

IV COLOQUIO MUSICAT
HARMONIA MUNDI. LOS INSTRUMENTOS SONOROS
EN IBEROAMÉRICA, SIGLOS XVI AL XIX

MEMORIAS IV
SEMINARIO NACIONAL DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE

Ciudad de México
Universidad Nacional Autónoma de México:
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela Nacional de Música
Centro de Arte Mexicano, A.C.

Puebla
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla:
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"
Fundación Manuel Toussaint, A.C.

Oaxaca
CIESAS- Unidad Pacífico Sur
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca:
Biblioteca Francisco de Burgoa
Casa de la Ciudad
Fundación Alfredo Harp Helú

Guadalajara
El Colegio de Jalisco
Universidad de Guadalajara:
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

San Cristóbal de las Casas
Universidad Autónoma de Chiapas:
Facultad de Ciencias Sociales

Mérida
Escuela Superior de Artes de Yucatán

IV COLOQUIO MUSICAT

**HARMONIA MUNDI: LOS INSTRUMENTOS
SONOROS EN IBEROAMÉRICA,
SIGLOS XVI AL XIX**

Edición a cargo de Lucero Enríquez

COMITÉ EDITORIAL DEL IV COLOQUIO MUSICAT

Celina Becerra Arturo Camacho Drew E. Davies
Patricia Díaz Cayeros Lucero Enríquez Morelos Torres

SECRETARÍA DEL COMITÉ

Margarita Covarrubias

ASISTENTES

Álvaro Miranda Pablo Osset Myriam Frago

El Seminario recibe apoyo de las siguientes instituciones:



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

México 2009



REPRODUCCIONES

Ex-Convento de San Agustín, Acolman, Estado de México, Ex-Convento de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo y Ex-Convento de San Pablo de Yuririapúndaro, Guanajuato. Reproducciones autorizadas por Conaculta.

Anónimo, *Serie de castas*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Anónimo, *El sarao*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Queda prohibida la reproducción, uso y aprovechamiento, por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana contenidas en esta obra; está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor.

La reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el titular del Derecho Patrimonial.

Maqueta: Gabriel Yáñez

Tipografía, formación y diseño de portada: Carmen Gloria Gutiérrez González

Ilustración portada: Juan de Dios Rodríguez Leonardo de León Coronado,

Libro coral de la Catedral de Guadalajara, ca. 1740, Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG).

Primera edición: 2009

D.R. © 2009 Universidad Nacional Autónoma de México

Coordinación de Humanidades

Instituto de Investigaciones Estéticas

Circuito Mario de la Cueva s/n

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables; la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Proyecto Musicat

www.musicat.unam.mx

musicat_web@yahoo.com.mx

Tel: (55) 56 22 75 47 ext. 205

Fax: (55) 56 65 47 40

ISBN: 978-607-02-0691-7

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	
<i>Celina G. Becerra Jiménez y Arturo Camacho</i>	ii
Musical Instruments in Cultural Context	17
<i>Laurence Libin</i>	
LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA DEL INSTRUMENTAL SONORO	35
La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico	37
<i>Drew Edward Davies</i>	
Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante	65
<i>Lucero Enríquez</i>	
AVANCES Y HALLAZGOS	101
Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI	103
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES	131
Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, San Luis Potosí	133
<i>Víctor Hernández Vaca</i>	

Música y hagiografía en la <i>Relación</i> escrita por la madre Josefa de la Providencia (Lima, 1746-1747) <i>Cristina Cruz-Uribe</i>	155	Innovaciones peninsulares introducidas en la Nueva España para construir órganos: Jorge de Sesma en la Catedral de México (1695) y Félix de Yzaguirre en la de Puebla (1710) <i>Edward Charles Pepe</i>	261
Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI) <i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	173	AVANCES Y HALLAZGOS	281
AVANCES Y HALLAZGOS	191	Los órganos de Nazarre de la Catedral de Guadalajara, 1727-1730 <i>Cristóbal Durán</i>	283
Las campanas: sus funciones y simbolismo en el ritual fúnebre catedralicio <i>Erika Salas Cassy</i>	193	Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII <i>Celina G. Becerra Jiménez y Rafael González Escamilla</i>	309
Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara <i>Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez</i>	205	Un acercamiento a la vida musical de la Catedral de Mérida, Yucatán, en el siglo XVII <i>Ángel Gutiérrez Romero</i>	321
Las campanas en una ciudad episcopal novohispana en vísperas de la Independencia <i>Montserrat Galí Boadella</i>	221	La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán <i>Clarisa Eugenia Pedrotti</i>	327
PRESENCIA, TRANSFORMACIÓN, CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL INSTRUMENTAL SONORO	237	NOTAS CURRICULARES	343
Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México <i>Javier Marín López</i>	239	DIRECTORIO	351

TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES

TRADICIONES VIOLERAS ESPAÑOLAS TRASPLANTADAS A LA NUEVA ESPAÑA. EL CASO DE TEXQUITOTE, SAN LUIS POTOSÍ

Víctor Hernández Vaca

Centro de Estudios de las Tradiciones
El Colegio de Michoacán

Es un hecho comprobado que la tradición de fabricar y tañer instrumentos musicales de cuerda no existió entre las culturas precolombinas.¹ Los primeros cordófonos y el “saber hacer” para construirlos arribaron vía el océano Atlántico durante el siglo XVI dentro del maletaje cultural de la gente que llegó a conquistar el “nuevo mundo”. Estas notas tienen el objetivo de presentar un acercamiento a la etnohistoria de esa tradición originalmente no mesoamericana: la construcción de instrumentos musicales de cuerda.

Entendemos tal práctica como un tipo de conocimiento técnico, corporal y simbólico. Para identificar las dinámicas de transmisión y desarrollo de la tradición violera española que se transplantó a la Nueva España, atendemos el “ciclo de la tradición” que puede resumirse en cinco momentos esenciales: a) la acción de transmitir, b) la tarea de recibir, c) el proceso de asimilación, d) la fijación o posesión y la resignificación de la tradición, y e) la transmisión reiterada.²

Conviene destacar que los momentos de este ciclo no se presentan de manera sincronizada y, por lo tanto, son difíciles de medir en periodos:

- 1 Véase Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP-INAH/Planeta, 1998; Gabriel Saldívar, *Historia de la música de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980. Aclaro que me refiero a la tradición violera y a los instrumentos musicales de cuerda fabricados con tapa armónica, caja de resonancia, mástil, etc. Estoy consciente de que en América posiblemente se usó un tipo de arco (en el actual estado de Durango y en parte de Nayarit y Zacatecas aún lo emplea el grupo tepehuano) como instrumento musical, pero son tradiciones muy diferentes.
- 2 Puede verse un esbozo de esta teoría en Carlos Herrejón Peredo, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. xv, núm. 59, El Colegio de Michoacán, verano de 1994, pp. 135-149.

algunos momentos ocurren en años, pero otros pueden durar siglos. Por consiguiente, no es un modelo general para explicar todas las tradiciones, pues cada una tiene sus propias dinámicas en función de las circunstancias históricas y sociales donde se asienta; no obstante, para estudiar etnohistóricamente las tradiciones violeras en España y la Nueva España, dicho modelo aprieta sin cuña.

Lo que se pretende es, a partir del “ciclo de la tradición”, entablar un tipo de diálogo entre las tradiciones violeras de la España de los siglos XVI y XVII, por un lado, y, por otro, un caso de tradición mexicana ubicado en la Huasteca potosina, en la comunidad náhuatl de Texquitote, San Luis Potosí. Este ejemplo, por sus peculiares características, resulta muy significativo y apropiado para reflexionar sobre la construcción de instrumentos musicales de cuerda como un tipo de formación histórico-social; es decir, como una tradición. Debo advertir que el presente escrito es sólo un acercamiento general al tema, pues falta conocer directamente las tradiciones españolas con sus artífices y en su contexto original; no obstante, consideramos que hay elementos para entablar el diálogo sobre lo que llegó y se quedó, y lo que resultó del encontronazo instrumental entre España y su principal colonia americana.

Se trata de mostrar de qué manera una práctica cultural (la violería o laudería), eminentemente europea, fue asimilada y resignificada por la población indígena de la Nueva España mediante las prácticas y el pensamiento relacionados con el maíz. Además de corroborar que muchos de los elementos de la tradición violera española del siglo XVI permanecen en comunidades indígenas periféricas a los grandes centros urbanos. Es decir, se pretende identificar las continuidades técnicas como reminiscencias del siglo XVI y entender cómo los objetos materiales y las prácticas culturales cambian de significado dependiendo del contexto social.

LA TRADICIÓN VIOLERA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

Presentó diversos rostros. No hubo un solo tipo de música, sino antes bien varias músicas en los diferentes contextos sociales: una para el ámbito religioso, otra en el espacio aristocrático y otra más con destino al terreno popular donde se hallaba desde luego el grueso de la población. En una sociedad como la española, claramente estratificada, cada sector social debió tener sus instrumentos musicales y los artífices dedicados a construirlos: cada uno con sus técnicas, estéticas y sonoridades de acuerdo con los particulares contextos de uso religioso, aristocrático y popular.

Al haber músicos que requerían instrumentos para interpretar y crear las composiciones, es posible inferir que también hubo personas dedicadas a construir el instrumental musical que respondía a tal necesidad. Resulta lógica, igualmente, la existencia de todo un sistema de conocimientos codificados, técnicas y procedimientos que permitieron a esos artesanos crear con la madera instrumentos musicales de cuerda y tecla. Entre los dispositivos de dicha tradición figuran las ordenanzas para el gremio de violeros, libros de música española para ser interpretados en vihuela de mano y arpa³ y los libros de tratadistas como fray Juan Bermudo en el siglo XVI y fray Pablo Nassarre en el XVII, voluminosas obras que contienen, por lo menos, un libro dedicado a los principios cognitivos para la buena hechura de los instrumentos musicales de cuerda de la época.

El principal dispositivo de la tradición lo representó el llamado gremio de violeros. Respecto a él sabemos que las primeras ordenanzas fueron promulgadas en Sevilla por los Reyes Católicos en 1502 y publicadas en 1527.⁴ En ellas se presentan los requerimientos y obligaciones a que debe ajustarse

3 Tal es el caso de *El maestro*, 1536, Luis de Milán; *Orphénica lyra*, 1554, Miguel de Fuenllana; *El Delphin de Música*, 1536, Luis de Narváez; *Tres libros de música en cifras para vihuela*, 1546, Alonso Mudarra.

4 Cristina Bordas y Gerardo Arriaga, “La guitarra desde el barroco hasta 1950”, en *La guitarra española*, Madrid, Ópera Tres, 1991-1992, p. 70.

todo aprendiz de violero postulado a examen público para ascender de nivel gremial. Sobre los instrumentos que el candidato ha de construir para demostrar que cuenta con el dominio teórico y práctico del oficio, se estipula que “ha de saber hacer instrumentos de muchas artes, conviene a saber: que sepan hacer un claviórgano y un clavicémbalo, y un monocordio, y un laúd, y una vihuela de arco, y un arpa y una vihuela grande de piezas con sus taraceas”.⁵

Un dato interesante es que también hubo ordenanzas gremiales para las personas dedicadas a elaborar las cuerdas de los instrumentos, como por ejemplo las primeras destinadas a los fabricantes de cuerdas de Madrid, promulgadas en 1699.⁶ Las investigaciones hasta hoy realizadas destacan a Toledo, Zaragoza, Sevilla y Madrid como los principales focos de violería durante los siglos XVI y XVII.⁷

Las ordenanzas abundan poco en lo referente a las técnicas de construcción, materiales y herramientas del oficio, pero sabemos, por la referencia de un “acuerdo firmado en 1695 en Madrid entre los fabricantes de cuerdas y los violeros, que estos últimos se repartían entre ellos las tapas de madera de pinabete para las arpas y guitarras y que las cuerdas debían ser siempre de carnero y de ningún otro animal”.⁸

Fray Pablo Nassarre, en el “libro cuarto de proporciones” del capítulo XIV de su texto *Escuela música según la práctica moderna*, en “que se trata de las dimensiones de los instrumentos músicos en general”, proporciona información sobre las bases cognitivas del sistema de fabricación de instrumentos músicos en el siglo XVII. Nos interesa destacar algunos puntos señalados por Nassarre respecto a las técnicas correspondientes a ello, pues ofrecen indicios que servirán para reflexionar sobre los procesos de transmisión de tradiciones.

Nassarre clasifica los instrumentos según el principio de emisión del sonido. Así, señala que hay “tres diferencias de instrumentos”: el primero es “la voz natural”, los otros “dos son artificiales, como son los instrumentos de cuerda, y los orgánicos, o flatulentos”.⁹ Entre los instrumentos artificiales de cuerda distingue: “la arpa”, vihuela (de mano), guitarra española, violín, violón, vihuela de arco, archilaúd, lira, cítara, clavicordio, monocordio, claviórgano y clavicémbalo; luego separa a los que “se hieren con los dedos” y con arco. También diferencia a los que tienen cuerdas de nervio (de carnero) y a los que deben llevar cuerdas de metal como el acero y el cobre. Entre los instrumentos flatulentos u orgánicos agrupa bajones, chirimías, flautas, trompetas y órganos.¹⁰

Respecto a los materiales, aconseja que “las tapas de los instrumentos sobre quienes cargan las cuerdas, ha[n] de ser de madera porosa, y según la experiencia enseña, la más al caso es el ‘pino avete’”.¹¹ Para el cóncavo (caja) de los instrumentos como el arpa, dice que la experiencia enseña que la mejor madera es la de nogal, por ser dura y fuerte, además de “ser más templadamente húmeda [...] Por otra razón a más de ésta, es dicha madera para el caso buena, y es por tener el planeta Júpiter dominio en ella”.¹² Respecto a la selección y corte de las maderas, asegura que “conviene que las maderas sean cortadas en menguante de luna; porque cada una de ellas de cualquier especie que fuere, es más sólida, y permanente”.¹³ En este sistema renacentista, donde el ser humano es la medida de todas las cosas, los instrumentos musicales deben hacerse a su medida. Esto lo detalla Nassarre cuando describe el proceso de construcción de los diferentes instrumentos músicos y lista varias unidades de medición que dan cuenta del sistema antropométrico característico del

9 Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, (edición facsimilar de la publicada en Zaragoza en 1724), est. int. Lothar Siemens, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico/Talleres Gráficos Grafistudio, 1980, p. 362.

10 *Ibid.*, pp. 449-501.

11 *Ibid.*, p. 450.

12 *Ibid.*, pp. 450-451.

13 *Ibid.*, p. 450.

5 Eduardo López Chavarri, *Música popular española*, Barcelona, Labor, 1940, p. 82.

6 Bordas y Arriaga, *op. cit.*, p. 70.

7 *Idem.*

8 *Idem.*

momento. Entre las unidades más usuales señala “el gеме, los dedos, el palmo y el cuarto”, todas medidas basadas en la mano del hombre. Así, por ejemplo, distingue dos tamaños de arpa, una pequeña y una grande; “la arpa” grande debe medir “sus siete paños poco más de siete cuartas [...] el clavigero tendrá de larga como tres cuartas, o poco menos, y de gruesa después de labrada, dos dedos, y de ancha un poco menos de tres dedos”.¹⁴

También describe partes esenciales de la organografía de los instrumentos como la tapa, el “clavigero”, el puente grande, el puente pequeño, el cóncavo, los paños, los botoncillos, el traste (como nombre vulgar), la “caja” de arpa, las clavijas, el mástil, las 29 cuerdas del arpa, etc.¹⁵

Del tipo de talleres y herramientas no refiere nada, pero por iconografía de la época y la colección de Ángel Luis Cañete Díaz se conoce que los bancos de trabajo eran vigas de madera de baja altura, lo que implicaba el uso constante de distintas tecnologías corporales (fig. 1).¹⁶

Los instrumentos musicales de cuerda mencionados por Nassarre coinciden con los que aparecen en las ordenanzas del gremio de violeros. También con lo mencionado en el acuerdo entre los violeros y fabricantes de cuerdas, donde se detalla que las tapas de los instrumentos deben ser siempre de pino avete y las cuerdas de nervio de carnero. Un dato interesante indicado por Nassarre, congruente con las ordenanzas del gremio, es el relacionado con la técnica para fabricar los instrumentos: se basará en piezas de madera ensambladas y encoladas. Así, por ejemplo, la ordenanza exige como pieza de examen, para ascender de nivel, la hechura de “una vihuela grande de piezas”. Nassarre, por su parte, siempre señala la importancia de que las piezas de madera estén bien unidas o encoladas. ¿Qué nos sugieren estas explicaciones



Figura 1. Taller de violeros del siglo XVI. Grabado en cobre de Johannes Sadeler, basado en el dibujo de Maarten de Vos. Impreso en Amberes, Holanda, alrededor de 1585. Museo Plantin Moretus. (Agradezco al maestro Daniel Guzmán Vargas que me haya facilitado esta imagen y la información sobre ella).

sobre el modo de fabricar instrumentos basado en la técnica de unión o ensamblado de piezas de madera? En primer lugar, que en la España renacentista se fabricaron los instrumentos mediante una sola técnica de trabajo: el ensamblado antes mencionado. No obstante, los instrumentos pueden ofrecer otro tipo de información.

Si ponemos atención a las ordenanzas, advertiremos que la mayoría de instrumentos mencionados tienen una funcionalidad dentro de ambientes cortesanos. Por ejemplo, sabemos que, “en esta época el tañer la vihuela de mano y cultivarla era considerado como indispensable en la educación de toda persona culta y aristocrática”.¹⁷ La relación entre vihuela de mano y

14 *Ibid.*, pp. 460-461.

15 *Ibid.*, pp. 449-476.

16 El banco de guitarrero actual, de mediana altura, fue implementado en el siglo XIX por el guitarrero Antonio de Torres; este cambio implicó una modificación de las tecnologías corporales propias del Renacimiento y el Barroco españoles. Lo anterior me fue referido en 2006 por el laudero Abel García López, Paracho, Michoacán.

17 Samuel Rubio, *Historia de la música española. Desde el ars nova hasta 1600*, vol. 2, Madrid, Alianza, 2004, p. 288. Véase también Varios autores, *La guitarra española*, Madrid, Ópera Tres, 1999.

aristocracia se presenta en otras fuentes por ejemplo, en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de principios del siglo XVII, se define la vihuela de arco de la siguiente manera: “las que se tañen con el arquillo y tienen trastes. La música es propia para los palacios de los reyes y para los saraos[...] fiesta principal que valdrá tanto como una fiesta real”.¹⁸ Estas relaciones entre ciertos instrumentos y particulares usos sociales de ellos sugieren que los cordófonos construidos por el gremio de violeros se destinaron al uso exclusivo de la aristocracia. La estética y los finos materiales de algunos ejemplares de vihuela de mano que han permanecido en colecciones hasta la actualidad parecen coincidir con los refinados contextos sociales en que esos artefactos se empleaban. ¿Podríamos, entonces, hablar de una tradición violera “cultá” a la que sólo tuvo acceso una parte de la sociedad española?

El *Tesoro de la lengua castellana* menciona otro cordófono que ofrece indicios para conjeturar que hubo instrumentos musicales de distinta manufactura y, por consiguiente, diferentes contextos sociales de utilización. Se habla de un pequeño instrumento del cual sabemos que se tañía desde la época medieval. Sebastián de Covarrubias lo define así: “Rabel: instrumento músico de cuerdas y arquillo, es pequeño y todo de una pieza, de tres cuerdas y de voces muy subidas. Usan los pastores con que se entretienen”.¹⁹

El rabel no aparece en las ordenanzas del gremio de violeros, pues fue un pequeño cordófono que “usan los pastores” y no los músicos dedicados al servicio de las cortes; por lo tanto, el indicio sugiere que no lo construyeron

los violeros oficialmente reconocidos y regulados. Un detalle interesante más es la técnica de su construcción: “todo de una pieza”, lo cual indica que su fabricación se realizaba de modo muy diferente a lo exigido en las ordenanzas y a lo mencionado por Nassarre. Obviamente, no hay libros del siglo XVI que contengan tablaturas para ser interpretadas con rabel, pues al no ser música para las fiestas reales o las capillas musicales no mereció ser registrada; también hay que considerar el particular contexto de uso, donde las cosas se aprenden por medio de la tradición oral y no por vía de la escritura.

Estos indicios llevan a preguntar: ¿hubo una violería culta y otra popular? Una, normada por las ordenanzas de violeros y representada por artesanos especialmente dedicados a fabricar instrumentos musicales, cuyos productos se destinaban principalmente al uso de aristócratas y también al de las grandes catedrales. Otra, no agremiada, con personajes que combinaban el trabajo de pastores y agricultores con la hechura de instrumentos musicales como el rabel. Las fuentes de los siglos XVI y XVII documentan la presencia de estas dos técnicas de fabricación de instrumentos musicales. Este tipo de “saber hacer” se trasplantó a las nuevas colonias españolas cuando se produjo la llamada empresa de conquista. Explicaremos en seguida cómo se transmitió y recibió esta tradición.

TEXQUITOTE, UN CASO DE TRADICIÓN MANUFACTURERA DE CORDÓFONOS

A la fecha, no hay datos sistematizados respecto a los constructores de instrumentos musicales de cuerda del periodo colonial novohispano. Los sistemas de transmisión y recepción de la tradición violera española no se conocen a cabalidad; falta remover los archivos notariales y municipales en búsqueda de contratos y actas de examen relativos a artesanos dedicados a ella. Otra vía de conocimiento al respecto la ofrece la etnografía en comunidades caracterizadas como centros productores de instrumentos musicales.

El caso de Paracho, Michoacán, es el más sobresaliente. La comunidad que ahí reside se aglutinó en torno a la fabricación de instrumentos mu-

18 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C.R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995, p. 968. “Sarao” la define como “la junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de los reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los asientos necesarios para la fiesta; y porque se danza al son de muchos instrumentos músicos y también suele haber música de cantores, entiendo venir ese nombre de la palabra hebrea רָבֵל , *sir cantus*, o de *sir*, que vale lo mismo que señor, se dijo siraos, que valdrá tanto como una fiesta real”. *Ibid.*, p. 884.

19 *Ibid.*, p. 847.

sicales de cuerda para abastecer una región.²⁰ Sin embargo, hay otros centros poco conocidos de la geografía mexicana, aunque no menos importantes, donde desde la época colonial se construyen diversos tipos de cordófonos. Es el caso de la comunidad náhuatl de Texquitote, San Luis Potosí (fig. 2).

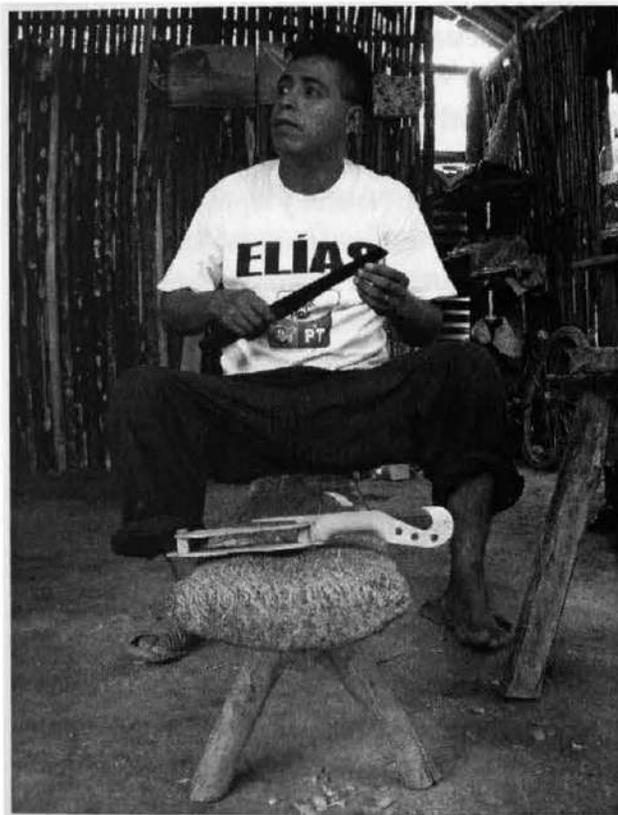


Figura 2. Fabricante de arpas de Texquitote, San Luis Potosí. Foto: Víctor Hernández Vaca.

Es un hecho que para transmitir el “saber hacer” propio del oficio violero se recurrió a varios canales. Los más evidentes, mas no los únicos,

parecen haber sido los sistemas de evangelización de las distintas órdenes religiosas y las organizaciones gremiales.²¹ Conocemos que las ordenanzas del gremio de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros fueron expedidas por el cabildo de México el 30 de agosto de 1568 y confirmadas por el virrey el 26 de octubre del mismo año.²² Tales disposiciones son las mismas que algunas décadas atrás habían sido promulgadas en Sevilla y otros puntos de la península ibérica.

Otra vía la constituyeron las órdenes evangelizadoras. El sistema de conquista musical empleado por los franciscanos ya ha sido estudiado.²³ Falta conocer otros casos relacionados con distintas órdenes, como por ejemplo el sistema de los frailes agustinos, que evangelizaron la tierra caliente de Michoacán y buena parte de la huasteca potosina, escenario donde se localiza la comunidad de Texquitote.

Con base en la comparación de los conventos agustinos de Tiripetío, Michoacán, fundados a partir de 1538, y el Convento de Xilitla, San Luis Potosí, erigido en los primeros años de la década de 1550, suponemos que fueron los “apóstoles frailunos” los que transmitieron a la población indígena el “saber hacer” para construir los instrumentos que hasta la fecha fabrican, posiblemente mediante oficiales carpinteros. Aunque en el convento agustino de Xilitla no hay muchos datos sobre las prácticas musicales relacionadas con el sistema educativo con que se convertía a los indígenas, el convento de Tiripetío sí brinda referencias sobre la presencia de cordófonos y oficiales

- 20 Víctor Hernández Vaca, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008.
- 21 Falta precisar el papel de los llamados ministriles; no sabemos si eran sólo músicos de capilla o también tuvieron conocimientos de fabricación de instrumentos musicales, fuera de los gremios, lo que indicaría que hubo otros agentes de transmisión.
- 22 Genaro Estrada, *Las ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Industria y Trabajo, 1921, citado en Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996, p. 152. También véase Francisco Santiago Cruz, *Las artes y los gremios de la Nueva España*, México, Jus, 1960. Para conocer los gremios de violeros en España, véase Bordas y Arriaga, *op. cit.*, y Turrent, *op. cit.*
- 23 Turrent, *op. cit.*, *passim*.

de diversos oficios trabajando en el lugar. Basta echar un vistazo a la crónica de fray Diego de Basalenque, la relación de Tiripetío y el testamento de don Antonio de Huitzimengari, para conocer la intensa vida musical de Tiripetío vinculada con la evangelización de los indios y la documentada presencia de instrumentos musicales de cuerda, como la vihuela de mano y el arpa, además de un ejemplar del libro de música para vihuela de mano *Orphénica lyra*, 1554 de Miguel de Fuenllana.²⁴ También hay pruebas del arribo de varios oficiales de distintos gremios, entre ellos el de carpinteros, que también construía instrumentos.²⁵ Por esos años, Tiripetío tenía fama dentro de la orden de ser un modelo a seguir en lo que se refería a fundar un pueblo y evangelizar a los naturales. No dudamos que ese mismo modelo se haya aplicado en el Convento de Xilitla, considerando que destacados personajes, como fray Alonso de la Veracruz, estuvieron presentes en ambos monasterios. Pensando que los agustinos echaron la legua doctrinante de Xilitla a Tamazunchale, ruta donde se localiza Texquitote,²⁶ y que su sistema de evangelización incluyó el uso de varios tipos de cordófonos, se tratará de mostrar los vínculos entre los primeros modelos de instrumentos de cuerda introducidos a la Nueva España y la permanencia de ellos en la comunidad de Texquitote. Como ejemplo tomaremos en cuenta la presencia y continuidad de la fabricación del arpa.

Una fuente que recrea los antecedentes del tipo de arpa construido en la huasteca la constituye el libro *La pintura de castas: representaciones ra-*

*ciales en el México del siglo XVIII.*²⁷ Su iconografía servirá para resaltar las prolongaciones materiales u organográficas del pasado en el presente.²⁸

La pintura *Desposorio de indios y palo volador* está en un biombo formado por cuatro hojas. La de nuestro interés es la tercera, donde se representa a dos músicos, uno que ejecuta un cordófono de marco apoyado en el hombro derecho y en el pecho, y otro que hace sonar un cordófono de mástil; los dos personajes forman parte de una representación coreográfica musical. En una ampliación de ellos se distinguen muy bien los detalles organográficos de los instrumentos. El segundo es una guitarra o vihuela de cinco órdenes ornamentada en la boca y el puente. Tiene siete trastes anudados al mástil. El otro músico tañe una pequeña arpa diatónica portátil. Se distinguen bien las partes del instrumento: la caja pequeña y angosta, el barrote adecuado al tamaño de ella, el clavijero ligeramente curvado y las cuerdas. Un detalle importante lo representan los motivos tallados en el clavijero: aunque no se distinguen claramente, inferimos, por otras arpas de la época, que se trata de las figuras de un felino y un ave. La pintura no permite conocer ni el número de cuerdas ni el de paños que conforman la caja, y tampoco es posible saber si se trata de un arpa construida mediante la técnica de ensamblado de piezas o la del escarbado de un solo bloque de madera (fig. 3).

El modelo de arpa de la pintura y el tipo de arpa construido en Texquitote (fig. 4) coinciden organográficamente, como bien lo señaló el estudioso de los instrumentos musicales de México Guillermo Contreras, quien, al hablar sobre los cordófonos de marco introducidos por los misioneros a la Nueva España, afirma que “la versión más antigua corresponde a un modelo de arpa diatónica de pequeñas dimensiones traída durante el siglo XVI, y [que] sólo en la huasteca sobrevivió, hasta la actualidad, con sus características originales”.²⁹

24 Rodrigo Martínez Baracs, “El vocabulario en lengua de Mechuacan (1559) de fray Matutino de Gilberti como fuente de información histórica”, en Carlos Paredes Martínez (coord.), *Lengua y etnohistoria Purhepecha. Homenaje a Benedict Warren*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1997, p. 86; Álvaro Ochoa Serrano y Gerardo Sánchez Díaz (eds.), *Relaciones y memorias de la provincia de Michoacán, 1579-1582*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Ayuntamiento de Morelia, 1985, p. 196.

25 Fray Diego de Basalenque, *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino*, México, Jus, 1963, p. 68.

26 Véase Joaquín Meade y Rafael Almanza, *Los agustinos en San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1989.

27 Ilona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Singapur [Madrid], Turner/Conaculta, 2004, p. 176.

28 La lectura se basa en la propuesta de Panofski. Véase Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

29 Contreras Arias, *op. cit.*, p. 75.



Figura 3. Arpista del siglo XVII. Detalle de un biombo reproducido en Hona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Singapur [Madrid], Turner/Conaculta.



Figura 4. Lorenzo Ortiz, arpista de Texquitote. Foto: Víctor Hernández Vaca.

Efectivamente, lo es; sin embargo, afirmar que conservó todas sus características originales resulta muy arriesgado. Al contrastar esa afirmación con los datos etnográficos de la comunidad y la organografía del tipo de arpa que ahí se construye, se advierte que no “sobrevivió con todas sus características originales”; por el contrario, este instrumento es un claro ejemplo de que los pueblos indígenas no aceptaron de forma indiferente y pasiva todo lo que recibieron. Desde luego, hay coincidencias entre el arpa española de los siglos XVI y XVII y el arpa de Texquitote, pues aquélla fue prototipo de ésta. No obstante, este cordófono español llegó a una nueva cultura, y fue adoptado

al tiempo que se lo sometía a un largo proceso de resignificación por medio de los mitos y prácticas relacionados con el maíz, propios del pensamiento nahua.

En Texquitote, hay una clara división del trabajo de manufactura de instrumentos, según el contexto en que se usan. La jarana, la quinta y el violín se destinan a lo humano: el son huasteco,³⁰ mientras que el arpa (*kuatsokoro*), el rabel (*pilkochotsin*) y el cartonal se reservan a lo divino. El arpa fue asimilada en la cultura nahua a través de los mitos relacionados con *Cintektli*, el espíritu del maíz. El origen del instrumento se relaciona con el nacimiento de este personaje mítico y, por tal motivo, en el arpa todo tiene un significado y se la fabrica en el marco de un acto ritual.³¹

El arpa y los otros instrumentos dedicados a lo divino forman parte del sistema ritual coreográfico musical llamado “el costumbre”, que incluye danza, música, comida, velas, aguardiente, copal, narraciones e instrumentos y que se ofrece para asegurar y agradecer la siembra y cosecha del maíz. Según la gente, “la arpa” es como el abogado, pues actúa como interlocutor entre la comunidad y el espíritu del maíz: *Cintektli*. Por tanto, los principios cognitivos aplicados para la buena fabricación del instrumento se configuran en los mitos y en uno de los valores axiomáticos del sistema social: el respeto.

En el proceso de manufactura del instrumento se entremezclan elementos tanto del antiguo sistema español como del nahua. En Texquitote, aún sobreviven los pequeños bancos de trabajo que permiten aplicar diversas técnicas corporales. Al ser el arpa un instrumento de organografía añeja, quedan elementos del sistema antropométrico característico y vigente hasta la Ilustración y la revolución industrial, donde los objetos responden a fines

30 Véase César Hernández Azuara, *Huapango. El son Huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis Potosí, 2003.

31 Víctor Hernández Vaca, “La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis Potosí. Historia y manifestación material corporal, y simbólica de una tradición laudera”, tesis para obtener el grado de Maestría en Ciencias Humanas con especialidad en estudio de las tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2007, pp. 121-141.

antropomórficos, no mecanicistas.³² Los *kuachichiketl*³³ de Texquitote, además de las técnicas del cuerpo, siguen empleando algunas unidades de medición anatómicas como el gеме, el *místitl* (equivalente a una cuarta) y los dedos. Por ejemplo, el largo de la caja del arpa mide cuatro *místitl*, o cuatro cuartos, y “el pescuezo” del rabel, tres dedos. La selección y el corte de la madera siguen rigiéndose por los calendarios lunares, pues según los constructores de arpas “la mejor temporada para cortar el cedro es en la luna menguante, porque es día escogido. Eso garantiza que la madera no se pique y no le pase nada”.³⁴

El maíz actúa como símbolo que modela las prácticas culturales nahuas, entre las que destacan la música y la fabricación de instrumentos. Así, al arpa se la respeta y se la fabrica con una actitud reverencial, pues habrá de emplearse en los rituales dedicados al maíz. Por lo tanto, un arpa no es una artesanía. Aunque en la comunidad hay alrededor de 35 familias dedicadas a producir instrumentos, sólo algunos integrantes de ellas recibieron, mediante los sueños, “los dones” para confeccionarlas como lo quiere la tradición. El proceso de construcción de un arpa, enmarcado en un ámbito de respeto, implica que el *kuachichiketl* observe abstinencia sexual y ayuno durante los siete o catorce días previos al comienzo de su labor. El tiempo para construirla es de siete semanas, en las que sólo se trabaja los martes, jueves y viernes, en completo aislamiento en algún lugar del bosque donde nadie observe. Platican los constructores que, de no seguirse respetuosamente las normas, “la arpa” no “funcionará” para asegurar y agradecer el maíz. Los fabricantes de arpas no sólo identifican los días idóneos para cortar y trabajar

la madera, también conocen los símbolos que forzosamente deben llevar en la organografía.



Figura 5. Arpa de Texquitote. Foto: Víctor Hernández Vaca.

El arpa huasteca (fig. 5) se compone de la siguiente manera: “la caja” es de un solo “tronco” de madera de cedro rojo. “La caja” aparenta tener cinco “tablas” (paños). “La cara”, confeccionada con la misma madera de “la caja”, presenta siete “agujeros” (bocas). Interiormente, “la cara” no revela ninguna estructura, pues no lleva varas. Un detalle importante es la forma cóncava de “la cara”, que da la impresión de estar construida por dos tablas. Eso resulta

32 Véase Laura Cházaro y Rosalina Estrada (eds.), *En el umbral de los cuerpos. Estudios de antropología e historia*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1995.

33 Categoría nativa local relativa a los fabricantes de arpas.

34 Hernández Vaca, “La mata...”, *op. cit.*, pp. 102-111. Fray Pablo Nasarre señala en su libro que “conviene que las maderas sean cortadas en menguante de luna, porque [así] cada una de ellas, de cualquier especie que fuere, es más sólida, y permanente”: Nasarre, *op. cit.*, p. 450.

significativo porque, unidas “la cara” y “la caja”, el artefacto parece tener siete planos, lo cual no es fortuito. La reiteración del número siete en la danza, música, instrumentos, días de trabajo, abstinencias, etc., es habitual en la cosmogonía nahua.



Figura 6. Pescuezo de arpa. Foto: Víctor Hernández Vaca.

Otro elemento es “el pescuezo” (fig. 6), donde hay talladas dos figuras de animales, una frente a otra. Regularmente, se representa a un tigre y un venado, o a un águila y una serpiente: siempre animales opuestos, y uno más fuerte que el otro. Un rasgo más es “la flecha” que va unida a “la cara” y al “pescuezo”, aunque las arpas españolas tienen solamente el barrote, pero no la “flecha”. En la parte de enfrente se sitúan las “patas” o “el pie”. El arpa consta de 22 cuerdas diatónicas que antaño se elaboraban con tripas de animales. Las cuerdas se sujetan a “la cara” por medio de “botoncitos” que funcionan a manera de cuñas. Un detalle importante es el material con que se elaboran: una espina conocida como “cuerno de toro”. En la parte del “pescuezo”, las cuerdas se anudan por medio de “clavijas” de madera. Las arpas más antiguas llevan las “clavijas” encontradas, en oposición binaria. La técnica de construcción del arpa también es relevante: la “caja” se compone de un solo tronco de madera de cedro rojo, preparado con la técnica de “rascado” o “escarbado”, y no con piezas ensambladas.

La “flecha”, el sistema de encordado con “botones” de espinas, los animales del “pescuezo” o clavijero, y las clavijas encontradas son símbolos

que funcionan como dispositivos de protección para el músico y los danzantes. La “flecha” es como un arma que protege. Las espinas representan un cerco o corral que resguarda a danzantes y músicos que participan en los rituales de “el costumbre”. Los animales del “pescuezo”, junto con las clavijas opuestas, simbolizan la oposición binaria de las categorías subyacentes y estabilizan el sistema social de Texquitote: el respeto y su contraparte, la envidia.³⁵

Las 22 cuerdas del arpa tienen un significado especial. Cada una representa un “son escogido” de los que obligatoriamente se interpretan al inicio de las ceremonias dedicadas al maíz —lo que se llama “la presentación o llegada”—. El orden es el siguiente:

1. Canario	<i>Tetlajpaloli</i> (un saludo)
2. Mesa grande	<i>Kampatlanunutsa o nabui lugar</i> (4 puntos cardinales –4 esquinas–)
3. Mesa chica	<i>Mesa chikitetsin</i>
4. Pañuelo	<i>Paño</i>
5. Aguardiente	<i>Uitsikílatl</i>
6. Vaso	<i>Ce tlatamachibulisti</i>
7. Chuparrosa	<i>Uitsilin</i>
8. Canario	<i>Tetlajpaloli</i>
9. Siete cerros	<i>Chikontépetl</i>
...	
16. Canario	<i>Tetlajpaloli</i>
17. Flor menudita	<i>Xochitlpitsantsin</i>
18. Malinche	<i>Malitsin</i>
19. Sentimiento	<i>Tekipacholi</i>
20. Flor	<i>Xóchitl</i>
21. Agradecimiento para todo	<i>Tlaskamati paranotchi</i>
22. Canario	<i>Tetlajpaloli</i> ³⁶

³⁵ Hernández Vaca, “La mata ...”, *op. cit.*, pp. 130-139.

³⁶ *Ibid.*, p. 143.

Lo interesante del simbolismo de las cuerdas es que detrás de cada uno de los “sones escogidos” hay una narración mítica que legitima su interpretación dentro de “el costumbre”. Se trata de relatos que muestran un complejo sistema intertextual donde aparecen elementos indígenas y católicos; por ejemplo, hay pasajes de la Biblia referentes al Génesis y al diluvio. Asimismo, las 22 cuerdas del arpa se asocian con el 22 de noviembre, día de Santa Cecilia, patrona de los músicos. También hay pasajes de la historia mexicana, como los relacionados con *Malitzin*, o Malinche, nombre que recibe el arpa por ser la pareja del capitán de la danza donde se usa el arpa.³⁷ Ello demuestra que, aun cuando este modelo de arpa tiene relación con las primeras introducidas a la Nueva España, culturalmente no posee el mismo significado que éstas. Por los contenidos, se puede constatar una resignificación de textos bíblicos y prehispánicos en la mitología contemporánea relacionada con el instrumento.

El simbolismo y la resignificación del arpa huasteca son complejos y amplios. He mostrado sólo algunos aspectos que ejemplifican el modo en que un elemento cultural europeo fue asimilado y resignificado en tierras americanas dentro de una cultura íntimamente vinculada con el maíz. Quedan abiertas varias interrogantes; por ejemplo, por qué en Texquitote, Paracho, Apatzingán y otros centros lauderos los componentes de los instrumentos conservan nombres relacionados con el cuerpo humano que no coinciden con lo mencionado por las fuentes españolas de los siglos XVI y XVII, como cara, espalda, cabeza, costillas, dientes, boca, ceja, pies, pescuezo, garganta, brazo, nariz, etc. ¿Se trata sólo de una mimesis del cuerpo humano o de residuos de antiguas organografías relacionadas con el sistema antropomórfico propio del Renacimiento y con una “violería” popular que casi no conocemos? Responder esto implica conocer a fondo la tradición española “cultura” tanto como la popular, pues, al igual que en la Nueva España, lo que conocemos parece indicar que la tradición aquí tratada se vincula sólo con un sector de la socie-

dad. Queda mucho por hacer en el campo de la historia de las tradiciones relativas a la fabricación de instrumentos musicales de cuerda.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Basalenque, Fray Diego de, *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino*, México, Jus, 1963.
- Bordas, Cristina y Gerardo Arriaga, “La guitarra desde el barroco hasta 1950”, en *La guitarra española*, Madrid, Ópera Tres, 1991-1992.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Cházaro, Laura y Rosalina Estrada (eds.), *En el umbral de los cuerpos. Estudios de antropología e historia*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1995.
- Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP-INAH/Planeta, 1998.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C.R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995.
- Hernández Azuara, César, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis Potosí, 2003.
- Hernández Vaca, Víctor, *¿Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008.
- , “La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis Potosí. Historia y manifestación material corporal, y simbólica de una tradición laudera”, tesis para obtener el grado de Maestría en Ciencias Humanas con especialidad en estudio de las tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2007.
- Herrejón Peredo, Carlos, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. xv, núm. 59, El Colegio de Michoacán, verano de 1994.

37 *Ibid.*, pp. 141-150.

- Katzew, Ilona, *La pintura de castas, representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Singapur [Madrid], Turner/Conaculta, 2004.
- López Chavarri, Eduardo, *Música popular española*, Barcelona, Labor, 1940.
- Meade, Joaquín y Rafael Almanza, *Los agustinos en San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1989.
- Martínez Baracs, Rodrigo, “El vocabulario en lengua de Mechuacan (1559) de fray Matutino de Gilberti como fuente de información histórica”, en Carlos Paredes Martínez (coord.), *Lengua y etnohistoria purépecha. Homenaje a Benedict Warren*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1997.
- Nassarre, Pablo, *Escuela de música según la práctica moderna* (ed. facsimilar de la publicada en Zaragoza en 1724), est. int. Lothar Siemens, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico/Talleres Gráficos Grafistudio, 1980.
- Ochoa Serrano, Álvaro y Gerardo Sánchez Díaz (eds.), *Relaciones y memorias de la provincia de Michoacán, 1579-1582*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Ayuntamiento de Morelia, 1985.
- Rubio, Samuel, *Historia de la música española. Desde el ars nova hasta 1600*, vol. 2, Madrid, Alianza, 2004.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980.
- Santiago Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios de la Nueva España*, México, Jus, 1960.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996.
- Varios autores, *La guitarra española*, Madrid, Ópera Tres, 1999.

IV Coloquio Musicat

Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX
se terminó de imprimir en diciembre de 2009 en los talleres de Documaster,
Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C. P. 03100, México, D. F.

La tipografía y la diagramación estuvieron a cargo de Carmen Gloria Gutiérrez.

Lucero Enríquez cuidó la edición.

El tiraje consta de 340 ejemplares.