiente representación austriaca de 1504 (lámina 89).

Este no fue el único caso. Los pintores de finales de la Edad Media y luego los renacentistas, imaginaron la corte celestial con elementos similares a los que eran habituales en las cortes de su entorno. Si los reyes y nobles terrenales contaban con un aparato heráldico de altos ministriles con trompetas y tambores, resultaba natural para los artistas pensar en el rey de los cielos con ángeles heraldos que representaran su majestad, y que anunciaran sonoramente su presencia o sus designios divinos. Paulatinamente, las iglesias se llenaron de representaciones de ministriles divinos como el ángel timbalero de la lámina 86, hasta llegar a ser verdaderamente profusas en el Barroco. Se plasmaron en lienzos y frescos, pero también en las figurillas que adornaban los cargados retablos, los coros o los órganos monumentales. En la siguiente imagen se muestra el detalle de un óleo donde aparece santa Cecilia con un grupo de ángeles ministriles con una trompeta y timbales y, a la derecha, la figurilla de un ángel timbalero sobre un órgano barroco (lámina 90). Imaginar así la corte celestial y poblar de ministriles heráldicos los retablos de las iglesias posibilitó, en mucho, la entrada activa de los timbales a las celebraciones eclesiásticas e incluso litúrgicas, hecho que siglos antes hubiese sido prácticamente imposible por las consabidas férreas regulaciones sobre la música sacra que prohibían todos los instrumentos con excepción del órgano.



Lámina 90. Izq.- Representación de santa Cecilia con ángeles músicos, uno de ellos timbalero.
Der.- Ángeles heráldicos en un órgano barroco.

Pero, aunque las representaciones de ministriles celestiales fueron por mucho las más abundantes, este gremio heráldico también fue ubicado dentro del ámbito de la iconografía infernal. En la baja Edad Media las pinturas del infierno presentaron un gran detalle y se enriquecieron añadiendo diversos elementos simbólicos, además de

las habituales llamas y demonios. Algunas obras se perciben como un medio de coerción moral o una estrategia para sembrar el miedo a los martirios infernales sobre las mentes de la época. Cómo debió impactar a la grey, por ejemplo, la cúpula de la catedral de Florencia, pintada por Giorgio Vasari y Zucchero entre 1568 y 1579, en un tiempo en el que las imágenes públicas eran sumamente escasas. Extendiendo la temática medieval sobre el infierno al Renacimiento, en dicha cúpula se muestran coercitivamente los castigos que recibirán los pecadores en el Juicio Final, quemados en la hoguera, empalados o victimados por todo tipo de horrendos demonios.

Excepcional por su profuso barroquismo e inventiva simbólica resulta la pintura de Hieronimus van Eick "el Bosco" (1450-1516), quien además agregó en su visión infernal varios personajes sociales asociados con el poder, como una manera de aludir a su tendencia corrupta, o para mostrar el lado nefasto de la sociedad. En su obra, las representaciones infernales se volvieron un espacio desde donde elaboró fuertes críticas sociales, sorteando muy eficazmente la represión clerical a través del encriptamiento y hermetismo de su lenguaje pictórico. Fue también "el Bosco" uno de los primeros pintores en utilizar el contenido simbólico de los ministriles y sus instrumentos dentro de sus composiciones y visiones sobre el infierno.

En su tríptico *El Jardín de las Delicias* (1500-1505), "el Bosco" pintó en tablas plegadizas: el cielo, la vida cotidiana y el infierno, y los ministriles están ubicados en este último, en las tinieblas. No aparecen tambores-cazo ahí, pero sí un tambor cilíndrico junto a diversos tipos de trompetas en el centro del espacio infernal. Un demonio toca un bombo en el que hay alguien atrapado, y un musulmán —señalado por un banderín con una media luna en su cabeza— toca una trompa, ensordeciendo a quienes están a su alrededor. Junto a estos, hay otros instrumentos que son a la vez musicales y de tortura. Las cuerdas de un arpa —el instrumento apolíneo por excelencia— son como una telaraña donde quedó atrapada un alma, una flauta sirve para empalar a un penitente, y el mástil de un laúd es un poste donde ha sido amarrado otro. La música eclesiástica quedó también aquí representada, a través de un libro que contiene la característica notación de sus cantos, y por un demonio cantor de finas ropas que lee una suerte de salmo escrito sobre los glúteos de un aplastado, mientras sigue las neumas con su larga lengua dentada. (Lámina 91)



Lámina 91. Detalle de *El Jardín de las Delicias*, de "El Bosco".

Donde sí aparece un tambor-cazo en un ámbito infernal, es en la siguiente imagen veneciana de alrededor de 1500, pintada en el Palacio Ducal. En ella se muestra un demonio personificando un alto ministril sobre una quijada de asno —símbolo de la traición de Caín—, y que tañerá sus pesados *timpani* sobre la espalda de su sirviente condenado por toda la eternidad (lámina 92).



Lámina 92. Detalle de una pintura veneciana del infierno donde aparece un demonio timbalero (*ca*. 1500).

Los tambores-cazo también encontraron lugar en las representaciones de la *danza macabra*, un género literario y pictórico de la Edad Media tardía, en el cual, la muerte representada por un esqueleto, recordaba a distintos personajes de todo tipo de condición social que la vida terrenal es efímera. Este tipo de iconografía fue redefinida a inicios del siglo XVI por Hans Holbein "el Joven", en *Les simulacres et historiées faces de la mort*, donde utilizó la temática macabra para elaborar un discurso filosófico con sentido aleccionador, intercalando grabados donde la muerte aparecía en diferentes escenas de la vida cotidiana (Pollefeys, 1996). Uno de estos grabados, llamado *Huesos de todos los muertos*, está basado por completo en el quehacer de los ministriles altos, que con esqueléticos cuerpos aparecen tañendo unos tambores-cazo, trompas y trompetas sobre muchos huesos, tal vez como una manera de pulverizar la idea del poder y el estatus al contrastarlos con la muerte. Después de *Huesos de todos los muertos* muchos grabadores retomaron el motivo y los elementos iconográficos, extendiendo sus resignificaciones prácticamente hasta el siglo XX. (Lámina 93)

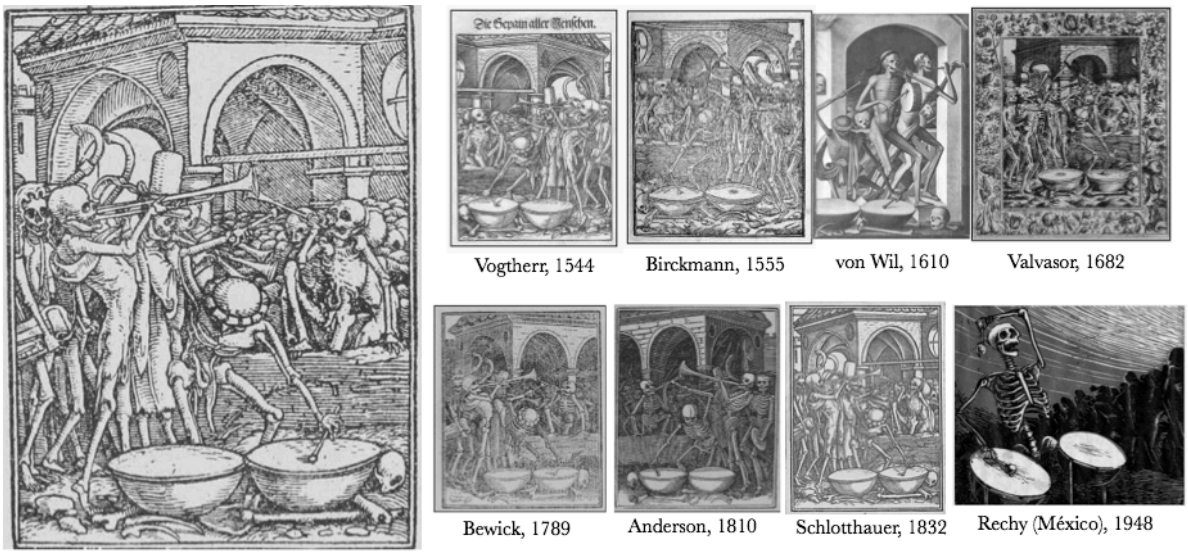


Lámina 93. Iconografía de los timbales dentro de distintas representaciones de la danza macabra a través de los siglos.

4. Vías de transición de los instrumentos heráldicos al ámbito musical, entre la Edad Media y el Renacimiento

Recapitulando, en los capítulos III y IV analicé cómo el conjunto de trompetas y tambores-cazo —usado en las instituciones estatales musulmanas de Oriente y África— fue apropiado por los ejércitos europeos como arma estratégica y símbolo de estatus. Expuse, además, cómo las manifestaciones heráldicas en las cortes europeas, desde Bizancio a Castilla, fueron incorporando dicho instrumental en cada vez más actividades sociales de la nobleza. Finalmente, mostré registros que confirman que los instrumentos del núcleo de significación profunda, apoyados en su sentido heráldico, tuvieron interacción con las manifestaciones propiamente musicales desarrolladas en las cortes, tanto en prácticas interiores como en aquellas desarrolladas extramuros, donde las expresiones religiosas comunitarias aglutinaron prácticas musicales cortesanas, clericales y gremiales, estas últimas, surgidas de la iniciativa de los trabajadores o esclavos del sistema feudal.

He mencionado dos registros hispanos donde han quedado plasmadas estas interacciones entre lo heráldico y lo musical que resaltan en importancia por su prontitud en Europa, y porque muestran la vía por la cual los tambores-cazo traspasaron su ámbito estrictamente heráldico-militar para integrarse y dar paso a nuevas prácticas musicales en el transcurso de la Edad Media al Renacimiento. Específicamente me refiero a un fragmento del libro *Historia, Antiguedades y Grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*, y otro del poema *De cómo clérigos e legos, e flagres e monjas, e dueñas e ioglares, salieron á resçebir á Don Amor*, del Archipreste de Hita. La primera referencia, de 1328, menciona al conjunto de trompetas y atabales siendo tocados por hombres y mujeres para acompañar una danza dentro del recibimiento del rey Alfonso XI en Sevilla. La segunda, tomada del poema del Archipreste, es un poco más reciente, de entre 1330 y 1343, y describe también un recibimiento metafórico, al amor, con muchos instrumentos además de atabales y añafiles, dentro de un conjunto que es prácticamente una orquesta.

De la misma época se agregan a estas referencias hispanas no muchas otras encontradas en las demás cortes europeas. Puede mencionarse, por ejemplo, la siguiente miniatura de Nicolo da Bologna llamada *La Boda* (*circa* 1350), donde los tañedores de *nacheroni* (italianización de *naqqāra*) y trompetas aparecen ejecutando sus instrumentos junto con un instrumento de cuerda frotada, lo que sugiere la aludida mixtura entre lo heráldico y lo musical (lámina 94).



Lámina 94. La Boda, de Nicolo da Bologna (*circa* 1350).

Estos son los inicios de la musicalización de los tambores-cazo. En este apartado me avocaré, entonces, a seguir los registros o las pistas que den cuenta de la emancipación de los instrumentos del núcleo de significación profunda hacia los diferentes ámbitos musicales y dancísticos europeos, a través de la interacción entre los oficios de los ministriles heráldico-militares y los de divertimento.

4.1. La estructura organizativa de los diferentes ministriles en las cortes renacentistas

Durante el siglo XV la música de las cortes occidentales se desarrollaba en tres grandes ámbitos creativos, definidos por los usos musicales. Estos eran: 1) La música polifónica sacra, religiosa y profana; 2) la música para danzas o divertimentos; y 3) La música instrumental militar y heráldica.

Cada uno de estos ámbitos tuvo un punto de partida con motivaciones diferentes. La música polifónica comenzó con las exploraciones sobre el canto llano de los compositores del *Ars Antiqua* en Notre Dame y continuó su desarrollo con la inclusión de técnicas de escritura para expresar la medida temporal de los

sonidos, a partir de lo cual se abrió una puerta enorme para experimentar con los constructos polifónicos. Los compositores de esta música, conocidos como "polifonistas", regularmente oscilaban entre la música sacra, la religiosa y la profana, dependiendo del tipo de encargo que se les hiciese. Podían componer, por ejemplo, una misa para la coronación de un rey o la sacralización de una catedral o capilla. En ciertas ocasiones también abordaban la creación de motetes o madrigales con temas religiosos, pero no destinados a la liturgia. Estos géneros no litúrgicos fueron un campo abierto a la experimentación y exploración de nuevos recursos y técnicas compositivas, y representaron un campo donde fue más permisivo el acoplamiento de diversos instrumentos a las voces del coro.[144] Además, hubo composiciones polifónicas con temas profanos, donde los creadores se tomaban aún más libertades. Este último ámbito estaba regularmente destinado al regocijo y el divertimento, y fue probablemente por esta vía donde los juglares se apropiaron de muchos de los hallazgos compositivos de los polifonistas.[145]

Los compositores polifónicos estuvieron siempre en contacto con grupos de músicos prácticos, cantores o instrumentistas, mismos que se encargaban de ejecutar sus diversas obras. Estos grupos de ejecutantes se organizaban en "capillas", y en su repertorio incluían desde música sacra hasta aquella que estaba destinada a danzas y divertimentos. Este tipo de ministriles de capilla tuvieron un oficio muy similar al de los juglares de los siglos XIII y XIV, sobre los que ya he mencionado las teorías de su procedencia y campo de influencia.

Por su parte, la práctica militar y heráldica fue, de todas, la que dio un salto más grande en cuanto a su valoración, pues mientras que en las cortes europeas se concibió como una práctica musical, en las culturas musulmanas de donde fue apropiada, tuvo una conceptualización no musical.

---

[144] Uno de los polifonistas más influyentes en la transición de la Edad Media al renacimiento fue Josquin des Prez (1440-1521), perteneciente a la cuarta generación de compositores franco-flamencos. En su obra reunió prácticamente todas las técnicas de la composición vocal conocidas hasta entonces en el ámbito de la música escrita y, además estableció nuevos usos en los recursos imitativos, los cuales permanecerían vigentes hasta la rigurosa sistematización de la polifonía estructurada por Palestrina como respuesta al Concilio de Trento (1545-1563).

[145] De la polifonía profana son muy representativas las "ensaladas", composiciones donde se mezclaban versos de distintos poemas aun cuando estuviesen en diferentes idiomas. A veces incluían también fragmentos de composiciones previas, a manera de citas, por lo que también podían encontrarse cambios en los metros rítmicos. Regularmente tenían un fin humorístico. Fueron comunes en España durante el siglo XVI.

Una división administrativa de los ministriles, similar a los lineamientos descritos arriba, fue corroborada por Salva Astruells (2005), quien menciona que en tiempos de Felipe I de Castilla y duque de Borgoña (r. 1478-1506), la música cortesana estaba divida en tres sectores: dos capillas —una grande y una chica—, más el grupo de instrumentos de *ecurie* o caballeriza, donde estaban contemplados los ministriles altos, militares y heráldicos. El séquito heráldico de dicho rey, llamado "el Hermoso", estaba compuesto con nueve trompeteros, tres tañedores de *musutte*[146] y dos *tambourins d'Alemaigne* —especie de pequeños atabales de influencia turca que eran tocados de pie. (p. 30-33)

Sin embargo, estas divisiones administrativas no eran definitivas en la práctica. Algunos registros muestran ocasiones en que los músicos de capilla se integraban al instrumental de los heráldicos, o a grupos heráldicos realizando labores más cercanas al entretenimiento. Un grupo de la capilla de Felipe I "el Hermoso", denominado *Joueulx d'Instruments*, tocó en varias ciudades españolas y francesas divertimentos con una dotación de cornetas, tambores, chirimías y bombardas —chirimías de registro grave—, instrumentos todos más cercanos al ámbito heráldico. Posteriormente Carlos I de España (r. 1516-1556) —coronado también como Carlos V[147] del Sacro Imperio Romano Germánico en 1520—, hijo y sucesor de Felipe I, adoptó también la estructura de los ámbitos musicales cortesanos. La *ecurie* de Carlos I (V) estaba compuesta por nueve trompetas, un tamborino o atabalero, seis ministriles de instrumentos de viento y dos pífanos —estos últimos eran pequeñas flautas traveseras antecedentes del flautín que en sentido estricto tendrían que considerarse como un instrumento de ministriles bajos, pero que a partir de esta época se integraría al ámbito militar relacionándolo en pareja con el tambor de marcha, atambor o caja, de manera homóloga a la asociación establecida entre el timbal y la trompeta. Y en el reinado del hijo y sucesor de Carlos I, Felipe II (r. 1556-1598), la *ecurie* contaba con dieciséis ministriles de varios alientos, más diez trompetas y dos atabaleros de la Casa de Borgoña, y diez trompetas y cinco atabaleros de la Casa de Castilla,

[146] Salva Astruells (2005) advierte que, en los primeros tiempos renacentistas, el término ***musette*** se refería a una especie de oboe o dulzaina de siete orificios y 35 cm. de largo; antes fue aplicado a una especie de gaita (p. 30). Con la primera acepción será contemplado en el índice y clasificación de instrumentos de esta tesis.

[147] Carlos I y V heredó el patrimonio de sus cuatro abuelos: Maximiliano de Habsburgo, María de Borgoña, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Con este hecho se conectaron las culturas cortesanas de Europa central y occidental.

más un maestro de danzar y tañer para los pajes. Además de sus labores heráldicas, los ministriles de la casa española participaban regularmente en las presentaciones de los músicos de capilla. (*Ibídem*: p. 41-42)

Los ensambles de alientos abrirían con el tiempo su propio espacio de acción, desarrollando funciones fincadas entre la solemnidad y el divertimento, y cubriendo la geografía europea antes de acabar el siglo XVI. Estos ensambles serían la simiente de las posteriores bandas de aliento conocidas como *harmonie* en francés, y *harmoniemusik* en alemán, que luego se transformarían en las bandas de viento militares y civiles. Los grupos de ministriles militares y heráldicos de corte quedarían entonces divididos en:

1) músicos militares con acción en batalla, que podrían ser timbaleros y trompeteros, o tañedores de tambor de marcha, pífano o chirimía. Eventualmente también podían desarrollar funciones heráldicas del más alto nivel elitista.

2) músicos heráldicos que solemnizaban los eventos de la nobleza pero que no habían ido a la guerra, lo que les daba un estatus inferior a los ya fajados en los rigores de campaña; estos podían tocar, además de los instrumentos anteriores, trompas de diversos registros, sacabuches, cornos de caza o varios tipos de alientos de doble caña.

3) músicos heráldicos de ensambles de alientos, quienes podían participar en funciones heráldicas, pero su tarea habitual era ofrecer piezas musicales con propósito de celebración, recreación o esparcimiento a los nobles.

No hay que descartar una interinfluencia entre las culturas cortesanas europea y otomana en la apertura de este tercer ámbito de acción de los ministriles heráldicos. Como se ha visto en el capítulo anterior, las bandas *mehter* cumplían también con funciones celebrativas o recreativas de los sultanes y no sólo militares. Además de la *karnā* (trompeta) y el *nay* (flauta de madera), en estas bandas se usaba con profusión un instrumento de doble caña llamado *surnā*, antecedente de la chirimía española y del oboe francés utilizados en los mencionados ensambles de alientos heráldicos. Las cortes europeas habrían incorporado estos usos a sus bandas heráldicas, mientras que los otomanos habrían integrado estos haceres a un concepto más occidental, entendiéndolos cada vez más como algo musical.

Coinciden las coordenadas temporales y geográficas para suponer esta doble vía de influjos. Aunque después de la toma de Constantinopla por los turcos en 1453 se mantuvo un estado general de guerra con los reinos europeos, las relaciones diplomáticas también se intensificaron. Varios embajadores en Estambul registraron las tradiciones estatales turcas a los sucesivos reyes del Sacro Imperio Romano Germánico. Entre estos textos destaca el Códice Imperial, escrito por Ogier Ghiselin de Busbecq, embajador del Imperio Germánico en Turquía, de 1551 a 1562. En este códice, destinado al emperador Rudolph II (r. 1552-1612), hay un apartado especial para describir el poderío de las tropas jenízaras que Ghiselin observó en Buda (hoy Budapest), Hungría, cuando esta ciudad había sido tomada por los otomanos. (Bowles: 2006: p. 535)

A pesar de todas estas ampliaciones y transformaciones instrumentales, los timbales y trompetas mantendrían su estatus superior, como puede deducirse de los derechos y obligaciones redactados en el documento de fundación del primer gremio oficial de trompeteros y timbaleros, firmado por Carlos I (V) y publicado en Regensburg en el año de 1528. Posteriormente Fernando II, el sobrino-nieto de Carlos I, ya como emperador del Sacro Imperio (r. 1619-1637), reestructuró esta institución como el *Gremio Imperial de Trompeteros de Campo y Corte y Timbaleros de Corte y Guerra*, en 1623 (Titcomb, 1956: p. 56). En las jerarquías de este gremio se aprecia claramente la distinción entre los ministriles de guerra y los heraldos cortesanos. Un ministril militar de alto rango era mucho mejor remunerado que uno de divertimentos, y era considerado como un oficial en el ejército que podía ser cambiado por muchos prisioneros de guerra. Por su parte, los ministriles militares soldados rasos estaban en lo más bajo de toda esta jerarquía.

4.2. Muestras de la interacción entre los diversos tipos de ministriles en procesiones, teatros y danzas cortesanas

En cuestiones musicales, lo habitual en las cortes de fines de la Edad Media era que diferentes tipos de ministriles y juglares —sedentarios o ambulantes— interactuaran dentro de un mismo evento o espacio, avocándose cada grupo a desarrollar una función específica dentro de la celebración o ceremonia, incluso simultáneamente, pero sin que hubiera un acoplamiento directo entre ellos. Al parecer, todavía durante el siglo XV y parte del XVI, no había surgido una

práctica musical que conjuntara el hacer de los ministriles bajos y altos en una misma orquestación. Por eso las tempranas referencias citadas al principio de este apartado cobran tanta relevancia, al anunciar al acoplamiento directo de instrumentos de distintos ámbitos sonoros.

Una muestra de cómo operaban regularmente los diferentes grupos musicales de una corte dentro de una celebración o ceremonia, se halla en el siguiente fragmento de la crónica de una fiesta ofrecida por Felipe de Borgoña y su hijo Carlos en 1454, con motivo de reunir a los caballeros de la orden del Toisón de Oro para proponerles una cruzada en contra de los turcos que recién habían conquista de Constantinopla (citada por Gallo, 1999). Es algo larga pero sumamente interesante.

> En una amplia sala con las paredes cubiertas de tapices hay tres mesas: una grande, una mediana y una pequeña. Sobre la mesa mediana, al centro de la cual se sienta el duque de Borgoña, está construida una iglesia en la que se hallan cuatro cantores, un órgano y una campana. Sobre la mesa grande, al centro de la cual se sienta el hijo del duque, Carlos el Temerario, está construido un fortín en el que están apostados veintiocho cantores, tres niños para las voces superiores y un tenor para la voz grave, entonan una pieza polifónica como bendición de la mesa; luego, desde el fortín, un instrumentista vestido de pastor toca una pieza con una cornamusa. Se pasa así a la primera aparición: por la puerta de entrada se introduce un caballo sobre el cual están dos trompetistas que ejecutan una pieza con sus trompetas. Toca de nuevo a la iglesia, donde se ejecuta una pieza al órgano muy dulcemente e inmediatamente después toca el turno del fortín, donde es ejecutada una pieza con una corneta alemana de manera muy extraña. En este momento entra y da una vuelta alrededor de la sala un monstruo mitad grifo mitad hombre: sobre los hombros tiene un hombre que se mantiene vertical sobre sus manos, con los pies en alto. Recomienzan los cantores de la iglesia con un canto ejecutado muy bien y muy suavemente; replica desde el fortín una pieza ejecutada por un trío instrumental: un laúd, una dulzaina y otro impreciso instrumento concordante.
>
> Al fondo de la sala ha sido construido un escenario oculto por una cortina de seda verde desde donde cuatro clarines tocan una pieza con gran sonoridad. Cuando cesan de tocar, se quita la cortina y comienza la primera de una serie de escenas en las que son representados episodios del mito de Jasón y la conquista del vellocino de oro: el héroe lucha contra los toros enfurecidos. De la iglesia continúa un solo de órgano, se ejecuta una pieza que dura como la longitud de un motete (se trató

> probablemente de la trascripción instrumental de un motete). Desde el fortín sigue una chanson a tres partes vocales (...) Ahora hace aparición en la sala un ciervo maravillosamente grande y bello; sobre él hay una niña de doce años que comienza a cantar muy alto y claro la voz superior de una pieza polifónica; mientras un cantor desde el interior del ciervo ejecuta la parte del tenor; la pieza así ejecutada en aquella circunstancia fue el rondeau *Je ne vis onque la pareille*, atribuido (...) a Dufay o a Binchois. (p. 99-101)

En esta narración, las ejecuciones instrumentales de diferentes tipos de ministriles se alternan, pero no se mezclan, y de esta manera se siguen intercalando con episodios vocales hasta el final de la representación, cuando una dama vestida de blanco con capa negra, que representa la iglesia católica, se lamenta por la acción de los turcos y pide el auxilio de los príncipes cristianos. Sólo antes del final de esta puesta en escena aparecen unos tamboriles con pífanos "que interpretan una canción muy alegre". Los ministriles heráldicos también tocan, pero sólo con trompetas y no con tambores-cazo o cilíndricos. Esto podría deberse al tema turco de la obra, ya que, de haberlos incluido, hubieran generado significaciones confusas. De estar presentes del lado de los cristianos como un signo de estatus, hubiese resultado contradictorio puesto que aún se tenía muy presente, en esta época, la procedencia musulmana de estos tambores. Esta influencia se haría igualmente evidente en el caso de poner tambores en los ambos bandos. De aparecer como elemento caracterizador de algún personaje turco, hubiera podido interpretarse como una insignia de poder que estaría ausente en el bando cristiano. Muy al contrario, el conjunto de tamboril y pífano podía remitir a la iconografía y las narraciones míticas de la antigua Grecia, de manera que resultaba muy adecuado para caracterizar al héroe clásico de la puesta en escena.

Sobre las ceremonias y celebraciones de principios del siglo XVI, Calahorra (1978) nos ofrece esta vibrante y multifónica recreación de la labor de los diferentes grupos de ministriles, obtenida a partir de lo registrado en actas históricas del cabildo de Zaragoza, España.

> Estamos en la tarde del día del Corpus Christi. Parroquias, iglesias, conventos, estamentos cívicos, gremios y oficios acuden a participar en la procesión que la Ciudad tiene el privilegio de organizar en honor del Corpus Christi. Solemnísima procesión la del Corpus, que constituirá tal vez el principal motivo religioso, y también, sin duda, cívico y popular, que toda la ciudad celebra con verdadero entusiasmo. Las parroquias,

> que acuden con sus ricas cruces parroquiales; los conventos, que con sus cofradías aportan sus banderas y las *cabezas* de sus santos titulares; los gremios de artesanos constituidos en la ciudad, con sus enseñas y las peanas de sus santos patronos, competirán en que sus respectivos cortejos vayan bien arropados por los vibrantes sones de los trompetas; en que su paso esté firmemente marcado por el ritmo de los atambores y tamborinos, y en que algunos músicos de cuerda, con su vihuela o su rabel, o alguna flauta, gaita o caramillo con su tamborino, suenen sones a los que bien una voz pondrá humana intención, o un juglar plasmará con sus bailes, mimos y declamaciones. Y así, en armoniosa y festiva competencia, los vemos llegar a la entonces angosta plazuela que da a la catedral, adonde los pregoneros de la Ciudad, que organiza, y aún mantiene este privilegio, la procesión, los ha convocado. Pidiendo imperativamente paso, vemos llegar algunos de los señores de la ciudad, o de los señoríos cercanos a la misma. Sus trompetas les preceden, abriendo paso y anunciando su llegada, al mismo tiempo que aumenta el estrépito sonoro que se ha formado en la plaza. Poco más tarde, y a punto de comenzar la procesión, desde las Casas del Puente de Piedra, donde se asienta el Concejo de la Ciudad, los jurados se aproximan a la vecina Seo en corporación, anunciados y presentados por sus trompetas vistosamente ataviados; les marca el paso el timbalero con sus tres pares de atabales que llevan colgando unos muchachos; posteriormente, el cortejo se hará más armonioso con la participación en el mismo de los ministriles polifónicos que por un cierto tiempo la Ciudad tendrá; y por último, desde los balcones de las Casas Arzobispales, los trompetas del arzobispo anunciarán que el prelado pasa a la catedral, por lo que se presume que pronto comenzará el festivo, popular, triunfal y solemne cortejo de la procesión del Corpus Christi. (p. 225-226)

Estos ejemplos muestran que la vía de integración de los instrumentos heráldicos a los de la música de divertimentos, fue la compaginación o yuxtaposición de la labor de los ministriles altos y bajos dentro de un mismo evento. Una procesión como la anteriormente descrita, se vislumbra como un contexto aparentemente caótico pero que en realidad es dialógico. Cada tipo de música tuvo una función precisa y necesaria, que no podía ser suplida por otra. Es decir, que un mismo tipo de ministriles no hubiera sido adecuado para desarrollar y sostener en pleno los requerimientos musicales de un fenómeno sonoro como aquel. Las significaciones buscadas sólo se desplegarían a su máximo al encontrarse cubiertos todas las expectativas musicales en el momento justo. Así, los juglares no podrían empezar sus malabares si los tambores y trompetas de los ministriles altos no daban comienzo al evento y a la marcha, y los ministriles polifónicos no

comenzarían a cantar hasta llegar a un lugar preciso de la procesión, sitio que sería marcado por un toque de los heraldos. Sobre los toques de un grupo heráldico, podría sonar otro de distinta procedencia, que enteraría a todos de la presencia y el rango del que se aproximaba con su batería. El mando de los momentos importantes de la procesión, pasaría entonces a los ministriles del señor de mayor rango. Esto era ya un tipo de orquestación colectiva, regulada a través de los contenidos simbólicos de cada música y grupo instrumental.

Desde principios del siglo XVI hay también muestras de interacciones entre los oficios de los músicos de capilla y los heráldicos. Se encuentran en muestras iconográficas de bailes cortesanos, basados en danzas de procedencia particularmente popular. En algún momento a fines de la Edad Media, los nobles pasaron de observar la danza de sus juglares a practicarlas ellos mismos, pero estilizadas, adaptadas a las formas de etiqueta del momento. Según Ivanovski (1983), la primera danza adoptada en las cortes antes del siglo XVI fue el *branle*, que era binaria y muy lenta, y de esta se desarrollaría el estilo *basse-danse* (danza baja), llamada así por carecer de saltos, a diferencia del estilo propiamente popular donde sí se incluían. Pero poco tiempo después, se integrarían también a los pasos cortesanos algunos saltos en danzas de ritmo más movido, como el *branle* a 3/4. (p. 13-15)

De acuerdo a lo que se deduce de la iconografía de esta época, la música de tales danzas en su contexto popular original sería ejecutada preferentemente con flauta y tamboril, y con estos mismos instrumentos serían tocadas —una vez trasladadas a las cortes— por los ministriles bajos. De manera que, en las danzas medievales y luego en las renacentistas, sí era habitual el acompañamiento de tambores, pero no de tambores-cazo, sino de marco y cilíndricos de tamaño chico o mediano. Sin embargo, cuando los nobles comenzaron a practicar las danzas integrándolas a la cultura cortesana y aderezándolas con su parafernalia, fue lógico anunciar y organizar los momentos del baile con los toques de ministriles heráldicos, tal y como sucedía con todos los eventos sociales de la corte. Estos toques eran similares a las señales de batalla y se conocían bajo los nombres regionales de *aufzug*, *abtrupp*, *sonnade*, *sonada*, *sennet*, *entrade*, *intrada*, *toccatta*, *tucker*, *touche* o *tusch* (Titcomb, 1956: p. 69). Este revestimiento debió funcionar como una estrategia de apropiación, en el sentido de que al adecuar aquellas danzas de origen plebeyo y rústico a las formas cortesanas, estas pudieron practicarse, difundirse y arraigarse plenamente en las prácticas de la nobleza. Se dio entonces

una alternancia participativa entre los ministriles altos y bajos en las ocasiones de baile de los salones de corte, como puede observarse en el siguiente grabado alemán de alrededor de 1500 (lámina 95).



Lámina 95. Baile de la pavana en la corte del duque Albert IV, en Munich.

La escena muestra una fiesta celebrada en la corte del duque Albert IV, en Munich. El noble se encuentra en el centro jugando cartas con una dama. A la vez, tres parejas bailan una pavana[148] —según Donald Grout y Claude Palisca

[148] Algunos investigadores sostienen que la pavana tuvo su origen en una danza desarrollada en la corte de Moctezuma, en el México antiguo, y que fue llamada así porque semejaba los movimientos de un pavo o guajolote, ave por cierto americana. Pero si la información que se tiene acerca de este grabado es correcta, entonces aquella hipótesis se derrumbaría, puesto que en 1500 Cortés aún no había iniciado su incursión por tierras del Imperio Mexica en el continente. Otra teoría dice que el término *pavana* es una derivación de *paduana* o *padovana*, nombres que indican la ciudad de procedencia de la danza: Padua, o Padova en italiano. Muchas transformaciones en la nomenclatura fueron producto de trasladar un término de un idioma a otro, en este caso del italiano al español (Grout & Palisca, 1995: p. 300). De esta manera, podría haber sucedido que los españoles, al ver el lento baile en la corte de Moctezuma, ellos mismos lo hubieran identificado como una pavana desde sus referentes conocidos, sin que ambas danzas tuvieran en realidad alguna relación.
Según Ivanosvki (1983), las primeras partituras impresas de la pavana datan de 1508, y cita que el historiador de la danza francesa del Renacimiento Thoinot Arbeau, dijo que este baile surgió en

(1995)—, mientras otros conversan y unos perros falderos esperan pacientemente la atención de sus dueñas. Acompañan la danza unos ministriles bajos con flauta y tamboril desde el balcón izquierdo y, frente a ellos, en el balcón derecho, aparecen los ministriles altos equipados con un par de *pauken* y dos trompetas que sobresalen del barandal. El grabado fue hecho por Matthäus Zasinger (1477-¿?). (p. 299)

La separación espacial de los grupos instrumentales y el hecho de que mientras los ministriles bajos se representan tocando, los altos sólo observan, sugiere que no se integraban como un conjunto orquestal, sino que estaban ahí cumpliendo diferentes funciones. Los ministriles altos marcarían con una fanfarria el comienzo del evento, la sucesiva llegada de los nobles, los tiempos del convite o las series de danzas. Harían también anuncios a viva voz a petición del duque o sus invitados y, al final, es posible que marcaran el cierre y la despedida de los presentes. Inmediatamente después de la fanfarria introductoria del baile, los ministriles bajos comenzarían su pieza *atacca*, sin hacer pausa alguna. Los primeros compases de estas danzas estarían dedicados a las reverencias entre las damas y caballeros, una norma de convivencia de suma importancia en la cultura cortesana. A las reverencias seguirían las figuras de baile propiamente dichas, y el ciclo se repetiría varias veces durante la reunión. Una costumbre muy usada en la época era unir las piezas bailables por pares o tríos, de tal manera que hubiera un contraste de ritmo y de carácter —binario-ternario y calmado-movido. Esto se obtiene, por ejemplo, al enlazar pavana y gallarda o sarabanda y giga.

Desde estas prácticas dancísticas cortesanas pueden vislumbrarse los elementos que darían forma a la música de salón del Barroco, la cual sería llevada y

---

España durante el reinado de Enrique III (1379-1406), pero su historia ulterior apunta a evidenciar su origen italiano (p. 16).

Asimismo, es aún discutido el origen de la sarabanda, danza de la cual hay quienes también defienden un origen americano. Sin embargo, existe una referencia sobre ella en las ***Cartas sobre la Danza*** de 1515, donde J. Noverre dice: "nuestra vieja zaravanda y courante nos llegaron de Cracovia" (***ibídem***: p. 23). El problema radica en que la ejecución de la sarabanda integró, en el Barroco, elementos estilísticos que fueron característicos de la música afroamericana colonial americana, de entre los que se destaca la acentuación del segundo tiempo del compás ternario en lugar del primero. Una posibilidad es que tal danza haya adquirido esas características al practicarse en suelo americano, y que así haya sido luego retransplantada a Europa, en una época en que varios productos materiales e inmateriales del nuevo continente comenzaron a conocerse y difundirse masivamente por las cortes europeas, como por ejemplo: tabaco, chocolate, goma de chicle, tomate, papa y varios frutos más, plantas de ornato o medicinales, maderas, joyería, arte plumario y muchísima música, entre otras cosas.

desarrollada también en las colonias americanas de las coronas europeas. Ahí los instrumentos altos y bajos quedarían ya amalgamados dentro de un mismo conjunto orquestal. La figura del maestro de ceremonias también permanecería hasta mucho tiempo después en los bailes de salón, como reminiscencia de los anuncios heráldicos a viva voz, dando a conocer la llegada o la presencia de personalidades y el tipo de danza que se ejecutaría. En tiempos de las colonias americanas, se sabe que los maestros de ceremonias también mandaban a las parejas las figuras que debían realizar dentro de cada tiempo de la danza.[149]

Los tambores-cazo que se integrarían a las prácticas musicales cortesanas del Renacimiento serían aquellos de nueva generación, afinados con tornillos y llaves, instrumentos que llegarían a considerarse para uso exclusivo de los ministriles heráldicos de las cortes. Por otro lado, los tambores-cazo de modelo arcaico, afinados por tiras de cuero, se conservarían en la música de los estratos sociales más bajos. Cuando empezó a circular y difundirse el nuevo modelo de tambor-cazo por las cortes y los ejércitos europeos, los modelos anteriores debieron perder mucha de su capacidad simbólica para representar el poder estatal. Sin embargo, en los ámbitos menos señoriales —como en los pequeños cabildos— y

[149] Y en nuestros días, todavía es habitual escuchar maestros de ceremonias en los bailes heredados de la cultura aristócrata colonial, como el danzón o el vals. Durante estos bailes es común que haya una persona que anime a la concurrencia y presente o dedique la pieza a ser ejecutada. En los salones de la Ciudad de México esto todavía se hace con el tradicional grito de ¡Hey familia: danzón dedicado a…! El sonoro redoble de timbal con que suele iniciar cada danzón podría ser también una reminiscencia heráldica de la labor de los ministriles altos.
Igualmente se conservan, en estos bailes contemporáneos, elementos provenientes de la cultura cortesana renacentista que se relacionan con la estructura de la música. La primera sección de los danzones es común que no se baile, sino que se destine a movimientos reverenciales o de presentación con los que se estiliza y evita un burdo acomodo de las parejas en el espacio dancístico. Esta primera parte de la pieza que dura ocho compases —repetidos— se llama estribillo según algunas partituras mexicanas de danzón de la primera mitad del siglo XX, pero desde el punto de vista dancístico de la contradanza colonial se denominaba *paseo*. Dice Orovio (1981) que el paseo abría la contradanza, y "se ejecutaba llevando el hombre a su compañera por la cintura desde su lugar hasta la última pareja volviendo a traerla por entre las dos filas" (p. 100, 284). Era una suerte de presentación social de las parejas que conservaba el espíritu cortesano, misma que ha pasado al danzón, ahora con diferentes versiones coreográficas. Cada vez que la parte musical del estribillo o paseo es repetido en un danzón las parejas dejan de bailar, y pasan de nuevo a las reverencias y el coqueteo, recobrando por ese instante el antiguo concepto de baile en parejas desenlazadas. Los pasajes musicales intercalados entre las repeticiones del estribillo se bailan entrelazados, y pueden durar ocho compases o el doble igual que el paseo, pero no pueden perder esta simetría puesto que la música debe durar lo justo para completar las figuras del baile. Además, estas secciones bailables suelen presentar cambios de *tempo* y carácter, con los mismos criterios de contraste que las danzas cortesanas, alternando lento y movido.

en la música dancística de artesanos y campesinos, su uso y su contenido simbólico pudo permanecer vigente. Cabe resaltar que, de nuevo, es primero en España donde se dan las primeras señas del uso de atabales ya totalmente como instrumento musical y no heráldico-militar. En la siguiente imagen de 1529 se muestra una escena rural española, donde tres músicos acompañan una pareja que danza (lámina 96). Junto a los atabales aparece un rabel y un aro metálico — un antecedente del moderno triángulo.



Lámina 96. Escena rural española con música de atabales, rabel y aro metálico percutido.

Probablemente estos usos musicales y populares, en contraste con las prácticas impulsadas desde las altas esferas del poder, llevaron a Ortiz (1952) a distinguir características particulares de los atabales en España, apuntando que:

> Los *timbales* fueron alarde de petulante aristocracia. A mediados del siglo XVI un barón alemán fue a Francia con tanta ostentación en su séquito y música que el Duque de Guisa ordenó que le rompieran los *timbales* para bajarle su orgullo. Pero los ejércitos germánicos continuaron con sus *timbales* insolentes (...) Nada de esto ocurre en España ni en los demás pueblos latinos que reciben su influencia. Ahí los *tambores* tienen otra historia. Ahí no se introducen siempre por arriba con ínfulas de señor, sino por abajo con rustiquez, sonrientes y en busca de agrado y tolerancia. Así no son siempre autoritarios ni insolentes, sino populares y parejeros; y donde hubo esclavitud de

> africanos aquellos instrumentos fueron humildes, para poder perdurar y ser libertadores. (p. 250)

Volviendo al ámbito cortesano, hago hincapié en que las interacciones producidas entre los ministriles heráldico-militares y aquellos que estaban avocados a satisfacer las enormes necesidades festivas de la nobleza, favorecieron la creación de maneras nunca antes utilizadas en la orquestación del instrumental, generando con ello muchísimas músicas nuevas. Este es el proceso que estudiaré en los siguientes dos apartados.

5. Papel de los instrumentos heráldicos en la generación de nuevas prácticas musicales durante el siglo XVII

Los diferentes ámbitos musicales cortesanos de finales de la Edad Media y el Renacimiento habrían irremediablemente de fusionarse durante el Barroco, a partir de lo cual surgirían muchas prácticas musicales novedosas. En este sentido, hay que destacar la ópera como un espacio donde los compositores pudieron desarrollar su creatividad, combinando diferentes estilos o llevando elementos técnicos y recursos expresivos de una música a otra, siempre con una justificación escénica. Por ello, la ópera fue una importante vía de traslado de los instrumentos heráldicos a casi todas las músicas desarrolladas en el Barroco, como la de danzas y ballets, sonatas, tocatas y sinfonías, y posteriormente esta expansión alcanzó el ámbito de las obras sacras y religiosas, y también el de la música concertante. Otras transformaciones y mixturas se dieron además dentro del propio ámbito heráldico, cuando estas prácticas sonoras fueron tratadas según las técnicas de los compositores de tradición escrita.

La integración de los instrumentos heráldicos al ámbito propiamente musical no sólo promovió un enriquecimiento instrumental y tímbrico, sino que además llevó los elementos melódicos y rítmicos de las prácticas sonoras militares a los recursos expresivos y compositivos de la época, poniendo en juego la carga simbólica de estos instrumentos —como insignias de poder— en la generación de nuevas significaciones musicales. Fue precisamente su añeja carga simbólica, lo que permitió a los instrumentos militares superar las valoraciones negativas que sobre ellos se tenían en el ámbito teórico musical.

Si bien se reconoce cabalmente que la música de danzas cortesanas —adoptadas del contexto popular— fue un factor de determinante influencia en la configuración de la

música occidental escrita a partir del Renacimiento, aún no hay un estudio detallado que dé cuenta de la medida y las vías por donde las prácticas heráldicas impactaron en la creación musical del Barroco y el clasicismo. Tan sólo en el ámbito sinfónico su huella es honda, y sus alcances pueden ser claramente percibidos en muchas obras emblemáticas hasta el siglo XX.

5.1. Usos operísticos de los timbales y metales, y su incorporación a la música escrita

En *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi —que suele considerarse como la primera ópera en forma—, aparecen ya integrados en una sola orquestación los ministriles altos, bajos y polifónicos. Para la realización de esta *Favola in musica*, Monteverdi se valió de muchas expresiones musicales que hasta ese momento habían tenido funciones diferentes en la cultura cortesana. Hay aquí recitativos en monodia acompañada, momentos corales escritos en texturas homofónicas y polifónicas, piezas instrumentales con o sin danza, arias para solista, duetos o tercetos y, para la *toccata* que inicia la obra, el compositor echó mano de una fanfarria, misma que orquestó junto con los instrumentos de los ministriles bajos, colocándola así en un contexto plenamente musical.

Como Pablo Vayón (2007) advierte, la *toccata* de *L'Orfeo* no es una obertura en el sentido clásico del término —pues áun no existía ese concepto musical—, sino que podría tener un significado político relacionado con la casa real a la que Monteverdi servía, la del duque Francesco Gonzaga de Mantua. Dicho duque encargó la obra al compositor después de presenciar, en Florencia, una innovadora obra dramática puesta enteramente en *recitativo* musical: *Euridice*, escrita por Peri y Caccini con motivo de las bodas entre María de Medici y el futuro Enrique IV de Francia, en 1600. La idea de Vayón, acerca de que esta *toccata* fue escrita en base a una fanfarria propia del duque Gonzaga, se sustenta también por el hecho de que vuelve a aparecer con poca variación en otra de las obras mantuanas de Monteverdi, la *Vespro della Beata Virgine* de 1610. (p. 17, 20)

La *toccata* de *L'Orfeo* a cinco partes de metales se encuentra escrita, factor que resulta una novedad, y es afortunadamente una de las primeras fanfarrias de la cual se conservan todas las partes. Antes de esto, era común que sólo se

escribiera la voz principal (Titcomb, 1956, p. 69). En la partitura, Monteverdi especificó que las voces deben tocarse en las tesituras de *clarino* y *quinta*, *alto e basso*, *vulgano*, más otro *basso* (lámina 97). Esto coincide con los nombres que los teóricos de la época les otorgaban a las tesituras, como Praetorius en el *Syntagma Musicum*, rangos de alturas que tenían que ver con la serie natural de armónicos producida en los tubos de los instrumentos según su tamaño. El Do3 fundamental —la nota más grave y casi nunca utilizada— se llamaba *sotto basso*, el Do4 primer armónico era el *basso*, el Sol4 tenía el nombre de *vulgano*, el Do5 era el *alto e basso*, mientras que el Mi5 y Sol5 era la *quinta* o *prinzipal*; la parte que se tocaba entre el Do6 y Do7 era el *clarino*. Si bien así lo hizo con los metales, Monteverdi no elaboró una parte especial para la percusión, ya que los tañedores de estos instrumentos acostumbraban aprender, practicar y traspasar su conocimiento por vía oral —tal como lo habían asimilado de las instituciones sonoras estatales de los musulmanes. Así, el compositor habría dejado la realización de los toques de tambor de su fanfarria al ejecutante enterado de su oficio, quien lo habría desarrollado en base a su práctica habitual dentro del conjunto de ministriles altos. En esta fanfarria, el timbalero elaboraría florituras rítmicas sobre la parte del *alto e basso*. (*Ibídem*: p. 69-70)
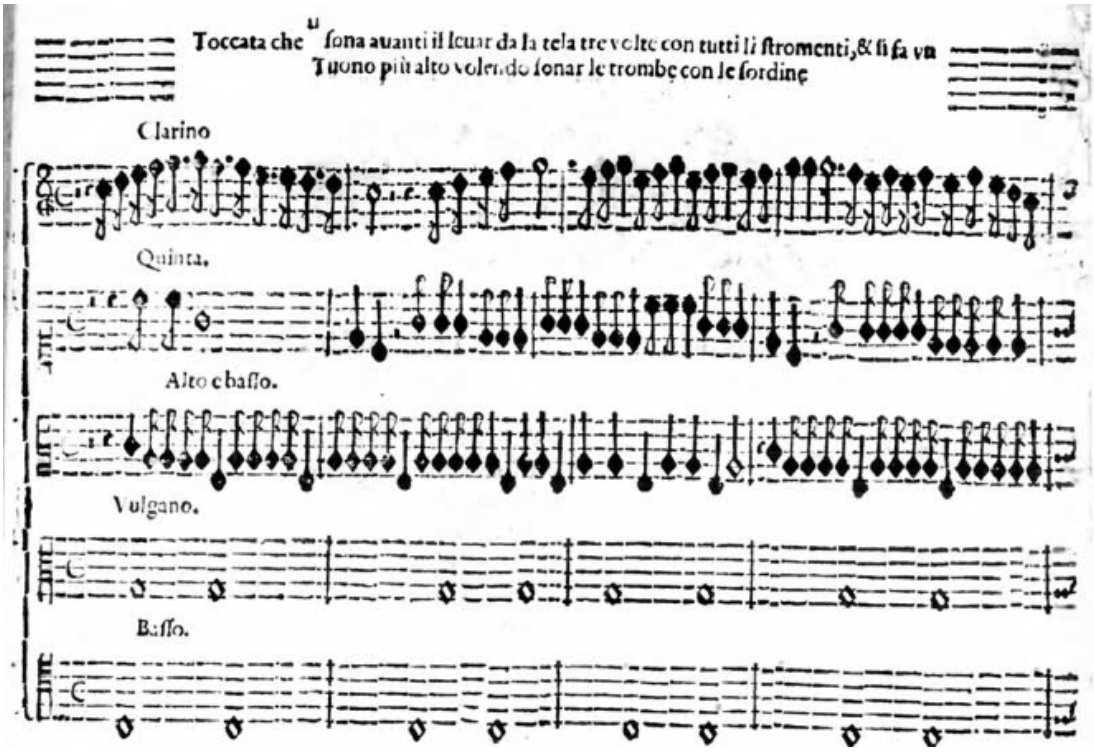


Lámina 97. *Toccata* que da inicio al *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi.

Además de la novedad de las cinco partes escritas, esta fanfarria introduce otra importante primicia; la cual consiste en una indicación que aparece al principio, y que dice: *Toccata che si suona avanti il levar da la tela tre volte con tutti lo stromenti*,[150] lo cual quiere decir que a esta fanfarria —que normalmente se hubiera tocado solamente con los instrumentos de los ministriles altos— se tendrían que agregar los instrumentos de los ministriles bajos, como las cuerdas frotadas y pulsadas, además de flautas o pífanos.[151] Para realizar esto, los instrumentos bajos leerían sobre la parte de metales que correspondiera a su registro sonoro. Era normal en este momento no escribir una parte específica para cada instrumento, sino utilizar una parte genérica para determinado rango sonoro dentro del conjunto. De la misma manera, mucha de la música instrumental de siglos anteriores se realizó sustituyendo partes de polifonía vocal por algún instrumento homólogo al registro de las líneas de soprano, alto, tenor o bajo. Como esta *toccata* tiene toda la fisonomía de un toque heráldico, más el agregado de los instrumentos bajos, se sobreentiende que debían incluirse *timpani* junto a los metales, aunque el compositor no haya hecho una indicación especial al respecto.

La primera mención directa sobre tambores-cazo en una partitura orquestal, muy probablemente fue la que hizo Francesco Cavalli en su ópera *Elena* (1659-60). Este sucesor y discípulo de Monteverdi utilizó los instrumentos heráldicos dentro del escenario, para contextualizar algunas escenas o caracterizar a sus personajes, de tal manera que llegaban a sonar junto con la orquesta. Pero las mixturas no acaban ahí. Además, existen algunos pasajes con cuerdas y voces escritos con un estilo muy apegado a la música heráldica y militar. Como menciona Kristin A. Kane (2010):

> La escena 16 del acto II abre con un coral-fanfarria, que concluye con las palabras 'Il timpano suena, se tocan las trompas' (...) El pasaje instrumental en La Mayor que sigue es llamado *Tocco*, y está escrito en un estilo idiomático de fanfarria de timbales y trompetas (...)

[150] *Toccata* que se suena después de levantar el telón tres veces con todos los instrumentos.

[151] Como Blades (1992) sugiere, es posible que se hayan utilizado timbales en una orquesta conjunta de ministriles altos y bajos desde 1565, en el *intermezzo* musical renacentista *Psyche ed Amore* (p. 236). Sin embargo, el hecho de que los ministriles altos y bajos tocaran en la misma obra no quiere decir que necesariamente lo harían juntos. Habría que encontrar en la partitura algún indicio de ello, como es el caso de la *toccata* de *L'Orfeo*. Desgraciadamente, Blades no proporciona fuentes de consulta y, hasta donde conozco, no hay tampoco ningún sitio en línea que posibilite un vistazo del original de *Psyche ed Amore* para corroborar esta sugerencia.

> La presencia de trompetas y tambores en la producción original invita a preguntarnos si estos instrumentos no habrían sido tocados en otras escenas también. Un obvio candidato es el acto I, escena 10, en donde Cavalli escribe una pieza instrumental estridente etiquetada como *Lotta*, utilizada para representar una pelea entre Elena y Menelao. Aquí, de nuevo los instrumentos altos tocan arpegios simples y rítmicos en Re y La Mayor, en un típico estilo de fanfarria de trompeta. La asociación de estos instrumentos [timbales y trompetas] con el contexto militar, en combinación con el volumen instigador de la música [de la orquesta], pudo haber añadido cualidades maravillosas a la partitura. Otra posibilidad es el coro de cazadores de la escena 16 del acto II, con arpegios en Do Mayor; aquí la trompeta pudo servir como un instrumento dentro del escenario de manera natural. (p. 96)

Siguiendo esta lógica escénica, se piensa que Cavalli pudo también haber utilizado las trompas de caza dentro de su ópera *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639), la cual se considera la primera ópera veneciana. Dentro de una escena de cacería, Cavalli escribió una pieza con todas las características habituales de los toques de trompas usados en esta práctica caballeresca medieval. Estas fanfarrias solían estar en compás de 6/8 y sus melodías oscilaban alrededor de las notas de los armónicos de 8.va y 5.ta.[152] Este tipo de pasajes son también el fundamento de la inclusión de los cornos en la orquesta clásica. En estos casos, Cavalli trasladó la presencia de insignias sonoras hacia dentro de los acontecimientos del drama. Si Monteverdi agregó una fanfarria para honrar e indicar la presencia y patrocinio de un noble de carne y hueso, Cavalli lo hizo para contextualizar las acciones de un noble alegórico.

A partir de estos dos compositores, los instrumentos heráldicos se volvieron indispensables en toda escena operística donde aparecieran personajes asociados con la realeza o sus actividades, ya sea que los tambores, trompas o trompetas apareciesen dentro del escenario, fuera de este junto a la orquesta, o incluso en ambas situaciones, cuando se buscaba crear un efecto de eco entre los instrumentos del escenario y la orquesta.

---

[152] En Francia todavía se practica la cacería al estilo medieval como deporte, y en algunas ciudades en la época de verano se tocan estas fanfarrias en lugares públicos para evocar la usanza antigua. En los últimos años, estos sonoros llamados han sido recopilados por Heinrich Hubert, quien en 1998 fundó el Instituto de Música de Caza en Gemonval Francia, para fomentar la enseñanza de las técnicas de su interpretación con los instrumentos originales. (Betancur, 2010: p. 27).

Una de las modificaciones que más trastocaron la práctica de los ministriles altos fue la creciente tendencia en el Barroco de regular sus líneas a través de la escritura musical. Si bien en los metales esto no era completamente nuevo, en los timbales sí fue una completa novedad. Algunos investigadores concuerdan en que el primer toque escrito para timbal aparece en las *Auffzug 2 Clarinde und Heerpauken* (*Fanfarrias para 2 clarines y timbales*), escritas *circa* 1656 por Nicholas Hasse. En el manuscrito se leen claramente las dos partes de trompeta, mientras que la parte de percusión sería un pequeño fragmento apuntado al margen. Sin embargo, no hay nada que especifique que este fragmento sea para los timbales, por lo cual otros piensan que sus partes fueron extraviadas o que por lo menos no se escribieron completas. Esto último podría deberse a que los timbaleros habrían desarrollado su hacer a partir de las partes de trompeta (Titcomb, 1956: p. 61).

Dentro de la música orquestal, las primeras partes escritas de timbales aparecieron en la tercera tragedia lírica de Jean Batiste Lully, *Thésée* (1675), y luego en *The fairy queen* (1692), del inglés Henry Purcell. Sin embargo, Lully ya había utilizado timbales —sin pauta— desde su ballet *Serse* (1660), dentro de una escena de marineros donde se toca una *tromba marina*. Otro instrumento heráldico que fue sometido al rigor de la escritura por Lully fue la trompa de caza. Al igual que Cavalli, él las integró en algunas escenas de sus óperas, pero ya no como un instrumento escénico caracterizador de personajes, sino dentro de la orquesta en *La Princesse d'Élide*, de 1664.

Además de las fanfarrias, Lully echó mano de la marcha, otro tipo de toque militar para musicalizar sus dramas. Un ejemplo de esto se encuentra en el acto I, escena 9, de *Thésée*. Tanto la fanfarria como la marcha fueron toques que se vieron transformados en el ámbito operístico, al ser reelaborados bajo las técnicas y recursos de los compositores. Este nuevo estilo de marcha —enriquecido armónicamente y plasmado a través de la escritura— terminó por adoptarse de rebote en el propio ámbito heráldico-militar, cerrando así un primer ciclo de intercambio entre estas dos esferas de la música cortesana.

El siguiente ejemplo muestra claramente cómo la música heráldica se influyó de las técnicas de los compositores de corte. Se trata de un fragmento de una marcha para dos pares de timbales compuesta por Jaques y André Philidor, para una celebración del rey Luis XIV llevado a cabo en Versalles en 1683 (lámina 98).

A partir del segundo compás del fragmento, comienza una serie de imitaciones rítmico melódicas que se extienden por 6 compases. La textura contrapuntística no era habitual en el lenguaje de los timbales, por lo que debe considerarse un pasaje excepcional escrito bajo la influencia de las técnicas imitativas desarrolladas antes en la música de alientos, cuerdas y teclados. A partir del segundo sistema del fragmento, se recobra la habitual homorrítmia. (Titcomb, 1956: p. 64-67)
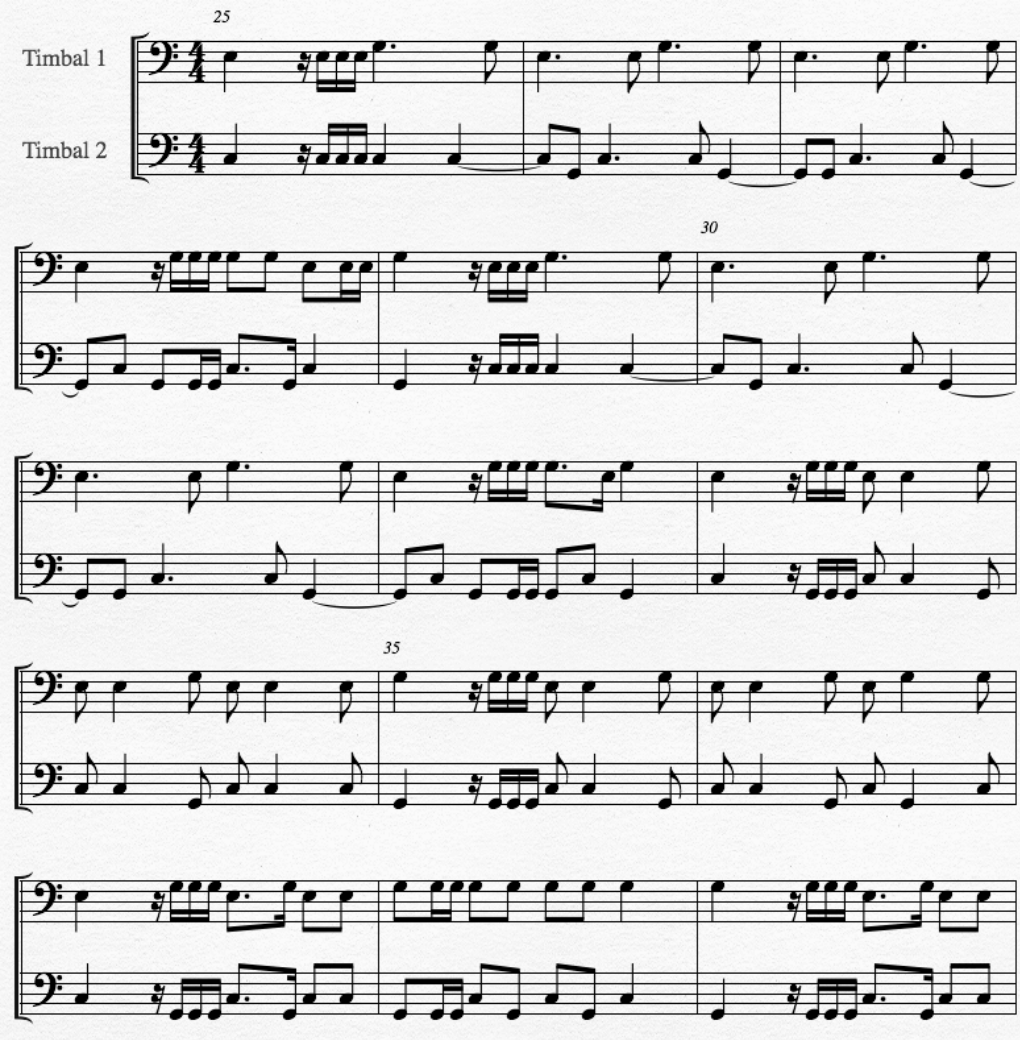


Lámina 98. Fragmento de una marcha para dos pares de timbales compuesta por Jaques y André Philidor.

La marcha llegaría a ser en el siglo XVIII un tipo de composición muy recurrente para representar algún tipo de ideología nacionalista —incluso los himnos nacionales contemporáneos de muchos países, son en realidad marchas.

5.2. Nuevas influencias en la música heráldica del Barroco

La innovación, a través de la combinación de elementos de los diferentes ámbitos musicales cortesanos, no fue un ejercicio que se diera únicamente en la ópera, sino que hubo compositores que hicieron lo propio desde el seno de las prácticas heráldicas. En este sentido, es muy relevante las *Arie per il Balletto à Cavallo* (*Arias para el Ballet a Caballo*)[153], de Heinrich Schmelzer, escrito en 1667 para una fiesta del emperador Leopoldo I y la infanta Margarita de España. El trayecto de este influjo fue justamente contrario al llevado a cabo cuando la ópera integró instrumentos heráldicos. En el caso del ballet de Schmelzer, fue una práctica intramuros la que se llevó a exteriores —el terreno original de los tambores y metales. Compositivamente hablando, en esta obra se mezclan elementos característicos de la música de danzas con los de toques heráldicos. La suite se desarrolla de la siguiente manera:

[153] La tradición de los ballets ecuestres parece haberse iniciado en Italia durante el Renacimiento. Según Paul Nettl y Theodore Baker (1933), desde 1608 se tiene noticia de un *Balleto de Cavalli* llevado a cabo por el gran duque Francesco de Medici en persona, junto con un séquito de 32 jinetes en círculos concéntricos en la *Piazza di Santa Croce* de Florencia, con motivo de celebrar sus nupcias con una archiduquesa austriaca (p. 76). Solerti menciona además muchos otros ballets ecuestres en su libro *Musica, Ballo e Dramatica*, al citar los diarios de festividades del ducado florentino de entre 1600 y 1637 (*ibídem*: p. 75). Sin embargo, hay una discrepancia en la información brindada por Nettl y Baker, pues la fecha del mencionando ballet nupcial del gran duque Francesco de Medici no coincide con el tiempo de vida del noble, quien vivió entre 1541 y 1587. Si esta incompatibilidad de fechas se debe a que el registro pudo llevarse a cabo después de la muerte del duque, entonces dicho *balleto* pudo haberse desarrollado décadas antes, cuando se consumaron las nupcias del mencionado Francesco I de Medici con la archiduquesa Juana de Habsburgo-Jagellón, en 1565. La opción de que dicho registro nupcial se refiera al homónimo del gran duque Francesco de Medici, el príncipe Francesco de Medici (1614-1634), sobrino nieto del primero e hijo del gran duque Cosimo II de Toscana, es imposible, pues en 1608 este príncipe aún no había nacido. Es también probable que estos autores hayan errado el nombre del noble participante en el *balleto*, y que no se haya tratado del gran duque Francesco de Medici, sino de Cosimo II, quien fue gran duque en Toscana entre 1590 y 1621, y que también se casó con una archiduquesa austriaca de nombre María Magdalena, precisamente en 1608.
A través de la unión nobiliaria entre Florencia y los Habsburgo, los ballets ecuestres llegaron a Austria, y ahí esta tradición se enriqueció con la escuela ecuestre española, que tuvo mucha influencia en Viena y Europa central desde que se consolidó la unión de las casas reales de Habsburgo y Castilla-Aragón en la figura de Carlos I (V), a principios del siglo XVI. La equitación ibérica era entonces la más reconocida de Europa, habiendo heredado toda la tradición y los conocimientos sobre la crianza, doma y monta de caballos de los expertos árabo-bereberes andalusíes.

1. *Corrente per l'Intrada di S. M. C. & di tutti i Cavaglieri. Con Trombe & Timpani.*

2. *Giga per Entrada de i Saltatori, e per molte altre figure. Con Viol. & Clarini.*

3. *Follia per nuovo ingreffo de i Saltatori, & altre operazioni de Cavalli. Con Trombe & Timpani.*

4. *Allemanda per gl'intrecci e figure di paffeio grave introdotto da S. M. C. e Cavaglieri. Con Viol.*

5. *Sarabanda per termine del Balletto. Con Trombe & Timpani.*

Desde el plan instrumental puede apreciarse la intención de combinar las diferentes familias de instrumentos provenientes de distintos ámbitos cortesanos, consiguiendo así tres tipos de orquestación: a) sólo instrumentos heráldicos; b) instrumentos bajos y parte de los heráldicos; c) sólo instrumentos bajos. Pero hay además muchas otras mezclas. La *corrente*, *follia* y la *sarabanda* son de hecho fanfarrias, pero sometidas al espacio fraseológico en *tempo* y ritmo de las danzas que se anuncian: 3/2, 4/4, y 3/2, respectivamente. La *alemanda* de cuerdas es la única que se mantiene dentro de un estilo cabalmente dancístico, mientras que la *giga* es la pieza donde las mixturas alcanzan más sutileza, llevándolas más allá de la mera combinación instrumental, al nivel de la hechura del discurso musical. En esta *giga*, sobre una base de cuerdas se intercalan y yuxtaponen exquisitamente frases de los clarines que remiten al estilo heráldico, pero sin llegar a convertir el conjunto plenamente en una fanfarria. (Lámina 99)

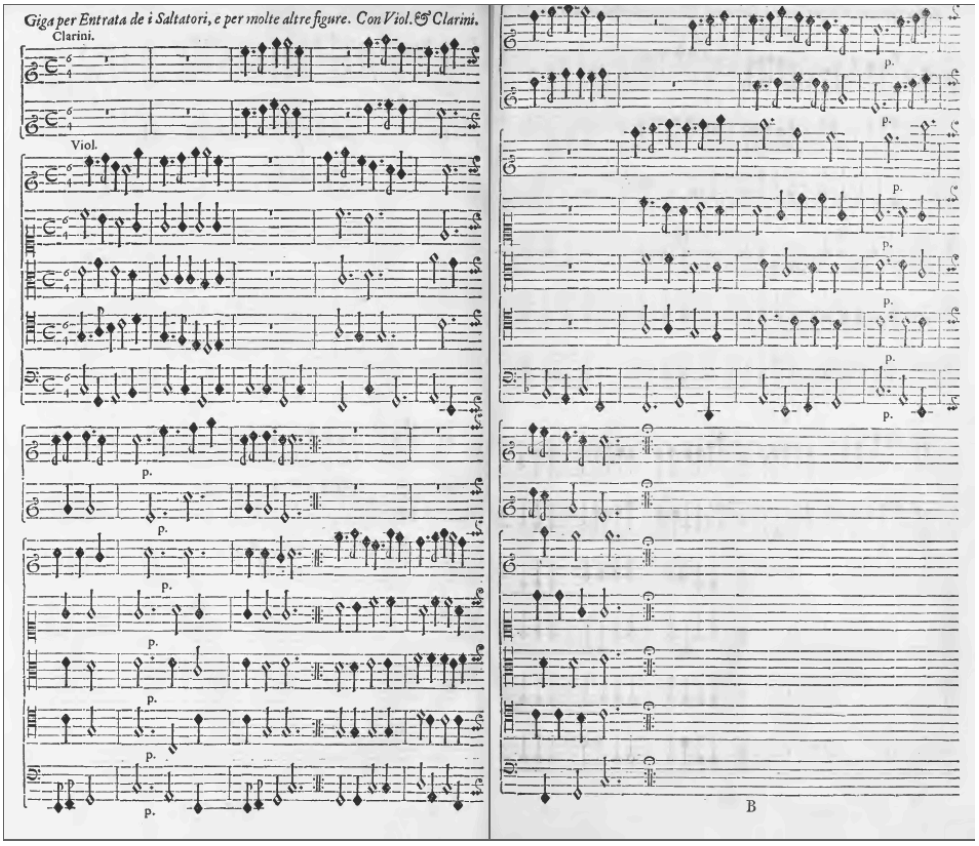


Lámina 99. Giga del *Balletto à Cavallo* de Schmelzer.

Schmelzer también integró los instrumentos heráldicos a las sonatas compuestas con la técnica del bajo continuo, lo cual debió haber sido una mixtura musical nunca escuchada antes. Ejemplo de esto es la *Sonata Natalis à 12*, para cuerdas, 6 clarines, timbales y bajo continuo, y la *Sonata Natalitia à 3 cori* compuesta dentro del estilo veneciano de coros enfrentados. En el primer coro hay 5 violas; en el segundo 3 *piffari*[154] y un fagot; y en el tercero 2 cornetas[155] y 3 trombones.

[154] El *piffaro* es un aliento de doble caña propio de la región Norte de Italia. Es una variante del *surnā* oriental y parecido en tamaño y sonido a una chirimía, ambos considerados predecesores del oboe moderno.

[155] No se confunda esta corneta barroca alemana con la moderna corneta a válvulas del siglo XIX. La utilizada por Schmelzer debió ser la corneta de madera con boquilla circular y agujeros para los dedos, muy utilizada en Alemania desde el siglo XVI, según el tratado de Virdung *Musica getutscht* (1511). Hubo tanto cornetas rectas como curvas. De hecho, su nombre original debió referir a un pequeño cuerno. Se tiene noticia de un encargo de dos cornetas para la corte de Isabel "la Católica" en Granada durante el año de 1500, donde se dice que una de ellas era de un "cuerno liso blanco" y la otra "pequeña, corta, negra", ambas repletas de adornos de finas telas y oro (Pedrell, 1901: p. 87). Sobre esta diferencia entre cornetas, se menciona que las blancas eran rectas de madera o marfil, mientras que las negras eran encorvadas, también de madera, pero forradas de un cuero oscuro. Las cornetas blancas eran también llamadas "mudas" o *cornomudas* por su sonido más dulce y suave. (*Ibídem*, p. 26)

Ambas obras son, a su vez, una mixtura estilística entre la sonata *da chiesa* y *da camera*, al integrar elementos de cada ámbito. La temática es religiosa, puesto que están pensadas para la celebración de la navidad, de tal manera que los instrumentos heráldicos encuentran justificación en la representación sonora de Cristo como un rey divino —expondré el proceso de esta resignificación en el subapartado que sigue. La serie de arias de esta obra presentan un empaque riguroso y eclesiástico, no obstante, siempre conservan un aire de danza popular. La búsqueda de mixturas de Schmelzer quedó expresada por el propio compositor en otra de sus sonatas, a la que directamente tituló *Sonata per chiesa e camera*, escrita para cuerdas, trompetas y timbales. Según Paul Nettl y Theodore Baker (1933) —pioneros en la revalorización de la obra de Schmelzer—, es sobre todo en las arias de este compositor donde se encuentra el primer ejemplo de genuina música vienesa, ya que incorpora el material melódico y el espíritu de las canciones y danzas campesinas de la región, lo cual las distingue de las arias al estilo de la ópera italiana (p. 78).

Para mediados del siglo XVII, la práctica de los músicos heráldicos de alientos comenzó a verse transformada, debido a las innovaciones en las técnicas de construcción de los instrumentos de doble caña. En Francia, se llamó *hautbois* ("oboe" en español; literalmente "madera alta") a un renovado instrumento basado en la chirimía que remplazó progresivamente a su antecesor en los grupos heráldicos europeos. Para 1663 cada compañía de mosqueteros franceses tenía tres oboes y tambores, dotación que pronto se incrementó a cuatro alientos al incluir dos oboes, un *taille* (oboe tenor) y una dulzaina o fagot en el registro grave. Inglaterra asimiló el uso de la familia de oboes, incorporándolos a la Guardia Montada de Granaderos en 1678, y luego también a la de los Guardias de a Pie. Alemania siguió el ejemplo a comienzos del siglo XVIII, cuando los integró a sus milicias. (Hind & Baines, 1980: p. 311)

Probablemente, el éxito de los oboes sobre las antiguas chirimías, se debió a que con los primeros se conseguía un sonido más controlado. En lo subsecuente las agrupaciones *harmonie* de alientos de doble caña conseguirían elevar su estatus dentro de los ministriles heráldicos, aunque nunca al nivel de los timbaleros y trompeteros.

Los conjuntos de *harmonie* también se vieron enriquecidos por los instrumentos de percusión usados en la Mehter-hane otomana, como los platillos (*zil*), el

triángulo, el bombo o *gran cassa* (*davul*), y el *cagana*, así como también algunas de las técnicas corporales para tañer los instrumentos de percusión o mover el bastón de mando, el cual originalmente era un *tugh*.[156] En Europa, la sostenida y creciente relación con el Estado turco, terminó por cristalizarse en una nueva ola de usanzas orientales adoptadas, que comenzaron a popularizarse en las cortes del Este y centro de Europa desde inicios del siglo XVII. Si anteriormente los europeos se habían apropiado de elementos turcos para la acción bélica, en esta segunda etapa turquizante adoptarían las maneras y tradiciones celebrativas estatales.

La inmensa suntuosidad de las festividades otomanas fue bien recibida por los nobles europeos, primero porque podían tomarlas como un modelo efectivo y vistoso para ensalzarse a sí mismos ante sus súbditos y ante otros nobles rivales, pero también, porque de esta manera "lo turco" quedaba simbólicamente a su servicio, y así, los ejércitos otomanos podían ser derrotados alegóricamente en justas y en representaciones teatrales de batallas, como un argumento práctico para minimizar el poderío de los sultanes y engrandecer el propio. Un proceso similar se vivió en la Península Ibérica después de expulsar a las dinastías bereberes, donde el gusto por las usanzas moriscas se volvió incluso un símbolo de poder —esto puede deducirse de las formas cortesanas seguidas por personajes como el condestable Miguel Lucas de Iranzo. Gran parte de la emulación de las tradiciones celebrativas otomanas se llevó a cabo a través de la música, pues como se ha visto, la institución sonora de la Mehter-hane era la que tenía más poder representativo en las ceremonias estatales del sultanato turco.

Desde la corte del elector Christian II de Sajonia (1601-1611), hay referencias de bandas de músicos militares imitando a las bandas de jenízaros, vistiendo a su usanza y mezclando el instrumental turco con el europeo. El propio elector Christian II solía vestir a la turca, e incluso portaba una cimitarra a su costado. También en la crónica de la boda del archiduque Johann Friedich de Württemberg con Barbara Sophia de Brandenburgo, acaecida en 1609, se menciona que hubo doce días de festejos, entre los que se llevó a cabo un desfile temático que culminó en un carrusel —uno de los primeros llevado a cabo en una corte cristiana europea. El carrusel fue un tipo de competencia ecuestre por

[156] Esta parafernalia motriz es incluso apreciable hasta nuestros días en los percusionistas de las bandas militares y en los bastoneros de los desfiles.

equipos también de origen oriental, en la que siempre se encontraba representado un bando que imitaba a las milicias turcas.[157] Entre las comparsas del desfile previo al carrusel igualmente estuvieron representados significativamente los turcos, además de las nueve musas del Parnaso, Pegaso, Venus y los siete planetas[158] (Bowles, 2006: p. 540-541).

La moda turquizante del siglo XVII se extendió pronto por las cortes de Europa del Norte. En la boda del príncipe Christian V de Dinamarca y Noruega con la princesa Magdalena Sibylla de Sajonia —la más grande celebración europea de la primera mitad del siglo XVII— hubo desfiles con comparsas a la turca. Y las celebraciones por la coronación del rey Carl XI de Suecia, en 1672, incluyeron un carrusel y una carrera de aro[159], en los que el tema fue derrotar a los equipos que representaban a los turcos, y el propio rey participó en estas justas teatrales para conseguir tal objetivo. Dentro de esta celebración pudo haber participado, por vez primera, un conjunto de auténticos músicos jenízaros que tocaran en una corte europea no invadida u ocupada por turcos. Su música construyó la atmósfera oriental apropiada para caracterizar las comparsas a la turca. (*Ibídem*: p. 544-545).

A principios de la octava década del siglo XVII, las fuerzas cristianas comenzaron a recuperar algo de los territorios invadidos por los turcos, quienes sufrieron su mayor derrota en la batalla de Kahlenberg, en 1683. Transilvania fue recuperada ocho años más tarde, y finalmente, se firmó la paz en el Tratado de Karlowitz, en 1699. A partir de esta tregua, las cosas turcas se popularizaron aún más por las cortes europeas ya que se intensificaron las relaciones diplomáticas entre los Estados cristianos con los otomanos. Para entonces, en el Estado de Sajonia ya se usaba con regularidad una banda supuestamente "jenízara" de ministriles sajones para solemnizar las actividades del elector. Se sabe que, por ejemplo, los "jenízaros" sajones tocaron en el recibimiento y celebraciones por la visita del rey Frederik IV de Dinamarca, en 1709. Estos músicos participaron en una larga

[157] Los equipos se colocaban frente a frente formando un círculo, luego un jinete galopaba por el campo de juego para retar a un contrincante, este lo recibía arrojándole bolas huecas de barro haciéndolo huir de regreso a su formación. Ahí era protegido por otro jinete que perseguía a su vez al perseguidor del primer atacante, y así sucesivamente. (Bowles, 2006: p. 541).

[158] Todavía no se conocían Neptuno y Plutón.

[159] Este tipo de competencia consistía en acertar una lanza en medio de un aro suspendido entre dos postes, mientras el lancero galopa con su caballo a toda velocidad.

procesión, en la representación de una batalla y en una jornada de caza, y cuatro días después, en una carrera de aro. (*Ibídem*: p. 546-547)

En estas representaciones celebrativas no tan sólo aparecían "turcos", también se tiene registro de carros alegóricos con temática africana y americana. El comienzo de la exploración de otras áreas del globo terráqueo y el contacto con otras culturas propició la integración de nuevas visiones al imaginario del europeo. Asimismo, se tiene huellas de la participación de ministriles negros africanos en tales temáticas, con lo cual los nobles buscaban obtener una puesta en escena más real (*ibídem*: p. 548). No hay que descartar tampoco la presencia de nativos americanos en estos desfiles del Barroco; se sabe que una práctica común de los colonizadores europeos fue el secuestro y traslado de gente del Nuevo Mundo hacia el viejo continente, ya sea para que fuesen sirvientes, soldados del ejército regular o simplemente como un elemento más para demostrar el exotismo de las tierras lejanas. La asociación de los soldados negros de origen africano con el oficio de ministril heráldico se hizo en este periodo muy habitual, quizá como una estrategia simbólica para mostrar el señorío del noble sobre varios pueblos lejanos del mundo.

Un dato importante es que a todos los cuadros alegóricos de los desfiles solían añadírseles los timbales, aunque este instrumento no fuera propio de la cultura que buscaba recrearse (*ibídem*: p. 548). En el imaginario europeo sobre lo exótico se mezclaron elementos provenientes de diferentes regiones, grupos étnicos y épocas, de tal manera que hubiera sido absolutamente posible ver a Alejandro Magno, a una legión romana o a los ejércitos de un emperador mexica, marchar al son de timbales y trompetas.

La presencia de ministriles negros africanos en los despliegues y desplazamientos de corte, llamó la atención del pintor holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn, quien en 1638 culminó su cuadro *Comandante negro y timbalero* (lámina 100).



Lámina 100. Timbalero en un lienzo de Rembrandt.

Con la introducción del recién incorporado instrumental extranjero *alla turca* y el previamente apropiado de Oriente —las trompetas, chirimías y tambores—, los músicos heráldicos europeos recrearon las sonoridades y ritmos de la música otomana desde las concepciones de su propia cultura musical, a partir de lo cual se produjo una nueva música militar. En este proceso, los añejos instrumentos heráldicos europeos, cuya apropiación se había llevado a cabo desde hacía siglos, funcionaron como un conjunto traductor —en el sentido lotmaniano del término—, puesto que permitió integrar coherentemente las nuevas influencias sonoras y organológicas a las antiguas prácticas heráldicas, creando así nuevos rasgos estilísticos.

El conjunto de tambores-cazo y metales se ubicaban en el núcleo mismo del constructo simbólico más representativo y significativo de la cultura sonora estatal, tanto de los europeos como de los otomanos, y este fue un factor que facilitó la identificación mutua de los sistemas simbólicos entre las respectivas instituciones. Mientras estos núcleos se mantuvieron estables, los demás elementos del sistema pudieron aceptar transformaciones y novedades sin perder el sentido básico de sus formas sonoras y simbólicas. Con esta interacción no tan

sólo se vio transformada la práctica heráldica europea, sino que hay indicios de que los otomanos también integraron a su práctica elementos europeos. En las modernas bandas *mehter* es posible ver trompetas europeas y no *karnā*, y tambores-cazo afinados a la europea —con llaves de tornillos— aunque siguen conservando sus nombres turcos.

5.3. Timbales y metales en la música sacra

El impulso que los compositores del Barroco dieron a los instrumentos heráldicos dentro de las nuevas músicas fue tan intenso, que incluso alcanzó el ámbito de la música sacra. En la música para la liturgia, la inclusión de los timbales y metales supone un proceso de transformación aún más dramático, pues antes tuvieron que superarse las valoraciones negativas que los teóricos eclesiásticos tenían en general sobre la música instrumental, y en particular sobre el uso de instrumentos militares en las ceremonias religiosas.

Desde las concepciones más ortodoxas de la música eclesiástica, los instrumentos debían quedarse fuera de la iglesia. Según un tratado escrito por Gil de Zamora, franciscano de la segunda mitad del siglo XIII, todos los instrumentos estaban prohibidos en la iglesia, excepto el órgano. Y según los concilios de Tréveris (1227), Lyon (1274) y Vienne (1311), la polifonía con instrumentos siempre se consideró dentro del ámbito de la *musica vulgaris*, y fue oficialmente segregada (Cattin, 1999: p. 152, 153). No obstante, a lo largo de la Edad Media, más instrumentos fueron aceptándose en la iglesia. Los compositores los integraron primero doblando las voces de sus polifonías seculares y en música de carácter religioso que no estaba destinada a la liturgia. Ya para el siglo XV, aparecen registros del uso de instrumentos en la misa. En 1436, un testigo ocular del servicio de consagración de la catedral de Santa María dei Fiore de Florencia escribió que:

> al alzarse la hostia sacratísima consagrada, todo el ámbito del templo se colmó de tales coros de armonía y de tal concierto musical de diversos instrumentos, que parecía (no sin razón) que las sinfonías y las canciones de los ángeles y del divino paraíso habían sido enviados desde el cielo para susurrar a nuestros oídos una dulzura celestial increíble. (Grout & Palisca, 1995: p. 200)

Pero los instrumentos heráldicos tardarían mucho más tiempo en integrarse a la dotación normal de las orquestas de música sacra. Ya he mencionado que, en 1511, Sebastian Virdung escribió el primer tratado especializado en organología —el *Musica getutscht und aufgezogen*—, lo cual es muestra y consecuencia del sensible aumento en el uso de la música instrumental que había ocurrido en el siglo XV, sin embargo, en este tratado todavía se habla de los timbales con una valoración negativa, incluso diabólica.

La valoración de Virdung demuestra que, en esta época, los juicios que se tenían sobre los tambores-cazo eran aún contradictorios, positivos o negativos dependiendo del quehacer de quien los enunciara. Desde el ámbito político y militar eran por supuesto poderosas insignias de poder y, por lo que se entiende de los registros de las fuentes, la percepción popular no era diferente de esto. Sin embargo, desde el punto de vista de los teóricos musicales, las posibilidades sonoras de estos tambores, iban en contra de los ideales del arte, imaginados según los parámetros filosóficos y morales que creían haber recuperado intactos del helenismo antiguo.

Una muestra de esta idealización sobre la música de la antigua Grecia, la encontramos en una carta de 1549, escrita por el obispo Bernardino Cirillo, quien desde esta concepción se opuso a las innovaciones compositivas en la música sacra.

> La música entre los antiguos fue la más espléndida de todas las artes. Con ella estos crearon efectos cargados de fuerza que nosotros, en la actualidad, no somos capaces de producir bien ni con la retórica ni con la oratoria a la hora de conmover las pasiones y los efectos del alma (...) Veo y escucho la música de nuestro tiempo, que algunos dicen ha llegado a un grado de refinamiento y perfección que nunca antes ha existido o pudo conocerse (...) Esto está claro: la música de hoy día no es el producto de la teoría, sino sólo una aplicación de la práctica (...) me gustaría que cuando una misa se cantase en la iglesia, la música se viese reducida al significado fundamental de las letras, gracias a ciertos intervalos y números (...) En nuestro tiempo, los músicos han dedicado todo su arte y esfuerzo a escribir pasajes imitativos, con los cuales mientras una voz dice: "Sanctus", la otra entona "Sabaoth", mientras otra más hace lo mismo con "Gloria tua", mediante aullidos, rugidos y tartamudeos, con lo cual recuerdan más a los gatos en enero que a las flores de mayo. (Manuzio, 1564, citado por Grout & Palisca, 1995: p. 211)

No obstante, las acometidas teóricas contra las trasformaciones creativas en la música sacra no lograron detener las tendencias innovadoras impulsadas desde la práctica. No se canceló ni la polifonía eclesiástica, ni el continuo enriquecimiento en la dotación instrumental de las orquestas litúrgicas, las cuales finalmente incluyeron los instrumentos heráldicos.

El proceso de integración de los timbales a las filas de la música sacra no fue muy diferente al que se dio en la música cortesana o en la ópera. Como gran parte de las actividades de la nobleza eran desarrolladas en contextos rituales extramuros o intramuros, sus insignias sonoras tuvieron también que estar presentes en estas ceremonias para darles la solemnidad adecuada. Desde el siglo XIV hay noticias de que los ministriles heráldicos acompañaban a los nobles en las procesiones que los escoltaban hacía las puertas de la iglesia, para ser bautizados, coronados o tomar los votos del matrimonio. Ya en el siglo XVI, los registros ubican a los instrumentos heráldicos tocando en momentos específicos dentro de la iglesia, intercalándose o yuxtaponiéndose a los músicos polifónicos que cantaban las partes de la misa, pero todavía no en una orquestación planeada conjuntamente, sino en una manera de interacción muy parecida a la que se daba entre estos mismos heraldos y los músicos cortesanos de bailes y divertimentos.

Se tiene noticia de que durante el servicio de coronación del rey Maximiliano II de Bohemia, ocurrida en 1562, "fue cantado un *Te Deum laudamus*, y mientras tanto, añadiendo pompa, más de sesenta trompetas y timbales comenzaron a tocar." Y en 1587, durante la boda de Wolfgang Wilhelm de Neuburg y Magdalena de Bavaria, "tan pronto como los príncipes arribaron a la iglesia, uno podía escuchar los trombones, trompetas y timbales colocados en lo alto en lados opuestos. Después de las felicitaciones a la pareja nupcial, la gente ocupó de nuevo los bancos de la iglesia para cantar el *Te Deum laudamus* (...), y cuando el canto cesó los timbalistas y trompeteros fueron escuchados." (Bowles, 2002: p. 363, 366)

Para principios del siglo XVII aparece la primera mención de los instrumentos heráldicos tocando orquestadamente con los músicos polifónicos. En la boda del conde Johann Georg de Brandenburgo con la duquesa Eva Christina de Württemberg, en 1610, "luego de que los desposados fueran bendecidos por el pastor, un sermón fue recitado, y luego de una abundancia de música, un *Laudate pueri Dominun* fue cantado, junto con trompetas y timbales,

concordando con el texto y la música, de una manera en que nunca se había hecho antes." Y en la coronación de Matthias I como rey del Sacro Imperio Romano, en 1612, "un *Te Deum laudamus* fue cantado por tres coros polifónicos de la corte junto con trompetas y timbales." (*Ibídem*: p. 372-373)

La creciente tendencia iniciada desde el siglo XV a utilizar los instrumentos heráldicos integrados en los diferentes tipos de música cortesana, logró cambiar la valoración negativa que sobre ellos se tenía en las concepciones teóricas de la música eclesiástica. Poco más de un siglo después del tratado de Virdung, el teórico Michael Praetorius en su *Syntagma Musicum* de 1619, incluyó a las trompetas y timbales dentro del instrumental regular de la música sacra del tipo *Polyhymniæ Heroica*, un estilo que había clasificado dentro del conjunto total de la *Polyhymniæ Ecclesiasticæ* (Kite-Powell, 2004: p. 195).

En lo subsecuente, el uso de timbales y metales dentro de las misas solemnes se volvió algo completamente normal. Tal como había sucedido previamente en la pintura, la carga simbólica de los instrumentos heráldicos como elementos representativos del poder o estatus se transfirió hacia las entidades divinas, en lugar de estar dirigida a los nobles. Pronto, los timbales y metales solemnizaron también música sacra no relacionada con la presencia de la realeza, sino aquella dedicada directamente a algún personaje de la corte celestial o a los sagrados textos bíblicos.

El uso de instrumentos heráldicos dentro de la música sacra debió ser ya muy profuso antes de la mitad del siglo XVII. Esto puede deducirse a partir de una serie de recomendaciones que algunos procuradores eclesiásticos italianos tuvieron que hacer en 1639, con tal de proscribir su uso. Ellos escribieron:

> En las solemnidades de música no [se debe] permitir que sean empleados instrumentos salvo los de uso ordinario en las iglesias, absteniéndose particularmente del uso de instrumentos bélicos, como son trompetas, tambores y otros semejantes, más aptos para usarse en los ejércitos que en la casa de Dios Nuestro Señor... (citado por Bianconi, 1999: p. 107)

Siguiendo la tendencia general de la época, para fines del siglo XVII comenzaron a escribirse las partes de timbales dentro de la música sacra. Entre los primeros ejemplos de esto pueden citarse el *Schlagt Kunstler die Pauken* (*Se baten*

artísticamente los timbales, 1681) de Dietrich Buxtehude, o la *Hallelujah! Lobet den Herren* (1685) de Johann Krieger.

6. Continuidad, asimilación y transformación del estilo heráldico en la música escrita del siglo XVIII

El uso de los timbales y alientos heráldicos en la música instrumental tuvo continuidad en el siglo XVIII, tanto en los tipos de música que se heredaron del siglo anterior, como en otros que surgieron a lo largo de esta centuria. Con respecto a los timbales, la novedad en este siglo fue que, por una parte, consiguieron una valoración ya absolutamente positiva entre los teóricos musicales, lo cual es muestra de que las significaciones generadas por su carga simbólica habían trascendido el ámbito marcial original, y por otra, que se integraron cabalmente al ámbito de la música escrita sin que por ello se descontinuara la tradición oral de donde provenían. En una obra teórica escrita por Johann Mattheson publicada en Hamburgo en 1713, se lee: "los heroicos *timpani* en italiano, *timbales* en francés, son el instrumento más noble entre las percusiones. Son comúnmente utilizados en el campo de batalla por la caballería, en las iglesias, en la ópera y en otras solemnidades" (citado por Bowles, 2002: p. 420).

En la música de corte hubo desde principios del siglo XVIII seguidores de Schmelzer, quienes continuaron explorando las posibilidades expresivas del material sonoro heráldico en combinación con la música dancística y polifónica. En obras como las *Sinfonies pour les souppers du Roi* (*ca.* 1710) de Michel Richard de Lalande, y la *Suite de sinfonies no. 1* (1729) de Jean-Joseph Mouret —también conocida como la *Sinfonie de Fanfares*[160]—, pueden escucharse algunos pasajes tan sutilmente elaborados que en verdad no puede precisarse si se trata de una fanfarria o una danza, y a la inversa, en otros pasajes el estilo heráldico y el dancístico se encuentran justamente separados para crear contrastes emotivos. En la *Sinfonie de Fanfares* también se integran elementos provenientes de la música sacra, como el uso del órgano y el tratamiento textural polifónico; aquí, una melodía de carácter dancístico puede ser tratada como un coral, al que se sobreponen toques fanfárricos en momentos climáticos. Muchas veces se logran cambios estilísticos tan sólo con variaciones tímbricas: una suave frase que se toca primero en cuerdas, al ser repetida con metales y timbales —casi sin variación melódica—, se transforma en el acto en un

[160] De esta obra es muy famoso el *rondeau* para dos trompetas, timbales y órgano.

toque marcial. Es también muy interesante la obra *Symphonies de Chasse* (*Sinfonías de Caza*), también de Mouret, donde el compositor construye un juego tímbrico entre los instrumentos heráldicos y los de la orquesta de cuerdas, utilizando para ello las fanfarrias de cornos de caza de la corte de Luis XV —las cuales muy probablemente tomó prestadas de la tradición oral de los ministriles heráldicos de la corte de los Luises.

Este tipo de música, entre heráldica y dancística, tuvo luego continuidad en la segunda mitad del siglo XVIII, en los *divertimenti* de Leopold Mozart y Amadeus Mozart. Del padre es muy tocado el *Die Musikalische Schlittenfahrt* (*Viaje Musical en Trineo*), de 1755, mientras que dentro de los que escribió el hijo —para diversos instrumentos— hay dos que incluyen trompetas y timbales, el K. 187 y el K. 188, escritos entre 1773 y 1775, ambos para 2 flautas, 5 trompetas y 4 timbales. El primero de ellos fue escrito en base a arreglos de danzas de Gluck y Starzer. El segundo, según Bowles (2002), fue compuesto para las exhibiciones ecuestres de la Academia de Equitación de Salzburgo (p. 80). Algunos historiadores de la música han considerado que estos divertimentos son instrumentalmente extraños, pero no lo son de ninguna manera si se contempla la diversidad musical austriaca en la época de Mozart, dentro de la cual existía la tradición de los ballets ecuestres schmelzerianos. Tampoco fue extraño que la actividad compositiva del joven Mozart incluyera este tipo de música, pues su obra fue por demás abarcante de la pluralidad musical de su contexto, incluso compuso algunas contradanzas.

Otro tipo de música de veta heráldica cultivada por Mozart fue la serenata para ensamble de alientos; compuso una en 1781. La configuración instrumental de estos ensambles surgió de la expansión y transformación progresiva, durante el siglo XVIII, de los mencionados ensambles de alientos *harmonie* (o *harmoniemusik* en alemán). Como apunta Rafael Ruiz (2002), ya en el siglo XVIII las bandas prusianas en tiempo de Federico Guillermo (r. 1713-1740) contaban con seis oboístas (en pares de soprano, tenor y bajo), seis flautas transversas y tres tambores por cada compañía de regimiento, a los que se les agregaron después trompetas y timbales (p. 28). Este rey fundo además la Escuela Prusiana de Música del Ejército de Potsdam, en 1724. Por la mitad de este siglo, estos ensambles comenzaron a enriquecerse y a experimentar distintas combinaciones instrumentales. Los clarinetes fueron integrados para remplazar o combinarse con los oboes en las partes altas, y también se agregaron los cornos y flautas. El mayor ejemplo de ensanchamiento en estos ensambles fue la *Gran overtura para instrumentos de guerra* (o *Música para los reales fuegos*

artificiales), escrita por Haendel en 1748. El ensamble que estrenó dicha obra contenía 9 trompetas, 9 cornos, 24 oboes, 12 fagotes, 1 contrafagot, 3 pares de timbales y 1 tambor de marcha. Un año después, el compositor hizo también un arreglo para cuerdas. (Buelow, 2004: p. 496)

A mediados de este siglo también comenzaron a utilizarse las percusiones turcas ya de manera independiente a las representaciones o celebraciones orientalistas. Una banda registrada en Viena en 1796 incluyó oboes, fagotes, cornos y clarinetes, una trompeta, un triángulo, un piccolo, un gran tambor (probablemente *gran cassa*), un tambor pequeño (quizá un redoblante) y un par de címbalos (Schönfeld, 1796: p. 98).

Por otra parte, los instrumentos heráldicos también se integraron a la música de concierto separada del drama operístico. Esta nueva música *concertante* tuvo un gran auge a partir de Alessandro Stradella (m. 1682) y Arcangelo Corelli (m. 1713). Las trompetas se incluyeron en los trabajos instrumentales de estos compositores, aportando los giros melódicos propios del estilo heráldico en la música concertante, y se reconoce a Francesco Geminiani (1687-1762) como el introductor de los timbales en estos *concerti grossi*. En la música para la pantomima musicalizada *La foresta incantata*, Geminiani utilizó una dotación de 2 violines y un cello como solistas, más una orquesta de cuerdas con el añadido de 2 flautas, 2 cornos, 2 trompetas y timbales; fue presentada en París en 1754. (Sadie, 1998: p. 283)

Los timbales y metales se incluirían también en el nuevo tipo de música instrumental surgida en este siglo llamada *sinfonía*. No obstante, este nombre se utilizó desde el Renacimiento para expresar concordancia musical entre las partes, y en el Barroco se llamó "sinfonía" al trozo musical ejecutado antes de iniciar una ópera, durante el siglo XVIII este término cobró una nueva acepción. Se le denominó así a una composición orquestal de tres o cuatro movimientos para una masa de arcos y algunos alientos, cuyo primer movimiento se desarrollaba por los causes de la forma-sonata tripartita. A partir de 1740 comenzó a intensificarse la composición de sinfonías, paulatinamente desplazando a los *concerti grossi* del Barroco.

Los primeros registros de este tipo de música indican que Giovanni Battista Sammartini (1700?-1775) fue uno de sus pioneros; Antonio Vivaldi dirigió una de sus sinfonías en Ámsterdam en 1738. El otro referente obligado fue Johann Stamic (o Stamitz, 1717-1757) quien se inclinó por la forma de cuatro movimientos, con un *minueto-trio-minueto* situado en el tercero, y un *allegro* o *presto* para finalizar. Sammartini, en cambio, prefirió la forma de tres movimientos heredada del *concerto*

italiano, alternándose las partes en *tempo* rápido-lento-rápido. La obra conjunta de Sammartini —desde Milán— y Stamic —desde Mannheim—, separó la nueva música orquestal de los causes del *concerto grosso* y su característica alternancia *tutti*/*concertino*, sostenida por la técnica del bajo cifrado y el uso del clavicordio; en vez de esto, la masa de arcos encontró fijeza armónica en la pareja de trompas y otros alientos que se irían añadiendo (Pestelli, 1999: p. 30-31). Stamic, además de las trompas, agregó a la orquesta oboes, flautas, clarinetes, y en sus últimas sinfonías, también un par de trompetas y timbales.

Algo de suma importancia para la música instrumental de este siglo, sería que la influencia de la música heráldica, sobre los demás ámbitos musicales cortesanos, trascendería la mera incorporación instrumental. El material melódico y rítmico idiomático de la tradición heráldica, quedaría ya integrado a los medios de la retórica compositiva general. Los compositores utilizaron estos recursos para inyectar significaciones del ámbito heráldico en otro tipo de contextos musicales.

Sutiles asociaciones semánticas de este tipo son evidentes desde las primeras sinfonías de Stamic, en las que es habitual que el primer tema de una forma-sonata haya sido compuesto a partir de figuraciones rítmicas saltando por las notas de acordes mayores, un recurso con marcada influencia de la fanfarria de metales y timbales (lámina 101). La brillantez de estos episodios era luego contrastada con un segundo tema "hecho de la tierna pasta de los arcos" (*ibídem*: p. 33). Este sabor fanfárrico volvía a aparecer de nuevo, casi sin falta, al final de las sinfonías, como un imperativo retórico de grandeza y coherencia conclusiva, que subsecuentemente pobló gran parte de las obras instrumentales de esta época y las posteriores.

La influencia del estilo heráldico alcanzó incluso aquellas músicas no orquestales. Desde principios del siglo XVIII pueden encontrase muchos ejemplos de esto en la música de cámara o religiosa para pequeños conjuntos o instrumentos solistas. Véase, por ejemplo, el inicio de la sonata K. 507 de Domenico Scarlatti (1685-1757), compuesta como una lección de *gravicembalo* para la reina María Bárbara de España (lámina 102). Los tres primeros compases del tema en cuestión están compuestos con los elementos melódicos y rítmicos propios de un toque militar de trompeta.
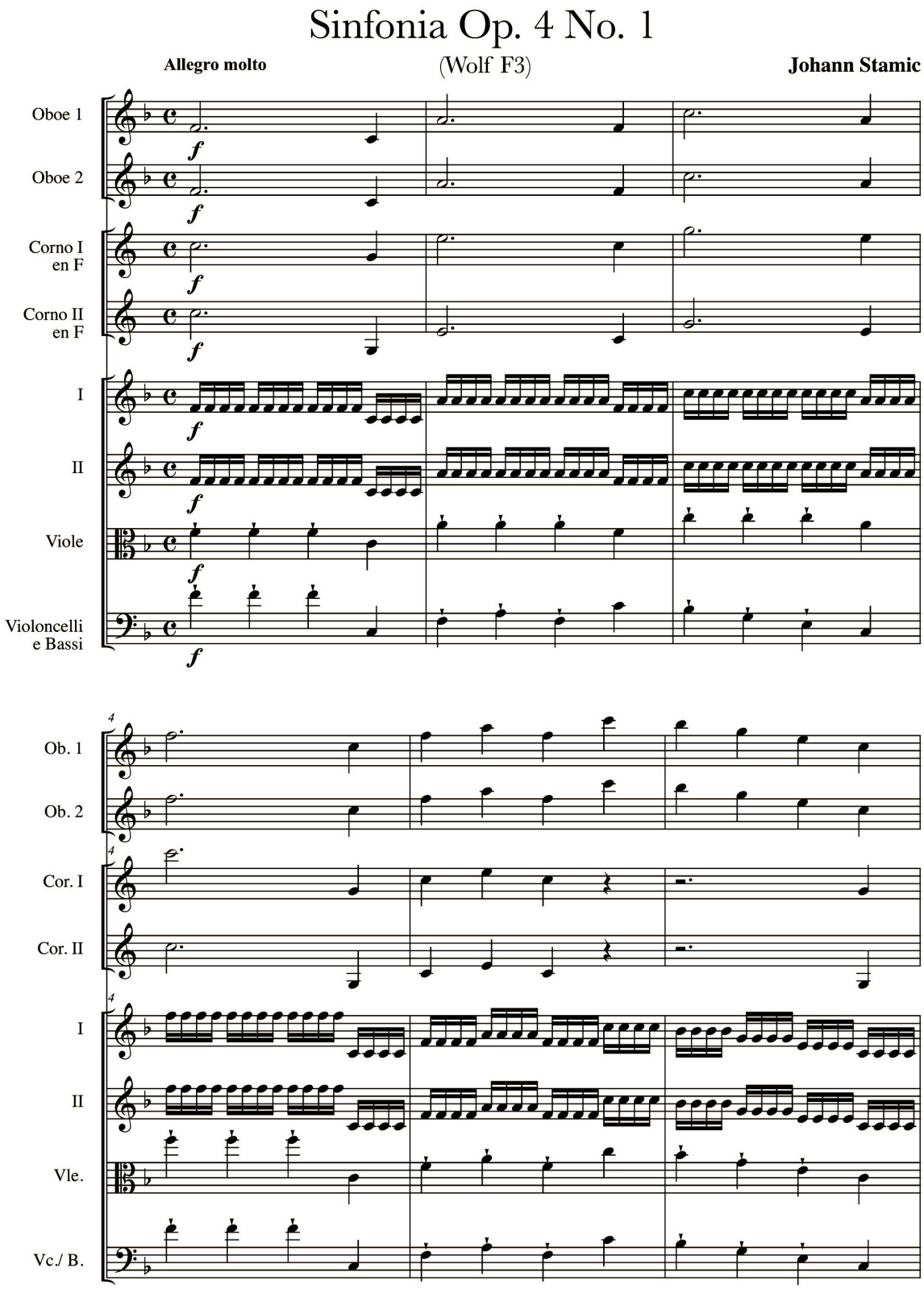


Lámina 101. Inicio de una sinfonía de Stamic en Fa Mayor con estilo fanfárrico.

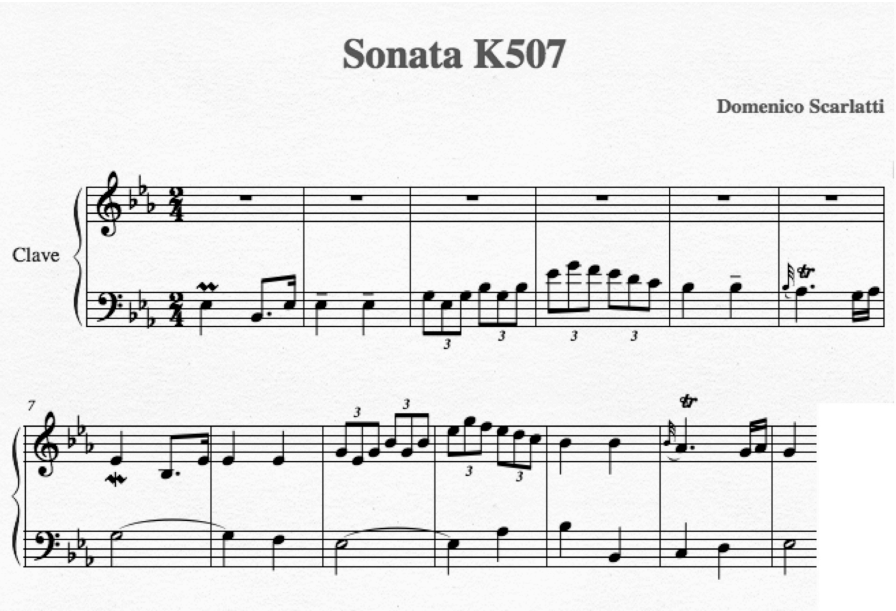


Lámina 102. Inicio de la sonata K. 507 de Domenico Scarlatti.

En Scarlatti se aprecia claramente que los pasajes creados con los elementos heráldicos se acoplaron francamente al nuevo gusto musical "galante", que comenzó a generase entre los siglos XVII y XVIII, alejándose cada vez más del contrapunto erudito y procurando un mayor apego a la ligereza. Para ilustrar el drástico contraste estético entre el estilo galante del docto contrapunto tardo-barroco, el musicólogo Giorgio Pestelli (*ibídem*) recurrió a un documento histórico. Como ha sugerido:

> Uno de los documentos más ilustres, gracias al cual podemos constatar el nuevo gusto musical que se difundió en Europa entre 1740 y 1760, es la crítica adversa dirigida contra Bach padre por parte de Johann Adolf Scheibe en su revista *Der Critischer Musikus* (1737): demasiadas dificultades, demasiadas ataduras en anotar la ornamentación que han de ser dejadas al instinto del ejecutante, demasiada polifonía que hace que todas las partes tengan la misma importancia y que la línea melódica principal se vea perturbada. Si damos vuelta a estas censuras podremos obtener en positivo algunos preceptos del nuevo código artístico que se conoce por el nombre de *estilo galante*. (p. 7)

Los elementos estilísticos de influencia heráldica son también distinguibles en Haydn (1732-1809) —el sucesor de Sammartini y Stamic en el desarrollo del lenguaje sinfónico orquestal— desde su *Sinfonía no. 1* (1759?)[161]. El primer movimiento comienza con una especie de *intrada*, que recuerda los toques utilizados desde el

[161] En este estudio se utiliza la cuenta Hoboken para la obra de Haydn.

Barroco para introducir las sinfonías de ópera. Pero aquí son las cuerdas las que llevan la voz principal, mientras que los alientos acompañan con notas largas. El diseño de este pasaje concuerda con lo que comúnmente se conoce como *crescendo Mannheim*, que consiste en una escalada melódica de registros de la tónica a la vez que se incrementa la potencia sonora, todo realizado sobre un pedal de la nota fundamental (lámina 103).
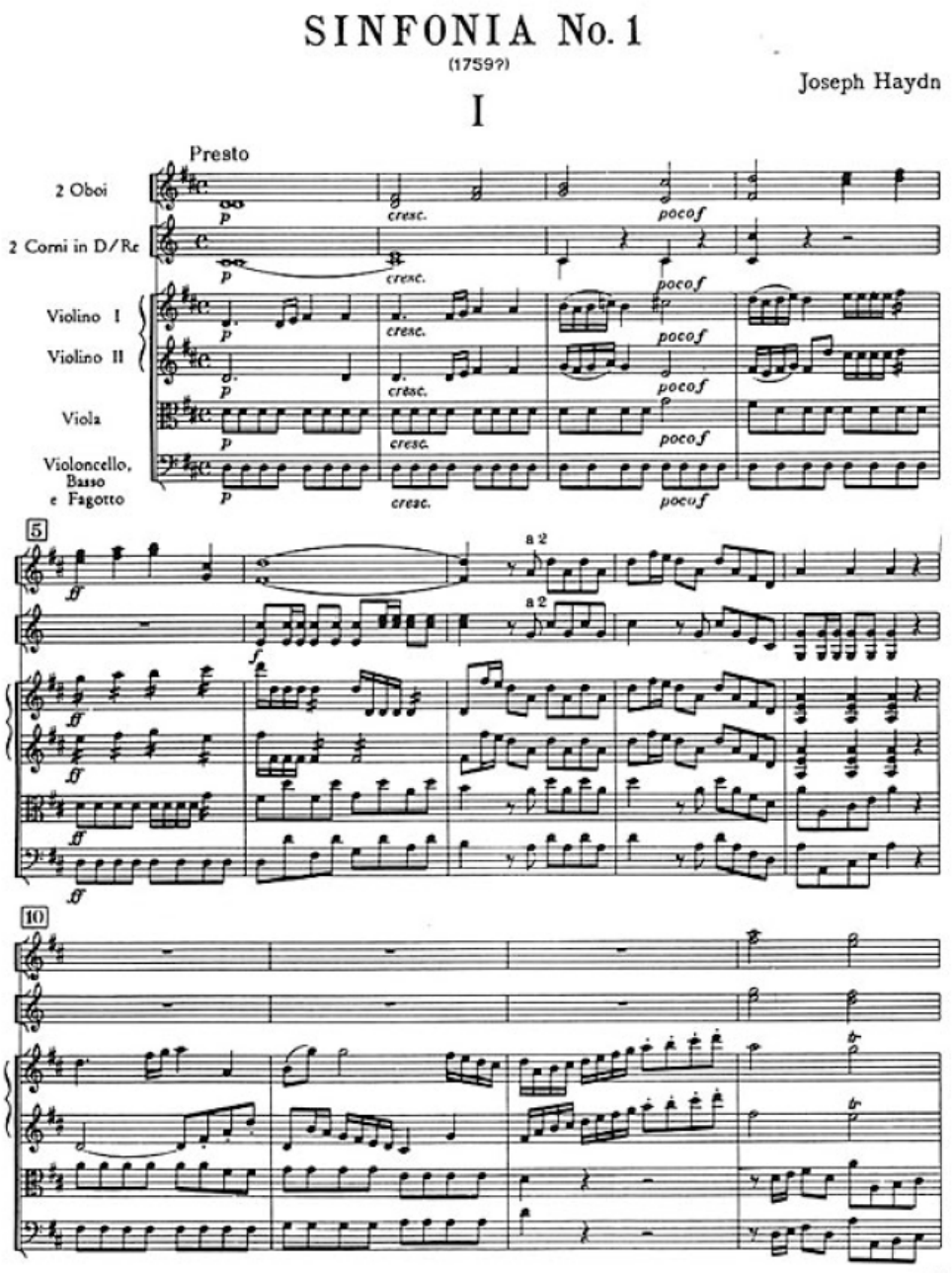


Lámina 103. Elementos de la música heráldica en la primera sinfonía de Haydn.

En el compás 6 se cierra la primera frase (con semifrases de 3+2) y se culmina con la escalada de registros. En la siguiente frase consecuente (2+2), entran los cornos en *forte* tocando rítmicamente la tónica y la 3.ra del acorde de Re Mayor, recuperando así el protagonismo de la fanfarria para los alientos heráldicos. En la línea melódica se recurre a los característicos saltos de 4.ta justa de los toques marciales de trompetas y timbales, aunque estos instrumentos estén ausentes. En dicho momento ya todos los instrumentos adquieren igual relevancia, hasta el último compás, donde el llamativo ritmo de los cornos vuelve a aparecer como un broche heráldico de la frase sobre la dominante. El tema que sigue a continuación en las cuerdas, mantiene una estabilidad tonal apenas de 4 compases, y luego comienza un puente modulante que conduce al segundo tema. La pronta aparición de este segundo tema y el hecho de que en el *crescendo* inicial se encuentran ya la mayoría de los elementos temáticos que serán recurrentes a lo largo del movimiento, son elementos que resultan ambiguos, pues no se sabe a ciencia cierta si las frases del principio deben tomarse como una *intrada* o como la exposición del primer tema en sí misma. Desde mi punto de vista, este pasaje es las dos cosas a la vez, y debe comprenderse como una integración funcional de partes que antes hubieran estado bien separadas, como en *L'Orfeo* de Monteverdi.

Los elementos de carácter heráldico siguen apareciendo durante toda la obra, sobre todo el broche conclusivo de cornos, que se utiliza como un elemento retórico que refuerza tímbrica y rítmicamente el sentido cadencial. Sucede así al cerrar el puente que introduce al segundo tema —compuesto en el V grado en tono menor—, y siguiendo la lógica discursiva, no podía faltar al final de la exposición, antes de entrar a la sección de desarrollo que inicia en el compás 40, y donde también aparecen muchos elementos de la fanfarria inicial. La coda final está compuesta en base a los elementos de la última frase de la fanfarria introductiva, utilizando acordes arpegiados en las cuerdas, mientras los cornos repiten su motivo rítmico. Finalmente, el último compás del movimiento, es una calca del último compás de la fanfarria, con la diferencia de que esta vez termina en la tónica y no en la dominante, y las cuerdas graves culminan su arpegio hacia abajo y no hacia arriba.

Los elementos retóricos heráldicos, en tanto signos sonoros, estaban fuertemente asociados a los instrumentos que los producían dentro del mismo sistema de significaciones, de tal manera que al ser aislados de su forma normal de realización —con trompetas y timbales—, aún fueron capaces de evocar momentos de solemnidad, fuerza guerrera, estatus o grandeza. Como se ha dicho aquí, un componente de un sistema simbólico puede, en cierto momento, representar o evocar al sistema entero.

La primera sinfonía de Haydn donde se incluyeron los timbales fue la no. 13, compuesta entre 1757 y 1763. Así, al igual que Stamic, Haydn utilizó los elementos compositivos de influencia heráldica antes que el propio equipo instrumental de origen.

Podría decirse que históricamente, la integración de los instrumentos heráldicos a la música orquestal sinfónica del siglo XVIII, tuvo cuatro etapas. La primera, donde se incluyeron elementos estilísticos —melódicos y rítmicos— surgidos del ámbito heráldico-militar, pero generalmente con nula presencia de los instrumentos con que originalmente se producían —trompetas y timbales; la segunda, cuando se incorporaron cabalmente a la orquesta alientos heráldicos pero no necesariamente militares, como aquellos usados en los ensambles regios llamados *harmonie*: oboes, fagotes, clarinetes o cornos; una tercera, en la que se incluyeron las trompetas y timbales —cuya asociación con el Estado y la milicia era plena— con la consecuencia directa de que la masa de cuerdas tuvo que crecer en número para equilibrar las potencias sonoras de los grupos instrumentales; y por último, la cuarta, definida por la entrada a la orquesta de los instrumentos de percusión de origen turco de altura no definida: triángulo, platillos y bombo.

Cada etapa, funcionalmente dio pie a la siguiente, pero el factor que abrió inicialmente la primera puerta, fue la carga simbólica de los materiales musicales fanfárricos utilizados. Si bien Stamic consolidó las dos primeras etapas de la inclusión de los instrumentos heráldicos a la orquesta sinfónica, e inició la tercera, después, con Haydn, se concluyeron las dos etapas restantes; en muchos sentidos la orquesta sinfónica de finales del siglo XVIII fue producto de la exhaustiva búsqueda creativa que este compositor realizó a lo largo de sus 105 sinfonías —104 más una concertante—, en materia de instrumentación, forma musical y técnicas compositivas. Es por ello que la historia de la integración de los timbales a la orquesta sinfónica y sus derivaciones menos solemnes —como las orquestas aristocráticas de baile—, puede estudiarse a través de la obra de este prolífico compositor austriaco.

6.1. La emancipación de los timbales y trompetas en la música sinfónica; una lectura desde la obra de Haydn

El uso que dio Haydn a las trompetas y timbales en su Sinfonía no. 13 en Re Mayor —donde además se agregan 4 cornos, 2 oboes y 1 flauta—, no difiere en absoluto del criterio general de los compositores de la época. A decir de Giorgio Pestelli (1999), estos instrumentos "se utilizaban sólo en sinfonías solemnes, festivas de carácter monocolor" (p. 118). Mi propio análisis sobre los usos de los timbales y trompetas dentro de la sinfonía 13 ha revelado que, los pasajes en donde aparecen, han sido compuestos sobre elementos estilísticos muy apegados a las características habituales de la práctica heráldica. Sobre el tratamiento específico de los timbales en estos pasajes, he clasificado los siguientes tipos (tabla 4, véanse ejemplos de cada tipo en las láminas 104 y 105):

Tipo	Descripción
F	Como refuerzo rítmico de un pasaje con una melodía característicamente fanfárrica, la cual puede ser desplegada en los alientos mientras las cuerdas acompañan o viceversa, o también ser tocada en *tutti*. Se elabora sobre los grados de tónica y dominante de una tonalidad mayor, a un nivel dinámico de *forte* a *fortissimo*. (Lámina 105)
H	Como apoyo sonoro de acordes en *tutti* utilizados estructuralmente para iniciar o finalizar una frase o una sección del movimiento, a manera de un arranque o broche heráldico. En su mínima expresión es un sólo acorde, pero pueden ser también varios, con o sin figuraciones rítmicas llamativas. Difieren de la fanfarria en que tienen poco o nulo movimiento melódico. Se usa a un nivel dinámico de *forte* a *fortissimo*. Puede parecer un uso superfluo, pero en realidad este recurso fue uno de los más utilizados por los compositores clásicos para marcar estructuralmente la forma de sus obras. Ya desde los ballets de Schmelzer puede verse este tipo de acordes y su aplicación funcional. En la corranda del *Balletto à Cavallo* (lámina 104) hay dos acordes de dominante después de la primera doble barra, los cuales sirven como una cisura de la primera sección de la pieza, y como una introducción a la segunda. Otros acordes en la obra sirven como un sustento armónico de la melodía, pero los del tipo H tienen una función puramente estructural. Los timbales, en estos pasajes, pueden tener una figuración rítmica propia, en tal caso, se expresará con el signo "H≈". (Lámina 105)

S^{an}	Sonando *soli* como anacrusa de un tema o sección. (Lámina 105)
Ac	Como apoyo sonoro de acordes con metales u otros alientos en *forte* que funcionan como acompañamiento armónico de una melodía desplegada en las cuerdas solas o en combinación con los alientos restantes. La organización de las voces de los alientos acompañantes puede ir desde el unísono y el intervalo de octava hasta el coral homofónico, y pueden presentarse durante uno o varios compases o intercalados con silencios, en los tiempos que ocupa la frase melódica. Los timbales pueden, en este tipo de pasajes, tener o no figuraciones rítmicas propias. En el segundo caso se expresará con el signo "Ac≈". (Lámina 105)

Tabla 4. Tipificación del uso de trompetas y timbales en la Sinfonía 13 de Haydn.
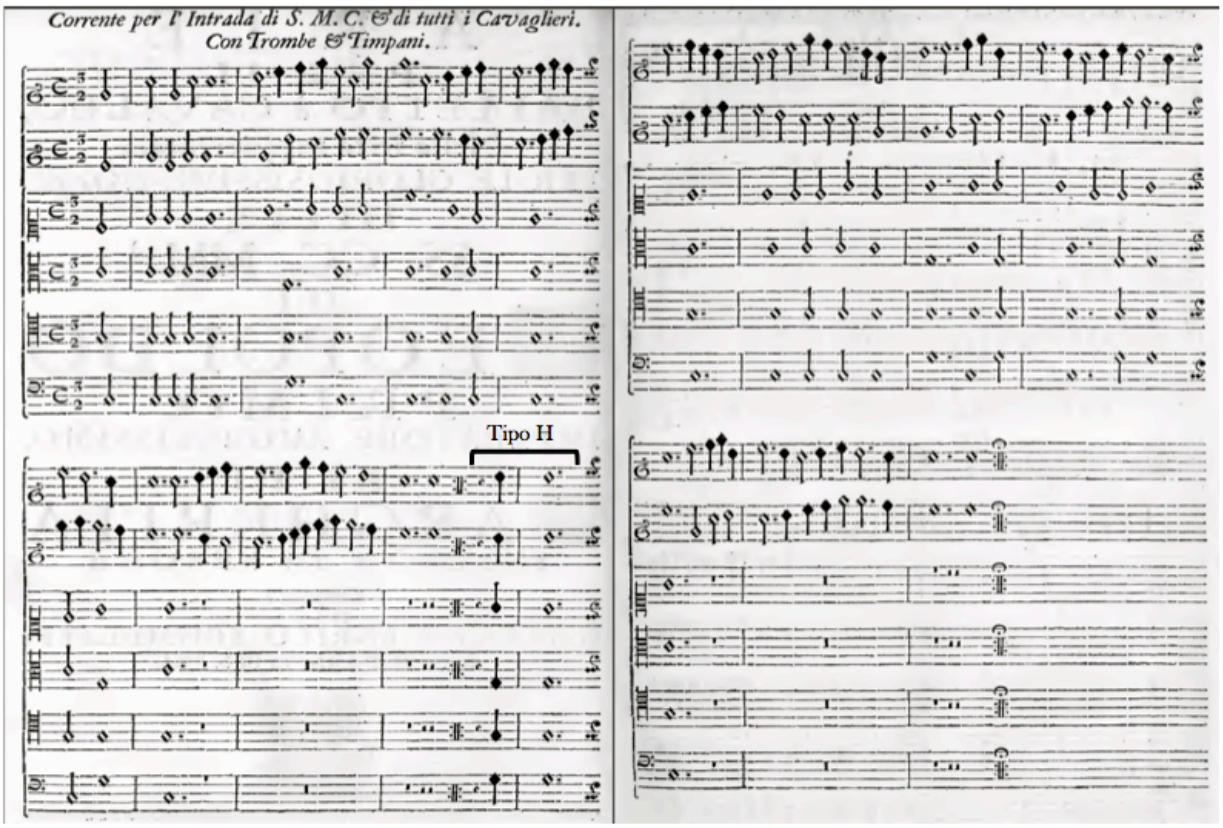


Lámina 104. *Corrente* del *Balletto á Cavallo* de Schmelzer.
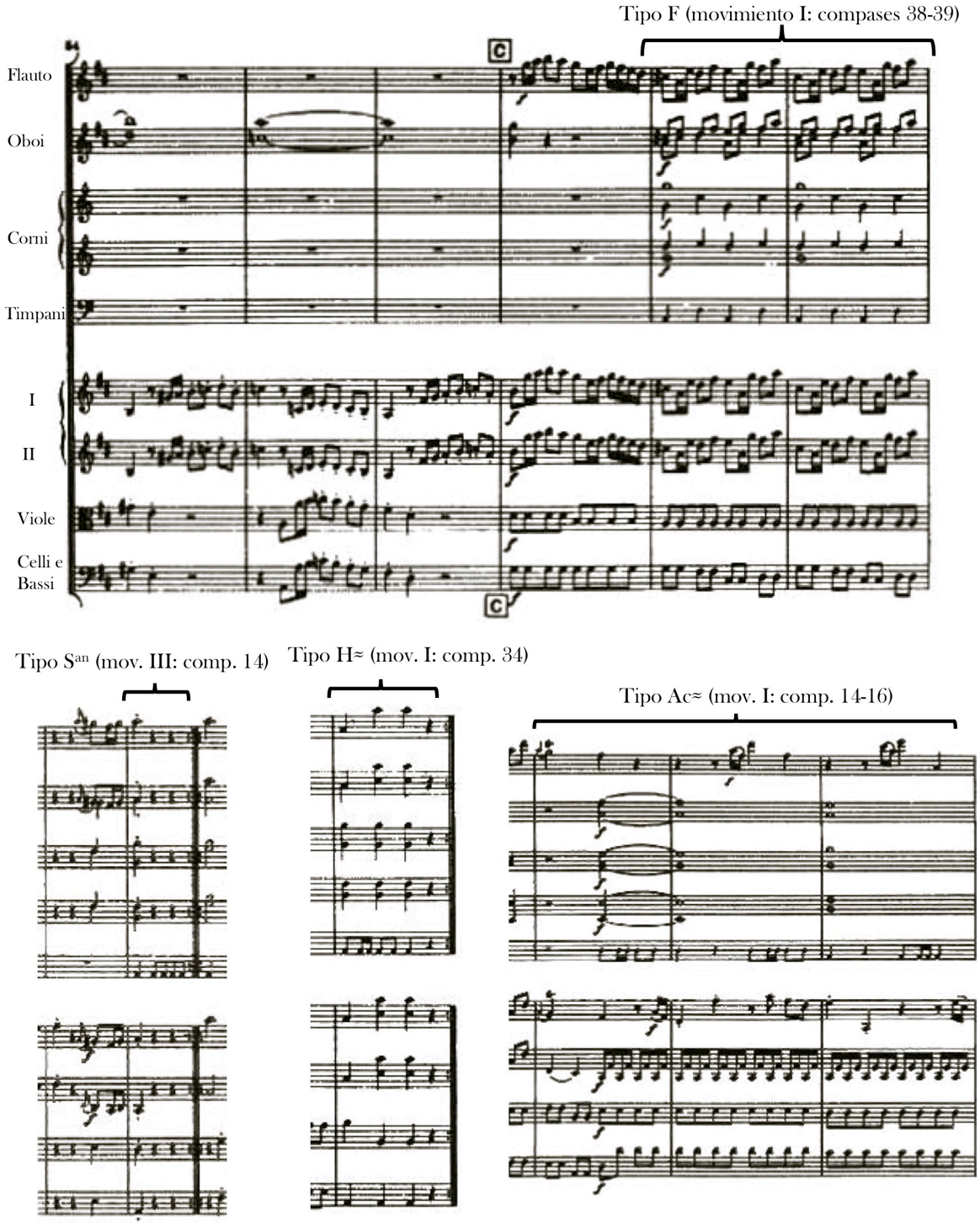


Lámina 105. Usos de los timbales y metales en la Sinfonía no. 13 de Haydn.

Luego de la sinfonía 13, Haydn utilizó los metales y timbales en otras 36 sinfonías[162], y a lo largo de ellas se ampliaron las posibilidades expresivas de estos instrumentos, en base a una notabilísima exploración diversificadora de sus usos. Es relevante que, a partir de la sinfonía 92, Haydn ya utiliza los timbales de manera completamente regular. La exploración que el compositor austriaco realizó sobre estos membranófonos giró en torno a dos centros de interés: 1) la transformación de los usos funcionales y estructurales básicos —vistos arriba—, para expandirlos y convertirlos en elementos de amplia gestualidad discursiva; y 2) las maneras de superar la limitación tonal del intervalo de 4.ta o 5.ta justa habitual en el par de timbales, de tal manera que pudieran seguirse utilizando a lo largo de pasajes cada vez más modulantes.

El primer caso implicó la generación de una especie de reflejo en negativo del estilo heráldico, traspasando cada uno de sus elementos a un contra-ámbito contextual y estilístico. Si habitualmente los diseños heráldicos se elaboraban en un tono mayor, Haydn los incorporaría el modo menor; si sonaban en *forte*, paulatinamente lo harían en *piano* o *pianissimo*; si en estos toques los timbales y trompetas estaban unidos, ahora los timbales estarían separados de esta férrea mancuerna y se presentarían junto a las cuerdas; si los timbales se usaban sólo en momentos muy específicos de pocos compases, con estos nuevos recursos lo harían en largos y variados pasajes. En el segundo caso, Haydn aplicó los mismos descubrimientos que iba desarrollando en la teoría de la modulación armónica sobre las notas de la pareja de timbales. Este tratamiento estaba basado en la compresión de que una nota *x* que fuese la fundamental en un acorde, podía ser también una 3.ra, una 5.ta, o una 7.ma en otros.

Todos estos hallazgos cristalizaron, a lo largo de sus doce últimas sinfonías, en una nueva manera de utilizar los timbales ya cabalmente como un instrumento musical con posibilidades expresivas complejas. Y cabe destacar que Haydn nunca requirió más de un par de timbales, ni tampoco aquellos modelos con sistemas de rápida afinación variable que circulaban en su época.

Las transformaciones de los usos funcionales y estructurales básicos de los timbales, estos comenzaron a presentarse desde la sinfonía 20 en Do M (1757-

[162] La lista de las sinfonías de Haydn donde se incluyen juntos timbales y metales es la siguiente: 13, 20, 32, 33, 37, 38, 41, 48, 50, 53, 54, 56, 60, 61, 63, 69, 70, 72, 73, 75, 82, 86, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 y 104. Además, los incluyó en una sinfonía concertante que Hoboken enumera como la 105. Nótese que el espacio de desuso es cada vez menor.

63), que fue la segunda donde Haydn los utilizó. Ahí, en el compás 70 del primer movimiento, en los inicios de la sección del desarrollo de la forma-sonata, aparece una variación del uso tipo Ac a través de la intensidad sonora, ya que los timbales suenan en *piano* (variación que tipifico como: Ac-) (lámina 106). Este y todos los recursos novedosos en el uso de timbales que Haydn fue descubriendo e integrando a su obra, enriquecieron acumulativamente la paleta expresiva del compositor y del estilo general de la época.
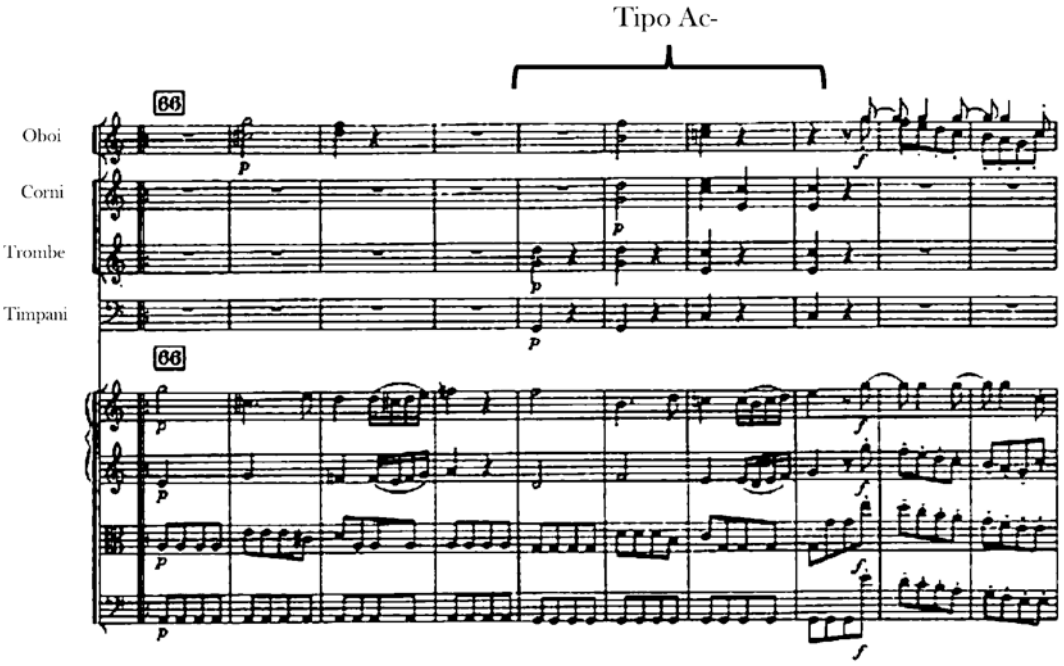


Lámina 106. Pasajes de la sinfonía 20 de Haydn.

Las sinfonías 32 y 33 transcurren por los mismos causes que las anteriores, pero en la 37 (1757-61) en Do Mayor, comienza la inmersión de los timbales a las sonoridades de modo menor. También aquí, en el primer movimiento, poco después de iniciado la sección de desarrollo, una frase elaborada en la dominante y la tónica se repite después en menor, mientras los timbales y trompetas acompañan ¡en *piano*! (Ac-). Al timbal en tónica (T) le corresponde tocar en el acorde de I grado menor en segunda inversión. Hay aquí ya una mezcla más compleja de recursos, puesto que se combina una variación de tipo funcional y una de tipo armónico (Ac- T^m, timbal de tónica dentro de un acorde menor tocado en forma de acompañamiento, en dinámica de *piano*) (lámina 107). Un dato interesante es que en esta sinfonía se especifica que los dos metales pueden ser cornos o trompetas, y sólo si se recurre a la segunda opción necesariamente deberán agregarse timbales, mientras que al utilizar cornos pueden estar ausentes.

Haydn nunca utilizó en una dotación orquestal a las trompetas sin la presencia de timbales, cosa que sí hizo con los cornos.
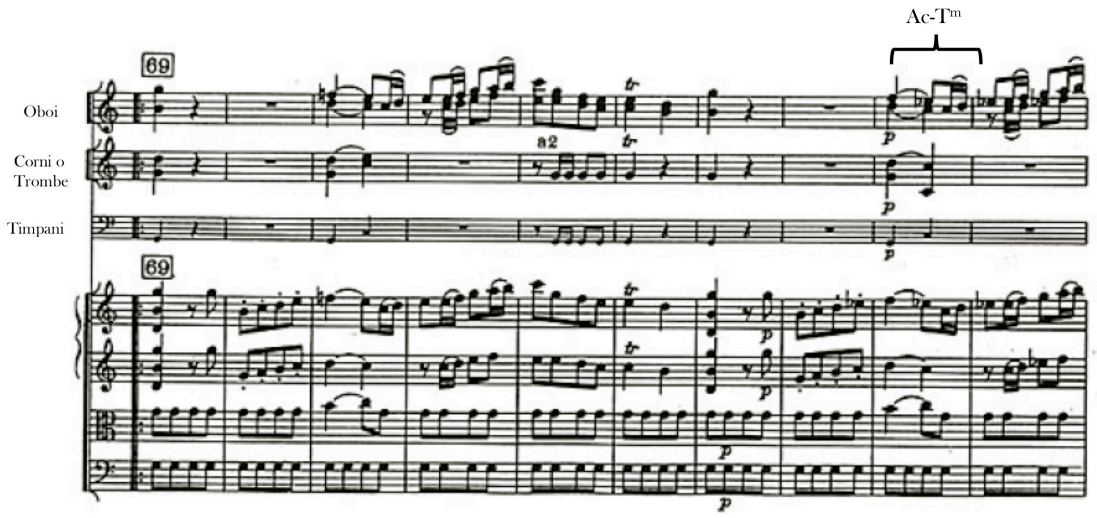


Lámina 107. Pasaje de la sinfonía 37 de Haydn.

Los timbales y trompetas serían posteriormente integrados por Haydn a los pasajes de tonos menores más agresivos, con influencia de la corriente del *Strum und Drang* (tormenta e ímpetu) iniciada por Emmanuel Bach e incorporada por Gluck a la ópera. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento del *Largo* de la sinfonía 88 (1786), donde acordes tremolados de la tónica menor irrumpen con fuerza en el modo mayor, y son intercalados con acordes de alientos en piano, produciendo el gran contraste dinámico que era un elemento distintivo del estilo *Strum und Drang* (lámina 108). Esta es, por cierto, la primera sinfonía donde los timbales y trompetas se usan dentro de un segundo movimiento de *tempo* lento, el antecedente de esto fue la sinfonía 50, donde los timbales y trompetas se usan dentro de la introducción en *adagio* del primer movimiento antes del habitual *allegro*.

El uso de los timbales en movimientos lentos llegaría a su máxima exacerbación en el *Adagio* de la sinfonía 102. En este segundo movimiento los timbales suenan en 31 compases de 60, y son tratados con extrema delicadeza en una intensidad sonora predominantemente de *piano* a *pianissimo*. Tanto para los timbales como para las trompetas, Haydn pide sordinas, lo cual muestra de la intensión de expandir los recursos tímbricos de estos instrumentos.
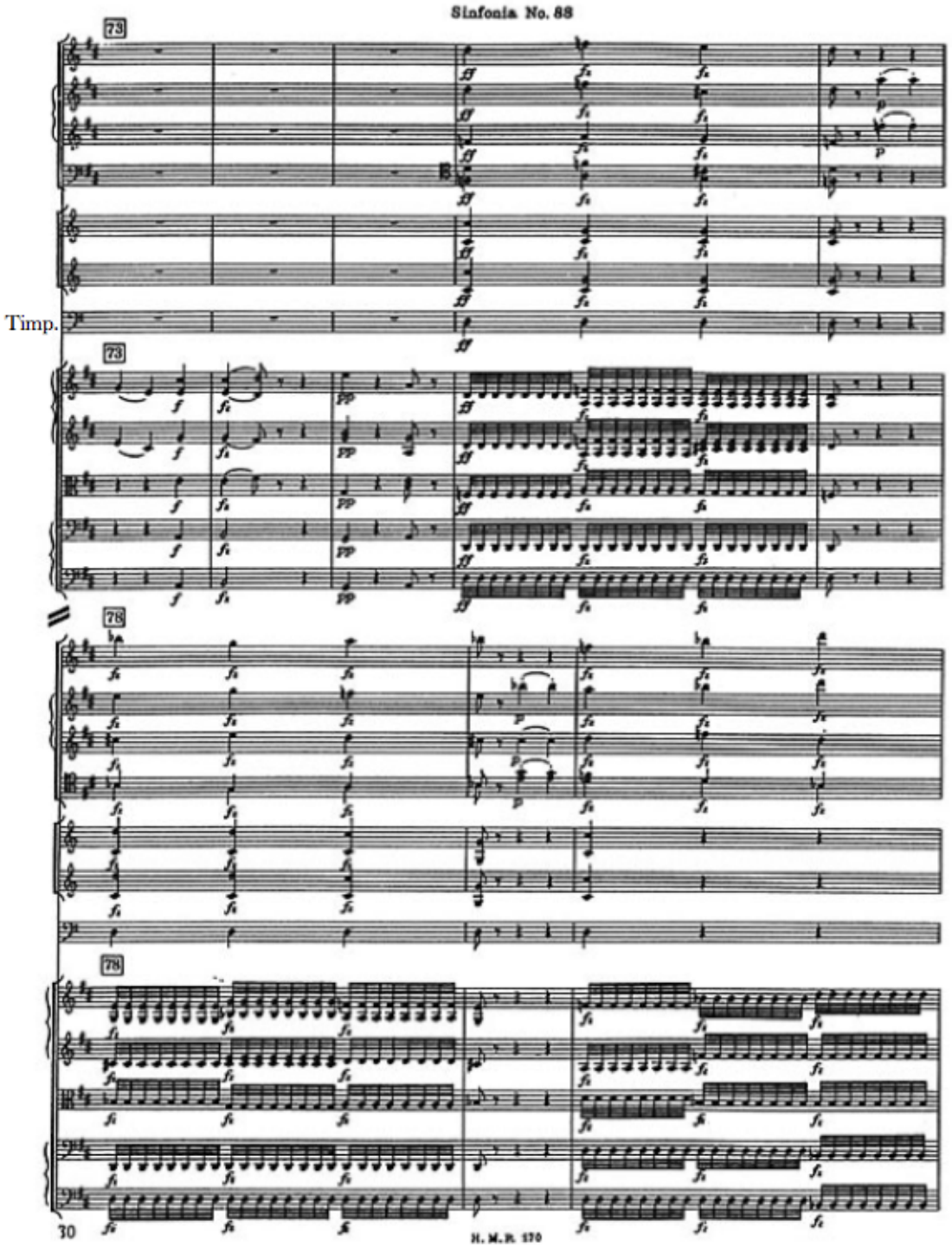


Lámina 108. Pasaje de la sinfonía 88 de Haydn compuesto dentro del estilo *Strum und Drang*.

En la sinfonía 38 en Do Mayor se inicia otro nuevo uso de los timbales. En un pasaje que ocurre a partir del compás 180 del primer movimiento, poco antes del final, son utilizados por breves instantes junto con las cuerdas (Acompañamiento de cuerdas: Ac^{cu}) sin el habitual empate con los alientos (lámina 109). Este rasgo

variará en las sinfonías subsecuentes al aplicarse también en *piano* (Ac^{cu-}). En esta sinfonía también hay nuevos usos armónicos; los timbales no se usan ya sólo como la nota fundamental de los acordes. El timbal en tónica en Do (T) acompaña aquí como 5.^{ta} del acorde de IV (tipificado como: AcT^{5taIV})[163], y en otro pasaje se usa también como 3.^{ra} del acorde de VI, pero esta vez el acompañamiento se hace en *piano* (Ac-T^{3raVI}).[164] Por otra parte, el timbal en dominante se usa dentro del acorde de V menor (AcV^{m}) poco después de empezar la sección de desarrollo del primer movimiento.[165]
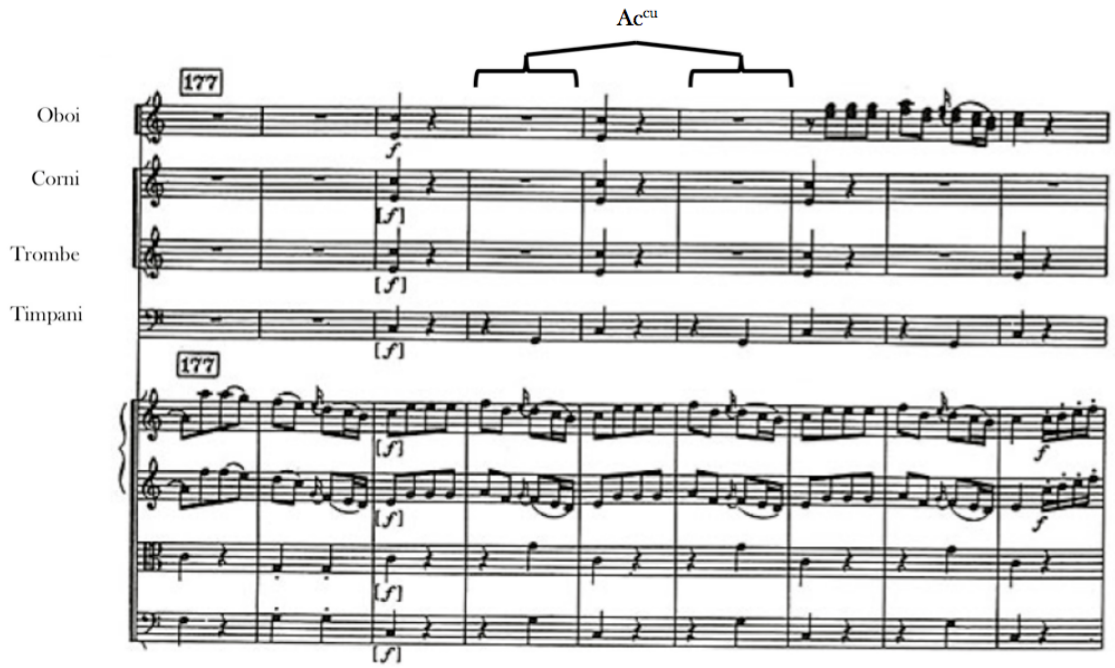


Lámina 109. Pasaje de la sinfonía 38 de Haydn.

La idea de utilizar los timbales acompañando a un único grupo orquestal fue luego aplicada a los alientos (tipo Ac^{al}) —sin las cuerdas— a partir de la sinfonía 72 (1779). El trío del *minuetto* de esta sinfonía está compuesto con cuatro cornos, un fagot y dos oboes y timbales, a manera de un conjunto heráldico de *harmonie*. Esta fue la segunda vez que Haydn uso los timbales para un trío de *minuetto*, el antecedente fue la sinfonía 48.

En la sinfonía 41 en Do Mayor, surge otra transformación discursiva basada en la dinámica sonora. Una melodía fanfárrica (tipo F) de cuatro compases en *forte* —

[163] Movimiento I: comp. 147-149.

[164] Mov. IV: comp. 77.

[165] Mov. I: comp. 78.

desplegada por los violines y acompañada por bajos, violas, alientos madera, metales y timbales—, es inmediatamente repetida en *piano* (originando así el tipo F-).[166] Se crea con esta variación un efecto de eco, cuya diferencia instrumental con la frase anterior radica en que se excluyen los oboes, pero no los timbales, cornos y trompetas. En esta sinfonía también aparece el primer ejemplo de los timbales tocando dentro de un acorde como nota extraña, preparada como un pedal (ped). El timbal en tónica (T), doblado por las trompas, comienza siendo consonante en el I y el IV grados, se vuelve disonante y extraña al acorde mientras se extiende bajo el V grado, y termina siendo otra vez consonante al retornar el I grado. Esto sucede al inicio de la sinfonía en un pasaje tipo fanfárrico ($FT^{ped\ I\text{-}IV\text{-}V\text{-}I}$).[167] Otro pedal con la tónica se extiende en un pasaje de acompañamiento (tipo Ac) bajo el II grado, donde la tónica (T) es 7.ma, y por estar en el bajo convierte la triada a su tercera inversión, II^2 ($AcT^{ped\ I\text{-}II\text{-}I}$).[168] Un pedal aún más elaborado está compuesto sobre la nota de dominante (D) en otro pasaje de acompañamiento; este inicia en el V grado donde el timbal en Sol da la nota fundamental, se extiende bajo el VI donde es la 7.ma, de nuevo regresa al V y el VI, y en el último compás pasa por también por el VII/V (fa#, la, do) donde Sol es una nota extraña, para finalmente regresar al V como nota fundamental de la dominante ($AcD^{ped\ V\text{-}VI\text{-}VII/V\text{-}V}$).[169]

Algo sumamente notorio sobre el uso de los timbales en Haydn, es su extremo cuidado para hacerlos coincidir con las notas reales de la triada que está sonando. Hay poquísimos casos donde pasa por alto esto sin alguna justificación derivada de la conducción de las voces y el manejo tradicional de la disonancia. Pasajes como el siguiente de la sinfonía 53 en Re Mayor son verdaderamente excepcionales (lámina 110). En el compás 15 del cuarto movimiento, el timbal en dominante La suena en un acorde de VI^6_5 sin 5.ta (re, ~~fa#~~, la, si) que es creado como una doble apoyatura ascendente hacia el V^6_5 (mi, la, do#). En el siguiente compás 16, suena el timbal en tónica en el acorde de I en primera inversión (fa#, la, re), nada extraño hasta ahora, pero en el segundo tiempo de este mismo compás hay un doble movimiento cromático que construye un acorde de 6.ta italiana (subdominante alterada: fa natural, la, re#) que prepara la entrada del V/V; este acorde tiene re# mientras que en el timbal persiste el re natural que

[166] Mov. IV: comp. 98-101.
[167] Mov. I: comp. 9-12.
[168] Mov. I: comp. 170-172.
[169] Mov. I: comp. 44-49.

sonó en el acorde de tónica. Luego, en el compás 17, se evade la resolución al V/V y en su lugar aparece el V en segunda inversión en lo que parece ser un acorde cadencial que prepara la llegada a la tonalidad del V grado, aquí el timbal que suena es de nuevo el que está en dominante La. Finalmente, la modulación al V no se lleva a cabo, y tras un compás más se regresa a Re Mayor.

Haydn tenía la posibilidad de utilizar el timbal en La dentro del acorde de 6.ta italiana con tal de hacer sonar en ella una nota real, pero al parecer, prefirió reservar el cambio de sonoridad al timbal grave para el siguiente compás, y así hacerlo coincidir con la resolución de la subdominante alterada, cuya tensión se ve incrementada por la disonancia agregada del re natural que suena en el timbal en tónica. La disonancia en los timbales se resuelve como una especie de nota de escape, que sería muy arriesgada —dentro del estilo clásico— si hubiera estado desplegada con instrumentos melódicos de aliento o cuerda.
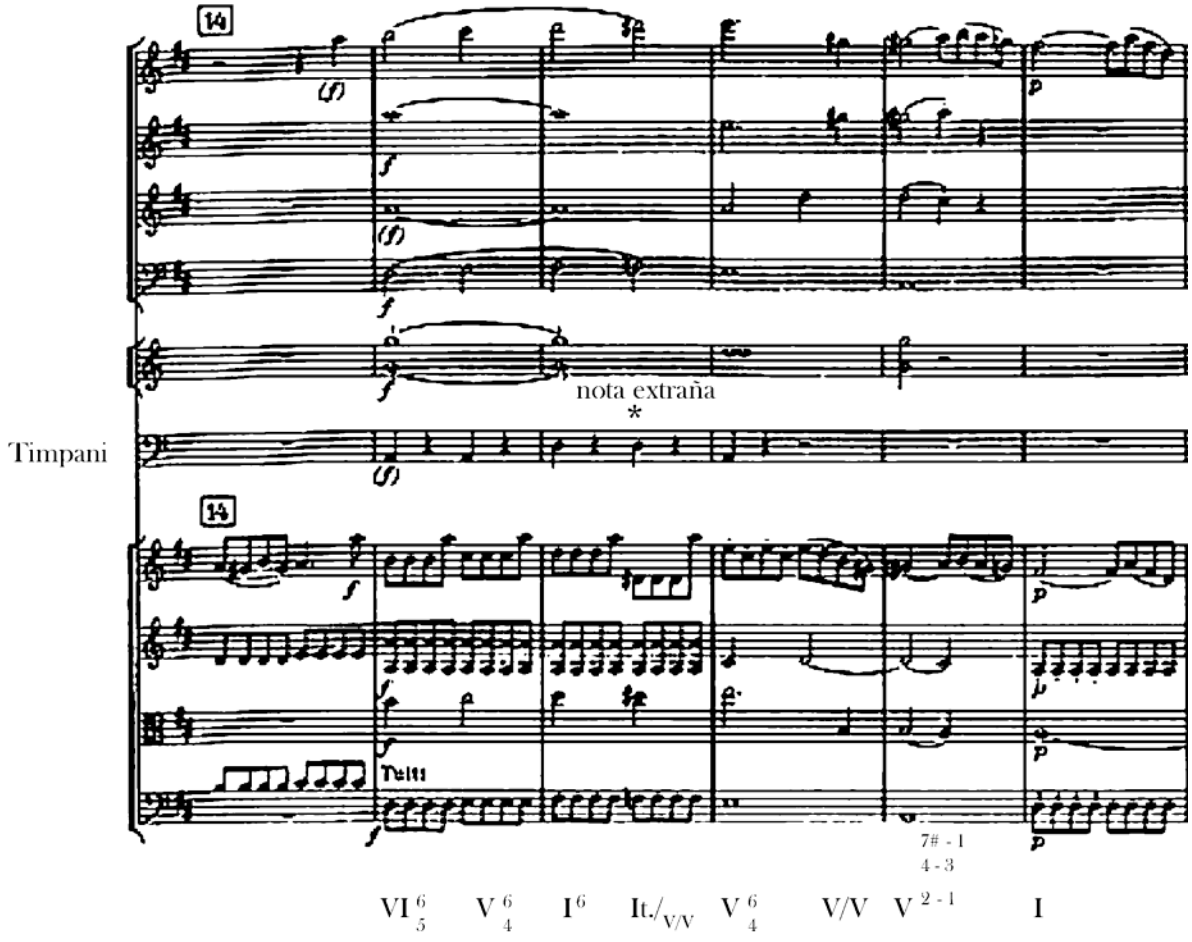


Lámina 110. Una nota de timbal utilizada como nota extraña de un acorde de sexta italiana, en la sinfonía 53 de Haydn.

En la sinfonía 50 en Do Mayor (1773), Haydn inicia el uso del *roll* de timbales. Este incipiente recurso de orquestación, que aparece aquí en un sólo compás en un cierre de frase (tipo H^{roll})[170], se vio considerablemente desarrollado en las posteriores sinfonías. En la última sinfonía (104), por ejemplo, se mantiene un *roll* en el timbal de dominante durante diez compases[171], y poco antes del final hay otro *roll* sobre el timbal de tónica de nueve compases[172], entre muchos otros más cortos. En la penúltima sinfonía, el *roll* también llega a ser un elemento relevante, cuando aparece en *solo* como introducción de toda la obra, en un *crescendo* que va de *forte fortissimo* a *piano* (tipo $S^{roll>}$), motivo por el que esta obra lleva el sobrenombre de *Paukenwiebel* (o *roll de timbal*). El *roll* de timbal tiene la posibilidad de crear el efecto de una nota sostenida, a la que se le pueden aplicar variaciones en la intensidad de sonido —*crescendos* y *diminuendos*—, un recurso muy utilizado por Haydn en sus últimas sinfonías para crear nuevas texturas orquestales.

Haydn también incorporó, en sus sinfonías de madurez, una nueva transformación del estilo fanfárrico con trompetas y timbales, al desplegarlo en pasajes de modo menor (tipo Fm). Esto era completamente ajeno a los toques heráldicos tradicionales, ya que estaban compuestos en torno a la serie natural de armónicos, a partir de la cual se construye una triada mayor a partir de la tónica fundamental.

La primera muestra de un pasaje compuesto en un estilo fanfárrico en modo menor sucede en la sinfonía 92 (1789), en el segundo movimiento en *Adagio* (lámina 111), y luego sucede también las sinfonías 93, 100 y 101. En todos estos pasajes son las cuerdas o los alientos madera los que definen la 3.ra del modo menor, mientras que los metales tocan la fundamental o la 5.ta del acorde.

[170] Mov. IV: comp.160
[171] Mov. IV: comp. 54-63
[172] Mov. IV: comp. 309-317

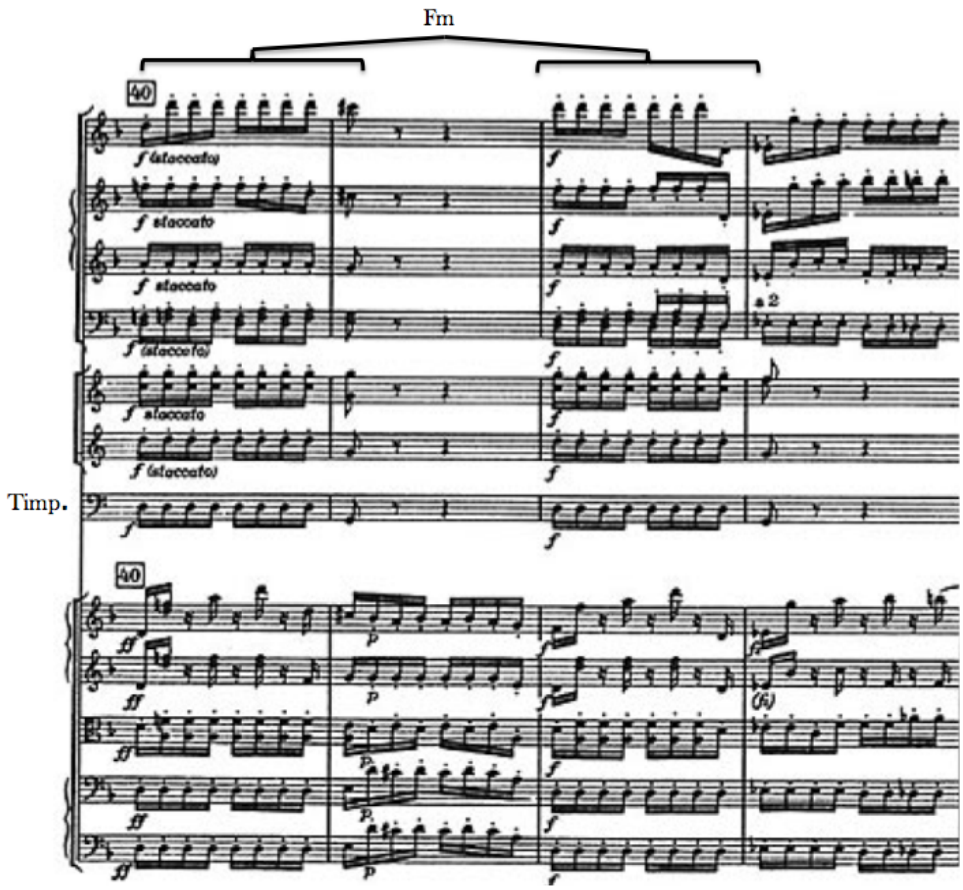


Lámina 111. Pasaje de la sinfonía 92 de Haydn.

Los instrumentos heráldicos tuvieron una completa integración al modo menor a partir de la sinfonía 95 (1791), en Do menor, la única en este modo donde Haydn incluyó timbales y trompetas. En los compositores posteriores, el uso de estos instrumentos en pasajes o sinfonías en modo menor fue ya recurrente, y se convirtió en un rasgo distintivo del exacerbado patetismo romántico.

La sinfonía "militar" no. 100 en Sol Mayor muestra un especial interés en los instrumentos heráldicos. En este momento, muchos de los elementos discursivos provenientes del ámbito militar estaban ya bastante asimilados en el lenguaje sinfónico general, tanto como para difuminar las huellas de su procedencia, y parecería que la intención del compositor fue, precisamente, evidenciar sus raíces en la música marcial. Pero en esta sinfonía no tan sólo se evidencia la vena heráldica del clasicismo musical, sino que además se revela su añeja matriz oriental. Haydn recurre al uso de las demás percusiones habituales en la institución otomana de la Mehter-hane —bombo, címbalos y triángulos—,

además de los ya europeizados timbales y trompetas. Esta es una novedad instrumental dentro de las orquestas sinfónicas, ya que su ámbito regular de uso eran las escenas operísticas y las bandas de alientos *harmonie*. Antes de Haydn, los instrumentos turcos fueron usados en las óperas de Gluck (1714-1787) como un elemento contextualizador de situaciones y personajes relacionados con temas de fantasías orientales; luego, Mozart también incluyó este instrumental en la ópera con temática igualmente oriental *Die Entführung aus dem Serail* (*El rapto del Serallo*) de 1782, pero su uso en el ámbito compositivo sinfónico —considerado bastante formal en esa época— era algo excepcional.

Es interesante observar como los timbales y trompetas funcionan en la sinfonía "militar" de Haydn como un conjunto integrador entre la orquesta sinfónica y los demás instrumentos de la Mehter-hane. En ocasiones son apoyo emotivo de las cuerdas, tal y como era normal en el lenguaje sinfónico de la época, pero otras veces, las cuerdas pasan a segundo plano, y la Mehter-hane se vuelve protagonista, entonces los timbales recobran su posición central en el conjunto percutivo.

Las últimas sinfonías de Haydn son también el máximo punto en la variedad armónica en que se involucran los timbales. En la siguiente tabla 5 se muestran, en orden de uso, los diferentes usos armónicos en que aparecen los timbales de tónica (T) y dominante (D) en distintos acordes, de la sinfonía 92 "Oxford" a la 104 "Londres".

Timbal en tónica	Timbal en dominante
T^{m}	D$^{5ta\ I}$
T$^{1ra\ V/IV}$	D$^{5ta\ Im}$
T$^{5ta\ IV}$	D$^{5ta\ Vm}$
T$^{5ta\ IVm}$	D$^{3ta\ III}$
T$^{3ra\ VI}$	D$^{7ma\ V/II}$
T$^{3ra\ VI\ del\ modo\ menor}$	D$^{5ta\ dis\ VII/II}$
T$^{6ta\ V/VI\ del\ modo\ menor}$	D$^{3ra\ III\ del\ modo\ menor}$
T$^{3ra\ Alemana,\ italiana\ o\ francesa/V}$	D$^{5ta\ dis\ VII7dis/\ V/V}$
T$^{7ma\ V/V}$	D$^{3ra\ V/VI\ del\ modo\ menor}$
T$^{5ta\ dis\ VII/V}$	D$^{1ra\ VII/VI\ del\ modo\ menor}$
T$^{7ma\ II}$	D$^{7ma\ VI}$

T7ma II frigio	D3ra Alemana, italiana o francesa/ V/V
T7ma II disminuido	DPed V o VII7dis / V (nota extraña)
TPed V o VII7dis (nota extraña)	D IV (nota extraña)
TPed VII7dis/IV (nota extraña)	
T5ra Alemana/ V/VI	
T1ra Alemana/ V/III	
T5ra V/VII natural del modo menor	
TPed V/VI (nota extraña)	

Tabla 5.

Una técnica que potencializó el uso de los timbales en contextos armónicos más amplios, fue el cambio de afinación de los parches entre los movimientos de la sinfonía o incluso en plena ejecución. Desde la sinfonía 88 en Sol Mayor (1787), Haydn recurre al cambio de afinación en un timbal. Como el primer movimiento no incluye timbales, la pareja tiene que estar afinada para arrancar a partir del segundo movimiento *Largo*, escrito en la tonalidad de la dominante (Re Mayor). Por lo anterior, el timbal chico se coloca en Re4 y el grande en La3, tónica y dominante de Re Mayor, respectivamente. Al terminar el segundo movimiento, el timbalero tiene que bajar el timbal grande un tono entero, de La3 a Sol3, para así poder tocar en los movimientos restantes escritos en la tonalidad principal (Sol Mayor). Antes de este cambio experimental, los timbales no tocaban en el segundo movimiento de las sinfonías, precisamente por el hecho de que regularmente estaban escritos en tonalidades diferentes a la principal. Es un detalle técnicamente cuidadoso que Haydn no haya incluido timbales en el primer movimiento, pues esto economiza los movimientos en el timbal grande, de otra manera tendría que ir de Sol a La y luego de regreso a Sol.

La técnica de cambio de afinación resultó exitosa, en el sentido de que la inercia ejercida por la membrana para regresar a su posición anterior no propició desafinaciones en su nueva posición, por lo menos a un nivel perceptible dentro del conjunto orquestal. Una vez que Haydn se aseguró de que una reafinación de este tipo, llevada a cabo dentro de la misma obra, podía ser un recurso de composición, se abrió la posibilidad de utilizar los timbales en todos los movimientos de la sinfonía.[173]

[173] Otra vía para la utilización de los timbales en todos los movimientos sin cambios de afinación, fue la utilización de los mencionados usos armónicos cada vez más aventurados. Por ejemplo, en la

Merece especial atención la sinfonía 94 "el golpe de timbal" o "la sorpresa", en Sol Mayor, pues es la única en que Haydn se aventura a pedir cambios de afinación del timbal grande dentro del primer movimiento, y el del timbal chico al empezar el segundo. La obra comienza con la pareja afinada Sol3 y Re4, tónica y dominante. Poco antes de terminar la exposición en la forma-sonata del primer movimiento se pide la reafinación del timbal en Sol3 a La3, con tal de preparar la pareja para la tonalidad de Re menor que vendrá en el desarrollo. El timbalero tiene 19 compases de silencio en *tempo vivave assai* para ejecutar esta operación. Luego, para retomar la tonalidad principal se pide el regreso del timbal grande a Sol3, y esta vez el ejecutante cuenta con un espacio de acción de 17 compases. Para iniciar el segundo movimiento en Do Mayor, el timbal chico debe reafinarse de Re4 a C4, y regresar a Re4 una vez terminado el movimiento para el resto de la sinfonía.

Resta mencionar que Haydn, durante las ejecuciones de sus sinfonías, también se involucraba con la técnica percutiva de las baquetas sobre el timbal, pues sin una observación correcta de esta, la sonoridad y el sentido temperado del parche podrían haberse vistos fuertemente afectados. Queda el registro de dos anécdotas que dan muestra del conocimiento de Haydn sobre la técnica de ejecución timbalera. Se trata del testimonio de George Smart (1907), un reconocido director de orquesta a finales del siglo XVIII. La primera sucedió en Inglaterra, en 1794, durante el ensayo de una sinfonía que dirigía el propio Haydn. Según cuenta Smart:

> En el ensayo el timbalero no estaba presente. Haydn preguntó ¿Puede alguien en la orquesta tocar los tambores? Y respondí inmediatamente 'yo puedo'. 'Hazlo entonces', respondió él. Yo, tontamente pensaba que era sólo cuestión de cumplir estrictamente con el tiempo, y eso fue lo que hice. Haydn vino hacia mí al fondo de la orquesta, elogió la exactitud del tiempo de mi ejecución, pero observó que daba golpes rectos hacia abajo, en vez de dar un golpe oblicuo, y que mantenía la baqueta demasiado tiempo sobre el parche, consecuentemente deteniendo su vibración. 'Los percusionistas en Alemania', dijo él, 'usan

sinfonía 92 "Oxford", en Sol Mayor, sí hay timbales en el segundo movimiento en Re menor, pero no se cambia la afinación de ningún timbal, sino que el tambor chico —afinado en Re4, y en el primer movimiento sonando como dominante— se vuelve ahora tónica, mientras que el timbal grande —afinado en Sol3— suena en Re menor como la 7.ma del acorde del V grado (la, do#, mi, sol).

> la baqueta de esta manera y no paran la vibración' —al mismo tiempo me ponía el ejemplo de cómo se hacía. 'Oh, muy bien', yo repliqué, 'podemos hacerlo así en Inglaterra si así lo prefieres' (...) 'Fue Haydn el primero que me enseñó a tocar las percusiones'. (Citado por Bowles, 2002: p. 464).

Y según Gordon Cleather (1908), Smart también aprendió del compositor la relación entre la ubicación del golpe y la afinación del parche. Escribió:

> En la antigua práctica se percutía el tambor cerca del centro del parche. Esto satisfacía los requerimientos de la era de la música al aire libre, en la que el efecto percutivo era más importante que la afinación de los parches. Haydn mostró el método más apropiado de batir el parche cerca del aro al director George Smart durante un concierto que él dirigió en Hanover Square en 1794. (Citado por Bowles, 2002: p. 463-464).

El amplio interés que mostró Haydn por los timbales pudo tener origen en una experiencia de su infancia. Siguiendo a Miller (1925):

> Cuando él era un niño en Rohrau, el timbalero del pueblo murió un día antes de la procesión de la iglesia en honor a san Florián, y no había otro que lo remplazara. Johann Mathias Frank, el maestro del pueblo, tomó la decisión de emergencia de poner a su joven pupilo a tocar los timbales. Haydn construyó un tambor con una canasta para practicar (...) Por fin vino el gran día, y ya que Haydn no tenía la fuerza suficiente para llevar el tambor, este fue atado a la espalda de un pequeño jorobado que marchaba delante de él. Este fue el inicio de su carrera como percusionista (...) Más tarde él sorprendió en una ocasión a la orquesta de Londres, encargándose de la parte de timbal en el ensayo mientras, al mismo tiempo, dirigía. (Citado por Bowles, 2002: p. 438-439)

El modelo orquestal consolidado por Haydn dentro del sinfonismo sería también usado en la música sacra y religiosa con el tradicional añadido del órgano, y en ese ámbito, sería igualmente evidente el interés del compositor por los timbales y su carga simbólica. La *Missa in Tempori Belli*, escrita 1796, es también llamada la *Paukenmesse* (Misa de timbal), ya que estos tambores son usados profusamente en el último movimiento. Se ha especulado que, de esta manera, Haydn quiso representar la marcha de los ejércitos napoleónicos por Austria. (Schweizer, 2010: p. 125). Otro ejemplo del uso de timbales en la música sacra de Haydn es la *Missa in Angustis* (1798) en Re Mayor, compuesta para una orquesta de cuerdas, trompetas, timbales y órgano.

Además de la orquesta sinfónica, hubo otro tipo de agrupación orquestal de origen heráldico cortesano que incluyó timbales y trompetas, y que cobró gran importancia para la vida social de Europa y sus colonias desde finales del siglo XVIII, me refiero a la banda de alientos, en su modalidad militar o civil. Estas orquestas se estudiarán a continuación.

7. La apropiación burguesa de la música orquestal cortesana, y la consecuente resignificación de los instrumentos heráldicos

Durante el siglo XVIII muchos burgueses consolidaron fortunas a través del comercio, la trata esclavista, el tráfico y contrabando de bienes, la milicia o la explotación de los recursos naturales de las tierras coloniales. A través de la constante acumulación de riqueza, esta clase social logró desbancar a las monarquías como las únicas detentoras del poder, y también a la iglesia como la total controladora de la educación, la ideología y la moral. Desde su circunstancia social emergente, favorable y llena de recursos, los pensadores burgueses criticaron las estructuras del poder, y conceptualizaron un sistema alterno favorable a ellos, el cual terminaría imponiéndose a través de las revoluciones armadas del último cuarto de siglo —me refiero específicamente a la de Estados Unidos (1776) y Francia (1789).

Una de las primeras tendencias de la burguesía cuando acumuló suficiente riqueza, fue adoptar las formas cortesanas —maneras de mesa, protocolos, vestimentas y formas de esparcimiento, entre las que se incluyeron muchas prácticas musicales y danzarias. Estas apropiaciones fueron la manifestación de la pugna por el poder al nivel de la vida cotidiana. El hecho de que los burgueses utilizaran los elementos culturales cortesanos asociados con el estatus —que hasta ese momento habían sido exclusivos de la monarquía— era una manera simbólica de situarse al mismo nivel social, y de socavar la arraigada noción de que la nobleza era el único grupo destinado a tener los privilegios del poder.

Como apunta Georgio Pestelli (1999), el efecto más directo que este cambio social tuvo en la música, fue un incremento masivo de personas interesadas en la ejecución de instrumentos o en la composición de piezas, puesto que estas actividades eran vistas como signo de prestigio. Los nuevos ricos de Europa se volvían cada vez más aficionados a conciertos y tertulias —al aire libre o de salón—, reuniones en las que incluso participaban activamente tocando algún instrumento. De la creciente

demanda de los burgueses por los conocimientos musicales, se originó toda una industria de métodos de ejecución y composición de piezas en un estilo expresado con notable simpleza, sepultando por muchos años los estilos eruditos del Barroco o marginándolos a espacios restringidos, como la música eclesiástica. El favorecimiento que se dio, en el periodo galante, a técnicas de composición mucho menos elaboradas que las grandes complejidades a las que se llegó, por ejemplo, con J. S. Bach, hizo posible que la práctica musical se hiciera un fenómeno mucho más general que antes. Una gran masa de aficionados pudo entonces abordar con éxito la interpretación de obras que no requerían de extremas habilidades técnicas para ser ejecutadas, y muchos compositores aficionados comenzaron también a escribir sus propias obras dentro de estos mismos parámetros estilísticos, animados por manuales que enseñaban en poco tiempo la gramática de la composición "sobre el minueto en vez de sobre la fuga" (p. 9). Surgieron entonces toda una serie de métodos para a tocar instrumentos de forma rápida y fácil o "casi fácil", o dirigidos "al bello sexo".[174]

Asimismo, los burgueses adoptaron la costumbre cortesana de los bailes de salón, misma que aprendían contratando maestros o a través de libros y folletos donde aparecían descritas e impresas las figuras adecuadas para cada tipo de danza. La apropiación de estas danzas por parte de los burgueses también quedó consignada a través de dichas publicaciones. Como ha registrado Zoila Lapique (1998), en 1737 un grabador de sellos, firmas y otras cosas llamado Pablo Minguet, publicó una obra sobre el *Arte de danzar a la francesa*, donde explica al lector que:

> como está tan introducido el danzar a la francesa en todas las Cortes de los Soberanos y raro es el Rey, Reina, Príncipe y Princesa, que no sabe danzar, y ver, que los demás Señores y Señoras, se hacen venir Maestros en sus casas para que les enseñen; y como está tan en uso, que casi no hay persona de gusto, que no desea saber algún poquito. (p. 138)

Aquí, los mencionados "Señores y Señoras" serían aquellas personas distinguidas pero distintas a los nobles, es decir, los burgueses con posibilidades de contratar maestros de danza. De todos estos bailes, el que prendió más en la clase burguesa fue

[174] De este tipo de publicaciones todavía se observan en nuestros días algunas muestras. Podemos encontrar en puestos de revistas o anuncios de TV, métodos que no deben variar mucho en fines y contenido a los de mediados del siglo XVIII, incluso algunos utilizan la antigua técnica de la tablatura para evitar que el desconocimiento del pentagrama sea un obstáculo. Sus títulos anuncian el método de "piano fácil", "guitarra fácil" o el insuperable "toque guitarra en una noche sin maestro", cuyo gancho comercial es: ¡sea el alma de la fiesta! Una motivación bastante cercana a la que habría tenido un personaje burgués de finales del siglo XVIII en una tertulia de salón.

la contradanza, y por eso hubo después de la mitad del siglo XVIII, numerosas publicaciones al respecto, como el *Quadernillo curioso de veinte contradanzas, escritas de todas quantas maneras se han inventado hasta ahora; tienen la música muy alegre, y con su bajo: compuestas por Pablo Minguet*, de 1757 (*ibídem*: p. 139). Para fines del siglo apareció una publicación en Madrid cuyo título aludía ya directamente a los burgueses, fue titulada *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño puedan aprender a bailar las contradanzas por sí solos o con las sillas de su casa*. Con los términos "currutacos, pirracas y madamitas" eran nombrados aquellos burgueses españoles fanáticos de la contradanza que adoptaban las costumbres extranjeras (francesas, sobre todo) de vestir, hablar y bailar. (*Ibídem*: p. 141)

Es improbable que en las orquestas de baile burguesas de finales de siglo XVII se usaran trompetas y timbales. Para ello, fueron necesarias dos cosas que sucedieron a la par hacia el último cuarto del siglo XVIII: primero, que en el ámbito cortesano los timbales y trompetas se integraran a la dotación orquestal en base al desarrollo de sus posibilidades musicales, labor que en mucho fue desempeñada por Haydn; y, además, que las férreas regulaciones monárquicas sobre el uso de los instrumentos heráldicos se ablandaran. Los timbales y trompetas fueron las insignias de poder que más celosamente protegió la monarquía de las tendencias democratizantes. Al final, estos instrumentos también salieron del ámbito cortesano, pero sucedió de manera mucho más tardía que otros elementos cuyo uso no estaba legislado en la cultura de la élite.

Desde el Renacimiento hubo agrupaciones de ministriles civiles, impulsadas por humildes cabildos o cofradías que buscaban financiar las ceremonias correspondientes a sus ciclos anuales, pero su organización conllevaba un proceso burocrático muy estricto en el cual era absolutamente necesaria la venia del noble reinante. Dentro de las prohibiciones que las bandas civiles tenían que obedecer durante la época monárquica, estaba la imposibilidad de usar los instrumentos heráldicos exclusivos del gremio de ministriles-militares cortesanos. Era normal que la monarquía tratara de mantener la exclusividad de sus símbolos de estatus, de tal manera que trasgredir esta segregación legal era motivo de castigo, tanto para los músicos civiles como para los militares. Como menciona Caldwell Titcomb (1956):

> estos instrumentos [timbales y trompetas] no eran permitidos para todo aquel que estuviera fuera del gremio, como los músicos de cabildos o de torres,

> ministriles de tabernas y otros tipos de músicos de pueblo. Cualquier persona sorprendida tocando estos instrumentos sería arrestado y llevado ante el Jefe Imperial de Trompeteros, y debería pagar una suma de 100 florines de oro, cuya mitad iría al tesoro del gremio musical cortesano. En 1684 y 1694 algunos músicos civiles fueron encontrados en posesión de timbales y tuvieron que pagar las consecuencias. Un caso extremo ocurrió por los mismos años en Hanover, cuando se supo que el jefe de los músicos civiles de un pueblo tenía una trompeta. Los trompeteros de la corte del elector irrumpieron en la casa del músico mientras este practicaba, le arrebataron la trompeta y le quebraron los dientes con ella. Ellos sostuvieron que sólo estaban haciendo cumplir sus derechos, y escaparon de todo castigo. Pero también los trompeteros y timbaleros de la corte estaban obligados a tocar solamente en las ceremonias de la nobleza, y tenían prohibido proveer servicios musicales a las clases inferiores, como bodas campesinas, festivales, danzas públicas o representaciones teatrales. Además, tenían prohibido tocar sus instrumentos junto a cualquier otro músico que estuviera fuera del gremio, so pena de recibir un duro castigo de acuerdo a las normas militares. (p. 57)

Es por ello que, en cuanto a percusiones se refiere, tanto las agrupaciones civiles como las orquestas burguesas de principios del siglo XVIII debieron utilizar las variaciones instrumentales no reguladas del aparato heráldico, es decir, las parejas integradas por los antiguos atabales y chirimías o por los tambores redoblantes, bombos, y pífanos, variaciones muy popularizadas de los instrumentos del núcleo de significación profunda.

Un cambio radical sobre estas restricciones se dio a partir de la Revolución Francesa. Este evento histórico de grandes magnitudes abrió la puerta para que las agrupaciones musicales civiles utilizaran los preciados instrumentos heráldicos, y fue también el último paso para completar la popularización de las tradiciones musicales y danzarias de origen cortesano pues, a partir de entonces, se expandieron hacia estratos sociales muchos más subordinados.

Después de que el antiguo régimen fue derrocado tras el acto violento y simbólico de decapitar la monarquía, la burguesía ilustrada irradió desde Francia un movimiento republicano, reivindicador del pueblo como el verdadero centro de legitimación e identidad de un Estado.[175] Desde ese prisma, las elitistas salas de concierto en los

[175] En Francia, fue el filósofo Jean Jaques Rousseau uno de los primeros en revalorar e idealizar la noción de "lo popular". Desde su primera publicación, el *Discours sur les sciences et les arts* (1750), mostró una postura extremadamente crítica hacia la sociedad monárquica de mediados del

palacios reales fueron despreciadas, y al contrario, se favorecieron las salas de teatros públicos —que pasaron a depender de la ciudad de París—, y también se dio preferencia a las agrupaciones que podían llevar la música a calles y plazas.

En el ámbito de la música intramuros, las orquestas burguesas de concierto o de baile pudieron —en el nuevo contexto político— ya también incluir los instrumentos heráldicos antes restringidos. La nueva clase de élite pronto buscó apropiarse de estas agrupaciones como un signo de distinción hacia dentro de su ámbito social, llevándolas a los salones privados de sus casonas o palacetes para amenizar tertulias o bailes, eventos que claramente continuaban las tradiciones cortesanas. La diferencia fue, que ahora, los burgueses y los nobles sobrevivientes de los embates republicanos bailaban juntos, casaban entre ellos a sus hijos e hijas, e intercambiaban y traficaban influencias políticas. Un historiador alemán escribió, en 1834, unas líneas sobre la correlación entre el uso de timbales en las orquestas, y el estatus de la concurrencia en ocasiones de baile, haciendo una comparación entre su tiempo y la era monárquica.

> Los timbales son ahora utilizados para las festividades musicales de la iglesia, y para el canto ambrosiano de alabanza; en la ópera y procesiones públicas e incluso en bailes (...) En tiempos pasados, el uso de timbales para bailes, bodas y ocasiones similares fue considerado un privilegio, pero era prohibido cuando no estaba presente ningún personaje principal o noble, un doctor o un magistrado. (Schneider citado por Bowles, 2002: p. 484)

La total liberación del uso de estos instrumentos-insignia permitió además que las clases más bajas los utilizaran dentro de sus orquestas, tanto en Europa como en sus colonias, tomando como modelo la dotación sinfónica haydiniana.

---

siglo XVIII, haciendo hincapié en su corrupción y superficialidad ostentosa. En cambio, sobrevaloró la vida sencilla de las campiñas, en estrecho contacto con la naturaleza y propiciadora de sentimientos puros y directos. Uno de sus trabajos más influyentes y producto de esta filosofía es *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761¿?), novela epistolar donde se teje una historia de amor entre un tutor y una alumna, a los que se les une después el marido en un *ménaje à trois*. Publicar este libro en un tiempo en que la novela era vista como un género corruptor y peligroso para las buenas costumbres, habla de una actitud incendiaria, pero a la vez propositiva, en el sentido de que, los que quisieran leerla, tendrían necesariamente que apartarse de la mentalidad ordinaria de la sociedad del Antiguo Régimen. Esto lo sugirió el mismo Rousseau en el prólogo de la novela, de la que dijo ser editor y no escritor, buscando así acentuar la idea de la expresión directa y pura de los sentimientos. Según una aclaración en la portada, esta novela eran las "*Cartas de dos amantes que viven en un pequeño pueblo al pie de los Alpes*. Recopiladas y publicadas por J. J. Rousseau".

En lo que respecta al ámbito de la música extramuros, fueron de gran relevancia las antiguas instituciones musicales cortesanas *harmonie*, ahora llamadas "bandas". Dichas agrupaciones fueron apropiadas por los republicanos, y funcionaron como un importante vehículo propagandístico de las ideas liberales y antimonárquicas hacia las masas populares. Este no fue, por supuesto, el único medio de expresión musical popular, pero sí fue el más efectivo operativa y simbólicamente. En la cuestión práctica, porque en la formación tradicional de los músicos militares se encontraban las técnicas adecuadas para desarrollar su música en escenarios extramuros, incluso en situaciones móviles. Y en la cuestión simbólica, porque en el ambiente general de la época —cuando se vivía un furor por las milicias republicanas— estas agrupaciones y sus expresiones sonoras lograron aglutinar, identitariamente y emotivamente, a las masas populares con la clase burguesa, aunque estos sectores no compartieran en absoluto la misma situación social. A través de las bandas militares, la naciente república pudo crear un *corpus* musical propio de la nueva ideología, con el cual logró cubrir sus necesidades ceremoniales. Como menciona Pestelli (1999):

> el nuevo Estado, una vez eliminada la iglesia católica [como poder supremo], tiende a crear una nueva religión, con sus textos sagrados (la Constitución), su simbolismo, sus nuevos cultos (la Razón, el Ser Supremo), sus cantos litúrgicos: odas, marchas, música militar, himnos a la libertad, a la naturaleza, para la fiesta de los novios, para la fiesta de la agricultura, para la partida y el retorno de los ejércitos se convierten en los géneros más típicos de la música de uso revolucionario. En las fiestas en la plaza de la Bastilla o en el Campo Marte, para recordar las jornadas históricas (14 de julio, 10 de agosto) o para celebrar a los caídos de la Revolución, va tomando cuerpo una nueva liturgia *en plein air* cuyos ministros son falanges de músicos y cantantes y el cuerpo de baile de la Ópera (...) La misa de requiem tiene su correspondencia al aire libre en la marcha fúnebre, según una grandiosa escenografía musical de la muerte, que tanta influencia tendrá todavía en su día sobre Berlioz. (p. 168-169)

Precisamente, algo que catapultó el uso de la música de banda en este periodo, fue su capacidad para apropiarse casi cualquier tipo de música a través de arreglos. De hecho, el *Ça ira* y *La Marseillaise* —los prototipos de los cantos revolucionarios—, fueron tomados de una melodía de moda que todos conocían, la contradanza *Le Carrillon National*, de Bécourt (*ibídem*: p. 170). La característica maleabilidad de repertorio de estas agrupaciones sería algo inherente en su desarrollo durante los

siglos posteriores. Incluso actualmente, las bandas de viento en todo el mundo reúnen en sus archivos música de los más diversos tipos.[176]

El instrumental de estas bandas republicanas era el mismo de los ensambles de aliento cortesanos, en los cuales ya era común incluir también las percusiones jenízaras y los instrumentos heráldicos de mayor solemnidad —timbales y metales. En lo que sí había diferencia era en la concepción organizativa de la orquestación. En la nueva banda, los instrumentos se manejaban de manera homóloga a las familias de la orquesta sinfónica, aprovechando el hecho de que los avances en las técnicas de construcción y ejecución de los metales habían hecho posible que se tocaran notas y tonos que antes eran inaccesibles o muy difíciles, poniendo a los alientos en igualdad de posibilidades cromáticas que las cuerdas.

En el último cuarto del siglo XVIII se utilizaba en las bandas la *trompette d'harmonie*, que a diferencia de la original trompeta natural o *trompette d'ordonnanceon* de las milicias, tenía ya un sistema que permitía subir la afinación de las notas un semitono o un tono entero, al abrir unos hoyos laterales en el tubo. Haydn y Hummel escribieron conciertos para esta *trompette d'harmonie*. También se aplicó a la trompeta la técnica de mano en el pabellón para subir la afinación, misma que primero había sido desarrollada en los cornos. Para principios del siglo XIX, tanto a las trompetas como a los cornos se les agregaron pistones, técnica con la cual pudieron ya transitar libremente en cualquier tonalidad. (Tarr, 1980: p. 220)

El auge de la música de viento fue también una base importante para difundir y popularizar muchos de los conocimientos provenientes de la tradición musical escrita. Siguiendo a Pestelli (1999):

[176] Es por ello que la incorporación de nuevas músicas en los repertorios de las bandas de viento mexicanas contemporáneas, indígenas o mestizas, no son un síntoma de pérdida o desarraigo de las tradiciones, como algunos piensan. Actualmente, a los repertorios de antiguos sones o danzas se agregan arreglos de canciones de grupos mediáticos u otras que provienen de música de otros países, pero esto no es nuevo, las agrupaciones de viento siempre han sido como esponjas que absorben y se apropian de la música con la que entran en contacto sus integrantes. Los sones mismos no eran, en un principio, parte del repertorio habitual de las bandas, sino de los conjuntos regionales de cuerdas frotadas, punteadas o rasgueadas, herederos de la tradición decimista andaluzo-latinoamericana. Luego, las bandas también se apropiaron de la música bailable que llegó del Caribe entre el siglo XIX y XX, como el danzón y sus derivados musicales —el mambo y el cha-cha-chá. Todo esto, sin dejar de lado su bagaje previo de origen europeo, como marchas, valses, polkas, mazurkas, pasodobles, chotises o arias de ópera. Gran parte de la fortaleza de las agrupaciones de viento en cuestión de subsistencia económica, ha tenido que ver con esta histórica versatilidad.

> La atención que recibe la música como medio de propaganda da un nuevo impulso asimismo a la rama didáctica: en 1789, un oficial de la Guardia Nacional, Bernard Sarrette, con 45 músicos, funda la banda del cuerpo de guardia, ascendida en 1793 a Instituto Nacional de Música y en 1795 a Conservatorio de Música de París, que dirigirá este mismo Sarrette hasta 1814, con muchos profesores del núcleo militar originario. (p. 169)

Y el creciente interés por el aprendizaje de la música fue aprovechado por algunos profesores-militares para difundir aún más el consumo de la música de viento a través de publicaciones periódicas. De manera que:

> algunos músicos reunidos alrededor del núcleo de la Guardia Nacional, como Cherubini, Méhul, Rode, Kreutzer, Boïeldieu e Isouard, fundan el Magazin National de Musique, mensual de himnos patrióticos con 12,500 ejemplares de tirada, que difunde la música de viento en todas las ciudades de Francia e influye en la publicación a un ritmo muy rápido de "métodos" para tocar el clarinete, la trompa, el fagot y la trompeta; impulso semejante, aunque susceptible de tener desarrollos inmediatos, reciben los instrumentos de percusión que utilizan una variedad sonora conocidas ya por las bandas militares jenízaras (...). (*Ibídem*: p. 170)

Este nuevo esquema educativo alternativo al de las cortes y la iglesia, enfocado desde el autodidactismo, no fue sólo aprovechado por la clase burguesa, sino que fue asimilado también por las masas populares, y fue un factor decisivo en la proliferación de bandas de civiles. En poco tiempo, las bandas civiles se volvieron parte central de la música de la sociedad europea, y fueron también generadoras de nuevas prácticas musicales en el momento que su influjo alcanzó las sociedades colonizadas por los europeos alrededor del mundo.

En este contexto político, las agrupaciones musicales populares pudieron integrar los instrumentos heráldicos a su instrumental. Pero más allá de conseguir el uso de una dotación, los músicos civiles ganaron el acceso a un ámbito de significación del que antes habían sido excluidos. Desde entonces los instrumentos heráldicos pudieron ser utilizados para solemnizar las ceremonias en cualquier ámbito social. Esto tuvo como consecuencia, nuevas significaciones y transformaciones de su carga simbólica y su asociación imaginaria con el poder y el estatus.

Si se comparan los campos de significación de los instrumentos heráldicos entre finales de los siglos XV y XVIII, son apreciables considerables transformaciones. El *instrumento-modelo* cambió al incluir en los timbales las nuevas tecnologías de

ensamblaje del Renacimiento, basadas en tornillos y llaves más sofisticadas. Esto trajo por supuesto consecuentes cambios en el *instrumento-física*. Por su parte, el *instrumento-uso* se vio diversificado de manera importante cuando los timbales se integraron paulatinamente en más prácticas musicales —además de las marciales y heráldicas habituales—, y también cuando trascendieron el original ámbito monárquico y fueron apropiados en otros nichos sociales. Todo esto fue, a su vez, muestra de la reconfiguración del *instrumento-cosmovisión*.

Pero sobre todas estas transformaciones, las resignificaciones de los instrumentos heráldicos surgidas en las orquestas post-revolucionarias conservarían su asociación con el estatus social, aunque de manera diferente. El principal contraste sería que las nuevas significaciones estarían encaminadas a representar el estatus de instituciones sustentadas en colectividades —ya fuesen estatales, municipales, privadas o religiosas—, en lugar de estar dirigidas y ligadas a una persona en particular —así se llamara rey, monarca, inquisidor, etc. Esta democratización también se efectuó sobre otros símbolos de poder de la realeza, como las banderas o los escudos de armas, elementos que serían utilizados en los regímenes emergentes para representar la identidad de una nación entera, y no sólo una familia o casa real. Los cambios políticos de la época tuvieron como consecuencia que toda la población de un país, de alguna manera u otra, pudiera verse representada por alguno de estos símbolos, antes exclusivos de linajes reales.

A partir de entonces, las orquestas sinfónicas estarían asociadas a un estatus de clase y no de sangre. Por su parte, en las bandas civiles, los timbales y trompetas serían el símbolo de estatus de las nuevas instituciones colectivas, pues la concepción ilustrada de que el poder no recaía en una persona, sino en la institución estatal sustentada en la soberanía popular, había ya permeado en la vida sociopolítica europea.

Incluso luego del regreso del régimen monárquico —con Napoleón en 1804, y con Luis XVIII en 1815—, esta nueva percepción democratizante ya no cambió. Napoleón no desaprovechó la carga simbólica de las trompetas y timbales para legitimar y solemnizar su nueva estructura militar; pero en ella, estos instrumentos ya no representarían la presencia o el poder del emperador, sino que serían un símbolo de estatus y prestigio de la institución castrense en sí misma: el Ejército Francés.

En 1800, cuando Napoleón era ya cónsul vitalicio, fue creada la compañía de *Chasseur à Cheval* (*Cazadores a Caballo*), en la cual eran indispensables las trompetas y timbales; en 1801 se fundó el escuadrón de mamelucos —soldados

vestidos a la turca— en el que había un *timbalier*; en 1802 se creó la Legión de Honor; y en 1804 la *Garde des Consuls* republicana se volvió la *Garde Imperiale*. Desde 1802 hubo un decreto donde se dictó que en los cuarteles del ejército napoleónico se tuvieran cuatro estandartes, un oficial mayor de trompeta, dos cuerpos de trompeteros y un *timbalier* (Young: 1971: p. 3, 24). Al contrario, en Alemania, esta resignificación de los instrumentos heráldicos no tuvo lugar y, en consecuencia, el antiguo gremio de trompeteros y timbaleros del Sacro Imperio, fundado en el siglo XVI por Carlos I (V), fue finalmente disuelto en 1810 por un decreto de Wilhelm III en Prusia (Tarr, 1980: p. 220).

Estos dos casos contemporáneos y contrastantes ilustran la nueva ruta de asociación simbólica que los instrumentos heráldicos estaban adquiriendo. Podría decirse, que la disolución del real gremio de timbaleros y trompeteros alemanes era un claro signo de que el antiguo sistema de significación donde las trompetas y timbales se asociaban directamente al monarca ($_{instrumento\ heráldico}\leftarrow^{monarca}\rightarrow_{poder\ estatal}$) estaba ya en crisis. Por otra parte, en el nuevo sistema operante del ejército napoleónico ($_{instrumento\ heráldico}\leftarrow^{poder\ estatal}\rightarrow_{monarca}$), la asociación directa de los instrumentos heráldicos con el monarca estaba ya interferida por la figura del poder estatal en sí mismo. Esto fue en parte, consecuencia de que en el nuevo imperio francés no pudo negarse el tamiz de la Revolución, pero además, tuvo que ver el hecho de que el regreso a la monarquía, fue finalmente dirigido por un plebeyo casado con una criolla de Martinique, ambos ajenos a toda estirpe noble, lo cual quiere decir que ni Napoleón ni Josefina podían acceder a las mismas vías de legitimación consanguínea del antiguo sistema monárquico.

Bonaparte fue, por un lado, quien retornó de la república al imperio, pero fue también el máximo agravante de las monarquías europeas, pues al hacer la guerra expansionista a las demás coronas, estas se debilitaron políticamente, y los impulsos republicanos tuvieron oportunidad de surgir en forma de congresos o parlamentos que poblaron gran parte de la geografía del continente, obligando a dichas monarquías, en el mejor de los casos, a compartir el poder con los republicanos.

Mientras más avanzaba el siglo XIX, se volvía más marcada la tendencia a mantener los protocolos castrenses de manera independiente a los gobernantes y sus decisiones. Los toques de guerra y cuartel, pasos de marcha, salutaciones o cualquier otro protocolo de etiqueta, aunque seguían estando asociados a la casa real, representaban ahora el estatus de la institución militar más que el del propio monarca. Si antes, en

esta relación simbólica, la figura central era la del rey y los ministriles adquirían su estatus por representarlo, en las monarquías del siglo XIX el rey adquiría su poder por representar instituciones estatales que tenían mayor trascendencia que su persona. Si antes, cada noble remodelaba la estructura institucional de su corte a placer, en las monarquías decimonónicas sucedió, cada vez más, que los nobles se volvieron de hecho esclavos del protocolo histórico.

De manera que, tanto los grupos monárquicos como los republicanos buscaron legitimación a través de las insignias sonoras históricas, pero mientras los primeros se aferraban a ellas reclamando su origen cortesano, sus opositores buscaban apropiárselas y adjudicarlas a la soberanía popular.

La consecuencia actual de esta pugna simbólica decimonónica, se observa en que, en las sociedades occidentales contemporáneas, los timbales y trompetas son usados tanto para solemnizar ocasiones de festejos civiles como los más rancios despliegues reales. En España, por ejemplo, los timbales y trompetas aún son utilizados por un regimiento de caballería que sigue los protocolos de la Guardia Real.[177] Pero a su vez, se les puede encontrar en la democrática plaza de toros, ya no como una insignia de noble y real caballería, sino como representación de la autoridad civil respaldada por el pueblo.

Después de que la monarquía española libró la crisis generada por la invasión napoleónica, no pudo ya recuperar el mismo poder de antaño, y por otra parte el empuje republicano avanzó conquistando varios espacios políticos. Uno de ellos fue la capacidad de legislar sobre las fiestas del pueblo, entre las que se por supuesto se encontraban los festejos taurinos. De esta manera, las nuevas autoridades en las corridas fueron establecidas por los ayuntamientos civiles y no por los monárquicos, asimismo, los instrumentos heráldicos no perdieron su asociación con el poder, pero sí fue redirigida hacia las nuevas personalidades legales y resignificadas dentro del renovado sistema simbólico.

Pude constatar de primera mano la asociación entre los timbales y el poder civil en el ámbito taurino castellano, una vez que visité el tradicional bar *Los Timbales*, ubicado

[177] En tiempos contemporáneos, la legitimación histórica de las monarquías —expresada a través de la antigüedad de sus maneras protocolarias, aunadas al argumento de la identidad nacional— podría ser la última vía que tengan, para convencer a los ministerios civiles de que les sigan otorgando una función y una razón de existir dentro del Estado, más una jugosa tajada del erario público.

en la esquina de las calles Alcalá y Cardenal Belluga, a la vera de la plaza Las Ventas, en Madrid. Ahí se mantienen colgados un par de timbales de latón acompañados de una placa que dice textualmente en mayúsculas:

> EN EL DÍA DE HOY,
> SE RECUPERA PARA LA "FIESTA DE LOS TOROS" LA TRADICIÓN DE QUE LOS TIMBALES QUE SE TOCAN EN LA PLAZA DE TOROS DE "LAS VENTAS" ESTEN EXPUESTOS AL PÚBLICO EN ESTE ESTABLECIMIENTO.
>
> Madrid, 3 de Marzo 1.990

Mientras degustaba una ración de rabo de toro —la selecta especialidad de la casa— acompañada de un Rioja, el comandante de la barra me explicaba que los timbales colgados ahí no eran ya precisamente los que se tocaban en la plaza, como pude luego comprobarlo en la corrida de aquella tarde, pero que se mantenían ahí como una manera de guardar memoria de lo que efectivamente se hizo durante mucho tiempo en ese bar, acción por la que obtuvo su nombre. Cada vez que los timbales eran requeridos para una corrida, el timbalero iba por ellos a ese lugar, y al final de la celebración eran devueltos para ser colgados de nuevo a la vista de todos.

Fue también muy interesante observar un mosaico pintado colocado en la parte superior del mueble de licores, donde los clarines y timbales aparecen dentro de una composición iconográfica que recuerda un escudo heráldico, y dentro de la cual la figura del toro se sitúa al centro (lámina 112).

Quiere decir que este espacio —el cual era "la casa de los timbales"— puede verse como una resignificación popular y muy posterior de la antigua Tabl-khana o "la casa de las percusiones". Es el caso de un instrumental originalmente heráldico, que devino en insignia de una autoridad civil pero que era resguardada directamente por el pueblo. La placa del bar es además una estrategia para guardar la memoria de este hecho significativo, buscando preservar su sentido.

En el siguiente capítulo expondré cómo impactaron las trasformaciones simbólicas de los instrumentos heráldicos en la vida musical del México y Latinoamérica, desde la Colonia hasta el surgimiento de las primeras orquestas típicas, institución madre del danzón.

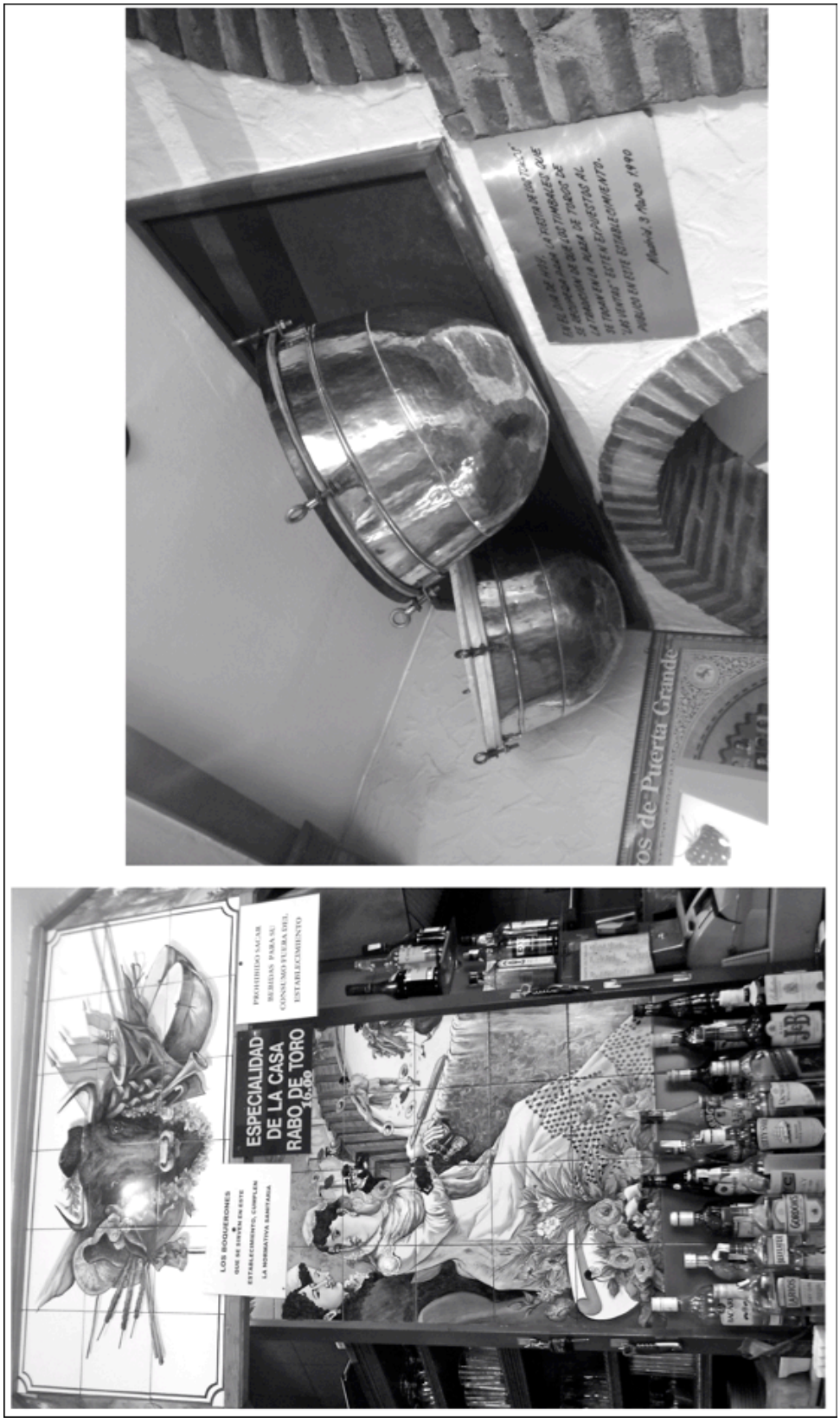


Lámina 112. Timbales físicos e iconográficos en el bar *Los Timbales*, en la calle de Alcalá, Madrid.

CAPÍTULO VI

Los timbales en Cuba y México, de la Colonia al surgimiento de las orquestas típicas

En el año de 1774 comenzó Don Manuel Gambino á construir Timbales de madera, los que con aprobación de Sugetos peritos é idoneos, reconocieron tener mas voces que los de metal, cuyo Sugero construyó unos Timbalines el año 90 para el Regimiento de Dragones de México, y en el presente de 95 fabricó 12 caxas ó tambores de guerra para dicho Regimiento, al estilo ó arte de carpintería, y a timbalines para los Provinciales de Puebla, habiéndolos reconocido varios inteligentes: dicho Autor puede fabricarlos de plata, latón ú otra materia: vive en el barrio de Tomatlán callejón del Coyote finca número 6.

Gazetas de Mexico. Compendio de noticias de Nueva España desde principios del año 1784

Los instrumentos heráldicos en la Nueva España tuvieron usos homólogos a los del viejo continente; en numerosas fuentes pueden encontrase registros que lo demuestran. Aparecen en los cuerpos militares y heráldicos durante todo el periodo colonial y, a la par, tuvieron en Latinoamérica una emancipación como instrumentos musicales. Sin embargo, las etapas de este proceso no pueden tomarse como un mero reflejo de la dinámica de transformación que venía sucediendo en Europa pues, de hecho, en ocasiones ciertos usos novedosos de este instrumental en las colonias se anticiparon a los del viejo continente. El contexto colonial latinoamericano, si bien estuvo interrelacionado con las urbes imperiales, también promovió productos culturales novedosos y particulares que se identificarían, cada vez más, con identidades alternas, diferentes a las promovidas desde Europa. En la música que involucró a los timbales y trompetas, esta nueva identidad sonora se concretó en la conceptualización de las orquestas criollas, las cuales dieron origen al danzón y otras músicas.

En los siguientes apartados, expondré las particularidades del proceso de resignificación de los instrumentos heráldicos europeos en el contexto latinoamericano, partiendo de los inicios de la Colonia hasta los finales del siglo XIX.

1. Los instrumentos heráldicos y militares en el contexto colonial novohispano

Las primeras referencias sobre el uso de los tambores-cazo en América datan de los primeros años de la conquista de México. A veces son mencionados bajo el nombre de atabales y otras como timbales, lo cual es reflejo del cambio de nomenclatura que estaba ocurriendo a principios del siglo XVI en España.

Se sabe por la crónica de Bernal Díaz del Castillo —personaje que ahora se cree fue el propio Cortés— que los primeros conquistadores llegados al continente bajo el mando del capitán extremeño no contaban con timbales, pero sí con atambores y pífanos. La jerarquía militar de Cortés aún no era suficiente para utilizar esta distinción, de otra manera hubiera zarpado de Cuba con sus propios timbales y trompetas dentro de sus insignias. En su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Díaz del Castillo refiere que los primeros atabales que obtuvo Cortés fueron los que confiscó a Pánfilo de Narváez en 1520, cuando este venía a arrestarlo por órdenes del gobernador de Cuba, Diego de Velázquez. Una vez que Cortés consiguió la victoria sobre su figurado captor, convenció a los soldados que venían con Narváez que se unieran a sus fuerzas, y entre ellos había algunos atabaleros. Gabriel Saldívar (1987) menciona el nombre de algunos de estos músicos militares de los primeros tiempos de la conquista.

> En la armada de Hernán Cortés llegaron los ya mencionados Benito de Vejer (o de Berger) y "Canillas", atambor que había participado en las guerras de Italia; Mario Alonso, músico; Cristóbal Rodríguez, trompeta; otro conocido como Cristóbal Barrera, trompeta. [Hasta ahora ¡ningún atabalero! y luego...] En la flota de Pánfilo de Narváez llegó Cristóbal de Tapia, atabalero; Juan Cuéllar, trompeta; Francisco Sánchez, tambor y Benito Bejel, pífano. A la conquista de Yucatán asistieron Juan Alonso, Gaspar de Valles, Pedro Fernández y Baltazar de Monzón, todos ellos trompetas (p. 219-220, citado por Ruiz, 2002: p. 74).

Como menciona Rafael Ruiz (2002), estos músicos debieron tener una participación importante dentro de los alardes militares, ejercicios que tenían la función de demostrar el poderío bélico a los indígenas con tal de disuadirlos de alguna insurrección. Se ordenaba disparar los cañones y arcabuces, y hacer avanzar la infantería en formación. Era obligación de los alcaldes y encomenderos realizar alardes cada cuatro meses (p. 73-74).

En una campaña ordenada por Cortés a Honduras, entre 1524 y 1526, se tiene noticia de ministriles militares con fines de entretenimiento, dentro de un conjunto que como era habitual en la corte de Carlos I (V), estaba compuesto con instrumentos de aliento. Según Bernal, había en la expedición cinco tañedores de chirimías, sacabuches y dulzainas, quienes debido al rotundo fracaso de la empresa por enfermedades y hambre, se sabe que, excepto uno que sobrevivió para contarlo, algunos fueron comidos por los soldados, y otros más murieron muchos antes de servir como cena, por no estar acostumbrados a los fuertes rigores de las miasmas pantanosas y palúdicas del trópico (citado por Mauleón, 1995: p. 31).

Los timbales y clarines se mencionan ya asociados al estatus nobiliario ganado por Cortés en 1532, cuando se anunció en la Ciudad de México su retorno, y su recién adquirida embestidura como marqués del Valle de Oaxaca, gobernador y capitán general de la Nueva España, cargos otorgados por el emperador Carlos I (V) en tierras ibéricas. Según Ignacio de Salazar (1786), historiador español del siglo XVIII:

> apenas el descanso reparó la fatiga de la navegación, [Cortés] pasó á la gran ciudad de México, donde fue recibido de los Conquistadores, Capitanes y Ministros con aquella gratitud, que se descubre, quando se logran las ansias de los deseos. Pausada la ceremonial cortesanía, mandó publicar su empleo de Capitán General de aquel Nuevo Mundo, y de las anchurosas playas del mar del Sur: siendo la dulzura de los clarines, y el ruidoso estruendo de los timbales torcedor insufrible de sus enemigos [otros capitanes españoles competidores de Cortés por el reconocimiento de la Corona]; pues para un envidioso no hay pena mas excesiva, que la de ver la exaltación, en quien esperaba el abatimiento. (p. 436)

Este mismo historiador menciona también "el sonoro acento de los clarines, y el gustoso rumor de los timbales" durante el encuentro de Cortés con el rey de Mechoacan (hoy Michoacán), en la ocasión en que el gobernante purépecha aceptó ser declarado vasallo de Carlos I (V). (*Ibídem*: p. 65)

Luego de consumada la conquista de México, y con el nombramiento del primer virrey, Antonio de Mendoza[178] en abril de 1535, se volvió indispensable para el ayuntamiento de la Ciudad de México contar con un equipo aún mayor de ministriles heráldicos que lo recibieran de acuerdo a su regio estatus, y que solemnizaran todas

[178] Antonio de Mendoza aprendió el oficio administrativo en Granada, España, donde fue regidor de cabildo y tesorero de la Casa de Moneda. Se sabe que sentía una fuerte identificación por las usanzas moriscas, a tal grado que usaba habitualmente vestiduras musulmanas.

sus actividades. Así quedó constatado en las *Actas de Cabildo del Ayuntamiento de la Gran Cibdad de Tenuxtitlan Mexico de la Nueva España*. El virrey don Antonio llegó a Veracruz el 2 de octubre de 1535, y según cita Hernán Ramírez (2009) las actas del Archivo de la Ciudad de México:

> desde que se supo de su nombramiento, el Cabildo se dio a la tarea de hacer preparativos: lo primero que se hizo fue ordenar que los regidores Gonzalo Ruiz y Francisco Manrique lo recibieran (ACM, 20 agosto de 1535) y pagar 60 pesos de oro a algunos cantores para que ofrecieran 'chanzonetas, músicas e invención' (ACM, 25 de agosto de 1535). (...) Dos días antes de la entrada del virrey se ordenó comprar sendas caperuzas de color para las trompetas que sacaría la ciudad y el oidor Francisco Serrano señaló que, si no se daba una colación era mejor no hacer bienvenida (ACM, 12 de noviembre de 1535). El tema de la colación se solucionó un día antes de la llegada del virrey cuando, junto con ésta, se ordenó hacer vestuario para las trompetas, pagar más atabales y vestir adecuadamente tanto a los señores regidores que acompañarían al virrey en su desfile, como a los jugadores de cañas y toros que estarían en la plaza para las diversiones. (p. 93-94)

De la cita anterior se desprende que, para ese año, ya había en la ciudad disponibilidad para comprar trompetas y atabales. Se sabe que antes de 1530 llegaron a México —a petición de los frailes— varios ministriles para apoyar la enseñanza de la música y la construcción de instrumentos a los indígenas, entre los que se contaron chirimías, rabeles, jabebas, arpas, vihuelas, bajones, atambores, atabales y pífanos (Mauleón, 1995: p. 43). Los atabales y trompetas se siguieron registrando en los recibimientos de los subsecuentes virreyes. Una idea de la paga de los músicos heráldicos la ofrece un acta del 30 de junio de 1542, donde se menciona que se gastaron 12 pesos de oro de tepuzque[179] en trompetas y atabales. (*Ibídem*: p. 104)

Por las actas de cabildo de México consta que los atabales y trompetas fueron también utilizados en los festejos oficiales donde participaban los armados caballeros, tal cual era la usanza europea; por ejemplo, en estos dos casos de alrededor de mediados del siglo XVI:

[179] En la época colonial hubo diferentes tipos de pesos de oro, cuyo valor dependía de la buena ley del metal. El de mayor ley era llanamente llamado *peso de oro*, y equivalía a unos 500 maravedíes de Castilla. Luego estaban el *peso de oro de minas* (450 maravedíes), el *peso de oro ensayado* (414 maravedíes), el *peso de oro común* (300 maravedíes), el *peso de oro de tepuzque* (72 maravedíes), el *tomín de oro* (62 ½ maravedíes), el *real de oro* (la mitad de un tomín), y el *real* o *tomín de tepuzque* (34 maravedíes). (Pi-Suñer & Soberón, 2004: p. 401)

> 1. La Paz de Crespy, para la cual se acordó una fiesta en el día de la Pascua del Espíritu Santo con regocijos, toros, juegos de cañas, lebreas para los caballeros, trompetas y atabales (ACM, 7 de mayo de 1545).
>
> 2. La derrota del alzamiento en el Perú celebrada en México por recomendación del virrey Velasco con [otra vez] toros y juegos de cañas. Sobre esta fiesta dice el acta del Cabildo que 'la ciudad acepta el mando del virrey y para tal efecto se notifica al mayordomo que de los propios de ella ordene la hechura de 45 libreas de manta pintada según se acostumbra, que haga traer las varas para el juego, 1,000 púas para los toros y que aderecen los atabales' (ACM, 18 de abril de 1555). (*Ibídem*: p. 88)

Desde el primer siglo de la conquista, los instrumentos heráldicos también se usaron en los pregones oficiales del virrey o de los altos personajes del Santo Oficio.

> El tratado de paz de Chateu-Cambrésis fue celebrado en México el sábado 8 de junio de 1560 con un pregón por las calles de la ciudad, trompetas y atabales y una invitación para que 'todos los vecinos tengan luminarias en sus puertas, ventanas y terrados y hagan el regocijo posible so pena de 4 pesos' (ACM, 7 de junio de 1560). (*Ibídem*: p. 88)
>
> El 2 de Noviembre de 1571, salió de las casas del Santo Oficio una comitiva encabezada por el alguacil mayor, con una banda de chirimías, trompetas, sacabuches y atabales convocando al pueblo a incorporarse a la procesión. El objeto era publicar el pregón que decía: 'Sepan todos los moradores y vecinos de esta ciudad de México y sus comarcas, como el señor doctor Moya de Contreras, Inquisidor Apostólico de todos los reinos de la Nueva España, manda que toda y cualesquier persona así hombre como mujeres de cualquier calidad y condición, que sean de doce años arriba vayan el domingo primero que viene, que se contarán cuatro de este presente mes de noviembre, a la Iglesia mayor de esta ciudad a oír misa, sermón y juramento de la fe que en ella se ha hacer y publicar, so pena de excomunión mayor'. (Pérez, 1993: p. 67)

Este tipo de pregones oficiales fueron muy recurridos como estrategia de control social, sembrando la coerción, el terror o la disuasión del crimen. Fue muy sonado el caso de un vinicultor y destilador clandestino, el portugués Martín Oliveira[180], cuyo

[180] Apunta Eduardo Núñez (1979) que la producción de Oliveira incluía una diversidad inmensa de bebidas, las cuales han quedado registradas en las actas del proceso penal de la Inquisición, y muestran parte del sincretismo de la cultura culinaria novohispana en cuestión de bebidas embriagantes —espirituosas, mostos y vermuts. Martín Oliveira elaboraba chinguirito, zambumbia, yagardiza o vino de sidra, tecuín, ojo de gallo, excomunión, charape, bigarrote, pollo ronca, chamuco, vino resacado de cola, vino salvado y vino de mezquite, nochole, chuanaco, ojito de virgen, patas de venado, quebrantahuesos, timbiriche, alegría de soldado, cantincara, tuba, ostoche, sangre de conejo, capolotle, garapo, obolinque, zacumbia, bingüí, finisterre y ocpatli, del que dice el padre Motolinía en sus *Memoriales* 'que es melecina o adobo del vino que embeoda neciamente'.

cadáver fue expuesto recorriendo las principales calles de la ciudad sobre una mula, mientras un indio vestido de rojo sentado en las ancas lo sostenía, y un pregonero acompañado de trompetero y atabalero "publicaba con altas y entendidas voces el delito por el que se condenó a la horca a Martín Oliveira, prohibiendo bajo graves censuras, que se rezara por él ni la más pequeña oración, ni siquiera un fragmento de avemaría" (Núñez, 1979: p. 231- 234).

Enrique González (2005) apunta que los instrumentos heráldicos también se usaron en la primera época de la Universidad de México, dentro de las ceremonias para obtener el grado de doctorado.

> Según las constituciones ordenaban, el doctorando, una vez aprobado por el maestre escuela de la catedral y habiendo depositado las propinas y los derechos, debía salir de su casa a las tres de la tarde, a caballo, acompañado por todos los doctores, también a caballo, ataviados con 'borlas y capirote'. Al frente del desfile irían trompetas, chirimías y atabales, ataviados con sus uniformes. Detrás de los músicos, 'los ciudadanos y caballeros convidados'. (p. 295, citado por Hernán Ramírez, 2009: p. 90)

La representación iconográfica más antigua sobre timbales heráldicos novohispanos es, hasta donde he encontrado, la siguiente pintura que proviene del siglo XVIII (lámina 113).

Estas bebidas eran sacadas por destilación en alambique u obtenidas ya de frutas fermentadas o ya del pulque, también fermentado, al que se le mezclaban cosas sabrosas, exquisitas y raras. Todos esos vinos y ¡quinientos cincuenta y dos más!, nombres variados y pintorescos, estaban sometidos al intransigente jurado privativo de las bebidas vedadas por ser 'de los licores simples, compuestos o artificiales, prohibidos en los principales alcabalatorios del reino', castigando ese Juzgado, con extremado rigor, tanto a los fabricantes como a los consumidores, con penas de azotes, seis años de galeras, perdimiento de bienes y destierro. Oliveira mató al alguacil que confiscó sus bienes, y por ello su castigo no quedó en el destierro perpetuo de las colonias, sino que fue sentenciado a la horca. Se ahorcó por mano propia en una viga de la prisión antes de ser ajusticiado por la Santa Inquisición. (p. 231- 234)



Lámina 113. Corrida de toros en un antiguo alcázar de la Ciudad de México con chirimías y timbales.

La imagen muestra al fondo un balcón donde el virrey —identificado por el escudo de armas colgado en la herrería del balcón— y el arzobispo, observan una corrida de toros llevada a cabo por unos caballeros asistidos por varios lidiadores de a pie, en un palacio de la Ciudad de México. La puerta del edificio es custodiada por dos guardias, mientras a un lado dos ministriles heráldicos tocan cada uno un timbal colocado en el piso, con tal de solemnizar el festejo y señalar la presencia de dichas autoridades. A la misma altura de los timbaleros, a la extrema derecha aparecen también dos tañedores de chirimía, de los cuales aparece uno solo en el detalle de la imagen. Otros chirimiteros de regocijo y no heráldicos, incluso bailan mientras tocan y ven la

corrida. Nobles de menor rango observan la lidia en sitios menos exclusivos y, a la izquierda de la imagen, una dama aparentemente desinteresada de los asuntos taurómacos sale al balcón, y mira sin ver la suerte de banderillas cortas ejecutada por el de aúpa, mientras un mendigo aprovecha para extenderle su sombrero en seña de petición de limosna. Un punto interesante de la pintura lo aportan tres indígenas vestidos de acuerdo al estereotipo —con penachos, arcos, flechas y taparrabos— que caminan directo hacia el centro de la plaza con tal soltura y desenfado, que parece indicar su total desentendimiento del dramático suceso y el peligro que entraña el toro de lidia. Este rasgo pude deberse a la interpretación del autor y el punto de vista de su época, desde el cual se daba por hecho que los indígenas no comprendían el ritual sangriento de la matanza de toros, cuando de hecho, el derramamiento de sangre como símbolo —tanto en el sacrificio humano o animal, como en el martirio de Cristo— fue un factor de unidad religiosa y cosmogónica entre el cristianismo y las religiones mesoamericanas, así como entre el cristianismo y las antiguas religiones paganas europeas.

Posteriormente, los timbales y trompetas permanecieron en los festejos taurinos novohispanos como una dignidad del cabildo o ayuntamiento. Como se menciona en *Gazetas de Mexico: compendio de noticias de Nueva España desde principios del año de 1784*:

> El día 3 comenzó la primera corrida de toros de la Plaza de San Diego, que continuaron hasta el dia 12, haciendo alarde de su habilidad y destreza muchos Chulos y Toreros de á pie y de á caballo que de todas partes concurrieron por haberse anunciado con anticipación las fiestas: hicieronse estas mas plausibles por la variedad de diversiones que se interpolaban con las lides: se mataron ciento y ochenta Toros, que se distribuyeron á las Cárceles, Comunidades Mendicantes y otras personas pobres: el adorno y compostura de la Plaza en pinturas y cortinaje fue singular, y no menos su iluminación por las noches, en que también se daba música hasta las diez; siendo sobre todo digno de admiración ver el innumerable gentío de á pie y á caballo que concurría todas las mañanas á la introducción del ganado, que se conducía con muchos clarines, chirimías, caxas y timbales. (Valdés, 1784: p. 311)

En este momento las corridas de toros eran un asunto tan nobiliario, que incluso el traslado de los astados se acompañaba de las insignias de aquellos que habrían de lidiarlos al día siguiente: los caballeros.

En el ámbito militar, las reformas borbónicas promovieron importantes reglamentaciones en lo que respecta al uso de instrumentos militares, regulando la plantilla organizativa y los toques que debían realizar. Como menciona Rafael Ruiz (2002) en las ordenanzas para el ejército regular de 1768 se especifica:

> el número de elementos que debe tener cada formación, cómo debe llevarse a cabo una marcha e incluso como saludar a un superior. Igualmente se señalan los instrumentos para cada plantilla y los toques de infantería y caballería. Por lo general la infantería utilizaba tambores y pífanos; la caballería, trompetas y timbales y oboes los dragones; asimismo se ordenaba que cada instrumento debería llevar la insignia del regimiento (...)
>
> Los soldados a caballo [se dividieron en] caballería, dragones y regimientos mixtos de infantería y caballería. Entre los primeros estaban el *Regimiento de Caballería Provincial de Querétaro* que contaba en su Plana Mayor con un timbalero y un trompeta; mismo tipo de instrumentos tenía el *Regimiento Provincial de Caballería del Príncipe* ubicado en Guanajuato. (p. 83, 85-86)

Estos reglamentos signados en España se aplicaban en toda la Nueva España, pero en las colonias hubo también algunos reglamentos regionales que no iban en desacuerdo con los de la Corona, como fue el *Reglamento para las Milicias de Infantería y Caballería de la Isla de Cuba*, emitido en 1769, o el *Reglamento para las Milicias de Guatemala,* de 1769. (*Ibídem*: p. 86-87)

En la Nueva España se aplicaba el *Reglamento y Ordenanza de S. M. para el exercicio, evoluciones, y maniobras de la cavalleria, y dragones montados de sus Exercitos, y otros puntos relativos al Servivio de estos Cuerpos*, de 1774, donde se mencionan claramente los usos de trompetas y timbales. El apartado primero dice:

TOQUES QUE HAN DE USAR
los Trompetas, y Timbales de la Cavalleria en
Guarnicion, Quartel, y Campaña.

1. Botasilla, ò General.
2. Gurupas.
3. Asamblea.
4. A cavallo.
5. Marcha.
6. Llamada.
7. Diana, ù Oración

(Ejército de Tierra. Cuerpo de Caballería, 1774: p. 2)

Según se refiere en el mencionado reglamento, los golpes de timbal en campaña tenían, según su número, la significación siguiente: el número 1. Botasilla, ò General, para avisar los Soldados de Guardia de Estandartes; el 2, para prevenir los que anteriormente estén nombrados al destino de cualquiera servicio; el 3, para llamar a la Orden; y el 4, para dar cebada y agua; los números restantes distinguen sus acciones claramente por su nombre.

Asimismo, en el ámbito heráldico son muy profusas las menciones de trompetas y timbales dentro de las celebraciones por las victorias militares de los monarcas, por el motivo de su coronación, o al llevar a cabo las ceremonias de sus exequias mortuorias. Cayetano Alcázar (1945) refiere el uso de clarines, cajas y timbales en la ciudad de Guatemala, cuando Felipe V (r. 1700-1746), el primer rey Borbón de España, derrotó a las fuerzas austracistas representadas por la Corona de Aragón.

> el 12 de julio llegaron a Guatemala noticias de las victorias obtenidas por Felipe V en la guerra de Sucesión, y reunidos en la sala del Real Acuerdo se leyó solemnemente la Cédula Real que mandaba dar publicidad a los triunfos de Brihuega y Villaviciosa, como así se hizo en la Plaza Mayor al son clarines, cajas y timbales. (p. 202)

En una gaceta mexicana (citada por Valdés, 1784) quedó registrada la ceremonia por las exequias heráldicas por la muerte de Carlos III —en donde los timbales fueron tocados "a la sordina"[181].

> Esta función se celebró juntándose á las ocho y media de la mañana en las Casas de Ayuntamiento el Señor Intendente Corregidor y Regidores de este N. C. saliendo á las nueve y media de las mismas en la forma siguiente: Daba principio un Piquete ó Escolta de Dragones de México, à que seguían doce Timbaleros y doce Clarineros, vestidos los clarines y los timbales de luto, tocando á la sordina: diez Ministros de Vara vestidos también de luto: los Mazeros de la N. C. á caballo con ropaje y sombreros negros, y los caballos enlutados: luego el Escribano de Cabildo, Procurador general, Alguacil mayor, Alcaldes Ordinarios, y Señor Intendente Corregidor, que iba presidiendo, todos vestidos de riguroso luto, con sus caballos en igual forma, primorosamente aderezados, dando fin una Compañía de dichos Dragones que iban en Retaguardia, con Caxa destemplada, y música, que alternativamente tocaban á la sordina. (p. 279)

[181] Para conseguir ensordecer un timbal puede colocarse un paño sobre el parche, o también destensar la membrana para que se absorba una gran cantidad de la fuerza del golpe de la baqueta.

Como contraparte, los timbales y trompetas aparecen en los registros sobre las celebraciones por la jura de Carlos IV. En un acta del cabildo de Caracas, con fecha 8 de julio de 1789 (citada por Salvador, 2001), se dice que:

> Se encarga para la dirección en esta parte al regidor Don Francisco García, Diputado de Obras Públicas, quien dispondrá de fondos Propios para todo lo que se ocurra; hará preparar vestiduras de seis Lacayos, de casaca y calzón encarnado, chapín, vuelta y botones blancos, sombrero guarnecido de blanco, medias y zapatos: dos de ellos tocando clarines, dos tocando timbales y los restantes en calidad de pajes. (p. 522-523)

Esta misma celebración por la ascensión de dicho monarca se llevó a cabo en la ciudad mexicana de Valladolid de Michoacán (hoy Morelia) en 1791. Según Eugenio Mejía (2003), para esta ceremonia:

> Con anticipación Francisco de la Riva había solicitado la participación de los regimientos de Querétaro, Guanajuato y ciudad de México, sin obtener una respuesta favorable. Por lo anterior, el procurador general se vio obligado a solicitar a los ministros de música de la iglesia catedral para 'la tarde que se haga el acto de Proclamación, y en las tres noches, para que así estén en el balcón de Casas Reales los augustos retratos de SS: MM: reinantes con el lucimiento y decoro que es tan debido'. Para que esta participación tuviera mayor relevancia, el cabildo eclesiástico decidió aumentar el número de instrumentos y voces, 'aumentándose a los instrumentos, y voces que tiene la capilla los más que puedan hallarse, especialmente de los que hay en esta santa iglesia, como clarines, timbales.' (p. 179)

Para fines del siglo XVIII, los timbales eran ya hechos en México. En otra de las gacetas de la ciudad quedó registrado el oficio de una persona dedicada a fabricarlos. Según este texto:

> En el año de 1774 comenzó Don Manuel Gambino á construir Timbales de madera, los que con aprobación de Sugetos peritos é idoneos, reconocieron tener mas voces que los de metal, cuyo Sugero construyó unos Timbalines el año 90 para el Regimiento de Dragones de México, y en el presente de 95 fabricó 12 caxas ó tambores de guerra para dicho Regimiento, al estilo ó arte de carpintería, y a timbalines para los Provinciales de Puebla, habiéndolos reconocido varios inteligentes: dicho Autor puede fabricarlos de plata, latón ú otra materia: vive en el barrio de Tomatlán callejón del Coyote finca número 6. (Citado por Valdés, 1784: p. 256)

Como bien apunta Rafael Ruiz (2002), este Manuel Gambino puede ser el mismo que aparece dentro de las filas del *Escuadrón Urbano de Caballería* de México, donde en 1790 habría tocado la trompeta, junto a José Ellín como timbalero (p. 87).

1.1. Los instrumentos heráldicos en el mundo indígena mexicano

Las menciones sobre el uso indígena de los instrumentos heráldicos europeos comienzan a aparecer muy pronto después de que los españoles llegaron a tierras mesoamericanas. Estas primeras fuentes siempre se encuentran asociadas a los oficios religiosos, pues los frailes también usaron el instrumental solemne y emplearon a muchos indígenas en el oficio de ministril eclesiástico. La gran población de indígenas dentro de este gremio fue de la mano con el proyecto evangelizador de las órdenes religiosas. Sin embargo, hay que evitar tomar las tempranas fuentes escritas por los religiosos de manera literal. Primero, porque muchas referencias no fueron escritas por testigos oculares, sino por frailes que redactaron las crónicas tiempo después de ocurridos algunos hechos. Segundo, porque fue habitual la utilización de términos europeos para designar el instrumental indígena y, por ello, desde una interpretación superficial, podría no quedar claro cuál es el instrumento aludido. Revisaré a continuación algunas referencias.

La primera mención de indígenas usando trompetas, atabales y cajas de guerra (tambores redoblantes), de acuerdo a la cronología del momento narrado, se le debe a fray Juan de Torquemada. Él describe una procesión de Domingo de Ramos llevada a cabo por una población maya de las costas de Yucatán, al comenzar la Semana Santa de 1519 —días antes de que Cortés desembarcara en la playa de Chalchihuecan, en las tierras donde fundaría el primer ayuntamiento continental consagrado a la Vera Cruz. Dice la crónica que:

> la procesión, llevando todos ramos en las manos, con la mayor pompa y devoción que se pudo, y esta solemnidad miraron y consideraron los indios (...), porque había voces razonables y música muy concentrada que causaba a los indios admiración, además de que las trompetas y atabales y las cajas de guerra les daba que mirar, tocándose cada instrumento en su lugar y tiempo. (Citado por Mauleón, 1995: p. 35)

Aquí no queda claro si los mismos indígenas participaban en la ejecución de la música o si sólo la seguían durante la procesión. Suponiendo que sí la hubieran ejecutado, aún resultaría forzado afirmar que hubiese sido tañendo instrumentos heráldicos europeos, por la razón que expondré enseguida. Sobre esta crónica, hay que contemplar el factor de contradicción con lo referido por Bernal Díaz, acerca de que los españoles no tuvieron atabales hasta que Cortés los obtuvo como botín de guerra de las tropas de Pánfilo de Narváez. Siendo así, resulta casi imposible que los frailes pioneros de Yucatán sí tuvieran los instrumentos heráldicos que menciona Torquemada antes del capitán Cortés. Torquemada no fue un testigo ocular de la procesión que menciona, puesto que llegó a América hasta la década de los 70 del siglo XVI, mientras que, por su parte, Bernal Díaz presenció directamente lo que refiere —si no es que, como se piensa ahora, dicho personaje fue el propio Cortés. Por lo tanto, es muy probable que dicha crónica esté aderezada por Torquemada en lo que se refiere a la pompa de la procesión de Domingo de Ramos, y que los referidos atabales y trompetas hayan sido añadidos a la crónica como reflejo de aquello que era habitual en la época del redactor, media centuria después de la mencionada procesión. Por otra parte, según el carácter completamente solemne de esta procesión católica, sería muy difícil que los mayas pudieran haber usado algún membranófono autóctono, asociado a su propia religión. Si es que hubo alguna pompa, debió acompañarse con instrumentos no regulados, es decir, con cajas redoblantes, pero no con atabales y trompetas. Lo que sí queda claro, es que los indígenas estuvieron casi inmediatamente en contacto con los instrumentos europeos desde la llegada de los frailes.

Motolinía relata otra procesión donde aparecen instrumentos heráldicos, misma que fue celebrada en Tlaxcala en 1538, y dedicada al Corpus Christi.

> Iba en procesión la capilla de canto de órgano, de muchos cantores y su música de flautas que concertaban con los cantores, trompetas y atabales, campanas chicas y grandes (...) que parecía que se venía el cielo abajo (...). (*Ibídem*: p. 47)

Aquí ya concuerdan todas las piezas, puesto que se describen cabalmente todas las usanzas procesionales de la época, y el instrumental coincide con la fecha de llegada de los primeros ministriles que cultivaron la enseñanza de tañer y construir instrumentos europeos entre los indígenas —desde poco antes de 1530.

Por esto último, también es lógico pensar que los indígenas tuvieron alguna participación activa en la ejecución musical.

En el ámbito militar también hay prontas referencias sobre el uso de instrumentos heráldicos por parte de los indígenas, pero estas resultan aún más inverosímiles si se toman al pie de la letra.

El siguiente fragmento extraído de la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz, es un ejemplo de este tipo de narraciones traducidas. Aquí se adjudican atambores, atabales y cornetas a los mexicas durante el sitio de Tenochtitlan; sin embargo, es evidente que el cronista se está refiriendo a las percusiones relacionadas con la guerra más sagradas de los mexicas: el *huehuetl* y el *teponaxtle*.

> Llovió y relampagueó y tronó aquella tarde hasta media noche muchas más agua que otras veces. Y desde que se hobo preso Guatemuz [Cuauhtemoc] quedamos tan sordos todos los soldados como si de antes estuviera un hombre llamando encima de un campanario y tañesen muchas campanas; y en aquel instante que las tañían cesasen de las tañer; y esto digo al propósito, porque todos los noventa y tres días que sobre esta ciudad estuvimos, de noche y de día daban tantos gritos y voces unos capitanes mexicanos apercibiendo los escuadrones y guerreros que habían de batallar en las calzadas, y otros llamando a los de las canoas que habían de guerrear con los bergantines y con nosotros en las puentes y otros en hincar palizas y abrir y ahondar las aberturas de agua y puentes y en hacer albarradas; y otros en aderezar vara y flecha y las mujeres en hacer piedras rollizas para tirar con las hondas; pues desde los adoratorios y torres de ídolos los malditos atambores y cornetas y atabales dolorosos nunca paraban de sonar. (Bernal Díaz del Castillo citado por Benítez, 1981: p. 145)

Y en la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (Códice Florentino Lib. 12, cap. XX) de Bernardino de Sahagún, se menciona el uso de un atabal por parte de los mexicas durante la matanza del Templo Mayor de Tenochtitlan, cuando Cortés dejó a cargo de Pedro de Alvarado las tropas españolas con tal de ir a combatir a Pánfilo de Narváez, en 1520. Se sabe que Alvarado ordenó el asesinato de alrededor de 500 mexicas que llevaban a cabo un ritual dedicado a Huitzilopochtli y Tezcatlipoca en el mes de Toxcatl, completamente desarmados. Según dicha crónica:

> los que estaban cantando y danzando estaban totalmente desarmados (...) y los que tañen el atabal, los viejecitos, tienen sus calabozos [sic] de tabaco (...), sus sonajas. A éstos primeramente dieron empellones, los golpearon en las manos, les dieron bofetadas en la cara, y luego fue la matanza general de todos éstos. Los que estaban cantando, y los que estaban mirando (...) murieron. (Citado por Mauleón, 1995: p. 29)

Sahagún enriqueció su crónica con algunas imágenes hechas por indígenas y, no obstante que en la descripción de esta matanza se menciona un atabal, estos tlacuilos representaron iconográficamente las percusiones originales de los mexicas, los mencionados *teponaxtle* y *huehuetl,* situados en el centro del espacio ritual (lámina 114).



Lámina 114. *Teponaxtle* (izquierda) y *huehuetl* (derecha) en la matanza del Templo Mayor, emprendida por Pedro de Alvarado.

En algunas ocasiones, aunque el instrumental indígena se nombra con terminología europea, se aprecia un esfuerzo de los cronistas por establecer que hay una diferencia. El mismo Bernal escribió, por ejemplo: "Tornó a sonar el atambor muy doloroso del Huichilobos [Huitzilopochtli] y otros muchos caracoles y cornetas y otras como trompetas (...)" (citado por Mauleón, 1995: p. 30). Hubo un atambor, pero no igual, sino el perteneciente al dios mexica, asimismo, la conjunción comparativa "como" sirve para indicar una diferencia entre las trompetas de ambos bandos. Además de la comparación, otro recurso de

diferenciación fue anteponer al término europeo el pronombre posesivo "su", para indicar que el instrumento referido era de procedencia indígena. Es el caso del siguiente pasaje de la *Historia de la Conquista de México* de Antonio de Solís (m. 1686), donde se narra un enfrentamiento entre Gonzalo de Sandoval —un oficial de Cortés— y las tropas mexicas que buscaban atacar Chalco para deshacer la alianza tlaxcalteco-española. Se describe aquí la marcha de los mexicas al son de "sus" timbales y bocinas.

> Despachó [Cortés] luego con este socorro a Gonzalo de Sandoval con trescientos españoles, veinte caballos, y algunas compañias de Tlascala y Tezcuco (...) Ejecutose la salida sin dilación, y la marcha con particular diligencia, con que llegó a tiempo el socorro (...) Hallábase cerca el enemigo que se alojó la noche antes en Guastepeque, (...) ocuparon anticipadamente unas barrancas o quiebras del camino para esperar en paraje donde no los pudiesen ofender los caballos (...) fue necesaria toda la resolución de Gonzalo de Sandoval y todo el valor de su gente para desalojarlos de aquellos pasos dificultosos; facción que se consiguió a fuerza de brazos, y no sin alguna pérdida (...) Quedó Gonzalo de Sandoval señor de la campaña, y eligió puesto donde hacer alto para dar algún tiempo al descanso del ejército, con ánimo de pasar antes de la noche a Guastepeque, donde se había retirado la mayor parte de los fugitivos.
>
> Pero apenas pudieron lograr la quietud y el refresco de la gente, de que ya necesitaba para restaurar las fuerzas, cuando los batidores [de tambores] que se habían adelantado a reconocer las avenidas, volvieron tocando arma tan vivamente, que fue necesario apresurar la formación del ejército. Venía marchando en batalla un grueso de hasta catorce o quince mil mejicanos, y tan cerca que tardaron poco en dejarse percibir sus timbales y bocinas. Tuviéronse por tropas que venían de socorro a los que salieron delante, porque no era posible que se hubiese ordenado con tanta brevedad los que se acabaron de romper; ni cabía el venir tan orgullosos con el escarmiento a las espaldas. (de Solís, 1827: 489-490)

Pero, al parecer, estos detalles iconográficos no fueron suficientes para evitar la confusión terminológica y organológica. Al ser leídas las crónicas americanas en Europa, realmente se pensaba que los indígenas usaban originalmente atambores y atabales, tal como lo demuestra el siguiente grabado del siglo XVIII, donde se representa precisamente la matanza del Templo Mayor, adjudicando a los mexicas un adufe, una caracola, y un par de atabales tañidos con los característicos bastoncillos de procedencia musulmana (lámina 115).

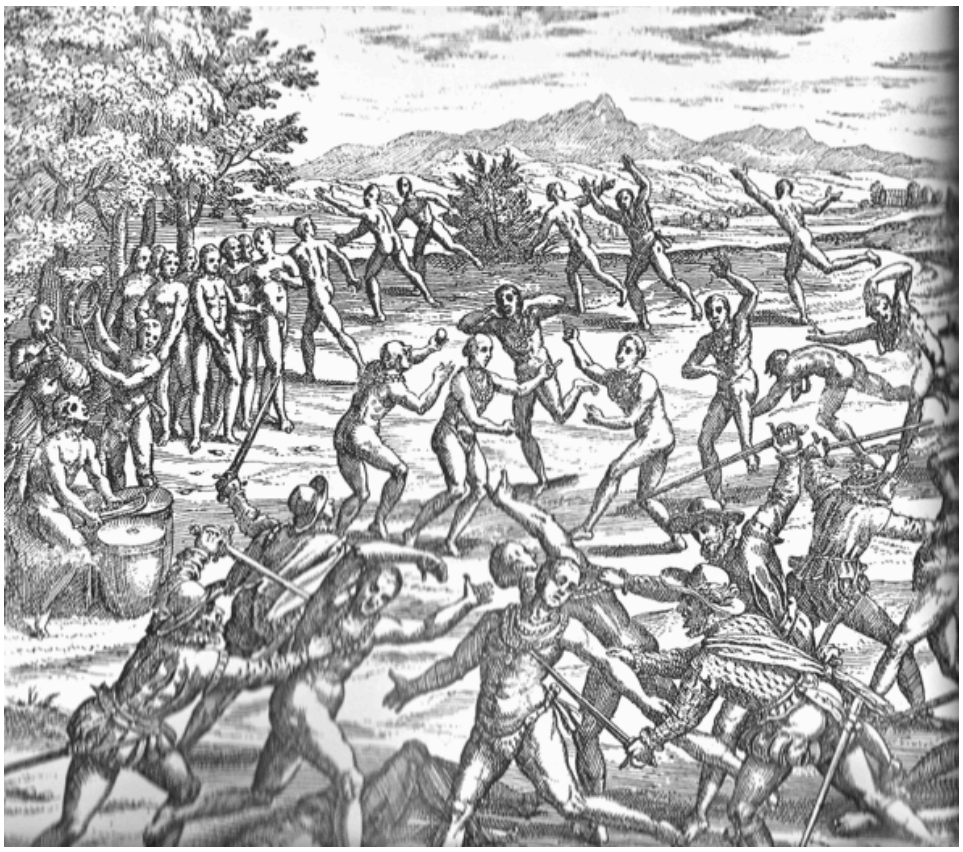


Lámina 115. La matanza del Templo Mayor según un grabado europeo del siglo XVIII.

El tipo de referencias donde se puede tener más certeza del uso indígena de los instrumentos heráldicos europeos, es en aquellas sobre ceremonias católicas o procesiones religiosas como la descrita por Motolinía, pues en ellas los misioneros se habrían opuesto por principio al uso del instrumental indígena, mientras que habrían promovido el de origen europeo.

No debe sorprender el rápido ajuste de los indígenas a las estructuras de la música europea. Son numerosas las referencias a la gran habilidad mostrada por los naturales para aprenderla y ejecutarla. Esta pericia se vio además estimulada por los misioneros, quienes tuvieron en la música una fuerte herramienta de evangelización. Muy pronto las capillas religiosas se llenaron de músicos indígenas que tañían y cantaban a la perfección durante los oficios divinos, según el punto de vista de los propios frailes. El aumento de la población de músicos autóctonos en este periodo estuvo asociado a que, al ejercer dicho oficio, quedaban libres tanto del pago de impuestos como de duros trabajos.

La ampliación de las labores musicales entre los indígenas coincidió con el desarrollo del Concilio Vaticano de Trento (1545-1563), donde se especificaron las pautas de la música eclesiástica, favoreciendo el canto gregoriano y tratando de disminuir los excesos técnicos de la polifonía y el uso de instrumentos con excepción del órgano. En esta misma tesitura se llevó a cabo el Primer Concilio Provincial Mexicano (1555), donde el clero especificó las normas para la música utilizada dentro de la iglesia, y para el uso de conjuntos de alientos en los pueblos —en aquella época con una gran población indígena. El hecho de que tuviera que proclamarse una regulación sobre el uso de instrumentos en las celebraciones populares, denota el uso intensivo que se estaba haciendo de ellos, lo cual fue por muchos años motivo de preocupación por parte de los representantes e ideólogos de la religión oficial y su proyecto evangelizador. Por eso escribieron:

> Mandamos y ordenamos que de hoy más, no se tañan trompetas en las iglesias en los divinos oficios, ni se compren muchos de los que han comprado, los cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias y en otro oficio eclesiástico. Y en cuanto a las chirimías y flautas mandamos que en ningún pueblo las haya, si no es la cabecera; los cuales servirán a los pueblos sujetos en los días de fiesta de su sacramento. Y las vihuelas de arco y los otros diferentes instrumentos queremos que del todo sean extirpados y exhortamos a todos los religiosos y ministros trabajen en cada pueblo que haya órgano, porque cesen los estruendos u estrépitos de los instrumentos y se use en esta nueva iglesia el órgano que es instrumento eclesiástico. (Citado por Mauleón, 1995: p. 62-63)

A pesar de esta regulación la situación musical no cambió, de tal manera que tuvo que intervenir el rey Felipe II a través de una cédula real llegada a México en 1561.

> Al rey presidente y oidores de la nuestra real audiencia que reside en la ciudad de Nueva España: a nos se ha hecho relación que hay muy grande exceso y superfluidad en esta tierra y gran pasto en la aferencia de instrumentos, músicos y cantores que comúnmente hay en los monasterios (...) porque los oficiales dello y las tañedoras de los dichos instrumentos, como se crían desde niños en los monasterios deprendiendo a cantar y tañer los dichos instrumentos, son grandes holgazanes y desde niños conocen todas las mujeres del pueblo, y destruyen las mujeres casadas y doncellas, y hacen vicios anexos a la

> ociosidad en que se han criado (...), los cantores que en la mayoría de los pueblos pretendan revelarse de la obediencia de sus cabezas y tomar por principio y medio las dichas trompetas y músicas (...), conviene que vosotros y los prelados y provinciales os juntéis y platiquéis y deis orden en la reformación de lo susodicho (...). (*Ibídem*: p. 61-62)

En 1563 llegó al país un visitador real de apellido Valderrama, con el encargo de comunicar al rey la situación del desempeño de las órdenes religiosas. En cuestión musical, el visitador volvió a prohibir los excesos de "trompetas, atabales, cantores y tañedores" en los monasterios ya que continuaban a pesar de la mencionada cédula real de 1561 (citado por Sarabia, 1978: p. 155-156).[182] No es posible saber exactamente de qué manera los monjes en México utilizaron los atabales y trompetas, pudo ser como un elemento sonoro heráldico dirigido a la majestad divina intercalado en sus oficios, o como instrumentos musicales que se tocaban junto con los cantores o tañedores, pero no deja de ser significativo la temprana fecha en que los atabales y trompetas se estaban usando dentro de los monasterios novohispanos, según lo refiere el seguimiento del caso expuesto anteriormente. No he obtenido noticia de ningún caso similar en fuentes hispanas de la misma época. El registro más antiguo que he encontrado sobre el uso de timbales en una iglesia europea, proviene de la ya referida coronación de Maximiliano II de Bohemia, acontecida en 1562 (véase el subapartado 5.3 del Capítulo V), con la diferencia de que, en el caso europeo, los tambores fueron ordenados por el noble y no por los frailes.

En contraste con el disipado proceder de los frailes novohispanos, todavía dos décadas después, en España aún hay registro de la estricta regulación del uso de instrumentos dentro de la iglesia. El compositor Francisco Guerrero, en 1586, dictó en Sevilla a los ministriles catedralicios instrucciones al respecto, muy apegadas al Concilio de Trento. En ellas se especifica, claramente, cómo y cuándo deben interactuar los instrumentos con los cantores. Se mencionan ahí chirimías, cornetas, sacabuches, fagotes y flautas, pero ningún tipo de percusión. (Citado por Mauleón, 1995: p. 90-91)

---

[182] Además de ratificar la prohibición de trompetas y atabales en los oficios, el visitador: a) acusó a los frailes de entrometerse en los asuntos del gobierno (…); b) prohibió a los religiosos tomar dinero de las cajas de comunidad para su mantenimiento (…); c) ratificó las normas dadas en 1560 sobre los indígenas prendidos y castigados por frailes (…); d) por último, prohibió a los monasterios recibir estancias de ganado, caballerías de tierras o molinos como regalos. (citado por Sarabia, 1978: p. 155, 156)

Esto demuestra que no siempre las transformaciones de la vida musical novohispana fueron actualizaciones hechas a partir de lo acontecido en la Península, sino que, en ocasiones, los cambios pudieron incluso anticiparse y cristalizar primero las tendencias transformadoras de la época. Probablemente la lejanía geográfica del poder central pudo haber influido en el ablandamiento de normas y usanzas eclesiásticas en las colonias, abriendo nuevas posibilidades de uso.

Sobre el intento de reprimir los exacerbados usos musicales en los oficios novohispanos, así como la profusión de indígenas en el gremio de ministriles eclesiásticos, dice Robert Ricard (2000) que "ningún resultado se obtuvo de todas estas disposiciones. Un sólo punto parece haberse logrado: los cantores, antes exentos de impuestos, quedaron obligados a pagarlo como los demás indios" (p. 286).

Al parecer, los indígenas habían ya asimilado profundamente la cultura musical promovida por los frailes. Y no tan sólo tañían los instrumentos europeos, sino que además sabían fabricarlos. Para los últimos años del siglo XVI, fray Gerónimo de Mendieta menciona los atabales y trompetas en un listado de los haceres de los constructores autóctonos.

> Puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, orlos, trompetas y atabales (...). Los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares (...) los indios los hacen todos y les tañen: rabeles, guitarras, cítaras, vihuelas, arpas y monocordios. (Citado por Mauleón, 1995: p. 31)

La intensidad con que los frailes y misioneros utilizaron la música como herramienta evangelizadora, combinado con las notables aptitudes musicales que presentaron los indígenas para asimilar la cultura musical europea, propició la creación de un ámbito festivo ceremonial sincrético de gran actividad, a tal grado, que hacía finales del siglo XVI fue ya imposible regularlo o revertir su autonomía a través de cédulas reales o prohibiciones eclesiásticas. Como menciona Gustavo Mauleón (*ibídem*):

> los indígenas continuaron a instancias de los propios frailes con su música, su danza y su peculiar forma de celebración; propiciando además la organización social en cofradías, las que albergaban las fiestas de sus santos hasta llegar a la independencia de los religiosos. (p. 71)

A partir de entonces, los grupos indígenas tuvieron bastante capacidad para configurar por sí mismos las celebraciones religiosas extramuros en los diferentes contextos de la geografía novohispana —y en algunos casos pudieron también decidir sobre las ceremonias dentro de la iglesia—, dando paso a un catolicismo particular, intervenido por elementos cosmogónicos de la antigua religión mesoamericana. En las ceremonias, procesiones, carnavales o rituales de la religión popular, los instrumentos heráldicos europeos fueron también aplicados, a veces como caracterizadores de santos patronos militares de los pueblos indígenas, otras, como un atributo sígnico que permitió manipular simbólicamente el poder del colonizador, ya fuese para satirizarlo y degradarlo o para apropiárselo. De esta manera, los redoblantes y chirimías se unieron en algunos conjuntos a las percusiones de origen prehispánico, las cuales se siguieron utilizando en algunas regiones. Los tambores redoblante europeos también se usaron con profusión en las danzas y procesiones dedicadas al Apóstol Santiago pues, desde la Edad Media, su parafernalia incluía elementos marciales por considerarse un santo un militar.[183] La danza de origen español al señor Santiago, donde se representaba la lucha entre moros y cristianos, cobró diferentes variedades en el ámbito indígena mexicano, adquiriendo nombres como santiagos, morismas, retos, reyes, matachines, alchileos, cruzados o testoanes (Weckmann, 1994, citado por Mauleón, *ibídem*: p. 75).

En la época actual perviven muestras de la apropiación de los instrumentos heráldicos europeos por parte de varios grupos indígenas mexicanos. Tambores, trompetas y chirimías aparecen en diversos contextos ceremoniales a lo largo del territorio nacional, sin hablar del uso generalizado que se observa en bandas de viento de diversas comunidades indígenas. Es importante notar que estas apropiaciones se dieron en diferentes momentos históricos y circunstancias sociales específicas, y dependieron del tipo de relación entre el indígena y el español o el mestizo.

[183] En Écija en 1494, "tenemos constancia que el *oficio* de Señor Santiago contaba con acompañamiento musical, ya que la representación del santo debía ser: '*Santiago en un cavallo blanco con su capellar y alva y diadema con un espada desnuda en la mano y un alférez armado con la seña y seys de cavallo que lo aconpañen con sus atabales*' (citado por Martín & Carrasco, 2009: p. 124).

El tambor de origen europeo más difundido en el ámbito indígena mexicano contemporáneo parece ser la caja o redoblante y, en cuestión de alientos, la chirimía. Como se ha dicho, este fue el primer conjunto instrumental introducido a Mesoamérica, y fue también el de más profuso uso en las milicias españolas de infantería. Un factor de su fuerte arraigo, es que los indígenas pudieron haber encontrado en este conjunto un sustituto organológico evocativo de sus propios instrumentos de percusión y aliento, cuyo uso fue en lo posible prohibido y satanizado por los misioneros.

Como ejemplos más actuales de la apropiación indígena de los redoblantes, puedo mencionar el uso del siguiente tambor de la comunidad zoque-popoluca de Ocotepec, Chiapas, el cual fue obsequiado a mi padre por un miembro de este grupo en 1973 (lámina 116). Posteriormente, este tambor estuvo años en el estudio de la casa de mi infancia hasta que terminó por desaparecer, pero afortunadamente, por 1987 decidí dibujarlo como parte de unas clases de pintura a las que asistía. Según se ve en la imagen, el instrumento tenía todas las características de un tambor militar de marcha europeo. La caja era cilíndrica y en sus bocas estaban tensados dos parches —posiblemente de venado—, y sobre uno se había tensado un hilo de cáñamo a manera de vibrador. Puede apreciarse también un pequeño agujero de forma cuadrada a un lado de la caja, que serviría como orificio acústico. Según mi padre, quien ha dedicado varios estudios a la cultura y mitología zoque-popoluca, este tambor era utilizado en fiestas de carnaval, lo cual tiene sentido, pues en este tipo de celebraciones indígenas, los personajes que representan opresión han sido históricamente ridiculizados, en forma de grotescos charros, ricos hacendados afeminados o militares borrachos y maltrechos. Un tambor como este, entonces pudo ser un elemento importante en la caracterización de dichos protagonistas.



Lámina 116. Tambor zoque-popoluca.



Lámina 117. Conjunto azteca tlaxcalteca con tambor redoblante, un *teponaztle* y una chirimía.

En el centro del país, Arturo Chamorro (1983) registró el uso de chirimías y tambores redoblantes junto al *teponaztle* y sonajas, en el instrumental de los llamados *conjuntos aztecas* utilizados en varías ceremonias indígenas de Tlaxcala (lámina 117). Según dicho autor, estos conjuntos participan "por regla general en las actividades festivo-religiosas y cada instrumento desempeña una función específica". La chirimía —también llamada en Tlaxcala *requinto* o *chirimiquía*— es muy similar a la que se representa en la iconografía colonial, y afirma Chamorro que también tiene boquilla de doble caña y está construida en madera de cedro, ayacahuite, sabino o encino, mientras que las cañas se fabrican con cuerno de toro (p. 16). (Lámina 118)



Lámina 118. Blas Herrera. Chirimitero tlaxcalteca.

El tambor redoblante es también conocido en Tlaxcala como *tarola* o *tambor secundario*, y acompaña al conjunto azteca en mayordomías, procesiones, festividades patronales y festejo de imágenes. Mantiene un patrón rítmico casi

invariable dejando al *teponaztle tlaxcalteca* los giros improvisatorios. Igual que los redoblantes medievales y coloniales, el tlaxcalteca es de doble parche, se toca con baquetas y se tensa por medio de tiras, en este caso, de ixtle u otro material. Puede llevar aditamentos o cuerdas vibrantes en el parche inferior. Se ha visto sustituido por el moderno tambor militar que se usa en las bandas de guerra o de viento. (*Ibídem*)

En lo que se refiere al *teponaztle tlaxcalteca*, Chamorro menciona que es un unimembranófono cilíndrico de madera que se coloca verticalmente. Es decir que, por una confusión de términos, se le ha asignado el nombre que en tiempos prehispánicos designaba al idiófono mexica horizontal, hecho a partir de un tronco ahuecado al que se le recortaban un par de lengüetas vibrantes. El nombre mexica para el tambor que ahora se denomina *teponaztle* era *huehuetl*. El actual *teponaztle tlaxcalteca* además de ser usado en los conjuntos aztecas, se tañe individualmente para acompañar algunas danzas tradicionales como las de "chivarrudos" y "matachines". (*Ibídem*: p. 18-25)

Por su parte Gustavo Mauleón (1995) menciona que "en la Sierra Norte de Puebla, aún ahora se acompañan las danzas de Santiagueros (danzas bélicas para el santo guerrero), con teponaxtles y chirimía" (p. 27-28).

En el proceso de apropiación de las percusiones heráldicas europeas por parte de los indígenas, es muy notoria la casi total preferencia a los tambores cilíndricos en vez de los atabales. En esto tiene que ver, por cierto, el hecho de que en el ámbito colonial al igual que en Europa, el uso de atabales y trompetas todavía estaba bastante regulado por las leyes estatales, mientras que los tambores cilíndricos junto a las chirimías o pífanos podían ser utilizados por los grupos que no tuvieran una envestidura elitista. Sin embargo, sí hay una muestra organológica de donde se deduce el uso de tambores-cazo por parte de grupos con alguna matriz indígena en un periodo posterior a la Colonia, cuando cesaron las regulaciones mencionadas. Se trata de un espécimen del siglo XIX conservado en la *Crosby Brown Collection of Musical Instruments* (lámina 119). En el parche de este misterioso atabal aparece la representación de un *tlatoani*, elemento iconográfico que supone una relación con algún culto neo-mexicano, llevado acabo por indígenas o mestizos en busca de reconstruir el antiguo sistema de creencias y rituales mexicas.



Lámina 119. Atabal mexicano, siglo XIX.

1.2. Timbales y trompetas en la música colonial escrita

Si en Europa el motor de la transformación de la música escrita del barroco se halló en las cortes, en la Nueva España este proceso se encontró en las capillas. Tal diferencia circunstancial en mucho tuvo que ver con el fervoroso impulso que dieron los naturales a las prácticas musicales promovidas por los centros religiosos. Mientras que aún es poco conocida la vida musical de las cortes novohispanas, en cuestiones, por ejemplo, del tipo de auspicio que los múltiples marqueses, condes y duques daban a compositores y ejecutantes, sobre las actividades musicales de las capillas los registros son cada vez más abundantes, pues era costumbre llevar en ellas un registro contable de gastos en materia de oficios y materiales. Es por ello que las huellas del traslado de los timbales y trompetas, del ámbito heráldico-militar al musical, puede seguirse más claramente por el terreno de la música eclesiástica, normalmente escrita.

Asimismo, las capillas promovieron de sobremanera el arte pictórico, y es precisamente en un lienzo del pintor mexicano Juan Correa (1646-1716/17), llamado *El niño Jesús con ángeles músicos*, donde surge la primera muestra de

los timbales siendo utilizados en un ámbito orquestal con un sentido completamente musical. En el centro de la imagen aparece el niño Jesús sosteniendo una partitura, y alrededor hay varios ángeles, uno al extremo derecho que canta y otros alrededor del niño que tocan un *violoncello*, un laúd, una flauta, un violín, una chirimía y unos atabales al extremo izquierdo. Janeth Rodríguez (2011), especialista en arte colonial, ha encontrado que esta pintura es una reinterpretación de un grabado anterior, llamado *Concierto de querubines en la Tierra*, realizado entre 1645 y 1651 por Wenceslaus Hollar y Peter Van Avont, el primero pintor checo y el segundo flamenco (s. p.). (Lámina 120)

Esta conexión demuestra que Correa estaba actualizado en cuestión de la producción pictórica europea, la cual tomó aquí como punto de partida para expresar su propia versión de la música celestial. Una llamativa estrategia de apropiación se hace evidente en la recontextualización del componente étnico de los angelitos: el que toca el cromorno en su lienzo es negro, el de los timbales es mulato, mientras que el querubín central se convierte en el niño Jesús, quien permanece blanco. Hay además otro ángel blanco agregado al extremo derecho y que sostiene otra partitura. De esta manera, Correa —quien era mulato— abogaba por la igualdad humana en el espacio celestial, cuestionando así la opresión del sistema colonial de castas que seguramente vivió en carne propia.[184] En las cuestiones instrumentales del lienzo, es relevante que los timbales se hayan pintado con mucho mayor detalle. Se observan las cuerdas de tensión muy claramente, cosa que no sucede en el grabado europeo original. De aquí se deduce que el instrumento era bien conocido por Correa, y a la vez que este conjunto instrumental, como signo iconográfico, era comprendido en el contexto del autor, razón por la cual puede suponerse su uso regular en la música novohispana. Queda la interrogante de si convirtió al timbalero en mulato por tener esta casta novohispana un apego especial por dicho oficio. Esta cuestión es demostrable en los registros europeos, y luego también en los que provienen de Cuba, pero en el contexto del México colonial todavía no se puede establecer una asociación habitual.

[184] Según Elisa Vargas y José Guadalupe Victoria (1994), los angelitos morenos y negros son una invención iconográfica de Correa y en varios tonos pueblan su pintura, a tal grado, que se convierten en una especie de segunda rúbrica. Es a la vez un elemento que muestra un rostro novohispano del arte pictórico. (p. 41)



Lámina 120. Arriba el grado *Concierto de querubines en la Tierra*, de Hollar y Avont;
abajo el lienzo *El niño Jesús con ángeles músicos* de Juan Correa,
que se encuentra hoy en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México

Del siglo XVIII hay registros que confirman la presencia de timbales y trompetas siendo utilizados en la capilla de la catedral metropolitana, bajo el mando del talentoso compositor italiano Ignacio de Jerusalem (1707-1769). Una de las últimas acciones de Jerusalem como maestro de capilla, fue enviar a Antonio Palomino a España en 1759, para que consiguiera algunos instrumentos con tal de ampliar los recursos de la orquesta de la catedral. En la lista de compra se encargó a Palomino:

> 6 Violines de Gallini el Napolitano o de otro mejor fabricante si lo hubiere/ 2 Oboes Cortos y 2 Largos/ 2 Flautas Trabisieras con sus piezas de Alzar y Vajar/ 2 Flautas Dulzes con 2 Octauinas/ 2 Flautas Largos por Be.Fa.Be.Mi/ 2 Órganos portátiles Napolitanos o de otra parte donde se fabriquen bien, de ocho o nuebe rexistros, trayendo no más que la cañutería y su secreto para que aquí se armen/ 2 clarines Octauinos de Fe.Fa.Vt/ Vn par de Timbales, en que pondrá todo el esmero posible para que se logren de la maior perfección por De.La.Sol.Re/ 2 Trompas, teniendo presente las que la Iglesia tiene, para que estas y que de nuevo se piden, puedan servir de más. (Actas capitulares de la Catedral de la Ciudad de México vol. 43 f. 298 citadas por Russell, 2009: p. 385).

Lourdes Turrent (2011) ha corroborado que, para fines de este siglo, ya con Antonio Juanas como maestro de capilla, hubo un cambio importante en la orquesta catedralicia debido al crecimiento de la sección instrumental sobre la vocal, y al desuso de alientos más antiguos. Para 1792, la nueva plantilla instrumental podía considerarse como una orquesta clásica con los instrumentos de cuerda como base (violín, viola, violonchelo y contrabajo), una sección de alientos con oboe, fagot, bajón y trompas, y un par de timbales como principales percusiones (p. 157). De la filiación al modelo clásico de estas orquestas se deduce que los timbales eran tratados ahí bajo el rigor de la escritura.

Otro registro sobre el uso de timbales en orquestas eclesiásticas surge en 1772, cuando se firmó un concordato en el cabildo y la Real e Insigne Colegiata de Guadalupe, para conformar una capilla musical dentro de la basílica que cumpliera con las labores de los oficios dedicados a la virgen. El punto octavo de este documento dice que:

> la Sta. Iglesia deberá costear aquellos Instrumentos voluminosos como Contrabajo, Arpa, Clave, Clarines, Trompas y Timbales así porque no se deben pensionar a los que los tocan a pagar de su bolsa sus transportes que ya diremos haremos de valde, como por la contingencia de que en la Calzada, ya sea por un fuerte aire, ya por un aguasero, o ya por el sol se pongan a contingencia de perder sus Instrumentos de que resulta a benefisio de los Niños que a dichos Instrumentos se aplicaren tenerlos propios, como acostumbra la Cathedral de Mexico. Y asimismo se le mantenga cabalgadura al Maestro de Capilla para que pueda acudir los días que fueren necesarios a la escoleta a enseñar a los Niños y demás Ministros Cantores. (Citado por Guerberof, 2007: p. 261)

Pasado el siglo XIX, esta capilla llegaría a tener seis violines, un *cello*, un contrabajo, dos flautas, un bajón (luego sustituido por un fagot), dos trompas, timbales y uno o dos organistas (*ibídem*: p. 262).

Como menciona Lidia Guerberof, las capillas eclesiásticas fueron receptoras constantes de obras de los principales compositores europeos, como Palestrina, Marcello, Ludovico Viadana, Tomás Luis de Victoria, José de Torres, José de Nebra, el maestro "Españoleto", Emmanuel Pla o Haydn, a su vez, también estuvieron abastecidas de tratados teóricos para la formación de sus músicos (*ibídem*: p. 260). En una de las misas de Pla, incluida en el archivo de la Basílica de Guadalupe estudiado por Guerberof, el tiple del primer coro tiene la siguiente portada, donde precisamente se observa la imagen de un timbal, una trompeta y una trompa junto a un contrabajo y un *cello*, mixtura que definen a la orquesta clásica. (Lámina 121)

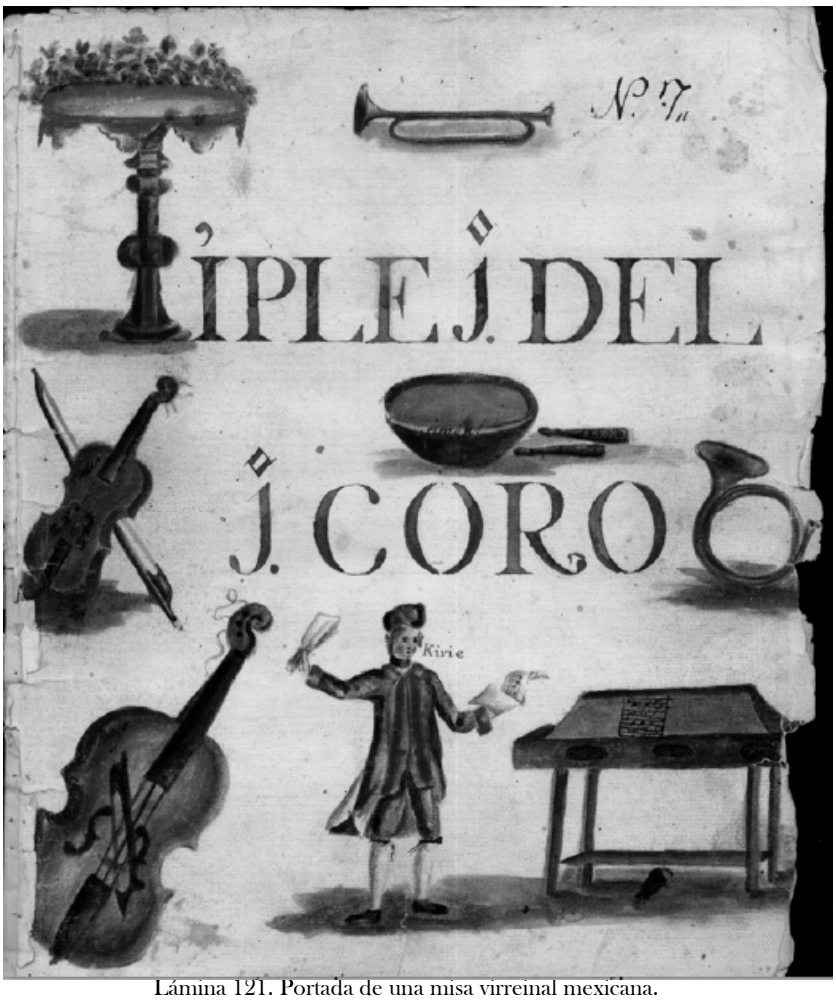


Lámina 121. Portada de una misa virreinal mexicana.

Las citas sobre el uso de timbales y trompetas en la orquesta catedralicia, y en otras importantes como la Basílica de Guadalupe o la catedral de Puebla, tienen continuidad en años posteriores, incluso hasta el siglo XIX, en el periodo del México independiente. De de estas obras se conservan pocas partituras.

Por su parte, los registros sobre el uso de timbales en la música escrita en Cuba son más esquivos. Sin embargo, es muy probable que hayan estado presentes en las orquestas de mayor magnitud destinadas a los oficios religiosos. En este aspecto, la figura del compositor habanero Estevan Salas (1725-1803) resalta como uno de los principales impulsores de la música orquestal en la Isla. Alejo Carpentier (1987) señala que a su llegada a Santiago de Cuba en 1764 hizo crecer la orquesta de la capilla de la catedral a catorce ejecutantes, cuando antes sólo había tres; y para fines del siglo ya constituía una pequeña orquesta clásica capaz de ejecutar sinfonías de Haydn, Peyel o Gossec, y música religiosa de Paisiello, Porpora y Righini (p. 266-267). En 1789 Salas se ordenó sacerdote, y en 1790 ofició su primera misa que cantó él mismo "componiendo, para esta solemne ocasión, un *Stabat Mater* de proporciones monumentales" (*ibídem*: p. 269). Y el día de su muerte "el obispo dispuso que sus exequias se hicieran con la mayor pompa y solemnidad" (*ibídem*: p. 270). En estos momentos la magnanimidad orquestal y la pompa eclesiástica estaba ya marcada por el modelo haydiniano, en cuya dotación eran indispensables los instrumentos heráldicos.

Igual que en Europa, las orquestas de tipo clásico en Latinoamérica se usaron, entre los siglos XVIII y XIX, cada vez más en ámbitos civiles. En los últimos años de la era colonial se divulgaron desde España folletos patrióticos y catecismos políticos a favor de la constitución promulgada por las Cortes de Cádiz en 1812, cuando la Península había sido invadida por Napoleón. Uno de estos panfletos llegados a México ofrecía los artículos de dicha constitución a manera de cantos, como estrategia pedagógica para aprenderlos, su título completo era: *La constitución de España puesta en canciones de música conocida: Para que pueda cantarse al piano, al órgano, al violin, al bajo, a la guitarra, a la flauta, a los timbales, al arpa, a la bandurria, a la pandereta, al pandero, a la zampona, al rebela.* (Medina, 1907, citado por Tanck, 2011: p. 15)

Lo interesante de este extenso título es que promueve el uso de los timbales como uno más de muchos otros instrumentos musicales, ya liberados de su original función heráldica y militar. Sin embargo, puede ser significativo que sean

el único instrumento de procedencia heráldica que se menciona en la lista, y esto es quizá muestra de una resignificación de su contenido simbólico, al redirigir su antigua asociación con los protocolos del poder monárquico-absolutista —en este caso coligados al invasor imperio napoleónico— hacia el nuevo poder monárquico-constitucional español.[185]

2. Configuración conceptual de las orquestas criollas durante el siglo XIX

El siglo XIX latinoamericano estuvo muy marcado por dos modelos orquestales europeos impulsados desde la élite: la orquesta sinfónica de concierto —con sus variantes de ópera o baile— y la banda filarmónica. Todas de procedencia cortesana, pero en este momento ya asumidas y difundidas como expresiones burguesas. En este contexto, la antigua carga simbólica de los instrumentos heráldico-militares sería entonces redirigida y asociada con la nueva clase dominante. Como he mencionado en el apartado 7 del capítulo anterior —*La apropiación burguesa de la música orquestal cortesana, y la consecuente resignificación de los instrumentos heráldicos*—, dentro de los intercambios y reacomodos socioculturales de la época posterior a la Revolución Francesa (1789), la banda y la orquesta sinfónica tendrían gran impacto en la vida del pueblo, al propiciar nuevas transformaciones y productos

[185] Siguiendo a Dorothy Tanck (2011), "las Cortes de Cádiz representaban para España la esperanza de formar una sociedad más libre, igualitaria y productiva. Convocadas entre 1810 y 1814 mientras el rey, Fernando VII, estaba en manos de Napoleón y gran parte de la península invadida por los franceses, esta asamblea legislativa promulgó la constitución de 1812 en la cual se estableció una monarquía constitucional (…) Las discusiones de los diputados mostraron la influencia de las ideas francesas e inglesas de la época, especialmente en lo referente a las garantías individuales, la forma representativa del gobierno, y la modernización industrial y agrícola. Sin embargo, y a pesar del deseo evidente de remediar la arbitrariedad y decadencia del régimen anterior, los decretos de las Cortes no eran un mero reflejo de corrientes intelectuales extranjeras, sino una incorporación de estas ideas al cuerpo de pensamiento ilustrado que ya existía en España y que se había llevado a la práctica parcialmente, desde los tiempos de Carlos III, a mediados del siglo XVIII (…) En vista de que más de sesenta mexicanos participaron como diputados en las Cortes entre 1810 y 1821, esta asamblea cobra significado adicional: no sólo fue catalizador intelectual de ideas progresistas francesas, inglesas y especialmente españolas, sino un ensayo en política práctica para varios futuros dirigentes del México independiente. Por ejemplo, entre los diputados se encontraban Miguel Ramos Arizpe, Lucas Alamán, Pablo de la Llave, Lorenzo de Zavala y Manuel Gómez Pedraza (…) De hecho, esta legislación fue la base para la del México independiente, porque Agustín de Iturbide dispuso en 1821 en el Plan de Iguala que se seguiría gobernando de acuerdo con la constitución de 1812 y las leyes expedidas por las Cortes españolas que no dañaran la independencia." (p. 3-5)

musicales a partir de la dinámica de ida y vuelta entre la élite y las clases subordinadas. De estos procesos surgieron en Latinoamérica varios tipos de conjuntos orquestales, pues los modelos europeos fueron resignificados. Pero antes de estudiar el proceso de configuración de las orquestas latinoamericanas y sus productos, haré un bosquejo contextual del periodo en qué surgieron, con tal de explicar con mayor profundidad cuáles fueron las bases dinámicas de su concepción identitaria, así como el papel que jugaron los timbales como símbolo aglutinante de los distintos torrentes culturales.

2.1. Vías y espacios de intercambio musical entre la cultura burguesa y la popular; la frontera semiótica suburbana

El debilitamiento de la monarquía en las colonias propició cambios profundos en la organización social latinoamericana. Si bien en Europa, algunas casas reales sobrevivieron y tuvieron que compartir el poder con los nuevos congresos burgueses, en muchas nuevas naciones americanas se anularon por completo los títulos nobiliarios, dando paso a los gobiernos públicos y sobre todo a los militares, que al mando de caudillos dominaron el panorama político durante todo el siglo XIX y parte del XX.

En México, la monarquía no volvería a reconocerse unánimemente, a pesar de los dos últimos intentos de restaurarla: el efímero imperio de Iturbide que duró poco más de dos años (1821-1823); y el imperio de Maximiliano (1864-1867), que culminó al ser derrocado y fusilado el noble austriaco por el régimen constitucional juarista.[186] La estafeta del poder sería así tomada por la burguesía criolla, que constituiría la base social de las cúpulas del ejército nacional, la iglesia y la clase política. En este traspaso del poder, la burguesía también adoptaría las maneras protocolarias y celebrativas engendradas históricamente en el ámbito

[186] Manteniendo una concepción monárquica sobre la historia de México que raya en lo bufo, todavía hay quienes proclaman ser herederos de algunos de los títulos nobiliarios que existieron durante el virreinato. Por ejemplo, en el año 2001 la Diputación de la Grandeza y el Ministerio de Justicia de España, reconoció el nombramiento del marquesado del Valle de Oaxaca "a favor de don Álvaro de Llanza y Figueroa, por fallecimiento de su padre, don Jorge de Llanza y Albert" (Nobiliaria, 2014); dicho señor es el supuesto marqués de este territorio mexicano, con el grandísimo inconvenientemente para él, de que se encuentra en un país que lleva casi 200 años sin reconocer legalmente ningún título nobiliario.

monárquico.

Cuba fue el país donde el régimen colonial alargó su vida —casi por 100 años más que en la mayoría de los países latinoamericanos—, sin embargo, también ahí la burguesía criolla tuvo un crecimiento considerable en el poder económico. Dicha clase social pudo con éxito competir cara a cara con la aristocracia en el ámbito político, poniendo en jaque el sistema de legitimación basado en la genealogía sanguínea de castas. Así describió esta situación Alejo Carpentier (1987) con su siempre acrisolada pluma:

> El criollo comenzaba a tener más conciencia de sus derechos. Mucho se había adelgazado, en aquellos años, el cordón umbilical que lo tenía atado a los almacenes de la Península. En fin de cuentas, se conocía un estándar de vida más alto en la colonia que en muchas heredades de Castilla. A la falta de escudos [en el sentido de blasones], había trapiches. La caoba, el ácana, el jiquí, hacían las veces de árboles genealógicos. (p. 277)

Además de los movimientos de poderes, riquezas y símbolos acaecidos en las esferas de dominio, la convulsa situación política del fin de la época colonial también trajo consigo fuertes transformaciones e intercambios culturales verticales entre los diferentes estratos sociales. En el caso de México, Antonio García de León (2011) apunta que en ese momento hubo:

> un clima de ruptura de las antiguas barreras étnicas, sociales, de "casta", de estamento y prestigio, etcétera. Una atmósfera que permitió la popularización, es decir, el que las manifestaciones festivas trascendieran sus espacios originales y dejaran de adscribirse a un solo grupo social (...). (p. 15)

El mismo García de León explica en otro texto (1994), que uno de los espacios en donde más se favorecieron los intercambios musicales entre las diversas clases sociales fueron los carnavales, ferias y fandangos donde se practicaban los bailes propios de cada estrato, pero abiertos a la convivencia transclasista. El citado investigador halló un proceso de la Santa Inquisición donde se detallan las danzas de un ciclo de mascaradas realizadas tradicionalmente en los lugares preferidos para el esparcimiento acuático en la ribera del Río Medellín, cerca del Puerto de Veracruz. Estos festejos eran llamados el *Solemne Funeral del Difunto Medellín* y la *Resurrección de Medellín*. El comisario del Santo Oficio levantó una investigación por un pasquín que circuló en 1781 con el cual se pretendía exhibir

públicamente al alcalde, que había participado en esas mascaradas junto con otros republicanos de la ciudad. En el expediente del caso se describe un gran carnaval donde aparecen mezcladas "la alta sociedad del puerto con los soldados, en su mayoría granadinos del regimiento asturiano, así como con las bailarinas jóvenes y viejas y los cantores jarochos de la villa vecina." Es notable que entre los bailes se mencionen tanto contradanzas y minuetos como *sones de la tierra*. Se tiene además cabal noticia de que en esos bailes hubo una gran interacción entre las diversas clases, ya que se añade que un tal don Rafael Basco, teniente coronel del Regimiento de Asturias, un año después de la circulación del delatador pasquín, promovió que los bailes "se hicieran con el orden que no tuvieron en algunos años anteriores", por lo cual se dispuso "un salón en que se juntaron solamente las personas decentes de uno y otro sexo, dejando por fuera a todas las menudas de aquel pueblo". (p. 23-25)[187]

Estos espacios de festejos transclasistas debieron ser similares en varias regiones latinoamericanas. Carpentier (1987), a partir de crónicas cubanas de fines de siglo XVIII, describió un baile cotidiano habanero en un espacio intramuros donde también se hace referencia a la diversidad de músicas y clases sociales.

> En 1798, el cronista Buenaventura Ferrer estima que hay unos cincuenta bailes públicos, cotidianos, en La Habana. La afición 'casi toda a locura'. Como son de puertas abiertas, 'los mozos de pocas obligaciones suelen pasarse en ellos toda la noche'. Esos bailes se daban en casas con varios cuartos destinados a refrescar y a jugar. La zambumbia[188], el agua de Loja y la sangría sostenían el ardor de los concurrentes. Se abría la fiesta con un minué, mientras el bastonero —había un tal Liborio, muy famoso en el oficio— echaba, por mera forma, una ojeada a su público. Concluido el baile serio, se daba principio a las contradanzas, 'los bayladores habían dexado todo juicio y cordura' (*El Regañón de La Habana*). Por no dejar el cuerpo quieto, en los intermedios se bailaban zapateos, congos, boleros y guarachas. Cuando la fiesta no era de asistencia muy distinguida, se coreaban canciones arrabaleras, hijas o contemporáneas del chuchumbé, ricas en retruécanos y en alusiones libertinas: el *Cachirulo*, 'con las coplas del padre Pando a la beata'; *La matraca*, *La cucaracha*, el *¿Cuándo?* —ese "¿cuándo?" impaciente y

[187] El texto original se encuentra en el Archivo General de la Nación (AGN), Inquisición. 1126, 9; ff. 41-69.

[188] Esta "zambumbia" también se menciona dentro de los vinos hechos por el desdichado vinicultor Martín Oliveira, enjuiciado por la Inquisición (ver nota al pie núm. 180).

> enardecido que, sobre distintos ritmos, se ha cantado con la misma letra en todas las tierras de América Latina. ¿Cuándo, mi vida?/¿Cuándo? (p. 317)

Por su parte, Zoila Lapique (1979) ha referido una crónica de Gaspar Betancourt escrita para una gaceta de 1836, donde se describe un alto grado de diversidad musical en un suburbio de Camagüey, Cuba, así como también se hace evidente el uso transclasista de las danzas europeas. Dice la investigadora que:

> El primero que cita [Betancourt] es el *baile del reinado*, transportado a Camagüey por los grupos étnicos africanos de Loange y Mozambique, lugares del Congo. El baile '...se da con motivo de una ceremonia pantomímica que tienen las diversas naciones africanas de elegir un rey todos los años, y celebrar la elección en cierta casas [cabildos] que poseen en los suburbios de la ciudad, destinados al efecto. La diversión dura tres días, que son las Pascuas. Los instrumentos de baile son atabales, güiros y zambombos (...)'. Después, El Lugareño [seudónimo de Betancourt] cita los *bailes de velorio*, *changüíes* o *rebumbios* celebrados en caso de muerte, casorios o cumpleaños: '...entonces sobre seguro hay harpita, guitarra o tiple. La danza más común es el zapateo (...). Hay otras danzas, prole adulterina y baja del zapateo, en que positivamente prenden las costumbres: tales son el cuero, el gavilán y el sarandico y otras de este jaez, cuyos movimientos y pantomima ofenden la modestia de los concurrentes y perjudican el decoro de los bailadores. En los changüíes de tono se han introducido ya la contradanza española y el vals. Los arpistas han adelantado en la música y los bailadores van a la par; de modo que el changüí primitivo va quedando de herencia para el guajiro casado y la hez del pueblo.' (p. 67)

Es notable en esta cita la referencia al uso de atabales por parte de la población afrocubana. Estos debieron ser verdaderos tambores-cazo que no habrían llegado por la influencia del nuevo modelo orquestal haydiniano, sino por la tradición de la música heráldica colonial[189], o directamente de una raíz cultural africana. Como se ha visto en el capítulo IV, muchas culturas africanas tuvieron sus propias versiones de tambores-cazo desde la invasión musulmana, por lo menos cinco siglos antes de la invención del timbal europeo. Este tema lo estudiaré más a fondo en el último capítulo de esta tesis.

[189] Ya he mencionado que desde el siglo XV en España, se les permitió a las cofradías de negros esclavos batir atabales para sus procesiones; posteriormente, esta permisión se trasladó a la colonia isleña en las fiestas de cabildos negros, como las referidas en la fuente anterior.

Volviendo a México, también queda el registro de un baile transclasista llevado a cabo en San Agustín de las Cuevas alrededor de 1840, crónica que se le debe a la marquesa "Fanny" Calderón de la Barca (1981), quien la escribió en la carta XLI de su antología epistolar. Según mencionó la marquesa, San Agustín era un pueblo aledaño a la Ciudad de México, ubicado entre el Pedregal y la falda del Ajusco, que en los días de Pascua se convertía en el mayor centro de apuestas, peleas de gallos y bailes de los suburbios de la capital, actividades en las que participaban por igual ricos y humildes. Todo el año la población de San Agustín era afecta a los juegos de azar, pero durante los tres días de la fiesta llegaban una multitud de visitantes que abarrotaban las casas de apuestas, los campos y la plaza. Aquellos que se sentían atraídos por el juego y el vértigo de los bailes atestaban la calzada de México a San Agustín de transportes de todo tipo: carruajes, diligencias, coches de alquiler, carros, carretelas, caballos, burros y mulas —a veces llevando hasta tres jinetes un mismo animal—, además de los que emprendían el viaje a pie. Algunos ricos muy aficionados a los juegos de azar construyeron ahí casas de campo en las que albergaban a sus invitados, como fue el caso de los Escandón y la propia marquesa. Dice en su crónica:

> Regresamos a casa de los Escandón para cenar: la comida estuvo magnífica y enteramente a la francesa. (...) Hubo música después de comer y se conversó acerca de las ocurrencias y pronósticos del día, hasta que fue tiempo de vestirse para ir al baile de la plaza. Nosotros preferimos, sin embargo, ir a un palco [muchos bailes eran en teatros], para ahorrarse así el trabajo de tener que vestir, fuera de que es *de mucho tono;* pero cuando llegamos no había ningún palco disponible, por ser tanta la concurrencia y mucha la gente *de tono*, además de nosotros, que había querido hacer lo mismo; de suerte que nos vimos obligados a emprender la retirada hasta la tercera fila de bancas (...) Después se nos unió el Ministro francés y su esposa. El baile se veía muy alegre, y fue un prodigio de gente y sumamente divertido.
>
> Había gentes de todas clases: *modistes* y carpinteros, dependientes de comercio, sastres, sombrereros y zapateros, mezclados con todo el *haut ton* de México. No había dependientes que no se considerase con títulos para bailar con cualquier señora, ni señora que se creyese con derecho para negárselo, y bailar después con otra persona. La Señora . . . [aquí la marquesa omite el nombre], de la más alta alcurnia y de una gran dignidad, bailó con un mozo de establo, de chaqueta y sin guantes, muy satisfecho de esta extraordinaria oportunidad que le permitió aprisionar con sus oscuras manazas unas manos enguantadas de blanco.

> Naturalmente que estos individuos escogen de pareja de baile a las damas más encopetadas, y por extraño que parezca nada hay en su conducta digno de reproche, aun para la persona más exigente. Son muy corteses, sosegados y de buen proceder, y lo que es más notable, bailan una cuadrilla tan bien como sus amos. Transcurrió el baile en paz hasta cerca del final, cuando los instrumentos de viento fueron presa de un acceso de economía, quizás por haber expirado el tiempo por el que les habían pagado, pues enmudecieron a la mitad de un vals; empezaron entonces a gritar los caballeros: "¡Viento! ¡Viento!", con toda la fuerza de sus pulmones, dando palmadas, negándose a seguir bailando, y con su gritería ahogaban el son de unas guitarras que rascaban con paciencia quienes intentaban hacer las veces de la orquesta, hasta que al fin los alquilados hijos de Eolo reanudaron sus tareas. (p. 153, 283-284)

Algo que tienen en común estos cuatro acontecimientos celebrativos transclasistas, en Medellín, Veracruz (1781), La Habana (1798), Camagüey (1836) y San Agustín (1840), es que se desarrollaron en espacios suburbanos, aledaños a urbes coloniales. En esas periferias se venían asentando libre o forzadamente, desde hacía siglos, las castas o clases subordinadas que buscaban oportunidades de subsistencia hacia el centro de la ciudad, en la zona de los ricos o la clase media burguesa. La actividad económica en los mercados coloniales, como el Parián de la Plaza Mayor mexicana (desde 1703), convirtió a las urbes en importantes centros de comercio que atraerían a la población rural de varias regiones.

En el óleo *La Plaza Mayor de México* de 1786, pintado por José Antonio Prado desde el Palacio Virreinal, se aprecia el movimiento de este mercado en todo su esplendor, y frente a la puerta de la catedral —ubicada al lado derecho del lienzo— aparecen también unos músicos ambulantes con guitarras o vihuelas (lámina 122). Otros acelerados suburbios de la Ciudad de México a finales de la Colonia fueron los barrios de Tacubaya, Tepito y La Lagunilla al Norte, San Lázaro al Este, y los asentamientos indígenas a lo largo del Canal de La Viga. En algunas ciudades amuralladas como La Habana, Veracruz o Campeche, limitadas al crecimiento interior, los barrios suburbanos se establecieron por fuera, marcando aún más las diferencias sociales.

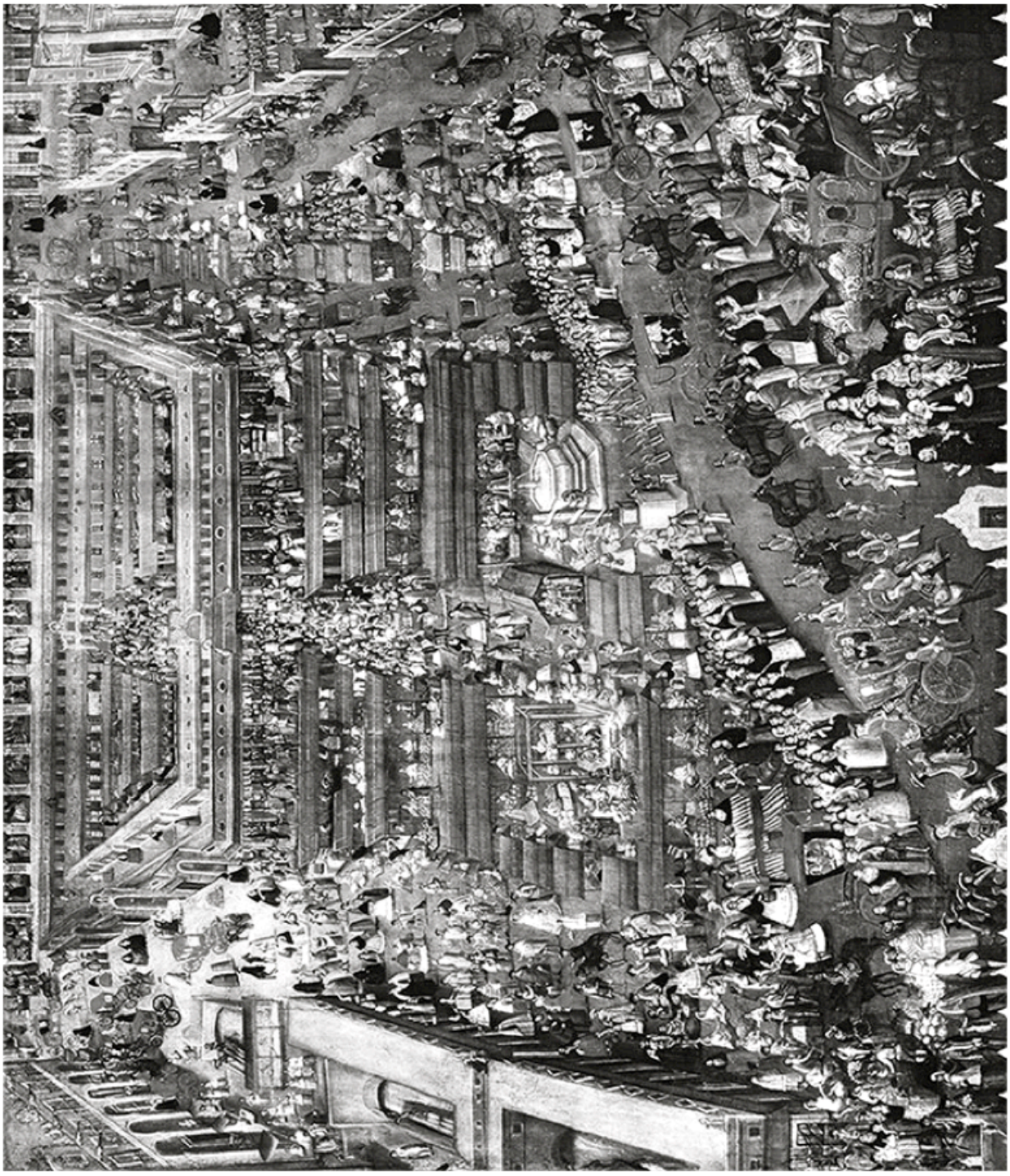


Lámina 122. El mercado de Parián en la Plaza Mayor de la Ciudad de México. Segunda mitad del siglo XVIII.

En los suburbios llegó a configurarse una cultura particular; un seductor entorno híbrido cuyos elementos constituyentes y vías de intercambio provenían, tanto de las diversas culturas existentes en torno a las ciudades —forjadas a partir de los grupos indígenas, los africanos traídos a la Nueva España y la restricción colonial—, como de la cultura burguesa criolla de marcada tendencia europeizante.

Desde una lectura lotmaniana, el espacio social suburbano constituiría una materialización espacial de una frontera semiótica, donde varios sistemas simbólicos entrarían en intersección. En este ámbito de empalme, habría también algunos elementos que, por ser comunes a los diferentes sistemas, funcionarían como *traductores-filtros* de las significaciones impulsadas desde el núcleo de cada semiosfera, es decir, serían el vehículo por el cual la información proveniente de un sistema simbólico podría traspasar su campo habitual para ser asimilado en otro. En este sentido, hay que resaltar el papel de la música, y los músicos, como entes sociales de gran poder traductor. Lotman (1996), sugiere que algunos oficios se prestan especialmente para desarrollar esta función. Dice:

> En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental. Sin embargo, también cuando eso ocurre, ella conserva el sentido de un mecanismo *buffer* que transforma la información, de un peculiar bloque de traducción. Así, por ejemplo, cuando la semiosfera se identifica con el espacio "cultural" dominado, y el mundo exterior respecto a ella, con el reino de los elementos caóticos, desordenados, la distribución espacial de las formaciones semióticas adquiere, en una serie de casos, el siguiente aspecto: las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico, mientras que el santuario de las divinidades "culturales" que organizan el mundo se dispone en el centro. (p. 14)

Así, los músicos que desempeñaron su labor en los suburbios latinoamericanos decimonónicos, tuvieron un don especial similar al de un brujo o un alquimista cultural, al lograr forjar nuevas estrategias sígnicas —insospechadas por otros— para resolver las tensiones o contradicciones entre los sistemas simbólicos que entraron en juego, generando un dinamismo transformador que afectaría la sociedad entera. Esto concuerda con lo teorizado por Lotman (*ibídem*) cuando

dice que "la frontera (...) es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena*[190] cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas" (p. 15).

Si bien, un sólo elemento traductor en principio tendría un campo de intercambio limitado, hay que contemplar que su campo funcional devendría paulatinamente en un espacio de traducción más amplio. Cuando a través del uso colectivo un invento musical deja de pertenecer a su cultura de origen y llega a ser apropiado por otro grupo, se favorece la generación de nuevos sentidos y se dinamizan aún más los intercambios, propiciando en lo sucesivo un creciente espacio híbrido de sentido. De esta manera, dos músicas que de entrada podrían parecer irreconciliables en sus direcciones semánticas y sus sistemas de significación, podrían alcanzar una integración considerable a través del ejercicio constante de este diálogo traductor. En este espacio simbólico físico y temporal de diálogo, se crearían gradualmente nuevas configuraciones culturales, no iguales a las que les dieron origen, pero que tendrían sentido dentro de los sistemas simbólicos que sirvieron como fuente.

Esto explica cómo las élites decimonónicas transformaron su valoración negativa sobre la música popular de arraigo colonial. Desde su apego a los productos musicales y los modelos orquestales europeos que representaban una moral y un estatus de clase, la música rural y suburbana fue estimada en principio como monótona, lasciva, primitiva y propia de la "hez del pueblo", como la describió el cronista Gaspar Betancourt. Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XIX muchos elementos de la cultura y la música popular llegaron a ser un símbolo aglutinante de las identidades nacionales promovidas desde las élites criollas en los diferentes países latinoamericanos. Esta metamorfosis no hubiera sido posible sin el ejercicio de las agrupaciones orquestales como entes sociales traductores.

Los conatos marginadores de la cultura suburbana por parte de la élite —como la citada iniciativa del teniente coronel Rafael Basco para separar en los bailes a las personas "decentes" de las "menudas", o una ley que se promulgó en México en 1800 que decía "que no haya casas de baile ni disolución, celando muy escrupulosamente los jueces la conducta de aquellas personas que por sus torpezas y vicios viven sumergidos en el desorden y relajación con gravísimo perjuicio del Estado" (citado por Jara *et al.*, 1994: 21-22)—, demuestran una seria

[190] *Oikumena* es un concepto que refiere la parte habitada de la tierra.

preocupación moralista por los influjos que pudieran desprenderse de la convivencia interclasista y transcultural. Como escribió Lotman (1996), "la cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa [la cultura suburbana en este caso] (...), las estructuras externas, dispuestas al otro lado de la frontera semiótica, son declaradas no-estructuras" (p. 15-16).

Pero los intentos reaccionarios de los legisladores conservadores no pudieron detener los intercambios de la cultura suburbana con la de las élites. El fracaso de estos intentos de aislamiento se debió a varios factores, pero entre ellos hay que destacar el gran interés que los propios burgueses, sobre todo los jóvenes, tuvieron por la cultura suburbana. La música, la danza y el ambiente festivo de los ambientes suburbanos debieron haber sido sumamente novedosos y fascinantes. Mientras que las celebraciones de la élite se llevaban a cabo de acuerdo con "lo que debía ser", las de los suburbios estaban dispuestas a incorporar nociones morales y formas de comportamiento provenientes de diversas culturas. En esos suburbios podrían presenciarse tanto danzas a la usanza europea como las que provenían de la vertiente afroandaluza, las "hijas o contemporáneas del chuchumbé", como las ubicó Carpentier.

Una de las divergencias más drásticas entre los bailes burgueses europeos y algunos de las clases subalternas, fue la manera en que se representó en cada ámbito la metáfora del cortejo y la sexualidad. Cuando los críticos de las nuevas danzas de la sociedad conservadora discutían sobre la inconveniencia de que el hombre posara la mano enguantada en la cintura encorpiñada de la dama al bailar el vals, en la periferia de los centros urbanos se bailaba "barriga con barriga" o, pegando los sexos, a pesar de las esforzadísimas prohibiciones históricas de la Inquisición. En esos espacios socialmente abiertos, operaban aún normas morales provenientes de culturas en la que la sexualidad no era un pecado, sino un encuentro con la fertilidad y la vitalidad.[191] Esta diferencia cultural fue suficiente para atraer a los varones de las clases acomodadas en busca de experiencias contrastantes o encuentros sexuales furtivos que no encontrarían

[191] Cabe mencionar que la contradicción entre estos dos sistemas morales aún se expresa en los bailes populares contemporáneos. Basta con observar la polémica social desatada en torno a bailes como el *perreo* o el *choque*, en el que a veces la mujer danza pegando sus glúteos al sexo del hombre. La híper-sexualidad de estos bailes, herederos musicales y dancísticos del satanizado chuchumbé colonial, es ahora atacada con nuevos argumentos morales y también legales, a tal grado que se ha tratado de prohibir desde algunas instancias legislativas de países latinoamericanos.

en las tertulias conservadoras. En cuanto a las mujeres burguesas y aristócratas, queda claro que tampoco estaban exentas de la influencia de la cultura suburbana, según lo referido por la marquesa Calderón de la Barca, aun cuando su campo de acción y experimentación todavía se encontraba demasiado restringido por normas sociales patriarcales.

Paradójicamente, el embate final de la cultura suburbana hacia las élites fue propiciado por la actividad económica de la misma clase burguesa. Desde principios del siglo XIX hubo un ensanchamiento masivo de los espacios suburbanos en Latinoamérica. De acuerdo con García de León (2011), la bonanza comercial burguesa atrajo a la población rural hacia las urbes, y a partir de aquí surgirían nuevas clases sociales y nuevos mercados de consumo musical (p. 11-12).

En México, la migración rural hacía los suburbios propició la detonación comercial de toda una gama de establecimientos donde los buscadores de oportunidades podían satisfacer su necesidad de alimento, vestido, hospedaje, esparcimiento, ocio o sexo. Dichos negocios habrían sido creados por aquellos que llegaron antes, en tiempos coloniales, y que ya contaban con una plataforma de recursos y relaciones. Estos empresarios, fundadores de una incipiente clase media-baja suburbana, buscaban captar algo de los pocos dineros ganados por los otros —recién llegados o no— que laboraban en el interior de la ciudad como mozos, artesanos, cocheros, albañiles, vendedores ambulantes, cargadores, músicos, etcétera.

Proliferaron entonces, a las afueras de las ciudades, lugares que favorecieron la industria musical bailable, como fueron: pulquerías, casas de juego, burdeles, palenques, ruedos de tauromaquia o charrería, carpas de comedia y salones de baile populares. Pronto, este tipo de lugares emprendieron su avance hacia el centro de las urbes, posiblemente como iniciativa de algunos pequeños burgueses que vieron en esta cultura del esparcimiento buenas posibilidades financieras. Muchos de los establecimientos más céntricos, operaban bajo fachadas no comprometedoras, con tal de burlar las sanciones y prohibiciones legales. Se anunciaban como academias de baile o centros recreativos, mientras que clandestinamente ofrecían otras diversiones. Definitivamente, en la difusión de estos centros de esparcimiento encubiertos, tuvo que haber de por medio un buen número de sobornos para corromper a las autoridades de las ciudades (Jara *et al.*, 1994: p. 22).

Con la extensión física y social de la cultura musical suburbana se intensificaron aún más los intercambios con la música de la élite, sobre todo en cuestiones como los repertorios, las estrategias de aprendizaje entre la escritura y la oralidad, las técnicas de ejecución o la combinación instrumental. Y en este sentido, un factor importante que favoreció los traspasos, fue el hecho de que la música orquestal de nueva promoción europea tuvo varios puntos de identificación con la llevada por los migrantes rurales hacia las urbes. Hay que contemplar que la música orquestal española de teatro y salón había asimilado previamente elementos del antiguo sustrato cultural afroandaluz, representado por músicas y danzas muy emparentadas con los sones latinoamericanos; la cultura musical de la época colonial se configuró a través de la influencia recíproca de las metrópolis europeas y las comarcas de ultramar en América y África. En una publicación periódica de principios del siglo XIX, se habla de la procedencia cultural extraeuropea de muchos de los bailes representados en los teatros españoles.

> Acerca de las diversiones y bayles he hecho esta observación. El bolero es excelente y garvoso siempre que sea con moderación, pero los abominables y desenvueltos bayles que se usaban no hace mucho tiempo, y que aún han dexado algunos restos, como son: el ole, el zorongo, el mandingoy, juan grandé, y otros que tienen más rancia genealogía, pues su origen viene de los negros de Africa, se han introducido por nuestras colonias, y de ahí han pasado y pasan a Cádiz y otros puertos, logran extenderse, y algunas veces se executan hasta en los teatros, junto con los carambas, tan graciosamente proferidos por una actriz puesta de jarras, echando bofetada á toda priesa en respuesta de las cariñosas palabras con que la amenazan los majos. (El discípulo de Pericón, *seudónimo*, 1804: p. 247)

Entonces, la nueva música bailable europea de finales del siglo XVIII, ya presentaba habitualmente algunos rasgos que la acercaban a la tradición musical colonial novohispana. Por ejemplo: el uso del violín como protagonista melódico. La principal innovación en la música bailable de los salones fue la sustitución del instrumental barroco por el modelo orquestal haydiniano, dejando así de lado los cordófonos de punteo o rasgueo, muy utilizados siglos antes y aún presentes en la música de procedencia afroandaluza; pero incluso con estas diferencias instrumentales, ambas culturas musicales aún mantenían el nexo profundo, renacentista, del protagonismo del violín.

Aunque en el modelo orquestal haydiniano el violín se utilizaba escrito y en masa, y en la tradición sonera se expresaba como instrumento solista improvisatorio, las técnicas idiomáticas de ejecución —como en las escalas o arpegios— seguían siendo similares. Esta identificación técnica debió permitir a los músicos, de una y otra tradición, asimilar con mayor facilidad el material sonoro que les era ajeno.

El influjo expansivo de la cultura suburbana también alcanzaría las zonas rurales y semi-rurales, principalmente por dos vías. La primera serían las haciendas de los productores burgueses rurales y las casonas campestres de esparcimiento —una pequeña suburbe—, donde se adoptarían en la medida de las posibilidades las costumbres impuestas desde la urbe. En muchos casos, sucedía que una misma familia burguesa dividía su cotidianidad entre sus estancias del campo y la ciudad, como la mencionada familia Escandón de San Agustín de las Cuevas. La segunda vía estaría representada por los músicos habitantes de los suburbios o trabajadores de las haciendas. Aquellos que no perdieran completamente la conexión con su terruño, regresarían eventualmente durante las fechas de celebraciones importantes —familiares o comunitarias—, introduciendo la nueva música en las diversiones tradicionales y en los ciclos festivos de la religión popular, con el previo filtro de la resignificación.

De estas interacciones con el ámbito rural y su inmensa diversidad cultural, se crearían otros nuevos productos musicales, danzarios y coreográficos, a lo largo de las regiones latinoamericanas. Muchas de las danzas de ese periodo que ahora se conservan en los diferentes países americanos —y que suelen catalogarse con el arcaísmo antropológico de "folclóricas"—, surgieron como transformaciones de las figuras de las contradanzas y otras músicas europeas. Así lo demuestra el hecho de que sus estructuras musicales estén enmarcadas dentro del sistema tonal y presenten una simétrica regularidad de las frases melódicas muy característica de la música de salón.

En México, aún pueden verse bailes de cuadrillas en muchas celebraciones indígenas. Arturo Chamorro (1983) ha referido que, en los carnavales de Tlaxcala, algunas de las danzas más difundidas son:

> las cuadrillas conocidas como "taragotas", "españolas", "francesas", "lanceras", "virginias", "cuatro rosas", "cuatro estaciones", "charros", "vasarios" y la "garrocha" (...) El acompañamiento instrumental de las danzas de carnavales se realiza con banda o con orquesta típica, en

> algunos casos también hay música vocal, como en las cuadrillas de "charros" que contienen el "canto de la muñeca", cuyo texto es originalmente en lengua náhuatl; otro caso es el de las cuadrillas "españolas" con texto en castellano en sus "relaciones de carnaval".
>
> La forma musical que acompaña a las danzas de carnaval obedece, en algunos casos, a los "cortes de danza"; el nombre se deriva del movimiento coreográfico; así, cada "son" recibe la denominación de "son de entrada", "son de salida", "el molinete", "el engaño", "la cadena", "los cruzados", "el encuentro" y el "cambio de pareja". En otros casos, los sones corresponden a nombres específicos de "el jarabe", "el torito", "el aguacero", "los enanos", "el perico", "el chiqui rey", y la "culebra". Un caso especial se aprecia en las danzas de "chivarrudos" y de "matachines" cuyo acompañamiento instrumental se caracteriza por secuencias rítmicas e improvisación percutida realizada en el teponaztle[192] de la región, instrumento membranófono. (p. 54-55)

En esta descripción de una práctica festiva relativamente actual, se aprecia una mezcla de elementos provenientes de tres vías: la tradición musical colonial, el repertorio orquestal danzario cortesano-burgués y, la música de bandas militares o civiles. Este producto puede ofrecer una idea de todas las corrientes culturales que se estaban confrontando en los espacios de acción alejados del conservadurismo decimonónico.

En la música jarocha veracruzana todavía se canta, en el son de *Los Negritos*, un verso que habla de la apropiación de la contradanza por parte de la población afromestiza, y cuyas líneas melódicas y estructuras armónicas son afines a las que regularmente aparecen en dicha música bailable de salón (figura 13). Este y otros ejemplos del repertorio sonero en México, muestran que la música de salón decimonónica también tuvo alguna influencia en la música de matriz afroandaluza que ha llegado hasta nuestros días, sin que hasta ahora haya algún estudio que aborde a fondo esta cuestión.

192 El teponaztle tlaxcalteca no entra dentro de la misma clasificación del *teponaxtle* mexica. Ver clasificación de ambos en el índice de instrumentos.
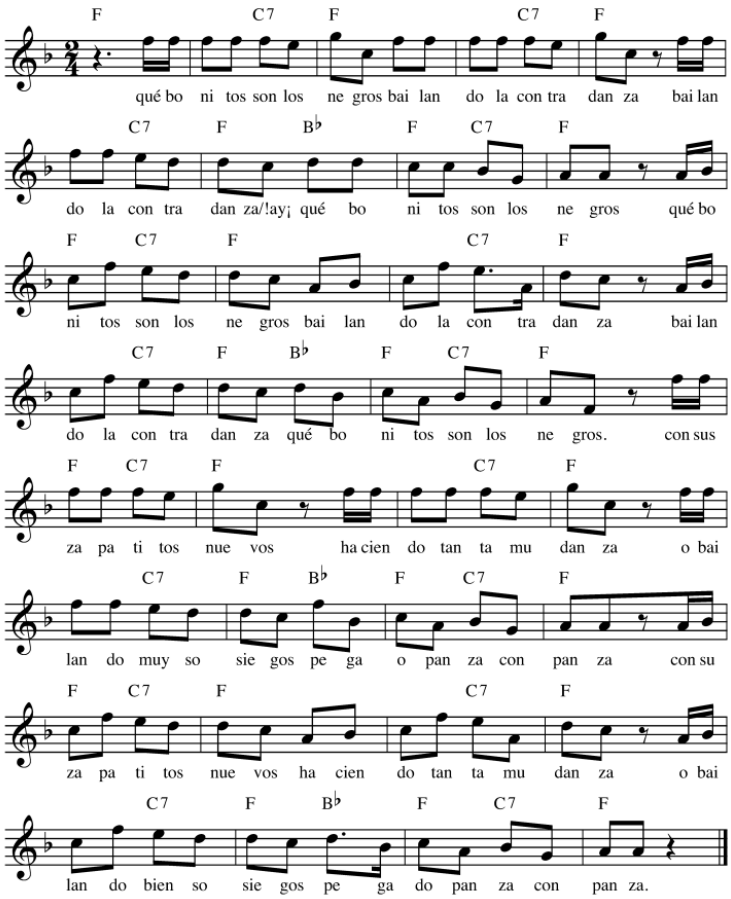


Figura 13. Transcripción del canto del son *Los Negritos*, interpretado por el conjunto *Los Utrera*, de El Hato, Veracruz.

Sentadas las vías para el intercambio de las culturas musicales, no pasaría mucho antes de que las clases dominantes, a su vez comenzaran a adoptar elementos de las prácticas sonoras de los subordinados, concretando con ello un ciclo de interinfluencia.

En México, las muestras de la apropiación de elementos de la música del pueblo por parte de la élite comenzarían a surgir desde muy temprano en el siglo XIX. Por ejemplo, son visibles en la obra del trompetista, tecladista, compositor y teórico Narciso Sort de Sanz (*ca.* 1780-1833). Este músico español vivió en la Nueva España desde inicios del siglo XIX, desempeñándose como militar y trompeta en el *Regimiento de Dragones de la Reina*, en la Ciudad de México y luego en Guadalajara. En 1820 escribió un libro de *Teoría de la Música* donde recopiló varias de sus composiciones, entre las que incluyó una serie titulada *Tres intentos para escribir un jarabe* (Pareyon, 2007: p. 985). Esta composición de Sort tuvo eco en la obra José Antonio Campos, quien en 1839 escribió sus

Variaciones sobre temas del jarabe mexicano, para piano. Posteriormente al estreno de este "jarabe", varios jóvenes compositores de la época (Ortega, Paniagua, Barilli, Morales) escribieron piezas de concierto sobre sones de la tierra (*ibídem*: p. 1073).

Alrededor de 1840, la marquesa Calderón de la Barca (1981) escribió una crónica que sugiere una apropiación similar, cuando visitó una hacienda pulquera en Zoapayuca, en el actual Estado de México. Ahí presenció las diversiones vespertinas llevadas a cabo cotidianamente por los burgueses rurales y sus empleados, con el agregado de un matador de toros y su cuadrilla que coincidentemente se encontraban en la hacienda durante los días que estuvo la marquesa. De la narración se desprende que había una interacción musical intensa entre los burgueses criollos y su personal —indígenas y afromestizos— a través de la fiesta, promoviendo diversas ocasiones para que la cultura musical de cada grupo fuera asimilada por el otro. La crónica describe a la señora de la casa tocando sones de la tierra al piano, mientras algunos concurrentes bailaban o se sumaban a la música con guitarras. Dice:

> Por las noches, todo el mundo se reúne en una gran sala, y mientras la Señora de Adalid toca el piano, toda la concurrencia, administradores, dependientes, mayordomos, cocheros, matadores, picadores y criadas, ejecutan los bailes del país; jarabes, aforrados, enanos, palomas, zapateros, etc., etc. Y no debe suponerse que esta aparente mezcla de clases entre amos y sirvientes ocasiona la menor falta de respeto por parte de los últimos; todo lo contrario, lo están haciendo en cumplimiento de su deber: el de divertir a sus amos y a sus huéspedes. No hay en ello ningún sentimiento de democracia, o de igualdad, cuando menos no lo he visto hasta ahora; excepto entre personas pertenecientes a la misma clase. Más bien parece como un vestigio del sistema feudal, en donde los vasallos se sentaban en la misma mesa con su jefe, pero donde las categorías sociales de los huéspedes no se confundían. (...) Todos permanecían muy tranquilos, aunque demostraban su gozo intenso; algunos de los hombres acompañaban a los danzantes con la guitarra. (p. 116-117)

De aquí hay que destacar el uso del piano en dos sentidos. Primero, como un instrumento que fomentó el arraigo de la nueva música de promoción europea a nivel casero; de esta manera no había que esperar a un baile con orquesta para poder seguir escuchando las piezas de moda, sino que bastaba con tener una buena reducción de teclado. Del piano llegó a escribir la antedicha marquesa: "en

todas partes de México, en el campo y en la ciudad, en cada casa hay un piano (tal cual)" (*Ibídem*: p. 253). El segundo punto importante en el uso del piano es que fue un instrumento que muchas veces fungió como intermediario en el traspaso de la música del pueblo hacia las orquestas de élite; si el piano podía funcionar como reductor casero de las obras orquestales, también actuaba como proyector o proveedor de nuevos materiales sonoros extraídos de la música más popular hacia el ámbito orquestal burgués. De alguna manera, el hecho de que los sones de la tierra o piezas inspiradas en ellos sonaran antes en piano, en tanto este era un instrumento fuertemente asociado con la cultura europeizante, ayudaba a disolver el estigma social que sobre la música popular pudiera tener la burguesía urbana, haciendo más velado y aceptable su traspaso al ámbito orquestal.

A partir de esta dinámica cultural de ida y vuelta, vertical y horizontal, ya puede distinguirse porque las nuevas configuraciones orquestales surgidas en Latinoamérica adquirieron fisonomías tan particulares. Son el producto de un doble proceso. Por un lado, el de la apropiación popular de los modelos orquestales promovidos por la burguesía como símbolos de estatus; por otro, el de su reconfiguración instrumental de acuerdo a concepciones musicales más abiertas y pluriculturales.

En este entorno de nuevas creaciones, los instrumentos del núcleo de significación profunda serían reacomodados, transformados y reinterpretados de diversas maneras. A continuación, analizaré este fenómeno siguiendo la pista de su popularización a través de los dos principales modelos orquestales de la élite: la banda militar y la orquesta clásica.

2.2. Las bandas filarmónicas, en el trayecto de lo militar a lo civil

En el México independiente, la clase militar burguesa continúo utilizando e incentivando el uso de la música orquestal de las bandas militares como un importante medio para solemnizar sus ceremonias. Como apunta Rafael Ruiz (2002):

> Durante la primera mitad del siglo [XIX] era común que los oficiales del ejército permanente (al igual que en otros países de Europa y Latinoamérica) provinieran de las clases acomodadas. Esto les daba además de un espíritu de cuerpo, un sentido particular de casta. Parte del orgullo de un regimiento era su música, y los oficiales y jefes trataban de mantenerla en un buen nivel. Para tal fin se contrataban músicos que eran pagados por el mismo regimiento, descontando una parte de su salario. (p. 106)

Las bandas militares latinoamericanas participaban en ocasiones ceremoniales o celebrativas primordialmente en exteriores, tocando además de marchas u otras músicas militares, arreglos de música sinfónica, arias famosas de óperas o tonadillas, y música bailable de moda en el viejo continente. Desde antes de que cayera el régimen colonial, las bandas filarmónicas militares tuvieron estas actividades, muy influenciadas por la exitosa experiencia populista del Estado republicano francés. En la Ciudad de México, durante la ocasión de develar la estatua ecuestre de Carlos IV por el virrey-marqués de Branciforte en 1796, los toques heráldicos de las tropas y las descargas de artillería se mezclaron con los "armoniosos conciertos de la música de los regimientos" (Marley citado por Ruiz, *ibídem*: p. 100).

La actividad pública de estas bandas —llamadas habitualmente *filarmónicas*— fue, de entrada, un punto de contacto con la sociedad civil de diversas clases y regiones. Y además de la influencia de las bandas militares del ejército mexicano, también hay que contar la actividad de aquellas agrupaciones filarmónicas de los ejércitos invasores, las cuales se apostaron varias veces en ciudades mexicanas. Sobre todo, en el Norte del país donde el control central de la Ciudad de México se veía difuminado, el fuerte arraigo de las bandas de viento tuvo que ver con las ocasiones en que los ejércitos extranjeros estuvieron en los puertos del Pacífico, ya sea de paso o con motivos bélicos. Por ejemplo, en el caso de Sinaloa, Helena Simonett (2004) comenta la proyección social que tuvieron las orquestas

filarmónicas de los extranjeros en las subsecuentes invasiones norteamericana y francesa, ocurridas a mediados del siglo XIX.

> Luego que Mazatlán se hubo convertido en una ciudad con guarnición en 1844 la vida en ésta se vio afectada por la presencia de la milicia. Las bandas militares tocaban durante diferentes ocasiones, algunas de las cuales no estaban estrictamente asociadas con su unidad militar. No se sabe cuando las bandas militares empezaron a ofrecer conciertos al aire libre a los ciudadanos mazatlecos, pero es probable que esta costumbre existiera ya cuando una unidad naval norteamericana sitió el pueblo en 1847 y permitió a sus propias bandas tocar para el público mexicano. (p. 20)

Y posteriormente:

> Cuando los imperialistas franco-austriacos ocuparon la ciudad (1864-66), los mazatlecos fueron de nuevo favorecidos con la música de banda extranjera. Durante su estadía, la banda militar del general Castagny dio conciertos públicos en la plazuela principal y tocó en festivales municipales. Las bandas a bordo de barcos extranjeros prosiguieron dando conciertos en la plazuela principal durante tiempos de paz. (*Ibídem*: p. 22)

Pero las clases subordinadas económicamente a la burguesía, no sólo fueron espectadoras, sino que se apropiaron activamente de estas orquestas filarmónicas, integrándolas a su sistema musical y, por lo tanto, a las ceremonias de su comunidad. Y como menciona la autora, en esto tuvo mucho que ver las mejorías técnicas en la construcción de instrumentos de metal hacía 1840, pues el añadido de pistones hizo más accesible la ejecución de los instrumentos (*ibídem*: p. 37).

El origen de la popularización de la música de viento tuvo lugar en el seno de las propias instituciones castrenses coloniales, pues desde las mencionadas reformas borbónicas se reglamentó el ingreso de elementos no profesionales a las milicias provinciales y urbanas, creando grupos que se encontraron en la frontera de lo militar y lo civil. Estas huestes representaron un importante foco de difusión de conocimientos musicales. Quien se integraba a ellas, podía aprender a tañer algún instrumento bajo la tutela de los milicianos expertos. Y aquellos combatientes-músicos que dejaban las fuerzas por lesión, enfermedad o edad avanzada, en su retiro, regularmente se dedicaban a preparar instrumentistas para conformar bandas que tocaran en las ceremonias civiles o religiosas de su

comunidad de origen. Estas agrupaciones ofrecían, además, un medio de manutención nada despreciable a los integrantes, en un contexto socioeconómico que ofrecía pocas posibilidades de autoempleo.

Rafael Ruiz ha estudiado a detalle los diferentes grupos milicianos en la transición del periodo colonial al México independiente. Presento a continuación un resumen de diferentes registros contenidos en su texto *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920* (2002).

Como apunta el citado investigador, estas milicias se dividían en caballería, infantería y mixtas, y de hecho representaban el grueso de las fuerzas de defensa coloniales. En la provincia estaban formadas por simples pobladores (colonos) dirigidos por algún adinerado en el cargo de oficial; por su parte, en las ciudades, se componían regularmente de gremios de comerciantes y artesanos, burgueses de menor riqueza[193] (p. 81). En este periodo hay registro de bandas militares con doce integrantes, como la del *Regimiento de Comercio de la Ciudad de México*, que en 1807 contaba con 5 clarinetes, un bajo (probablemente un fagot o un bajón), 3 trompas, 2 flautas y una tambora (Robles, 1997, citado por Ruiz, *ibídem*: p. 93).

En el México independiente continuó la contratación de elementos no profesionales en el ejército. En una disposición del congreso mexicano de 1823 se ordenó que el Ejército Nacional contara con doce batallones de infantería, cada una con nueve compañías de fusileros, y cada compañía con tres cornetas,

---

[193] Algunos nombres de estos cuerpos milicianos novohispanos fueron, por ejemplo: el *Regimiento de Infantería Provincial de Puebla*, la *Compañía de Infantería de Blancos de Puebla*, el *Regimiento de Dragones Provinciales de Puebla*, el *Batallón Provincial de Guadalajara*, el *Regimiento de Infantería de Milicias de Valladolid* (hoy Morelia), el *Cuerpo de Milicias de Valladolid y Pátzcuaro*, el *Regimiento de Dragones de Michoacán*, los *Dragones de Nueva Galicia*, el *Batallón de Milicias de Guanajuato*, el *Regimiento Provincial de Caballería del Príncipe* ubicado también en Guanajuato, el *Regimiento de Caballería Provincial de Querétaro*, el *Escuadrón Provincial de Lanceros de Veracruz*, el *Regimiento de Milicias del Rey* después conocido como *Voluntarios Blancos de Mérida* en Yucatán, y el *Regimiento de Milicias de la Reina* en Campeche. En la capital, el *Regimiento Urbano de Comercio de México* y el *Escuadrón Urbano de Caballería*, que procedía de las antiguas Compañías de Panadería, Tocinería y Curtiduría. Y en Cuba, las *Milicias de Infantería y Caballería de la Isla de Cuba* (Ruiz, 2002: p. 85-87).
Alejo Carpentier (1987) halló el dato de una temprana banda filarmónica de pardos en Santiago de Cuba, que fue fundada totalmente por iniciativa civil. Fue instituida por un músico de apellido Dubois, quien llegó a dicha ciudad huyendo de la rebelión haitiana de los esclavos africanos, al final del siglo XVIII (p. 308); en el sistema colonial de castas se decía que los pardos eran aquellos que descendían de negro con indígena, o también de mestizo con negro. Era una casta libre.

más doce individuos con el sueldo de tambores para música militar (Dublán & Lozano, 1876, citado por Ruiz, *ibídem*: p. 137).

La ausencia de una formal ordenanza en el enlistamiento de los músicos de las bandas se debe a que, en muchos reglamentos regionales, la regulación y manutención de estos elementos se dejó a la propia consideración y organización de la tropa. Fue el caso, por ejemplo, del plan para la Milicia Nacional del Estado Libre de México de 1830, que en su artículo 51 decía:

> 51. - Otras prendas menores que se acostumbra tener en las compañías, saldrán de sus respectivos gastos comunes, que se cargarán á prorrata á sus individuos según sus clases, entrando en dicho gasto también oficiales, diciéndose lo mismo de los que eroguen las bandas de música que no sean de ordenanza, que quisieran mantener los cuerpos. (de Miramón, 1830, citado por Ruiz, *ibídem*: p. 139)

Cuando los integrantes de la banda no eran "de plaza" sino que eran pagados por la propia tropa, se denominaban músicos "de contrata", y podían corresponder a una parte de la banda o a su totalidad (*ibídem*: p. 136-137). Si bien se entiende que para ocupar estos puestos se debía saber tañer el instrumento, este medio debió enriquecer el bagaje musical de los contratados, al ponerlos en contacto con repertorios variados y actualizados. Por ejemplo, se tiene el testimonio de Mauricio Solís, militar y ejecutante de flauta y flautín que peleó en la guerra de 1847 contra Estados Unidos. Según este músico, el repertorio de la banda militar en que tocaba estaba compuesto de "selecciones, oberturas y música fina, y también exquisitas piezas bailables, era una de las piezas más aplaudidas la obertura de la ópera *El califa de Bagdad*". (Santamaría, 1952, citado por Ruiz, *ibídem*: p. 106-107)

Para 1846 se creó la Guardia Nacional, por la necesidad de incrementar las filas del ejército en la guerra contra Estados Unidos, y en ella debían alistarse todos los mexicanos entre 16 y 50 años. Esta institución —intermedia entre lo castrense y lo civil— contemplaba la paga de un tamborilero mayor, cornetas y 18 hombres de banda filarmónica. La Guardia Nacional a diferencia del ejército regular, intentaba mantener el carácter civil de sus miembros y se les prohibía el uso de uniforme fuera de servicio. Otra estrategia para no otorgarle a esta Guardia la misma oficialidad que a las fuerzas regulares, fue subordinarla, desde 1855, a los gobernadores de los Estados y no a la Secretaría de Guerra de la federación. Al igual que las milicias coloniales, esta institución funcionó como un dispersor de

conocimientos musicales y criterios sobre el prestigio social de la élite militar hacia los estratos menos favorecidos, pues fue un nodo relacional entre las comunidades rurales y los círculos de poder regionales o nacionales. Y esta estructura se mantuvo vigente prácticamente hasta los tiempos de la Revolución Mexicana, como menciona Guy Thompson (1990, citado por Ruiz, *ibídem*):

> En algunos casos, la relación entre la Guardia Nacional y las comunidades fue muy cercana. Para algunos pueblos de la sierra norte de Puebla como Xochiapulco, Cuahugtic, y Zacapoaxtla la Guardia tuvo mucho prestigio y sus soldados jugaron un papel importante en el triunfo de la causa liberal y la derrota de la Intervención. Además de evitarles la odiada leva del Ejército Federal, ser guardia ofrecía a los serranos servir cerca de sus pueblos y cierta inmunidad fiscal y legal. El responsable de organizar la guardia en dicha zona fue un político liberal, indio de pura cepa, Juan N. Méndez, quien supo combinar muy bien su conocimiento de la zona y del carácter de los indígenas con su habilidad política y mercantil. Méndez sabía de la importancia de la música en la vida ceremonial de las comunidades y apoyó a las bandas, llamadas en la zona "cuerpos filarmónicos". Tras la derrota de los franceses, hubo una proliferación de bandas en toda la Sierra. El apoyo del los políticos a los *cuerpos filarmónicos* también tenía el objetivo de restar poder a la iglesia la cual mandaba sobre la vida ceremonial de la comunidad.
> (p. 119-120)

La interacción de la sociedad civil con las agrupaciones y repertorios militares, transformó la vida musical de los pueblos y comarcas. Las fuerzas milicianas se volvieron un centro de aprendizaje de música escrita alterno a las capillas religiosas que, por tradición colonial, dominaron la enseñanza musical de los pueblos hasta el siglo XVIII. Ciertamente, la pérdida de la exclusividad de la iglesia como centro generador de músicos orquestales, debió cambiar la relación entre esta institución y las comunidades. Los músicos de formación filarmónica, además de estar expuestos a músicas novedosas y diferentes a las cultivadas normalmente en las capillas religiosas, también asimilaron la carga simbólica subyacente que asociaba las bandas militares con el poder. En base a esta eficacia simbólica, los músicos filarmónicos civiles comenzaron a penetrar e influir en los ciclos ceremoniales de sus comunidades, tanto en los litúrgicos y procesionales como en los municipales. Podría decirse que las élites consiguieron legitimar la idea de que sus agrupaciones musicales eran un signo de estatus y prestigio, pero las clases subordinadas al apropiárselas, utilizaron estas insignias para su propio

proyecto social, hasta llegar a convertirse en substanciales instituciones legitimadoras de los mandos comunitarios. Al respecto menciona Sergio Navarrete (2008):

> Las bandas han sido sin duda el símbolo sonoro de las instituciones de gobierno por excelencia, desde la unidad mínima de representación política de gobierno, que son los municipios, hasta la Presidencia de la República. Las bandas de los pueblos forman parte del aparato institucional de sus gobiernos, incluyendo sus cabildos tradicionales y asambleas comunitarias, y su sonido es tanto un mensaje de convite y comunidad como de legitimidad del poder que representa al pueblo. En consecuencia, los directores o representantes de estas agrupaciones a nivel local han sido considerados hombres respetables y líderes de sus comunidades. (p. 99)

Desde principios del siglo XIX aparecen registros de músicos provenientes de bandas filarmónicas integrados a las capillas religiosas de pueblos, mezclados con aquellos instrumentistas de la tradición colonial barroca. Siguiendo a Navarrete (2011), en las capillas oaxaqueñas, fue durante este periodo "cuando se introdujeron los instrumentos de banda, el maestro de capilla fue asistido o sustituido por un maestro filarmónico para la enseñanza de los nuevos instrumentos y la dirección del conjunto instrumental" (p. 86). Esto implicó un cambio substancial en el estilo musical, porque si bien la orquesta eclesiástica y la filarmónica tenían coincidencias instrumentales —como en el uso de ciertos alientos y percusiones de origen heráldico—, cada agrupación encontraba su sustento armónico-estructural de manera diferente: la orquesta eclesiástica, en el tejido polifónico del coro o el órgano, o bien, siguiendo el modelo clásico haydiniano, en la masa de cuerdas frotadas; por su parte, la orquesta filarmónica, en una rotación planificada de familias de alientos, orquestados según los pasajes de la obra y la inventiva del arreglista o compositor —trompas que acompañaban clarinetes, clarinetes que acompañaban flautas—, todo sobre el sustento de un bajo de aliento metal, madera o mixto.

Las bandas filarmónicas también fueron integradas a los ceremoniales laicos de los municipios, acaso sustituyendo los equipos instrumentales heráldicos de tipo colonial, compuestos habitualmente de chirimías y redoblantes, los sustitutos heráldicos más difundidos del núcleo de significación profunda, debido a que su uso nunca fue regulado. Sobre esto, Navarrete (*ibídem*) apunta que:

> La paulatina transición de las responsabilidades musicales de la Iglesia hacia el municipio está relacionado con la creación de un ritual cívico que diera lustre a las funciones laicas del municipio y por ello dependió mucho de la capacidad política de cada municipio para asumir sus nuevas responsabilidades; este proceso se dio a lo largo del siglo XIX. (p. 87)

Ya funcionando dentro del ámbito civil, las comunidades dieron un siguiente paso de integración y apropiación de las bandas filarmónicas, al unificar este grupo instrumental más reciente —y sus estrategias de transmisión— con la música popular de herencia colonial. Esta música de raíces mucho más antiguas, y que a grandes rasgos se le puede enmarcar dentro de la tradición musical afroandaluza de los llamados *sones de la tierra*, hasta entonces se había transmitido de forma oral, y se había expresado con el instrumental derivado de la música de cámara del Barroco, es decir, principalmente cuerdas de golpe, punteadas y frotadas. Sin embargo, al incorporarse su repertorio en el campo de acción de las bandas civiles, estos sones fueron escritos y arreglados para los instrumentos de la nueva dotación.

El recién integrado repertorio de banda fincado en el antiguo sustrato de la música popular colonial, sería retomado como bandera nacionalista hacia finales del siglo XIX, y sería compartido con las orquestas de salón. Ya desde la intervención francesa, las tropas liberales acostumbraban tocar una pieza-son llamada *Los Cangrejos* que parece haber sido extraída de la tradición sonera, y con la cual se buscaba denigrar simbólicamente a los del bando conservador e imperialista, al atribuirles un caminar en reversa como el de esos peculiares crustáceos. Rafael Ruiz (2002) recupera un testimonio escrito por Lorenzo Elízaga —republicano director del primer periódico liberal—, quien se dirigió públicamente al general en jefe, Porfirio Díaz, para manifestar su queja sobre el uso humillante de música de banda durante el fusilamiento de Santiago Vidaurri —antes republicano y después copartícipe del Imperio de Maximiliano. En el repertorio de esta ocasión fúnebre-sarcástica no faltaron *Los Cangrejos*, como un signo estigmático sobre el condenado conservador acusado de traición a la patria, delito que en ese entonces se pagaba con la pena capital. Dice:

> No podemos dispensarnos de llamar la atención del ciudadano general en jefe, sobre un hecho horrible e indigno de una nación civilizada y de una causa tan santa como la nuestra; la fuerza que formaba el cuadro tenía su banda al frente y ésta ejecutó valses, danzas, polkas y los

> cangrejos, mientras llegaba el ajusticiado.
>
> Después de concluido el momento fatal, la música empezó de nuevo a ejecutar piezas del mismo género hasta que se retiró al cuartel.[194] (p. 136)

Puede suponerse que esta pieza fue originalmente un son temático para versar en contra de los conservadores. El son debe haber sido bastante difundido y definido como para ser identificado por la clase social alta —aliada de la monarquía— como un sarcasmo, aun cuando se ejecutara sin la letra, pues fue tocado por una banda de viento. Sin la existencia previa de este supuesto son y su contenido literario no escrito, sería mucho más difícil que esta pieza hubiera adquirido, a través de las puras estructuras musicales, una dirección semántica tan bien definida hacía la sátira del conservadurismo, aunque es verdad que esto tampoco sería imposible.

Según las reglamentaciones militares, no cabe duda que se usaron tambores redoblantes en las bandas militares del periodo inicial del México independiente, sin embargo, las pistas de los timbales militares se vuelven esquivas. Es factible que en la primera mitad del siglo XIX su uso se haya visto inhibido por las transformaciones que hubo en el Ejército Trigarante en lo que se refiere al uso de instrumentos musicales. Como apunta Ruiz (2002), los oboes fueron descontinuados en los regimientos de dragones, y los timbales salieron de las filas de los regimientos de caballería, porque "tal vez este último instrumento reflejaba un aspecto señorial que el nuevo ejército deseaba desterrar" (p. 108). Además, los pífanos fueron subsecuentemente sustituidos por cornetas (*ibídem*: p. 31).

Antes de esta cabal suspensión de los timbales militares, no todas las bandas los contaban en sus filas pues, en tiempos de la Colonia, estos instrumentos estaban reservados a las agrupaciones de mayor estatus, y a las bandas consolidadas alrededor de los cuerpos de caballería.

En México, después de la segunda mitad del siglo XIX, los timbales reaparecieron en las bandas militares, probablemente por influencia de las milicias francesas del Segundo Imperio, donde nunca fueron descontinuados. Como menciona el autor referido anteriormente:

---

[194] *Archivo del Gral. Porfirio Díaz,* 1949, Vol. III: p. 135.

> Seguramente los contratos para las bandas del ejército mexicano, eran disputados por las diferentes casas de música; pero durante la época de la Intervención y el Imperio los instrumentos franceses debieron ser los elegidos. En el mismo Directorio del Imperio Mexicano aparece un anuncio del "Proveedor del Ejército" fábrica de instrumentos militares en París. En él se mencionan los siguientes artículos: 'Cajas para tambores, Cajas *Claires*, Cajas Rotulanter, Bombos, Timbales, Tambores, Chinescos, Címbalos, etc. Clarines de Ordenanza, Equipos para Tambores, Bastones de Tambor-Mayor', además de pergaminos para tambores. (Maillefort, 1867: p. 18, citado por Ruiz, *ibídem*: p. 221)

Sergio Navarrete (2011) ha hallado también una referencia a los timbales en una fecha similar a la del informe anterior, en el Archivo del Poder Ejecutivo de Oaxaca (Ramo Presidencia, caja 5). Para 1870, el cuerpo filarmónico de la villa de Miahuatlán declaró tener la siguiente dotación:

> Tres pistones en regular estado con su respectiva caja cada uno.
> Dos requintos, uno útil en su caja y el otro inservible.
> Un sacsor de mi bemol descompuesto.
> Cuatro clarinetes: tres en regular estado en sus cajas y uno inútil.
> Dos trompas (cornos) en estado regularmente útil, una marina y otra pistona con sus respectivos tudeles.
> Dos octavinos (flautín) inutilizado.
> Dos contrabajos uno en si bemol y otro de mi bemol.
> Cuatro bombardones, tres en regular estado y uno descompuesto y sin boquilla.
> Tres sacsores de do en estado regular.
> Un sacsor inútil.
> Un bombo en buen estado.
> Un par de platillos turcos en buen estado.
> Una caja de guerra en buen estado.
> Un timbal en buen estado.
> (p. 91)

En el archivo de esta banda se encontraban también varias misas, maitines, vísperas, un *Te Deum Laudamus*, un *Venite Exultemos*, himnos, misterios, lamentaciones de miércoles y jueves santos, un *Stabat Mater*, aves marías, una secuencia para *Corpus*, Letanías, misereres y responsorios para la misa. Y entre las obras civiles había varios arreglos de ópera, pasodobles, pasodobles fúnebres, un pasodoble militar, un himno nacional, piezas de cuadrillas, valses, mazurcas, shotises, polcas, danzas cubanas y mexicanas, contradanzas, mañanitas, marchas,

marchas de caballería, más explicaciones para aprender a solfear, cuadernos de solfeo y cuadernos de ejercicios de música (*ibídem*: p. 93-94). Esto demuestra que una sola banda podía estar preparada para cubrir musicalmente las necesidades ceremoniales de varios ámbitos sociales, en este caso, el laico civil y el religioso.

Hacia finales del siglo XIX sigue registrándose el uso de timbales en las bandas filarmónicas civiles y militares. Y con la invención de la fotografía comienzan a aparecer las primeras imágenes de estas agrupaciones, mismas que llegan a ser verdaderamente numerosas al inicio del siglo XX, aspecto que habla de la gran difusión y demanda que tuvo la música de banda.

En la foto más antigua de una banda militar latinoamericana con timbales que he podido encontrar, aparece la *Banda de Rurales de Estado de Veracruz*, donde un músico llamado Jesús Torres tocaba dichos tambores (lámina 123). Los rurales eran precisamente fuerzas milicianas estatales. Esta foto data de 1893, pero seguramente hubo bandas con timbales desde fechas anteriores. Se tiene registrado, que esta banda tocó por primera vez en los festejos realizados por la inauguración de la Escuela Normal Veracruzana en 1886, entonces con el nombre de *Banda del Batallón de Ingenieros de la Guardia de Rurales*, con 25 integrantes (Gobierno del Estado: 2010: p. 27, 29).



Lámina 123. *Banda de Rurales del Estado de Veracruz* en 1893. Jesús Torres en los timbales.

En lo que respecta a las bandas civiles, la imagen conseguida de fecha más temprana data de 1899, donde se registra una agrupación de Mérida, Yucatán (lámina 124).



Lámina 124. Banda civil yucateca en 1899.

Ya en el siglo XX, las bandas civiles comienzan a registrarse en nuevos ámbitos, como escuelas, sindicatos obreros, corporaciones de bomberos, plazas de toros, centros deportivos y muchos otros, donde estas agrupaciones se organizaban por iniciativa particular como pequeñas empresas autosuficientes. Véase, por ejemplo, la lámina 18, donde se muestra la *Banda de Instrumentos de Aliento del Sindicato Obrero de Santa Rosa*, Veracruz, en la década de los 30. Tanto las bandas civiles como militares siguieron siendo un epicentro difusor de la enseñanza musical. En muchos casos, estas bandas fueron la primera influencia de músicos de gran importancia en la historia de México.

Permítaseme cerrar este subapartado mencionando un par de historias entrelazadas y sobresalientes, para mostrar los intercambios e interacciones entre las bandas civiles y militares, y entre estas con la cultura musical del pueblo y de la élite. A través de estas crónicas puede verse cómo las instituciones militares —hasta el siglo XX— siguieron funcionando como dispersoras de conocimientos

musicales, impactando con ello en la vida cultural y económica de los pueblos. También puede notarse cómo las bandas civiles —tan arraigadas y difundidas en varias regiones del país— han sido un medio importantísimo para poner en contacto a un a sector muy grande de la población con muchos tipos de música, abriendo así el espectro de influencias de los diversos estratos sociales, desde los más desprotegidos hasta los más acomodados.



Lámina 125. Amador Pérez "Dimas".

La primera historia refiere el caso de Amador Pérez "Dimas", quien comenzó su carrera musical precisamente en una banda civil de su natal Zaachila, Oaxaca (lámina 125). Los conocimientos adquiridos en dicha agrupación le fueron suficientes para ingresar posteriormente a otros ámbitos laborales, dentro y fuera de las bandas. A principios del siglo XX, "Dimas" emigró a la Ciudad de México donde se incorporó a una banda militar. Ahí llegó a tener el grado de mayor, y a dirigir la *Banda de Artillería de la Secretaría de la Defensa Nacional*. Al igual que Miguel Faílde a finales del siglo XIX en Cuba, "Dimas" combinaba su labor dentro de una banda filarmónica con la dirección de orquestas de bailes de salón. En la década de los 20, "Dimas" se unió con el trombonista Silverio Prieto para fundar la *Danzonera Dimas y Prieto*, a la que posteriormente se unió el timbalero cubano Consejo Valiente "Acerina". Amador Pérez compuso piezas muy influyentes en la música mexicana. Entre sus obras para banda pueden contarse muchas escritas para la tradicional festividad de La Guelaguetza, y música que se toca habitualmente en Europa —según los registros de las instituciones de derechos de autor que llegan a la familia— como la marcha *Velino M. Preza*.[195] En el ámbito del danzón, la creatividad musical de "Dimas" dio fruto al que es seguramente un arquetipo del repertorio mexicano, me refiero al portentoso danzón *Nereidas*, cuyas partes originales aún se

[195] Velino Mateo Preza fue un compositor mexicano muy reconocido en el ámbito de la música para banda civil y militar. Uno de los méritos que se le reconocen ampliamente es el de haber sido fundador de la llamada *Banda de Policía de la Ciudad de México*, misma agrupación que después fuera distinguida con el título de *Banda Sinfónica de la Ciudad de México*. Entre sus innumerables composiciones han destacado las marchas *Cuarto poder* y *Lindas mexicanas*. Falleció en 1944. Amador Pérez "Dimas", quien trabajó en esta banda de policía, seguramente estuvo en contacto directo con este compositor y su música, y según muestra el nombre de la marcha referida, debió haberle guardado gran admiración.

conservan en el archivo de la *Danzonera Dimas*, hoy al mando del bisnieto de Amador Pérez, el talentoso músico Roberto Romero Pérez (R. Romero, comunicación personal, mayo del año 2010).

La segunda historia tiene que ver con el propio Amador Pérez "Dimas", el director sinfónico Eduardo Mata y el timbalero Abel Jiménez. Probablemente pocos se imaginarían que uno de los más destacados directores mexicanos de música clásica tuvo sus primeros acercamientos con una banda popular oaxaqueña al mando de "Dimas". Tal relación me fue referida por el timbalero Abel Jiménez, quien también comenzó su actividad musical en las bandas civiles oaxaqueñas, para posteriormente continuarla en las diversas bandas de la Ciudad de México, siguiendo la senda trazada por "Dimas". Jiménez también estuvo en la milicia: 10 años en el ejército y 10 años en la marina, donde obtuvo el rango subteniente. Actualmente, es el director y timbalero de la *Banda Santa Cecilia* de Teotitlán del Valle, Oaxaca, donde tuve la fortuna de entrevistarlo en el año 2013. Don Abel tocaba los timbales en la banda que dirigía Amador Pérez en la capital oaxaqueña, misma que ejecutaba piezas diversas para el público los domingos al medio día en la plaza central. Fue en una de estas ocasiones musicales cuando ambos conocieron al niño Eduardo Mata. En la siguiente crónica —transcrita de las palabras del propio maestro Abel Jiménez para no perder ningún detalle— pueden verse claramente los influjos y trasmisiones culturales entre músicos de tres generaciones.

> Estamos hablando entre los años 48, 50 [del siglo XX]. Chamaquito con su overolcito, [Eduardo Mata] salía de misa con su papá a las 2 y media, y en ese momento la banda comenzaba a tocar en el parque. Y Mata, güerito él, subía al podio y le agarraba la batuta a "Dimas" y empezaba a marcar...1, 2, 1, 2... y "Dimas" lo observaba, y le cayó bien... Después de eso, se iba conmigo [atravesando los músicos y atriles hasta llegar al extremo de la banda donde se ubicaban los timbales]. Yo tocaba percusiones, y me quitaba las baquetas... y empezaba a darle a los tambores ¡Todos los domingos! Y así pasó... de repente nos fuimos a México y desapareció. Pero cuál fue la sorpresa después de seis, siete años, que ya el maestro "Dimas" era director de la *Banda de Artillería*, un día llegó ese joven, ya de catorce o quince años, ahí al centro de la Ciudad de México donde estudiaba la *Banda de Artillería*. "Dimas" conocía al papá de Mata, don Federico. Cuando yo vi a Eduardo, lo reconocí... alto él, con su nariz honda. Y entonces pregunta (la banda estaba en descanso): —Perdone ¿Aquí estudia la *Banda de Artillería*?—

> Sí, contesté —¿Estará el maestro "Dimas"?— Sí, pase usted. Y ya los subí. Maestro aquí lo buscan y, vea, ese chamaquito ya es un joven. "Dimas", sorprendido comentó: ¡Güero mira no'más qué grande estás! —Maestro venimos a saludarlo, Eduardo quiere que usted lo vea dirigir, porque acaba de terminar su carrera de director de orquesta—, dijo don Federico. —¡N'hombre, güero! no cabe duda que ya habías nacido para eso...— Entonces, manda "Dimas" a que subieran todos, la banda era de 60-70 elementos, y le pregunta a Eduardo ¿Qué quieres dirigir? Y él agarró una carpeta grande y la empezó a revisar. Encontró la obertura de *Carnaval Romano* de Héctor Berlioz. Una obertura difícil para la banda, que teníamos poco más o menos trabajada... ¡Cerró la carpeta, y la dirige de memoria! Luego, fue conmigo a los timbales, y me quita las baquetas diciéndome ¿Tú eres Abel verdad? Sí, le dije. Y empezó ¿Y fulano de tal? ¿Y el "Wiche"? y así a preguntar por toda esa palomilla. —Y tú ¿Qué haces? ¿No estudias?— me preguntó mientras él toqueteaba los timbales. No, le dije —¿Y por qué no te vas al Conservatorio? — Y por causa de él hice la carrera de percusión. Después seguimos llevándonos muy bien. Y me dirigió varias veces en la Orquesta Sinfónica de la Universidad (hoy la OFUNAM) y llegamos a tocar música muy moderna en el Auditorio Ché Guevara, como Bartok, Stravinsky, Schoenberg o Stockhausen, y al estudiantado le encantaba. (A. Jiménez, comunicación personal, abril del año 2013)

No deja de ser revelador el constante acto realizado por Mata —primero cuando niño, y luego como director— de dirigir e inmediatamente después ir a tocar los timbales. Es casi irresistible ver aquí una marca relacional entre los elementos que rigen la conducción de la música, primero en la intuición de un niño que explora los elementos de una orquesta, y después en la concepción de un director entrenado. Esta relación también se observa en las danzoneras, en el sentido de que, como he mencionado en el indicio IV —capítulo I, apartado *2. Planteamiento del problema de investigación…*— al estar ausente la figura de un director al frente de la orquesta danzonera, esta función recae en el timbalero.

2.3. Las orquestas de baile y teatro, en el trayecto de las agrupaciones burguesas a las populares

Al igual que en Europa, las orquestas sinfónicas de concierto, baile y divertimento fueron muy utilizadas por la clase burguesa en las colonias americanas. Tanto en lo público como en lo privado, estas orquestas fueron un elemento indispensable en las tertulias, bailes o reuniones de los amplios salones, eventos llevados a cabo para celebrar cumpleaños, bodas, bautizos o cualquier otra fecha sobresaliente, o simplemente como una manera bastante eficaz de fortalecer los vínculos sociales y alianzas entre la élite e intercambiar favores. La fatuidad y el derroche en estas reuniones era una estrategia simbólica para obtener prestigio social y, en este sentido, las orquestas junto con todo el despliegue celebrativo, estaban en relación directa con el estatus que el anfitrión pretendiera obtener ante su grupo de clase. Cabe mencionar que, desde los principios del siglo XIX, también hay noticia de que estos bailes podían ser amenizados por bandas militares —solas o alternando con orquestas clásicas— cuando la élite castrense tenía alguna injerencia en la celebración.

Como muestra Gabriel Pareyon (2007), en México hay registro de varias orquestas burguesas en este periodo. Desde fines del siglo XVIII venía funcionando la orquesta del Teatro Real Coliseo, y antes de entrar al siglo XIX, también se fundó una nueva orquesta dentro de la Real Escuela de Minas (el actual Palacio de Minería), la cual tuvo un papel muy activo en la introducción al país del repertorio de nueva música europea. Con la guerra de Independencia las diversiones de los teatros y salones tuvieron cierta recesión, pero la actividad se recuperó con prontitud durante los primeros años del México autónomo. Se fundaron nuevas orquestas nacionales y visitaron el país muchas compañías itinerantes europeas, regularmente luego de visitar Cuba. Para julio de 1822 se formó la *Orquesta Sinfónica de la Capilla Imperial de Iturbide*, apenas después de la coronación del caudillo militar criollo. Esta orquesta interpretó obras de Haydn, Mozart y algunos autores nacionales y, aunque tuvo una corta vida al igual que el Primer Imperio —sólo hasta marzo de 1823—, su importancia radicó en que fue el primer antecedente de este tipo de agrupaciones en Latinoamérica. (p. 772)

En el México independiente, la tradición monárquica de los suntuosos bailes de salón fue continuada tanto por los conservadores —a favor de restaurar la

corona— como por los liberales —que abogaban por el régimen republicano. A fin de cuentas, ambas facciones fueron expresiones ideológicas aristócratas. Como menciona Clementina Díaz (2006), durante este periodo:

> La cuestión de traducir o acomodar la obsesión monárquica dentro del sistema liberal-conservador que ha quedado latente en las clases más representativas de la sociedad se resuelve atribuyendo valores carismáticos al presidente; la imagen del monarca o del emperador se añade a la personalidad del presidente de la República, lo mismo que el poder político que se intenta con Benito Juárez y se consuma con Porfirio Díaz. Al proyectarse esta idea monárquica en la figura del presidente y de sus allegados, es lógico que se configure una imagen de corte a altos empleados, antiguos aristócratas, nuevos ricos y, al entrar todos en juego se tiende a reflejar cierta añoranza monárquica que remeda un complicado y refinado ceremonial que deviene en una clara prueba de dos aspiraciones: ser como Europa y actuar socialmente con ese aire monárquico que se aprecia sin lugar a dudas en los bailes decimonónicos (...). (p. 21)

Uno de los primeros bailes del México republicano se llevó a cabo en mayo de 1823 —derrocado ya Iturbide y con Guadalupe Victoria como presidente—, en el edificio que durante la Colonia fuera el terrorífico Palacio de la Inquisición (*Ibídem*: p. 23). Y los registros sobre estos eventos sociales se incrementan conforme avanza el siglo.

Las reseñas sobre los bailes llegaron a volverse casi un género periodístico en sí mismo, donde se comentaban copiosamente los adornos, el banquete, las bebidas, el vestuario, la música o la conducta de los asistentes. Como los bailes se volvieron tan profusos, también son referidos en la literatura de la época, por ejemplo, en la colección epistolar de la marquesa Frances Calderón de la Barca, la novela *El Fistol del Diablo* de Manuel Payno, las *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto y la crónica *Maximiliano Íntimo* de José Luis Blasio, quien fuera secretario particular del segundo emperador mexicano.

El siguiente pasaje es un ejemplo representativo de este tipo de crónicas. Fue escrito por Guillermo Prieto (1906b) refiriéndose a un baile ofrecido al presidente Anastasio Bustamante en 1840.

> A la luz risueña de recuerdos agradables reproducía mi imaginación el gran baile dado al general Bustamante en celebridad del triunfo obtenido por las fuerzas del Gobierno al mando del General Valencia,

> contra el pronunciamiento de la Ciudadela.
>
> Salón magnífico profusamente iluminado por candiles y candelabros con bujías de esperma, cortinajes riquísimos y ausencia de flores naturales, de ramos de heno que son tan vistosos y que tanto se usan en el día.
>
> Mecíanse y atravesaban deslumbradoras de belleza a impulso de los compases las danzas y contradanzas, walses, galopas y paso doble, las deidades de la época, con sus trajes de seda y encaje, guante de brazo y corpiño alto a la inglesa, con descote exagerado. Entre las beldades sobresalían Cubas y Escandones, Echeverrías y Villanuevas, Decós, Boseros y Pepita Leño, Luz Zozaya y otras sobresalían sus cuellos de armiño y alabastro, engarzados en diamantes, perlas y rubíes; así como sus tocados de tirabuzones tembladores sobre los que oscilaban riquísimas plumas. (p. 65)

La fusión de las figuras del presidente y el monarca, aludida por Clementina Ruiz (2006: p. 21), no fue nunca tan intensa y burdamente realizada como en el caso del caudillo xalapeño Antonio López de Santa Anna, quien se hizo llamar *Su Alteza Serenísima*. Son numerosas las crónicas sobre grandes bailes ofrecidos en su honor —incluso en los peores momentos de crisis política y económica— durante los múltiples periodos en que gobernó la nación mexicana.

Aun después de la gran incompetencia demostrada por Santa Anna como político y militar —en particular en el descalabro de Cerro Gordo y en general durante toda la guerra contra Estados Unidos en 1847—, los políticos conservadores de la capital mexicana lo solicitaron de su retiro en Colombia para otorgarle de nuevo el poder en 1853. No faltaron, por tal motivo, los habituales bailes, tertulias, banquetes y agasajos en su honor y con su presencia (Díaz, 2006: p. 55).

El más opulento de estos bailes fue el ofrecido por el conde de la Cortina, un heredero de la nobleza novohispana que en algún momento tuvo que renunciar a la nacionalidad mexicana para poder conservar su título nobiliario. Como apunta Díaz (*ibídem*) las noticias de los preparativos de este baile llegaron hasta el diario *El Eco de España* donde se publicó lo siguiente:

> Más de cuatro de nuestros elegantes, y más de cinco de nuestras bellas, desearían que esta fiesta, ya que ha de ser en Enero, se diera el día 11 a más tardar para que empezase el año con un buen jolgorio: pero he aquí que esto es imposible por las razones siguientes. Los salones de palacio [se refiere a Palacio Nacional] se necesitan hasta el día 10 por lo menos,

> para las recepciones oficiales, felicitaciones, etc., etc., de aquellos días; el baile trimestral de la Lonja se daría del 15 al 20; y como no sería fácil adornar el local de palacio en el breve tiempo que media entre ambos, y como se tratará por otra parte de que no se hagan mala obra el uno al otro, resulta que el baile del Sr. Cortina no tendrá lugar sino entre el 20 y 30 de enero [de 1854]. (p. 69)

Por este anuncio es posible darse cuenta de la abultada agenda que, en cuestión de bailes, tenía programada la burguesía mexicana. Y es posible inferir que, en estos suntuosos bailes, las orquestas contaban con una dotación amplia y completa, según el modelo haydiniano, con trompetas, trompas y un par de timbales.

A principios del siglo XIX el repertorio de baile de la burguesía criolla era variado. Este se configuraba básicamente a partir de tres vertientes danzarías: 1) las rancias danzas cortesanas difundidas en toda Europa, como el minueto, la gavota o el rigodón; 2) las danzas europeas de extracto popular colonial afroandaluz, gustadas, estilizadas y adoptadas por las clases media y alta, tales como el olé, los fandangos, boleras y zapateados; y, 3) danzas relativamente nuevas que se habían promovido conjuntamente con el ascenso de la burguesía. El primer baile sobresaliente de este último grupo fue la contradanza —llegada a España a través de la influencia francesa desde la primera mitad del siglo XVIII—, de la que surgirían en el siglo XIX variantes coreográficas como las cuadrillas y los lanceros; luego vendrían también las danzas aburguesadas provenientes de países del centro de Europa, tipo la mazurca, el vals, el schotisch (españolizado en el chotis), la redova o la polka.

La selección del repertorio también era un asunto de estatus clasista. En principio, las danzas de más abolengo serían aquellas que demostraran una procedencia cabalmente cortesana. Por las gacetas camagüeyanas del cronista Gaspar Betancourt, de principios del siglo XIX, se sabe que el minueto era la danza asociada con el prestigio más elevado. El baile de salón se rompía con un minueto por las dos personas de más importancia que hubiese en el salón, quedando los demás asistentes como simples observadores (citado por Lapique, 1979: p. 67). Esto era una obvia reminiscencia simbólica de los tiempos monárquicos. Por tanto, aquellas orquestas que se especializaran en la clientela de la más alta élite tendrían que manejar holgadamente tanto el repertorio asociado a esta como el instrumental adecuado para ejecutarlo, sin mencionar el

vestuario adecuado para presentarse en tal círculo social.

Un ejemplo cubano de tal especialización clasista se dio en la orquesta de Ulpiano Estrada, activa en La Habana durante la primera mitad del siglo XIX. Según Ezequiel Rodríguez (1967):

> Su repertorio estaba integrado casi en su totalidad por obras "de Corte", como rigodones y minuets, lo cual indicaba claramente el medio social en que desenvolvía sus actividades musicales. Por esa actitud antipopular, Estrada fue duramente censurado y satirizado por el pueblo, contrariamente a sus colegas Buelta y Flores y el atildado [Claudio] Brindis de Salas (padre). Ulpiano Estrada era tan aficionado al Minuet de Corte, que siguió ejecutando esta danza cuando ya hacía rato que había pasado de moda. (p. 16)

La especialización en el repertorio de la orquesta de Ulpiano Estrada, tuvo necesariamente que estar aparejada con una configuración instrumental muy precisa, que siguiera al pie de la letra el modelo orquestal haydiniano con trompas y timbales — de acuerdo al estilo dominante en la época—, e incluso, no sería extraño que en ella estos tambores se hubieran regulado por medio de la escritura, como en cualquier orquesta sinfónica.

En contraste, recuerda Guillermo Prieto (1906a) que, en México, el minueto comenzó a caer en desuso en la década de los 30 del siglo XIX, paralelamente a la cada vez mayor popularización de la contradanza bailada con figuras de cuadrilla.

> La aparición de las cuadrillas fue un acontecimiento trascendental; sufrieron derrota completa los walses gravedosos que sucedieron al del *Amor* y á las *boleras* que como el Minuet, el *ole* y el *campestre* quedaron relegados al teatro y desaparecieron con las vistosas contradanzas de figuras, tormento de los ingenios pedestres. (p. 145-146)

Así como el repertorio, el instrumental de la orquesta —en cuanto signo de estatus— también podía cambiar de acuerdo al grado de solemnidad y prestigio que se le quisiera dar a la reunión. Betancourt menciona que el baile de la élite criolla cubana podía ser de dos categorías:

> El baile noble, el baile de las primeras clases se divide en dos grandes ramas a cual más fecunda: baile de etiqueta o de tono y baile familiar. A la primera pertenecen los que se dan en los días solemnes, en las fiestas

> nacionales, o en obsequio de persona determinada de categoría. A la segunda pertenecen los bailes improvisados, de ponina, de tertulia, que nuestras muchachas han clasificado llamándolos bailes de seda y bailes de muselina. En unos y otros se acostumbran las mismas danzas; la diferencia consiste en la orquesta, mayor lujo en el mueblaje, más etiqueta en la invitación y más gusto en el ambigú, refresco, etc. (citado por Lapique, 1979: p. 24)

Comercialmente hablando, lo más ventajoso para una orquesta de élite habría sido evitar llegar a una híper-especialización de su clientela, conservando alguna movilidad social, pero sin llegar a una popularización excesiva. Una orquesta podría enfocarse perfectamente en cubrir los bailes de la clase alta y la aristocracia, y eventualmente también los de la clase media-alta, pero tal vez no más allá, previendo que popularizarse demasiado podría poner en riesgo su estatus (a manera de capital social) frente a su selecta clientela. Por su parte, habría orquestas más modestas que se desarrollarían entre el ámbito de la clase media-alta y la media-baja. Finalmente habría orquestas de las clases más subordinadas o marginadas socialmente, las cuales podrían acceder ocasionalmente, por circunstancias variables, a eventos mejor pagados; por ejemplo, a los llamados "bailes de cuna", realizados al aire libre, en calles, plazuelas o casas dispuestas para la ocasión de ferias asociadas a las celebraciones patronales. El escritor cubano Cirilo Villaverde, en su novela *Cecilia Valdés* (1839), menciona que a estos bailes asistía "una multitud de todas las edades y condiciones (...)" y "tenían entrada franca los individuos de ambos sexos de la clase de color, sin que se le negase tampoco a los jóvenes blancos que solían honrarlos con su presencia" (p. 28).

En la misma obra se describe la orquesta de uno de estos bailes "de la clase baja", donde había "hasta siete negros y mulatos músicos, tres violines, un contrabajo, un flautín, un par de timbales y un clarinete" (*ibídem*: p. 27-28). Asimismo, Villaverde dedica algunas pimentosas líneas a la descripción de la música. Dice:

> Podía advertirse que cada vez que entraba una mujer notable por alguna circunstancia, los violines, sin duda para hacerle honor, apretaban los arcos, el flautín o requinto perforaba los oídos con los sones agudos de su instrumento, el timbalero repiqueteaba que era un primor, el contrabajo, manejado por el después célebre Brindis[196], se hacía un

196 Aquí se refiere al músico Claudio Brindis de Salas, violinista, contrabajista y director de orquestas de baile. Fue además teniente del *Batallón de Morenos Leales*. Su orquesta La Concha y

> arco con su cuerpo y sacaba los bajos más profundos imaginables, y el clarinete ejecutaba las más difíciles y melodiosas variaciones. Aquellos hombres, es innegable, se inspiraban, y la contradanza cubana, creación suya, aun con tan pequeña orquesta, no perdía un ápice de su gracia picante ni de su carácter profundamente malicioso-sentimental. (*Ibídem*: p. 30)

De las citas anteriores hay dos cosas que resaltar: la primera, que aquí se encuentra la referencia más antigua donde una orquesta popular y no de élite aparece provista de timbales; su dotación es una suerte de reducción circunstancial de la plantilla completa de una orquesta clásica. La segunda, que ya se mencionan con toda claridad algunos rasgos propios de un estilo africanizado en la ejecución de la contradanza, los cuales tienen que ver con el hacer no escrito de la música; me refiero al mencionado repiqueteo de los timbales y las variaciones del clarinete. Aunque estas descripciones forman parte de una ficción novelística, considero que pueden tomarse como imágenes fidedignas de la época del autor, pues es bien conocido el profundo detalle con que Villaverde buscó describir los ámbitos marginados del entorno habanero. Su narrativa se enmarca plenamente en aquello que se esperaba de un novelista romántico —desde el ideal planteado por Rousseau en *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761¿?)—, sobre todo en lo que respecta a la explotación literaria de personajes extraídos de la observación de "lo popular", en contradicción con los valores moralistas de la élite conservadora.

Por la contraparte mexicana, Guillermo Prieto, contemporáneo de Villaverde, menciona en sus *Memorias* varios tipos de bailes desarrollados en el contexto social de clases urbanas desfavorecidas. Por ejemplo, los bailes en casas de vecindad, los bailes "de escote" en salones alquilados, o los "de piñata" llevados a cabo durante las fiestas de posada en los patios comunales. No sería raro, entonces, que las orquestas de estos eventos populares fueran también versiones diversas de las orquestas burguesas derivadas del prototipo sinfónico clásico.

Los diferentes tipos de orquestas —jerarquizadas de acuerdo a su circuito social de desempeño— habitualmente coincidirían en ciertos espacios por su relativa

---

Oro fue una de las más famosas en La Habana a comienzos mitad del siglo XIX. En 1844 se vio implicado en la Conspiración de la Escalera, por lo cual fue expulsado de la Isla durante el gobierno de O'Donell. A su regreso en 1848 fue encarcelado por incumplimiento de condena y dos años después fue liberado. (Orovio, 1981: p. 60)

movilidad social, y esta sería una vía por donde se llevarían a cabo distintos intercambios musicales en ambos sentidos. De esta manera, el modelo instrumental de las orquestas de élite con timbales comenzaría a difundirse por las capas sociales subordinadas como un signo de prestigio social, y en un proceso más lento pero irreversible, elementos de la música de las clases subordinadas se integrarían al repertorio de las orquestas de élite y al gusto de sus clientes.

Una factor importante en la dinámica de intercambio y difusión de la música de impulso burgués en ámbitos populares, fue el quehacer de las orquestas de teatro. Desde la última etapa de la época colonial proliferaron teatros en la Nueva España, los cuales fueron financiados en principio por la monarquía y luego por la burguesía. Ahí las orquestas cumplían varias funciones: acompañaban representaciones bailadas o cantadas, ofrecían conciertos con obras de compositores reconocidos o de moda, y se encargaban de la parte musical de óperas y sus derivados más ligeros, como el sainete, la tonadilla o la zarzuela.

Una copia del programa de una función llevada a cabo en el Teatro Real Coliseo de la Ciudad de México, "por la solemne Canonización del Glorioso Mártir Mexicano SAN FELIPE DE JESUS",[197] permite saber qué tipo de música era requerida en esas representaciones (tomado de Jara, Rodríguez & Zedillo, 1994: 20).

> DE REPRESENTADO:
>
> 1ª. Una pieza nueva titulada: *a Pícaro, Pícaro y medio*.
>
> 2ª. *El Negro sensible*.
>
> 3ª. *El Gato de España*.
>
> DE CANTADO:
>
> Unas Boleras nuevas por la Señora Inés García y Señora María Caracena.
>
> El Saynete *Las Ferias del Puerto de Stâ. Maria* por las mismas, y por Srâ. Rosalia Medina, Srâ. Guadalupe Gallardo, y Sr. Luciano Cortés, Sr. Andrés Castillo, y Sr. Victoriano Rocamora.
>
> DE BAYLE:
>
> El *Churripampli* por Srâ. Ana Maria Zendejas, Srâ. Cecilia Ortiz, Sr, José Maria Morales, Sr. José Maria Acosta; y el Grande de *Dido*

[197] San Felipe de Jesús es el primer santo mexicano. Nació en la Ciudad de México en 1572 y murió martirizado en Japón, en 1597, luego de que algunos frailes franciscanos fundaran ahí una misión. Fue beatificado en 1627 y canonizado hasta 1862. Es el patrono de la Ciudad de México y también ha cobrado devotos en poblaciones del Estado de Colima, como Villa de Álvarez, donde ha sido festejado desde su canonización con diversos eventos charro-taurinos. Su día es el 5 de febrero.

> *Abandonada* de la composición del Maestro Sr. Juan Medina.
>
> Siendo esta función dedicada para una Obra piadosa tan recomendable, y no executandose de cuenta de la Casa, deben pagar todos los Palcos y Lunetas, exentos los del Exmô. Sôr. Virrey y su Familia, N. C. y Srês. Jueces, en cuyo supuesto se suplica encarecidamente a todas las personas que ocupan dichos Palcos y Lunetas, que se sirvan a avisar en tiempo por medio de los Cobradores, si los han de ocupar ò nó para esta función, à fin de que haya tiempo de arrendarlos, y no se rebaje su importe à la Obra pia si quedaran vacios.
>
> La paga será DOBLE por orden Superior.
>
> (p. 20)

El repertorio de la contraparte orquestal se puede conocer por medio de un informe de 1792, que trata sobre la necesidad de hacer reformas en el edificio del que fuera el primer teatro de La Habana, el Coliseo —construido en 1776 por iniciativa del marqués de la Torre. En este texto referido por Alejo Carpentier (1987), se enumeran los tipos de espectáculos que se daban por aquellos años, que incluían:

> 'buenas comedias, tragedias, bailarines, pequeñas óperas, zarzuelas, maromeros, sombras chinescas, autómatas, conciertos y otros recreos' (...) Ya a fines de 1791 se anunciaban 'seguidillas compuestas por un ingenio americano'. A veces las tonadillas recibidas de España se modificaban para ajustarlas mejor al ambiente. En 1802, se estrenó una 'tonadilla a tres', bajo el título de *Un gaditano en La Habana* (...).
> (p. 280, 284)

Según el citado escritor, entre 1790 y 1814, en La Habana se cantaron hasta la saciedad más de doscientas tonadillas escénicas. Eso significó mantener un ritmo aproximado de presentar una nueva cada mes durante 24 años, sin contar los otros géneros teatrales que habitualmente se representaban (*ibídem*: p. 283). Siguiendo a Antonio García de León (2011), la propagación de los espacios teatrales en las principales urbes americanas e hispanas, estableció un circuito por el que se esparcieron:

> las últimas novedades de Europa y el Caribe: las danzas y chungas andaluzas, los minuetes, las contradanzas caribeñas, los puntos y habaneras, etcétera (...) convirtiendo al teatro en un agente mediador entre la cultura popular americana y la tradición "culta" europea. (p. 13)

Mucha de esta música transeúnte —sobre todo la que causaba mayor furor entre

el público—, era luego sacada del teatro para incorporarla al repertorio de la música bailable de salón, ya de manera aislada de la representación escénica. Sería ejecutada, muy probablemente, por alguna orquesta que contara en sus filas con muchos de los mismos integrantes que tocaran en el teatro.

La movilidad laboral sería una de las grandes ventajas de los músicos orquestales. Como las habilidades requeridas y el instrumental de las orquestas de teatro, salón e iglesia eran similares —puesto que los tres formatos eran variaciones funcionales y contextuales de la orquesta clásica haydiniana—, a muchos músicos les era posible encontrar trabajo en cualquiera de estos ámbitos, y algunos instrumentistas de alientos, así como también los timbaleros, podían incluso abarcar el terreno de las bandas de viento. Como apunta Carpentier (1987), a la orquesta del Teatro Principal de La Habana, a principios del siglo XIX, poco le faltaba para ser una verdadera orquesta clásica, y esta similitud fue también aplicable a las orquestas de baile, como lo demuestra el hecho de que la primera contradanza editada en Cuba, titulada *San Pascual Bailón* (1803), ostenta "la mención de dos trompas para la ejecución de su tema inicial" (p. 285).

Para poder desempeñarse dentro del ámbito orquestal, los músicos tenían que contar con ciertas habilidades específicas, así como alcanzar un buen nivel de lectura a primera vista y la capacidad de tocar más de un instrumento. La selección de músicos a través de estos criterios ofrecía dos ventajas a la industria teatral: por un lado, abarataba los costos de traslado de las compañías al no tener que traer sus músicos, sino sólo las partes escritas de los instrumentos; por otro, reducían el requerimiento de músicos al poder contratar un sólo integrante para ejecutar las líneas de dos o más instrumentos alternadamente. Optimizar el personal de esta manera permitió elevar las ganancias de la compañía y del empresario del teatro, además de que libraba a los músicos locales de la competencia exterior.

La principal ventaja que los músicos orquestales obtenían de la movilidad laboral era, que les permitía estar en contacto con las novedades musicales sobre el papel, en un momento en el que las ediciones no debieron haber sido abundantes ni baratas. Esto les ofrecía una vía para ensanchar sus archivos musicales y repertorios, lo cual era una base indispensable para abordar los gustos musicales de clientelas más amplias.

El salto de los músicos por diferentes espacios laborales debió haber sido

considerable, tanto como para que, en 1802, se estableciera en un reglamento de la capilla de la Ciudad de La Habana, el cual decía: "siendo una grandísima disonancia que los músicos destinados al culto de Dios [...] se ocupen y empleen en la música de los teatros, de ningún modo será permitido que ningún músico de la santa iglesia cante o toque en aquellos" (Carpentier, 1987: p. 285). Sin embargo, esta prohibición, que no debe haber sido duradera, no sancionaba los intercambios entre el teatro y las orquestas de salón.

Así, la mancuerna entre el teatro y el salón constituyó un complejo funcional con una doble dinámica de expansión y asimilación. El circuito teatral promovió los intercambios de formatos instrumentales y novedades musicales a través de distintas regiones culturales; por otra parte, por medio del circuito orquestal-bailable, se fijaron estas músicas en las diferentes regiones del trayecto itinerante, al ofrecer la posibilidad de que siguieran sonando en la zona una vez que las compañías escénicas hubiesen partido.

El quehacer de las orquestas de baile permitió, además, que la fijación de las músicas de promoción europea nunca fuera estática dentro de los ámbitos de arraigo, ya que propiciaron la circulación de los repertorios de manera vertical entre los diferentes estratos sociales. Las orquestas de baile pronto vieron ampliado su espacio de acción, al ser requeridas cada vez más por las clases media y baja, para llevar a cabo sus propias diversiones a la usanza burguesa. Cuando las innovaciones musicales de finales del siglo XVIII circularon por las colonias —como signos actualizados de estatus—, las clases subalternas las fueron incorporando a su vida social junto con sus repertorios y su instrumentación, con la inclusión de los timbales. Con esto se inició un largo proceso de intercambio entre los elementos musicales de las distintas culturas de clase, principalmente entre la nueva música europea y la de tradición colonial afroandaluza.

Uno de los primeros registros que dan cuenta de la influencia musical y danzaria de la tradición popular latinoamericana sobre las orquestas de la burguesía criolla, se le debe al historiador cubano Serafín Ramírez (1833-1907), quien rescató el contenido propagandístico que ofrecía una academia de baile habanera hacia 1832. En este texto —recuperado a su vez por el investigador Argeliers León (1998)— puede observarse una asimilación de los influjos musicales suburbanos en las prácticas dancísticas de las clases acomodadas —o por lo menos con la

holgura económica suficiente como para pagar clases de baile. Llama aquí la atención la categoría de "minuet de dengue" por la mezcla nomenclaturas: el primer término, obtenido de la más rancia danza de abolengo cortesano; el segundo, de los bailes populares afroandaluces habaneros. Este tipo de minueto criollo, se encontraba dentro del gran espectro de danzas que invitaba a practicar dicha academia, entre las que se contaban:

> minuet serio, común, de la corte, con allegro de gavota, alemandado, escosés, nuevo afandangado, campestre y pastoral, y, además, un minuet de dengue, compuesto en esta ciudad. Otros bailes que se anunciaban en esta academia eran los "nacionales": fandangos, gaditanas, rondeñas, seguidillas, malagueñas, olé y guaracha, entre ellas la del dengue (...) vals figurado, el ruso, el francés y de la mousarrina; y contradanzas de la moda española, rusa e inglesa. (p. 34, 37)

Las orquestas que cubrieran estos diversos requerimientos musicales, necesariamente tendrían que estar al tanto de estos repertorios plagados de elementos afroamericanos.

Las influencias populares no tan sólo impactaron en las orquestas de cuerda, sino también en las bandas de viento. Para agosto de 1836, el músico militar de origen catalán Juan Casamitjana ya preparaba un arreglo para banda filarmónica a partir de una danza afrohaitiana llamada el *Cocoyé*. Se cuenta que la motivación de Casamitjana para elaborar este arreglo musical, surgió una noche cuando se encontraba en el café *La Venus* de Santiago de Cuba, desde donde presenció el paso de una comparsa encabezada por las mulatas danzantes María de la Luz González y María de la O Soguendo, quedando fuertemente impresionado por obvias razones.

Al principio el *Cocoyé* transcrito por Casamitjana no tuvo aceptación entre la élite santiaguera, pero décadas después ya se bailaba con furor en la Isla. La siguiente cita extraída de la *Gaceta de la Habana* de abril de 1852 (citada por Lapique, 1998), da constancia del éxito de esta danza y de otras composiciones que vinieron siguiendo la idea de adaptar elementos musicales de los afrodescendientes a los instrumentales europeos. Anuncia:

> Nueva danza.- Sabemos que en uno de los bailes que en los días de Fiestas Reales se darán en [el Café] Escuariza se tocará una danza que está llamada a figurar tanto como el *Cocoyé*. La nueva danza, que se titula *María de la O Soguendo*, ha sido sacada por el señor Reynó del

> pot-pourri que en la noche del sábado pasado tocó en la Plaza de Armas la escelente [sic] banda de música de Isabel II, de que es músico mayor dicho señor, y su melodía está basada sobre la de una canción muy en boga en Santiago de Cuba. Pero no es eso todo sino que la *María Soguendo* será ejecutada con acompañamiento de marimbas [es decir, marímbulas[198]], guiros [sic] y demás instrumentos que usa en sus bailes la gente de color. Indudablemente la mencionada danza va a causar un verdadero furor en los bailes de máscaras de Escuariza. (p. 152)

De manera que, a partir del arreglo para banda del *Cocoyé* ideado por Casamitjana, se continuó la composición de ese estilo de danzas, y luego, se incluyó en la orquesta los instrumentos característicos de su origen: "marimbas, guiros y demás instrumentos que usa en sus bailes la gente de color". El contexto celebrativo del baile de máscaras seguramente dotó de lógica instrumental a esta novedosa mixtura organológica, la cual no podría repetirse en bailes y celebraciones más solemnes.

La cita anterior es, posiblemente, la referencia más antigua encontrada hasta el momento donde se menciona el uso del güiro dentro de una orquesta de élite de modelo europeo. Y probablemente también haga referencia a una de las primeras ocasiones en que los timbales y el güiro tocaron en una orquesta de la burguesía cubana. Como menciona Lapique (1998), el uso de esta pareja instrumental de percusión se generalizaría en las orquestas de la clase media y la élite a partir de la década de los 60 del siglo XIX (p. 151).[199] Para entonces, el gusto y la aceptación de las élites —consciente o inconsciente— de los elementos musicales,

---

[198] Según Lapique (*ibídem*: p. 151) por ese entonces se llamaba ***marimba*** a la ***marímbula***. Actualmente, el primer término refiere a un instrumento de tabletas de madera ordenadas como un teclado y conectadas a resonadores prismáticos, mientras que el segundo nombra un instrumento compuesto de un cajón con boca, alrededor de la cual se adhieren unos flejes metálicos que son pulsados para producir el sonido. (Ver índice de instrumentos)

[199] Se sabe que el güiro formó parte del instrumental de la música rural cubana desde el siglo XVI, junto con la clave y los cordófonos descendientes del laúd medieval (Ortiz, 1984: p. 83-86). Cuando durante el virreinato, los esclavos traídos de África y sus descendientes se apropiaron de la música de los colonos blancos —ya previamente configurada con algunos rasgos africanos—, surgieron nuevas músicas que incluyeron los cordófonos, el güiro y la clave pero que contaban con el añadido de tambores; a este tipo pertenecen, por ejemplo, el changuí y el nengón. Independientemente de su discutido origen, el güiro circuló sólo por las músicas de tradición afroandaluza antes de que comenzara a integrarse a las orquestas y a la música de promoción europea durante el siglo XIX. La discusión sobre el origen indígena o africano de este instrumento, en mucho se debe a que el fruto utilizado para elaborarlo —de la ya mencionada planta ***Lagenaria siceraria***— se ha encontrado como utensilio arqueológico tanto en las milenarias culturas africanas como en las americanas.

instrumentales y dancísticos de la cultura musical afromestiza y afroandaluza había llegado a tal punto, que el güiro pudo permanecer en las filas de las orquestas de tipo europeo; hasta que en cierto momento resultó, incluso indispensable, para crear el "sabor" que los negros y mulatos imprimían a las contradanzas, cuyo estilo que era ampliamente preferido por las élites.

Puesto que históricamente la élite criolla se desentendió del oficio de músico por considerarlo de poco prestigio, negros y mulatos tuvieron la oportunidad de ocupar y apropiarse casi por completo de este nicho socioeconómico. Pero con esto, la burguesía criolla no tan sólo entregó un espacio laboral, sino que también puso, en las manos de los portadores de una cultura que despreciaba, gran parte de la educación de su oído y gusto musical. De tal manera que, tal vez sin saber a ciencia cierta porqué, llegó el punto en que la propia élite prefería el estilo de ejecución musical de negros y mulatos, y menospreciaba aquellas orquestas constituidas con músicos blancos, sobre todo en lo tocante a la música de baile. Y aquí surge el tema del intercambio de recursos entre la cultura musical oral y la escrita. Como menciona Carpentier (1987):

> Blancos y negros ejecutaban las mismas composiciones populares. Pero los negros les añadían un acento, una vitalidad, un algo no escrito, que "levantaba". (...) El negro se escurría, inventando, entre las notas impresas. El blanco se atenía a la solfa. Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza francesa principalmente, una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de "maneras de hacer" que creaban un hábito, originando tradición. (p. 320)

Antes de dar vuelta a la mitad del siglo XIX la élite criolla cubana ya había asimilado elementos musicales, instrumentales y dancísticos de las culturas afroides. Y siguiendo a Lapique (1998), este proceso sucedió tan silenciosamente que pudo pasar desapercibido para los propios cronistas burgueses, quienes acaso estaban demasiado inmersos en un contexto culturalmente africanizado para notarlo. Sin embargo, el influjo africano sobre las élites cubanas sí fue evidente para el viajero Félix Tanco Bosmeniel —proveniente de otro país americano— al observar las danzas en la Isla. La visión de este viajero puede constatarse a través de una carta que escribió a Domingo del Monte en 1847, comentando lo siguiente:

> ¿Quién no ve en los movimientos de nuestros mozos y muchachas

> cuando bailan contradanzas y valses, una imitación de la mímica de los negros en los cabildos? ¿Quién no sabe que los *bajos de los dancistas del país* son el eco del tambor en los Tangos? Todo es africano, y los inocentes y pobres negros, sin pretenderlo, y sin otra fuerza que la que nace de la vida de relación en que están ellos con nosotros, se vengan de nuestro cruel tratamiento inficionándonos con los usos y maneras inocentes, propias de los salvajes de África. (Citado por Lapique, *ibídem*: p. 150-151)

Así que los nuevos productos surgidos de los intercambios culturales circularían yendo y viniendo entre las clases sociales, y entre el centro de las urbes y los espacios rurales, a través del uso común de la música y el quehacer de las orquestas, creando así una especie de espiral de interinfluencias cada vez más veloz, que difuminaría paso a paso los límites sociales de las músicas y sus cargas simbólicas.

Identificaré a continuación los diferentes tipos de intercambio suscitados entre la música de procedencia colonial afroandaluza y la música orquestal decimonónica de promoción europea.

a) *Combinación de repertorios*. Podrían verse conjuntos configurados según los medios instrumentales de la cultura afroandaluza (principalmente cuerdas rasgueadas, pulsadas y percusiones) tocando valses, polkas, minuetos, marchas, contradanzas, etcétera. Pero también habría orquestas que, aunque dotacionalmente se apegaran al modelo instrumental europeo, incluirían en su repertorio sones, zapateados, jarabes, guarachas, zorongos, zarambeques, fandangos y otros bailes afroandaluces.

b) *Acoplamiento instrumental entre la música escrita y la oral*. La inclusión de un nuevo repertorio a las orquestas de modelo europeo, implicaría que previamente habría que adaptarlo a sus medios de acoplamiento instrumental. Los sones serían entonces arreglados y sometidos a las regulaciones de la música escrita, transformando así su expresión original a través de la improvisación y la oralidad. La primera consecuencia de esto sería que, en los sones escritos se reduciría mucho la variación melódica, rítmica y versificadora —misma que hasta la fecha les es característica. Esta técnica hace posible extender los sones según los requerimientos del contexto de ejecución. Los sones pasados por la escritura, funcionarían de manera similar a las canciones decimonónicas, con partes bien definidas

que le darían siempre una duración similar.

Paulatinamente, tal ejercicio de la música escrita sobre la oral, impactaría de rebote sobre los propios portadores de la cultura musical sonera, quienes en diferentes contextos y maneras se verían influidos por esta técnica de control de la forma. En dicho proceso, las bandas civiles constituirían un medio cardinal desde el momento mismo en que comenzaron a incorporarse a la cultura musical de las comunidades rurales y suburbanas a mediados del siglo XIX.

Arturo Chamorro (1983) registró varios sones escritos para instrumentos de banda filarmónica en varias poblaciones tlaxcaltecas, los cuales han sido utilizados dentro de las danzas festivo-religiosas de las comunidades indígenas. La partitura más antigua data de 1920, y contiene los siguientes sones: *Canto de la Muñeca*, *Cuadrillas*, *Contramolinete*, *Cocolillo*, *Jarabe Inglés*, *Charros* y el *Jarabe* (p. 58).

Por su parte, Jesús Jáuregui (2008) también ha observado influencias de la música escrita de contornos fijos dentro de la música de mariachi, cuando menciona que:

> Durante el siglo XIX, se difundieron desde el ámbito elitista diferentes géneros musicales (valses, polkas, chotices y canciones "cultas"), y durante el siglo XX, en los medios de comunicación masiva, abundaron nuevas versiones de géneros tradicionales (corridos, sones); desde entonces los mariacheros ya no tomaron pedazos para recombinar sino canciones enteras. No disponían —como sucedía con los sones y minuetes[200]— de fragmentos musicales de remplazo; así, tuvieron que adecuar a su estilo la pieza completa. (p. 58)

Actualmente, algunos grupos soneros han optado por una postura intermedia, al arreglar sones-pieza de memoria —a manera de una partitura mental—, y según el contexto de ejecución, pueden permanecer de esta forma arreglados o volver a las reglas tradicionales de conjunción e improvisación.

De manera recíproca, la tradición orquestal de modelo europeo recibió influencias de la música de tradición oral, al integrar técnicas de variación e improvisación musical de la vertiente afroandaluza. Esto es completamente

[200] Aquí se estaría hablando de minuetes desarrollados según las reglas de la tradición sonera, no de la europea, sin con ello descartar un influjo de base.

evidente en el ámbito de los instrumentos de percusión, tanto en la inclusión de idiófonos y membranófonos provenientes de las culturas indígenas y africanas, como en el hecho de que su discurso musical se ha seguido transmitiendo y desarrollando oralmente en contraste con los demás instrumentos de las orquestas, cuyos textos se leen regularmente del atril. Es el caso, por ejemplo, del discurso del timbalero en el danzón. Pero, además es posible que la influencia de la oralidad haya impactado en el ámbito melódico. Si a través del constante intercambio cultural surgirían músicos "bilingües", que comprendieran y manejaran ambos sistemas sintácticos, no habría de resultar difícil que algunos recursos de variación e improvisación de la tradición sonera —como la técnica del *descante*[201]— se manifestaran en ciertos momentos de la ejecución de las orquestas de baile y teatro, en el momento de interpretar sones escritos instrumentales o cantados.

En muchas regiones de México donde el uso de la banda se ha arraigado, aún es posible observar una mezcla de recursos en la transmisión de su tradición, entre lo oral y lo escrito. Hay bandas que no usan escritura en absoluto —organizándose por medio de la mencionada partitura mental— mientras que otras utilizan el texto musical escrito sólo de manera relativa, en principio como un archivo, pero también como un guion sonoro que en cierto momento de la ejecución puede ser sujeto a la paráfrasis improvisada.

Si se acepta esto, entonces es viable argumentar que la música orquestal latinoamericana del siglo XIX, no tuvo que esperar la influencia de las bandas de jazz —a finales del siglo— para incorporar recursos improvisatorios en su hacer, sino que tuvo de antemano su propia escuela proveniente de la matriz afroandaluza colonial.

---

[201] Una característica muy presente en la música de procedencia afroandaluza es que los versos suelen cantarse haciendo variaciones sobre las líneas generales de las células melódicas y literarias habituales en cada son. Esto es muy notorio en aquellos sones que son responsoriales, dentro de los cuales se reconoce que un cantante muy enterado tiene la habilidad de no responder exactamente con la misma melodía ni con el mismo texto del que interpela. Según la región, esta técnica puede llamarse de diferentes maneras. En el Estado de Veracruz, dentro del ámbito del son jarocho, he escuchado a decimistas y cantadores referirse a ella como *descante*, *discante* o *decante*. Este término probablemente tiene una herencia medieval, conectándose con la antiquísima técnica del *discantus*, con la cual se improvisaba una voz cantada de forma paralela a la línea principal de un canto gregoriano, regularmente por cuartas o quintas.

c) *Interacción de estructuras musicales*. Algunas estructuras musicales —como patrones rítmicos, líneas melódicas características y bases armónicas— se integrarían de una tradición a la otra. A través de este proceso, por ejemplo, las contradanzas incluirían el cinquillo africano como un elemento propio de cubanidad, o algunos sones se desarrollarían a través de estructuras melódicas con un estilo similar al de la contradanza, como el transcrito son de *Los Negritos* (figura 13).

d) *Mezcla instrumental*. Además de las mezclas de repertorios, estructuras musicales y técnicas de ejecución, no faltarían las mixturas instrumentales de todo tipo, elaboradas cotidianamente a partir de los recursos empalmados del modelo orquestal europeo, las bandas civiles y los conjuntos de herencia barroca colonial. Hacia la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a registrarse nuevos tipos orquestales que presentaron una fuerte tendencia a aglutinar elementos instrumentales de todos los ámbitos con los que tuvieron contacto. Es por ello que sus dotaciones fueron todo menos estables, porque a diferencia del modelo orquestal haydiniano europeo, su conceptualización no se basaba en la organización de las familias instrumentales, sino en la incorporación coordinada de elementos musicales que dotaran a la orquesta de un sentido propio de identidad, así se llamara criollo o nacional, cubano o mexicano.

Todas estas permutaciones se encaminarían a construir una enorme diversidad estilística. Los músicos y bailadores de principios del siglo XIX latinoamericano fueron testigos de una variedad de formas de hacer una danza específica. Escuchaban valses afandangados, minuetos sesquiálteros, contradanzas versadas con décimas, jarabes valseados, sones amarchados, marchas variadas a la manera del son o sones escritos.

Las orquestas criollas respondieron a la búsqueda social de nuevas concepciones musicales y culturales; ofrecieron el ámbito de apertura adecuado para ensayar la generación de nuevos símbolos que pudieron representar las nuevas identidades latinoamericanas. Para conseguir este sentido de originalidad fue substancial recurrir al instrumental y el material sonoro de las culturas musicales regionales, primero aquellas que pertenecían a la tradición musical afroandaluza, pero también muchas otras que fueron surgiendo a lo largo del siglo XIX, como la música de acordeón en el Norte de México, o las diferentes variantes del jazz, tan

difundidas por todo el continente antes de entrar al siglo XX.

Muestro enseguida un mapa del sistema musical en el que se encontraron inmersas las orquestas populares a principio del siglo XIX, tanto en México como en Cuba. La situación relacional de cada elemento fue en principio definida por su asociación con un grupo de casta o clase. (Figura 14)

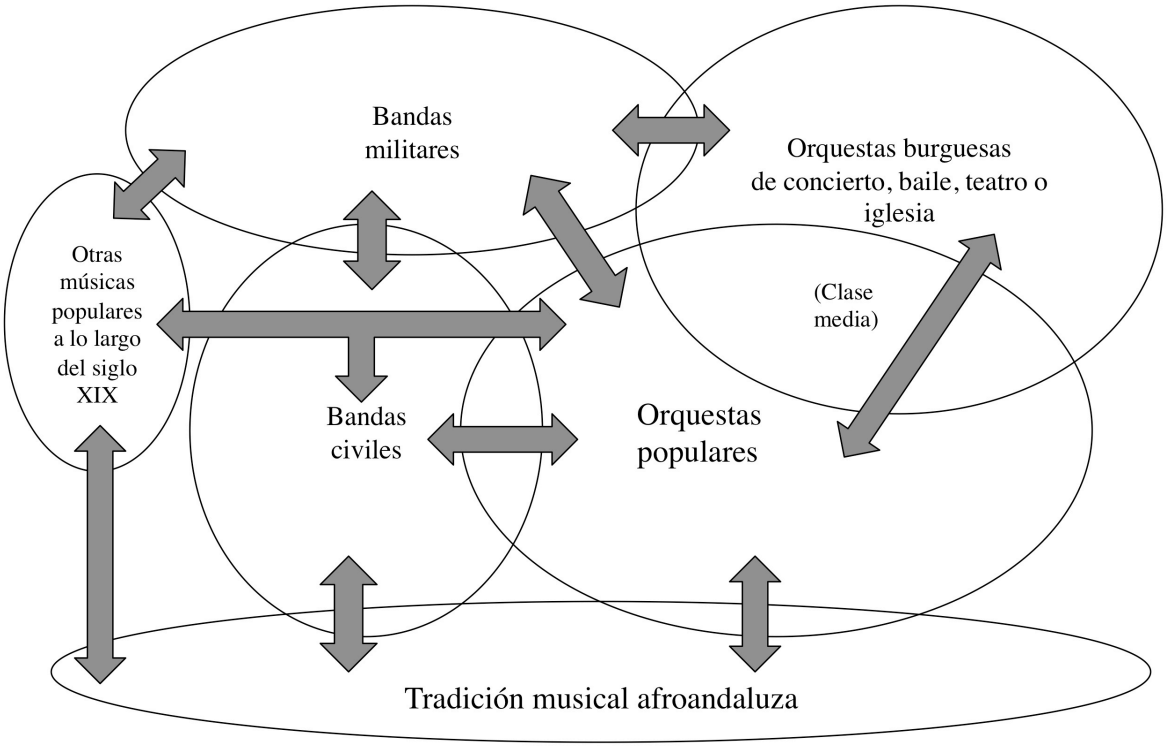


Figura 14. Mapa del flujo de intercambios entre los diferentes ámbitos musicales latinoamericanos en el siglo XIX.

3. Los timbales en diferentes tipos de orquestas criollas: típicas, piquetes típicos, orquestas ambulantes, conjuntos de organillo, estudiantinas orientales y charangas yucatecas

Desde principios del siglo XIX hubo un buen número de crónicas sobre las ocasiones sociales donde las orquestas burguesas tocaban, sin embargo, en muy pocas de estas aparecen referencias sobre las dotaciones específicas. En general, lo más comentado sobre la música solía ser el formato orquestal a grandes rasgos —de cuerdas o de viento—, el tipo de danzas bailadas o los nombres de las piezas. La escasez de este

tipo de datos es sobre todo evidente durante la primera mitad del siglo. Aun así, en Cuba hay algunas pocas menciones esporádicas que detallan las plantillas instrumentales de este periodo. Lapique (1998) ha referido que en Santiago de Cuba, en 1799, hubo dos orquestas fundadas por excolonos haitianos, las cuales tenían "uno o dos clarinetes, dos o tres violines, dos trompetas, un bajo que llamaban *violín*, y, por último, un bombo al que daban el nombre de *tambora* (...)" (p. 144). Carpentier (1987) halló el dato de otra orquesta santiaguera de principios del siglo XIX instituida también por dos exiliados haitianos; esta era un poco más rica en instrumentos que las anteriores, contenían "flautín, flauta, oboe, clarinete, trompeta, tres trompas; tres violines, viola, dos violoncellos y batería" (p. 309). En lo que respecta al lado occidental de la Isla, queda el registro de un baile burgués presenciado en La Habana por el general británico James Edward Alexander (1833), quien subrayó que la orquesta que tocó "consistía de nueve ejecutantes, tres violines, dos violoncellos, dos oboes, y dos cornos franceses (...)" (1970 [1833]: p. 349, citado por Witmer, 2011: p. 98-99).

Por la falta de este tipo de registros detallados, la presencia de timbales en las orquestas de la primera mitad del siglo XIX sólo puede deducirse. Presumiblemente, estos tambores —ya liberados de la regulación y exclusividad monárquica— tendrían que estar en las agrupaciones que más se apegaran a los cánones europeos —de cuerdas o alientos—, requeridas para los bailes más suntuosos o para la ejecución correcta de obras que los incluyeran por escrito. Para la burguesía criolla la presencia de una orquesta de estas características y magnitudes en un evento social debió leerse como un símbolo de estatus, según su ideología, que promovía una identidad de marcada tendencia europeizada, con una huella nostálgica de los tiempos monárquicos.

La realización del ideal orquestal no debió ser fácil de conjuntar en la práctica. Sin embargo, hubo la opción social de presentar versiones más reducidas, tanto del modelo sinfónico como el filarmónico. Al primer tipo corresponde, por ejemplo, la dotación habanera señalada por James Edward, arriba. Incluso la dotación mencionada por Cirilo Villaverde en *Cecilia Valdés* podría caber dentro de esta categorización haydiniana: tres violines, un contrabajo, un flautín, un par de timbales y un clarinete. Esta referencia es además importante porque si de las orquestas burguesas de este periodo se sabe poco, de las orquestas populares hay todavía menos información. La obra de Villaverde cobra relevancia, en gran medida, porque describe ámbitos sociales marginados que no estaban habitualmente en la pluma de los cronistas de la élite. En cuanto a las reducciones instrumentales del formato

filarmónico, hubo incluso un concepto para definirlas; Ricardo Fernández de la Torre (1999) ha referido que en España y en Nueva España, desde el siglo XVI se le llamó *charangas* a los conjuntos de alientos procedentes del formato militar (p. 66, citado por Witmer, 2011: p. 77), y Ruth Witmer (2011), en un estudio doctoral sobre estas agrupaciones en Cuba, halló evidencia de que con esta misma acepción era utilizado el término en la Isla durante la primera mitad del siglo XIX. La investigadora cita el *Diccionario provincial caso razonado de vozez y frases cubanas* (1836), de Esteban Pichardo, donde se lee que *charanga* es una "cosa pequeña, reducida o fraccionada, como la charanga ú orquesta de pocos instrumentos músicos" (1976 [1836], citado por Witmer, *ibídem*, p. 78). La dotación de este tipo de conjuntos aparece por primera vez representada en los logos del periódico habanero *La Charanga*, tanto en el inaugural de 1858, como en el segundo de 1859 (Villergas, 1858, citado por Witmer, *ibídem*, p. 79, 81). (Lámina 126)

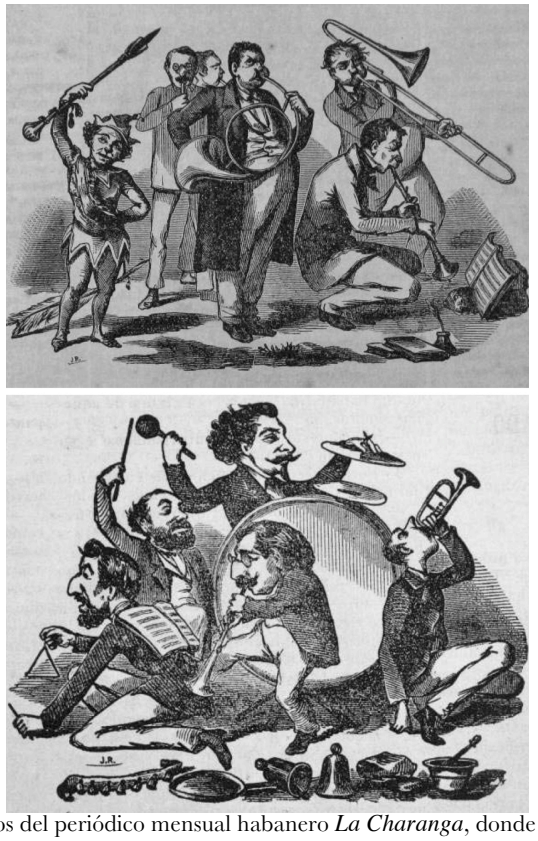


Lámina 126. Logos del periódico mensual habanero *La Charanga*, donde se muestran dos dotaciones de los conjuntos así mismo llamados. Arriba, la versión de 1858; abajo, la de 1859.

Además de las opciones reductivas de los formatos orquestales europeos, en el contexto colonial hubo una tercera vía, representada por la mixtura instrumental. A este tercer tipo corresponden las tempranas orquestas santiagueras fundadas por excolonos haitianos referidas por Lapique y Carpentier. Nótese que sus dotaciones

cuentan con percusiones provenientes de las bandas filarmónicas: "tambora" en un caso y "batería" en otro; este último concepto engloba un set de percusiones que incluye también un plato. Aunque el modelo orquestal sinfónico que hoy conocemos habitualmente incluye estos idiófonos, en la época de las mencionadas orquestas santiagueras su inclusión era excepcional, como excepcional fue su inclusión en la *Sinfonía "Militar"* de Haydn. En contraste, sí eran normalmente utilizados en el formato de las bandas de viento filarmónicas. Es por ello que su integración en una orquesta junto con cuerdas, a principios del siglo XIX debe entenderse como una mixtura filarmónico-sinfónica.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX comenzó a identificarse en Cuba un nuevo modelo orquestal mixto asociado a la identidad de la burguesía nacional criolla, opuesta social y políticamente a la europea, fueron las llamadas "orquestas típicas". Al parecer, este nombre surgió como parte de un movimiento ideológico desplegado por la clase burguesa criolla cubana, que ya daba muestras sólidas —en todos los ámbitos de la cultura— de haber construido una identidad particular diferente a la peninsular. Así, la denominación de "típica" revelaba una alineación nacionalista dentro una corriente política que buscaba la independencia de la Corona española.

Las típicas se configuraron a través de la estrategia de la mixtura organológica, pues fue la que presentó la apertura necesaria para reflejar la concepción criolla de la música, agrupando elementos sinfónicos y filarmónicos más la novedosa inclusión de instrumentos provenientes del sustrato musical afroandaluz en su plantilla regular —fue el caso del güiro en Cuba y de diversos tipos de cordófonos en México. En el ámbito de la clase alta solían alternarse orquestas sinfónicas y filarmónicas en una misma presentación, pero no es claro si en ese ámbito hubo un intento programado de mezcla instrumental. Este debió llevarse a cabo con más soltura en celebraciones carnavalescas o menos pomposas, espacios sociales donde las normas de etiqueta perdieran parte de su significación, y donde se permitiera tratar los modelos orquestales europeos menos rígidamente, encontrándose sus elementos más prestos a combinarse entre ellos.

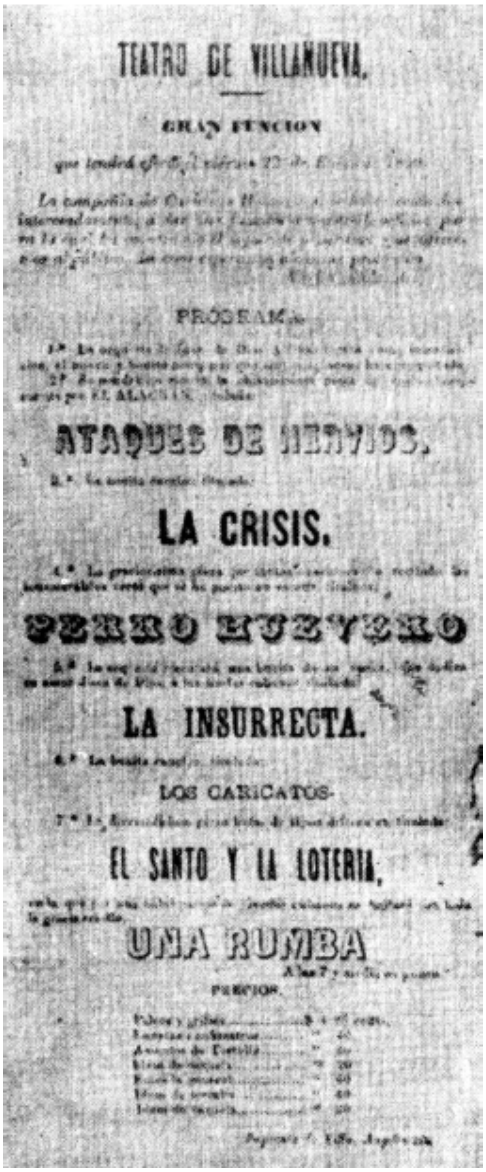
La mezcla instrumental pudo a su vez verse motivada por la falta de recursos instrumentales en algunos ámbitos sociales poco favorecidos económicamente. Sin embargo, este factor no puede explicar por sí sólo el proceso de configurar el nuevo modelo orquestal. Hay que contemplar en la ecuación la gestación paralela de una conceptualización de la música igualmente particular. La explicación de los recursos

limitados no puede dar cuenta, por ejemplo, de porqué algunos instrumentos muy disponibles en los espacios sociales marginados no se hayan integrado a las típicas. En el caso de Cuba estuvieron a la mano una gran variedad de membranófonos e idiófonos utilizados en las músicas afroides, mismos que no tan sólo no fueron incluidos, sino además estigmatizados socialmente. Quiere decir que el material simbólico de estos instrumentos no tuvo cabida en la configuración de las nacientes orquestas criollas. El único instrumento no europeo que se incluyó en la plantilla regular de las típicas cubanas fue el güiro. Otros instrumentos provenientes de los grupos afrodescendientes tendrían que esperar mucho más tiempo en incorporarse a la música orquestal cubana. Parecería que el ideal criollo, respaldado por la burguesía insular, estuvo de acuerdo en aceptar elementos de las músicas regionales sólo hasta el punto donde esto les permitiera obtener una identidad propia frente a lo peninsular, pero sin permitir que las voces más subordinadas se expresaran plenamente a través de sus instrumentos.

Entre la década de los 50 y la consecución de la independencia cubana en 1895, las típicas nacionalistas se convirtieron en el nuevo modelo orquestal dominante en la música de bailes y tertulias, fenómeno que vino de la mano del avance social de la burguesía criolla y sus símbolos. En los repertorios, las típicas también se enfocaron en los nuevos productos dancísticos criollos, rechazando cada vez más los de rancio acento europeo. El caso más contundente de esta reducción fue la descontinuación del minueto y todos sus derivados, y también del vals. En contraste, se intensificó la exploración musical y danzaria sobre la contradanza cubana, desarrollo que culminaría en la configuración del danzón. En este periodo las típicas eran ya orquestas transclasistas de gran difusión, mientras que, por otra parte, el formato orquestal haydiniano fue descontinuándose en los usos bailables, tanto en los ámbitos burgueses como en los populares, hasta que sus registros llegaron a ser prácticamente nulos fuera de la música de concierto.

Algo muy notorio desde los primeros registros de las orquestas típicas fue el uso de timbales asociados al cornetín como líder melódico. De manera que la carga simbólica de los instrumentos heráldicos se vio una vez más resignificada, ahora como signo de estatus de la pujante ideología criolla. Así lo demuestra el primer registro gráfico de una típica cubana, se refiere a la ya mencionada *Flor de Cuba* (lámina 5), cuya dotación se componía de: dos violines y contrabajo —claros representantes de la orquesta sinfónica—, un trombón, dos clarinetes y timbales —como ambiguo influjo

de la orquesta haydiniana o de la banda de viento—, más un cornetín y un eufonio[202] —instrumentos característicos de las bandas de viento filarmónicas. Y aunque no aparece en la fotografía, se sabe por registros escritos que también incluía un güiro (Orovio, 1981: p. 276).


TEATRO DE VILLANUEVA.

GRAN FUNCION

PROGRAMA

ATAQUES DE NERVIOS.

LA CRISIS.

PERRO HUEVERO

LA INSURRECTA.

LOS CARICATOS.

EL SANTO Y LA LOTERIA.

UNA RUMBA

PRECIOS.

Lámina 127. Programa de la orquesta *Flor de Cuba*, el día de los trágicos hechos del Teatro de Villanueva de La Habana.

Esta agrupación fue fundada por el clarinetista Juan de Dios Alfonso Armenteros y, bajo su dirección, la orquesta obtuvo gran fama en el Occidente de la Isla desde la década de los 60 del siglo XIX. Se presentaba tanto en bailes de clase media y alta como en teatros y circos, hechos que hablaban de su movilidad social.

El día 22 de enero de 1869 ocurrió un acontecimiento que revela la asociación que había entre la música criolla de las típicas, como la *Flor de Cuba*, con quienes eran partidarios del nacionalismo cubano y la lucha por independencia criolla de la Corona española. Aquella tarde dicha orquesta se presentaba en el Teatro de Villanueva en La Habana, ejecutando un programa en el que se estrenaría una danza que manifestaba abiertamente una postura antimonárquica, llamada *La Insurrecta* (lámina 127). Antes de llegar al estreno de esta pieza, cuando la orquesta aún tocaba el *Perro Huevero*, algunos milicianos voluntarios españoles dispararon contra los concurrentes (*ibídem*: p. 405). Otros más redujeron a leña el instrumento del contrabajista José Alemán a punta de bayonetazos. Y, como menciona Arsenio Alemán (2008), nieto del aludido contrabajista:

[202] El eufonio también se conoce en el ámbito de las bandas como "barítono". Su registro va de F2 a más allá del B4, dependiendo del ejecutante.

> Las bayonetas contra el contrabajo de José Alemán fueron más allá que la simple destrucción de un instrumento musical. Las bayonetas fueron contra el espíritu de la música que se interpretaba, contra los autores de esa música, contra sus ejecutantes, contra los escritores, contra la interpretación de los actores y contra los que apoyaban decididamente el texto [insurrecto]. (p. 8)

Este acontecimiento habla de la ríspida situación política que se vivía en aquel momento en Cuba, y una vez más se hace evidente que la música es una actividad profundamente política, pues está siempre implicada en la lucha de las identidades.

Al morir su director y clarinetista Juan de Dios Alfonso, la *Flor de Cuba* quedó bajo la dirección del trombonista, Raimundo Valenzuela. La nueva *Orquesta Valenzuela* creció en integrantes, pues era tanta la demanda de su música, que en ocasiones se dividía en tres agrupaciones que tocaban al mismo tiempo en distintos lugares (Orovio, 1981: p. 287).

Por su parte, el contrabajista José Alemán regresó a su pueblo natal, Santiago de las Vegas, en la provincia de La Habana, para fundar ahí su propia orquesta típica en 1872. Su típica permaneció activa hasta 1924, cuando murió su director (Alemán, 2008: p. 9, 18). Esta historia es muestra del proceso expansivo de este tipo de agrupaciones orquestales desde las urbes a las poblaciones más rurales. La *Orquesta Alemán* tenía una dotación similar a la *Flor de Cuba*, con la única diferencia que en lugar del eufonio usaba el figle u oficleido[203], otro instrumento característico de las bandas de viento —tocado por Leobino Zayas, sentado al lado del timbalero en la siguiente foto (lámina 128). Una dotación idéntica a la *Orquesta Alemán* la tuvo también la orquesta típica de Miguel Faílde, fundada en Matanzas en 1872 (Rodríguez, 1967: p. 54). Esta orquesta se reconoce como la primera en intoducir el danzón de tres partes, en 1879.

El modelo instrumental de la orquesta típica, tanto como sus danzas y músicas característicamente criollas, fueron vistas como productos legítimamente cubanos, en un contexto histórico donde la construcción de la identidad nacional era el tema del momento y siempre estaba al punto de la confrontación verbal o física. De alguna manera, la mayoría de las clases sociales de la Isla, desde los afrodescendientes hasta los ricos burgueses, pudieron verse más o menos representadas en aquellas expresiones criollas sonoras y coreográficas. Sólo las élites más reaccionarias,

[203] El figle y el eufonio solían ser intercambiables en la dotación de las típicas cubanas. Si bien estos dos instrumentos habían tenido esporádicas inclusiones en algunas composiciones para orquesta sinfónica en Europa, fue en las bandas filarmónicas donde alcanzaron su máximo uso y difusión.

defensoras del sistema monárquico en crisis, proferían sus más detestables palabras hacia a los animosos bailes que acontecían por doquier, pero en esto seguramente tuvo mucho que ver el llevar la contraria al vínculo independentista, adjudicado a todo lo que se identificara como "nacional".



Lámina 128. La *Orquesta Alemán* en 1903. El director en el contrabajo.

Las orquestas típicas además desplazaron al modelo europeo en el ámbito del teatro, donde también se dejaba sentir la influencia del movimiento nacionalista de la burguesa criolla. Como ha mencionado Carpentier (1987), fue Francisco Covarrubias quien:

> comprendió muy pronto que los personajes que animaban entremeses, sainetes, zarzuelas y tonadillas, podían ser sustituidos por tipos criollos (...) conocía el valor del idioma propio, ante un público que se sentía cada vez más criollo. De ahí que a partir de 1812 comenzó a llenar la escena de guajiros, monteros, carreteros, peones y otros tipos populares en la Isla. (...) Pero —y esto es lo que nos interesa— a esta adaptación se unía una sustitución de elementos musicales. (p. 393)

Así como en la ópera barroca italiana los timbales y metales fueron introducidos para caracterizar personajes de la nobleza y sus actividades, en el teatro criollo cubano las orquestas típicas con timbales, metales y güiro, contribuyeron a proyectar personajes del pueblo, cuanto más si eran músicos, como el timbalero mexicano que aparece en

el sainete *Debajo del Tamarindo*, escrito por Bartolomé José Crespo. El teatro criollo cubano tuvo también una gran presencia en los coliseos mexicanos. Las numerosas compañías cubanas que se presentaron en salas mexicanas durante la segunda mitad del siglo XIX llevaron, entre otras cosas, la manera de tocar la contradanza con timbales y güiro *alla cubana*, información que no podría haber llegado por la vía de la partitura pues, como se ha dicho, el discurso musical desarrollado con estos instrumentos no se escribía.

En lo que respecta a México, las orquestas de élite tardaron más tiempo en incorporar elementos "típicos", debido a que durante el corto periodo del imperio de Maximiliano y Carlota[204] —tres años y medio, de 1864 a 1867— hubo una potencialización y actualización de los bailes de salón según los estrictos cánones europeos de etiqueta.

Sobre la vida cortesana del Segundo Imperio Mexicano ueda la valiosa crónica de José Luis Blasio (1905), personaje que fuera el secretario particular de Maximiliano desde poco después de comenzar el imperio hasta el trágico final en el Cerro de las Campanas, en las inmediaciones de Querétaro. La fuente de Blasio, además de brindar un retrato completo de las personalidades de la pareja real, consigna la gran importancia que se le dio a las actividades protocolarias y celebrativas desde el inicio mismo de su reinado.

Para la instalación del imperio se reparó el antiguo palacio de los virreyes españoles —el actual Palacio Nacional—, al que Maximiliano transformó en el interior. Dispuso que en el ala izquierda, todos los salones que formaban parte de la fachada "se convirtieran en un solo inmenso salón que se llamó de Embajadores, pues quedó destinado para las recepciones de los plenipotenciarios extranjeros, para los grandes bailes y para las fiestas de la corte" (Blasio, *ibídem*: p. 59).

Según el citado cronista, desde la llegada de la pareja real a la capital mexicana, el 11

[204] Maximiliano de Habsburgo llegó a México con su señora esposa Charlotte (Carlota), princesa de Bélgica, después de ser convencido por una partida de conservadores de que todos lo querían como monarca en el país. Uno de estos "notables" fue Juan Nepomuceno Almonte, un fervoroso monárquico quien paradójicamente era hijo natural del máximo republicano en la historia de México: José María Morelos y Pavón, el "Siervo de la Nación". Un argumento para persuadir a Maximiliano de venir a México, fue la línea de descendencia que el noble austriaco tenía con varios emperadores españoles; la primera conexión sanguínea con el imperio hispano se dio a través de Carlos I (V), quien era nieto del emperador Maximiliano de Habsburgo (r. 1493-1519). El joven archiduque Maximiliano era, por lo tanto, chozno del chozno de Carlos I (V), es decir, su descendiente directo de décima generación.

de junio de 1864, hubo grandes bailes organizados en su honor por el ayuntamiento de la ciudad en manos de los conservadores promonárquicos.[205] Cuenta que:

> Quince días duraron las fiestas imperiales, quince días de regocijo continuo, de constante alegro, de pomposas revistas militares, de representaciones de gala en la ópera, de grandes bailes ofrecidos por la municipalidad, de festejos sin cuento (...) (*ibídem*: p. 6).

Se sabe que el primero de estos bailes se abrió con una cuadrilla de honor en la que Maximiliano formó pareja con la señorita Trinidad Azcárate, hija del prefecto municipal de la Ciudad de México, y Carlota con el general Bazaine —uno de los principales jefes de la intervención militar francesa en México—, entre otras parejas formadas por altas personalidades y sus esposas (Díaz y de Ovando, 2006: p. 109).

En julio de 1865, la pareja real dio su primer baile como anfitriona en el Palacio Imperial ya remodelado. Este acontecimiento comenzó también con una cuadrilla de honor, y hubo además valses y contradanzas, esta vez referidas con el apellido de "habaneras" (*ibídem*: p. 120-121). Esta fiesta fue desarrollada "habiendo reinado en ella el orden y el decoro más completo", sin embargo, hubo un altercado que mostró cuánto se habían alejado las costumbres protocolarias de la burguesía nacional con respecto a las añejas reglas de etiqueta de la nobleza intervencionista. Sobre este percance subrayó el cronista Blasio (1905):

> No quiero pasar adelante, en esta relación de mis recuerdos, sin mencionar antes un incidente chusco á la vez que bochornoso para algunas familias de las que concurrieron al primer baile y que fué una magnifica lección pues no volvió á repetirse en las demás fiestas. Siguiendo la mala costumbre social mexicana de llegar al teatro á la mitad del espectáculo y á los bailes cuando ya éstos llevan dos ó tres horas de haber comenzado, esa noche del primer baile, varias familias mexicanas llegaron después de las ocho de la noche, hora que se mencionaba en las invitaciones que comenzaría la fiesta.
>
> Á las familias que llegaron después de la hora citada, los criados les decían con mucha corrección, que el ceremonial de la corte prescribía que nadie debía entrar á los salones después de los Soberanos, que por ese motivo se mencionaba en las invitaciones la hora, y que por lo tanto, tenían el profundo sentimiento de manifestar que no podía permitírseles el paso al salón. Ya deben imaginarse mis lectores, la gran contrariedad y el inmenso disgusto que

[205] Desde el 31 de mayo de 1863, el presidente constitucional Benito Juárez García se vio obligado a salvaguardar los poderes nacionales mudándolos a San Luis Potosí, ante la inminente llegada de las tropas francesas a la capital.

> esto causaría entre las familias no aceptadas al baile: pero como antes dije, fué una magnifica y muy provechosa lección de urbanidad, pues no volvió nunca á repetirse el caso mencionado. (p. 101).

En los bailes burgueses mexicanos previos a la intervención francesa, la figura de la pareja de mayor estatus como regente de los tiempos y maneras de la celebración había perdido su significado, a raíz de que en realidad ningún burgués aceptaba sentirse menos que otro. Puesto que eran sujetos a la constante competencia por la acumulación de riqueza e influencias, sus fortunas podían fluctuar rápidamente, y con ellas el rango de su estatus social. Pero esto cambió con la instauración del segundo imperio, periodo durante el cual los bailes de salón fueron promovidos de nuevo con toda la solemnidad y reglas protocolarias jerarquizadas de los tiempos monárquicos.

Sin embargo, aun cuando Maximiliano escribió personalmente su *Reglamento para los servicios de honor y ceremonial de la corte*, que en su sección segunda contemplaba los *Grandes bailes de corte*, y en su capítulo VIII se definían los lineamientos para *Las fiestas de palacio*, Blasio refiere que la verdadera artífice y organizadora de estas reuniones era Carlota. En su crónica menciona que mientras Maximiliano prefería dormir temprano para levantarse a las cuatro de la mañana para comenzar a despachar con sus ministros y cabalgar al amanecer, Carlota era una bella y noble dama que dedicaba gran parte de su tiempo a eventos sociales, pues traía la fiesta por dentro.

Bajo la tutela de Carlota también se actualizaron todos los elementos de la parafernalia festiva de la corte, de acuerdo a la usanza europea, y esto debió contemplar también el tipo de agrupaciones orquestales y sus repertorios dancísticos. Para apuntalar este aspecto de la corte mexicana, se contaba con un maestro de ceremonias especializado que se encargaba de organizar toda la realización. Como relató el secretario:

> En las recepciones y en las grandes fiestas, era don Francisco Mora, el gran maestre de ceremonias, el que disponía todo el ceremonial, pues conocía perfectamente todas las prácticas de las cortes europeas en casos análogos por haber pasado la mayor parte de su vida en París. (...) Mora, después de arreglar su ceremonial, lo presentaba á la Emperatriz con quien discutía los puntos más esenciales y ya aprobados éstos por la Soberana se presentaba el programa completo al Emperador para que éste lo aprobara. Así fue cómo se arregló y organizó el gran baile que SS. MM. ofrecieron á la sociedad poblana, y que se verificó en los amplísimos salones de la Alhóndiga el día 17

> de junio. (...) Después de las presentaciones, los Soberanos ocuparon por unos cuantos instantes el trono que al efecto y para ellos se había colocado en el fondo del salón y tan luego como la orquesta dio la señal de las cuadrillas, el maestre de ceremonias colocó á las parejas que debían tomar parte en ellas. (...) Este baile, que terminó como el de Jalapa, hasta la madrugada del siguiente día, dejó también en los poblanos, un recuerdo vivo é imperecedero como casi todas las fiestas suntuosísimas que dio el Imperio. (*Ibídem*: p. 50-52)

Efectivamente, fue un hecho importante para la vida social burguesa que los bailes organizados por Carlota se realizaran también en las ciudades de provincia, sobre todo en las del centro del país y Veracruz, pero también en Mérida, a donde la emperatriz hizo un viaje de meses. Una vez impuesto el modelo de las normas festivas desde la corte, cualquier baile dedicado a los monarcas organizado por la clase burguesa no podía dejar de observar ciertas regulaciones en los tiempos, protocolos y elaboraciones. Y luego, estas características se verían como el estándar del estatus festivo de la burguesía. El corto periodo del imperio fue sorprendentemente suficiente para reactivar algunas tradiciones monárquico-burguesas cuyas secuelas aún se perciben en nuestros días ya popularizadas, como el hecho de celebrar un acontecimiento especial bailando un vals.

Fusilado Maximiliano, como signo de soberanía ante las naciones intervencionistas, y desmantelado el imperio franco-austriaco en México, el presidente Juárez entró a la capital mexicana el 15 de julio de 1867, en calesa abierta y acompañado de José María Iglesias (ministro de hacienda), Ignacio Mejía (general de división y ministro de guerra y marina) y Sebastián Lerdo de Tejada (ministro de relaciones exteriores). Y para celebrarlo no faltaron los bailes de rigor —Juárez era, por cierto, muy experto en el baile.[206] Uno de los más sonados fue el que ofreció al presidente, Vicente Riva Palacio —militar, poeta y dramaturgo, nieto de Vicente Guerrero—, el día 24 del mismo mes (Díaz y de Ovando, 2006: p. 135).

En los primeros años de este nuevo periodo político regido por los liberales republicanos, las crónicas de bailes no registran diferencias en las orquestas y la música. En términos generales, todo debió seguir en las usanzas plantadas por los

[206] Durante el heroico trayecto del gobierno republicano itinerante, unas damas progresistas de Chihuahua, ofrecieron celebrar el cumpleaños del presidente Juárez con un baile. El mandatario se negó, pues su único calzado estaba agujereado después de más de un año de penosa resistencia por valles y desiertos. Como respuesta, dichas damas organizaron una colecta pública con miras a conseguir fondos para unos zapatos nuevos para el presidente, fin que se logró con éxito y el baile fue llevado a cabo. Se dice que Juárez bailó por más de seis horas cualquier tipo de música, intercalando entre otras cosas, polkas y cuadrillas. (Taibo II, 2011)

imperialistas. Sin embargo, para el 18 de diciembre de 1869, en una reseña de baile publicada en *El Renacimiento*, el escritor Ignacio Manuel Altamirano introduce una novedad al mencionar el uso del güiro en una orquesta, en una fiesta donde habían asistido personas de diferentes partidos políticos, así como la más alta aristocracia mexicana. Altamirano se deshizo en halagos ante la joven reina de la fiesta, revelando "su éxtasis al verla bailar como una divinidad, al son del *huiro*, la danza habanera y el "cangrejito". (*Ibídem*: p. 177)

En los bailes del segundo imperio ciertamente se bailaron profusamente las danzas y contradanzas habaneras, pero hasta donde he podido indagar, no hay ningún documento que mencione güiros en las orquestas que las ejecutaron. Probablemente este elemento instrumental no tenía cabida dentro de los parámetros de la cultura musical de la emperatriz o de su afrancesado gran maestre de ceremonias.

No obstante, las contradanzas con güiro debieron conocerse para ese entonces en México en ámbitos menos elitistas, como en los teatros donde se presentaban compañías cubanas. Si antaño, la ópera europea y sus variantes menos serias habían funcionado como una *lingua franca* en los países americanos —resultando indistinto si los músicos acompañantes eran españoles, mexicanos o cubanos—, en la nueva época del teatro bufo cubano resultaba imprescindible para las compañías contar con músicos que dieran el estilo adecuado a la música caracterizadora de los personajes y los ambientes de sus obras, y por lo tanto era regular que viajaran con su propia orquesta cubana, factor que paulatinamente habría de expandir su estilo de ejecución a lo largo del circuito itinerante.

El 2 de febrero de 1868 se presentó en el Teatro Principal de la Ciudad de México "una gran escena mímico burlesca de costumbres africanas, cuyo desempeño figura ser por negros criollos, concluyendo con una danza burlesca de tipos habaneros..." Igualmente, estas compañías cubanas solían presentarse en ciudades de la provincia, como Mérida, San Juan Bautista de Tabasco (la actual Villahermosa) y Veracruz. (Flores y Escalante & Dueñas, 2010: p. 244, 245). Del teatro, el estilo de tocar danzas y contradanzas *alla cubana* sería trasplantado tanto a las orquestas de los salones o casinos de baile burgués como a las de las clases subordinadas.

Otra matriz de influencia para la configuración de las orquestas típicas mexicanas sería el instrumental propio de la música de vena afroandaluza: los cordófonos de punteo y rasgueo. Para agosto 1878, durante el primer periodo de gobierno del general Porfirio Díaz (1876-1880), el cronista Jorge Hammeken "Juvenal", describió

la orquesta de una fiesta llevada a cabo en el Casino Alemán de la Cuidad de México de la siguiente manera:

> Una música de cuerda hacía mover a aquella juventud, y a este propósito tenemos que hacer notar cuán feliz fue la idea de sustituir con los bandolones y las flautas las graves notas del *violoncello* y de la orquesta que generalmente se usa en los grandes bailes. Como se trataba de una tertulia, venía a propósito la música de cuerda, sobre todo en México, donde al oír un bandolón se recuerdan nuestros alegres bailes (¡ay! cuando los había), se siente algo como el bienestar del que reconoce sus costumbres. (Díaz y de Ovando, 2006: p. 265)

Esto es muestra de que las orquestas burguesas estaban ya integrando elementos típicos que respondían a una ideología nacionalista. El siguiente paso sería la incorporación de este tipo de orquestas al proyecto ideológico del Porfiriato, ya como símbolos de la identidad nacional estatal. La primera típica mexicana de este tipo fue fundada en 1884 por Carlos Curti, misma que daría la pauta para el surgimiento de muchas otras.

En las últimas décadas del Porfiriato las típicas causaban furor. Para 1893 fue fundada la *Orquesta Típica Jalisciense* por Antonio G. García, con el fin de participar en la Exposición Internacional de Chicago (lámina 129). En las filas de dicha agrupación se mezclaban instrumentos sinfónicos —las cuerdas y los timbales—, instrumentos propios de la banda de viento —como el barítono—, y la guitarra, como representante de la cultura musical afroandaluza. Un integrante distinguido de la *Orquesta Típica Jalisciense* fue el músico guanajuatense Juventino Rosas, compositor del vals *Sobre las Olas*. (Pareyon, 2007: p. 916)

Como puede percibirse en esta fotografía, el traje de charro también estaba ya integrado en la configuración simbólica que pretendía representar el nacionalismo mexicano. Y en este rasgo hay que reconocer el influjo pionero nada menos que del iluso emperador Maximiliano quien, de un modo un tanto ingenuo, buscó también construir una identidad nacional a través de elementos de la cultura popular, en el espacio de acción donde Carlota lo dejaba operar.

Se sabe que Maximiliano solía usar el traje de charro para montar, actividad que practicaba con asiduidad, y también pedía a los integrantes de su servicio que usaran dicha vestimenta (Blasio, 1905: p. 19). Esto cambió profundamente la percepción que sobre esta indumentaria rural había en las élites, pues antes del emperador, era sólo

utilizado por los peones de las haciendas para las faenas camperas.



Lámina 129. *Orquesta Típica Jalisciense* en 1893. El timbalero se encuentra en la fila del fondo, tercero de izquierda a derecha.

Maximiliano también gustaba del pulque, elixir que probó en un viaje por la hacienda de Los Reyes, propiedad del señor Adalid, donde también estuvo el escritor José Zorrilla, famoso por su *Don Juan Tenorio*. Sobre esta antigua bebida, comúnmente insólita para los paladares europeos, Maximiliano comentó que: "si así pudiera obtenerse en la capital, podría servirse en cualquiera mesa elegante" (*ibídem*: p. 135).

Entre los gustos musicales del monarca también estaban los sones de la tierra y el fandango. Sobre esto, Blasio (*ibídem*) también tiene una crónica:

> Una tarde poco después de haber hecho la compra del terreno para la casa citada, hicimos una visita á Acapatzingo, donde al saber el alcalde y los demás vecinos que el Emperador iba á ser vecino de ellos también, no sabían cómo manifestar su alegría. Visitamos varios jardines muy hermosos del pueblecillo. En uno de ellos había un baile, al que quiso permitirnos Su Majestad que nos mezclásemos los jóvenes de su comitiva. Entre tanto, él nos contemplaba

> bailar con verdadero placer. (...) Se bailaban bailes propios de la costa y de países cálidos, y como casi todas las damas eran magníficas bailadoras, Maximiliano quedó muy complacido y pasó un rato de contento y olvido en aquella tarde deliciosa. (p. 177-178)

Hacia fines del siglo XIX, el apelativo de "típica" ya definía tanto las orquestas de las élites como las populares. El modelo orquestal fue también sometido a variaciones a lo largo del territorio nacional, practicando permutaciones del ingrediente musical y organológico regional, pero manteniendo su conexión con el instrumental y el repertorio europeo, representado principalmente por las cuerdas, metales y timbales. Así surgieron, por ejemplo —además de las típicas de charros—, típicas con acordeón en el Norte del país y Texas, y típicas yucatecas muy apegadas al modelo cubano, pero que ejecutaban además los aires nacionales propios de las fiestas de jaranas y vaquerías.

Aun cuando el quehacer de las orquestas típicas se popularizó y se diversificó, como instituciones sociales siempre mantuvieron algo de su asociación con el estatus social, trasladando esta relación simbólica desde las élites hasta las clases subordinadas. Esto ha sido observado por Raúl Cervantes Ayala (1973), al comparar los modelos orquestales europeos con la música de mariachi en un contexto rural del Estado de Colima. Dice:

> Llevar serenatas, tocar para el rico que acostumbraba recorrer el pueblo para demostrar su 'alegría' seguido por el mariachi, ir a las ferias locales, a los pueblos circunvecinos, a distancias limitadas y cuando más lejos a Colima, era el vía crucis de los músicos de entonces, porque las bandas y la orquesta eran lo mejor, quedaba el mariachi para el pueblo. (p. 2, citado por Jáuregui, 2007: p. 108)

Al igual que en el caso cubano, la popularización de las típicas en México también fue un factor determinante en la difusión del uso de los timbales. Asimismo, en nuestro país hubo que contar con versiones caseras de este instrumento —homólogas a las pailas criollas en Cuba—, en lugar de buscar su sustitución por algún otro tipo de tambor, conversión que habría desaprovechado la previa asociación simbólica del instrumento con el prestigio social. Siguiendo a Flores y Escalante (2006a), en el contexto de los barrios veracruzanos como el de La Huaca, ubicado al exterior de la muralla antes de ser demolida, hubo un número indeterminado de grupos que fabricaban sus propios timbales con medio barril de aceitunas, materia prima muy a la mano en el puerto por la importación de ultramarinos españoles (p. 75).

Por supuesto que aquellas orquestas que tuvieran en su instrumental verdaderos timbales serían reconocidas como más capacitadas y prestigiosas por su clientela bailadora, aglutinando elementos que les permitirían ascender a un mejor circuito económico. Fue el caso de la *Orquesta Típica de Severiano y Albertico*, una de las orquestas veracruzanas más importantes entre el siglo XIX y el XX, y que por cierto, seguía al pie de la letra el modelo dotacional de las típicas cubanas (lámina 130).



Lámina 130. *Orquesta Típica de Severiano y Albertico.*

Otra orquesta contemporánea a la *Típica de Severiano y Albertico* fue la de *Los Chinos Ramírez*, la cual, según Flores y Escalante (*ibídem*), fue la primera en incorporar la clave xilofónica cubana en su dotación (p. 117). (Lámina 131)

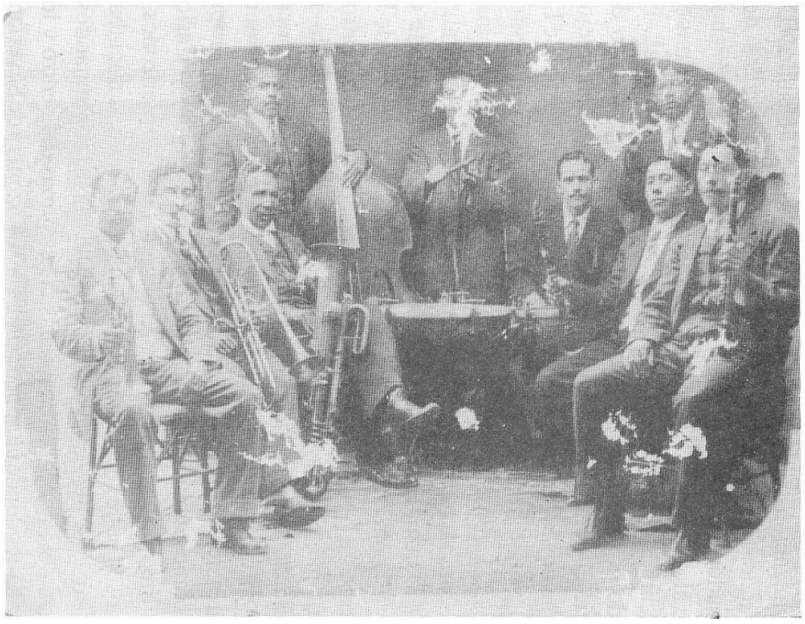


Lámina 131. Orquesta veracruzana *Los Chinos Ramírez* (1898). La fotografía fue tomada en Tampico, otro puerto de arribo del danzón a México.

A finales del siglo XIX, las orquestas típicas mexicanas se vieron influidas por las *jazz band* norteamericanas, tanto en cuestión instrumental como de repertorio, de tal manera que hubo algunas agrupaciones que fusionaron ambos formatos orquestales para poder abarcar ámbitos musicales más amplios. Este fue el caso de la *Orquesta Garden Jazz* de Yucatán, que incluyó instrumentos representativos de los repertorios de diversas vertientes musicales (lámina 132). Llaman la atención aquí los saxofones —instrumentos que posteriormente formarían parte de muchas danzoneras—, junto a una guitarra y un *banjo*; y dentro de las percusiones: los timbales frente a una batería de jazz, unos bongóes y maracas cubanas.



Lámina 132. *Orquesta Garden Jazz* de Yucatán, México. Foto de principios del siglo XX.

El uso de los timbales fue también difundido en las zonas rurales. En Veracruz, lo demuestra el hecho de que tres de las danzoneras registradas en esta tesis comenzaron sus actividades durante la primera mitad del siglo XX, en ámbitos no inmediatamente aledaños a la urbe porteña, y desde su fundación, todas estas agrupaciones ya contaban con timbales en su dotación. Estas orquestas son: la *Danzonera Actopan*, la *Danzonera La Playa* y la *Danzonera Alberto Ávila*.

Cuando las típicas se volvieron el ideal orquestal, también los modelos orquestales más pequeños también comenzaron a incluir timbales o las pailas criollas —los

mencionados tambores-cazo fabricados con los vasos del guarapo. En términos generales, la instrumentación de estas agrupaciones populares fue mucho más variada a la hora de incorporar instrumentos de las diversas músicas latinoamericanas. Aunque el modelo de las típicas burguesas tuvo influjo en estos grupos, no hubo realmente un interés social por definir estrictamente sus dotaciones apegándose a la ortodoxia europeizante criolla.

En Cuba, un ejemplo bastante temprano del uso de timbales en agrupaciones populares alejadas de los formatos europeos, fue identificado por Zoila Lapique (1979), dentro del sainete *Debajo del Tamarindo*, de Bartolomé José Crespo, publicado en La Habana en 1864. En un pasaje donde el dramaturgo describe peyorativamente el ambiente popular de la época, se leen las líneas: "las alemanas y el timbalero cantan al son de guitarras, flautas y violines" (p. 37). Sobre estas cantantes alemanas, apunta la musicóloga cubana que fueron músicos populares inmigrantes que llegaron a La Habana con sus organillos después de 1848, procedentes de California como consecuencia del éxodo por la fiebre del oro. Por una gaceta de la época, no hay duda de que estas pequeñas orquestas con timbales circularon en un medio social muy popular desde mediados del siglo XIX. Escribe Lapique:

> En una nota publicada en la Gaceta de la Habana de 1854 hemos encontrado referencia a estas alemanas, músicos populares que deambulaban por la capital de la Isla con sus organillos y cantos. En el escrito se habla además de la competencia que tenían con otros grupos de músicos que habían surgido en la ciudad y que tocaban arpa, flauta y clarinete. Dice la nota textual: 'Orquesta ambulante. La forman sin duda los arpistas y tocadores de flauta y clarinete que se hacen oír por las noches en los cafés y otros sitios de esta capital (...). Los tocadores de organillo y las cantoras alemanas tienen pues un nuevo concurrente nada despreciable por cierto'. (*Ibídem*: p. 70)
>
> Esto duró hasta más o menos 1887, en que se hizo notable su decadencia. Por supuesto, ya entonces no interpretaban fragmentos de óperas, sino los acentos del danzón, la guaracha o el vals de moda: *El mondonguito*, *El chino enamorado* y otros. Los instrumentos que acompañaban a los organillos también habían variado; se sustituyeron las flautas, violines y guitarras, y permaneció el timbal, acompañado ahora por güiro: estos dos últimos de trascendental importancia para la música cubana. (*Ibídem*: p. 37)

Es relevante que en la misma obra *Debajo del Tamarindo*, aparezca también el personaje de un timbalero mexicano, según lo refiere Carpentier (1987: p. 395). Esto no tan sólo sugiere que los timbaleros en México eran ya para entonces personajes

populares, sino también que había había un cotidiano intercambio de músicos entre Cuba y México.

Además de las orquestas de alemanas hubo otros conjuntos llamados de "piquete típico" —una especie de pequeñas orquestas típicas—, mismos que actuaban en circos o carpas ambulantes (Rodríguez, 1967: p. 82). Estos pequeños conjuntos contaban con: clarinete, cornetín, figle, trombón y timbales. Nótense las diferencias instrumentales de la orquesta mencionada por Villaverde en Cecilia Valdés y la de los piquetes típicos; la primera alineada con el formato haydiniano, la segunda con recursos mixtos. Miguel Martín (1988) halló noticia de conjuntos de piquete típico en la población cubana de Remedios, Villa Clara, hacia el año de 1878. Menciona que estas agrupaciones tocaban al principio de las festividades de aguinaldo, interpretando rumbas y polkas distintivas de cada barrio. La dotación que refiere no es diferente a la de las típicas: dos trompetas, dos clarinetes, dos trombones, un bombardino y un timbal de agarre. No especifica la morfología de este tipo de timbal, pero es posible que haya contado con algún implemento para portarlo, de tal manera que pudiera tocarse en movimiento y, por esto mismo, se habría tocado un timbal en solitario y no la habitual pareja. Probablemente se trata algo como el tambor de los acholi, apartado, página. Martín menciona además que los conjuntos de las fiestas de aguinaldo recorrían las calles antes del alba, con tal de que los vecinos de Remedios se despertaran y acudieran a la misa de gallo; una práctica dinámica conocida como "parranda" (p. 46, citado por Esquenazi, 2001: p. 86).[207]

Si bien las pequeñas orquestas de las alemanas cayeron en desuso, los conjuntos de organillo, timbales y güiro continuaron su expansión por la Isla después del siglo XX. Después de todo, el organillo podía funcionar perfectamente como una pequeña orquesta en sí misma, al aprovechar sus diferentes registros del órgano (lámina 133). Según Helio Orovio (1981):

Desde fines del siglo XIX fue introducido en Manzanillo, por Francisco Borbolla, el uso del órgano de manigueta

> para amenizar bailes populares. Luego de los primeros órganos traídos de París, se construyeron en Cuba. Sus hijos continuaron esa labor, expandiéndose en uso de los órganos por las ciudades de Holguín (Verbena),

[207] Otros tipos de agrupaciones que participaban en estas parrandas despertadoras eran los *conjuntos de repique*, compuestos por rejas, cencerros, gangarrias, alcahuetes (bimembranófonos) y atambores (Esquenazi, 2001: p. 86). El autor no detalla la fisonomía de estos instrumentos.

> Buenaventura (Ajo) y Bayamo (Labrada). Danzones, sones, polkas y guarachas se acompañan con pailas criollas, güiro o guayo y tumbadora. La presencia del órgano oriental llega hoy a todas las regiones del país, como parte integrante de nuestro folklore. (p. 267-268)

Cuando los timbales fueron reinterpretados organológicamente aprovechando los recipientes metálicos de desecho utilizados en los ingenios para fermentar el jugo de caña —las pailas criollas (lámina 31)—, surgieron otros conjuntos de formato pequeño que se apropiaron de la carga simbólica de los timbales, en tanto eran signos de prestigio social en las orquestas de las élites. La búsqueda e invención de un tambor de morfología análoga a los timbales dentro de un contexto repleto de otros membranófonos, evidencia, de nuevo, la importancia simbólica del instrumento, al no permitirse socialmente la opción de ser suprimidos o sustituidos por otro tipo de tambores provenientes de otras tradiciones musicales; asimismo, demuestra que la desventaja socioeconómica tampoco fue un factor que trastocara esta cuestión. Hay en esto un proceso de selección de los instrumentos a través de sus jerarquías simbólicas, muy parecido al efectuado por la *Danzonera de Paulino Vázquez* descrito en la introducción de esta tesis. Esto refuerza la hipótesis de la potente carga simbólica de los timbales y su ubicación dentro del núcleo significante del conjunto.

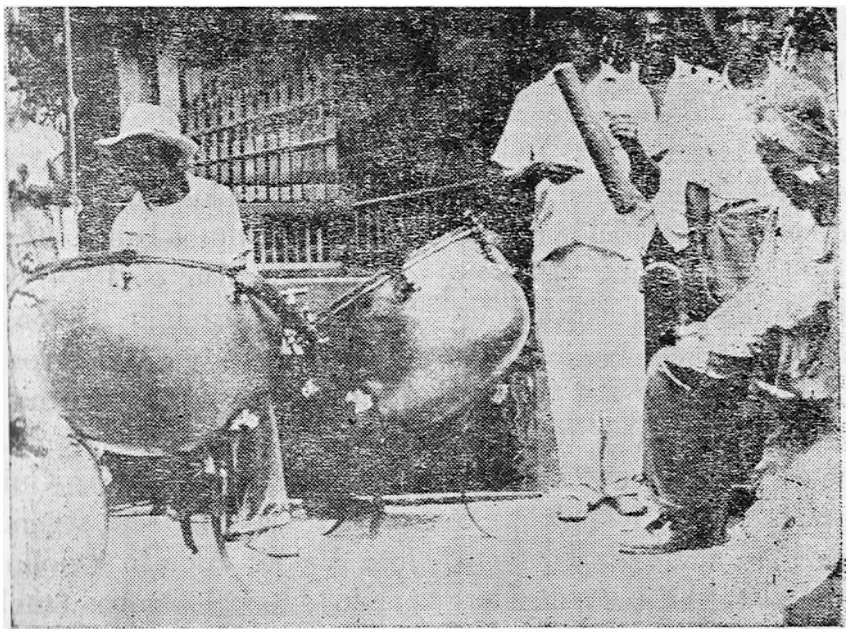


Lámina 133. Conjunto de órgano portatil, timbales y güiro.

Los timbales llegaron a volverse un signo distintivo de las típicas cubanas y, hacia el último cuarto del siglo XIX, surgieron otros formatos instrumentales que acusaron la influencia de las típicas a través del uso de los timbalitos o pailas criollas. Muchos de

estos conjuntos emergentes fueron propios de los negros y mulatos, como las murgas celebrativas y las estudiantinas. A finales del siglo XIX, la *Estudiantina Oriental* además pailas incluía en su dotación: marímbula, tres cubano[208], maracas, claves, guitarra y dos cantantes.[209] Este conjunto se dedicaba a la interpretación de música de la tradición afroandaluza, como boleros, guarachas, sones o guajiras, y constituía la respuesta de los afrodescendientes a las estudiantinas de los blancos, configuradas según la usanza hispánica (Orovio, 1981: p. 292, 274). La *Estudiantina Oriental* tiene continuidad actualmente en la labor de la *Estudiantina Invasora* de Santiago de Cuba, que ha agregado a su dotación un contrabajo más la extraordinaria trompeta del Inaudis Paisán.



Lámina 134. *Orquesta-Charanga Venuscomo*, de Tetiz, Yucatán.

En Yucatán, actualmente también hay pequeñas agrupaciones populares con timbales que denotan la continuidad de varias herencias musicales decimonónicas y de principios del siglo XX. En Tetiz, municipio semi-rural localizado al Noroeste del Estado, aún se mantiene el uso de algunas orquestas cuyo concepto instrumental se alinea con las pequeñas agrupaciones cubanas —alternas a las típicas— con timbales y güiro; presentan además la influencia de la *jazz band* o la banda de viento en el uso de los saxofones. Estas agrupaciones tocan en diferentes tipos de festividades regionales, en situaciones estáticas o dinámicas. La siguiente imagen de la *Orquesta-Charanga Venuscomo* muestra un ejemplo de una de estas ocasiones de ejecución musical en movimiento (lámina 134). Nótese que la manera de llevar el timbal es similar al de la procesión religiosa en Polonia (lámina 9), el hecho de que prácticas musicales tan alejadas utilizasen la misma técnica de transporte encuentra explicación en que tienen una relación histórica. De esta misma manera, los timbales fueron habitualmente acarreados desde fines Edad Media y el Renacimiento, en las festividades populares llevadas a cabo por grupos o gremios a los que les era restringido el uso de cabalgaduras.

[208] Un cordófono de mástil descendiente del laúd, con tres órdenes dobles; de ahí su nombre.

[209] Los bongóes se incorporaron en una fecha mucho más reciente, en las primeras décadas del siglo XX.

CAPÍTULO VII

La función simbólica de los timbales en la conformación del danzón orquestal

Por todos los ámbitos de la ciudad resuena el penetrante alarido del cornetín; reclamando al macho y a la hembra para la fiesta hipócritamente lúbrica. Desde el modesto estrado hasta el amplio salón de la más encopetada sociedad pública, acuden todos confundidos y delirantes a remediar sin pudor ni decoro escenas sáficas de alcoba, bautizadas con los nombres de danza, danzón y yambú. Músicos y compositores, —por lo general de la raza de color,— rotulan con el dicharacho más expresivo, recogido de la calle o del tugurio, sus abigarradas composiciones, cuyos ritmos son la expresión musical imitativa de escenas pornográficas, que los timbales fingen como redobles de deseos, que el respido sonsonete del guayo como titilaciones que exacerban la Lujuria y el clarinete y el cornetín, en su competencia estruendosa y disonante, parecen imitar las ansias, las súplicas y los esfuerzos de que lucha ardorosamente la pasión amorosa.

Benjamín de Céspedes atacando la música de las orquestas populares cubanas, así como su instrumental.
La prostitución en La Habana (1888).

1. La identificación de los timbales europeos como un instrumento propio de los músicos afrocubanos

Hacia finales del siglo XIX ya había en Cuba un estilo percutivo timbalístico muy desarrollado, exuberante y particular, dotado de una fuerte carga de africanidad. Por esta filiación, la música de las típicas se vio envuelta en una larga serie de debates estéticos entre la moral conservadora y la liberal. En este nuevo estilo se estaba manifestando, cada vez con más fuerza, la presencia social de los otrora esclavos. Su música sonaba a una continua exclamación insurrecta y libertaria en forma de danzón.

A lo largo del proceso de africanización de la plantilla orquestal y el repertorio, los timbales jugaron un papel por demás relevante. Funcionaron como un elemento traductor entre las diferentes culturas musicales que se confrontaron en Cuba durante el siglo XIX. Cuando en un principio la dotación de las orquestas de promoción europea no contenía ningún instrumento utilizado en la música afrocubana, los

músicos que provenían de esta matriz cultural pudieron identificarse rotundamente con el timbal. La base de esta identificación radicó en que, desde finales del primer milenio, muchas culturas africanas ya utilizaban diversos tipos de tambores-cazo. Este factor de familiaridad, favoreció el traspaso de mucho material rítmico de matriz africana a la práctica percutiva ejecutada sobre los atabales y timbales, primero en Europa y luego en las colonias americanas. Posteriormente, en una segunda etapa de africanización o criollización de la música orquestal cubana, fue relevante la integración del güiro como parte regular de la dotación, haciendo mancuerna con los timbales. Este detalle organológico, que pareció en inicio irrelevante, en realidad tuvo un fuerte impacto en el estilo musical, pues reavivó y genelarizó códigos musicales provenientes del sustrato africano, los cuales se encontraban latententes en cuanto nutrición cultural, pero que aún se mantenían en un ámbito marginal.

Al ser llevados los primeros esclavos africanos a la Península Ibérica, en 1441, seguramente vieron en el atabal hispano un tambor bastante similar, en forma y usos, a los tambores-cazo utilizados en los reinos islamizados de la costa occidental africana, donde a partir del siglo VIII comenzó a expandirse la influencia organológica arábiga (véase el apartado 2. del capítulo IV, *La presencia de los tambores-cazo en África en relación con la islamización del continente*). Tanto los atabales hispanos como las versiones africanas de tambores-cazo, eran resultado de apropiaciones culturales de la Tabl-khana, la institución de mayor estatus en el Estado musulmán. Si acaso, la mayor diferencia entre los aparatos heráldicos de los reinos africanos e hispanos debió hallarse en las trompetas, puesto que mientras en Europa se fabricaron en metal, las versiones africanas fueron generalmente de madera o marfil.

Pero más allá del parecido en la morfología y los usos, los africanos encontraron un punto de identificación simbólica con los atabales hispanos, puesto que tanto los tambores-cazo europeos como los africanos, tenían una altísima jerarquía social dentro de sus instituciones de origen. Esto explica, en gran medida, porqué los grupos esclavizados o libertos de africanos y sus descendientes en Europa, mostraron un gran apego a la profesión de atabalero.Muchas cofradías de negros en España obtuvieron la venia de la Corona para tañer atabales en sus procesiones. Como he mencionado, estos permisos no restaban elitismo a los protocolos reales, pues en ellos ya se había descontinuado el uso de atabales en favor de la nueva generación de tambores-cazo: los timbales, equipados con costosos sistemas de afinación de llaves y tornillos. Por extensión, las indulgencias sobre el uso de atabales también se extendieron a la población de origen africano en las colonias. Por otra parte, en oposición a estos

permisos, los tambores no europeos fueron prohibidos en varios momentos y contextos del dominio colonial. Tanto los membranófonos indígenas como los africanos, estaban fuertemente asociados con cultos no cristianos, todos ellos satanizados por las autoridades eclesiásticas. Por lo tanto, el atabal y el atambor se convirtieron en los únicos membranófonos "legales" con los que los afromestizos pudieron mantenerse apegados a sus prácticas percutivas ancestrales.

Cuando los españoles prohibieron el uso de los tambores propios de las culturas autóctonas de África, pasaron por alto el hecho de que los atabales podían ser vistos por los grupos de afrodescendientes como algo propio, pues el uso de los tambores-cazo era un rasgo cultural compartido, proveniente del antiguo sustrato islámico. Por ello, incluso los esclavos llevados a las colonias americanas directamente desde África y no de Europa, tenían elementos socioculturales e históricos para comprender e interpretar el contenido simbólico de las prácticas donde se usaban los atabales hispanos y posteriormente los timbales.

Es relevante, además, que muchos de los esclavos llevados a Cuba y México pertenecieron a las culturas de la costa occidental africana, donde las variantes de tambores-cazo han sido históricamente profusas. Gonzalo Aguirre Beltrán (1989) ha mencionado que varios grupos del tronco cultural mandé fueron los que ejercieron mayor influencia en México durante el siglo XVI; entraron bajo la denominación general de *mandingas* (p. 107-122). Y si hubo estos grupos en México desde el primer siglo de la Colonia, es de suponerse que antes llegaron a Cuba, pues La Habana era el primer puerto hispano obligado, después de llevar a cabo la larga travesía trasatlántica. Pedro Deschamps (1971) ha seguido el rastro histórico de cabildos mandingas en Cuba hasta el siglo XVIII (p. 42, citado por Esquenazi, 2001: p. 100).[210] Pero además de mandingos, llegaron bereberes, fulas, hausas y bámbaras, etnias que desde su islamización hasta la fecha mantienen el uso copioso de tambores-cazo. (Véase el mapa 6)

Por la doble influencia de las culturas musicales africanas y la tradición heráldica medieval europea, resulta lógico pensar que los tambores-cazo hayan formado parte del instrumental de los afrodescendientes coloniales desde el primer siglo de la trata esclavista. Su uso pudo funcionar, además, como un punto de contacto y

[210] Lo cabildos mandingas cubanos perduraron hasta el siglo XX. Según Ortiz (1984a: p. 18) hubo uno en la calle Habana esquina con Merced, en la capital cubana. Hubo además dos en Matanzas entre 1916 y 1923, y también uno en Camagüey (Archivos Históricos de Matanzas y Camagüey, citados por Esquenazi, 2001: p. 101).

entendimiento simbólico entre los diferentes grupos esclavizados, más allá de la diferencia de sus lenguas autóctonas.

Contemplando todo lo anterior, es posible sugerir que los atabales referidos por Gaspar Betancourt en 1836, dentro de un baile de negros en Camagüey, fueron tambores-cazo muy similares a los atabales hispanos o a las diversas variedades africanas.

> El baile "...se da con motivo de una ceremonia pantomímica que tienen las diversas naciones africanas de elegir un rey todos los años, y celebrar la elección en cierta casas [cabildos] que poseen en los suburbios de la ciudad, destinados al efecto. La diversión dura tres días, que son las Pascuas. Los instrumentos de baile son atabales, güiros y zambombos (...)". (citado por Lapique, 1979: p. 67)

En esta cita se distingue cómo estos atabales camagüeyanos se encontraban también asociados a la realeza, en este caso, con el estatus del rey del cabildo o casa. Seguramente estas "pantomimas" llevadas a cabo por los esclavos guardaban significados identitarios mucho más profundos que los detectados por Betancourt. Donde los blancos veían una simple diversión intrascendente, los afrodescendientes desarrollaban una ceremonia que expresaba un orden social alterno y propio, en el cual sus antiguas jerarquías quedaban instauradas, o restauradas, por ellos mismos y no por sus opresores.

Ana Casanova (1988: 77, citado por Esquenazi, 2001: 145) ha señalado el uso de un tambor-cazo en el cabildo lucumí (yoruba) del Cristo de Palmira, en Cienfuegos, Cuba. Este membranófono llamado *requeté* o *cazuela* podría ser la prueba de que algunos grupos de origen africano o una fusión de ellos, recrearon sus tambores-cazo en el contexto colonial cubano y aun en el latinoamericano. El *requeté* no se puede tomar sin más por un atabal hispano, pues presenta dos diferencias organológicas importantes. La primera es que en su sistema de afinación por cuerdas presenta también cuñas de tensión[211], colocadas en la base de la caja (lámina 135). Dicha característica resulta muy recurrente en los tambores de las culturas africanas que se ubican en la costa y la tierra adentro del Golfo de Guinea; con este solo rasgo, el

[211] Las cuñas de tensión son trozos de madera cortados en triángulo; dicha forma permite insertarlos por la parte más delgada entre las cuerdas y la caja de resonancia para ir empujando la cuña. Mientras más se adentre la pieza de madera hacia su parte gorda, más se tensará la cuerda y por lo tanto también el parche.

instrumento-modelo que le dio origen al *requeté* puede ubicarse fuera de España y Europa.

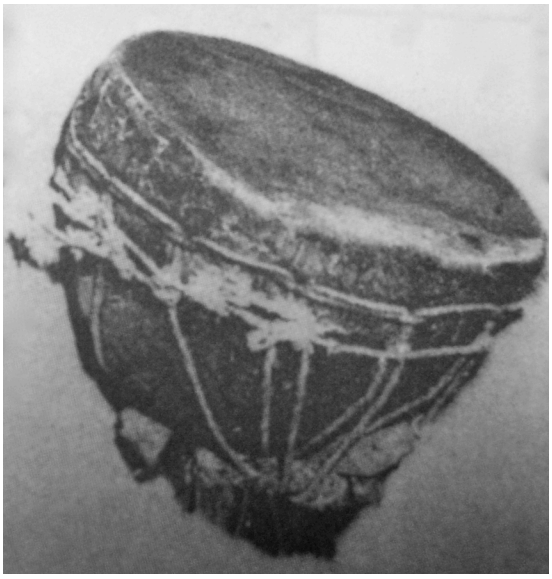


Lámina 135. Tambor-cazo *requeté*, utilizado en el cabildo lucumí del Cristo de Palmira, Cuba.

La segunda diferencia consiste en que el *requeté* se tañe con tiras de suela o de goma (*ibídem*), característica que lo emparentan con algunos tambores-cazo de Nigeria, como los *tambura* hausa, mismos que se tocan con tiras de piel de hipopótamo. (Ver lámina 68)

Según Consuelo Cabrera (s.f.), el *requeté* es una influencia de la cultura yoruba africana, cuyo territorio autóctono se extiende por los actuales países de Dahomey y Nigeria, ubicados precisamente frente al mencionado Golfo de Guinea. En Cuba, el *requeté* se utiliza en cantos y toques:

> cuyo orden es similar al empleado cuando se toca con tambores batá y se escucha en las fiestas de cumpleaños de santos, consagraciones y otros rituales como la "fiesta mayor" para devolverle el añá [alma] al tambor de fundamento después de la muerte del rey del cabildo. (Citado por Esquenazi, 2001: p. 145)

Aquí se presenta de nuevo la asociación del tambor-cazo con el rey, tal y como sucedía desde las versiones más antiguas de la Tabl-Khana musulmana.

Por su parte, José Jorge de Carvalho (2006) ha señalado el uso de tambores con rasgos similares al *requeté* cubano por parte de la población de origen yoruba en Brasil. Refiere que los primeros yorubanos de Bahía, usaron unimembranófonos conocidos

como *atabaques* —otra derivación de *al-tabl*—, tambores que eran fabricados con grandes calabazas (seguramente frutos de la *Legenaria siceraria*) y contaban igualmente con cuñas de tensión. Sus nombres en lengua africana eran *batá*, *ilú* y *batácoco* (tambores de guerra). Otro punto en común entre el *requeté* cubano y brasileños es que los *atabaques* eran "ejecutados con lianas gruesas denominadas *aghidavis* (término dahomeyano)". (p. 291-292)

En este punto del tema resulta tentador ofrecer una explicación de porqué los grupos indígenas mesoamericanos, como tendencia general, no asimilaron el uso de tambores-cazo en las ceremonias de sus cabildos coloniales y en cambio sí prefirieron el tambor de marcha cilíndrico, es decir, eligieron el atambor en vez del atabal. Las culturas musicales africanas previas a la Colonia y la trata esclavista, contaban con antecedentes y familiares organológicos tanto del atabal como del atambor, y sus propias versiones instrumentales tenían también usos y contenidos simbólicos muy emparentados a estos instrumentos europeos. Tal factor permitió que los afrodescendientes americanos se apropiaran con mucha naturalidad tanto del atabal como del atambor. En cambio, en el área cultural mesoamericana no se tiene noticia de que haya existido alguna especie de tambor-cazo en tiempos prehispánicos, siendo el membranófono más referido el sagrado *huehuetl* cilíndrico. Es posible que al prohibirse o inhibirse el uso de este tambor prehispánico por las autoridades católicas, los grupos indígenas hayan visto en el atambor hispano, también cilíndrico, un sustituto más apropiado que el semiesférico atabal. Entendiendo el asunto de esta manera, no parece ser coincidencia que los registros sobre el uso de tambores-cazo en ceremonias de ayuntamientos o celebraciones indígenas sean escasos, muy al contrario de aquellos en los que se mencionan tambores cilíndricos. Actualmente, todavía algunos *conjuntos aztecas* de raíz indígena integran el tambor redoblante, descendiente del atambor, junto con el *teponaztle* —nombre asignado a la versión contemporánea del antiguo *huehuetl* cilíndrico (ver lámina 117).

Cuando a finales del siglo XVIII, las regulaciones sobre el uso de timbales como insignias exclusivas de la monarquía comenzaron a romperse, los instrumentos heráldicos entraron en un proceso de popularización. Por esta vía, su intensa asociación simbólica con el más alto estatus social fue redirigida hacia instituciones civiles, tales como las bandas de ayuntamientos o diferentes tipos de orquestas burguesas (ver el apartado 7. *La apropiación burguesa de la música orquestal cortesana, y la consecuente resignificación de los instrumentos heráldicos*, en el capítulo anterior). En este contexto, las orquestas de instrumentación haydiniana —con timbales permanentes—

se impusieron como el nuevo modelo dominante de la música occidental, tanto en Europa como en sus colonias americanas.

Los grupos afrodescendientes vieron en los recién democratizados timbales —llegados a Cuba en las orquestas burguesas— un instrumento con el cual podían identificarse desde lo profundo de su cultura musical. No es por ello extraño que los primeros elementos de origen africano que se incorporaron a la música de promoción europea decimonónica, hayan sido materiales rítmico-percutivos, y no melódicos o armónicos.

Como se ha visto en el capítulo anterior, en el caso cubano, los músicos de herencia africana pronto dominaron el circuito de la música orquestal, tanto de los estratos elitistas de la sociedad como de las clases subordinadas, supeditando a las pocas orquestas de blancos que pretendían recrear al pie de la letra el estilo europeo. Desde principios del siglo XIX hay registros sobre la preferencia de las propias élites criollas a las orquestas de "pardos y mulatos". La principal consecuencia de esto, en lo que respecta a la práctica timbalera, fue que el instrumento comenzó a manipularse según los parámetros de las culturas musicales africanas, llevándolo de la escritura a la oralidad. Si alguna vez en las orquestas criollas, se pretendió controlar el discurso musical desarrollado en los timbales a la usanza de las orquestas clásicas europeas —a través de la partitura—, muy pronto dicha práctica fue abandonada en favor de las normas de creación y regulación rítmica operantes en las músicas africanas, las cuales han sido históricamente orales.

La discriminación que la cultura occidental hizo sobre lo no-escrito, fue uno de los factores que propiciaron la instalación de la noción percutiva africana dentro de la música orquestal burguesa. Desde la concepción europea, que tomaba el conjunto de percusiones no escritas como un mero acompañamiento emotivo de la música escrita, las modificaciones o variaciones ejecutadas por estos instrumentos no estaban "realmente" ahí, en la partitura, y esta visión les otorgó una considerable libertad de acción a los percusionistas afrocubanos. Para el oído europeizado, el plano más importante de la música era la sistematización melódico-armónica expresada a través de la escritura de cada una de las partes instrumentales, elaboradas en base a las reglas surgidas del bajo cifrado barroco. Seguramente por estos motivos culturales, los colonos burgueses que organizaron orquestas de baile vieron como algo intrascendente el hecho de que los músicos, libres o esclavos, condimentaran las contradanzas con síncopas y puntillos desde las percusiones —atambores y atabales al

principio, y desde finales del siglo XVIII también timbales. Con la continua presencia de este rasgo estilístico en el campo abierto de lo no escrito, llegó el momento en que este "condimento" se volvió indispensable, incluso para los oídos de los colonos europeos.

El primer producto histórico tangible, surgido de la influencia de la práctica percutiva africana sobre la música orquestal de promoción europea, fue la llamada *contradanza criolla*. Lo criollo, en este caso, se refiere precisamente a la incorporación de elementos rítmicos de procedencia africana dentro de las habituales estructuras europeas. Hubo dos patrones rítmicos de capital importancia en el proceso de africanización de la contradanza, fueron el *ritmo de tango*[212] y el *cinquillo*[213], mismos que estudiaré a continuación.

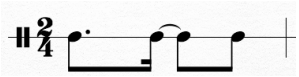
2. El *ritmo de tango* y el *cinquillo* como factores de africanización de la contradanza

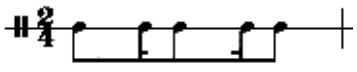
El ritmo de tango, al que se le ha atribuido un origen africano, ya se encontraba en las contradanzas que llegaron a Cuba vía España desde mediados del siglo XVIII. Como ha expuesto Zoila Lapique (1998):

> El hecho de detectar esta célula tango en época tan temprana del siglo XVIII en las citadas contradanzas españolas, nos confirma, aún más, que el género y la célula vinieron a Cuba por la vía de España, y de ahí la difusión de ambos por todo el ámbito hispanoamericano. (p. 140)

El ritmo de tango aparece específicamente en las piezas de un folleto titulado *El noble arte de danzar a la española y a la francesa* (1755), escrito y publicado en España

---

212  y su posterior su variación con ligadura: 
En estas dos versiones, el ritmo de tango se ha utilizado en numerosas músicas latinoamericanas desde la Colonia hasta nuestros días; el tango argentino es sólo una de ellas, así como también la anterior milonga. También se utilizó en algunos sones de la tierra mexicanos, como *La bamba*, *Los negritos* o *El colás*. Además, fue el patrón rítmico primordial del son guajiro cubano y la plena puertorriqueña, así como de la conga y la habanera. Una de las músicas de más reciente invención donde se ha utilizado el ritmo de tango, en su versión donde la semicorchea se liga a la primera corchea del segundo tiempo, es el reggaeton.

213 

por Pablo Minguet. La musicóloga cubana refiere que José María Bidot identificó cuatro compases donde aparece este patrón rítmico; dos en la contradanza *La invención bella* y dos en *Los presumidos y las presumidas*. Menciona, además, que de haber tenido acompañamiento la partitura —se encontraron sólo las melodías— su uso se vería reafirmado. En contraste se refiere un folleto francés publicado en París, similar y contemporáneo al del español Minguet, titulado *Recueil de Pot Pourry Français et contradanses les plus a la mode avec second Deffus et l'explication des figures*, donde no aparece el ritmo de tango en ninguna pieza de su contenido. (*Ibídem*)

De la comparación de estos dos folletos se desprende que particularmente las contradanzas españolas tenían tal ingrediente afroide desde antes de llegar a las colonias caribeñas. Este elemento debió haberse impuesto a las contradanzas llegadas a España —desde Francia— a través de su combinación con danzas afroandaluzas. No hay que olvidar que la incorporación de elementos africanos en la música española tiene un origen muy remoto, desde una época que se remonta a los tiempos islámicos. Sobre todo, en los momentos de dominación de las dinastías norafricanas —almorávides y almohades— se conectó la Península Ibérica con las culturas de la región subsahariana, a través del control político-militar. (Véase el mapa 7)

Siguiendo a Lapique (*ibídem*), el ritmo de tango llevado a Cuba en las contradanzas españolas se vería sumamente reforzado por el sustrato cultural bantú y yoruba arraigado en la Isla. Es decir, que los percusionistas afrocubanos pudieron ver, en este elemento de las contradanzas europeas, un punto de identificación con su cultura musical. En base a la profusa aplicación del ritmo de tango a través de las percusiones, dentro de las contradanzas ejecutadas por las orquestas cubanas se fue construyendo un carácter particular —criollo— en la música de salón (p. 149). Y, en la medida en que este patrón se fue identificando como algo propio de lo cubano, se iría transfiriendo a los instrumentos escritos, en el ritmo del bajo, el acompañamiento o la melodía, llegando a ser verdaderamente pródigo en las partituras de las contradanzas habaneras de antes de la mitad del siglo XIX. Obsérvese, por ejemplo, la contradanza habanera *Chichí pipí niní* de José Lino Fernández de Coca, composición de finales década de los 40 de dicho siglo —a juzgar por los datos del editor referidos en la partitura.[214] En esta pieza hay tres maneras diferentes de presentar el ritmo de tango

[214] La partitura fue editada por Juan Federico Edelmann. Como menciona Zoila Lapique (1979), este personaje fundó su casa musical en 1836, en La Habana. En sus primeros años, dicho establecimiento se limitaba a importar música y ofrecer copias a mano. No se pudo grabar

en el acompañamiento y, de los 25 compases de la pieza, sólo en tres de ellos no está presente dicho patrón. (Lámina 136)
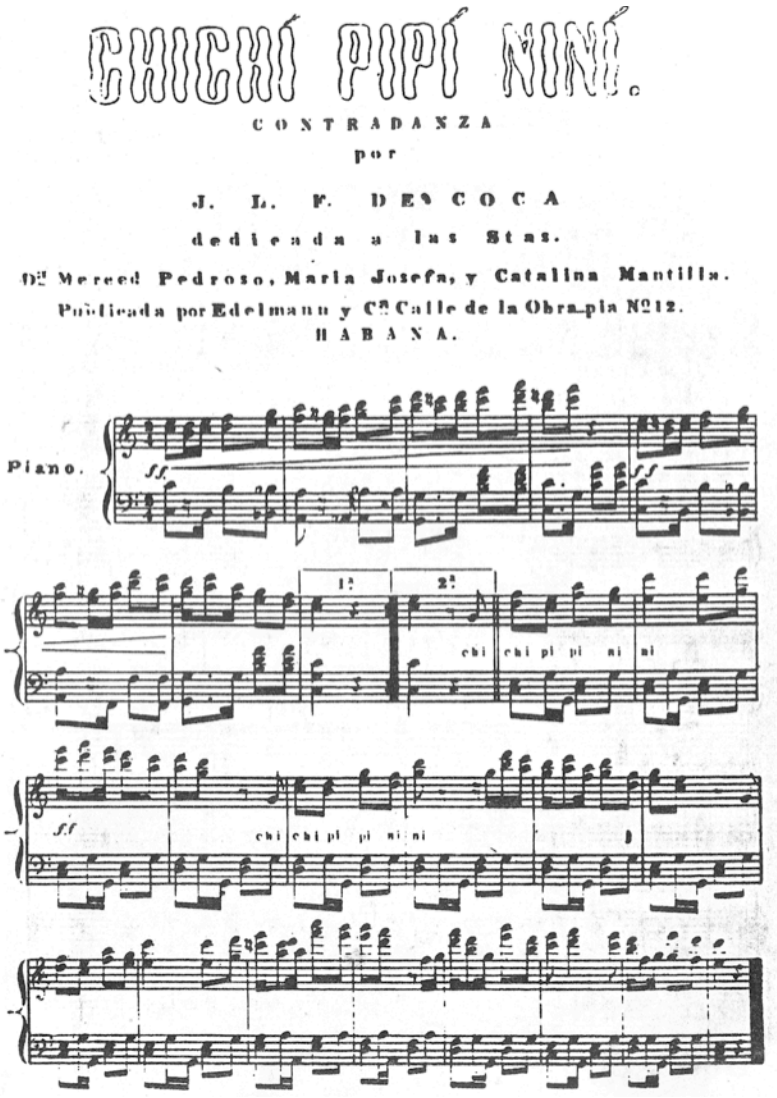


Lámina 136. Contradanza habanera donde se presenta el uso profuso del ritmo de tango en el acompañamiento (década de los 40 del siglo XIX).

Desde que el ritmo de tango cundió las contradanzas cubanas hubo una considerable diferenciación estilística con respecto a los cánones europeos, pero el proceso de africanización de la música orquestal no terminaba aún. Siguiendo a Carpentier (1987), a mediados del siglo XIX, el Occidente de la Isla se vio fuertemente influido por las danzas orientales arregladas a partir de bailes haitianos, al estilo del *Cocoyé* y *María de la O Soguendo*, dentro de las cuales se usaba el patrón rítmico llamado *cinquillo* al

tipográficamente piezas de música en esta casa hasta 1841. Durante este nuevo periodo el nombre de Edelmann apareció asociado el de Comellas. Edelmann murió en 1848. (p. 17, 66, 128)

grado de ser una obsesión (p. 312). Este patrón normalmente se ha reconocido como un aporte africano llevado a Santiago de Cuba por diversas oleadas de migrantes haitianos, mismos que a finales de la última década del siglo XVIII, llegaron huyendo de la revolución de ex-esclavos acaudillada por Toussaint L'Overture.

Pero no hay que pasar por alto que el conjunto de afrodescendientes en Cuba y Haití tuvieron componentes étnicos similares y, por lo tanto, las culturas musicales desarrolladas por estos grupos debieron tener muchos elementos en común, entre los cuales no sería extraño que se encontrara el cinquillo. El mismo Carpentier (1987) refiere su uso fuera del ámbito geográfico caribeño, en el baile argentino de *La resbalosa*, "cuando todavía era una danza de 'negros y zambos' " (p. 311). Por su parte, Lapique (1998) menciona que el cinquillo ya sonaba en Occidente antes del arribo de los haitianos, pero no en la música orquestal de la burguesía, sino "en las músicas litúrgicas de los congos y los yorubas (...)" (p. 152).

Si el cinquillo se conocía también en el Occidente de Cuba, su identificación como un rasgo haitiano no tuvo que ver, entonces, con su presencia exclusiva en Haití, sino más bien con el lugar y las circunstancias de su asimilación y popularización en la música orquestal cubana. Una diferencia muy importante entre la percepción del cinquillo en la región oriental (Santiago de Cuba) y la occidental (Matanzas y La Habana), radicó en que, en Oriente, dicho patrón fue asociado con la música llevada por la burguesía haitiana en el exilio —sus prácticas musicales y danzarias llegaron a Cuba previamente africanizadas[215]—; en cambio, en el ámbito habanero, el cinquillo aún se percibía como un elemento de las músicas subordinadas, relegadas a los cabildos de negros y, por ello es posible suponer que, en esa región de la Isla, era un rasgo musical socialmente estigmatizado. Esta diferencia dotó al mencionado patrón rítmico de una posición social más ventajosa en el Oriente que en el Occidente y, en base a esto, se facilitó su aceptación y difusión en la música de la burguesía santiaguera.

[215] El éxodo haitiano estuvo compuesto por blancos con sus sirvientes negros, y también por un sector de mulatos burgueses, casta que gozó en Haití de varios privilegios socioeconómicos y que se pronunció en contra de abolir la esclavitud. Las danzas de promoción europea practicadas por estos grupos sociales, llegaron a Cuba ya mezcladas con elementos africanos como el cinquillo. La migración haitiana también llegó a la Luisiana —en ese entonces territorio francés en Norteamérica—, y a esto se atribuye la aparición de cinquillos en músicas como el *rag time* y el *cake walk*, danzas que, por cierto, están muy emparentadas en forma y estilo armónico-melódico con las contradanzas criollas de subdivisión binaria.

Tomando en cuenta lo anterior, se entiende la trascripción de Casamitjana al *Cocoyé* como un producto social donde el contexto permitía mucha más aceptación de los elementos africanos en la música. Y de manera recíproca, este arreglo jugó un papel importante en la socialización del cinquillo pues, al hacerlo sonar en un conjunto orquestal de fuerte arraigo europeo —como lo es la institución de la banda filarmónica de alientos— se difuminó aún más el estigma social que pesaba sobre los elementos de las músicas afroides. En La Habana, por otra parte, no hubo ninguna iniciativa traductora conocida, similar y contemporánea a la de Casamitjana, ya fuese sobre las músicas de los suburbios, los carnavales o los cabildos de afrodescendientes. Sin embargo, cuando los cinquillos comenzaron a circular por la música burguesa occidental, para los músicos orquestales, en su mayoría "pardos y mulatos", este patrón rítmico no resultó en absoluto ajeno, y por ello procedieron a aplicarlo de manera natural, potencializando su difusión y arraigo en la música de promoción burguesa.

El segundo factor que favoreció la aceptación del cinquillo en el Occidente cubano, fue su absoluta compatibilidad con el previamente enraizado ritmo de tango, patrón rítmico que ya era un elemento bastante característico del estilo de las contradanzas habaneras cuando llegó el cinquillo orquestal de Oriente. Debido a que los ataques en la estructura del ritmo de tango coinciden con los tiempos acentuados del cinquillo, su acoplamiento se llevó a cabo de manera muy armónica, sin trastocar la ordenación rítmica básica. (Figura 15)

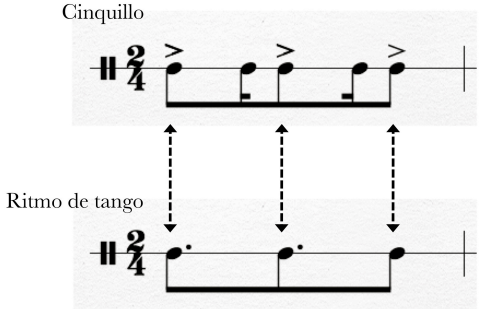


Figura 15. Compatibilidad estructural del ritmo de tango y el cinquillo.

Actualmente se utilizan estos dos patrones en el danzón; el cinquillo en la forma expuesta en la figura 15, y el ritmo de tango dentro de la llamada clave de son (figura 16).

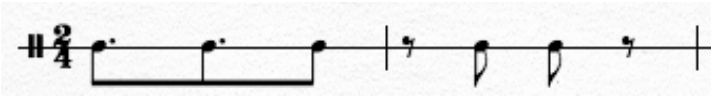


Figura 16. Ritmo de tango dentro de la clave de son.

Ambas estructuras rítmicas son tan compatibles que algunos músicos e investigadores conciben la clave-cinquillo como una variación del ritmo de tango.[216] Pero si se revisa la historiografía, resulta claro que estas claves llegaron a la música orquestal cubana por caminos distintos —el ritmo de tango a través las contradanzas francesas españolizadas llegadas de la Península desde mediados del siglo XVIII, y el cinquillo por la migración haitiana a finales del mismo siglo. Además, estos patrones se incorporaron al repertorio orquestal cubano en momentos históricos diferentes. Entre la llegada de un patrón y otro a los repertorios de las típicas habaneras hubo una diferencia aproximada de cien años, lo cual cual quiere decir, por lo menos en lo referente al ámbito orquestal cubano, que uno no surgió como una variación rítmica del otro.

Recientemente he identificado el uso del cinquillo en la música de un grupo malinke de Conakry, en Guinea. Este dato apoya la posibilidad de que dicho patrón rítmico se encontrara presente no sólo en Haití, sino en diversas músicas latinoamericanas no orquestales con influencias de los llamados *mandingas* o de otros grupos de la costa occidental africana. Dentro del video documental llamado *Foli* (Roebers & Leeuwenberg: 2010), aparece un ensamble de percusiones donde la clave-cinquillo es producida en un idiófono metálico similar a un cencerro alargado, mientras cinco membranófonos de diferentes tipos y tamaños ejecutan otros ritmos y variaciones. Y sorprendentemente, ahí el cinquillo se utiliza combinado con un grupo de cuatro simples corcheas, tal y como suele ejecutarse en el actual danzón. Otra característica relevante del tejido rítmico desarrollado por el ensamble guineano, es el uso de una segunda célula que fue utilizada con mucha frecuencia en las contradanzas habaneras

[216] Sobre la supuesta obtención del cinquillo a través del ritmo de tango escribe, por ejemplo, Argeliers León (1984): "Hay un elemento estilístico muy característico en la contradanza y en la danza que es el tradicional *ritmo de tango*, el mismo de la *habanera*, en piezas que precisamente se llamaron *danzas habaneras*. (…) El músico del pueblo acomodó, dentro de dos barras que le resultaban muy separadas y monótonas, una elaboración rítmica para la cual dos negras del compás no le estorbaban. Él jugaría con estos valores y haría con ellos tres elementos desiguales, irregulares: escribió tresillos o el equivalente de dos corcheas con puntillo, seguidas de una corchea. Desarticuló la semicorchea del *ritmo de tango* y la hizo resolver en la corchea del segundo tiempo, y a la corchea siguiente le dio un peso métrico independiente. No se desplazaron los acentos, sino que se liberaron de unos acentos regulares y constantes y en el mismo espacio se acomodó un nuevo sentido rítmico, que es el que condujo al *cinquillo* (…). (p. 282-283)

junto al ritmo de tango; está compuesta por semicorchea, corchea y semicorchea. Esta célula se utilizó profusamente ya desde antes de la época de incorporación del cinquillo a la música orquestal del Occidente cubano (véanse, por ejemplo, la melodía en los compases 7, 12, 16, 20, 22, 24 de la contradanza expuesta en la lámina 136).

En el ensamble malinke aquí transcrito, también aparece una variante del ritmo de tango recurrente en las contradanzas, la cual es ejecutada en el tambor 3; consiste en anticipar el tiempo fuerte no con una semicorchea, sino con un par de semicorcheas. (Figura 17)
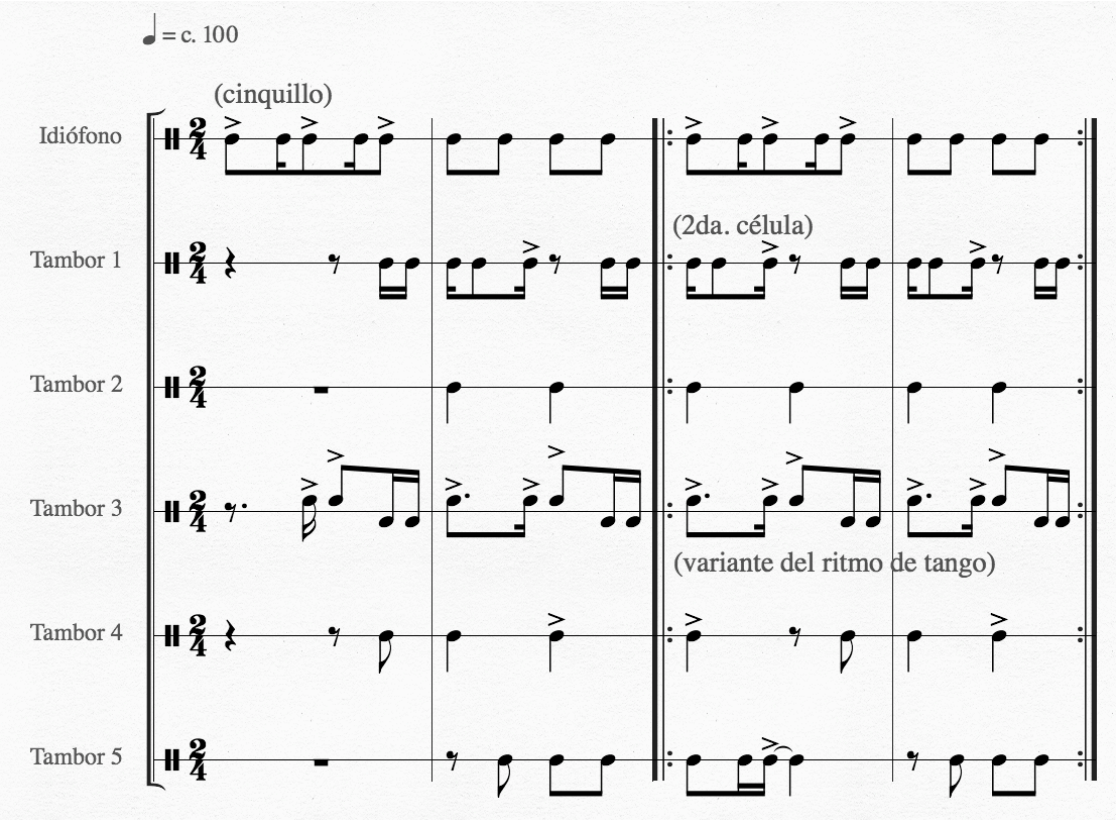


Figura 17. Ritmo de tango y clave-cinquillo ejecutado en un cencerro dentro de un ensamble de percusiones malinke de Guinea Conakry. Este último patrón es idéntico al que se utiliza en el danzón contemporáneo.

Por supuesto que este ensamble malinke hace pensar que estas tres estructuras rítmicas pudieron haber nacido juntas, en alguna música africana muy antigua, cuyos orígenes aún no han sido determinados; y que como fragmentos separados, hayan sido asimiladas en diferentes músicas fuera de África, hasta que volvieron a unirse siglos después en la práctica de las orquestas cubanas de mediados del siglo XIX, sonando en la nueva amalgama instrumental de los timbales y el güiro, y poblando cada vez más determinantemente el ámbito armónico-melódico de las contradanzas y el danzón.

En la segunda mitad del siglo XIX se intensificaría aún más el traspaso de elementos afroides a la música de promoción europea, transformación en la cual el eje articulador sería la unidad de los timbales y su nueva mancuerna dentro de la orquesta: el güiro.

3. Los timbales y el güiro: elementos resignificantes del sistema percutivo africano en la contradanza y el danzón

Como he mencionado, los registros sobre las dotaciones de orquestas cubanas durante la primera mitad del siglo XIX son casi nulos, y por ello es difícil saber con certeza cuándo se integró en ellas el güiro. Un indicio se encuentra en la ya citada noticia de un baile ofrecido por el Café Escuariza de La Habana en 1852, donde se anuncia la preparación de la orquesta con marímbulas y güiros "y demás instrumentos que usa en sus bailes la gente de color" (Lapique, 1998: p. 152). Antes de esto la pista parece perderse. Por ejemplo, en la orquesta descrita en *Cecilia Valdés* (1839) el güiro no se cuenta dentro de la dotación, tampoco aparece en la reseña del militar inglés James Edward Alexander en un baile habanero de 1833, ni en las referencias a las tempranas orquestas santiagueras organizadas por migrantes haitianos a principios del mismo siglo.

En contraparte, el güiro sí se menciona en músicas ligadas a la africanidad, junto con diversos tipos de tambores. Una muestra de esto lo aporta la citada gaceta camagüeyana de 1836, donde Betancourt refiere juntos "atabales, güiros y zambombos" en una "pantomima" de un cabildo afrocubano (citado por Lapique, 1979: p. 67). La función del güiro en estas músicas no debió ser diferente a la de otros idiófonos cuando se mezclaban con membranófonos dentro del sistema percutivo africano. Lo habitual en estos casos era que con el idiófono de sonoridad aguda —güiro, cencerro, muela de arado, palitos o maracas— se marcara un patrón rítmico muy estable más no inamovible, llamado ahora habitualmente "clave", mientras que con el membranófono, o un grupo de ellos en diferentes registros, se ejecutaran otros patrones, paráfrasis o variaciones rítmicas que contrastaran, en mayor o menor grado, con la regularidad del patrón marcado por el idiófono, aportando variedad y tensión polirrítmica al discurso musical. De la misma manera está construido el ensamble malinke transcrito en la figura 17.

La referencia del Café Escuariza deja ver una vía de integración del güiro al ámbito orquestal. Para la burguesía, bailar las danzas sacadas de la africanía, con sus elementos instrumentales originales, debió ser un detalle divertido que daba a sus celebraciones una atmósfera carnavalesca, probablemente bajo el cliché de que las comparsas de los afrocubanos exudaban júbilo. En este contexto orquestal, lo más probable es que el güiro se abocara a ejecutar cinquillos a manera de "clave". En la misma noticia se anuncia que la orquesta preparada ejecutaría una danza del estilo del *Cocoyé* —el paradigmático arreglo de Juan Casamitjana— donde se sabe que la repetición de este patrón rítmico era exuberante. Puede deducirse, por lo tanto, que el güiro y el cinquillo llegaron juntos a la música orquestal del Occidente cubano, y por ello quedaron fuertemente asociados, trasladando esta conexión posteriormente al danzón.

La burguesía criolla observó como un detalle divertido la incorporación del güiro haciendo cinquillos dentro de las orquestas, así como en las ceremonias de los cabildos de naciones vio superficialmente "pantomimas". Sin embargo, hay hechos que demuestran que, para los ejecutantes afrodescendientes, estas cuestiones tuvieron implicaciones mucho más profundas que el puro entretenimiento. A partir de la integración del güiro a la música orquestal danzaria de la élite, fue notoria una fuerte transformación substancial del estilo percutivo. Si bien anteriormente, los timbales por sí mismos, ya habían funcionado como un agente de cierta africanización de la música de promoción europea, las transformaciones alcanzadas antes de la incorporación del güiro no llegaron a sobrepasar los límites del oído cultural de los críticos burgueses, sino que al contrario, aunque se reconocía como un influjo afroide, la intensificación del ritmo de tango fue pronto asimilada como un rasgo propio de criolla cubanidad. Como apunta Lapique (1998):

> hemos hallado un precioso documento donde se reconoce, precisamente, que ya a inicios de la tercera década del siglo XIX, algunos habaneros estaban muy conscientes del cambio africanizado que había sufrido la contradanza francesa en nuestro suelo, y que esta africanización era de origen bantú. Se trata de una carta enviada al *Diario Liberal* el 6 de enero de 1821, con motivo de la puesta en escena de la ópera de Mozart *La clemencia de Tito*. El crítico remitente opinaba que ésa no era obra para nuestro teatro, dados los escasos conocimientos musicales que había en La Habana de entonces, y terminaba exclamando, después de decir que sabía música: '...me gusta más una contradanza *acongada* que la mejor *aria* italiana.' (p. 149)

En contraste, a partir de la integración del güiro a las orquestas, se inició un desaforado proceso de liberación del discurso desarrollado en las percusiones, apoyado en las estrategias creativas de las latentes culturas musicales africanas; y en este caso, los cambios estilísticos resultantes, sí trasgredieron las fronteras del oído europeizado, desatando fuertes críticas.

La explicación que encuentro en el funcionamiento del güiro como un catalizador del cambio se sustenta en la comprensión de que, a través de su integración a las orquestas ejecutando la clave-cinquillo y de su inmediato acoplamiento con los timbales, fue posible reconstruir por completo el sistema de organización rítmico africano, en el cual, como he mencionado, un idiófono agudo marca un patrón con una fuerte tendencia a la estabilidad, mientras otros membranófonos ejecutan otros ritmos o variaciones. A la vez que, desde el oído europeizado, el güiro resultaba un aderezo tímbrico para las estructuras armónico-melódicas de las piezas orquestales, desde la concepción musical africana la clave-cinquillo apelaba a los timbales a reconstruir la articulación ancestral de sus ensambles percutivos. Así, los timbales tomaron el papel del tambor *batá*, o del *salidor* y el *quinto* del guaguancó, tejiendo un discurso musical entre la clave-cinquillo y melodías que aún emanaban aires cortesanos.

El acoplamiento del sistema melódico-armónico europeo con el percutivo africano fue posible, en principio, porque sus tramos temporales eran compatibles; aunque el cinquillo presentaba una irregularidad rítmica ajena a cualquier compás utilizado en la música clásica europea, la suma de sus ataques sí era equivalente a un compás de 2/4. En este punto cabe mencionar que la popularización del cinquillo en la música orquestal cubana pudo ser un factor de peso para que la contradanza ternaria cayera en desuso, proyectando a la binaria hacia un desarrollo prolijo, que se continuaría en el posterior danzón. Hubo contradanzas en 3/4 y en 6/8, pero ninguno de estos compases es equivalente al tramo temporal ni a la métrica de subdivisión binaria del cinquillo. Por esta misma razón el llamado *vals tropical* en 3/4 no proliferó, aunque esta música también fue intervenida por la creatividad percutiva de los timbaleros. Esto puede concluirse del siguiente apunte de Eduardo Sánchez de Fuentes, extraído de su ensayo *El folklore en la música cubana* (1923), donde se mencionan unos "alborotosos timbales". Dice:

> El vals del país o vals tropical, también ya desaparecido, figuraba en los programas de los bailables (...) y lo bailaba la juventud de entonces,

> arrastrando indolentemente los pies y dando una serie de vueltas al compás de la música, que consistía en un monótono "Tres por cuatro", ritmo que marcaban con rutinarismo insoportable, el cobre y el parche de unos alborotosos timbales. (Citado por Lapique, 1979: p. 72)

No aparecieron en la música orquestal otros patrones ternarios que compitieran en difusión y predilección con el cinquillo.[217] Por lo tanto, la unión del sistema europeo con el africano se llevó a cabo más planamente dentro de la métrica binaria de subdivisión binaria, exactamente la misma sobre la cual se configuraría el danzón. Ahí, la ejecución del cinquillo aunado a un compás de simples corcheas, equivalía a una semifrase de dos compases. Como norma, las frases debían durar cuatro compases, y las secciones ocho. Cualquier alteración del compositor a este canon se vería reflejado en una discrepancia de la música con los pasos de baile previamente establecidos. Si se quería agregar más música a la pieza, tenía que hacerse necesariamente por secciones de ocho compases.

Además de las compatibilidades métricas mencionadas, el sistema melódico-armónico europeo y el percutivo africano se acoplaron también por algunas de sus principales diferencias, pues estas permitieron que sus espacios de acción no se atropellaban entre sí. Si el primer sistema se regía por medio de la escritura, el segundo se sustentaba en la transmisión oral. Mientras que los instrumentos de atril seguían una rigurosa sistematización armónico-melódica basada en los sonidos de las escalas mayores y menores, el tejido rítmico desarrollado en los timbales y el güiro

---

[217] Considerando el creciente desuso de la métrica y la subdivisión ternaria en la música orquestal cubana del siglo XIX, las orquestas jaraneras de Yucatán cobran aún más relevancia, pues su hacer se desarrolla característicamente por estos causes métricos. Las fuentes históricas de la conformación del repertorio ternario de las jaraneras parecen ser tres: 1) sones de la tierra mexicanos transcritos para la dotación orquestal; 2) las contradanzas ternarias que en Cuba cayeron en desuso hacia las últimas décadas del siglo XIX, sobre todo después de la popularización del danzón, pero que pudieron haberse arraigado y permanecido vigentes en los usos de la burguesía yucateca; y 3) la música llamada *clave cubana*, surgida a partir de grupos de cantantes afrodescendientes, en zonas colindantes a las zonas portuarias de La Habana (Orovio, 1981: p. 95). Entre los fines del siglo XIX y principios del XX hubo varios arreglos y transcripciones de estos cantos dentro de las orquestas cubanas especializadas en tocar danzones —escúchese por ejemplo *El ñáñigo* o *La revoltosa*, cuyas partes finales se encuentran en compases de 6/8. Esta influencia no llegó a establecerse dentro de los recursos habituales de los compositores de las orquestas de danzón, pero es posible que en Yucatán, región estrechamente relacionada con el Occidente cubano, haya funcionado como un refuerzo del ritmo ternario impulsado desde las dos fuentes anteriores. A partir de la clave cantada llevada al teatro, se generó la criolla en 6/8 durante los principios del siglo XX. La criolla influyó en la trova yucateca a la par del bolero y, por ello en su cancionero regional se encuentran tanto piezas ternarias como binarias. Revísese, por ejemplo, la obra del compositor Guty Cárdenas, el *ruiseñor yucateco*.

echaba mano de sonidos no temperados. Y en cuestión de los ámbitos de registro, dentro del sistema europeo la densidad de los ataques habitualmente ha sido mayor en la tesitura aguda, al contrario del sistema percutivo africano, donde las membranas —más graves que la clave ejecutada en el idiófono— han presentado mayor densidad y variedad. A continuación, explicaré con más detalle estos factores de acoplamiento entre los dos sistemas.

Como ya he mencionado, una de las primeras muestras de apropiación de los timbales por parte de los músicos afrodescendientes fue llevar la ejecución del instrumento de la escritura a la oralidad, mas hay que agregar que este proceso estuvo aparejado con la tendencia de llevar los sonidos producidos en los parches temperados al terreno de las alturas indeterminadas —alejándolos, cada vez más, del concepto de la orquesta clásica donde se han buscado afinaciones precisas para los timbales. Es difícil saber cuándo comenzó a llevarse a cabo dicha transformación en la técnica de ejecución timbalera, pero sí es posible determinar que, en el último cuarto del siglo XIX, los timbales en las orquestas cubanas ya se tocaban de una manera radicalmente diferente a sus homólogos de las agrupaciones europeas.

Para difuminar el temperamento de los parches, los timbaleros afrocubanos utilizaron diferentes técnicas de sordina con las manos, mismas que muestran una evidente conexión con las formas de percutir los *batá* u otro tipo de tambores procedentes de las culturas musicales africanas. Además de las sordinas con manos o dedos, se agregaron a la práctica timbalera afrocubana diversos ataques que combinaron el sonido del aro metálico. Estas técnicas se encuentran igualmente en la ejecución de muchos tambores de músicas latinoamericanas que han recibido la herencia africana. Propiamente esta técnica da origen a un instrumento mixto, un idiófono obtenido de la estructura morfológica del membranófono.

Actualmente, las técnicas percutivas afrocubanas aplicadas a los timbales europeos pueden observarse en el danzón mexicano. En dicha música es notorio que el avance de las maneras de ejecución procedentes de las culturas africanas ha relegado casi absolutamente a las técnicas europeas, a tal grado que los ataques "naturales", donde la afinación de los parches se deja escuchar, son los menos utilizados. Los golpes en la membrana más habituales en el danzón mexicano también presentan sordinas o timbres mezclados con el aro, procedimientos a través de los cuales el carácter temperado de los parches pasa a un segundo plano (para revisar con mayor detalle los diferentes golpes utilizados por los timbaleros mexicanos véase el subapartado 5.3. del Capítulo II,

Paleta tímbrica del timbalero). Tal vez por esta cuestión, en las danzoneras ha caído en desuso la práctica habitual *alla europea*, donde los timbales se afinan en el tono de cada pieza a ejecutar. Los únicos requisitos de afinación que mantienen los timbaleros de las danzoneras mexicanas parecen ser dos: que los timbales suenen en un registro medio de su tesitura (no demasiado tensos, ni muy graves) y, el más importante, que los tambores presenten una relación de 5.ta (o 4.ta en inversión).

La técnica percutiva de las contradanzas y danzones se forjó en los timbales de llaves de tornillo —el tipo barroco—, por eso dentro de esta música, no tan sólo resulta innecesario contar algún sistema de afinación variable en los timbales, sino que, de hecho, muchos golpes característicamente danzoneros no pueden desarrollarse en modelos organológicos más modernos. El timbalero Abel Jiménez me hizo notar que, por ejemplo, en los timbales sinfónicos no podrían conseguirse todos aquellos ataques con golpe de aro, pues la morfología de dicho modelo sinfónico no incluye esta pieza metálica. (A. Jiménez, comunicación personal, abril del año 2013)

En cuestión de registros se presentó una diferencia capital pero complementaria entre el sistema musical europeo y el africano. Como estos dos sistemas están concebidos de manera inversa, encuentran su máximo desarrollo en registros distintos. En el sistema homofónico europeo el registro grave tiende a mantenerse estable, fungiendo como una base sobre la cual se construye el edificio armónico de alturas organizadas, así las partes más agudas quedan con libertad de ejecutar variaciones melódicas una vez que las funciones armónicas han sido establecidas. Por su parte, el sistema percutivo africano presenta una tendencia inversa: mientras la clave —dispuesta en el registro agudo y ejecutada normalmente con idiófonos— mantiene una mayor estabilidad, los membranófonos ubicados del registro medio al grave aportan variaciones. Cierto es que dentro del sistema percutivo africano puede haber ensambles donde se conjunten membranófonos de distintos registros y, dentro de estos, no siempre los más graves son los que presentan mayor variabilidad y densidad de ataques; a veces, este papel lo toman los tambores que se encuentran en el medio del registro, pero aun así se sigue manteniendo la tendencia a tener lo agudo como la referencia de mayor estabilidad.

Hacia el último cuarto del siglo XIX el sistema percutivo africano ya formaba parte de los recursos generales de las agrupaciones populares en Cuba. Una muestra de la expansión que tuvo este sistema, desde la música afroide a la criolla, quedó registrada por Miguel Martín Farto (1983: p. 24, citado por Esquenazi, 2001: p. 86), quien hizo algunos

apuntes técnicos sobre los ya mencionados conjuntos de repique (ver capítulo anterior). Al comparar los conjuntos de dos barrios de Remedios, Villa Clara, descubrió que las organizaciones de sus tesituras sonoras, grave y aguda, pueden ser inversas. Dice:

> En El Salvador, por ejemplo, los cencerros y las gangarrias [idiófonos agudos como cencerros] dibujan, hacen improvisaciones, mientras la atambora [membranófono grave] mantiene el mismo ritmo. Sin embargo, en El Carmen es lo contrario, las atamboras son las que repican y los demás instrumentos llevan un toque uniforme.

En la descrición del primer conjunto se observa la lógica de organización del sistema europeo, mientras que el segundo se construye según el sistema africano. Los conjuntos de repique estaban muy emparentados con los ensambles de percusiones de vena africana, aunque a estas alturas del siglo eran ya habituales dentro de las festividades religiosas populares de la población mestiza. Dentro de dichas celebraciones, compartían el espacio de acción con las agrupaciones de piquete típicos, y tal vez por este influjo los conjuntos de repique también integraron timbales o pailas criollas a sus dotaciones.

Furtivamente los timbales y el güiro resignificaron el sistema percutivo africano dentro del seno mismo de un concepto orquestal apegado a la cultura europeizada. En el plano simbólico, el hecho de instalar un mundo sonoro que funcionara bajo las reglas de ejecución y transmisión oral de las culturas africanas, dentro de la música de la élite, fue un logro bastante trascendente. Esto representó tangiblemente un terreno social ganado a la élite. Tomando en cuenta este logro simbólico, se explica el hecho de que, una vez insertado el güiro a las orquestas, no se haya dado marcha atrás a su presencia, como hubiera sucedido con un mero elemento jocoso. Al contrario, una vez que hizo mancuerna con los timbales y juntos insertaron el sistema percutivo africano en un ámbito sonoro donde nunca antes se había escuchado, esta amalgama instrumental se propagó por la música cubana, hacia las nuevas dotaciones emergentes del sustrato popular en la segunda mitad del siglo XIX, como los mencionados conjuntos de alemanas o aquellos con órganos portátiles (ver lámina 133).

Ahora bien, en el nudo de estos dos sistemas musicales se encontraron los timbales, funcionando en la práctica como una trabe de acoplamiento entre lo melódico-armónico europeo y lo percutivo africano. Dentro del primer ámbito cumplían una función similar a la de sus homólogos en la orquesta clásica haydiniana, apoyando las líneas más sonoras destinadas a los metales o al *tutti* orquestal, remarcando los

broches de cierre de las frases y marcando la agógica musical —incluso es posible ver en el redoble ejecutado antes de cada danzón una reminiscencia de su arcaica función heráldica. Por otra parte, dentro del segundo ámbito, el timbalero se atuvo a las reglas creativas de la tradición oral africana donde su principal referencia métrica era la clave-cinquillo del güiro[218]; la forma de cada pieza delimitó el espacio general de acción a través de la escritura, pero al interior de cada compás, los parches recobraron un inmenso espacio abierto a la improvisación y la paráfrasis rítmica.

Los timbales se convirtieron entonces en un instrumento simultáneamente significante en dos semiosferas musicales. Desde el prisma europeo seguían siendo la percusión de más alta jerarquía en la orquesta clásica. Visto desde los parámetros de las culturas musicales africanas, junto con el güiro, eran la expresión y expansión de una forma de creatividad musical y cultural que había sido marginada durante los tres primeros siglos de la Colonia. En el siguiente mapa conceptual muestro la ubicación de los timbales, en el epicentro del acoplamiento de los sistemas armónico-melódico europeo y percutivo africano. (Figura 18)

Así, el antiguo binomio instrumental del núcleo de significación profunda —heredado de los grupos heráldico-militares de Oriente, África y Europa—, tuvo que incorporar un tercer elemento: el güiro, en su función de clave. De tal forma que el núcleo significante de las orquestas latinoamericanas se volvió una unidad tripartita. Esta nueva configuración fue en realidad la unión conceptual de dos núcleos instrumentales anteriores. Por un lado, el binomio de tambores-cazo y aliento, resignificado en los timbales y el cornetín de las típicas; por el otro, la pareja de membranófono e idiófono, proveniente de las ancestrales músicas percutivas de África, resignificado en los timbales y el güiro. En la fusión de estos grupos, los timbales quedaron en un espacio de intersección, adquiriendo el gran trabajo de funcionar sincrónicamente dentro de los códigos de ambos núcleos, articulándolos y creando al fin una nueva estructura nuclear.

[218] Esta clave es a veces sustituida, ya sea por otras claves o por otros idiófono como, por ejemplo, la llamada *clave xilofónica cubana*, otros instrumentos integrados al set del timbalero, o por el golpeteo en la caja metálica de los mismos timbales.

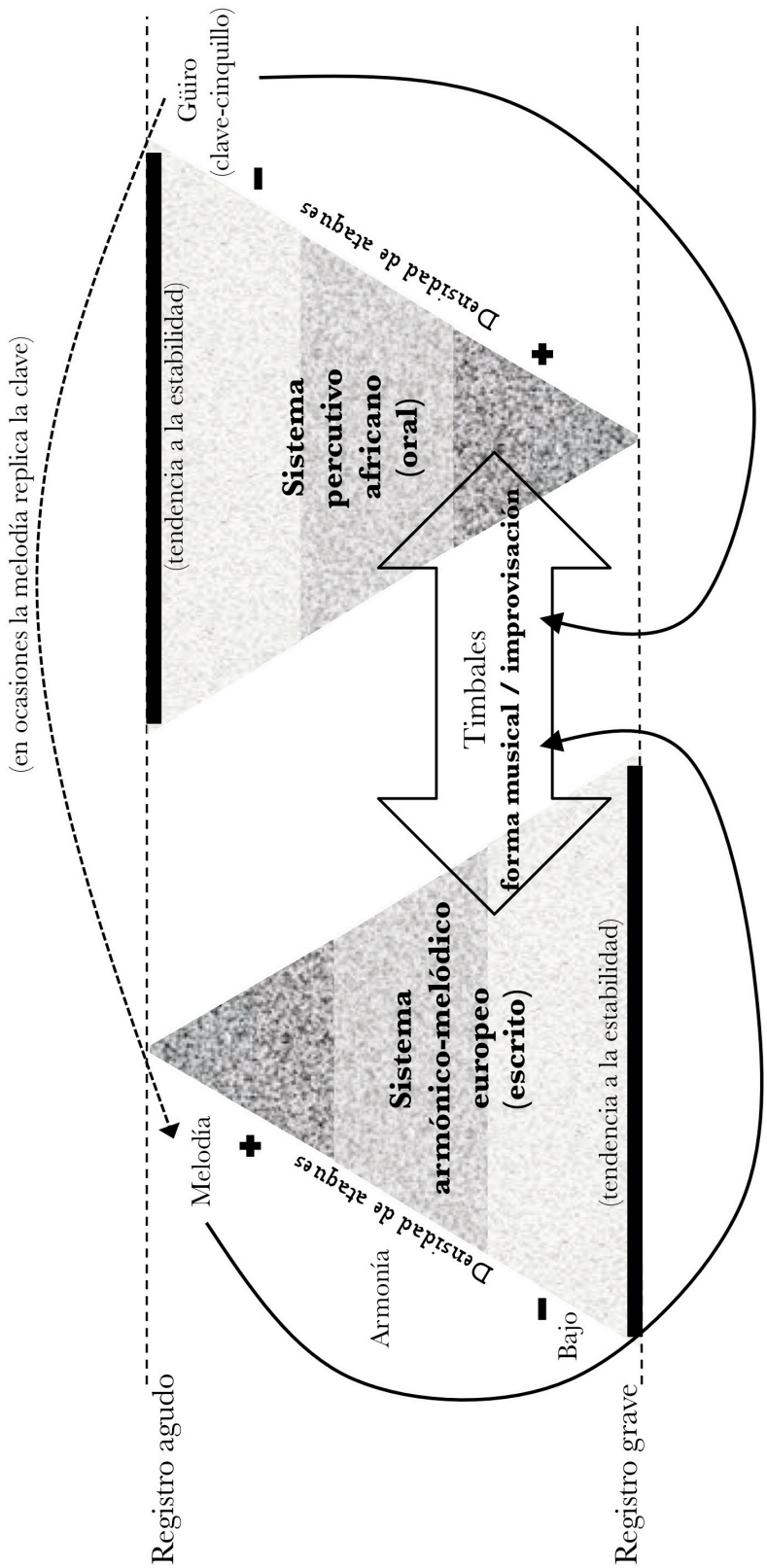


Figura 18. Mapa conceptual del acoplamiento de los sistemas musicales armónico-melódico europeo y rítmico percutivo africano dentro de las orquestas de baile cubanas de mediados del siglo XIX. Es en esencia el mismo tipo de funcionamiento operativo de las danzoneras mexicanas contemporáneas.

Una vez reconstruido el sistema percutivo africano dentro de las orquestas criollas, se abrió la oportunidad a los timbaleros de integrar, como nunca antes, el material rítmico desarrollado hasta ese entonces sólo en los ensambles de músicas afroides. Esto debió resultar en un enriquecimiento superlativo de la música, en cuestión de densidad de ataques percutivos, diversidad tímbrica, variaciones rítmicas y síncopas, elementos que rápidamente se abrirían paso hacia las líneas de los instrumentos escritos. En este sentido, la incorporación del güiro a las orquestas burguesas fue también un elemento acelerador del traspaso del cinquillo, del ámbito percutivo oral al armónico-melódico escrito. Pasó de ser una singularidad excéntrica en el famoso arreglo del *Cocoyé*, a una casi generalidad en las líneas escritas del danzón.

Puede saberse que la práctica percutiva de las orquestas cubanas llegó a un nivel de africanización inédito porque, hacía las últimas décadas del siglo XIX, hubo una profusión de textos que atacaban este estilo exacerbado que se trasladó al danzón cuando se conceptualizó como categoría musical. Quienes fincaban su oído en el concepto burgués nacionalista con tendencia a la ideología europeizada, y se proclamaban defensores de su moral, asociaron las desaforadas percusiones del danzón con todo aquello que les resultaba denigrante socialmente.

Alejandro Madrid y Robin Moore (2013) han recopilado una interesante lista de documentos donde se mencionan las cualidades africanas del danzón y la conexión de estas con el salvajismo y la inmoralidad, según los críticos moralistas cubanos de finales del XIX. Esta lista aparece en el mencionado libro *Danzón; Circum-Caribbean dialogues in music and dance*, específicamente en el capítulo III, titulado *Race, Morality, and the Circulation of Danzón, 1879-1940.* Es notorio que en muchos de estos comentarios se mencionan las percusiones en el centro de la discusión. Presento aquí un extracto de estas referencias.

En el diario *Aurora del Yumurí*, en 1881, se publicó que los sonidos de las orquestas de danzón insinuaban la "viril exclamación de los salvajes" y que los ritmos de los timbales "recordaban los orígenes africanos de la música". También, que el danzón "era peligroso para la moral de la sociedad cubana, pues excitaba bajas pasiones y sugería las prácticas atávicas de los pueblos bárbaros", y que "incitaba al hombre y la mujer a actos inapropiados, y estaba ligado a otros vicios como la embriaguez, el tabaquismo y la prostitución (...). (Castillo Faílde, 1964, citado por Madrid & Moore, *ibídem*: p. 84, 88)

Este y otros periódicos, como el *Diario de la Marina* o *La voz de Cuba* —todos al servicio del control monárquico—, en algún momento, entre 1870 y 1890, incluso prohibieron la impresión de la palabra "danzón" en sus artículos (*ibídem*: p. 79). Y Benjamín de Céspedes en su panfleto sobre *La prostitución en La Habana* (1888), escribió las siguientes líneas donde se mencionan específicamente a los timbales y el güiro como corruptores de la moral. Este fragmento, aunque prejuicioso, no está exento de sugerentes imágenes elaboradas con apasionada intensidad decimonónica, lo cual no deja de insinuar que al propio cronista le atraían sensorialmente las mismas cosas que atacaba; es el texto que he tomado como epígrafe de este capítulo final. Dice:

> Por todos los ámbitos de la ciudad resuena el penetrante alarido del cornetín; reclamando al macho y a la hembra para la fiesta hipócritamente lúbrica. Desde el modesto estrado hasta el amplio salón de la más encopetada sociedad pública, acuden todos confundidos y delirantes a remediar sin pudor ni decoro escenas sáficas de alcoba, bautizadas con los nombres de danza, danzón y yambú. Músicos y compositores, —por lo general de la raza de color,— rotulan con el dicharacho más expresivo, recogido de la calle o del tugurio, sus abigarradas composiciones, cuyos ritmos son la expresión musical imitativa de escenas pornográficas, que los timbales fingen como redobles de deseos, que el respido [¿ríspido?] sonsonete del guayo como titilaciones que exacerban la Lujuria y el clarinete y el cornetín, en su competencia estruendosa y disonante, parecen imitar las ansias, las súplicas y los esfuerzos de que lucha ardorosamente la pasión amorosa. (*Ibídem*: p. 88)

Por último, cito que en la última década del siglo XIX, el crítico musical Serafín Ramírez en su libro *La Habana Artística. Apuntes para la historia* (1891), comparó el sonido de las percusiones del danzón con las que sonaban en los cabildos de naciones africanas, denunciando el "rudo golpeteo" de los timbales y el güiro, y el "estrepitoso clamor" de los alientos (*ibídem*: p. 84).

Aquí se ve cómo, en el imaginario de la élite conservadora, el danzón y en especial sus percusiones, se ubicaban en la misma constelación que la inmoralidad sexual, la lujuria, la prostitución, lo africano, la "raza de color", el salvajismo, lo primitivo, el estruendo, la disonancia y el abigarramiento sonoro. Un compositor arrojado como Agustín Lara habría visto, en estas nociones, magníficas ideas para enaltecer el erotismo de la música criolla en una canción. Más aún en imágenes como la de los timbaleros y sus "redobles de deseos", pues asocia los ritmos con la expresión musical de la sexualidad.

.

Sobre todo las dos últimas referencias anteriores, dan en el clavo a la hora de acusar los elementos responsables de la "inmoralidad" musical danzonera, precisamente los instrumentos del nuevo núcleo de significación tripartita: los alborotosos timbales, el güiro y "los estrepitosos alientos" en su "competencia estruendosa".

En muchos sentidos, la exuberancia de la música criticada en las citas anteriores estuvo relacionada con el hacer de los timbales y el güiro, pues cuando las percusiones fueron manipuladas desde la concepción africana, enriquecieron su paleta de recursos, y adquirieron más relevancia en el discurso musical. En términos simbólicos, esto fue un signo de la mayor presencia que estaban consiguiendo los grupos afrodescendientes en la sociedad colonial. Al incrementarse la voz, la presencia y la riqueza de las percusiones, los alientos debieron subir su intensidad sonora y emocional —a esto se refieren los cronistas cuando mencionan los "alaridos" del cornetín—; los ejecutantes de atril debieron sentirse interpelados por la libertad adquirida y manifestada desde la práctica timbalera, la llave que había abierto la puerta al incremento de la variación e improvisación. En conjunto, estas transformaciones configuraron un estilo muy particular, donde los elementos afroides se encontraron exacerbados.

La propaganda anti-danzonera de la época se explica como parte de una amplia estrategia diseñada por la élite monárquica para sembrar el miedo racial entre la burguesía —mayoritariamente blanca pero también compuesta por un sector de mulatos acomodados—, promoviendo el repudio ante todo aquello que pudiera asociarse con lo africano. Hay que tomar en cuenta que, como apuntan Alejandro Madrid y Robin Moore (*ibídem*), en esta época la ideología de la élite estaba marcada por el racismo científico, el evolucionismo y el darwinismo social, corrientes que planteaban una división retórica del mundo entre razas superiores e inferiores (p. 77). Con estas ideas se buscaba, a fin de cuentas, dar una justificación racional a la explotación humana.

Pero visto desde la otra parte, la de los insurgentes sublevados, el nuevo estilo percutivo híper-africanizado, aplicado primero a las contradanzas y luego al danzón, sirvió como un medio de proselitismo nacionalista, antimonárquico y antihispánico, que precisamente encontraba en los elementos afroides un símbolo con la suficiente

fuerza y especificidad como para oponérsele a la cultura y la ideología de la élite.[219] Pero corría el peligro de que este impulso liberal expresado en el estilo musical de pronto se volviera también contra de la propia ideología burguesa de los criollos. En el centro de la discusión se encontraba pues, el fin del sistema colonial sostenido por el trabajo forzado en las plantaciones, la discriminación racial y la desigualdad de los derechos civiles, ya sea que fuesen situaciones impulsadas por los monárquicos o los propios nacionales.

El danzón surgió en un filón estilístico de la contradanza completamente asociado a la africanía y la liberación. El propio Miguel Faílde, quien se reconoce como el creador del danzón como categoría musical, colaboró directamente con líderes de la insurrección como Juan Gualberto Gómez y Martín Morúa. E incluso estuvo a punto de ser exiliado en 1895, por la composición de su danzón *Por nuestra parte sin novedad*, título que fue percibido por las autoridades coloniales como una afrenta a la retórica militar española. (Madrid & Moore, *ibídem*: p. 81)

El danzón orquestal surgido de este impulso —exuberante, desordenado e insurrecto— no se habría podido concebir sin el gran aporte del sistema percutivo africano. Y es aquí donde se reveló la labor del timbalero como un actor social necesario para la configuración de esta música. Nótese que, aunque los elementos rítmicos afroides también impactaron en el ámbito de los instrumentos escritos, estos por sí solos no habrían podido generar una fuerza identitaria capaz de ir más allá del concepto burgués de la música "criolla", construido antes de la integración del güiro y

[219] El miedo y odio racial ya había desatado dos episodios de violencia en el Occidente de Cuba. El primero fue llamado la Conspiración de la Escalera, acaecido en 1844; fue una redada a gran escala organizada por la élite blanca en el poder, para capturar y enjuiciar a todos los "negros, pardos y mulatos" que habían alcanzado posiciones sociales relevantes, bajo el pretexto de haber descubierto una supuesta conspiración para derrocar el poder colonial. Muchos de los victimados fueron músicos pues, como se ha dicho, este oficio permitió a los afrocubanos ascender en la escala social, permitiendo su avance económico. Alejo Carpentier (1987) escribió al respecto que: "los blancos envueltos en la causa fueron absueltos, con una o dos excepciones. Los negros, en cambio, pagaron por todas las supuestas culpas. El poeta *Plácido* y el músico Pimienta fueron ejecutados. El compositor Buelta y Flores sufrió la tortura antes de ser deportado. El poeta Juan Francisco Manzano, a pesar de sus buenas relaciones con los medios intelectuales, fue a dar con los huesos a la cárcel. Después de haber dedicado sus mejores composiciones a altos personajes españoles y de escribir sonetos a las damas de la aristocracia, Claudio Brindis de Salas —el padre— fue arrestado y sometido a la tortura por O'Donell. Al ser amnistiado, cuando quiso reorganizar su antigua orquesta se encontró con que casi todos los músicos habían sido ajusticiados" (p. 328). El segundo evento violento registrado por racismo donde se involucró a los músicos, fue la ya mencionada matanza del Teatro de Villanueva, en 1869, cuan la orquesta *Flor de Cuba* ejecutaba la contradanza *El perro huevero*. (Ver el apartado 3. del capítulo anterior)

previamente a que prendiera la mecha de la revuelta independentista. Si las orquestas típicas cubanas de finales del siglo XIX hubieran tocado sin timbales y güiro, quedándose con las puras estructuras armónico-melódicas, ningún oído conservador se hubiera crispado.

El gremio timbalero se convirtió en el oficiante del sincretismo cuando encontró la vía para amalgamar desde su instrumento, los núcleos significantes de la antigua tradición heráldica —a la vez hispanomusulmana y afromusulmana—, más una concepción práctica percutiva africana de origen insondeable. De estas dos vertientes, los timbaleros cubanos extrajeron el material simbólico procedente de la historia larga de su oficio y de su instrumento, para generar a partir de ahí nuevos significados que serían utilizados en el proyecto de liberación de su grupo. Si los antiguos atabaleros y timbaleros europeos y africanos simbolizaban la persona y el poder del soberano, y luego el estatus de clase, los ejecutantes afrocubanos redirigieron la carga simbólica del instrumento hacia la liberación de la fuerza social de las clases oprimidas e inconformes.

Este proceso fue un claro ejemplo de aquellos casos revelados por Carlo Ginzburg (ver apartado 4.8. del Capítulo I) donde el contrapeso de la historia oral de larga duración es tan fuerte, que termina por volverse la verdadera cultura dominante.

4. La continuidad del estilo percutivo africanizado en las danzoneras mexicanas

Hacia finales del siglo XIX comenzó a manifestarse en Cuba una nueva postura estilística en la música orquestal bailable más conservadora. Al parecer, a un sector importe de músicos no le fue indiferente la virulenta crítica y propaganda que los ideólogos reaccionarios profirieron sobre el danzón híper-africanizado. Así surgieron propuestas instrumentales que buscaron resolver las inconveniencias de los magullados oídos europeizados. Uno de los primeros conjuntos registrados que observaron esta postura fue la *Unión Armónica*, que tocó la noche del 31 de julio de 1890 en la glorieta "Saratoga" de una playa de Matanzas. Ezequiel Rodríguez (1967), ha mencionado que el formato de esta agrupación fue conocido en su momento como *bunga*, y que contó con piano, flauta, violín y contrabajo (p. 94). Parecería que la selección de instrumentos estuviera, justamente hecha, en base a la eliminación de todo aquello que amonestó Benjamín de Céspedes en *La prostitución en La Habana*

de 1888. No hay percusiones —ni parche ni raspador—, y no hay cornetín de alaridos que ardorosamente incite a la pasión amorosa.

La *Unión Armónica* se enfila más hacia un conjunto de cámara con pretensiones clasicistas, dentro del cual el piano figura como un elemento central, no tan sólo por la cuestión de su capacidad armónica, sino por su acción desestigmatizadora sobre los signos musicales declarados contrarios a la cultura elitista europeizada. A esas alturas del siglo, las contradanzas al piano de Manuel Saumell (1794-1870) eran ya clásicos nacionalistas burgueses y, en esa misma arteria pianística, Ignacio Cervantes (1847-1905) demostraba que algunos rasgos rítmicos y melódicos característicos de las contradanzas cubanas podían fusionarse con ideas armónicas chopinianas.[220] Por lo tanto, no fue del todo una novedad que se siguiera el mismo procedimiento con el danzón. La dotación de la *Unión Armónica* está pensada para enjuagar las máculas vistas desde los críticos ortodoxos —cuyas voces eran las únicas que se publicaban y, en mucho construían el criterio general de la clase media y alta. Hubo músicos orquestales que prefirieron alinearse y no correr el riesgo social y político con la ejecución de un estilo radical.

Bajo esta misma iniciativa conservadora surgió, durante los últimos años del siglo XIX, el formato de la *charanga francesa*, cuya dotación inicial difirió de la bunga *Unión Armónica* por el añadido de un segundo violín. La primera *charanga francesa* reconocida en La Habana fue la de Antonio "Papaito" Torroella —hay una fotografía de 1898—, misma que incluía piano, flauta, dos violines y contrabajo (*ibídem*: p. 94). Se mantuvo la ausencia de percusiones. El término "charanga" puede explicarse aquí por la reducción instrumental, sin embargo, sobre el añadido de "francesa" no hay todavía una explicación clara. Hay básicamente dos sugerencias al respecto: la primera es que se haya buscado ligar su configuración con alguna herencia francesa a través de instrumentos, como el piano o la flauta; la segunda, que tal apelativo se haya insertado claramente como un signo de estatus y sofisticación. Ambas hipótesis no están separadas. La música de piano durante el siglo XIX estuvo asociada los más rotundos valores de la burguesía, y en América representó sonoramente los afanes ideológicos europeizantes. Por otra parte, a finales del siglo, lo europeo en su expresión más

[220] La consolidada técnica pianística de Ignacio Cervantes Kawanagh le permitió "dibujar", entre las líneas de las dos manos al teclado, las percusiones de la contradanza orquestal de las típicas. Sin embargo, él mismo parece reconocer y evocar su ausencia cuando en ***Los muñecos*** indica un ritmo percutido directamente sobre la madera del piano, recurso nunca antes utilizado en la literatura pianística —hasta donde he podido indagar.

sofisticada era entendido como aquello que venía de Francia. París fue en esos momentos la capital cultural del mundo occidental.

Durante más de tres décadas las típicas y las charangas, cada una con su estilo, compitieron por los espacios de la música bailable. Y es de hacer notar que esta disputa se dio en un ambiente donde no cesaron los ataques hacia lo africano, incluso después de haberse consumado la Independencia. Uno de los ideólogos más recalcitrantes de esta postura anti-africana fue Eduardo Sánchez de Fuentes, pianista, compositor e historiador de la música cubana. Sobre él y su ideología ha escrito Carpentier (1987):

> La repugnancia de Sánchez de Fuentes a admitir la presencia de los ritmos negroides en la música cubana, se explica como un estado de ánimo muy generalizado en los primeros años de la República. Hacía tiempo que los negros habían dejado de ser esclavos. Sin embargo, en país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro —es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias en estado puro— era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable. (p. 441-442)

En este contexto, las charangas terminaron por incorporar percusiones a su dotación a principios del siglo XX, pero de una manera mucho más discreta, reduciendo su discurso casi al esqueleto, para así obtener un danzón domesticado que cediera el protagonismo a las estructuras armónico-melódicas. En algunas charangas sólo se incluyó el güiro, en otras también se integró un nuevo tipo de tambores cilíndricos que, pese a no tener relación organológica con los timbales, tomaron su nombre (lámina 6).

No hay todavía un conocimiento cabal sobre la invención de estos nuevos timbales, timbalitos, pailas o tarolas. Su fisonomía asemeja un redoblante o un *tom* como los utilizados en las baterías del jazz, es por ello que Madrid y Moore (2013) proponen esta línea de influencia a través de las bandas estadounidenses que comenzaron a conocerse en Cuba luego de la Independencia (p. 29). Aunque a estos tambores se les llame "pailas", resultaría forzado establecer un parentesco organológico con las anteriores pailas tambores-cazo, pues el nuevo intrumento corresponde a la familia de los tambores cilíndricos. El nombre debió haber sido asignado porque las nuevas "pailas" cumplían una función similar a la de las anteriores dentro del conjunto orquestal. Sin embargo, algo que resulta claro es, que estos nuevos "timbales" —que llamo aquí tarolas para evitar confusiones—, se construyeron tomando elementos

organológicos de los timbales de las típicas. Se mantuvo la relación de 5.ta o 4.ta entre la pareja de parches, cosa que no sucede con los *toms* de batería y, además, en algunas fotografías puede apreciarse la utilización de las llaves de tornillo para la tensión de las membranas.

Por otra parte, en lo que respecta al discurso musical y el timbre, sí hubo un cambio evidente. Con las tarolas en las charangas francesas se buscó obtener una versión filtrada de la función de los timbales de las típicas. La que fue una alborotosa arenga se vio reducida al casi absoluto cumplimiento de las figuras básicas de los patrones rítmicos en las tarolas. Asimismo, en la cuestión tímbrica, la falta de grandes vasos y el menor diámetro de las membranas promovieron sonidos mucho menos corpulentos y más controlables, y por ello menos prestos a la saturación. Este es el caso donnde un cambio en el *instrumento-modelo* transforma el *instrumento-uso*. Sobre esta percusión constreñida, el flautín emergió como el nuevo protagonista improvisador de las charangas. La figura del timbalero en las orquestas cubanas no volvería a recuperar su protagonismo hasta la era del mambo, en los parches de "Tito" Puente, acaso al develar de nuevo el sistema percutivo africano que conscientemente se había relegado a las estructuras de matriz europea.

Hacia la década de los 20 del siglo XX las charangas habían ya tomado una visible ventaja a las típicas, lo demuestran las fotografías de la época. Siguiendo a Madrid y Moore (2013) este desplazamiento tuvo que ver con que había en la memoria una asociación de las típicas con controversias raciales (p. 52). Por su parte, las charangas se postulaban como un símbolo de cubanidad más afín al ideal nacional buscado por los ideólogos conservadores. La idea de que las típicas cayeron en desventaja frente a los pequeños grupos de son, por ser agrupaciones más grandes y por lo tanto más caras, parece improbable. Esto no explica por qué entonces hubo charangas que crecieron en dotación integrando algunos instrumentos antes presentes en las típicas o las bandas de jazz, pasando de cinco hasta ocho integrantes y manteniendo esta tendencia al crecimiento en la década de los 30. En contraparte, durante esta última década los registros de actividad de las típicas se reducen casi a la nada.

El modelo de la típica cubana con timbales fue también sembrado en México, como lo demuestran algunas fotografías fechadas entre el siglo XIX y el XX (ver láminas 130 y 131). A diferencia de lo que sucedió en Cuba a partir del surgimiento de las charangas, en México, los timbales sí permanecieron en la transición de las típicas a las danzoneras. Y hay razones para pensar que los timbaleros mexicanos también

asimilaron la práctica percutiva cubana en su forma más afroide, pues este proceso de transferencia comenzó incluso antes de que se declarara inventado el danzón como categoría musical y, por lo tanto, antes del estilo percutivo domesticado. Hay huellas de intercambios en ambos sentidos. Recuérdese el personaje del timbalero mexicano que Bartolomé José Crespo incluye en su sainete *Debajo del Tamarindo* (1864), y también la acción dispersora de las compañías cubanas de teatro. Además, hay que destacar la llegada a nuestro país de varios timbaleros cubanos, ya dentro de la época del auge del danzón híper-africanizado. Aquellos de los que más se han conocido sus actividades musicales son, en orden cronológico, Tiburcio Hernández "Babuco", el "Negrito" Charles y Consejo Valiente Roberts "Acerina".

Federico Gamboa, en su novela *Santa* (1903) ofrece una visión sobre el danzón mexicano donde aparecen algunas descripciones sonoras muy similares en cuanto a la exuberancia que critican las voces conservadoras cubanas del siglo XIX, pero con la importante diferencia de que, en el contexto mexicano estos rasgos adquieren una valoración positiva en base a un enaltecimiento idealizado de lo caribeño. De nuevo se resalta en el retrato la relevancia de los timbales y el cornetín (el pistón), como elementos centrales del conjunto, ejecutando un discurso musical muy enardecido. Dice un fragmento:

> ábrase al público la taquilla de boletos: "¡Señoras solas, gratis, caballeros un peso!" y los músicos, tras sus atriles, templan y afinan sus desacordes instrumentos. Del testero de la sala cuelga un anuncio: "¡Danzón!", y al filo de la una y media —el local ya demasiado concurrido—, el danzón estalla con estrépito de tropical majestad, los timbales y el pistón haciendo retemblar los vidrios de las ventanas, pugnando por romperlos e ir a enardecer a los transeúntes pacíficos que se detienen y tuercen el rostro, dilatan la nariz y sonríen, conquistados por lo que prometen esas armonías errabundas y lúbricas.

Una década después, el escritor y militar Francisco L. Urquizo, en su novela *¡Viva Madero!* de 1913, describió el ambiente de un prostíbulo capitalino donde ubicó la orquesta de "Babuco" en plena acción. También en esta narración se percibe una apreciación positiva de los elementos exuberantes del danzón, al relacionarlos con la alegría de su timbalero. El serrallo operaba bajo el subrepticio nombre de "Academia Metropolitana". La descripción es tan detallada que parece provenir de la experiencia propia del autor. Dice:

> La entrada al establecimiento era simplemente sencilla y rutinaria. Se llegaba a él por los medios que cada quien dispusiera, se compraba un boleto y, ya está. Ahora una vez adentro, se podían hacer dos o tres cosas diferentes (...) La alegría musical estaba a cargo del negro "Babuco" y su especialidad eran los danzones calientitos, sugerentes, enardecedores, con el castigo lacerante del cornetín airoso, el ton-ton de los timbales y el rascar cadencioso y único del güiro (...). (Citado por Flores y Escalante, *ibídem*: p. 9-10)

Llama la atención que, al igual que Benjamín de Céspedes en su *Prostitución en La Habana* (1888), Urquizo destaca el núcleo tripartito de más profundo significado en la reciente configuración danzonera: cornetín, güiro y timbales.

Al parecer, el término "danzonera" no surgió a partir de un cambio en la dotación, sino como acotamiento del repertorio debido a la preferencia de los bailadores. Según Jesús Flores y Escalante (2006b), la primera vez que se socializó la nominación de una orquesta como "danzonera" fue en el Puerto de Vereacruz, cuando se presentó la orquesta de "Babuco" en un baile llevado a cabo en el Recreo Veracruzano, en 1905 (p. 54). Un año después, "Babuco" conocería a Miguel Lerdo en la Ciudad de México —el mismo director de la prestigiosa típica que llevaba su apellido. Lerdo, gran bohemio contactado con todos los establecimientos de baile dignos de conocerse, abrió las puertas laborales para la orquesta de Tiburcio en la capital. En 1906 la agrupación dirigida por "Babuco", llevada desde Veracruz, sería presentada como "danzonera" en la Ciudad de México, expandiendo así el nuevo concepto orquestal (p. 55). La libertad de la nueva nomenclatura creó un espacio simbólico favorable para la reconfiguración instrumental de las orquestas ulteriores, por ejemplo, hubo danzoneras que integraron saxofones y trombones.

Los elementos afroides en la práctica timbalera no adquirieron en México asociaciones peyorativas, como sí sucedió en Cuba, sino que al contrario, resultaron muy halagüeñas. También hubo ideologías racistas mexicanas, pero sus ataques se dirigieron hacia las culturas indígenas y no hacía la africanidad. Uno de los principales ideólogos del racismo mexicano en esta época fue José Vasconcelos, quien, por ejemplo, escribió en su *Breve historia de México* (1978 [1937]) que:

> El hecho de que tenemos en México tantos millones de indios no debe apesadumbrarnos, siempre y cuando la tendencia castiza subsista, o sea el empeño de hacer del indio un europeo por el alma, un cristiano, y no un pagano con paganismo de salvajes. Al contrario, el indianismo que pretenden

> retrotraer del pasado, devolvernos a lo indio, es una traición a la patria que, ya desde la Colonia, dejó de ser india.
>
> Por eso siempre hemos hablado de incorporar al indio a la civilización, es decir, al cristianismo y a la hispanidad. ¡Y a fin de que todos nuestros hijos unidos disfruten de un México totalmente regenerado de un aztequismo; incluso, se entiende, los indios y los hijos de los indios! (p. 151) [221]

Con las baterías ideológicas enfiladas hacia lo que se llamó "el problema indígena", se pasó por alto el aporte africano. En el momento de la llegada del danzón a costas mexicanas ni siquiera se sospechaba que los afrodescendientes representaran algún sustrato cultural importante en el país. La supuesta ausencia de una africanidad mexicana operó a favor de las músicas llegadas del Caribe, pues adquirieron un aura de exotismo que las hizo muy atractivas para todas las clases. En este sentido, el hecho de que los timbaleros cubanos, "Babuco", el "Negrito" Charles y "Acerina"

---

[221] José Vasconcelos es actualmente enaltecido como uno de los ideólogos más importantes del proyecto de nación llevado a cabo durante la primera mitad del siglo XX, se considera además un prócer de la educación, muy venerado institucionalmente por cierto en la UNAM. Seguramente esta mitificación del personaje se ha construido sin revisar el fondo ideológico de su postura aparentemente progresista, pero híper-racista. Cito algunas otras ideas que escribió en su ***Breve historia de México***, de 1937, con el fin de poner el dedo en el renglón. Dice, por ejemplo:
"El Polpol Vuh es colección de divagaciones ineptas, remozadas un tanto por los recopiladores españoles de la conquista que mejoraban la tradición verbal incoherente, incomprensible ya para las razas degeneradas que reemplazaron a las no muy capaces que crearon los monumentos. (…) Los españoles advirtieron la torpeza del pensamiento aborigen y, sin embargo, lo tradujeron, lo catalogaron, lo perpetuaron en libros y crónicas, y hoy ya sólo la ignorancia puede repetir el dislate de que los conquistadores destruyeron una civilización. Desde todos los puntos de vista, y con todos sus defectos, lo que creó la Colonia fue mejor que lo que existía bajo el dominio aborigen.
Nada destruyó España, porque nada existía digno de conservarse cuando ella llegó a estos territorios, a menos de que se estime sagrada toda esa mala yerba del alma que son el canibalismo de los caribes, los sacrificios humanos de los aztecas, el despotismo embrutecedor de los incas" (1978: p. 17). "Sin embargo, si queréis testimonios auténticos, testimonios indígenas, os remito a los dos autores ya citados, el Inca Garcilaso y el mexicano Alba Ixtlixóchitl, mestizos ambos, en quienes halla voz por primera vez, lo indígena; no nos llega en ellos puro, desde luego, sino mezclado a lo español, purificado, enaltecido por la cultura europea. Nada dijeron por cuenta propia los indios, porque no habían tenido genio para inventar un alfabeto" (***ibídem***: p. 22). "En suma, es tiempo de proclamar sin reservas, que tanto la azteca como las civilizaciones que le precedieron, formaban un conjunto de casos abortados de humanidad. Ni los medios técnicos de que disponían, ni la moral en uso, ni las ideas, podían haberlas levantado jamás, por sí solas" (***ibídem***: p. 151).
Valdría la pena revisar la cuestión de que la UNAM siga teniendo un lema fincado en un ideal racista, construido con una fuerte carga de menosprecio y desconocimiento de las culturas indígenas: "Por mi raza hablará el espíritu". En todo caso sería preferible "Por mi cultura hablará el espíritu", o mejor aún "Por mis culturas…". No se trata de juzgar a un pensador del pasado desde la visión del presente, sin embargo, lo que sí se puede decidir es, si se quiere seguir perpetuando una devoción ciega a un sistema de ideas que ha causado grandes desencuentros en la sociedad mexicana.

fuesen negros o mulatos, seguramente fue un factor que les otorgó cierto capital social dentro del ámbito imaginario del trópico idealizado.

En las danzoneras mexicanas —orquestas criollas a todas luces— se asimiló la conceptualización funcional entre el sistema musical europeo y el africano, así como también la jerarquía simbólica de los timbales y su ejecutante dentro del complejo funcional. Si este acoplamiento no es cabalmente reconocido es en mucho porque, como se ha dicho, el oído cultural occidental está entrenado para dar prioridad a las melodías y armonías. Nótese que las tres texturas básicas de la música europea operantes hasta el siglo XIX —la monodia, la polifonía y la homofonía—, fueron construidas en función de la noción de "melodía". Por ello, desde esta prisma, lo percutivo se escuchaba como un acompañamiento. Sin embargo, si se presta más atención al aspecto percutivo de las danzoneras, resulta evidente que el hacer del timbalero representa un alto porcentaje del contenido discursivo de cada danzón; compás por compás, es quien ejecuta más ataques que cualquier otro integrante. Por lo tanto, en la partitura de un danzón orquestal, aparece acaso la mitad del resultado sonoro desarrollado finalmente por la danzonera.

Considerando lo anterior, también se comprende por qué el timbalero se ha convertido, dentro del danzón orquestal, en una especie de guía o director, pues es quien controla una gran parte del discurso al que nadie más tiene acceso hasta el momento mismo en que se elabora y suena. Pero no sucede a la inversa, pues el timbalero sí conoce a fondo las partes melódicas y armónicas de los demás ejecutantes, debido a que las frases musicales representan su marco de acción; del desconocimiento de estas líneas podrían resultar desfases indeseables en remates conclusivos o entradas en falso.

En base a una comparación auditiva histórica, puede apuntarse como hipótesis para una investigación subsecuente que, en términos generales, el discurso musical desarrollado por los timbaleros mexicanos ha tendido a una mayor riqueza que el de los homólogos percusionistas de las charangas cubanas al ejecutar danzones. Esto apunta a revelar que en México pudo mantenerse de alguna manera el concepto y el espíritu afroide de los timbaleros de las antiguas típicas. Para tener más conocimiento al respecto, aún falta hacer un análisis comparativo mucho más detallado entre los estilos generacionales de los dos tipos de agrupaciones.

En esta misma línea de investigación me ha resultado interesante la cuestión de que, en México, la práctica timbalera también tiene diversidad estilística hacia su interior.

René "Papín" Varela me ha referido que hay un estilo que sigue de cerca las pautas de "Acerina", y que esta escuela ha sido la más generalizada pues tuvo el apoyo de numerosas grabaciones. Sin embargo, también me comentó que él aprendió de otra manera, por otra línea de timbaleros que le fue trasmitida por Socorro Hernández. Nombró las dos maneras de realizar los montunos —la última parte de los danzones—, como: El "estilo Acerina", frente al "estilo cubano" al que él mismo dijo adherirse. Definió, además, que mientras que en el "estilo de Acerina" se toca sobre la clave de son, precisamente como un montuno, en el estilo que él aprendió se mantiene el tejido rítmico en torno al cinquillo. (R. Varela, comunicación personal)

¿Cómo puede un estilo percutivo surgido en una zona rural del centro de Veracruz ser más "cubano" que el estilo de "Acerina"? La respuesta parece radicar en la línea sociohistórica de ambas modalidades.

Suele comentarse que, el joven cubano Consejo Valiente "Acerina", no era músico cuando se integró a la orquesta de "Babuco", y que fue este famoso timbalero quien fue su mentor, mientras que "Acerina" fungía como ayudante y aprendiz. Al respecto, Simón Jara, Aurelio Rodríguez y Antonio Zedillo (1994) refieren que:

> ["Acerina"] se fue haciendo timbalero al ayudarle a Tiburcio Hernández *Babuco* con la papeleta, colocando los atriles e instrumentos, y con él llegó a México en 1926. Un año después, haciendo el mismo oficio de "secre" con Juan de Dios Concha —con quien tocaba ocasionalmente—, se echaba sus "palomazos", como se dice en el argot musical. Posteriormente, ya como músico, el dueño, Juan Espinal, tuvo un gesto de gran amistad y reconocimiento hacia Acerina: le entregó el repertorio de todos los danzones que se habían interpretado durante los cuarenta años de servicio que había permanecido en el salón. (p. 127)

Sin embargo, una versión alterna a esta historia me fue referida en el año 2012 por Inaudis Paisán, trompetista y director de la *Estudiantina Invasora* de Santiago de Cuba, quien me relató más información sobre las activades de Consejo Valiente en la ciudad de Oriente, cuando "Acerina" era aún un adolescente. En una entrevista que le hice en su propia casa me dijo que Consejo era originario de Guantánamo, pero había vivido en Santiago de Cuba desde su niñez, en la calle de Corona, entre Maceo y Habana, muy cerca de la casa donde el mismo Paisán vivió. Sus familias sostuvieron una relacación cercana, y esa es precisamente la fuente de esta información. Según Paisán, "Acerina" tendría que haber tocado en diferentes orquestas santiagueras desde

antes de partir a México. Transcribo a continuación parte de la entrevista donde también estuvo presente Alberto Veranes, el timbalero de la *Estudiantina*:

—¿Acerina ya tocaba timbales aquí en Santiago?

IP.- Sí, Acerina se fue pa' allá [México] con una orquesta.

—¿En qué orquesta tocaba?

IP.- No eran sólo orquestas, eran compañías que salían. En esas compañías también había bufos, y había teatro vernáculo. Y él iba dentro de la orquesta.

—¿Qué tipo de orquesta era?

IP.- Orquesta típica. Esa orquesta típica tocaba en la puerta del circo. Y cuando el dueño decía ¡ya! iban para adentro. Y entonces, todo lo que se hacía adentro, se hacía con música.

AV.- Se prestaba mucho para criticar al gobierno de esa época.

IP.- Fue una temporada muy dura.

—¿Tocó Acerina en alguna estudiantina antes de irse?

IP.- Sí, tendría que haber tocado.

(I. Paisán y A. Veranes, comunicación personal, mayo del año 2012)

A partir de esta información, la idea de "Acerina" como un joven migrante exento de conocimientos musicales, que se integró y aprendió del circuito de las orquestas por necesidad, se pone en cuestión. Al parecer, fue al revés: cuando llegó a México buscó el ámbito musical por convicción profesional, y no por ser el único espacio laboral. Que haya tenido que picar piedra antes de forjarse un lugar dentro de las orquestas de renombre, haciéndola de "secre" en un principio, es cosa muy distinta. El hecho de que "Acerina" aprendiera a tocar timbales desde su juventud en Santiago de Cuba, puede explicar la introducción de ciertos rasgos estilísticos llevados a cabo cuando estuvo a cargo de su propia danzonera mexicana. Dichos rasgos deben estar relacionados con el factor regional oriental donde él aprendió a tocar, es decir, en la zona en torno a Santiago de Cuba. Ahí donde precisamente el son montuno tuvo su cuna y apogeo a principios del siglo XX. He escuchado decir a algunos timbaleros que "Acerina" tañía los timbales como tocando son, y que aplicaba los ritmos que habitualmente se ejecutaban en los bongoes o las congas. Este estilo de danzón "sonero" incluso pudo ya estar presente en el hacer de "Babuco" —maestro de "Acerina" —, quien, como apunta José Reyes (2016), también fue originario de Santiago de Cuba. (p. 121)

En base a su habilidad como músico, director y gestor, así como al mencionado capital social favorable que podía tener un músico afrocubano en un contexto donde la cultura caribeña se encontraba idealizada, "Acerina" consiguió grabar una gran cantidad de discos con su orquesta. Para la década de los 40 era ya el timbalero cuyo hacer era más difundido y reconocido a nivel nacional. Con ello, su estilo se difundió de sobremanera desde la urbe capitalina y, a través de sus múltiples presentaciones y grabaciones, se volvió una referencia muy influyente en lo que respecta a la ejecución de los timbales. Lo que se percibe ahora como el referido "estilo Acerina" es cosecuencia de toda esta prolífera actividad.

Por otra parte, el estilo percutivo de "Papín" Varela se proyecta por otra línea de influencias. Los enterados en dicho estilo son conscientes de que este fue sembrado por timbaleros cubanos que migraron a tierras veracruzanas a principios del siglo XX. En una ocasión, don "Socorrito" me comentó que sus timbales se los había comprado a un timbalero cubano que laboraba en el Puerto de Veracruz por los años 40 (S. Hernández, comunicación personal, junio del año 2012). Esto es evidencia de que, si bien se ha registrado cabalmente la presencia histórica de tres timbaleros cubanos famosos en esa zona —"Babuco", "Negrito" Charles y "Acerina"—, pudo haber varios más, de quienes hasta la fecha no se sepa mucho o nada, y que estos hayan sido el inicio de una escuela regional operante en torno a la urbe porteña. Estos timbaleros probablemente habrían estado más apegados a la vertiente del danzón matancero, aún poco influído con los rasgos del son oriental. Por el reconocimiento de esta procedencia histórica, los timbaleros de este linaje timbalero —como "Socorrito" y "Papín" — definen con toda razón su estilo como "cubano".

Sobre esta indagación se han confrontado datos etnográficos, obtenidos de los actores actuales de la práctica danzonera, frente a otros provenientes de fuentes documentales, proceso mediante el cual se ha revelado un hecho hasta ahora analíticamente inédito: el danzón mexicano no se desarrolló a partir de una única influencia cubana, sino que, en distintos contextos de nuestro país, encontraron continuidad varias líneas estilísticas surgidas de la propia diversidad cubana. Y a estas vertientes se le fueron agregando, tanto las novedades sugidas en Cuba, como las desarrolladas en México. Esto demuestra una vez más la riqueza y la complejidad de la música mexicana, y pone de manifiesto todo lo que aún falta por hacer en materia etnomusicológica.

CONCLUSIONES

Una de las cuestiones más interesantes que he descubierto en este estudio es, precisamente, que los timbales —y antes sus ancestros organológicos— han permanecido en el núcleo de significación de prácticas sonoras pretéritas al actual danzón. Esto quiere decir que, si bien esas antiguas semiosferas se han desintegrado al perder su coherencia y eficacia generadora de sentido, parte de su sentido nuclear ha permanecido de manera resignificada en subsecuentes sistemas semióticos. La observación anterior lleva a la conclusión de que cuando una cultura se apropia de un elemento de la cultura material de otra —como en el caso de un tambor o cualquier otro instrumento—, no tan sólo integra el objeto en sí, sino también parte de las asociaciones simbólicas en las que ese objeto estaba enredado; relaciones sígnicas que no son menos reales o impactantes en la vida social de las personas por el hecho de que sean invisibles. Así como las culturas suelen aprovechar las estructuras materiales de quienes los precedieron, aprovechan también las estructuras inmateriales, en una suerte de economía simbólica del imaginario. En cuanto al orden social, resulta más eficaz aprovechar las significaciones históricas que trartar de instaurarlas desde cero. Evidentemente, antes de llevar a cabo esta resignificación, el grupo cultural tendrá que llevar a cabo un complejo proceso de traducción o ajuste al propio sistema simbólico.

Me ha sido de gran utilizada entender un instrumento musical como un conglomerado de campos significantes. Esta noción la he expuesto a manera de un mapa simbólico que ha incluido seis aspectos —el físico, el modelo mental, el nombre, los usos, la historia y la cosmovisión. El enfoque anterior me ha permitido enfatizar el estudio de un campo específico —reconociendo sus límites—, pero sin considerarlo aislado de los otros y, por lo tanto, tampoco aisldo de aspectos no musicales de la cultura. Tal y como se percibiría la cara de un prisma que es inseparable de su estructura. Visto de esta manera, los cambios físicos que se han ido suscitando en los instrumentos musicales, son en el fondo cambios simbólicos, y es por ello que estudiar las meras transformaciones físicas o las estructuras sonoras parece insuficiente para conocer la música desde su cimiento antropológico. Considero, además, que aun sería posible aplicar este mapa simbólico no tan sólo

para el estudio de los instrumentos, sino también para el de los propios productos musicales en general.

Resalto que el ámbito musical proporciona un espacio muy favorable para los procesos de resignificación, al promover la circulación y traducción de signos de un sistema simbólico a otro, incluso cuando en otros ámbitos —como el político o el religioso— las estructuras de los grupos implicados puedan presentar antagonismos que problematicen su imbricación. En algunos contextos y en ciertas coyunturas históricas, cuando dos culturas se han encontrado destinadas a mezclase desde sus coincidencias y contradicciones, el quehacer musical se ha convertido en un punto focal del proceso transcultural o transclasista. Las potencias resignificantes de la música surgen precisamente del carácter polisémico de sus signos, aspecto que los hace más maleables y susceptibles a la adaptación en diversos sistemas simbólicos. Una vez que a través de la música se han compartido los primeros signos, esto que en apariencia es inocuo, traza la ruta para movilizaciones de materiales simbólicos aún mayores, en ambos sentidos. Por lo general, esta ampliación de los intercambios sígnicos llega a trascender el ámbito musical, porque la música siempre está ligada y asociada con sígnos de otros ámbitos de la semiosfera. En algunos casos, los intercambios suscitados por el quehacer musical pueden llegar a sincretizar aspectos culturales o ideológicos que habrían parecido irreconciliables. He mostrado, en esta historia simbólica de los timbales, cómo el instrumento y sus signos sonoros asociados al estatus han traspasado varias veces las fronteras ideológicas y culturares, insertándose en ámbitos que antes los estigmatizaba, y que esto ha jugado un papel por demás relevante en la conformación de nuevas culturas.

Desde aquí se vislumbra una idea que, si bien, no es nueva, aún no se ha reconocido cabalmente: que la música —u otros sistemas sonoros diferentes al habla— han sido indispensables dentro del gran proceso de sincretismo que han tenido las culturas del mundo, desde sus albores hasta hoy en día. Si esto no ha sido registrado en otros ámbitos de las ciencias sociales, posiblemente es porque desde ahí se sigue entendiendo la música como una actividad esencialmente estética, sin contemplar que quienes participan en un hecho musical regularmente hacen varias cosas a la vez: quien hace, presencia o usa la música también puede también estar orando, trabajando, haciendo política, comulgando con disoses o tradiciones, cortejando, luchando o ejerciendo una jerarquía social, etcétera... Una parte importante del trabajo etnomusicológico es mostrar los hilos de estas conexiones y las implicaciones que estas tienen en los procesos socioculturales.

La comprensión de un instrumento musical dentro de su entramado simbólico, y la observación de su transferencia e interpretación en una cultura receptora a través de la identificación de los elementos *traductores-filtros*, ha sido el principio para entender el proceso de resignificación de los timbales en la música latinoamericana. Sin embargo, la tarea que he considerado más ardua, ha sido descubrir cuáles han sido las motivaciones sociales por las cuales cierta cultura se encauza a incorporar un elemento simbólico ajeno dentro de su propio sistema generador de sentido. En el caso latinoamericano, la apropiación de los timbales a las agrupaciones musicales de la cultura popular tuvo que ver con una reinterpretación de los símbolos de estatus social; un proceso análogo a muchos otros anteriores, mismo que pueden rastrearse a través de la historia de muchas culturas y versiones organológicas anteriores, hasta llegar con seguridad a los tambores militares del Imperio Parto antes de comenzar la era cristiana.

Específicamente en el contexto cubano, el proceso de resignificación y popularización de los timbales tuvo que ver con la irrupción de la cultura musical africana sobre las instituciones sonoras de la élite. Ahí los timbales, junto con el güiro, funcionaron como la bisagra de dos concepciones de la organización sonora, opuestas pero compatibles. En el hacer de los timbaleros afrocubanos también se resignificó la herencia heráldica, recibida tanto de las instituciones europeas como las africanas, ambas a su vez sucesoras de las instituciones estatales islámicas. Pero en la configuración del estilo percutivo cubano se manifestó además otra concepción organizativa del sonido, al parecer mucho más antigua, proveniente de las culturas musicales autóctonas de África, de un estrato histórico anterior a la llegada del islam al continente.

El nuevo estilo percutivo afrocubano ejecutado en los timbales fue una pieza clave para la concepción del danzón como categoría musical. Visto en el nivel histórico del *acontecimiento*, después de la primera etapa de criollización de la contradanza, la integración del güiro, la posterior introducción del sistema percutivo africano y la trasformación coreográfica de las danzas burguesas, sólo faltaba instituir un vocablo que terminara por marcar un límite identitario entre lo cubano híper-africanizado y lo europeizado; es fue: "danzón". El desarrollo de esta práctica también estuvo involucrado con la búsqueda de drásticos cambios sociales, y a partir de ahí se entiende como resultado de una *coyuntura*. En esa confluencia, se actualizaron fuerzas simbólicas que brotaron de la *historia larga* del instrumento, conectadas con sus antepasados organológicos de los torrentes culturales de Europa y África.

Hay que destacar la gran responsabilidad y creatividad social que tuvieron los timbaleros cubanos como gremio, para asimilar y moldear esas fuerzas históricas, dándoles un sentido novedoso, que emergiera como una solución simbólica a la problemática conflictiva del momento. Es por ello que considero que, en esa coyuntura histórica, fungieron como los oficiantes del sincretismo. En México hemos recibido su herencia a través del danzón y en ello hay un gran tesoro. No tan sólo por el beneficio histórico-musical, sino también porque en la práctica timbalera se recibió el conocimiento sobre cuestiones vitales, por ejemplo, que no todo se aprende en las escuelas, que los sistemas de cooperación como los que se dan en las orquestas son aún funcionales, que los grupos regionales pueden oponer una cultura de contrapeso ante los embates de la masificación y el mercantilismo, que la cultura popular es tan valiosa como la de las élites, y que la música puede ser libertaria.

Historiar la música, contemplándola inmersa en un sistema simbólico, me ha resultado una labor en extremo interesante y mucho más estimulante que el abordaje tradicional que suele darse en los conservatorios y escuelas de música, desde el cual sólo se revisa la historia de las estructuras musicales y acaso un poco del contexto sociocultural de los compositores. Recuerdo que dentro de la licenciatura, cuando en mi grupo estudiamos la música del siglo XIX mexicano, en términos generales lo percibimos como un periodo monótono, lleno de valses casi idénticos. Ahora comprendo que la verdadera monotonía estaba en el marco teórico desde donde analizamos la historia. Nunca contemplamos, por ejemplo, cuáles eran los sentidos generados a partir de esta música en diferentes estratos sociales o, en términos de valores culturales, a qué otras músicas se oponía su uso y porqué. Aplicando la noción de circularidad cultural al análisis del mismo periodo histórico, aquí he obtenido una nueva visión de la música del siglo XIX latinoamericano, en la que sale a la luz un panorama lleno de confrontaciones sociales exentas de cualquier monotonía, donde además hubo un inmenso caudal de innovaciones musicales, muchas de las cuales se mantienen vigentes en el contexto contemporáneo.

Una de esas innovaciones tuvo que ver con el hecho de amalgamar, en un concepto orquestal, conocimientos y técnicas provenientes de una cultura musical oral dentro del marco formal de una cultura musical escrita. Durante el siglo XIX, las percusiones de las orquestas latinoamericanas de Cuba y México dejaron de seguir las pautas dictadas por el modelo clásico haydiniano, para encontrar su plenitud creativa en la recreación del ancestral sistema percutivo africano de trasmición oral. Otra innovación vino en el ámbito armónico-melódico, cuando los instrumento solistas

comenzaron a reintegrar técnicas de improvisación en su ejecución. Estos recursos improvisatorios se encontraban relegados en el modelo clásico que se atenía completamente a la pauta, pero aún se mantenían latentes en la música de tradición barroca afroandaluza. Cuando las orquestas integraron el repetorio de la tradición sonera, los instrumentos melódicos echaron mano de estos recursos creativos, probablemente también interpelados por la libertad de la pauta que ya habían adquirido los timbales y el güiro. Y hay suficientes indicios para proponer que esto sucedió por lo menos medio siglo antes de recibir la influencia de las bandas de jazz. En México, las innovaciones introducidas desde este concpeto orquestal híbrido perviven en las danzoneras.

He observado, además, que la tendencia integradora de la historia a la etnomusicología ha ido en aumento, según los abordajes teóricos que varios colegas a sus estudios. Esto abre nuevas perspectivas para la disciplina etnomusicológica, pero también trae nuevos retos, como el de integrar, aplicar o adecuar pertinentemente a los estudios musicales las nociones construidas desde la teoría historiográfica.

El estudio historiográfico aquí desarrollado sobre los timbales y sus antepasados organológicos, ha transformado mi percepción sobre la vertiente europea de la cultura musical latinoamericana. Sobre todo, por el hecho de que muchos de sus componentes no son primariamente europeos, sino asiáticos o africanos. Esto revela una diversidad mucho más amplia y compleja, y a la vez más interesante, en las matrices del conglomerado de elementos que percibimos a grandes rasgos y actualmente como nuestra cultura.

En este sentido, otro aporte de esta tesis ha sido el registrar y difundir en algo los conocimientos de timbaleros y otros músicos danzoneros, tres de los cuales han fallecido en el transcurso de preparación de este trabajo. Es invaluable para mí el hecho de ser un vínculo entre sus voces, el ámbito académico y las nuevas generaciones de músicos mexicanos.

Resulta cada vez incomprensible que las escuelas de música en México no busquen integran estos conocimientos musicales —que forman parte de nuestra historia cultural— a sus programas de estudio. Hasta donde he observado, en las actuales facultades y conservatorios la formación musical se desarrolla casi por completo sobre la pauta, habiendo muy pocas iniciativas que integren técnicas apegadas a la oralidad,

como la improvisación. El acercamiento de las instituciones de educativas a la cultura musical del pueblo, no tan solo brindaría la posibilidad de que los estudiantes tuvieran un panorama más amplio y certero de su historia cultural y musical, sino que además, ampliaría sus opciones laborales, al obtener las bases para funcionar dentro de concepciones musicales distintas a la de la música académica. Dentro de mi propio trayecto formativo he constatado que son pocos mis excompañeros que terminaron por dedicarse a la música académica, muchos tuevieron que adentrarse a otros tipos de música sin ningún tipo de acompañamiento por parte de su escuela y, otros más que no pudieron expandirse hacia otros ámbitos, finalmente abandonaron la música.

Finalmente, espero haber mostrado una ruta por la cual, el estudio de la historia simbólica de un instrumento, puede ofrecer interpretaciones inéditas del hacer musical; y que, de manera recíproca, también puede hacer aportaciones al estudio de la semiótica, sobre todo en lo que respecta a los signos sonoros, los cuales representan un ámbito de lo simbólico que aún resulta poco explorado. A través del estudio de la música, en el seno de toda su complejidad, pueden encontrarse avíos teóricos únicos por su construcción interdisciplinar, desde los cuales se brinde una comprensión complementaria del saber antropológico en general.

Xalapa, Veracruz, a 4 de abril del año 2018.

ÍNDICE DE INSTRUMENTOS

Clasificados según la revisión Knight al sistema Hornbostel-Sachs

Instrumento	**Clasificación K-Rev**	**Páginas**
Abwāk	A23.112 *-h*	166
Acordeón	A22.122.1	464, 480
Adedura albardana	M11.22	270
Adufe	M11.22, con discos tintineantes en el marco es además un Y44.42	252, 281, 304, 400
Al-kūba	M13.13	176
Al-nafir (o *nafir*; *anfar* en plural)	A23.112	41, 105, 171, 182, 262, 285, 289, 230
Al-tabl (o *tabl*)	M12.12 ó M13.11	41, 43, 105, 106, 175, 180, 217, 224, 230, 242, 252, 262, 492
Albogón	A22.211.2 *-h*	270
Alcahuetes	M13.11 ó M13.141	484
Anakarade	M12.12	195, 196
Annafil	A23.112	209, 270
Antakarana	M12.22	226
Añafil	A23.112	41, 262, 264, 269, 289, 314
Arpa	C42.22	15, 83, 127-129, 132, 138, 154, 159, 166, 270, 294, 311, 388, 404, 412, 414, 483
Arpa de arco	C42.1	127, 159
Atabal	M12.12	41, 43, 64, 213, 217, 242, 244, 245, 249, 259-273, 284-289, 292, 293, 301, 303, 304, 307-309, 314, 317, 322, 327, 375, 386, 388-390, 396-400, 403-405, 408-410, 419, 488-490, 492, 493, 501, 514
Atambal	M12.12	209, 270
Atambor	M13.11	242, 247-249, 253, 269, 288, 289, 294, 317, 322, 286, 388, 398-400, 484, 489, 492, 493, 507
Atamo	M12.12 ó M12.22	231, 232
Atbal	M12.12	230
Aulos	A22.211.2 o A22.212.2 (en caso de doble tubo lleva el sufijo *#2)*	138, 150, 151-153, 160, 195
Axabeba	A21.141	270
Bajo eléctrico	E13	7

Bajón	A22.211.22	388, 412, 413, 435
Bālābān	*Farmer menciona este instrumento como un membranófono. En el NGD aparece como un tipo de clarinete.*	105
Balag	M13.13	129, 130
Bandolón	C61.21 *-w*	478
Bandurria	C61.21 *-w*	414
Banjo	C61.22	482
Bara	M12.12	218-220, 230
Barítono	A23.223 *-s*	478
Bendaïr	M11.22	252
Bombarda	A22.212.2	205, 317
Bombardón	A23.223	441
Bombo	M13.11	23, 72, 79, 106, 311, 339, 355, 367, 375, 441, 466
Bongó	M11.111	482, 486, 523
Boru	A23.112 *-s*	202
Buccina	A23.112 *-h*	144, 170, 195
Būk (o *būq*)	A23.112 *-h*	105, 170
Bukinai	A23.112 *-h*	170, 195
Cagana	Y442.22	202, 339
Caisse	M13.11	105
Caja	M13.11	406, 441
Caracola	A23.112 *-s*	400
Caramillo	A21.122.12 ó A22.211.22	279, 322
Caxa	M13.11	392, 394, 395
Cencerro	Y23.221.12	484, 499, 500, 501, 507
Chanbar	M11.22	160
Charango	C61.21 *-w*	219
Chirimía	A22.212.2 o A22.211.22	138, 272, 285, 289, 317, 318, 337, 338, 342, 375, 387-392, 402-408, 410, 438
Chirimiquía	A22.212.2	407
Cilindro (*organillo de manivela*)	A21.122.11 *–m*	15
Címbalo	Y13.12	105, 115, 166, 167, 184, 186, 191, 349, 367, 441,
Clarín	A23.21 *-s*	41, 242, 259, 291, 320, 333, 336, 337, 348-350, 355, 383, 387, 392, 394, 395, 412, 441, 453
Clarinete	A22.212.1	9, 18, 348-350, 355, 379, 435, 438, 441, 452, 453, 466, 469, 483, 484, 487, 511

Clave (o *clavecín*)	C55.21 *-k*	83, 412
Claves cubanas	Y12.1	459, 486, 508, 481
Congas	M11.14	18, 523
Contrabajo	C62.21	1, 270, 412, 413, 441, 452, 466, 469, 471, 472, 486, 514, 515
Contrafagot	A22.211.22	349
Cornomuda	A23.221	337
Cornamusa	A22.212.2 *-b* ó A22.212.1 *-b*	320
Corneta medieval europea	A23.221	317, 320, 337, 403
Corneta militar	A23.21	435, 436, 440
Cornetín	A23.223	2, 469, 470, 484, 487, 508, 511, 512, 515, 518, 519
Corno clásico	A23.222 *-s*	43, 332, 349, 354, 356, 360, 361, 363, 364, 378, 466
Corno de caza	A23.21 *-h* o A23.221 *-h*	318, 332, 333, 348
Cornu	A23.112 *-h*	143, 144, 170
Cromorno	A22.211.22 *-h*	294, 460
Cuerno de caza	A23.111 *-h*	43, 333, 348
Dabdāb	M12.12	170
Daf (o *duff*)	M11.22, con discos tintineantes en el marco es además un Y44.42	176
Damama	M12.12	197
Damaru	M13.13	157
Darbuka	M11.15	126, 129
Davul	M13.11	201, 202, 339
Diplipito	M12.12	112
Djudjuú-dyaló	M12.12	216
Duhul	M13.11	171, 173, 182, 202, 289
Dulçema	C54	270
Dulcimer	C54	270
Dulzaina	A22.211.22	317, 320, 338, 387
Dundubhi	M11.111 y Y44.42	125, 180
Embutu	M12.12	232
Espineta	C54 *-k*	270, 294
Eufonio	A23.223 *-s*	470, 471
Fagot	A22.211.22	337, 338, 349, 355, 363, 379, 403, 412, 413, 435
Figle —u *oficleido*—	A23.223 *-s*	2, 471, 484
Flauta dulce	A21.122.12	294, 305
Flauta travesera	A21.141	18, 294, 317
Flautín	A21.141	317, 436, 441, 452, 466, 517

Gaita zaragozana	A22.212.2 *-b*	322, 317, 160
Gambar	M11.22	160
Gangarria	Y23.221.12	484, 507
Gran cassa	M13.11	106, 339, 349
Guayo	Y51.2	485, 487, 511
Gudugudu	M12.12	231, 232
Guedra	M12.12	224
Güiro	Y51.2	7, 16, 18, 53, 59, 95, 214, 419, 459, 460, 468-470, 472, 473, 477, 483-486, 488, 490, 500-504, 507, 508, 510, 511-514, 516, 519, 527, 529
Guitarra	C61.21 *-w*	15, 19, 83, 95, 209, 373, 404, 414, 419, 421, 431, 478, 482, 483, 486
Guitarra eléctrica	E13	43
Guitarra latina	C61.21 *-w*	269
Guitarra morisca	C61.21 ó C61.21 *-w*	469
Hidraulus	A21.122.11 *-k*	43, 124
Huehuetl	M11.112	398, 399, 408, 492
Jabeba	A21.141	388
Jaghāna	Y442.22	105
Jarana	C61.1 *-w*	83
Juljul	Y23.111	105
Kaketi	A23.122	229
Karnā (*karnāy* o *karranāy*)	A23.122	154, 161, 172, 173, 182, 195, 202, 229, 262, 289, 318, 343
Karnyx	A23.122 *-s*	144, 147-153, 158
Kesseltrommel	M12.12	303
Kettledrum (o *kettlel drom*)	M12.12	303
Kös	M12.12	80, 303, 307
Kös-caballo	M12.12	204
Kös-camello	M12.12	204
Kös-elefante	M12.12	204
Kuá	(¿?)	216
Kudüm	M12.12	204, 205
Kurga (*kogurge* o *kogerge*)	M12.12	165, 196-199, 293, 300
Kūs	M12.12	41, 63, 86, 105, 107, 154, 156-158, 161, 164, 170-176, 180, 182, 197-199, 201, 202, 254, 289, 293, 300
Kyinsim	M12.12	231, 232
Laúd	C61.21 *-w*	2, 83, 132, 219, 269, 294,

		311, 320, 410, 459, 486
Lilis (o *lilissu*)	M12.121	129-133, 142
Lituus	A23.112 *-s*	143
Lur	A23.112 *-s*	144
Mandurria	C61.21 *-w*	270
Maracas	Y41.11 ó Y41.12	482, 486, 501
Marimba	Y22.122	15, 459
Marímbula	Y72.2	459, 486, 501
Moropa	M12.12 ó M12.14	234-236
Muntshintshi	M12.12	226, 227, 236
Murumba	M12.14	233, 234
Musette	A22.211.22 *-b*	317
Mustak	A21.112.2	160
Mustak sīnī	A21.112.2	160
Mutumba	M12.14	233
Nacaire	M12.12	293
Nacheroni	M12.12	314
Nagārā	M12.12	103, 110
Nakakeer	M12.12	224
Naker	M12.12	103-105, 110, 293, 300, 301, 303
Nakkare	M12.12	107, 202, 203, 300
Naqqāra	M12.12	86, 103, 105-107, 110-112, 157, 170, 176, 178, 182, 195, 289, 291, 300, 301, 314
Naquaire	M12.12	105
Nāy	A21.132	159
Ncomane	M11.22	226, 227
Negara	M12.12	231
Negarit	M12.12	229, 230, 231
Negarito	M12.12	231
Ngoma	M12.12	233, 239
Ntimbo	M12.12	232
Oboe (del francés *hautbois*)	A22.211.22	138, 159, 209, 317, 318, 337, 338, 348, 349, 350, 355, 356, 363, 364, 393, 412, 440, 466
Odrecillo	A22.211.22 *–h -b*	270
Olifante	A23.112 *-h*	230
Organillo	A21.122.11 *-k*	465, 483, 489
Órgano	A21.122.11 *-k*	124, 270, 294, 310, 320, 343, 347, 371, 397, 402, 412, 414, 438, 484, 485, 507

Pailas criollas	M12.22	21, 68, 97, 480, 482, 485, 507
Panderete	M11.22, con discos tintineantes en el marco es además un Y44.42	270
Pandero	M11.22, con discos tintineantes en el marco es además un Y44.42	106, 115, 213, 270, 414
Paücklin	M13.11	306
Pauka (*pauken* en plural)	M12.12	305, 290, 325, 333, 346, 366, 371
Piano	C54 *-k*	15, 16, 19, 39, 373, 414, 431, 432, 514, 515
Pianola	C54 *-k -m*	15
Pfeiffen	A21.141	305
Piccolo	A21.141	349
Pífano	A21.141	305, 317, 318, 321, 331, 375, 386, 388, 393, 408, 440
Piffaro (*piffari* en plural)	A22.211.22	337
Platillos	Y13.12	173, 202, 338, 355, 441
Qa'sa	?	105
Quesse	?	105
Rabé (o *rabel*)	C62.1	269, 270, 322, 337, 388, 404
Requeté (o *tambor cazuela*)	M12.12	490, 491, 492
Róptron griego	M11.22	115
Róptron parto	M12.12 y Y44.42	114, 116, 125, 140
Rūyin-nāy	A23.112	41, 63, 154, 158, 164, 173
Sacabuche	A23.222 *-s*	271, 289, 291, 294, 318, 387, 389, 403, 404
Sacsor	A23.222 *-s*	441
Salo-salo	M12.12	229
Salpinx (o *salpinge*)	A23.112	144, 151-153, 158, 195
Salterio	C54	15, 138, 270, 303
Sankhnad	M12.12	180, 255
Saxofón	A22.212.1 *-s*	4, 7, 18, 39, 69, 482, 486, 519
Shākh	A23.112 *-h*	192
Shêng	A21.112.2	160
Shikolombane	M12.12	226, 233
Sonaja	Y41.11	138, 270, 399, 407
Sonaja de asofar	Y44.42	270
Souroulistai	A22.211.2	195
Surnā (o *surnāy*)	A22.211.22	105, 159, 170, 182, 195, 202, 229, 289, 318, 337
Surnayat	A22.211.22	230

Symphonia	M13.11	279
Tabal	M12.12	217, 242
Tabalá	M12.12	214, 215, 217
Tabel	?	105
Tabir sasánida	M13.13	105, 110, 154, 157, 158, 164, 176
Tabl al-kabir	M12.12	197
Tabl al-kūs	M12.12	170, 175, 289
Tabl sami	M12.12	224
Tabl-i bāz	M12.12 ó M12.14	176, 205
Tabor medieval	M13.11	105, 110, 294
Tabur	M13.11	110
Tabūrak	M13.13	154, 164
Taille (*oboe* tenor)	A22.211.22	338
Talambas	M12.14	204, 205
Tam-tam	M12.12	216, 224, 235
Tambari (*tambura* en plural)	M12.12	228, 229, 235
Tambora	M13.11	435, 466, 468
Tambor de marcha	M13.11	164, 212, 238, 318, 322, 349, 393, 408, 441, 492
Tamborete	C62.21	270
Tambourin d'Alemaigne	M12.12	300, 317
Tanbūr al-Baghdadi	C61.21	212
Tarola	M13.11	22, 23, 39, 87, 516, 517, 407
Tarola (o *tambor secundario* tlaxcalteca)	M13.11	407
Tās	M12.22	154, 157, 158, 176
Tāsa	M12.22	154, 164, 226
Teclado eléctrico	E11	7, 39
Teponaxtle	Y23.211.2	398, 399, 408, 429
Teponaztle tlaxcalteca	M13.11	407, 408, 429, 492
Thungwa	M12.12	233, 234
Tibia	A22.211.2	1138, 151, 160
Timbal	M12.12	1-9, 11-27, 33, 38, 40-42, 45, 46, 48, 50-62, 65-101, 103-105, 110, 116, 216, 233, 242, 287, 289-292, 295, 298-301, 306-310, 312, 313, 317-319, 322, 326, 327, 329-334, 378, 379, 380-387, 300-396, 400, 403, 409-414, 416, 419-442, 449-446, 450-454, 456, 457, 459, 463, 465-446, 469, 471-473, 478-489, 492-494,

		500-508, 510-529
Timbaletas	M11.111	22, 68, 96
Timbalitos criollos	M12.22	21, 22, 68, 70
Timpano (*timpani* en plural)	M12.12	22, 54, 82, 307, 312, 331, 336, 347
Tinbāl	?	105, 307, 308
Tobol	M12.12	216, 228
Tom	M11.111	72
Tombak	M11.15	128
Tres cubano	C61.21 *-w*	486
Triángulo	Y22.211	327, 339, 349, 355, 367
Tromba marina	C55.22	294, 333
Trombón	A23.222 *-s*	16, 209, 294, 469, 484
Trompeta con pistones	A23.223 *-s*	9, 10, 18, 20, 40, 46, 52, 58, 378, 484, 486
Trompette d'harmonie	A23.223 *-s*	378
Trompette d'ordonnanceon	A23.21 *-s*	378
Trumeln	M13.11	306
Tuba romana	A23.112	143, 144, 145, 158
Tuba Wagner	A23.222 *-s*	43
Tubūl	?	166
Tumbadora	M11.14	485
Tympanum griego (*tympana* en plural)	M11.22	115, 305
Tympanum indio	M11.111 y Y44.42	124, 125, 145, 152
Tympanum (medioevo y Renancimiento)	¿?	303-307
Tympanum parto	¿?	115, 116, 125, 142, 145, 304
Vihuela	C61.21 *-w*	322, 388, 404, 421
Vihuela de arco	C62.21 *-w*	2170, 402
Vihuela de péndola	C61.21 *-w*	270
Viola	C62.21	1, 294, 337, 364, 412, 466
Violín	C62.21	1, 18, 95, 349, 364, 410, 412, 427, 428, 452, 465, 466, 469, 483, 514, 515
Violoncello	C62.21	3, 410, 466, 478, 349, 413
Virginal	C54 *-k*	270
Yan d'ai d'ai	M12.12	228, 229
Zampona	A22.212.2 *-b*	414
Zamr	A22.211.22	105, 171
Zil	Y13.12	105, 173, 202, 338

ANEXO I

La revisión Knight de Hornbostel-Sachs: una nueva mirada a la clasificación de instrumentos musicales.

Por Roderic C. Knight, profesor de etnomusicología del *Oberlin College Conservatory of Music*, © 2015[222]

Y – IDIÓFONOS. Son instrumentos donde el cuerpo en sí mismo, o una parte de este, produce el sonido. A veces son definidos por lo que no son: un idiófono no tiene una columna de aire para ser puesta en movimiento directamente, no tiene una membrana o cuerdas para poner el aire en movimiento. En general, los idiófonos son cuerpos sólidos o huecos con capacidades sonoras. Son divididos en nueve tipos [de concusión, percusión, azote, sacudidos, rascados, de fricción, pulsados, soplados y deformados]. (…) Se podrían dividir entre los que producen un sonido y aquellos que producen varios. El sistema de clasificación Hornbostel-Sachs (H-S) denota claramente, con números separados, los sonidos que puede producir un idiófono. En la presente clasificación esto se maneja con sufijos. Los instrumentos que están diseñados para producir varios sonidos tendrán un sufijo que lo indique, como sigue: #*n*, donde *n* es el número de notas que puede producir. (…)

Y1 Concusión. Dos piezas igualmente sonoras son percutidas entre sí. Si una pieza es usada como batidor, pertenece a los idiófonos percutidos (ver Y2).

- **Y11 Placas**. Una placa es plana (de 1/5 de pulgada o menos de espesor), típicamente de madera. *Paiban*, China; *thiski*, India central.
- **Y12 Barras**. Una barra tiene una anchura y un grosor similares, sean objetos prismáticos o cilíndricos.
  - **Y12.1 Madera**. *Claves*, América Latina; *khartal*, India (este último instrumento regularmente cuenta con objetos sonoros pendientes y, en tal caso, requeriría una doble clasificación —ver Y44.42 abajo).
  - **Y12.2 Metal**. Barras sólidas de aluminio suspendidas y accionadas por el viento conocidas como *mark tree* por los percusionistas.
  - **Y12.3 Piedra**. *Ili ili*, Hawai.
- **Y13 Platos**. Un objeto ahuecado, con una profundidad menor a su radio.
  - **Y13.1 Golpeados cara a cara** (por la parte cóncava).
    - **Y13.11 Madera** (castañuelas).
    - **Y13.12 Metal** (címbalos de todos los tamaños).
    - **Y13.13 Palmas batidas**.
  - **Y13.2 Golpeados espalda con espalda** (por la parte convexa). Cucharas.
- **Y14 Recipientes**. Un objeto ahuecado con una profundidad igual o mayor que su radio.
  - **Y14.1 Semiesférico** (dos mitades de un coco).
  - **Y14.2 Tubos**. *Wa* —vasija de bambú, Myanmar; *hangar*, Filipinas.

Y2 Percusión. Un objeto sonoro es golpeado por un batidor.

- **Y21 Placas**.
  - **Y21.1 Madera**. *Han*, instrumento de los templos budistas japoneses; *cartaxinho*, "pájaro carpintero" de bambú, Portugal.
  - **Y21.2 Metal**.

[222] La traducción es mía. Puede consultarse el texto original en línea. Ver bibliografía.

Y21.21 Directamente percutidos. *Nyo*, instrumento de los templos budistas japoneses; crótalos, campana orquestal occidental. El serrucho musical americano si es percutido con un martillo puede caer aquí, sin embargo, este instrumento fue pensado para ser frotado con un arco de violín, característica que lo convierte en un idiófono de fricción, Y61.1.

Y21.22 Indirectamente percutidos. *Flexatone*, en el cual una placa en un marco es percutida por batidores esparcidos cuando se sacude.

Y22 Barras. El espesor y el ancho son casi iguales, sean objetos prismáticos o cilíndricos. La mayoría de los instrumentos de barras percutidos están dispuestos en set, característica que deberá ser identificada con la adición del sufijo *#n*, donde *n* será el número de barras (tonos).

Y22.1 Madera. Xilófono.

Y22.11 Sin montar. Las partes son ensambladas cuando van a usarse, luego desmanteladas (*amadinda*, Uganda). Si, por ejemplo, un xilófono desmontable de madera presenta 12 teclas o notas, su número clasificatorio será Y22.11 #12.

Y22.12 Montadas. Las barras están fijas a un marco.

Y22.121 Con un único resonador (artesa o caja). *Ranat*, Tailandia; *gambang*, Java.

Y22.122 Con resonadores individuales para cada barra. *Bala*, Oeste de África, xilófono occidental y marimba. Hay instrumentos de este tipo en África y América central que presentan una membrana sobre los resonadores que vibra por simpatía (ver M4). En tal caso debe indicarse con el sufijo *–z*, de esta manera: Y22.122 –z.

Y22.2 Metal (conocidos como metalófonos).

Y22.21 Sin resonador.

Y22.211 Directamente percutidos (*triángulo*, *anvil*, *glockenspiel*).

Y22.212 Indirectamente percutidos. En el *choir chime* un set de barras metálicas individuales —el *malmark*— es golpeado por un resorte montado cuando se sacude.

Y22.22 Con un único resonador (caja o artesa). *Saron*, Java; *celesta*, *toy piano*.

Y22.23 Con resonadores individuales para cada barra. *Gender*, Java; todos los *kantilan*, Bali; *vibráfono*. Nota: para el *vibráfono* se agrega el sufijo *–e* para identificar los dispositivos eléctricos dentro de los resonadores que crean su sonido vibrante distintivo.

Y22.3 Piedra (conocidos como litófonos).

Y22.31 En reposo. *Picanla*, pueblo kibiye, Togo; *gong lu*, *dàn dá*, Vietnam.

Y22.32 Suspendidas. *Te qing* o *bianquing*, China; *p'yon-gong*, Corea. Dispuestas en sets.

Y22.4 Fibra de vidrio (subdivididos como los de madera).

Y22.5 Hueso. *Quijada de burro* utilizada en la música mexicana, cuando se golpea en la base y del hueso y no en los dientes, cuando se raspan las muelas se convierte en un instrumento Y51.3.

Y23 Recipientes. La principal característica que distingue esta clase no es el material de su elaboración, sino la designación de dónde son tañidos: en el centro, el borde, o alguna otra parte de su superficie.

Y23.1 Percutidos en el centro (*gong*). La forma varía de un sartén a una honda vasija, y típicamente están hechos de metal, diseñados para ser golpeados en el centro donde la vibración es mayor.

Y23.11 Planos. Con forma de cacerola sin protuberancias.

Y23.111 Suspendidos. *Luo*, China; *gong* sinfónico occidental.

Y23.112 En reposo (o suspendido horizontalmente), siempre con dos o más segmentos ahuecados productores de tonos (centros múltiples) en la superficie. *Steel pan*, Trinidad).

Y23.12 Con protuberancia o nudo. Típicamente son más profundos que los *gongs* planos y tienen un área abombada en su superficie, que es el lugar donde se les golpea.

Y23.121 Suspendidos. *Kempul*, *gong*, Java.

Y23.122 En reposo. *Bonang*, Java; *trompong*, Bali. Se usa el sufijo *#n* para el número de piezas.

Y23.2 Percutidos en el borde (*campana*). La mayoría de las campanas están diseñadas para ser golpeadas cerca de la boca, donde la vibración es mayor, pero algunas, especialmente las de forma de globo, producen el mismo sonido independientemente del lugar donde se les golpee.

Y23.21 Con forma de globo, vasija o alargados. Cerrado en uno o ambos extremos, usualmente con una estrecha rendija abierta. Formas rectilíneas quedan incluidas.

Y23.211 Directamente percutidos.

Y23.211.1 Metal. *Frikyiwa*, Ghana.

Y23.211.2 Madera. *Wood block* y *slit drum*; *muyu*, *temple block* chino; *keli*, bambú con muchos cortes paralelos, Sierra Leona; *nunuha* en los ensambles *para ni'o 'o* del pueblo 'are'are, Melanesia; *teponaztli*, México.

Y23.211.3 Vidrio o cerámica. Carrillón de botellas o copas.

Y23.212 Indirectamente percutidos. Los cascabeles o campanillas de bolita caen aquí sólo cuando están montados de tal manera que la bolita dentro del globo es la única que produce el sonido. Cuando los cascabeles se golpean entre sí, se convierten en un instrumento sacudido de concusión (ver Y44.22 abajo).

Y23.22 Con forma de cazo, campana o punta de bala. Una cara abierta y la opuesta cerrada.

Y23.221 Directamente percutidos.

Y23.221.1 Metal. De acuerdo a la profundidad se subdividen en dos categorías.

Y23.221.11 Plato hondo. *Shoko*, Japón; *rin de coche* en una *steel band* de Trinidad.

Y23.221.12 De mayor profundidad. *Keisu*, *bonsho*, Japón; *qing*, *bianzhong*, China; *gankogui* doble campana, Ghana; *cencerro* en la música latinoamericana.

Y23.221.2 Vidrio o cerámica. *Jalatarang*, India.

Y23.221.3 Otros materiales (pueden ser añadidos aquí abriendo nuevas entradas).

Y23.222 Indirectamente percutidos (como cuando un badajo golpea su campana). Un batidor es puesto dentro de la campana, o en ocasiones afuera, y golpea el borde de la misma cuando es puesto en movimiento por acción manual u otros medios mecánicos. Si es accionado por movimiento mecánico, como un carrillón de campanas que se mueven al tirar cuerdas, se agrega el sufijo *-m* más el *#n* para el número de campanas; por ejemplo, un carrillón de diez campanas operado por diez tira-cuerdas será un Y23.222.1-m #10. Si tiene teclado, como en el caso de una *celesta*, se agrega el sufijo *–k* [de *keyboard*].

Y23.222.1 Metal. *Dribu*, Tíbet; campana como las utilizadas para llamar a la mesa.

Y23.222.2 Madera. Doble campana opuesta, Bali; campana de vaca, Etiopía; campana para animal con badajo externo.

Y23.23 Con forma tubular. Usualmente abiertos en ambos extremos.

Y23.231 Percutidos en un lado. *Neo*, Gambia; *karinya*, Guinea; *toke*, Ghana; *ogan*, Haití.

Y23.231 Percutidos en un borde. Campanas orquestales occidentales (*chimes*); el borde donde se golpea puede ser más delgado y puede estar cerrado.

Y3 De azote. El objeto sonoro es golpeado contra el piso, o contra la palma o los muslos. Nota: si un objeto sólido, como el *megomiya* usado en la iglesia copta etíope, es azotado contra el piso, este funciona meramente como un batidor, no como un instrumento.

Y31 Con forma de globo. Típicamente hechos de una calabaza. *Ipu ipu*, Hawái; *bollo*, pueblo fulbe, Gambia.

Y32 Con forma de tubo. Típicamente hechos de bambú. *Tamboo bamboo*, Trinidad; *au ni mako*, pueblo 'are'are, Melanesia; *quitiplás*, Venezuela. Tanto el *quitiplás* como el *shantu* son además usualmente tocados como un aerófono, obteniendo así una doble clasificación (ver A32.2).

Y4 Sacudidos (sonajero). En la clasificación H-S, el sonajero es una variedad de idiófono "indirectamente percutido". En la presente calificación (K-Rev), siguiendo la guía de Dourdon, esta categoría es aplicada sólo a cierto tipo de idiófonos percutidos (véase Y2, arriba).

Y41 Vasija sonajero. Una vasija, usualmente con un mango, es sacudida para que batidores añadidos a ella la golpeen.

Y41.1 Internas (tipo maracas). Los batidores (semillas) están dentro de la vasija; cuando esta se sacude, son lanzadas contra las paredes del contenedor.

Y41.11 Calabazos. *Saka*, Suriname; *sonajas* de los nativos americanos.

Y41.12 Madera. *Maracas*, México; *sonajas* de los tlingit, Pacífico Noroeste.

Y41.13 Hueso de vaca. Sonaja de los nativos americanos.

Y41.14 Concha de tortuga. Sonaja de los nativos americanos.

Y41.15 Bambú. *Palo de lluvia*, Centroamérica.

Y41.16 Canasta. La vasija es hecha tejiendo fibras de plantas. Sonajas de doble canasta, Camerún; canasta cilíndrica, pueblo saramaka, Suriname.

Y41.17 Metal. Sonajeros de metal, India, Centroamérica.

Y41.18 Plástico (sonajas industriales).

Y42 Tubos deslizados. Tubos temperados de bambú cuelgan en un marco con ranuras, y suenan cuando en marco es sacudido y chocan contra bordes puestos en las ranuras. *Angklung*, Bali.

Y43 Sólidos. Un material (generalmente metal) produce un sonido cuando se mueve por agitación y arroja vórtices de aire.

Y43.1 Láminas o placas. Una hoja rígida pero flexible, generalmente de metal galvanizado, se deforma por agitación (*hoja de trueno teatral*). Nota: una *hoja de trueno* también puede ser golpeada, pero sigue siendo el temblor del metal lo que produce su sonido distintivo. (En la revisión de MIMO —*Musical Instruments Museums Online*—, este instrumento se clasifica dentro de la nueva categoría 15. Chapas metálicas, pero otras formas tienen características similares, como se señala en el siguiente punto Y44).

Y43.2 Resortes o alambres. Un alambre recto o retorcido es sacudido produciendo un sonido. En el *tubo de trueno*, el resorte está adherido a una membrana que tapa el tubo de resonancia, pero a diferencia de los tambores de fricción (véase M31), dicha membrana no determina el tono.

Y44 Sonajas de concusión (cascabel). Cantidades de objetos similares chocan entre sí cuando se sacuden juntas.

Y44.1 En par. Dos objetos son conectados; agitados o girados. *Bakicha*, hecha de semillas de fruta, Gambia. En esta categoría cae además el *balingbing* de Filipinas, un idiófono hecho de un tubo de bambú con cortes a lo largo que producen dos partes flexibles, las cuales chocan entre sí produciendo un corto sonido sostenido.

Y44.2 En racimo. Numerosos objetos son conectados para que choquen entre sí cuando se sacudan.

Y442.21 Orgánicos. *Chajcha* de pezuña de venado, Bolivia; cazo con huevos de araña, pueblo huichol de México).

Y442.22 Manufacturados (en varias formas). *Ghunguru*, un cinturón con bolitas adheridas en racimos por danzantes de la India; racimos de guisantes en los cinturones o en las muñecas de percusionistas y bailarines de África occidental; *jagar*, cascabeles montados en la punta de una vara, del pueblo baiga, India central; Ver Y23.212 arriba para la clasificación del cascabel individual.

Y44.3 En fila. Los elementos están puestos en fila, para que secuencialmente se golpeen entre sí al moverse (*bin-sasara*, Japón).

Y44.4 En marco (sistro). Los elementos están puestos en cables o postes que estructuran un marco, y se golpean unos a otros cuando son sacudidos, y pueden también golpear el propio marco donde están montados.

Y44.41 Orgánico. *Wasamba*, *lala*, hechos con semillas de calabaza puestas en una vara curveada, África occidental.

Y44.42 Manufacturados. *Tsenatsil*, con discos metálicos, Etiopía; los discos metálicos del *khartal*, *chimta*, India; los discos del *tambourine* o el *pandero* occidental cuando es sacudido, mas no cuando es golpeado (ver el siguiente subapartado Y45).

Y45 Simpatéticos. Similar al mirlitón o *kazoo* (ver abajo M4), que no son instrumentos *per se* sino modificadores del sonido. La forma típica en África, es una plaqueta metálica con anillos incrustados en agujeros en sus bordes; es adherida a un instrumento y vibra por simpatía con este (*nyenyemo* adherida a la *kora* del pueblo mande, África occidental. Un mecanismo similar es utilizado en muchos tambores y algunos laminófonos). El set de disquillos metálicos de un *tambourine* pueden tomarse como dispositivos simpatéticos, si no son sacudidos, sino vibrados por medio del batimiento del parche. El sufijo *-s* puede agregarse para indicar la presencia de dispositivos simpatéticos (Y45) en un instrumento.

Y5 Rascados. Una superficie mellada o rugosa es frotada con un implemento. En la clasificación H-S un idiófono rascado se describe como aquel en el cual repetidamente se ejecuta un batimiento sobre una superficie mellada o con muescas y es, en dicho sistema, otra variedad de los idiófonos "indirectamente percutidos". La definición necesita ser expandida para incluir no sólo superficies melladas sino también las rugosas (con mucho más finesa que las melladas), para así incorporar instrumentos que podrían confundirse en los clasificados como Y6 De fricción. No obstante esta observación, sí se sigue aquí la clasificación H-S en el sentido de que los idiófonos rascados no producen alturas definidas, mientras que los friccionados sí lo hacen. Nótese, además, que un buen número de instrumentos rascados funcionan además como idiófonos percutidos, por lo que adquieren una doble clasificación. El *crow sounder*, Y51.1 abajo, es un ejemplo.

Y51 Orgánicos.

Y51.1 Madera (caña o bambú con muescas). *Guacharaca*, Colombia; *crow sounder*, E. U. A. Ambos son rascados y percutidos, y adquieren la doble clasificación Y23.211.2 y Y51.1; ver además la *quijada de burro*, Y22.5 y Y51.3. Otro idiófono rascado orgánico Y51.1 es la *matraca* mexicana, a la cual hay que agregar el sufijo *-m* para evidenciar su accionar mecánico.

Y51.2 Calabazos (con muescas). *Güiro*, República Dominicana.

Y51.3 Hueso. La mencionada *quijada de burro* cuando se raspan las muelas.

Y52 Manufacturados.

Y52.1 Metal.

Y52.11 Rascado con una varita. *Güiro*, República Dominicana; *grage*, Haití.

Y52.12 Rascado con cuentas. *Cabasa*, cilindro metálico envuelto en una red de cuentas. Suena al rotarse con la mano.

Y52.2 Tela o paño. Un cilindro con raspadores adheridos es hecho girar con una manivela, y raspan la superficie de un paño que envuelve el cilindro (*máquina de viento teatral*). Montagu hizo notar que en la clasificación de Hornbostel y Sachs se pasa por alto este instrumento, y él sugirió incluirlo como un idiófono de fricción, sin embargo, tal clasificación es incorrecta,

pues se trata de un idiófono de rascado. Para la clarificación de este punto compárense los subapartados Y5 y Y6.

Y52.3 Papel de lija. Este es un ejemplo de una superficie rugosa en vez de una con muescas.

Y6 Fricción. Una superficie lisa es friccionada produciendo un sonido temperado.

Y61 Sólidos.

Y61.1 Placas o platos (serrucho musical americano tañido en el borde con un arco).

Y61.2 Barras o varas. *Nail violin*; el *euphon* y el *klavizylinder* de Chladni (1790). Puede agregarse *#n* para el número de tonos que producen, y el *-k* para los últimos dos que incluyen un teclado.

Y62 Vasos o cuerpos ahuecados.

Y62.1 Fricción en el centro o en la parte superior.

Y62.11 Madera. Un bloque con ranuras en su superficie y ahuecado es friccionado en la parte superior. *Nunut*, *launut*, *livika*, Isla Nueva Irlanda en Papúa Nueva Guinea.

Y62.12 Concha de tortuga. *Serakuata* del pueblo guaymí, Panamá.

Y62.2 Fricción en el borde.

Y62.21 Calabazos. *Dummbo*, el borde abierto de un medio calabazo es friccionada contra un palo, pueblo fulbe, Camerún.

Y62.22 Metal. *Qing* o cazo parlante de China, y el *keisu* de Japón, cuando el batidor es friccionado en el borde.

Y62.23 Vidrio. *Glass harmonica* (set de cazos de cristal frotados con los dedos, inventado por Benjamin Franklin en 1761).

Y7 Pulsados (laminófonos). Una lámina es fijada por un extremo y es pulsada en la parte libre.

Y71 Con marco. Arpa de boca o *trump*: Una laminilla es montada o esculpida en un marco. Su sonido se hace resonar en la cavidad bucal del ejecutante, quien produce además armónicos sobre la nota fundamental.

Y71.1 Bambú o caña. La laminilla o lengüeta es esculpida en el marco, produciendo un laminófono "idioglota". Se indica con el sufijo *-i*. *Genggong*, Bali.

Y71.2 Metal. La lengüeta se construye separada del marco y se adhiere a este, produciendo un laminófono "heteroglota". *Kach-tehendor*, pueblo muria, India central; arpa de boca occidental.

Y72 Sobre un tablero (la *mbira*). Un set de laminillas es sujetado a un tablero o a una caja de resonancia.

Y72.1 Bambú (algunos antiguos instrumentos de África central).

Y72.2 Metal. *Mbira*, Zimbawe; *kondi*, Sierra Leona; *marímbula*, República Dominicana y Jamaica; cajas musicales occidentales, con el sufijo *-m* por estar accionadas por un mecanismo.

Y8 Soplados. Esta categoría está ocupada sólo por dos idiófonos experimentales del siglo XIX, en los que un fuelle dirigía viento sobre dos delgadas barras para ponerlas en movimiento.

Y81 De placas de madera. *Aeolsklavier* de Schortmann, 1820.

Y82 De placas metálicas. *Piano chanteur* de Baudet, 1875.

Y9 Deformados. Esta categoría ha sido añadida para incluir instrumentos que son decididamente juguetes, pero como objetos productores de sonido humanamente elaborados, requieren de clasificación. Están hechos de un material rígido (usualmente metal) que crea un sonido cuando es deformado.

Y91 Diafragmas flexionados. Un disco convexo es deformado al tirar de una cuerda que adherida a su centro. Produce un sonido como de "cloqueo".

Y92 Hojas flexionadas. Un extremo de un resorte metálico es adherido a un marco con resonador, el otro extremo se pulsa con el pulgar, deformando el metal y produciendo un sonido como de "criqueo".

M – MEMBRANÓFONOS. Los membranófonos son tambores que cuentan con un parche tensado en una abertura del cuerpo. El sonido es producido cuando dicha membrana o diafragma se pone en movimiento. Como en los idiófonos, sus subdivisiones están basadas en cómo se lleva esto a cabo.

M1 Percutidos. La membrana es golpeada con una vara o con la mano.

M11 Un parche (unimembranófono), contra otra cara abierta.

M11.1 Con forma de vaso. La profundidad del cuerpo es igual o mayor al radio de la cara emparchada.

M11.11 Vaso cilíndrico.

M11.111 Recto.

M11.112 Con base. El cuerpo tiene secciones cortadas en la parte baja, y descansa sobre "pies" puestos entre estas.

M11.12 Cono recortado. La cara abierta es menor que la emparchada.

M11.13 Con cintura. El diámetro es menor en el centro del cuerpo del tambor.

M11.14 Barril. El diámetro es mayor en el centro del cuerpo del tambor. *Atsimewu*, *kidi*, *kloboto*, Ghana; *conga* occidental.

M11.15 Copa. El diámetro se acorta hacia la base, y repentinamente se ensancha de nuevo. *Darabuka*, Noráfrica; *dombak*, *zarb*, Irán; *jembe* o *djembe*, Guinea.

M11.16 (otras formas pueden ser añadidas).

M11.2 Tambores de marco. La profundidad del cuerpo es menor que el radio del parche.

M11.21 Circular. *Bodhran*, Irlanda; tambor indio americano; *tambourine* occidental con objetos tintineantes añadidos es también un Y44.42, justo como el *pandeiro* brasileño.

M11.22 Poligonal. *Gome* cuadrado, Ghana; tambor octagonal de Salish, Indias del Pacífico noroccidental.

M12 Un parche, concha cerrada.

M12.1 Profundo. La profundidad del cuerpo es igual o mayor al radio de la cara emparchada.

M12.11 Cilíndrico. *Tabla*, India (la forma interna es cilíndrica).

M12.12 Cazo. La concha es redondeada en la base, con variables dimensiones. *Tinde*, un mortero con un parche tensado en la boca, Tuareg, Níger; *timbal* occidental.

M12.13 Barril. Como el cazo, el cuerpo es redondeado, pero se curva hacia dentro en la boca emparchada. *Vayan*, India; *benda*, tambor de un calabazo entero del pueblo Mossi de Burkina Faso.

M12.14 (otras formas pueden ser añadidas).

M12.2 Poco profundos. La profundidad de la concha no excede la longitud del radio del parche.

M12.21 Cilíndrico.

M12.22 Cazo.

M12.23 Barril.

M12.24 (otras formas pueden ser añadidas).

M13 Dos parches (bimembranófonos).

M13.1 Con forma de vaso. La profundidad del cuerpo es igual o mayor al radio del parche.

M13.11 Cilíndrico. *Davul*, Turquía.

M13.12 Cónico recortado. *Batá*, Nigeria.

M13.13 Forma de reloj de arena. El cuerpo está dramáticamente angostado en el centro.

M13.131 Afinación fija. *Ko-tsuzumi*, Japón; *parrai*, pueblo Muria de India central.

M13.132 Afinación variable (por medio de la compresión de las cuerdas tensoras). *O-tsuzumi*, Japón; *donno*, *tama*, África occidental ("tambores parlantes").

M13.14 Barril. El diámetro en el centro es mayor al de los parches.

M13.141 Simétrico. La parte de mayor anchura del cuerpo está centrada. *Dholak*, India.

M13.142 Asimétrico. La parte de mayor anchura del cuerpo está descentrada. *Kendhang*, Java; *mandar*, India; *maddal*, Nepal.

M13.15 Barril angular. La parte más ancha del barril es obtusamente angulosa, en vez de ser curveada. *Mridangam*, India.

M2 Sacudidos. Siempre son bimembranófonos. Los parches son percutidos por objetos añadidos cuando la concha o cuerpo se pone en movimiento.

M21 Con percutores externos (el *rattle drum*). Dos bolitas atadas a cuerdas son adheridas al cuerpo de tal manera, que cuando el tambor se gira de izquierda a derecha y viceversa, en un movimiento retorcido, dichos percutores impactan en los parches.

M21.1 Con hemisferios opuestos. Tambor dual de cráneos, Tíbet.

M21.2 De reloj de arena, con tensión variable. *Damaru*, India.

M12.3 De marco o barril, con mango. Tambor chamánico de Corea.

M22 Con percutores internos. Muchas bolitas son encerradas dentro del tambor y, cuando este es puesto en movimiento, percuten la membrana. *Ocean Drum* de la casa comercial Remo.

M3 De fricción. El parche es puesto en movimiento por una cuerda o una vara adherida o en contacto con ella. La presencia de una cuerda o una vara no lo convierte en un cordófono o un idiófono, pues se trata de un sistema acoplado, similar al que se da cuando, en un aerófono, una caña se acopla a un tubo. El tono de la vibración producida por la fricción es determinado por el tamaño y espesor de la membrana.

M31 Unimembranófonos.

M31.1 Internos. La cuerda o vara es adherida al parche por dentro de la concha. El ejecutante busca dentro del tambor la vara o la cuerda para frotarla contra la membrana con un movimiento de vaivén. *Cuica*, Brasil; *moukouiti*, pueblo ba-lari, Congo Brazaville.

M31.2 Externos. La cuerda o la vara son adheridas en la superficie de la membrana.

M31.21 Fricción con la mano. Dedos húmedos frotan la vara. *Zambomba*, España.

M31.22 Torcido. A cuerda es adherida al parche de un tambor, y por su otro lado a un mango de madera. Como el tambor es girado alrededor del mango, la fricción de que la cuerda produce sobre este es trasmitida a la membrana. *Forest devil*, Alemania.

M31.23 De vara frotada. Una vara es adherida a una cuerda estirada a través del parche, y es frotada sobre este. *Furruco*, Venezuela).

M32 Bimembranófonos. Cada cabo de una cuerda es adherida a sendos parches de un tambor cilíndrico. *Senufo*, Costa de Marfil.

M4 Simpatéticos (el mirlitón o el *kazoo*). El *kazoo* o *membrana cantad*ora no es en sí mismo un instrumento, en el sentido de que sólo modifica un sonido previamente elaborado. Sin embargo, sí es un mecanismo hecho para la producción sonora, como el dispositivo de *crestas de papel* para disfrazar la voz de los bailarines africanos enmascarados. Hornbostel y Sachs los incluyen, y sus categorías son mantenidas aquí, coincidentemente, con los mismos números clasificatorios. Además, alguno de estos mecanismos forma parte de otro instrumento, como cuando es utilizado como membranas resonantes del *bala* o *balafón* de África occidental, o como la membrana que cubre un agujero de las flautas *dizi* y *teagum* de China y Corea respectivamente, deberá identificarse con el sufijo *–z* [por simpatético] para dichos instrumentos.

M41 Libres. La membrana es puesta en movimiento directamente, sin el previo paso del aire a través de una cámara. *Crestas de papel*.

M42 Tubo o vaso. La membrana es montada en la pared de un tubo o una caja, y el ejecutante canta dentro. *Kazoo*; disfrazados de voz en máscaras africanas.

C – CORDÓFONOS. Los cordófonos tienen una o varias cuerdas estiradas sobre el cuerpo. El sonido se produce al poner en movimiento dichas cuerdas. Para los cordófonos, la forma en que se pone en movimiento la cuerda no es el primer criterio de clasificación, como sí lo es para los idiófonos y los membranófonos. En vez de esto, la forma del cuerpo y la alineación de las cuerdas es lo primero a tomarse en cuenta. Sin, embargo, en la presente clasificación, la técnica de tañer los cordófonos sí permanece como una subcategoría, excepto en los laúdes, donde la técnica cobra de nuevo prima relevancia, separándolos en pulsados y frotados con arco.

C1 De tensión variable. Estos debieron ser los primeros cordófonos. La altura del sonido producido por la cuerda varia por los cambios de tensión que se producen directamente sobre ella, ya sea tirando más o menos de ella o utilizando un mecanismo como un brazo o un cuello. En la clasificación H-S se tiene como un membranófono al "tambor pulsado" [donde una cuerda de tensión variable se acopla a una membrana], sin embargo, este instrumento es decididamente un cordófono, pues la membrana sólo sirve como un resonador. Hay tres tipos de cordófonos de tensión variable, todos ellos pulsados.

C11 Sin cuello (también llamado mástil o brazo). Una cuerda con un mango en un extremo es adherida en su otro extremo la membrana de un pequeño tambor. El tambor es sujetado bajo el brazo del ejecutante. La cuerda es pulsada y estirada menos o más con el mango para variar la afinación. *Ananda lahari*, India.

C12 Con cuello simple. La cuerda es sujetada en un extremo a un diafragma de madera, metal o cuero. En el otro es adherida a un mástil que controla la tensión de la cuerda. *Dan bau*, Vietnam.

C13 Con cuello ahorquillado. La cuerda es adherida atrás de la membrana de un pequeño tambor, y se saca por la cara opuesta y abierta, entre dos brazos flexibles con forma de "V". Apretando los brazos [la cuerda se afloja] y se baja la afinación de la membrana. *Gopi yantra*, India.

C2 Arco musical. Una cuerda es tensada en una vara produciendo un arco, en algunos casos se utiliza más de una cuerda (esto será indicado con el sufijo *#n* para indicar cuántas). Por cualquier método, la nota fundamental de la cuerda es obtenida, después los armónicos son aislados, en la mayoría de los casos resultando en una línea melódica arriba de la fundamental. Los arcos son de dos tipos, con resonador de boca, y con resonador de calabazo.

C21 Con resonador de boca. El instrumento es colocado de tal manera que la cuerda quede cerca de la cara, mientras se producen tonos por golpeo, frotamiento o pulsación. Los armónicos son aislados por diferentes medios.

C21.1 Resonancia próxima. El ejecutante coloca la cuerda muy cerca entre los labios, mientras percute la cuerda con una varita. Con la otra mano corta la cuerda en cierto punto para producir una segunda fundamental. Con diferentes modulaciones de los labios, como las utilizadas para producir las vocales, se consigue aislar diferentes armónicos para producir una melodía. *Koningei*, Sierra Leona; *kankarma*, Burkina Faso; *mungongu*, Gabón; arco musical indígena, México.

C21.2 Resonancia de contacto. El ejecutante sujeta el lomo del arco con la boca.

C21.21 Pulsados. *Kalove*, con dos cuerdas, Guadalcanal, Islas Salomón.

C21.22 Percutidos. *Pagolo*, con dos cuerdas, una con mecanismo de afinación, Papúa Nueva Guinea.

C21.23 Frotados. Una vara o cuerda tensada es frotada sobre diferentes partes del arco para producir un sonido.

C21.231 Sobre la cuerda. *Umqunge*, del pueblo xhosa de Swazilandia.

C21.232 Sobre la madera mellada del arco. *Chizambi*, Zimbabwe.

C22 Con resonador de calabazo. Un calabazo semiesférico o más grande es adherido a la curva del arco lomo con lomo. La parte abierta del calabazo es presionada o distensada contra el cuerpo de ejecutante para aislar diferentes armónicos. Hay de dos tipos: abiertos o divididos. En el segundo tipo, la cuerda es dividida en dos segmentos desiguales por un pedazo de cuerda que tira de la cuerda del arco hacia el calabazo, con tal de producir diferentes tonos. Tonos estos arcos son percutidos.

C22.1 De cuerda abierta. *Uhadi*, del pueblo xhosa; *ugubhu*, del pueblo zulu, Sudáfrica; *mbití*, de dos cuerdas, del pueblo ba-aka, República Central Africana. En estos instrumentos el resonador es una gran hoja, en vez de un calabazo.

C22.2 De cuerda dividida. *Makhweyane*, Swazilandia; *munahi*, del pueblo hutu, Ruanda; *berimbau*, Brasil; *malunga*, del pueblo sidi, India.

C3 Pluriarcos. Un set de arcos, cada uno con su propia cuerda, es adherido a un mismo resonador. *Ndang*, pueblo bámbara, Mali; *nsambi kizonzolo*, del pueblo ba-Lari, Congo Brazzaville; *ngwomi*, del pueblo mitsogho, Gabón. Todos son pulsados.

C4 Arpas. Un arpa se define como un plano de cuerdas —una formación sobre la cual podría tenderse una hoja de papel y permanecer plana— que se monta perpendicularmente sobre la tabla de resonancia o la superficie de un cuerpo. Otra característica es que las cuerdas son tocadas "abiertas", pues son afinadas con los tonos necesarios, sin ser alteradas en su longitud. Todas las arpas son pulsadas.

Existen dos tipos de arpas, aquellas donde las cuerdas se encuentran sobre el cuerpo o caja de resonancia pero no lo tocan, y aquellas donde se encuentran dentro de él.

C41 Con las cuerdas sobre el cuerpo. Las cuerdas se encuentran alineadas verticalmente sobre el cuerpo pero no lo tocan.

C41.1 Arpas bifurcadas. Las cuerdas están tensadas entre dos brazos en forma de "V" o de "U", con un cuerpo adherido en la base. *Towa*, Sierra Leona; *do*, del pueblo guéré de Costa de Marfil; *juru*, del pueblo baule de Costa de Marfil; *waj*, Nurestán, Afganistán.

C41.2 Arpas de espiga. Una vara o tubo se inserta a través del cuerpo resonador para formar tanto un mástil como un talón. Todas estas arpas tienen una cara cubierta de cuero como tapa de resonancia.

C41.21 De mástil curvo (con un tira-cuerdas perpendicular a la tapa). Las cuerdas están tensadas entre el mástil curvo que ofrece la espiga insertada, y una segunda pieza, un tira-cuerdas puesto verticalmente sobre la tapa. [A su vez, este tira-cuerdas está sujeto al talón, que es la parte de la espiga que sale del cuerpo por la parte opuesta al mástil]. *Bolón* y *simbingo*, pueblo mande, África occidental.

C41.22 De mástil recto (arpas de puente). Las cuerdas pasan sobre un puente [hacia el talón, que en este caso hace también la función de tira-cuerdas. El puente puesto sobre la tapa no sujeta las cuerdas, sólo las separa del cuerpo de resonancia para permitir su libre vibración]. *Kora*, pueblo mande, África occidental.

C42 Con las cuerdas dentro del cuerpo. Esta es la configuración más familiar para las arpas. Las cuerdas están tensadas entre el mástil y el tira-cuerdas que se encuentra dentro, pegado o en la parte anterior del cuerpo de resonancia. La mayor parte de estas arpas tiene una tapa de piel.

C42.1 Arpas de arco. El mástil se curva hacia la tapa del arpa. Tres tipos de construcción de estas arpas fueron identificados por Wachsmann en 1964, y son incorporados aquí:

C42.11 Cuchara-en-una-copa. El cuello traspasa el cuerpo resonador, tirado en este lugar por las cuerdas. *Ennanga*, Uganda; *saung-gauk*, Myanmar; *bin-baja*, India central. En este último, el cuello y el tira-cuerdas son parte de la misma pieza, en lugar de dos diferentes.

C42.12 Corcho en una botella, o anudado. El cuello está embonado en un orificio hecho en el cuerpo. *Kinde*, pueblos de la región del Lago Chad.

C42.13 De estante. El cuello está adherido a un estante en la parte trasera del cuerpo. *Ngombi*, Gabón.

C42.2 Arpas de anguladas. El cuello o mástil forma un ángulo con el cuerpo, o incorpora un ángulo (como una rama frente al tronco de un árbol), en vez de tener una forma curveada suavemente. Regularmente se presentan con el cuerpo cubierto por una membrana.

C42.21 Abiertas. Sin pilar o travesaño entre los extremos del cuello y el cuerpo.

C42.211 Cuchara-en-una-copa. *Ardin*, Mauritania; arpas del antiguo Egipto.

C42.212 Corcho en una botella. África central; arpas de la antigua Mesopotamia y la cultura Asiria.

C42.213 De estante. *Gonfi*, Gabón.

C42.22 Con pilar. Todas las arpas europeas, con el sufijo *–w* para indicar el cuerpo recubierto con madera.

C5 Cítaras. Las cuerdas están tensadas en los extremos del cuerpo, no tienen cuello. El plano de cuerdas corre paralelo a la tabla de sonido o la superficie del cuerpo. Los primeros tres tipos (de vara, tubo y balsa) pueden ser (o pudieron haber sido en el pasado) idiocordes, es decir que las cuerdas eran conseguidas cortando directamente la superficie del cuerpo. Si un instrumento tiene estas características deberá indicarse con el sufijo *-ic*. Sin este sufijo se asumirá que se trata de un heterocorde (con las cuerdas separadas y adheridas). Los otros tipos de cítaras y, de hecho, todos los demás cordófonos, son heterocordes.[223]

C51 De vara o barra. En la clasificación H-S, son versiones de cuello recto del arco musical. La mayoría se presentan punteados, pero dos instrumentos africanos están asignados a otra categoría por ser soplados.

C51.1 Pulsados (con o sin resonador de calabazo adherido). Esta categoría incluye cítaras hechas con una vara con una sección redondeada y ahuecada pero que no contribuye como un resonador. *Kinnari*, *bin*, India. Si el cuerpo ahuecado contribuye a la resonancia entonces es una cítara de tubo, C52.

C51.2 Soplados. La cuerda es puesta en movimiento al soplar una laminilla adherida a un extremo de ella. Se coloca junto a la boca muy cerca de los labios. Únicos en África: *gora* del pueblo khoi khoi de Sudáfrica, y el *leisba* del pueblo sotho de Lesoto.

C52 De tubo. El cuerpo de la cítara es tubular.

C52.1 De cuerpo solo. El cuerpo tubular es el único resonador.

C52.11 Idiocorde. *Guntang*, Bali; *cing boong rlaa*, pueblo mnong gar de Vietnam; el tipo antiguo de la *valiha* de Madagascar.

C52.12 Heterocorde. Nuevo tipo de la *valiha* de Madagascar. Nota: el *marovany*. Un tipo de valiha en forma de caja es del tipo C55.

C52.2 Con resonador añadido. Pueden ser calabazos u otros objetos semiesféricos adheridos al tubo para incrementar la resonancia. La moderna *rudra vina* o *bin* del Norte de La India.

C53 De balsa. El cuerpo está hecho con pequeñas cañas unidas como una balsa. Usualmente son idiocordes, con las cuerdas cortadas de la superficie de las cañas y levantadas con puentes. *Hanhye*, pueblo mahi de Benín. En este caso se añade el sufijo *-ic*.

---

[223] La llamada *cítara* de La India queda en **C6 Laúdes**, aunque en verdad, morfológicamente hablando, se ubica en la frontera con **C5 Cítaras**, pues su mástil es ahuecado, pudiendo así considerarse como parte de la caja de resonancia.

C54 De tablero. Las cuerdas son tensadas en los extremos de un tablero. Como en la clasificación H-S, el suelo puede contarse como tal. Pueden subdividirse por la o presencia o ausencia de un resonador añadido. Nota: una excelente observación de la revisión MIMO es que el piano moderno es, de hecho, una cítara de tablero. Sin embargo, el antiguo fortepiano y el clavicordio son cítaras de caja, pues las cuerdas son montadas sobre una caja.

C55 De caja. Las cuerdas son montadas sobre una caja.

C55.1 De superficie convexa. En la clasificación H-S se usa el término cítaras de "medio tubo".

C55.11 Pulsadas. *Qin*, *zheng*, China; *koto*, Japón; *kayageum*, Corea.

C55.12 Frotados. Las cuerdas son frotadas con una vara o un arco. *Komungo*, Corea.

C55.2 De superficie plana.

C55.21 Pulsados. *Zither*, Alemania; *kanun*, Turquía, con el sufijo *-mm* para indicar que la sección de la tabla donde se encuentra el puente está cubierta con una membrana.

C55.22 Frotados. Las cítaras frotadas son la mayoría de las veces laúdes con mástil ahuecado que podría ser considerado parte del cuerpo. Ejemplo de este tipo de cítaras son la *tromba marina* y la versión del *crwth* galés. Un caso único es el *ukelin* americano, que tiene tanto cuerdas para rasguear como para frotar, y por ello requiere una doble clasificación, C55.21 y C55.22.

C55.23 Percutidos. *Santur*, Irán; *yang qin*, China; *cimbalon*, Hungría; *dulcémele* martillado, *fortepiano*. (Ver C54 para el piano moderno).

C56 De canal. Las cuerdas están tensadas sobre el labio de un canal. *Inanga* del pueblo tutsi de Ruanda.

C57 Cítaras-arpa. El cuerpo es un tubo o una vara, pero las cuerdas están levantadas por uno o dos puentes mellados. [El puente en un postecillo que se coloca de manera perpendicular en el medio de la vara o tubo, y por cada una de sus mellas pasará una cuerda. La cuerda más larga y grave será aquella que se tense entre los extremos de la vara y se haga pasar por la mella más alta del puente, mientras que la más corta y aguda se tensará en la sección de la vara más cercana al puente y pase por la mella más baja. El plano de cuerdas queda, por tanto, de canto al cuerpo de resonancia, y no de forma perpendicular, como en las arpas.] (…)

La clasificación H-S presenta considerable confusión sobre estos instrumentos. Uno fue identificado como un arco poli-idiocorde o "arpa-arco" (H-S 311.112) del pueblo fang de Gabón. No se ofrece el nombre, pero es claramente el *mvet*, usualmente heterocorde, y más recto que un arco, con una o más calabazas como resonadores. El más pequeño *bogongo* del pueblo babinga de la República Central Africana, es un mejor ejemplo de un idiocorde de esta variedad. Otro instrumento, específicamente llamado "arpa-cítara" en la clasificación H-S, fue descrito como una cítara de tabla con un puente mellado (314.22) de Borneo. Estos últimos sí aparecen en la clasificación K-Rev como cítaras-arpa.

C57.1 Idiocordes. *Bogongo*, pueblo babinga de la República Central Africana.

C57.2 Heterocordes. *Mvet*, pueblo fang de Gabón; [instrumento de nombre no definido] con dos puentes, pueblo dayak de la Isla Kalimantan de Borneo.

C58 De marco. No presentan caja de resonancia, sólo un marco abierto a través del cual se tensan las cuerdas. El mejor ejemplo de esto es el *arpa eólica* (pero no un *arpa*), en la cual las cuerdas son puestas en movimiento cuando el viento corre a través de ella.

C6 Laúdes. Un laúd es una cítara con mástil o cuello. Las cuerdas se encuentran en un plano paralelo a la tabla de sonido [como en las cítaras], pero se extienden más allá de ella [por la ayuda del mástil]. Esto permite al ejecutante pisar las cuerdas a lo largo del cuello, cambiando su longitud de vibración y, por consecuencia, la afinación.

C61 Laúdes pulsados.

C61.1 De una sola pieza. El cuerpo y el cuello están escarbados de una sola pieza de madera, normalmente se presentan cubiertos por una membrana, para indicar esto se añade el sufijo *-w*. *Sarod*, India; *rabab*, Afganistán, *pipa*, China.

C61.2 Con multipartes.

C61.21 Cuello adherido al cuerpo (normalmente están cubiertos con una membrana). *Guitarra* occidental, *laúd*; *baglama*, Turquía; *tambura* [o *tampura*] (sin pisado de cuerdas), India; *cítara* y *vina*, India. Estos instrumentos indios pueden ser ubicados en la frontera de las cítaras y los laúdes, pues sus cuellos son huecos [y por lo tanto pueden considerarse también como parte del cuerpo de resonancia]. Esta característica muestra el parentesco entre estos dos grupos de cordófonos.

C61.22 Cuello atravesado. El cuello atraviesa todo el cuerpo hasta el otro extremo, para formar también el tira-cuerdas. Normalmente cubierto con una membrana. *Shamisen*, Japón; *sanxian*, China; *dotar*, India; *banjo*, EUA.

C61.23 Cuello insertado. Solo una parte del cuello se hunde en el cuerpo, sin atravesarlo por completo. Siempre se presentan cubiertos por una membrana. *Ngoni*, Mali; *xalam*, Senegal; *keronna*, Sierra Leona; laúdes del antiguo Egipto.

C62 Laúdes frotados. Las cuerdas son puestas en movimiento por la fricción de un arco, usualmente hecho con crines de caballo tensadas en una vara curva.

C62.1 De una sola pieza. El cuerpo y el cuello están escarbados de una sola pieza de madera, normalmente se presentan cubiertos por una membrana. *Gusle*, Croacia; *sarinda* y *sarangi*, India; *kemence*, Turquía.

C62.2 Con multipartes.

C62.21 Cuello adherido al cuerpo (normalmente están cubiertos de una tapa de madera). *Violín*; *hurdy gurdy* (con el sufijo *-d* para indicar que son frotados con una rueda giratoria en vez de un arco; *bana*, India central (con el sufijo *-mm*).

C62.22 Cuello atravesado. El cuello atraviesa todo el cuerpo hasta el otro extremo, para formar también el tira-cuerdas. Normalmente cubierto con una membrana. *Erhu*, China; *rebab*, Java; *rafon*, *goge*, África occidental; *masingo*, Etiopía; *ch'uniri*, Georgia; *haegum*, Corea (con el sufijo *-w*).

C7 Liras o laúdes de yugo. En lugar de un sólo cuello hay dos brazos a los lados del cuerpo (el yugo). Las cuerdas, descansando paralelas a la tabla de sonido, se extienden más allá del cuerpo prolongándose hasta alcanzar el final de los brazos. Como las arpas, las cuerdas se tocan abiertas. Las liras típicamente se presentan cubiertas con una membrana [*-mm*]. Si se cubre con tapa de madera se añadirá el sufijo *-w*.

C71 De vasija o cazo. El cuerpo tiene forma de contenedor, como una concha de tortuga, una cacerola, o un trozo de madera escarbado. *Krar*, Etiopía; *nyatiti*, Kenia.

C72 De caja. El cuerpo es una caja. La *khitara* de la antigua Grecia; *crwth*, Gales; *baganna*, Etiopía.

A – AERÓFONOS. Los aerófonos son instrumentos soplados, o alternativamente, movidos a través del aire, para producir un sonido. (…) La definición clásica en la clasificación H-S es "instrumentos en los cuales el aire es el vibrador primario", pero una notable advertencia a esto ha sido añadida en la revisión MIMO, que parafraseándola dice lo siguiente: el aire es el primer vibrador sólo en los instrumentos soplados en el borde, porque en aquellos instrumentos con boquillas de cañas y embocaduras, la vibración se inicia por la acción de estos agentes.

Hornbostel y Sachs buscaron extender la clasificación incluyendo los llamados aerófonos "libres", para aquellos instrumentos que carecen de un espacio cerrado dentro del cual soplar. La terminología elegida fue "libres" contra los "instrumentos de aire propiamente dichos". La distinción es mantenida en el presente sistema de clasificación, pero la terminología ha sido cambiada. (…) Siguiendo a Dournon, se ha elegido el término "ambientales" (A1) sobre el de "libres", pero los segundos serán clasificados como "soplados" (A2). En estos últimos se incorporan las subfamilias de las flautas, las cañas y las boquillas circulares, pero con numerosas adaptaciones como se verá abajo. Si la discusión sobre los aerófonos parece inusualmente detallada en comparación a la de las familias anteriores, es debido a que hay muchos rasgos de esos instrumentos que no han sido propiamente delineados en las clasificaciones anteriores.

A1 Ambientales ("libres"). El instrumento funciona en el aire abierto. En la clasificación H-S se identifican tres tipos: de desplazamiento, interruptivos, y explosivos, y a su vez los interruptivos son subdivididos en idiofónicos y no-idiofónicos. Ciertos aerófonos ambientales o libres se han vuelto íconos de la clasificación H-S: la *espada blandida*, el *disco zumbador*, el *bullroarer*, la *sirena*. Pero buscando una terminología menos embarazosa, en la presente clasificación la familia completa de aerófonos ambientales ha sido repensada. Muchos han sido movidos, resultando una nueva lista de tres: 1) deslizados (con dos tipos), 2) batidos y 3) el látigo. Este último, que es puesto dentro de los de desplazamiento en la clasificación H-S, no produce su sonido por desplazamiento, sino que crea un pequeño "boom" sónico y por eso merece su propia categoría, A13. En la clasificación H-S los principales aerófonos idiofónicos interruptivos son las cañas libres. Pero estos son soplados [es decir que no funcionan al aire abierto], por lo tanto, en la presente clasificación dichos instrumentos se unen a sus similares soplados. Asimismo, aunque la *sirena* es precisada como un instrumento interruptivo no idiofónico en la clasificación H-S, es también un instrumento soplado, por lo cual en esta clasificación adquiere su propio lugar en esa categoría, en vez de dejarse entre los instrumentos ambientales. Finalmente, los aerófonos explosivos no son de hecho ambientales, pues producen su sonido en base a aire encerrado, pero ninguno de ellos es soplado, y por lo tanto aquí se han puesto en una categoría aparte, A3.

A11 Aerófonos ambientales deslizantes. El objeto desliza el aire sobre un borde. Hay actualmente dos instrumentos, la *espada blandida* y el *disco zumbador*, que pueden categorizarse como sigue:

A11.1 Momentáneos. La *espada* es movida por la mano a través del aire, desplazando el aire por uno de sus lados sólo por el momento en que se encuentra en movimiento.

A11.2 Continuos o giratorios. El *disco zumbador*, luciendo como un botón, usualmente de madera, con un lazo de cuerda que pasa a través de dos agujeros hechos en su centro [y es sujetado entre los dedos de cada mano y], se hace girar como una rueda, primero hacia adelante y luego en reversa, cuando el lazo [previamente retorcido] es jalado. En la clasificación H-S se clasifica dicho instrumento como del tipo interruptivo (412.21), pero es incorrecto. El instrumento corta el aire tanto como una sierra circular para producir su sonido zumbador [el cual puede mantenerse mientras se continúe tirando de la cuerda que se retuerce cada vez en sentido contrario, por causa de la inercia.]

A12 Batidos. El tipo representativo de este grupo es una plaquilla oblonga, usualmente de madera, adherida al extremo de una cuerda que se hace girar sobre la cabeza del ejecutante. Los giros sobre el eje causan la acción de batir el aire, con cambios de presión que producen un sonido como de rugido. (…) Es llamado *bullroarer* en inglés y este ha sido el término adoptado universalmente desde 1880, sin embargo, existen otros típicamente onomatopéyicos en otros idiomas (*schwirrholz*, Alemania; *rhombe*, Francia; *firfironik*, Turquía). Walker, en su *Flying Circus of*

Physics, provee una información adicional: como la cuerda es girada esta produce vórtices en espiral (…). Las variaciones de presión causadas por esta acción contribuyen tanto a las vueltas de la placa [sobre sí misma] como al sonido resultante. Quizá Galpin no estuvo tan errado cuando en su sistema de clasificación de 1937, asumió este instrumento como un cordófono, pues la cuerda parece producir parte del sonido.

A13 Látigos. En la clasificación H-S se han agrupado dentro de los instrumentos de desplazamiento, sin embargo, recientes experimentos físicos han mostrado que el sonido se produce por un "boom" sónico en pequeña escala, que se obtiene cuando la punta alcanza el Match 1. Como tal, es único, de manera que se le otorga una categoría especial en la presente clasificación. Los antiguos creadores del látigo poco se imaginaban que estaban miles de años adelantados a su tiempo.

A2 Soplados. La presencia o ausencia de una columna de aire en los aerófonos ha sido un obstáculo para entender su naturaleza. El término "soplar" ha sido elegido en esta clasificación para solventar este problema. Los miembros de esta familia que abarca todos los alientos de madera y metal de la orquesta, todas las cañas, y muchos instrumentos mecánicos como el órgano, tienen una cosa en común: todos son soplados, ya sea con la boca o por medios mecánicos. Las subfamilias aquí expuestas coinciden con las de "alientos propiamente dichos" de la clasificación H-S, excepto en el orden de acomodo de los "instrumentos con borde que no son flautas", los cuales se exponen en los términos que Lawrence Picken expuso en su monumental obra *Folk musical instruments of Turkey* (1975). (…)

A21 Abiertos. Estos son los instrumentos que realmente entran dentro de la definición tradicional de la clasificación H-S: "El aire en sí mismo es el vibrador primario". Hay tres tipos: de borde, cámara-ducto y corrugados. Para usar de nuevo la terminología de Walker, la acción de los vórtices de espiral produce el sonido en los primeros dos tipos, mientras que en el tercer tipo lo hace la turbulencia.

A21.1 De borde o flautas. En la cuestión del tratamiento de las flautas, la presente clasificación difiere de la H-S en un aspecto importante. En el sistema H-S las flautas son divididas en primera instancia por la presencia o ausencia de un ducto previo. En las variedades sin ducto previo son claramente identificadas las flautas tocadas en un extremo, en un lado, y las de recipiente cerrado, pero se dejan de lado las flautas oblicuas, y también se prescinde de señalar la presencia o ausencia de muescas en las flautas tocadas por un extremo. En la revisión MIMO se añaden las flautas con muescas, pero el cuadro resulta aún confuso. Para direccionar esto, en la presente revisión las flautas son divididas primero de acuerdo a sus rasgos más característicos, como son su morfología y su técnica de ejecución, obteniendo así tres tipos: De vaso, verticales, oblicuas y transversas. La presencia o ausencia del ducto previo se ha movido a una subcategoría (…).

Como en los idiófonos, si un instrumento consiste en un set de tubos en vez de uno solo, se agregará el sufijo *#n* para señalarlo. Si los tubos se encuentran alineados en dos bandas, como en las *flautas de pan*, esto puede referirse utilizando el formato *#n+n*. Dos sufijos adicionales tienen potencial de uso: *-z* para la presencia de membranas simpatéticas como en el *kazoo* (ver M42), y *-n* para indicar flautas tocadas con la nariz.

A21.11 Flautas de recipiente cerrado. El instrumento presenta un globo cerrado o tiene forma tubular.

A21.111 Sin ducto previo. El ejecutante dirige una columna de aire a través del hoyo colocado en la parte alta del cuerpo. *Xun*, China; *kokwi*, Sierra Leona; *fetango*, Gambia. Nota: La flauta de nariz *fangufangu* del pueblo tongan, si bien luce como una flauta transversa, es una flauta cerrada en sus dos extremos, es decir, que es el tipo de recipiente cerrado tubular sin ducto previo.

A21.112 Con ducto previo. La columna de aire es dirigida hacia una boquilla en un borde del tubo donde se produce previamente el sonido. *Ocarina*; *humanatone* [*bocarina* o *flauta de nariz* de juguete] donde el recipiente cerrado es la propia boca del ejecutante.

A21.12 Flautas verticales. El instrumento es colocado o montado en una posición vertical.

A21.121 Sin ducto previo. El ejecutante dirige la columna de aire a través de un hoyo hecho en la parte superior del cuerpo.

A21.121.1 Corte recto.

A21.121.11 Tubo cerrado. *Hindewhu*, África central; *siku*, *rondador* (*flautas de pan*), Ecuador; ensambles *'au tahana*, del pueblo 'are 'are de Melanesia; *fozhobel*, Alemania. El sufijo *#n* o el *#n+n* se usa para especificar el número de tubos agrupados y el número de filas de tubos. Más subdivisiones pueden añadirse para establecer la forma de las filas de tubos, como planas, curvas o en rollo.

A21.121.12 Tubo parcialmente cerrado. En la revisión MIMO se ha añadido este tipo (no se ofrecen ejemplos).

A21.121.13 Tubo abierto. Flauta con forma de balsa, China; *siku* boliviano, en la cual una fila de tubos cerrados es adherida a otra de tubos abierto, por lo cual hay que darle la doble clasificación A21.121.11 y A21.121.13.

A21.121.2 De corte angulado o mellado. El borde frontal del tubo para producir un filo.

A21.121.21 Interno. El corte se practica por dentro del tubo. *Xiao*, China.

A21.121.22 Externo. El corte se practica en la superficie del tubo. *Shakuhachi*, Japón; *kena*, Perú; *flauta de caza*, Costa de Marfil.

A21.122 Con ducto previo. La columna de aire es dirigida a través de un paso estrecho hacia un borde afilado en la parte interna de la flauta.

A21.122.1 Interno. El ducto es creado por tapón o bloque dentro de la flauta.

A21.122.11 Sin agujeros para los dedos. Silbato de hueso de águila, nativos americanos; silbato deslizante de juguete; flautas de órgano tubular. El órgano tendrá el sufijo *-k* para indicar su teclado, más el sufijo *#n* para notificar el número de tubos (…).

A21.122.12 Con agujeros para los dedos. *Blockflöte*, *penny wistle*.

A21.122.2 Externo. El ducto está fuera de la flauta.

A21.122.21 Sin boquilla. Los labios del ejecutante se posan directamente sobre el ducto, creado por una banda que rodea la parte superior del tubo. *Suling*, Java y Bali.

A21.122.22 Con boquilla. Una boquilla dirige el aire a un bloque dentro de la flauta, que a su vez dirige el aire fuera y de nuevo hacia adentro, hacia el borde, por vía de un ducto externo. El ducto es un espacio estrecho bajo un objeto, usualmente con la forma de un animal o ave, adherido al tubo. Flautas de los nativos americanos.

A21.13 Flauta Oblicua. El instrumento es puesto en ángulo contra un lado de la boca; el borde superior está biselado.

A21.131 Sin agujeros para los dedos. El instrumento es tocado abriendo o cerrando el final del tubo para producir dos sets de armónicos. *Tilinca*, Bulgaria.

A21.132 Con agujeros para los dedos. *Ney*, Turquía, Egipto; *kaval*, Bulgaria.

A21.14 Flauta transversa o tocada de lado. El instrumento es colocado de forma paralela a los labios. El ejecutante sopla a través de una embocadura a un lado del tubo.

A21.141 Sin ducto. *Fife*; flauta transversa occidental; *bansari*, India.

A21.142 Con ducto. *Seljeflöte*, flauta noruega sin agujeros.

A21.2 Flauta con ducto-cámara. El aire es dirigido a través de un par de agujeros puestos en ángulo recto con respecto a la columna de aire. Walker aplicó el término "hoyo de tono" a este mecanismo (2007), pero en la presente clasificación se utiliza el de "ducto-cámara". El posterior término organológico acuñado por Susan Rawcliffe en 1992, se enfoca en la característica esencial de estos instrumentos: una cámara, usualmente aplanada, con dos hoyos opuestos, arreglo que funciona como un ducto. Estos son instrumentos identificados por Picken como "aerófonos con borde de tono que no son flautas" (1975). Él propuso el número 420 en la clasificación H-S con tal de mantenerlos cercanos a las flautas, y así ha sido mantenido en la revisión MIMO, aun cuando es una anomalía, pues los números H-S no utilizan ceros. Picken identificó dos tipos, cerrados y abiertos. Buscan términos que especificaran mejor estos instrumentos, se optó aquí por definirlos como "simples" (para el tipo cerrado) y "ventilados" (para el abierto). Para el segundo, Rawcliffe prefiere el término "con hoyo de salida". Los términos son equivalentes y pueden ser intercambiables.

A21.21 Simples. El instrumento es nada más que una cámara cerrada, usualmente aplanada (como un platillo volador) con hoyos exactamente opuestos uno a otro, en la parte superior y en el fondo. El aire se sopla a través de los hoyos en cualquier dirección, produciendo el mismo sonido. Picken identificó el *widgeon wistle* (silbato metálico para llamar aves) como uno de estos instrumentos (1975). (…)

A21.22 Ventilados (como hoyo de salida, con cámaras múltiples). La primera cámara como en el tipo A21.21, es usualmente aplanada, con hoyos opuestos el uno al otro, pero en este caso hay además una ventana u hoyo de salida al lado, y por lo menos una segunda cámara de volumen similar a la primera.

A21.221 Usando la boca como una cámara. Silbato de perro ovejero. En este instrumento, la cámara secundaria no está construida, pero se forma con la boca cuando se toca. La forma resultante luce más como un taco que un platillo volador. Es usualmente hecho con una pieza circular de metal doblada por la mitad con una perforación entra las dos superficies planas. Para tocarlo, el instrumento es puesto en la boca con la lengua presionada contra el borde doblado, y el borde abierto (el hoyo de salida del viento) quedando entre los labios. En esta posición, una segunda cámara es formada bajo la lengua. Cuando se sopla, algo del viento escapa a través del hoyo de viento, pero otra parte es dirigida a la cámara bajo la lengua. (…)

A21.222 Cámara de globo. Uno de los instrumentos menos conocidos del mundo. La flauta de ducto-cámara fue especialidad de las culturas mesoamericanas precortesianas. Esos instrumentos, invariablemente de cerámica, tiene una fisonomía distintiva: una forma de globo que podría recordar la de una ocarina. Esta es la segunda cámara como la descrita arriba, pero construida dentro del instrumento. El aire se sopla y entra en el ducto-cámara, que en esos instrumentos está usualmente formada por un par de discos cerámicos perforados, paralelos el uno al otro y montados en la pared de la segunda cámara. (…)

A21.3 De tubo corrugado. Un tubo de estas características produce armónicos a través de la turbulencia. Es un invento del siglo XX, no incluido en la clasificación H-S, pues no había sido inventado cuando se hizo la traducción al inglés de 1961. Hay dos tipos.

A21.31 Retorcido. El *boogle* de juguete. Se gira el extremo de un tubo corrugado de plástico, mientras el otro se mantiene fijo. Con suficiente velocidad, la superficie corrugada causa turbulencia (variaciones en la presión del aire). Como explica Bruce Richards, profesor de física del Oberlin College (y supervisor de ciencia en esta clasificación), cuando la turbulencia empata con la frecuencia de resonancia del tubo, un sonido es producido.

Con mayor velocidad, se consigue un siguiente parcial. Los parciales 2, 3 y cuatro, son rápidamente obtenidos. La fundamental no puede sonar porque la turbulencia no se desarrolla a la velocidad requerida para obtenerla, y los parciales 5 y 6 (el tercero y quinto en lo alto del bugle de señales) requiere una velocidad de giro muy rápida.

A21.32 Soplado. El *corrugahorn*, creado por Frank Crawford (1989). Es un tubo de metal corrugado de diámetro pequeño, que produce armónicos que dependen de la velocidad del aire. Típicamente con forma de trompeta, y algunos con mecanismos de émbolo para cambiar la fundamental.

A21.4 La Sirena, o aerófono soplado de pulsos. En la clasificación H-S la *sirena* es puesta dentro de los aerófonos libres o idiofónicos e interruptivos, junto con el *disco zumbador*. Pero una característica crucial en la sirena es su mecanismo para cortar una corriente estable de aire para obtener pulsos, y esto demanda una categoría aparte. Hay dos tipos.

A21.41 De disco perforado. Aire comprimido es soplado a través de un disco giratorio con perforaciones. (…) Walker describe el silbato de las teteras como otro ejemplo de estos instrumentos. Pero en la presente revisión estos dos instrumentos se mantienen separados, pues se considera el silbato de la tetera como un simple instrumento con cámara-ducto, A21.21.

A21.42 Ventilador centrifugado. La máquina más típica utilizada como alarma de incendios. Un ventilador con forma de trampa de ardilla con varias ranuras en sus paredes es hecho girar por un motor eléctrico (o movido a mano, o incluso por viento soplado en las versiones de juguete). El ventilador propela el aire radialmente hacia las paredes de la caja del ventilador, donde pasa a través de las ranuras. Este paso es periódicamente interrumpido por los espacios sólidos entre las ranuras, y los rápidos cambios de presión causan el sonido. La altura es determinada por la velocidad de rotación del ventilador.

A22 Lengüetas. Una hoja delgada (o más de una) es montada en el instrumento o cortada directamente de la pared del tubo (en tal caso será idioglota). Un extremo de la misma queda fijo, mientras que el otro queda libre para vibrar cuando el aire pasa a través de ella. En esta clasificación, todas las cañas han sido reacomodadas en nuevas categorías. (…)

A22.1 De afinación dura (libres). Una lengüeta es hecha cortando una hoja a partir de una lámina o chapa (alternativamente de carrizo o plástico), dejando su base intacta. El extremo vibrante no toca en marco alrededor de ella —de ahí su designación de "libre". La lengüeta es afinada durante su manufactura para producir un tono específico, por eso se denominan de "afinación dura". Los instrumentos de lengüetas libres típicamente consisten en sets de estas montadas en tubos de resonancia o cámaras. Dos excepciones son la lengüeta unidireccional soplada con la boca (A22.111), y la lengüeta libre con agujeros para los dedos (A22.212.3) [descritos abajo]. Nota: si la voz humana tuviera una clasificación, cabría aquí. Las cuerdas vocales están hechas de un suave tejido y, vistas en un laringoscopio, recuerdan la doble lengüeta o doble caña de un oboe. (…)

A21.11 Sopladas con la boca.

A21.111 Unidireccionales. Una lengüeta simple es cortada a partir de una tira de bambú (por lo tanto, es idioglota y debe indicarse con el sufijo *-i*), es soplada en una sola dirección para producir una nota. *Ngo* o "rana", Bali. Es regularmente tocado multitudinariamente. Existe una versión mecánica (ver A22.13 abajo).

A21.112 Bi-direccional (órgano de boca). Un set de lengüetas de afinación dura se monta de tal manera que pueda producir sonido ya sea al soplar o al inhalar. Hay dos tipos, de acción simple y de acción doble (…).

A21.112.1 Acción simple (armónica). El término acción simple indica que cada lengüeta es afinada de acuerdo a la dirección del aire. Estas son montadas

en pares opuestos en las paredes de ductos cuadrados cortos. Un par es montado con la parte vibrante enfrentada contra el ejecutante y suena al ser soplado. El otro par se coloca con la parte vibrante hacia el ejecutante, y suena cuando se inhala. (…)

A21.112.2 Doble acción (sheng chino). En un instrumento de doble acción como en órgano de boca chino, la dirección del aire no importa. Cada lengüeta produce su nota ya sea que el ejecutante sople o inhale, de ahí el término "doble acción". Está preparado para crear una presión constante que afecte las cañas. Cada lengüeta está montada en su propio tubo el cual cuenta con un hoyo para el dedo. Los tubos están insertos en una cámara de viento hecha con calabazos, madera o metal. El ejecutante inhala y exhala por una boquilla hacia la cámara. Independientemente de la dirección del aire, si el agujero para el dedo de cierto tubo está cerrado, la lengüeta en su interior sonará. (…)

A22.12 Sopladas con fuelle (acordeón). El aire es bombeado hacia una cámara común en donde las cañas están montadas. Llaves de botón abren paso al aire hacia las cañas seleccionadas para crear sonidos aislados o acordes.

A22.121 Unidireccional. El aire es bombeado en una sola dirección. Antiguo órgano occidental de lengüetas y sus sucesores; el *harmonium*; *sruti box* de India.

A22.122 Bidireccional. El aire bombeado adentro y empujado hacia afuera, replicando el efecto del órgano de boca.

A22.122.1 Acción simple. La acción simple del botón de un acordeón es una versión con fuelle de la armónica. Las lengüetas son montadas en pares, cada uno produciendo un sonido diferente, uno cuando el aire se extrae y otro cuando se empuja hacia dentro. Acordeón [con botones, no con teclas]. (…)

A22.122.2 Doble acción. El piano-acordeón [con teclas además de botones] es un instrumento de doble acción. (…) Como un instrumento de acción simple, las lengüetas son montadas en pares, pero cada lengüeta del par produce el mismo sonido, así que no importa en cuál dirección se mueve el aire.

A22.13 Sopladas con vapor. Una versión de la tetera diseñada en Alemania tuvo, en vez del habitual cámara-ducto en la tapa, dos lengüetas libres que suenan cuando la velocidad de salida del vapor es suficiente. El sonido recuerda el silbato de una locomotora de vapor.

A22.2 De afinación blanda (lengüetas batientes). El término "batiente" distingue estos instrumentos de las lengüetas "libres", pero no es completamente preciso (…). La lengüeta es montada de tal manera que pueda batir contra la embocadura, o contra otra lengüeta (en los aerófonos de doble caña), sin que esto interrumpa el paso del aire. El término "blanda" (en sentido de maleable) da una imagen más certera de cómo funcionan aquí las cañas: soplar sobre las cañas genera ondas de movimiento en el tubo, pero la vibración (y la afinación) es determinada primeramente por la longitud y forma de la columna de aire, y no por la naturaleza de la caña. (…)

A22.21 Normalmente abiertas. La caña se encuentra separada de la boquilla, y es forzada cerrarse cuando se sopla. Todos los instrumentos de caña de la orquesta se encuentran en esta categoría, subdivididos según la forma interior de su tubo [ducto cónico o cilíndrico]. En esta clasificación se ha añadido una tercera categoría llamada "con boquilla sola" (ver A22.213), donde entra una larga lista de instrumentos de caña que, incluso después de la revisión MIMO, sigue habiendo confusión sobre ellos.

A22.211 Tubo de ducto cónico. Cuando la caña (simple o doble) es empotrada a un tubo de ducto cónico[224], incluso cuando esto no pueda cerrar el tubo, esto hace que el tubo funcione como un ducto cerrado. El punto crucial de esta hechura consiste en que el ducto cónico produce ondas esféricas, que incluyen todas las frecuencias parciales, o armónicos. Así que, la primera nota obtenida sobre la fundamental es el segundo parcial (la octava).

A22.211.1 Caña simple. *Saxofón*; *tarogoato*, Hungría; *oboe de jazz* con una sola caña. Un *órgano tubular* funciona como un instrumento de lengüetas de batimiento de "afinación blanda". Cada lengüeta tiene una afinación específica como en las de "afinación dura", pero físicamente hablando funciona como una caña batiente, fijada a un tubo a forma de boquilla, llamada *shallot*, usualmente acoplada con resonadores cónicos. (…)

A22.211.2 Doble caña.

A22.211.21 Tubo aplanado de una sola pieza. Un material tubular es aplanado, pero no aplastado. *Shenai* o *sahnai*, Norte de India; *nagaswaram*, Sur de India.

A22.211.22 Dos tubos de carrizo ensamblados. Dos piezas separadas de carrizo (*Arunda donax* o similares) son adelgazadas y ensambladas por una junta (un tubo pequeño en la parte superior del instrumento) para formar el tubo completo. *Oboe*, *fagot*, *gaita escocesa*. (…)

A22.211.23 Cuádruple caña. Ambas partes de la doble caña están hechas de una hoja de palma doblada y amarrada al cuerpo principal (…). *Pi-nai* (abeja), Tailandia; *zurna*, Turquía.

A22.212 Tubo de ducto cilíndrico. Así como en los instrumentos de ducto cónico, en los de ducto cilíndrico tienen en un extremo de su tubo una lengüeta [o doble lengüeta] de afinación blanda. La diferencia consiste en que el ducto cilíndrico produce ondas cuadradas, y eso incluye sólo los parciales nones. La altura fundamental de un tubo cilíndrico en una octava más baja que la de un tubo cónico de la misma longitud, y el primer armónico que es posible obtener es el tercer parcial (una doceava arriba de la fundamental) en vez del segundo parcial (la octava). (…)

A22.212.1 Caña simple. *Clarinete*; *arghul*, Egipto; *launeddas*, Cerdeña; la mayoría de las gaitas; *pungi* (el instrumento con cámara de serpiente), India. Pueden añadirse sufijos para instrumentos con reserva de aire: *-p* en la gaita [*pipe*], *-g* para el globo (calabazo) del *pungi*. Estos instrumentos tienen regularmente dos tubos lado a lado, lo cual puede indicarse con el sufijo *#n*, con excepción del clarinete, todos son idioglotas. (…)

A22.212.2 Doble caña. *Piri*, Corea; *hichiriki*, Japón; *mey*, Turquía (…).

A22.212.3 Caña libre. En este instrumento una caña libre es montada en la pared de un tubo. La mayoría de las cañas libres tienen una afinación dura, produciendo sólo el sonido para el que han sido predeterminadas. Pero en este tipo de instrumentos, únicos de Asia, la caña libre, cuando es soplada, funciona más como un clarinete, pues la afinación depende de la longitud vibrante del tubo, determinada por los agujeros para los dedos. No produce sonido al inhalar. *Pi jum*, Tailandia; *pey pork*, Camboya; *bawu*, China.

[224] Hay que hacer notar que la forma externa del tubo no necesariamente determina la forma interna del ducto.

A22.213 Sin tubo, o sólo con la caña de la boquilla. Esta categoría ha sido creada para acomodar cierto número de pequeños instrumentos de caña que, de hecho, no tienen otra cosa más que una boquilla. La mayoría son juguetes de un tipo que han virtualmente desaparecido hoy en día, junto con muchas otras costumbres populares y rurales, sin que hayan sido alguna vez clasificados. Puesto que estos instrumentos no fueron acoplados a una columna de aire, en la clasificación H-S fueron enlistados dentro de los aerófonos libres. En la revisión MIMO permanecieron así, con nuevos nombres, pero permanece la confusión de su clasificación. Montagu ha observado que todos ellos tienen una contraparte con tubo y agujeros para los dedos. Retomando esto y con el fin de simplificar el cuadro, en la presente clasificación son puestos aquí.

A22.213.1 Caña simple. En la clasificación H-S son llamadas cañas de "percusión". En la revisión MIMO son llamados (desafortunadamente) "batidores". Estos instrumentos hacen un simple sonido. Instrumentos de los indios americanos de la costa Noroeste; juguete callejero hecho con un cuerno de papel, India.

A22.213.2 Dobles o múltiples cañas. En la clasificación H-S son llamadas cañas de "concusión". En la revisión MIMO son llamados cañas "en pareja". El clásico ejemplo de este tipo de instrumentos es la "hoja de pasto cortada", en el cual dos (o más) lengüetas son creadas en una posición normalmente abierta. Sobre es el nombre Picken ha dicho que el tallo y no la hoja lo que se utiliza para crear el instrumento (…).

A22.22 Cañas normalmente cerradas. En estos instrumentos, la distinción entre cónicos o cilíndricos no es tan crítica como para las cañas normalmente abiertas, ni tampoco si utilizan cañas simples o dobles. Las subdivisiones se enfocan en otros detalles de su construcción. Hay dos tipos, cortados y de membrana. Nótese que para cada uno de estos tipos se ha agregado la nueva categoría de sólo con boquilla, vista arriba para las cañas normalmente cerradas.

A22.221 Cortadas. Un tallo hueco (por ejemplo de la planta de arroz) es cortado, o piezas de madera son talladas para conseguir una forma similar, de tal manera que los bordes del corte permanezcan unidos hasta que el aire soplado los fuerce a abrirse. Típicamente son soplados desde un extremo. (…)

A22.221.1 Con boquilla solamente. Silbatos de los pueblos indios americanos tlingit y bella bella; Silbato infantil de abeto, Turquía.

A22.221.2 Con tubo con agujeros. *Sami fadno*, Finlandia. (…)

A22.222 De membrana. Estas cañas normalmente cerradas de afinación blanda no fueron incluidas en la clasificación H-S original de 1914. (…) En la revisión MIMO han sido incluidos al final de los aerófonos como "membranoflautas" (no había otro lugar para ellos), pero en la presente clasificación tienen su propio sitio dentro de las cañas normalmente cerradas. El mecanismo de su funcionamiento es el siguiente: Una membrana tapa el orificio superior de un cilindro doblemente emparedado que está además cerrado en su orificio inferior. El aire se sopla por un hoyo hecho en el muro exterior, y este solo puede escapar cuando fuerza a la membrana a abrirse, la cual funciona como una caña de afinación blanda.

A22.222.1 Con boquilla solamente. *Ippaki-ni*, pueblo ainu de Japón. Juguetes *Mega-blast* y *Sonic-blast*.

A22.222.2 Con tubo con agujeros. Juguetes indonesios.

A22.3 Caña de listón. En la clasificación H-S aparecen como el tercer tipo de aerófonos libres junto con los dos tipos discutidos arriba, A22.213. Pero, puesto que son únicos, merecen una

clasificación aparte. Un material delgado, como una hoja de grama, se pesca con ambas manos en sus extremos y se coloca frente a la boca. Cuando se varia la tensión de la hoja se altera la afinación. Las lengüetas de listón pueden además montarse en un marco. (…)

A23 Lengüetas de labio. Los alientos metal de la orquesta, *cornos*, *trompetas*, y el resto, caen dentro de esta categoría. Para la revisión MIMO de la clasificación H-S el consorcio ha decidido usar el término acuñado por Anthony Baines, *labrosone*, o labio-sonoros, observando que los términos más familiares para designar estos instrumentos en Occidente eran muy restrictivos, y dejaban de lado formas y materiales pertenecientes a este grupo. Yo prefiero llamarlos "lengüetas de labio". El ejecutante sopla a través de sus labios apretados, lo cual funciona como un instrumento de caña o lengüeta "normalmente cerrado". Usando sólo la tensión de los labios, los armónicos son aislados en relación con la fuerza de ejecución, produciendo series de notas sin alterar la longitud del tubo, como es típico en los bugles de señalización. Como en las cañas cerradas, los labios forman acústicamente el final cerrado de un tubo. Pero a diferencia de las cañas, la forma interna del ducto (cilíndrico o cónico) es un factor menos crítico en la determinación de cuáles armónicos pueden conseguirse. Esto es porque, incluso en los instrumentos predominantemente cilíndricos como la *trompeta* y el *trombón*, tienen una boquilla cuidadosamente hecha en forma de campana, y esa forma funciona como un ducto cónico [predeterminando el sonido antes del tubo], produciendo ondas esféricas que incluyen todos los parciales. Algunos instrumentos están diseñados para capitalizar mejor los armónicos más altos, mientras que otros trabajan en un menor rango. (…) El repertorio orquestal demanda sólo de los parciales 2 al 6, mientras que los músicos de jazz llegan a abordar el parcial 8. (…)

En el panorama mundial, sin embargo, hay muchos de estos instrumentos que no han sido hechos más que para producir uno o dos parciales. Los factores de este límite de producción de armónicos son un diámetro del ducto en relación con su longitud, y una retardada producción del sonido en su boquilla. Estos factores no han sido deletreados en la clasificación H-S, donde la primera subdivisión de las cañas de labio es entre "naturales" y "cromáticas". Pero como Montagu ha notado, esto acarrea confusión, pues el término "natural" puede entenderse como instrumentos hechos a partir de conchas o cuernos, y en la clasificación H-S ya se incluyan categoría para definir los instrumentos tubulares contra los curvos, llamando a los primeros "trompetas" y "cuernos" a los segundos.

Para solucionar enteramente estos problemas, en la presente clasificación, la primera subdivisión está basada en la capacidad de producción de armónicos, obteniendo las siguientes dos familias: 1) instrumentos con un espectro estrecho, porque su morfología limita la producción de armónicos; y 2) instrumentos de espectro abierto, pues sus hechuras promueven la producción de una amplia gama de armónicos. (…)

A23.1 Espectro estrecho. Estos instrumentos están confinados a una o dos notas (el primero y segundo, o el segundo y tercer parcial) porque no tienen boquilla en forma de copa, o el ducto ancho para su longitud.

A23.11 Longitud fija.

A23.111 Soplados de lado. Cuerno de animal o colmillo de elefante tapado en el extremo superior (*kwatha*, trompeta de cuerno del pueblo chwana de Sudáfrica (…); *hakum*, aliento metal hecho con cera perdida de los Muria, India central.

A23.112 Soplados en el extremo superior. *Shankh*, India; *dijeridu*, Australia; *vaccine*, Haití; *rag-dung*, Tíbet; *kakati*, Nigeria. (…)

A23.12 Longitud variable.

A23.121 Soplados de lado. Cuerno de animal o colmillo de elefante con orificio en el extremo superior (*hakum* de cuerno de vaca de los Muria, India central).

A23.122 Soplados en el extremo superior. *Algoza*, tubo de bambú con agujeros para los dedos, pueblo ahir de India central.

A23.2 Espectro abierto. En estos instrumentos, la combinación de una boquilla en forma de copa o de embudo, y un ducto relativamente estrecho a su longitud, permiten al ejecutante producir o aislar más allá del parcial número 4 (la segunda octava), en algunos instrumentos hasta el número 12 o incluso el 14.

A23.21 Longitud fija. Limitados a un set de parciales. *Trompeta barroca*, *bugle*, *alphorn*.

A23.22 Longitud variable.

A23.221 Con agujeros para los dedos. *Corneta* occidental, *serpentón*.

A23.222 Con mecanismo de émbolo. *Trombón*, *trompeta de émbolo* medieval europea.

A23.223 Con válvulas. La longitud del ducto se incrementa por válvulas que activan longitudes adicionales, cada una proveyendo una nueva fundamental con sus parciales. *Trompeta*, *corneta*, *corno francés*, *tuba*.

A3 Aerófonos explosivos. Uno de los tipos de aerófonos libres en la clasificación H-S. Aquí se les da su propia categoría. El aire es contenido, por lo tanto no son ambientales, pero tampoco soplados. La revisión MIMO identifica dos tipos, así mismo se hace en la presente clasificación, pero con términos diferentes.

A31 Cerrados. El aire es rápidamente comprimido en un espacio estrecho, por lo cual ocurre una explosión. (…) Un ejemplo actual es la pistola de juguete con un corcho en la boca, el cual es expulsado cuando el aire comprimido por un pistón es liberado. (…)

A32 Abiertos. La parte abierta de una vasija (cerrada o tapada por su otro extremo) es palmeada o al menos parcialmente cerrada por otro objeto, produciendo una vibración en el aire interno de la vasija en su frecuencia de resonancia. *Shantu*, Nigeria; *boing pipe* con tapa flotante (…).

E – Electrófonos. Son instrumentos que usan materiales capaces de producir señales acústicas, fuentes de señal mecánicamente controladas, fuentes de datos almacenados electrónicamente, o circuitos electrónicos que producen señales eléctricas, las cuales son amplificadas y hechas sonar en una bocina. (Los instrumentos no modificados con un micrófono añadido pertenecen a los tipos anteriores, acordes con su fuente primaria de sonido. [Este grupo se ordena según la clasificación MIMO. Añado aquí sólo las categorías que aparecen en esta tesis. La lista completa puede consultarse en línea. Ver en blibiografía: MIMO, 2011.]

E1 Instrumentos electroacústicos y dispositivos.

E11 Idiófonos electroacústicos (pianos eléctricos).

E12 Membranófonos electroacústicos.

E13 Cordófonos electroacústicos (guitarras eléctricas).

Sufijos utilizados

Aerófonos
-h (tubo con forma de cuerno)
#n (donde *n* es el número de tubos)
-s (tubo con forma de espiral, serpenteante o retorcido)
-k (los tubos se accionan por medio de un teclado)
-m (accionado mediante un dispositivo mecanizado)
-b (con bolsa de reserva de aire)

Cordófonos
-w (tapa de madera)
-k (las cuerdas se accionan por medio de un teclado)
-m (accionado mediante un dispositivo mecanizado)

BIBLIOGRAFÍA

Ahmad al-Razi, Isa ibn.

1967. "Anales Palatinos del Califa de Córdoba al-Hakam II". Sociedad de Estudios y Publicaciones. España.

Aguirre Beltrán, Gonzalo.

1989. "La población negra de México. Estudio etnohistórico". Tomo II en la colección "Obra Antropológica", tercera edición. Universidad Veracruzana, Instituto Nacional Indigenista, Gobierno del Estado de Veracruz y Fondo de Cultura Económica. México, D. F.

Akbulut, Ilhan

Sin fecha. "Music Military Mehter". Turkish Cultural Fundation. Recuperado el 30/08/2012 en: http://www.turkishculture.org/music/military-mehter-86.htm

Akgündüz, Ahmed; Öztürk, Said.

2011. "Ottoman History. Misperceptions and Truths". Islamitische Universiteit Rotterdam. Holland.

Alain (Chartier, Émile-Auguste).

1958. "Les Arts et les dieux". Paris, Gallimard.

Alcázar Molina Cayetano.

1945. "Los Virreinatos en el siglo XVIII". Editorial Salvat.

Alemán Agusti, Arsenio J.

2008. "José Demetrio Alemán Rodríguez. El creador de la primera orquesta de Santiago de las Vegas." Ediciones Altagracia. E. U. A. Disponible en línea, en: http://myslide.es/documents/jose-aleman-primera-orquesta-de-santiago-de-las-vegas-por-arsenio-aleman-agusti-d.html

Alexander, James Edward.

1970 [1833]. "Transatlantic sketches, comprising visits to the most interesting scenes in North and South America, and the West Indies. With notes on Negro slavery and Canadian emigration." Ed. Richard Bently. London

Álvarez Lovillo, Antonio.

2013. "El origen de la expresión cometer un craso error". Recuperado en línea el 31/12/2013, en: http://columnazero.com/el-origen-de-la-expresion-cometer-un-craso-error/

Alonso Bolaños, Marina.

Sin fecha. "La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México". Artículo recuperado en línea, el 12/12/2015 en: http://www.utexas.edu/cola/insts/llilas/

Alsina Clota, José.

2002. "Esquilo. Tragedias completas". Edición y traducción de José Alsina Clota. 8.va edición. Ediciones Cátedra S. A. Madrid, España. Recuperado en línea el 11/7/2015, en: http://www.fiuxy.net/ebooks-gratis/3714619-tragedias-completas-esquilo-pdf.html

American Drum

S.f. Recuperado en línea el 09/07/2012, en: http://americandrum-w-light.com/home.html

Antaki, Ikram.

1989. "La cultura de los árabes". Siglo XXI editores, S.A. de C.V. 1ª edición. México.

Araiza, José Luis.

2013. "Danzón, ritual erótico". Edición del autor. Ciudad de México.

Armenteros, Iván.

2011. "De hermandades y procesiones. La cofradía de esclavos y libertos negros de Sant Jaume de Barcelona y la asimilación de la negritud en la Europa premoderna (siglos XV-XVI)." Artículo en la revista "Clío-Revista de Pesquisa Histórica", núm. 29.2. Publicación semestral del Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Brasil. Disponible en línea en:
http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/234/130

Armero, Álvaro.

2003. "Piratas, corsarios y bucaneros". Editorial LIBSA. Madrid, España.

Asimov, Isaac.

1992. "Constantinopla: El imperio olvidado". Alianza Editorial. 4.ta edición. México.

Astruells Moreno, Salva.

2005. "Los Ministriles Altos en la Corte de los Austrias Mayores". Artículo en la revista "BROCAR", núm. 29, pp. 27-52. España.

Bachelard, Gastón.

2007. "La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo". Siglo XXI editores. Vigesimosexta edición en español. México.

Báez Galván, Damián.

2010. "Los avatares de Nereidas". Artículo-entrevista en la revista "Contrapunto", no. 14, volumen 5, año 5. mayo-agosto 2010, pp. 104-123. Editora del Gobierno del Estado de Veracruz. México.

Balbás, Yeyo.

Sin fecha. "El guerrero andalusí". Artículo en la revista "Desperta Ferro" no. 7, pp. 24-27. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Ballestín Navarro, Xavier.

Sin fecha. "Las campañas de Almanzor". Artículo en la revista "Desperta Ferro" no. 7, pp. 46-52. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Barrera Maturana, José Ignacio.

2008. "Nuevos Graffiti en Madinat al-Zahra". Artículo en la revista "Cuadernos de Madinat al-Zahra 6, pp. 53-92. España. Disponible en línea en: http://elgrafitohistorico.files.wordpress.com/2010/07/cumaz_602_graffiti1.pdf

BBC News

2011. "Regions and territories: Kalmykia". Artículo recuperado en línea el 30/04/2015, en: http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/country_profiles/4580467.stm

Bellis, Mary.

Sin fecha. "History of Screws and Screwdrivers". Artículo recuperado en línea el 14/01/2014, en: http://inventors.about.com/od/sstartinventions/a/screwdriver.htm

Benítez, Fernando

1981a. "La Ciudad de México". Tomo I. Salvat. Barcelona, España.

1981b. "La Ciudad de México". Tomo II. Salvat. Barcelona, España.

Bernal Jiménez, Miguel.

1950. "La Técnica de los Compositores. El estilo melódico armónico". Tomo I. Lecciones. Editorial Jus. México, D. F.

Betancur Garzón, Uriel Abdias.

2010. "Origen del corno francés y su evolución en la orquesta sinfónica". Tesis de licenciatura presentada en la Universidad del Valle. Facultad de Artes Integradas, Escuela de Música. Cali, Colombia. Recuperada en línea el 14/03/2014, en: http://urielbetancur.net/El%20Corno%20Frances.pdf

Bianconi, Lorenzo.

1999. "Historia de la Música. El siglo XVII". Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. D.G.E. / Turner Libros. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México). Impreso en Madrid, España.

Bowles, Edmund A.

2002. "The Timpani. A History in Pictures and Documents". Pendragon Press.

2006. "The impact of Turkish military bands on European court festivals in the 17th and 18th centuries". Artículo en: "Early Music, Vol. XXXIV, No. 4". Oxford University Press.

Boyce, Mary.

1957. “The Parthian Gōsān" and Iranian Minstrel”. Artículo en la revista “The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland”, No. 1/2 (Apr., 1957), Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, pp. 10-45. Recuperado en línea el 9/07/2015, en: http://www.jstor.org/stable/25201987

Braudel, Fernand.

1968. “La Historia y las Ciencias Sociales”. Traducción del francés de Josefina Gómez Mendoza. Alianza Editorial S. A. Madrid, España.

Blacking, John.

1985. “Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance”. Cambridge University Press.

Blades, James

1995. “Percussion Instruments and Their History”. Bold Strummer.

Blasio, José Luis.

1905. “Maximiliano Íntimo. El Emperador Maximiliano y su Corte. Memorias de un Secretario Particular”. Librería de la V^{DA} de C. Bouret. París y México. Recuperado en línea el 22/09/2014. En: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080028691/1080028691_MA.PDF

Blench, Roger.

1984. “The Morphology and Distibution of Sub-Saharian Musical Instruments of North African, Middle Eastern, and Asian, Origin”. En “Asiatic Music 4”. Laurence Picken (Editor). Cambridge University Press. Great Britain, England.

Buelow, George J.

2004. “A History of Baroque Music”. Indiana University Press.

Büchler, Alfred.

2000. “Horns and Trumpets in Byzantinum: Images and texts”. 15, pp. 23-59. Historic Brass Society Journal.

Burgos Madroñero, Manuel.

1976. “Málaga, Ciudad Musulmana”. Artículo en la revista “Jábega”, núm. 15, pág. 3-13. Ediciones de la Diputación de Málaga. España.

Cabrera Fernández, Consuelo.

s. f.. “Influencias de la cultura yoruba en Palmira”. Documento inédito. Cuba.

Cáceres Sánchez, Manuel.

1996. “Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual”. Artículo en el libro “La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto”. Colección de textos dirigida por Sergio Sevilla y Jenaro Talens. Traducción del ruso por Desiderio Navarro. Editorial Frónesis Cátedra. Universitat de Valéncia. Madrid, España. Pp. 164-172.

Calahorra Martínez, Pedro.

1978. "Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II, Polifonistas y Ministriles". Publicación núm. 668 de la Institución Fernando "el Católico". Editorial Heraldo de Aragón S. A. Zaragoza, España. Recuperado en línea el 10/02/2014. En: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/07/77/_ebook.pdf

Calderón de la Barca, Frances.

1981. "La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país". Traducción y prólogo de Felipe Teixidor. Sexta edición. Editorial Porrúa S. A. de C. V. México, D. F.

Camacho Díaz, Gonzalo.

2007. "La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural". Artículo. Escuela Nacional de Música, UNAM. Pp. 27.

Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier (coordinadores)

2001. "Los frescos de la Sala de Batallas". Actas del Simposium 1/5-IX, pp. 165-210. Estudios Superiores del Escorial. Disponible en línea en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2855780

Carpentier, Alejo.

1987. "La música en Cuba" en *Obras Completas de Alejo Carpentier, tomo XII.* Siglo XXI editores, S.A. de C.V. 1ª edición. México.

1987a. "El disparate de lo semiclásico". Artículo en *Obras Completas de Alejo Carpentier, tomo XII.* Publicado originalmente en el diario El Nacional, *Caracas, 17 de mayo de 1952.* Siglo XXI editores, S.A. de C.V. 1ª edición. México.

Cattin, Giulio

1999. "Historia de la Música. El Medioevo (primera parte)". Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. D.G.E. / Turner Libros. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México). Impreso en Madrid, España.

Casanova, Ana Victoria.

1988. "Problemática Organológica Cubana". Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

1997. "Güiro o guayo". Artículo en "Instrumentos de la música folkórico-popular de Cuba", Vol. 1, editado por Victoria Eli Rodríguez et. al. Editorial de Ciencias Sociales, pp. 65-155. La Habana, Cuba.

Castellanos Gómez, Juan.

2001. "La batalla de Calatañazor: mito y realidad". Artículo en la "Revista de Historia Militar", número 91, pp. 25-42. Editada por el Instituto de Cultura e historia Militar. Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica. España.

Castillo Faílde, Osvaldo.

1964. "Miguel Faílde. Creador musical del danzón". Editora del Consejo Nacional de Cultura. La Habana, Cuba.

Cervantes Ayala, Raúl.

1973. "El Mariachi Vargas de Tecatitlán. LXXV Aniversario". Mecanoescrito. PHAM. México.

Chamorro, J. Arturo.

1983. "La música popular en Tlaxcala". Colección *La Red de Jonás*, Premia Editora de Libros S. A. y Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública. Tlahuapan, Puebla. México.

Cleather, Gordon.

1908. "Music in Rhythm —As Exemplified by the Timpani". Proccedings of the Royal Musical Association, vol. 35, p. 49.

Contreras Villar, Angustias.

1987. "La Corte del Condestable Iranzo". Artículo en el libro "La Ciudad Hispánica siglos XIII al XVI", pp. 305-322. Editorial Universidad Complutense. Madrid, España. Disponible en línea en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=122206

Corosminas, J.; Pascual, J. A. (colaborador).

1991. "Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico". Voz "atabal". 3ra. Edición, 6 volúmenes. Gredos. Madrid, España.

Cortés García, Manuela.

2002. "La mujer árabe y la música. Transculturación en el área mediterránea". Artículo en la revista "Música Oral del Sur", núm. 5, pp. 91-106. Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogos 3". Transculturaciones Musicales Mediterráneas. Editada por la Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Granada, España. Disponible en línea en: http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/mujer-arabe-musica.pdf

Corti, Egon Caesar.

1944. "La tragedia de Maximiliano y Carlota". Ed. Joaquín Gil. Traducción del alemán por Jaime Bofill y Ferro. Buenos Aires, Argentina. Recuperado en línea el 22/09/2014, en: https://archive.org/details/maximilianoycarl00cort

Danzonera Distorsion Club

S.f. Recuperado en línea el 07/04/2010 en: http://www.myspace.com/danzoneradistorsionclub

Dankoff, Robert.

1975. "Kāšġarī on the Beliefs and Superstitions of the Turks". Artículo en la revista "Journal of the American Oriental Society", Vol. 95, No. 1 (Jan. - Mar., 1975), pp. 68-80. Disponible en http://www.jstor.org/stable/599159

Dean, Matt.

2012. "The Drum: A History". Scarecrow Press. E. U. A.

de Carvalho, José Jorge.

2006. “La música de origen africano en Brasil”. Artículo en el libro “África en América Latina”. Relator Manuel Moreno Fraginals. UNESCO. Siglo XXI Editores. Serie “El mundo en América Latina”. Pp. 279-303. México.

de la Puente, Cristina.

2011. “Yihad durante el califato de al-Andalus”. Artículo en la revista “Desperta Ferro” no. 7, pp. 35-39. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

de las Cagigas, Isidro.

1948. “Los mudéjares”. Instituto de Estudios Africanos. Madrid. España.

de Lobera, Athanasio.

1596. “Grandezas de la muy antigua e insigne ciudad e iglesia de León”. Transcripción del original disponible en línea en: http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/grandezas-leon/grandezas-leon.pdf

de Miramón, Joaquín.

1830. “Plan general para la reforma y nuevo arreglo de la milicia nacional del Estado libre de México”. Toluca. México. Pp. 11.

de Pina, Ruy

1902. “Chronica de el-rei D.Affonso V”. Volúmen III. Escriptorio, rua Dos Retrozeiros. Lisboa, Portugal. Desponible en línea en: http://www.gutenberg.org/files/24508/24508-h/24508-h.htm

de Planhol, Xavier.

2004. “Iran. I. Lands of Iran”. En Enciclopedia Iranica Online. Recuperado el 31/12/2013 en: http://www.iranicaonline.org/articles/iran-i-lands-of-iran

de Salazar y Olarte, Ignacio

1786. “Historia de la conquista de México: población y progresos de América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España. Segunda parte”. Editor: B. Cano.

Deschamps Chapeaux, Pedro.

1971. “El negro en la economía habanera del siglo XIX. Ediciones Unión. La Habana, Cuba.

de Solís, Antonio

1827. “Historia de la conquista, población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España.” Tomo V. Librería de Cormon y Blanc. París. Consultado en línea el 6/12/2014, en: https://archive.org/stream/historiadelacon02ribagoog#page/n8/mode/2up

Díaz y de Ovando, Clementina

2006. "Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)". Tomo I. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. México, D. F.

Diccionario de Real Academia Española.

S.f. Diacrítico. XXII edición. Recuperado el 26/04/2010 en: http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=diacritico&val_aux=&origen=REDRAE

Domínguez García, Javier.

2008. "Memorias del futuro: ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol". Iberoamericana Editorial. Madrid, España.

Dublán, Manuel; Lozano, José María.

1876. "Decreto de 12 de septiembre de 1823, Arreglo de los cuerpos de infantería". En la "Legislación Mexicana; Colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República". Tomo I, número 361, pp. 673-674. México.

Dumbrill, Richard J.

2005. "The Archeomusicology in the Ancient Near East". Trafford Publishing. E. U. A.

Duchesne-Guillemin, Marcelle.

1981. "Music in Ancient Mesopotamia and Egypt". Artículo en la revista "World Archaeology", vol. 12, núm. 3, "Archaeology and Musical Instruments", pp. 287-297. Taylor & Francis, Ltd. Recuperado en línea el 17/01/2012, en: http://www.jstor.org/stable/124240

El discípulo de Pericón (seudónimo).

1804. "Correspondencia literaria del mes". En "El regañón general", n. 31, 18 de abril. México; p. 247.

Ejército de Tierra. Cuerpo de Caballería.

1774. "Reglamento y ordenanza de S.M. para el exercicio, evoluciones, y maniobras de la Cavallería y dragones montados de sus exercitos y otros puntos relativos al servicio de estos cuerpos". España. Recuperado en líneal el 16/8/2015, en: https://books.google.com.mx/books?redir_esc=y&hl=es&id=POAypMMU3CgC&q=1774#v=onepage&q=1774&f=false

Esquenazi Pérez, Martha.

2001. "Del Areito y otros Sones". Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba.

Farmer, Henry George.

1930. "Historical Facts for the Arabian Musical Influence". New Temple Press. Norbury. Londres, Gran Bretaña. Disponible en línea: https://ia700204.us.archive.org/8/items/historicalfactsf030523mbp/historicalfactsf030523mbp.pdf

1936. "Turkish instruments of music in the seventeenth century". Artículo en la Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, No. 1 (Jan., 1936), pp. 1-43. Cambridge University Press. Gran Bretaña. Disponible en línea: http://www.jstor.org/stable/25182035

1938. "The Instruments of Music on the Taq-i Bustan Bas-Reliefs". Artículo en la "Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland", no. 3. Cambridge University Press. Gran Bretaña.

1997. "Studies in Oriental Music: Instruments and military music". Institute For the History of Arabic-Islamic Science. Johann Wolfgang Goethe University. Frankfurt, Alemania.

2000a. "Tabl-Khāna". Voz en la "Encyclopaedia of Islam". Volumen X, T-U, pp. 34-38. Editada por P. J. Bearman, TH. Bianquis, C. E. Bosworth, E. Van Donzel y W. P. Heinrichs, bajo el patronato de la International Union of Academies. Nueva Edición, Leiden Brill. Holanda. Recuperado en línea el 11/7/2014, en: http://en.bookfi.net/book/1119828

2000b. "Tabl". Voz en la "Encyclopaedia of Islam". Volumen X, T-U, pp. 32-34. Editada por P. J. Bearman, TH. Bianquis, C. E. Bosworth, E. Van Donzel y W. P. Heinrichs, bajo el patronato de la International Union of Academies. Nueva Edición, Leiden Brill. Holanda. Recuperado en línea el 11/7/2014, en: http://en.bookfi.net/book/1119828

Fanon, Frantz.

2007. "Los condenados de la tierra". Kolectivo Editorial Último Recurso. Buenos Aires, Argentina. Título original: Les damnés de la terre. Primera Edición en francés: 1961.

Fasla, Dalila.

1996. "Atabal (A)tambor y sus derivados: Estudio etimológico y perfil organográfico". Artículo en "Revista de Folklore", núm. 191, tomo 16b. Recuperada en línea el 01/01/2014, en: http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1566

Fernández Conde, Francisco Javier.

2004. "La España de los siglos XIII al XV: transformaciones del feudalismo tardío". Editorial NEREA. España.

Fernández de la Torre, Ricardo.

1999. "Historia de la música militar de España". Ministerio de Defensa. Madrid, España.

Fierro, Maribel.

Sin fecha. "El califato almohade". Artículo en la revista "Desperta Ferro" no. 13, pp. 10-16. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Finnegan, Ruth.

2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". Artículo en la "Revista Transcultural de Música" (publicación electrónica), núm. 6. Traducción de Fernando Cruces. Recuperado en línea el 15/05/2009, en: http://www.sibetrans.com/trans/index.htm

Fleischhauer, Günter.

1980. "Etruria". Voz en el "New Grove Dictionary of Music and Musicians", volúmen VI, pp. 287-291. Editado por Stanley Sadie en 20 tomos, Macmillan Publishers Limited. Londres, Inglaterra.

Flores y Escalante, Jesús.

2006a. "Imágenes del danzón, iconografía del danzón en México". 2da. Edición, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A. C. México.

2006b. "Historia Documental y Gráfica del Danzón en México: Salón México." 2da. Edición, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A. C. México.

Flores y Escalante, Jesús; Dueñas, Pablo.

2010. "Los ritmos caribeños durante el Porfiriato". Artículo en el libro "…y la música se volvió mexicana. Testimonio musical de México 51". CENIDIM, INBA, INAH y CONACULTA. Pp. 243-251. México, D. F.

Flood, Finbar Barry.

2009. "Objects of Translation: Material Culture and Medieval "Hindu-Muslim" Encounter". Princeton Press University. Disponible en Google books, en: https://books.google.com.mx/books/about/Objects_of_Translation.html?id=OLNE_li8C10C&redir_esc=y

Fortenbaugh, William.

2010. "Theophrastus of Eresus Commentary Volumen 6.1: Sources on Ethics". Editorial BRILL. Consultado en línea el 19/08/2015, en: https://books.google.com.mx/books?id=qOdBzAuuFJwC&dq=Theophrastus+of+Eresus+Commentary+Volumen+6.1:+Sources+on+Ethics&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Fundación el Legado Andalusí.

1999. "Itinerario cultural de almorávides y almohades". Fundación El Legado Andalusí. España.

2002. "Legado Andalusí. Episodio 14: Música y poesía en Al-Ándalus". Serie de documentales realizada por Ático Siete, Canal Sur, 2M (TV pública de Marruecos), Fundación El Legado Andalusí y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Dirigido por José Sánchez-Montes. Realización de Francisco López PKK. Guion de Jesús Cano y Francisco López PKK. Selección de música por Francisco Sotomayor. Una producción de Javier Linares, Antonio V. Márquez y Richard Nother. Con apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. España. Duración: 29 minutos. Disponible en línea, en: https://www.youtube.com/watch?v=jd6oPBVLzks

2003. "Mauritania y España, una historia común: los almorávides, unificadores del Magreb y al-Andalus (s. XI-XII)". Fundación El Legado Andalusí. España.

Furlani, Giuseppe.

1927. “Gli idiogrami di sum. “balag”= ace. “balaggu” e sum. “liliz”= ace. “lilissu”, tamburo e timpano. Artículo en la revista “Aegyptus”, año 8, núm. 3-4 (diciembre). Editada por Vita e Penseiro —Pubblicazioni dell’Università Cattolica del Sacro Cuore. Italia. Disponible en Internet en: http://www.jstor.org/stable/41213944

Gallo, F. Alberto.

1999. “El medioevo (segunda parte)”. Núm. 3 de la colección “Historia de la Música”. Edición en español traducida por Rubén Fernández Piccardo. D. G. E. / Turner Libros. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México). Impreso en Madrid, España.

García de León Griego, Antonio.

1994. “Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial”. Artículo en la revista “Heterofonía”, número 109-110, CENIDIM. México. Pp. 17-27.

2002. “El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto”. Editorial Siglo XXI. Estado Libre y Soberano de Quintana Roo. Universidad de Quintana Roo. UNESCO.

2011. “Prólogo” al libro “Las músicas que nos dieron patria. Músicas Regionales en las luchas de independencia y revolución”. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México. Pp. 7-21.

García Díaz, Bernardo.

2011. “Los trabajadores del Valle de Orizaba. Retratos de grupo”. Instituto Veracruzano de Cultura, Gobierno del Estado de Veracruz, Museo de Historia de Mendoza y Universidad Veracruzana. México.

García Fitz, Francisco.

Sin fecha. “al-Andalus. Orto y ocaso de un Estado militarizado”. Artículo en la revista “Desperta Ferro” no. 7. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

García y Bellido, Antonio.

1967. “Veinticinco Estampas de la España Antigua”. Colección Austral. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, España.

Ghirshman, Roman.

1977. “L’Iran et la migration des Indo-Aryens et des Iraniens”. Brill. Leiden.

Gil Cuadrado, Luis Teófilo.

2002. “La influencia musulmana en la cultura hispano-cristiana medieval”. Artículo en la revista “Anaquel de Estudios Árabes”, Volumen 13, pp. 37-65. España.

Giménez Soler, Andrés.

1944. “La Edad Media en la Corona de Aragón”. Editorial Labor. Barcelona, España.

Ginzburg, Carlo.

2001. “El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI”. Ediciones Península. Traducción de Francisco Martín. Barcelona, España.

Gobierno del Estado de Veracruz.

2010. “Banda Sinfónica del Estado de Veracruz. Historia y tradición musical”. Publicación del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave.

Goldman, Bernard.

1978. “Parthians at Gandhâra, East and West”. Artículo en la revista “East and West”, Vol. 28 núm. 1/4. Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente. Recuperado en línea el 2/06/2015, en: http://www.jstor.org/stable/29756456

González, Enrique.

2005. “La Universidad Doctores y Estudiantes”. Artículo en el libro “Historia de la vida cotidiana en México”. Dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru. Pp. 261-305. El Colegio de México.

González Zymla, Herbert

2011. “Año 929. El Año del Califa Abd Al Rahman III de Córdoba”. Ediciones Laberinto S.L. España.

Grout, Donald Jay; Palisca Claude V.

1995. “Historia de la música occidental, tomo 1”. Quinta edición. Alianza Editorial. España.

Guerberof Hahn, Lidia.

2007. “El Archivo de música de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, de México”. Artículo en la revista “Anuario Musical”, núm. 62, enero-diciembre, pp. 257-270. México.

Guix, José María.

1954. “La Inmaculada en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media”. En “Miscelánea Comillas”, núm. XXII, pp. 185-326. España.

Haines, Harold C.; Baines, Anthony C.

1980. “Military band”. Voz en el “New Grove Dictionary of Music and Musicians”, volumen XII, p. 311. Editado por Stanley Sadie en 20 tomos, Macmillan Publishers Limited. Londres, Inglaterra.

Haldon, John.

2010. “Bathys Ryax, Battle of”. En “The Oxford Encyclopaedia of Medieval Warfare and Military Technology. Vol. I”. Editado por Clifford Rogers. Oxford University Press.

Handy, Jewell; Husby, Melissa (cord.).

2006. “Musical Instruments of Africa”. Programa de mano del Brooklyn Children’s Museum. Nueva York, E.U.A.

Harms, Benjamin

2008. "The World of Historical Timpani." Artículo en "Early Music America". Vol. 14, no. 2, pp. 29-32.

Harva, Uno.

1959. "Les representations religieuses des peuples altaïques". París, Francia. Pp. 63 y ss.

Haußmann, Seán.

Sin fecha. "La guerra parta de Trajano". Artículo en la revista "Desperta Ferro" no. 11, pp. 35-38. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Hayyan, Ahmad ben.

1981. "Crónica del Califa 'Abdarramán III An-Nasir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)". Traducción e índices por María Jesús Viguera y Federico Corriente. Preliminar por José María Lacarra. En Textos Medievales 64. Zaragoza, España.

Henning, Walter Bruno (traductor).

1943. "The book of the giants". BSOAS (Bulletin of the School of Oriental and African Studies), Cambridge University Press. Londres, Inglaterra.

Herrero Massari, José Manuel.

1999. "Juglares y trovadores". Ediciones Akal. España.

Hillenbrand, Carole.

2007. "Turkish Myth and Muslim Symbol. The Battle of Manzikert". Edinburgh University Press.

Ibn Hayyan de Córdoba.

1981. "Crónica del Califa Abdarramán III an-Nasir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)". Traducción e índices por María de Jesús Viguera y Federico Corriente. Preliminar por José María Lacarra. Núm. 64 de la colleción Textos Medievales. Zaragoza, España.

Imber, Colin.

2006. Búsqueda en la "Medieval Islamic Civilization. An Encyclopedia". Editor: Josef W. Meri. Routledge Taylor & Francis Group. Gran Bretaña.

Ivanovski, N. P.

1983. "Bailes de Salón. Siglos XVI-XIX". Traducido por Adria Velázquez Castillo. Editorial Pueblo y Educación. Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba.

Jackowski, Jacek.

2006. "Traditional custom of kettledrumming during eucharistic processions in central Poland (Łowicz Mazovia Region Examples)". Artículo en la revista "Tautosakos Darbai", núm. XXXII, pp. 126-136. Disponible en línea en: http://www.llti.lt/failai/14%20Jackowski.pdf

Jara Gámez Simón; Rodríguez Aurelio; Zedillo Castillo, Antonio.

1994. "De Cuba con amor… el danzón en México". Centro Nacional para la Cultura y las Artes. Culturas Populares. Grupo Azabache. México, D. F.

Jáuregui, Jesús.

2007. "De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecatitlán durante el siglo XX". Artículo en la revista "Antropología. Nueva Época." Número 80, "Música tradicional y procesos de globalización". Instituto Nacional de Antropología e Historia. México D. F. Pp. 101-128.

2008. "Los "géneros adaptados" del mariachi tradicional". Artículo en el libro "En el lugar de la música. Testimonio Musical de México. 1964-2009". Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. Pp. 56-68.

Junod, Henri A.

2003. "Life of a South African tribe (social life) Vol. 1". Kessinger Publishing

Kaegi, Walter E. Kaegi, Walter E. Jr.

1995. "Bizantium and the Early Islamic Conquests". Cambridge University Press.

Kane, Kristin Aviva Nelson.

2010. "Francesco Cavalli's Elena (1659): A study and Edition". Tesis doctoral presentada en la Cornell University. Recuperada en línea el 7/03/2014, en: http://www.fichier-pdf.fr/2012/01/19/cavalli-s-elena-1659-study-amp-edition/preview/page/1/

Kaufmann, Walter.

1981. "Altindien". Artículo en la revista "Musikgeschichte in Bildern II", vol. 8, hrsg. v. W. Bachmann. Leipzig, Alemania.

Kite-Powell, Jeffery T.

2004. "Syntagma Musicum III". Traducción al inglés del original escrito en 1619 por Michael Praetorius. Oxford University Press. Recuperado en línea el 18/04/2014, en: http://books.google.com.mx/books?id=COjYPlEYg80C&pg=PA22&lpg=PA22&dq=Syntagma+Musicum+tympanum&source=bl&ots=syi2PAFH6a&sig=RByWnOSvOMf31ohztsjinLnEiyI&hl=es&sa=X&ei=IupQU7_jLo63yATUj4LACQ&ved=0CDsQ6AEwAg#v=onepage&q=timpani&f=false

Knight, Roderic C.

2015. "La revisión Knight de Hornbostel-Sachs: una nueva mirada a la clasificación de instrumentos musicales". Recuperado en línea el 9/07/2016, en: www.oberlin.edu/libraries/digital/knight

Knighton, Tess; Fallows, David.

1992. "Companion to Medieval and Renaissance Music". University of California Press. E. U.

Krispijn, Theo.

2010. "Musical Ensembles in Mesopotamia". Ponencia en la International Conference of Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008 con auspicio del British Museum, durante los días 4, 5 y 6 de diciembre. Publicación editada por Richard Dumbrill e Irving Finkel. Estados Unidos.

Kurbanov, S. F.

1990. "Muzykal'nyi instrument iz Tali Khamtuda". Artículo en el libro "Borbad I khudozhestvennye traditsii narodov Tsentral'noi I Perednei Azii: Istoriya I sovremennost'". M.S. Asimov (editor). Pp. 153-154.

Ladero Quesada, M. A.

2004. "Las fiestas en la cultura musical". Areté. Barcelona.

Lafuente, modesto.

1888. "Historia General de España. Desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII". Tomo III. Montaner y Simon, editores. Barcelona, España. Recuperado en línea el 5/04/2015, en el sitio:
http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10071345

Langer, Susanne.

1957. "Philosophy in a New Key". Cambridge, Harvard University Press.

Laoye I, Timi de Ede.

1961. "Los Tambores Yoruba". En "Actas del Folklore". Año I, número 6, Junio. La Habana, Cuba.

Lapesa, Rafael.

1981. "Historia de la Lengua Española". Novena edición. Editorial Gredos S. A. Madrid, España.

Lapique, Zoila.

1979. "Música Colonial Cubana. Tomo I (1812-1902)". Editorial Letras Libres. La Habana, Cuba.

1998. "Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades". Artículo en el libro "Panorama de la música popular cubana". Selección y prólogo de Radamés Giro. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba.

Layna, Luís Manuel y Arostegui, Javier.

1983. "Asiáticos Occidentales". Colección "El Hombre. Origen y Misterios". Volumen 3. Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, S. A. de C. V. Madrid, España.

Lawergren, Bo.

2003. "Oxus trumpets, CA. 2200 – 1800 BCE: material overview, usage, societal role, and catalog". Artículo en la revista "Iranica Antiqua", vol. XXXVIII. Gent. Pp. 41-118. Leiser, Gary.

2006. “Seljuks”. Búsqueda en la “Medieval Islamic Civilization. An Encyclopedia”. Editor: Josef W. Meri. Routledge Taylor & Francis Group. Gran Bretaña.

León, Argeliers.

1984. “Del canto y el tiempo”. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba.

1998. “Notas para un panorama de la música popular cubana”. Artículo en el libro “Panorama de la música popular cubana”. Selección y prólogo de Radamés Giró. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba.

León, Jorge.

2000. “Botánica de los Cultivos Tropicales”. Tercera edición corregida y aumentada. Colección Libros y Materiales Educativos. Editorial Agroamérica. San José, Costa Rica.

Levine, Donald N.

2010. “Greater Ethiopia: The Evolution of a Multiethnic Society”. University Chicago Press.

Levine, Laurie.

2005. “The Drum Café’s: Traditional music of South Africa”. Jacana Medina.

Lotman, Iuri M.

1996. “La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto”. Colección de textos dirigida por Sergio Sevilla y Jenaro Talens. Traducción del ruso por Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. Universitat de Valéncia. Madrid, España.

Loyn, Henry Royston (editor).

1998. “Diccionario Akal de Historia Medieval”. Entrada: Almorávides.

Madrid, Alejandro; Moore, Robin D.

2013. “Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance”. Oxford University Press. E. U. A.

Mathiesen, Thomas.

Sin fecha. “Greece”. Voz en el “New Grove Dictionary”.

Maillefort, Eugenio.

1867. “Directorio del Comercio del Imperio Mexicano para el año de 1867 (año 2do.)”. Imprenta de Maillefort S. A. México. pp. 18.

Marín González, Gelu.

2000. “Atlas de Europa: la Europa de las lenguas, la Europa de las naciones”. Ediciones Istmo S. A. 2000. Madrid, España.

Marley, David (editor).

1983. “XIV, Estatua ecuestre (1796), Descripción de la fiestas celebradas en la imperial corte de México con motivo de la solemne colocación de una estatua ecuestre de nuestro augusto soberano el señor don Carlos IV en la plaza mayor”, en “Documentos varios para la historia de la Ciudad de México afines de la época colonial (1769 -1815)”, edición facsimilar, colección Documenta Novae Hspaniae, Vol. B-5, Roslton-Bain. México.

Martín Farto, Miguel.

1983. “Los pregones de Remedios”. Folleto mimeografiado. Cuba.

Martín Pradas, Antonio; Carrasco Gómez, Inmaculada.

2009. “La música en las festividades del calendario litúrgico de las iglesias parroquiales de Écija”. Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. Écija y la Música. Recuperado en línea el 8/01/2014, en: https://www.academia.edu/498047/La_musica_en_las_festividades_del_calendario_liturgico_de_las_iglesias_parroquiales_de_Ecija

Martínez Balboa, Alfonso.

1610. “Historia del Apostol de Jesus Christo Sanctjago Zebedeo”. Revisión de Mauro Castella Ferrer.

Martínez Enamorado, Virgilio.

2011. “Un ejército al servicio del califa ‘Abd al-Rahmān III y su política militar”. Artículo en la revista “Desperta Ferro” no. 7. pp. 28-33. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Manassero, Niccolò.

2011. “A celtic track in Parthian Nisa”. Artículo en el libro “Un impaziente desiderio di scorrere il mondo”. Colección “Monografie di Mesopotamia XIV”, pp. 273-284. Casa Editrice Le Lettere. Firenze, Italia.

Manuzio, Aldo.

1564. “Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini, libro 3 (Venecia, 1564)”. Traducción de Lewis Lockwood, en “Palestrina: Poppe Marcellus Mass”. Nueva York, 1975, pp. 11-14.

Mauleón Rodríguez, Gustavo.

1995. “Música en el Virreinato de la Nueva España (Recopilación y notas, siglos XVI y XVII)”. Universidad Iberoamericana Golfo Centro.

Mauss, Marcel.

1974. “Introducción a la Etnografía”. Ediciones ISTMO. Traducción y notas de Fermín del Pino. Madrid, España.

Mc Kinnon, James W.

1980a. “Tympanum”. Voz en el “New Grove Dictionary of Music and Musicians”, volumen XIX, p. 301. Editado por Stanley Sadie en 20 tomos, Macmillan Publishers Limited. Londres, Inglaterra.

1980b. "Tibia". Voz en el "New Grove Dictionary of Music and Musicians", volumen XVIII, pp. 811-812. Editado por Stanley Sadie en 20 tomos, Macmillan Publishers Limited. Londres, Inglaterra.

1980c. "Aulos". Voz en el "New Grove Dictionary of Music and Musicians", volumen I, pp. 699-702. Editado por Stanley Sadie en 20 tomos, Macmillan Publishers Limited. Londres, Inglaterra.

1980d. "Buccina". Voz en el "New Grove Dictionary of Music and Musicians", volumen III, pp. 403-404. Editado por Stanley Sadie en 20 tomos, Macmillan Publishers Limited. Londres, Inglaterra.

Medina, José Toribio.

1907-1912. "La constitución de España, 1809". Artículo en la "La imprenta en México – 1539-1821. 8 volumen es". Volumen VI, pp. 455. Impreso en casa del autor. Santiago de Chile.

Mejía Zavala, Eugenio.

2003. "Testimonios de la Proclamación de Carlos IV en Valladolid de Michoacán en 1791". Artículo en "Tzintzun. Revista de Estudios Históricos", núm 38, julio-diciembre, pp. 163-257. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. México. Recuperado en línea el 13/06/2014, en: http://www.redalyc.org/pdf/898/89803807.pdf

Menéndez Pidal, Ramón.

1946. "Poesía árabe y poesía europea". Colección Austral. Tercera Edición. Editorial Espasa-Escalpe S. A. Madrid, España.

1957. "Poesía Juglaresca y Orígenes de las Literaturas Románicas: problemas de historia literaria y cultural". Instituto de Estudios Políticos. España.

1968. "El Cid Campeador". Colección Austral. Editorial Espasa-Escalpe S.A. Madrid, España.

Merriam, Alan Parkhurst.

1980. "The Anthropology of Music". Northwetern University Press. E. U. A.

Miller, H. M.

1925. "Tracing a Kettle-Drum Roll from the Primitive Dawn". Musical America, vol. 41, p. 5.

MIMO

2011. "Revision of the Hornbostel-Sach Classification of Musical Instrumentes by the MIMO Consortium". Disponible en línea en la página del *Comité des Musée et Collections des Instruments de Musique*, en:
http://network.icom.museum/cimcim/resources/classification-of-musical-instruments

Molino, Jean.

1995. “Fait musical et semiologie de la musique”. En la revista “Music en jeu”, no. 17, enero, pp. 35-62. Se utiliza aquí la traducción al español de F. Alí Brouchoud, Jorge Sad & María Julia Milán, bajo el título de “Hecho musical y semiología de la música”. Recuperado en línea el 23/8/2016, en:
https://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2012/05/hecho-musical-y-semio.pdf

Montagu, Jeremy.

2002. “Timpani & Percussion”. Yale University Press.

Navarrete Pellicer, Sergio.

2008. “Entre la trompeta y el barítono hay un refifi que sólo la tuba puede acompañar”. Artículo en el libro que acompaña la colección de discos compactos “En el lugar de la música. Testimonio musical de México núm. 50, 1964-2009”. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. Pp. 97-111.

2011. “La modernización de Estado y sus rituales sonoros: las capillas de viento y los cuerpos filarmónicos en Oaxaca”. Artículo en el libro “Las músicas que nos dieron patria. Músicas Regionales en las luchas de independencia y revolución”. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México. Pp. 83-98.

Nettl, Paul; Baker Theodore.

1933. “Equestrian Ballets of the Baroque Period”. Artículo en “The Musical Quarterly, Vol. 19, n. 1, pp. 74-83. Oxford University Press. Recuperado en línea el 18/04/2014, en:
http://www.jstor.org/stable/738825

Nicolle, David.

1995. “The Janissaries”. Osprey Publishing.

Nicolle, David; McBride Angus.

1993. “Armies of the Muslim Conquest”. Osprey Publishing.

Niconorov, Valerii P.

2000. “The Use of Musical Percussion Instruments in Ancient Eastern Warfare: the Parthian and Middle Asian Evidence”. Papers from the 1st Symposium of International Study Group on Music Archeology at Monastery Michaelstein, 18-24 May, 1998. Verlag Marie Leidorf GmbH. Berlin, Germany.

Nieto Soria, José Manuel.

2010. “El ciclo ceremonial de la batalla de La Higueruela (1431)”. Artículo en “Estudios de Historia de España”, vol. XII, tomo II. Universidad Católica de Argentina. Pp. 389-404. Consultado en línea el 23/01/2015, en:
http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ciclo-ceremonial-batalla-la-higueruela.pdf

Nobiliaria (página web).

2014. Consultada el 27/11/2014, en: http://nobiliaria.blogspot.mx/2008/04/movimiento-nobiliario-septiembre-2001.html

Nketia, J. H. Kwabena

1974. "The Music of Africa". Norton & Company, Inc. New York, USA.

Núñez de Villasan, Juan.

1595. "Crónica del muy esclarecido Príncipe y rey don Alfonzo el onzeno deste nombre, de los reyes que reinaron en Castilla, y en Leon, padre que fue del rey don Pedro". Recuperado en línea el 13/05/2014, en: https://books.google.com.mx/books?id=JZZIHCUPVHwC&dq=Cr%C3%B3nica+del+muy+esclarecido+Pr%C3%ADncipe+y+rey+don+Alfonso+el+onzeno+Juan+Nu%C3%B1ez&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Núñez, Estuardo.

1979. "Tradiciones Hispano Americanas". Fundación Biblioteca Ayacucho. País. Recuperado en línea el 19/05/14, en: http://books.google.com.mx/books?id=VYStPFRK5rMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Orovio, Helio.

1981. "Diccionario de la Música Cubana. Biográfico y técnico". Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba.

Orquesta Emilio B. Rosado

S.f. Recuperado el 06/08/2010 en: http://www.emiliobrosado.com

Ortiz, Fernando.

1952. "La Transculturación Blanca de los Tambores de los Negros". En la revista "Archivos Venezolanos de Folklore". Año I, número 2, Julio-Diciembre. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Filosofía y Letras. Caracas, Venezuela.

1984. "La clave xilofónica de la música cubana". Colección Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba.

1984a. "Ensayos etnográficos". Editorial Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.

1992. "Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes". Instituto Cubano del Libro. Reedición conjunta de "La fiesta afrocubana del Día de Reyes (1922)" y "Los cabildos afrocubanos (1921)". La Habana. Cuba.

Payeron, Gabriel.

2007. "Diccionario Enciclopédico de Música en México". Vol. 2, 2da edición, Universidad Panamericana. Guadalajara, México. Recuperado en línea el 08/01/2007, en: http://hdl.handle.net/10138/24893

Pedrell, Felipe.

1894. "Diccionario Técnico de la Música". Editado por Isidro Torres. Barcelona. España.

1901. "Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española". Editado por Juan Gili. Barcelona. España.

Pekka Pennanen, Risto.

1993. "Sufism and Music in Sarejevo". Ponencia publicada en "The Middle East. Unity and Diversity: papers from the Second Nordic Conference on Middle Eastern Studies". Copenhagen 22-25 October 1992. Editado por Heikki Palva y Knut S. Vikor.

Perea Rodríguez, Oscar.

2006. "Bofordar en el siglo XIII castellano: entre el entrenamiento militar y el espectáculo caballeresco. Artículo en el libro "El mundo urbano en la Castilla del siglo XIII". Volumen II, pp. 247-255. Coordinado por Manuel González Jiménez. España. Disponible en línea en: http://www.academia.edu/375811/Bofordar_en_el_siglo_XIII_castellano_entre_el_entrenamiento_militar_y_el_espectaculo_caballeresco

Pérez Martínez, Silvia.

1993. "Breve Biografía de don Pedro Moya de Contreras". Artículo en "Once del Virreinato: 500 años de presencia de México en el mundo". Universidad Iberoamericana. Dirección de Extensión Universitaria. México, D.F. Recuperado en línea el 9/03/2014, en: https://books.google.com.mx/books?id=0nyam_kgjeIC&dq=atabales+virreinato&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Pestelli, Giorgio.

1999. "La época de Mozart y Beethoven". Núm. 7 de la colección "Historia de la Música". Edición en español traducida por Carlos Caranci. D.G.E. / Turner Libros. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México). Impreso en Madrid, España.

Pichardo, Esteban.

1976 [1836]. "Diccionario provincial casi razonado de vozez y frases cubanas". Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.

Pi-Suñer Llorens Antonia; Soberón Arturo.

2004. "México en el Diccionario universal de historia y geografía". Volumen 3, UNAM, programa editorial Facultad de Filosofía y Letras. Ciudad de México. Recuperado en línea el 3/10/2015, en: https://books.google.com.mx/books?id=BEeq2H9kypoC&dq=M%C3%A9xico+en+el+Diccionario+universal+de+historia+y+de+geograf%C3%ADa,+Volumen+3&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Pollefeys, Patrick.

1996. "Hans Holbein: Dance of Death". Artículo dentro de la página "La Mort dans l'Art". Recuperado en línea el 1/02/2014, en: http://lamortdanslart.com/danse/Manuscrit/Holbein/dm_holbein.htm

Puo, Bartolomé (traductor)

2006. "Los nueve libros de la Historia. Herodoto de Halicarnaso (484 A. C. – 425 A. C." Edición virtual de eBookLibris. Recuperado en línea el 10/05/2016, en: www.eBooksBrasil.org

Prieto, Guillermo.

1906a. "Memorias de mis tiempos. 1828 á 1840". Tomo I. Librería de la V^DA. de C. Bouret. México.

1906b. "Memorias de mis tiempos. 1840 á 1853". Tomo II. Librería de la V^DA. de C. Bouret. México.

PROEL

S.f . "Alfabeto maniqueo". Página web consultada el 5/16/2014, en www.proel.org/index.php?pagina=alfabetos/maniqueo

Pugachenkova, Galina Anatolevna

1982. "Iskusstvo Gandkhary". Moskva.

Quesada Sanz, Fernando.

Sin fecha. "Enemigos de Roma. La caballería sármata". Artículo en la revista "Desperta Ferro" no. 11, pp. 20-23. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Ramila, Iván.

Sin fecha. "Corsarios *Made in Spain*". Artículo en la revista "Clío Historia", año 8, núm. 93, pp. 16-27. Editorial MC, Barcelona, España.

Ramírez, Hugo Hernán.

2009. "Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores". Iberoamericana Editorial. México.

Ramírez, Serafín.

1891. "La Haban Artística. Apuntes para la historia". Imprenta del E. M. de la Capitanía General. La Habana, Cuba.

Randel, Michael Don.

1995. "Diccionario Harvard de la Música". Entrada: "Tromba Marina". 5ta. Edición. Editorial Diana S. A. México, D. F.

Reifel, Edward Martin

2011. "Timpani: New Suggestions for Excerpt Practice Based on a Survey Literature". Tesis doctoral presentada en la Faculty of Music, de la University of Toronto. Canadá.

Reynolds, Dwigth F.

2009. "Music in Medieval Iberia: Constac influence and Hybridization". Artículo en la revista "Medieval Encounters", núm 15, pp. "236-255. Coordinado por Ivy A. Corfis. Editorial Brill. Netherlands.

Reyes Fortún, José.

2016. "Música cubana: La aguja en el surco". Ediciones Cubanas Artex SA. La Habana, Cuba.

Ricard, Robert.

2000. "La conquista espiritual de México". Fondo de Cultura Económica. México.

Robles Cahero, José A.

1997. "Introducción" [a dos documentos sobre la banda del Regimiento de Comercio, Cd. de México, 1807]. Artículo en la revista "Heterofonía", núm. 116-177, enero-diciembre, pp. 155-157.

Rodinson, Maxime.

2015. "Almorávides". Encyclopaedia Universalis. Artículo recuperado en línea el 16/3/2015, en: http://www.universalis.fr/encyclopedie/almoravides/

Rodríguez Nóbrega, Janeth.

2011. "El niño Jesús con ángeles músicos de Juan Correa (1646-1716/17)". Artículo en el blog "Arte Colonial en Venezuela". Recuperado en línea el 5/11/2015, en: http://artecolonialvenezuela.blogspot.mx/2011/04/el-nino-jesus-con-angeles-musicos-de.html

Rodríguez, Ezequiel (recopilación y coordinación).

1967. "El Danzón. Iconografía, creadores e intérpretes". Editorial no especificada. Cuba.

Rodríguez Salcedo, Severino.

Sin fecha. "El Reinado del primer Alfonso XII en Palencia. Disponible en línea, en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2485770.pdf

Roebers, Thomas & Leeuwenberg, Floris (dirección y producción).

2010. "Foli". Video documental. The Rhythm Project & A Moving Company.

Rolfe, John C. (traductor).

1976. "Historiarum Alexandri Magni Macedonis". University of Pennsilvanya. Dos volumen es. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. Recuperado en línea el 23/06/2015, en: http://catalog.hathitrust.org/Record/001769200

Rosell, Cayetano.

1953. "Crónicas de los reyes de Castilla". Vol. 2. Atlas "Biblioteca de Autores Españoles núm. 68. Madrid, España.

Rosenfield, John.

1967. "The Dynastic Arts of the Kushans". University of California Press. Berkeley.

Rossing, Thomas D.

1982. "The Physics of Musical Instruments". Artículo en la revista "Scientific American", no. 247, pp. 172-178.

Roth, Karl.

1943. "Historia del Imperio Bizantino". Editorial Labor S. A. Tercera Edición. España.

Rowland, Benjamin.

1956. "Gandhara, Rome and Mathura:The Early Relief Style". Archivos de la the Chinese Art Society of America, vol. 10, pp. 8-17. Disponible en línea, en: http://www.jstor.org/stable/20066979

Rubiera, María de Jesús.

2001. "Literatura Hispanoárabe". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Madrid, Mapfre, 1992. Disponible en línea en: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57916107090468507754491/index.htm

Rubio Mañé, José Antonio.

1983. "El Virreinato: Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes. UNAM, México. Recuperado en línea el 9/03/2014, en: https://books.google.com.mx/books?id=jPaRkqsMiVoC&dq=atabales+virreinato&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Rufo, Ysenr, Paulina.

1993. "El Corpus Christi en Écija (1478-1564)". Actas III Congreso de Historia "Écija en la Edad Media y Renacimiento". Sevilla. España.

Ruiz Torres, Rafael Antonio.

2002. "Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920". Tesis de Maestría en Historia, dentro del Posgrado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Iztapalapa. México.

Russell, Craig H.

2009. "From Serra to Pancho: Music and Pageantry in the California Missions". Oxford Press University. USA.

Sáez, Jesús M.

2009. "Cómo Titus Burckhardt reinventó al-Andalus". Universidad de Alicante. España.

Sadie, Julie Anne (compiladora y editora).

1998. "Companion to Baroque Music". University of California Press. Los Ángeles, California. E. U. A.

Saldívar, Gabriel.

1987. "Historia de la música en México". Serie "Varía Invención, El Nigromante, Editorial Gernika, Secretaría de Educación Pública. México.

Salvador, José María.

2001. "Efímeras Efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX." Universidad Católica Andrés Bello. Venezuela.

Sarabia Viejo, María Justina.

1978. "Don Luis de Velasco, virrey de Nueva España, 1550-1564". Editorial CSIC. Recuperado en línea el 9/03/2014, en: https://books.google.com.mx/books?id=6rQXhvD7JfoC&dq=atabales+virreinato&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Sartorius, Carl Christian.

1961. "Mexico about 1950". F. A. Brockhaus, Stuttgart. Alemania. Pp. 125. Reimpreseión de "Mexico Landscape and Popular Sketches, 1858".

Sánchez-Arcilla, José.

2011. "La supervivencia de los reinos cristianos". Artículo en la revista "Desperta Ferro" no. 7, pp. 18-23. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Santamaría, Francisco.

1952. "Antología folklórica y musical de Tabasco". Arreglos y análisis musicales de Gerónimo Baqueiro Foster. Villahermosa, Tabasco. México.

Scarlatti, Domenico.

1986. "Great keyboard sonatas. Series 1". Dover Publications, Inc. New York.

Schmidt-Jones, Catherine.

2013. "Janissary Music and Turkish on Western Music." Recuperado en línea el 20/07/2013 en: http://cnx.org/content/m15861/latest/

Schneider, Wilhelm.

1834. "Historisc-technische Beschreibung der musicalischen Instrumente". Neisse /Leipzig. P. 102.

Schönfeld, Johann Ferdinand von.

1796. "Jahrbuch der Tonkünst in Wien und Prag" (Anuario de la música de Viena y Praga). Viena. Recuperado en línea el 7/10/2014, en: http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00015817

Schweizer, Steven L.

2010. "Timpani Tone and the Interpretation of Baroque and Clasical Music". Oxford University Press.

Segura González, Wenceslao.

2008. "La derrota naval del almirante Jofre Tenorio". Artículo en la revista "Aljaranda de Historia Medieval", núm. 70. España. Disponible en línea en: http://www.aytotarifa.com/cultura/aljaranda/A70/historiamedieval.pdf

Senac, Philippe.

2011. "La batalla de Poitiers". Artículo en la revista "Desperta Ferro" no. 7, pp. 12-17. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Senn, Walter.

1954. "Musik und Theather am Hof zu Innsbruck". Innsbruck.

SEP

1926. "Boletín SEP", tomo V, núm. 2, febrero de 1926. Secretaría de Educación Pública. México.

Simonett, Helena.

2004. "En Sinaloa nací. Historia de la música de banda". Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán A. C. Traducido por Marisela G. Ricciuti F. y José Luis Franco Rodríguez. Mazatlán, Sinaloa. México.

Silver, Carl.

2010. "Dura-Europos: Crossroad of Cultures". Artículo en la revista "Archeology archive". Recuperado en línea el 9/07/2015, en: http://archive.archaeology.org/online/features/dura_europos/

Smart, George.

1907. "Leaves from the Journals of Sir George Smart". Testimonio. Editorial H. B. Cox and C. L. Cox. Londres, Gran Bretaña, p. 3.

Söderberg, Bertil

1956. "Les instruments du musique du Bas-Congo et dans les régions avoisinantes". Stockholm.

Soria Sánchez, Valentín.

2005. "Historia de las fiestas de la Inmaculada Concepción de Extremadura". Recuperado en línea el 15/07/2013, en: http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/historia-fiestas-inmaculada-concepcion-extremadura/id/44777305.html

Sperber, Dan.

1974. "Le symbolisme en générale". Paris, Hermann.

Steward, Aubrey y Long, George (autores de las notas y traducción al inglés den original en latín).

1892. "Plutarch's Lives". In four volumes. Vol. III. George Bell & Sons. London, Great Bretain.

Stubbs, William (editor).

1864. "Chronicle and Memorials of the Reign of Richard I". Volumen I. London, Great Bretain.

Talbot, Alice-Mary; Sullivan, Denis.

2005. "The History of Leo the Diacon: Byzantine Military Expansion in the Tenth Century". Dumbarton Oaks Studies. E.U.A.

Tanck de Estrada, Dorothy.

Sin fecha. "Las Cortes de Cádiz y el Desarrollo de la Educación en México. Artículo. El Colegio de México.

Tarr, Edward H.

1980. "Trumpet". Voz en el "New Grove Dictionary of Music and Musicians", volumen XIX, pp. 211-225. Editado por Stanley Sadie en 20 tomos, Macmillan Publishers Limited. Londres, Inglaterra.

Taibo II, Francisco Ignacio.

2011. "La historia no contada de México. La República errante". Video documental producido por History Channel. Consultado en línea el 20/11/ 2013, en: https://www.youtube.com/watch?v=gakjHC4liL4

Thomson, Guy.

1990. "Bulwarks of Patriotic Liberalismo: the National Guard, Philarmonic Corps and Patriotic Juntas in Mexico, 1847-88", en "Journal of Latin Americ Studies", Vol. 22, part I, Febraury. Pp. 31-68.

Titcomb, Caldwell.

1956. "Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music." Artículo en el "Galpin Society Journal", Vol. 9, pp. 56-81. Recuperado en línea el 23/04/2014, en: www. jstor.org/stable/841790

1952. "The Kettledrums in Western Europe: Their History Outside the Orchestra". Disertación en el tomo VII de "Technique and Music." Harvard University. Cambridge, Mass., E. U. A.

Torquemada, fray Juan de.

S.f. "Monarquía Indiana". Capítulos IV y XII. Consultado en línea el 5/9/2014, en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/

Treadgold, Warren.

1998. "Byzantium and its Army, 284-1081". Stanford University Press. E. U. A.

Triaud, J. L.

1996. "Islamización". Búsqueda en el "Diccionario Akal de Etnología y Antropología". Editores: Pierre Bonte y Michael Izard. Ediciones Akal S. A. Madrid, España.

Türk Silahli Kuvvetleri

Sin fecha. “Mehter Instruments”. Museo Militar de Turquía. Recuperado el 29/08/2012 en: http://www.tsk.tr/ing/2_general_issues/2_1_military_museum/mehter/mehter_instrument.htm

Turrent, Lourdes.

2011. “Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana: México, 1790-1810”. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México. Disponible en línea en: http://132.248.9.195/ptb2011/junio/0670219/0670219_A1.pdf

Turnbull, Stephen.

Sin fecha. “Las invasiones mongolas de Japón”. Artículo en la revista “Desperta Ferro” no. 11, pp. 60-64. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Urquiza, Francisco L.

1954. “¡Viva Madero!”. Editorial Marte. México D. F.

Valdés, Manuel Antonio.

1784. “Gazetas de México: compendio de noticias de Nueva España desde principios del año de 1784. Editado por Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo. Ciudad de México. Recuperado en línea, el 19/05/2014, en: https://books.google.com.mx/books?id=ha22XvFjSWsC&dq=timbales+virrey&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Varela, Leticia.

1986. “La música en la vida de los yaquis”. Gobierno del Estado de Sonora. México.

Vargas Lugo de Bosch, Elisa; Victoria, José Guadalupe.

1994. “Juan Correa: su vida y su obra”. Tomo IV, primera parte, UNAM, México, D. F.

Vasconcelos, José.

1978. “Breve historia de México”. Compañía Editorial Continental S. A. Vigésima segunda edición. México, D. F.

Vayón, Pablo J.

2007. “Orfeo ante la muerte”. Notas al programa de la representación de *L’Orfeo* de Claudio Monteverdi, dentro de la temporada 2007-2008 del Teatro Villamarta, pp. 15-25. Jerez de la Frontera, España.

Vega, Carlos.

1944. “Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore”. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina.

Veiga, Francisco.

2006. “El turco: diez siglos a las puertas de Europa”. Editorial Debate. España.

Vidal Castro, Francisco.

Sin fecha. "Las terceras taifas y el surgimiento del emirato nazarí de Granada". Artículo en la revista "Desperta Ferro" no. 13, pp. 22-27. Desperta Ferro Ediciones SLNE. España.

Villergas, D. J. M. (editor y publicista).

1858. "La Charanga". Diario mensual. La Habana, Cuba.

Viñuales Solé, Julián (Dirección editorial).

1996. "Los Persas, amos del imperio". Tomo I. Colección Civilizaciones Perdidas. Time Life Books. Ediciones Folio S.A. Barcelona, España.

Virdung, Sebastian.

1511. "Musica Getutscht und Aufgezogen". Basel, Alemania. Recuperado en línea el 13/08/2014, en: https://books.google.com.mx/books?id=cYhtqhgnC1QC&dq=Musica+Getutscht:+A+Treatise+on+Musical+Instruments+(1511)+by+Sebastian+Virdung&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Virtual Museum of Indians Coins.

Sin fecha. "The Coin Galleries: Kanishka I". Página Web: http://coinindia.com/galleries-kanishka.html

Wagner Werkzeugsysteme

Sin fecha. "The history of the screw". Artículo recuperado en línea el 14/01/2013, en: http://www.wagner-werkzeug.de/fileadmin/pdf/Geschichte-Schraube-ENG.pdf

Wason Ames, David.

1965. "The Music of Nigeria. Hausa Music". Folleto informativo del disco "Nigeria-Hausa Music I". Editado por el Interantional Institute for Comparative Music Studies and Documentation en colaboración con el Royal Museum of Central Africa, Tervuren, dentro de la UNESCO COLLECTION – An Anthologhy of African Music. Editor general Paul Colaer. Casa disquera Bärenreiter Musicaphon. Código de la grabación BM 30 L 2306. 33RPM.

Weber, Dieter.

1997. "Pahlavi Phonology". Artículo en el libro "Phonologies of Asia and Africa: Including Caucasus. Volume II". Editado por Alan S. Kaye. Einsenbrauns. Consultado en línea el 26/08/2015, en: https://books.google.com.mx/books?id=T6jmziooEk0C&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Weckmann, Luis.

1994. "La herencia medieval de México". FCE y el Colegio de México, pp. 510-523. México.

Weir, William.

2001. "50 Battles that Changed the World. The conflicto that most influenced the course of history". New Pages Books, a division of The Career Press Inc. Franklin Lakes, NJ. U.S.A.

Wilcox, Peter.

1986. “Rome’s Enemies 3: Parthians and Sassanid Persians”. Osprey Publishing Ltd. London.

Witmer, Ruth M. “Sunni”.

2011. “Cuban *charanga*: class, popular music and the creation of national identity”. University of Florida. E. U. A. Recuperado en línea el 17/11/2016, en: http://ufdc.ufl.edu/UFE0042758/00001

Young, Peter.

1971. “Chasseurs of the Guard. The chasseurs à cheval of the Garde Impèriale, 1799-1815”. Osprey Publishing Ltd. London.

Zozaya, Juan.

1998. “En torno al mundo islámico de Melilla”. Artículo en la revista “Aldaba”, núm. 30, noviembre, “Mellilla y su entorno en la antigüedad”. Pp. 277-303. UNED Melilla. España.

FIGURAS

Todas las figuras son diseños del autor.

LÁMINAS

Capítulo I

1) Foto tomada por el autor.
2) Contraportada del disco “2003 danzones en el puerto” de la “Danzonera 3 Generaciones”. Colección particular.
3) Cartel del Festival Nacional Danzonero Monterrey 2010.
4) Contraportada del disco “La trompeta de don Ray”, grabado por Paulino Vázquez y su Danzonera en el estudio GLM de Xalapa, Veracruz.
5) Orquesta La Flor de Cuba. (Orovio, 1981: 276).
6) La Charanga Francesa de Antonio María Romeu. (Rodríguez, 1967: 169)
7) Foto tomada por el autor en un aparador de una tienda de música en la ciudad de Xalapa, Veracruz, en abril del año 2012.
8) Foto tomada por el autor en una ocasión de baile-tardeada con la Danzonera Estrella el día 28 de enero del año 2012 en el salón de la calle Zamora no. 18 en Coatepec, Veracruz.
9) Procesión religiosa en Łowicz, Polonia (Jackowski, 2006: 130).
10) Timbalero de la Plaza de Ventas de Madrid, España. Foto tomada por el autor en octubre del año 2012.
11) Ringo Starr tocando un timbal. Recuperada el 31/12/2013 en: http://beatlesinstudio.blogspot.mx/

Capítulo II

12) Timbales cilíndricos. Izquierda: Vermillion, University of South Dakota, America`s Shrine to Music Museum. Brass Kettledrums (German, mid-19th Century). (Bowles, 2002: 278). Derecha: Foto tomada por el autor en una ocasión de baile-tardeada con la Danzonera Estrella el día 28 de enero del año 2012 en el salón de la calle Zamora no. 18 en Coatepec, Veracruz.
13) Foto tomada por el autor durante el Forum Nacional 2012 "Danzones en el Puerto", en el mes de mayo. Macroplaza del puerto de Veracruz.
14) Foto tomada por el autor durante el Forum Nacional 2012 "Danzones en el Puerto", en el mes de mayo. Teatro Reforma del puerto de Veracruz.
15) Foto tomada por el autor en una ocasión de baile-tardeada con la Danzonera Estrella el día 28 de enero del año 2012 en el salón de la calle Zamora no. 18 en Coatepec, Veracruz.
16) Foto tomada por el autor después de una presentación de la "Estudiantina Invasora" en la Casa de la Trova de Santiago de Cuba, en mayo del año 2012.
17) Base adherida de tres postes, tipo 2. Foto tomada por el autor durante la entrevista al timbalero Abel Jiménez, en Teotitlán del Valle, Oaxaca, en el mes abril del año 2013.
18) Base de soporte tipo maceta. (García Díaz 2011: 105).
19) Bases de soporte tipo 4. Arriba izquierda: foto tomada por el autor durante la presentación de la "Danzonera La Playa" en Apazapan, Veracruz, en mayo del año 2012. Arriba derecha: foto tomada por el autor en una ocasión de baile-tardeada con la Danzonera Estrella el día 28 de enero del año 2012 en el salón de la calle Zamora no. 18 en Coatepec, Veracruz Abajo: Bases de soporte de la "Danzonera Dimas". Foto tomada por el autor durante el Forum Nacional 2012 "Danzones en el Puerto", en el mes de mayo. Teatro Reforma del puerto de Veracruz.
20) Bases de soporte europeas. Arriba izquierda arriba: Vienna, Museum der Stadt Wien. Timpani Concert by the virtuoso Georg Roth in the *Kärtnertheater*, 1798 (Bowles, 2002: 278). Arriba derecha: Berlín, sammlung. Pair of kettledrums (German, 18th Century). (*Ibídem*, 198). Abajo: Berlin, Staatliche Institut für Musikforschung, Musikinstrumentenmuseum. Carl Friedrich Tzschiederich, pair of kettledrums (Dresden, 1763). (*Ibídem*, 249).
21) Parche sintético. Foto tomada por el autor.
22) Foto tomada por el autor a un timbal del Hipólito González, timbalero de la "Danzonera Acerina".
23) Foto tomada por el autor a un timbal del señor Socorro Hernández, quien fue timbalero fundador de la "Danzonera la Playa" de Paso de Ovejas, Veracruz. Junio del año 2012.
24) Foto tomada por el autor el 01/01/14.
25) Foto tomada por el autor durante el Forum Nacional 2012 "Danzones en el Puerto", en el mes de mayo. Macroplaza del puerto de Veracruz. Timbales de la "Danzonera del Chamaco Aguilar".
26) Foto tomada por el autor en una ocasión de baile-tardeada con la Danzonera Estrella el día 28 de enero del año 2012 en el salón de la calle Zamora no. 18 en Coatepec, Veracruz.
27) Foto tomada por el autor durante la presentación de la "Danzonera La Playa" en Apazapan, Veracruz, en mayo del año 2012.
28) A la derecha: "Negrito" Charles (Flores y Escalante, 2006a: 122). A la izquierda: Socorro Hernández; foto tomada por el autor.
29) Foto tomada por el autor durante la presentación de la "Danzonera La Playa" en Apazapan, Veracruz, en mayo del año 2012.
30) Foto tomada por el autor durante la presentación de la "Danzonera Acerina" dentro del marco del Forum Nacional 2012 "Danzones en el Puerto", en el mes de mayo. Teatro Reforma del puerto de Veracruz.
31) Pailas de un ingenio azucarero colonial venezolano. Fuente: Instituto del Patrimonio Cultural. (2006). Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano. Municipios Bolívar y José Félix Ribas. Estado Aragua. Región Centro Oriente: AR 01; AR-05. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural. Foto recuperada en línea, el 1/06/15, en: http://200.11.241.20/img/imagenes/00JPSK20130423134500-MuseoCanadeAzucar2.jpg

Capítulo III

32) Par de nakers. (Montagu, 2002: 27).
33) Izquierda: Naqqāra bakhtiari. Foto recuperada en línea en: http://www.caissoas.com/CAIS/Images2/Music/Naqqara.jpg Derecha: Naqqāra árabes. Foto recuperada en línea en: visita virtual al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, como parte de la Colección Crosby Brown de Instrumentos Musicales, 1889. Actualmente se expone en la gallería 681. Consultado el día 20/08/2012, en: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/180012733?rpp=20&pg=19&rndkey=20121213&ft=*&deptids=18&what=Membranophones&pos=367
34) Izquierda: diplipitos georgianos. Foto recuperada en línea en: Visita virtual al Museo Estatal de Música Folk e Instrumentos de Georgia. Consultado el día 28/08/2012 en: http://www.openmuseum.org/objet/show/840 Derecha: Naqqāra iraníes. Foto recuperada en línea en: visita virtual al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, como parte de la Colección Crosby Brown de Instrumentos Musicales, 1889. Actualmente se expone en la gallería 681. Consultado el día 20/08/2012 en: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/180012700
35) Sello protoelamita mesopotámico. (Dumbrill, 2005, 194).
36) Sello acadio. (Dumbrill, 2005, 247).
37) Tablilla de Uruk O. 175. (Furlani, 1927, 285).
38) Lilis babilónico. (Blades: 1995: 144).
39) Bajorrelieve kushan. Foto recuperada en línea el 15/06/15, en la página del Cleveland Museum of Art: http://artimages.clevelandart.org/cma/ump.di?e=17314E4841AED5931F25A3C77D04134E50A33F7FB3577A88C0B8B56E1D00049B&s=21&se=1238112830&f=1930.328_w.jpg
40) Tambor cónico hallado en Tali Khamtuda. (Nokonorov: 1998: 81).
41) Abdullah Khan Uzbeg II utiliza un tambor de cetrería. Recuperado en línea en: http://collections.vam.ac.uk/item/O405631/abdullah-khan-uzbeg-painting-abul-hasan/
42) Trompetas egipcias. (Duchesne, 1981)
43) Tubas y cornus en la Columna de Trajano. Foto recuperada en línea el 22/06/2015, en: http://www.leg8.com/wp-content/uploads/2014/06/tubicen-colonne-trajan.jpg
44) Trompeta aqueménida. Foto recuperada en línea el 15/06/15, en: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/55/bd/cb/55bdcb1d58d385c44bd33623967c3aee.jpg
45) Trompeta bactriana. (Lawergren 2003: 70)
46) Ritón parto. (Manassero (2011)
47) Caldero de Gundestrup. (Manassero (2011)
48) Relieve de Sanchi, India. (Manassero (2011)
49) Bajorrelieve en la ciudad persa-sasánida de Tāq-i Bustān. Foto recuperada en línea el 15/06/15, en: http://www.hpgrumpe.de/iran/bilder_iran_2006/iran060428.jpg
50) Detalle de la banda militar en el bajorrelieve *La caza del ciervo* de Tāq-i Bustān (detalle). (Farmer, 1938)
51) Moneda kushan. Foto recuperada en línea el 15/06/2015, en: http://coinindia.com/Kanishka-G62-627.01.jpg
52) Detalle de la orquesta cortesana en el bajorrelieve *La caza del ciervo* de Tāq-i Bustān. (Farmer, 1938)
53) Diseño frontal del *Reloj de Agua*, del inventor al-Jazari. Recuperada en línea en: http://2.bp.blogspot.com/_QTSXUWylMCA/TB3cRNo6WNI/AAAAAAAAAJc/pCDzL66hf-E/s1600/Al-Jazari_Castle_fig1.jpg
54) Miniatura del *Macamāt*. de al-Hariri. Folio 19. Recuperada en línea en: http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/53/5326/E68YG00Z/posters/yahya-ibn-mahmud-al-wasiti-the-maqamat-the-assemblies-of-al-hariri-characteristic-genre-of-the-medieval-arabic-literature.jpg

55) Miniatura arabopersa del *Macamāt*. Folio 94v. Recuperada en línea en: http://www.omifacsimiles.com/brochures/images/maq_2_m.jpg
56) Tabl-khana bagdadí a principios del siglo XX. Recuperada en línea en: http://www.iranicaonline.org/uploads/files/karna-pl02.jpg
57) Anakarades bizantinos. Foto tomada del libro "A glossary of musical instruments of the byzantine and post-byzantine era, in Greek Musical Instruments, Inquiries in art and literature (2000 BC-2000 AD)" de Maria Voutsa. Tesalónica, Grecia. 2012.
58) Mehter del Palacio Topkapi de Estambul. Recuperada en línea en: http://1.bp.blogspot.com/-9rDCm07PyNc/UPK4weB9RUI/AAAAAAAAAFY/MLkXxGwjB64/s1600/mehter6.jpg
59) Kudüm sufi de Turquía. Recuperada en línea en: http://www.mansurney.com/mevlevi_sazlari.php
60) Talambas bosnio. (Pekka, 1993: 150)

Capítulo IV

61) Tambor *bara* en un catálogo de percusiones a la venta en línea. Recuperada en línea en: http://www.wwdrums.com/catalog/Bara_Drums-88-1.html
62) Tambor bara en un ritual de Segou, Mali. Fotogramas del video recuperado en línea en: http://www.youtube.com/watch?v=MrhrZOKDMWY
63) Danza guedra de Marruecos. Recuperada en línea en: http://thebestofhabibi.com/wp-content/uploads/2011/02/guedra.jpg
64) Tabl marroquí de 1889. Visita virtual al *Metropolitan Museum of Art de Nueva York*, dentro de la Crosby Brown Collection. Recuperada en Línea en: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/501944. Tam-tam marroquí. Foto tomada por el autor en Granada, España, en octubre del año 2012. Nakakeer egipcio. Visita virtual al Metropolitam Museum of Art de Nueva York, dentro de la Crosby Brown Collection. Recuperada en Línea en: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/501798?rpp=20&pg=2&ao=on&ft=kettle+drum&pos=28#fullscreen. Negarit de Eritrea. Recuperada en línea en: http://musicedforall.com/wp-content/uploads/2011/06/negarit.jpg Todas las páginas consultadas el 15/10/2012.
65) Antakarana de Madagascar. (Handy & Husby, 2006: 7).
66) Percusiones de los tsonga al sur de Mozambique. (Levine, 2005: 211).
67) Tobol de Mauritania. Portada de un disco etnográfico grabado en 1978, por Deben Bhattacharya. Recuperado en línea en: http://www.arcmusic.co.uk/shop/soundsofthewestsaharamauritania-p-478.html Sello postal de Mauritania. Recuperado en línea en: http://www.stampcommunity.org/topic.asp?TOPIC_ID=12771&whichpage=9
68) Tambari Hausa de Nigeria. Foto tomada del disco L.P. "An Anthology of African Music. Nigeria, Hausa Music I". (Wason, 1965).
69) Trompeta hausa. Foto tomada del disco L.P. "An Anthology of African Music. Nigeria, Hausa Music I". (Wason, 1965).
70) Tambores de Etiopía. Atamo. Recuperada en línea el 2/09/2013, en: http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=SPK_BERLIN_DE_EM_OBJID_258067# Negarit de Lalibela. Recuperada en línea en: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Ceremonial_Drum_in_Rock-Cut_Church,_Lalibela,_Ethiopia_(3235312018).jpg
71) Tambor Kyisim en: http://www.african-drums.com/ashantirhythms_kyinsim_drum_large_nov.htm Tambor gudugudu en: http://www.livingdrum.com/opencart/index.php?route=product/product&product_id=87 Ambas páginas consultadas el 15/10/2012.
72) Tambor embutu de Uganda. Recuperada en línea en: http://djembefola.com/board/other-instruments/west-african-kettle-drum-t418-15.htmlDanza acholi, Norte de Uganda. Recuperada en línea en: http://soulsafari.wordpress.com/category/tribal-music/page/2/ Ambas páginas consultadas en Consultado el 28/01/2013.

73) Danza domba de iniciación femenina de los venda. Fotografía de Peter Jurgens. Recuperada en línea en: http://www.ezakwantu.com/Tribes%20-%20Ba%20Venda%20-%20VhaVenda%20-%20Vhavgona%20-%20Vhavhenda%20-%20Vhenda.htm Tambores thungwa y murumba de la Ethnomusicology Musical Instrument Collection de la University of Washington. Recuperada en línea en: http://content.lib.washington.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/ethnomusic&CISOPTR=1021&REC=3 y http://content.lib.washington.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/ethnomusic&CISOPTR=1031&REC=5 Todas las páginas consultadas en Consultado el 28/01/2013.
74) Moropa Bashoto. En el Morija Museum and Archives. Recuperada en línea en: http://www.morija.co.ls/museum/objects/moropa-drum/ Consultado el 28/01/2013
75) Tambores tam-tam del la República Democrática del Congo en: http://africamusica3.skynetblogs.be/tag/drum Consultado el 20/09/2012.
76) Tambor ovoidal de Zimbabwe. Recuperada en línea en: http://www.ecrater.com/p/9339983/traditional-tonga-lrg-wood-leather# Consultado el 20/09/2012.
77) Moropa de Botswana. (Levine, 2005: 159).
78) Pintura en el Salón Tinell de Palacio Real Mayor de Barcelona. Revista "Desperta Ferro. Antigua y Medieval". Núm. 13. pp. 6.
79) Fresco de la a batalla de Higueruela en el Palacio del Escorial, por Granello. (Campos, 2001: 173).
80) Jinete del Beato de Gerona (fol. 134v, c. 975). Revista "Desperta Ferro. Antigua y Medieval". núm. 7, pp. 39.

Capítulo V

81) Diseño de timbal por Leonardo Da Vinci. (Bowles, 2002: 92).
82) Tambor-cazo de llave separada en la corte de Maximiliano I de Habsburgo. (Grout; Palisca, 1995: 292).
83) Tambores-cazo suizos tensados con remaches del último cuarto del s. XV. (Bowles, 2002: 91).
84) Pera de tortura. Foto recuperada en línea el 14/01/2013, en: http://restrictednote.wordpress.com/2010/02/17/especial-ingenieria-de-la-tortura-9-la-pera/
85) Timbal italiano de afinación variable. (Bowles, 2002: 277).
86) Ángel timbalero de inicios del Renacimiento. (Bowles, 2002: 96).
87) Tañedor de nakers en el monasterio de Beverley. Foto recuperada en línea el 29/12/2014, en: http://www.jotamartinez.com/fichas/nakires.html
88) Paücklin, Trumeln y Herpauken en el libro *Musica getutscht und aufgezogen* de Virdung. (Bowles, 2002: 93).
89) Timbal y trompas anunciando el juicio final. (Bowles, 2002: 93).
90) Izq.- Representación de santa Cecilia con ángeles músicos, uno de ellos timbalero. (Bowles, 2002: 133). Der.- Ángeles heráldicos en un retablo. (Bowles, 2002: 146).
91) *El Jardín de las Delicias*. Recuperado en línea el 29/11/2014, en: http://woices.s3.amazonaws.com/audio_photos/2263/e7d62b7e.jpg
92) Timbalero-diablo veneciano *circa* 1500. Foto recuperada en línea el 29/11/1014, en: http://elpasiego.foroactivo.com/t99p45-el-demonio-en-el-romanico
93) Iconografía de los timbales dentro de distintas representaciones de la danza macabra. Todas las fotos recuperadas el 29/11/2014, en: http://www.dodedans.com/Eholbein-simulachres.htm Excepto la de Mariano Rechy (1948), que fue recuperada el 1/12/2014, en: http://www.igeteomx.info/wp-content/uploads/2011/07/Atabales-de-sombra-MAriano-Rechy-1948.jpg
94) *La Boda*, de Nicolo da Bologna. Expuesto en la National Gallery of Art, Washington D.C. Recuperado en línea el 3/12/2014, en: http://www.jotamartinez.com/fichas/nakires.html
95) Baile de la pavana en la corte del duque Albert IV, en Munich. (Grout; Palisca, 1995: 299).
96) Escena rural española con música de atabales, rabel y aro metálico percutido. (Reynolds, 2009).

97) Inicio de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi. Recuperado en línea el 7/10/2014, en: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP30835-PMLP21363-Monteverdi_Orfeo.pdf
98) Marcha para dos pares de timbales. (Titcomb, 1956: 67).
99) Giga del *Balletto à Cavallo* de Schmelzer. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP297805-PMLP482695-arieperilballett00schm.pdf
100) Comandante negro y timbalero, de Rembrandt, recuperado en línea el 7/10/2014, en: http://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/catalogue_image.aspx?objectId=710585&partId=1&orig=/research/publications/online_research_catalogues/russian_icons/catalogue_of_russian_icons.aspx&numPages=10&currentPage=1&catalogueOnly=True&catparentPageId=27094&output=bibliography/!!/OR/!!/5806/!//!/Catalogue+of+Drawings+by+Rembrandt+and+his+School+in+the+British+Museum/!//!!//!!!/&asset_id=16581
101) Inicio de una sinfonía de Stamic en Fa Mayor con estilo fanfárrico. Recuperada en línea el 12/09/2014, en: http://cdn.shopify.com/s/files/1/0134/6772/products/AE002_Score_B4_1stpage_1024x1024.jpg?v=1347872032
102) Inicio de la sonata K. 507 de Domenico Scarlatti. (Scarlatti, 1986: 118).
103) Elementos de la música heráldica en la primera sinfonía de Haydn. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP31268-PMLP71223-Haydn-_Sinfonia_Nr1__HCR_Landon_.pdf
104) *Corrente* del *Balletto á Cavallo* de Schmelzer. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP297805-PMLP482695-arieperilballett00schm.pdf
105) Usos de los timbales en la *Sinfonía n. 13* de Haydn. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP31387-PMLP35140-Haydn-_Sinfonia_Nr13__HCR_Landon_.pdf
106) Pasajes de la sinfonía 20 de Haydn. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP31394-PMLP71505-Haydn-_Sinfonia_Nr20__HCR_Landon_.pdf
107) Pasaje de la sinfonía 37 de Haydn. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9c/IMSLP31484-PMLP71680-Haydn-_Sinfonia_Nr37__HCR_Landon_.pdf
108) Pasaje de la sinfonía 88 de Haydn compuesto dentro del estilo Strum und Drang. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP31411-PMLP61596-Haydn_Sinfonia_Hob_I_88__G.pdf
109) Pasaje de la sinfonía 38 de Haydn. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/d/d7/IMSLP31485-PMLP71682-Haydn-_Sinfonia_Nr38__HCR_Landon_.pdf
110) Una nota de timbal utilizada como nota extraña de un acorde de sexta italiana, en la sinfonía 53 de Haydn. Recuperado en línea el 1/12/2014, en: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP31341-PMLP71363-Haydn_Sinfonia_Hob_I_53__D.pdf
111) Pasaje de la sinfonía 92 de Haydn.
112) Bar "Los Timbales", en la calle de Alcalá en Madrid. Foto del autor.

Capítulo VI

113) Corrida de toros en el antiguo alcázar de la Ciudad de México con chirimías y timbales. (Benítez, 1981b: 116).
114) Matanza en un templo mexica planeada por Alvarado. (Benítez, 1981a: 129).
115) La matanza del Templo Mayor según un grabado europeo del siglo XVIII. (Benítez, 1981a: 128).
116) Tambor zoque. Dibujo del autor.
117) Conjunto azteca tlaxcalteca con teponaztle y chirimía. (Chamorro, 1983: 22).
118) Chirimitero tlaxcalteca. (*Ibídem*: 20).
119) Atabal mexicano del siglo XIX. Visita virtual al Metropolitam Museum of Art de Nueva York, dentro de la Crosby Brown Collection. Recuperada en línea el 15/10/2012, en: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/180014659?rpp=20&pg=2&rndkey=20121213&ft=*&deptids=18&what=Membranophones&pos=39
120) *El niño Jesús con ángeles músicos* de Juan Correa, y *Concierto de querubines en la Tierra* de Hollar. Recuperados en línea el 12/9/2014, en: http://artecolonialvenezuela.blogspot.mx/2011/04/el-nino-jesus-con-angeles-musicos-de.html
121) Portada de una misa virreinal mexicana. (Guerberof, 2007: 264).
122) Banda de Rurales del Estado de Veracruz (Gobierno del Estado: 2010: 27, 29).
123) Banda civil yucateca en 1899. (Flores y Escalante, 2006b: 183).
124) Amador Pérez "Dimas". (*Ibídem*, 217).
125) Mercado de Parián. Foto recuperada en línea el 12/09/2014, en: http://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiademexico1/unidad3/culturanovohispana/ejercicio5
126) Logos del periódico mensual habanero "La Charanga". (Witmer, 2011: p. 79, 81).
127) Programa de la orquesta "Flor de Cuba", el día de los trágicos hechos del "Teatro de Villanueva" en La Habana. (Alemán, 2008: 8).
128) La "Orquesta Alemán" en 1903. El director en el contrabajo.
129) "Orquesta Típica Jalisciense". (Jáuregui, 107: 2007).
130) "Orquesta Típica de Severiano y Albertico". (Flores y Escalante, 2006a: 116).
131) Orquesta veracruzana "Los Chinos Ramírez". (*Ibídem*, 117).
132) "Orquesta Garden Jazz. (Monfort, 2007: 248).
133) Conjunto de órgano portatil, timbales y güiro. (Orovio, 1981: 267).
134) "Orquesta Charanga Venuscomo". Foto de Edgar David Tzab. Recuperada en línea el 3/12/2014, en: http://www.jornada.unam.mx/2013/07/20/cam-siglo.html

Capítulo VII

135) Tambor-cazo *requeté*. (Esquenazi, 2001: 145)
136) Contradanza habanera *Chichí pipí niní*, de Lino Fernández de Coca. (León, 1984: p. 257).

MAPAS

1. Área cultural del Gran Irán. Fuente: http://hormozgan96.files.wordpress.com/2012/10/arab_atlas_map_greater_iran1.jpg
2. Expansión del Imperio Árabe Abasí a mediados del siglo VIII. Fuente: http://1.bp.blogspot.com/-zGw4X1R_Zq4/UbC3IK_j3SI/AAAAAAAABPE/30FXx96SxW0/s1600/mapa+islam.png
3. Imperio Persa Aqueménida. Fuente: http://galerias.educ.ar/d/11105-2/73-+MAPAS+TEM-imperiopersa.jpg
4. Reinos surgidos de la fragmentación del Imperio Bizantino (inicios del s. XIII). Fuente: http://guilhemdeencausse.files.wordpress.com/2007/04/009-iv-cruzada-a.jpg
5. Máxima expansión del Imperio Otomano. Fuente: http://www.proyectosalonhogar.com/images/mapa_otomano.jpg
6. Tambores-cazo africanos en relación con la expansión islámica. Elaborado a partir de varias fuentes ya citadas.
7. Imperio Almorávide. Fuente: http://bachiller.sabuco.com/historia/images/Imperio%20almoravide.jpg

ENTREVISTAS

Paulino Vázquez Carreto (director y saxofonista de la *Danzonera de Paulino Vázquez*). Xalapa, Veracruz, septiembre del año 1999.

Gilberto Molinar "Torcuato" (timbalero de la *Danzonera la Alma de Veracruz*). Puerto de Veracruz, octubre del año 1999.

Carlos Luis Fletes (trompetista de la *Danzonera Alberto Ávila*). Chachaltianguis, Veracruz, abril del año 2003.

José Casquera (director de la *Danzonera José Casquera*). Ciudad de México. Salón California Dancing Club. 20 de mayo del año 2009.

Hipólito González Peña (timbalero de la *Danzonera Acerina*). Puerto de Veracruz, mayo del año 2010 y noviembre del año 2014. En las dos ocasiones dentro del marco de los foros de danzoneros organizados por el CNIDDAC.

"Chamaco" Aguilar (director de la *Danzonera del Chamaco Aguilar*). Puerto de Veracruz, mayo del año 2010.

Roberto Romero Pérez (actual director de la *Danzonera Dimas*, bisnieto del compositor Amador Pérez "Dimas"). Puerto de Veracruz, mayo del año 2010.

René "Papín" Varela (timbalero de la *Danzonera la Playa*). Puerto de Veracruz, Apazapan, El Salmoral y Paso de Ovejas. Diversas entrevistas y pláticas entre el año 2012 a la fecha.

"Billy" Estrella (timbalero de la *Danzonera Estrella*). Coatepec, Veracruz. 28 de enero del año 2012.

Alberto Veranes (pailero de la *Estudiantina Invasora*). Santiago de Cuba, mayo del año 2012.

Inaudis Paisán (trompetista y director de la *Estudiantina Invasora*). Santiago de Cuba, mayo del año 2012.

Socorro Hernández (timbalero fundador de la *Danzonera la Playa*). Paso de ovejas, Veracruz, junio del año 2012.

Felipe Orduña (catedrático de la Facultad de Música de la UNAM, antes Escuela Nacional de Música). Comunicación vía e-mail junio del año 2012.

Abel Jiménez (director y timbalero de la banda Santa Cecilia, de Teotitlán de Valle). Teotitlán del Valle, Oaxaca, año 2013.

SIGLAS

ACM (Archivo de la Ciudad de México)

AGN (Archivo General de la Nación)

CCADET (Centro de Ciencias aplicadas y Desarrollo Tecnológico, UNAM)

CNIDDAC (Centro Nacional para la Investigación y Desarrollo del Danzón A. C.)

CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes)

FaM (Faculta de Música, UNAM)

FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes)

H-S (Clasificación de instrumentos Hornbostel-Sachs)

K-Rev (Revisión Knight de la clasificación de instrumentos Hornbostel-Sachs)

MIMO (Musical Instrument Museums Online)

NGDMM (New Grove Dictionary of Music and Musicians)

OFUNAM (Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México)

PROEL (Promotora Española de Lingüística)

SEP (Secretaría de Educación Pública)

UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México)