

AMERICANÍA

REVISTA DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
DE LA UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA
NÚMERO 19 ENERO - JUNIO 2024 NUEVA ÉPOCA

Música en transformación: instrumentos musicales del siglo XVI en el Vocabulario de Juan de Córdova (1578) y su comparación con el de Francisco de Alvarado (1593)

irenegomezfernandez@yahoo.es
macuil77@unam.mx

Irene Gómez Fernández¹
Universidad Pablo de Olavide
Gonzalo Sánchez Santiago²
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Resumen

Este trabajo aborda el estudio de los instrumentos musicales que los religiosos incluyeron en los *vocabularios* durante su misión evangelizadora en Mesoamérica en el siglo XVI. Estas fuentes lexicográficas nos ofrecen un panorama del uso de la lengua que deja traslucir abundante información acerca de quien lo redacta y de la realidad que está describiendo. Tomamos como referencia la obra de fray Juan de Córdova (1578), de la que extraemos todos los instrumentos musicales y los comparamos con los que recogió fray Francisco de Alvarado en el *Vocabulario en lengua mixteca* (1593). El análisis hace patente la pervivencia de prácticas musicales prehispánicas, así como la rápida asimilación de tradiciones europeas en áreas de habla zapoteca y mixteca hacia la segunda mitad del siglo XVI.

Palabras Clave

Instrumentos musicales, Oaxaca, Juan de Córdova, vocabularios, zapoteco, mixteco

¹ Irene Gómez Fernández es estudiante de doctorado de la Universidad Pablo de Olavide: ORCID 0000-0003-3822-343X. El artículo ha sido redactado dentro del proyecto: Res Publica Monárquica. La Monarquía hispánica, una estructura imperial policéntrica de repúblicas urbanas (REXPUBLICA, PGC2018-095224-B-I00)

² Gonzalo Sánchez Santiago es Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México: ORCID 0000-0003-3822-343X

AMERICANÍA

REVISTA DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
DE LA UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA
NÚMERO 19 ENERO - JUNIO 2024 NUEVA ÉPOCA

Music in transformation: musical instruments of the 16th century in the Vocabulary of Juan de Córdova (1578) and its comparison with that of Francisco de Alvarado (1593)

irenegomezfernandez@yahoo.es
macuil77@unam.mx

Irene Gómez Fernández
Universidad Pablo de Olavide
Gonzalo Sánchez Santiago
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Abstract

This essay approaches the study of musical instruments that the religious included in the *vocabularios* during their evangelizing mission in Mesoamerica in the 16th century. These lexicographical sources offer us an overview of the use of the language that reveals abundant information about who writes it and the reality that is being described. We take as reference the work of fray Juan de Cordova (1578) from which we extract all the musical instruments and compare them with those collected by fray Francisco de Alvarado in the *Vocabulario en lengua misteca* (1593). The analysis makes clear the survival of pre-Hispanic musical practices as well as the rapid assimilation of European traditions in Zapotec and Mixtec-speaking areas towards the second half of the 16th century

Key Words

Musical instruments, Oaxaca, Juan de Córdova, vocabularies, Zapotec, Mixtec.

Introducción

Hacia mediados del siglo XVI diversos grupos mesoamericanos estaban experimentando un proceso de transformación, de asimilación de un nuevo lenguaje musical y de adaptaciones a nuevos estilos, formas e instrumentos musicales, fruto del contacto entre las culturas traídas de la Península Ibérica y las culturas mesoamericanas. Los religiosos, en su afán evangelizador, venían aprovechando el poder de atracción de la música para acercarse a la población local, de manera que el repertorio y los modos de hacer música ibéricos fueron permeando poco a poco en todo el territorio novohispano³. Sin embargo, a este interesante periodo, la historiografía de la música mexicana le ha prestado poca atención en comparación con los siglos posteriores de la época virreinal. Hay razones de peso para que así sea y, entre ellas, la principal es la abundancia de fuentes desde el siglo XVII en adelante que permite un conocimiento más exhaustivo de dicha época⁴.

En el siglo XVI, las principales fuentes historiográficas nos remiten especialmente al periodo de contacto; quizá una de las obras más consultadas sea la *Historia General de las Cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún. A través de diversos pasajes, podemos encontrar referencias sobre las prácticas musicales previas al contacto europeo y, en cuanto a la etapa colonial temprana, algunos datos sobre el oficio de los cantores. Específicamente en el libro décimo, que trata sobre los oficios, Sahagún enumera las cualidades que tienen los cantores y sus habilidades como compositores y maestros; en contraste, también refiere a los vicios de quienes no ejercen su oficio como debieran⁵. Por otra parte, existe un conjunto de documentos resguardado en la Biblioteca Nacional de México, conocido como *Cantares Mexicanos*, que contiene elementos de tradición mesoamericana. Sin embargo, también da cuenta de los que fueron incorporados a partir del contacto, específicamente los pertenecientes al ámbito cristiano⁶. Las interpretaciones derivadas del análisis de estos documentos han permitido definir un género musical-

³ El estudio más representativo de este fenómeno es: Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

⁴ Son numerosas las publicaciones sobre música que dedican un mayor porcentaje de sus páginas a los siglos XVII y XVIII. Citamos un par de ejemplos: Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Música eclesíastica en el altépetl novohispano. Siglos XVII a XIX*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2021. Galí Boadella, Monserrat, coord, *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, CIESAS, BUAP, México, 2013, donde se abordan asuntos relacionados con el siglo XVI, pero son mucho más abundantes los contenidos referidos a los siglos posteriores.

⁵ Sahagún, Bernardino de, fray, *Historia general de las cosas de Nueva España*, tomo 3, libro X. ed. Facsimilar, Secretaría de Gobernación, México, 1979, fols. 18v y 19r.

⁶ Bierhorst, John, *Cantares mexicanos. Songs of Aztecs*, Stanford University Press, Stanford, 1985.

dancístico-literario al que se alude en las fuentes del siglo XVI⁷, ya sea como *areito* o *mitote*, y que años más adelante dio paso al *tocotín*, un género plenamente novohispano que se llevaba a cabo en ocasión de las principales fiestas religiosas católicas o como parte de la bienvenida que se daba a las nuevas autoridades virreinales⁸. Una obra ya clásica que aborda el momento del contacto es *La conquista musical de México* de Lourdes Turrent, quien a partir de una acuciosa revisión en archivos, logra hacer un esbozo de la cultura musical y de las instituciones musicales mexicas. La autora presenta un escenario en el que la música fue determinante durante el proceso de evangelización y en la transmisión de la nueva cultura musical a los hijos de los nobles a través de instituciones, como el Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco. Un aporte relevante de esta contribución es el panorama sobre la conformación de las capillas musicales⁹ en comunidades indígenas y el destacado papel de los cantores, no sólo como músicos sino también como agentes integrados al cabildo indígena¹⁰.

En relación con las organizaciones que reunían a los músicos indígenas novohispanos, Heliodoro Torres Medina menciona que se agrupaban en dos, “los músicos que se encontraban insertos en una iglesia, los cuales se subdividen a su vez entre las capillas de música y los ternos músicos y, por otro lado, los músicos independientes”¹¹. Este autor encuentra que la capilla de música se encontraba en los altepeme importantes. Es decir, los antiguos señoríos indígenas, quienes disponían de mayores recursos para “sostener a estos grupos numerosos de indios, en tanto que los ternos (que como su nombre lo indica estaban compuestos por tres individuos) prestaban sus servicios en los subaltepeme [señoríos de menor rango] cuya capacidad económica era modesta”¹².

En el ámbito religioso, la documentación trata principalmente sobre el establecimiento de la capilla musical, la institución encargada de officiar los servicios

⁷ Alcántara Rojas, Berenice, “El canto-baile nahua del siglo XVI: espacio de evangelización y subversión”, en Ciudad Ruiz, Andrés, Iglesias Ponce de León, M. Josefa y Sorroche Cuerva, Miguel, eds., *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, Sociedad Española de Estudios Mayas, Grupo de Investigación. Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas y UNAM-Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, Madrid, 2010, 377-393.

⁸ Sainz Bariáin, Isabel, “El «tocotín» en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural”, *RILCE Revista de Filología Hispánica* 32, no. 3, 2016, 737-757.

⁹ La capilla musical tiene sus orígenes en la capilla real, la “institución encargada de officiar los servicios religiosos de los monarcas; su acepción queda restringida con frecuencia al sector musical (cantores e instrumentistas) de la misma.”, Robledo, Luis, “Capilla real”, en Casares Rodicio, Emilio, coord., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, tomo 3 (canción-corell), Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, 119-120.

¹⁰ Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*.

¹¹ Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Música eclesiástica en el altépetl novohispano*, 43.

¹² Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Música eclesiástica en el altépetl novohispano*, 44.

religiosos conformada por cantores e instrumentistas en las principales sedes episcopales. Sin embargo, no es tan detallada como en años posteriores. En los últimos años han surgido trabajos que dan cuenta sobre la conformación de las capillas musicales en los pueblos de indios en el Altiplano Central¹³, o bien sobre la configuración del gremio de músicos en el obispado de Oaxaca, con énfasis en los salarios que percibían y su distribución a lo largo del territorio¹⁴.

En cuanto a las capillas de música, Gustavo Mauleón y Lidia Gómez ofrecen una visión detallada acerca de estas agrupaciones en un contexto indígena; los autores argumentan que “las capillas musicales novohispanas de indios fueron heredadas de las tradiciones mesoamericanas, tanto en la formación de músicos especializados para la celebración de rituales religiosos, como en la ejecución de esas tradiciones durante las ceremonias sagradas”¹⁵. Ciertamente fueron agrupaciones más modestas en cuanto su conformación, pero no menos importantes al momento de llevar a cabo el ritual; por documentos como los *Anales de Tecamachalco* se sabe que la capilla de música estaba integrada por cantores, ministriles y trompeteros¹⁶.

Por otro lado, los documentos resguardados en archivos de comunidades permiten conocer lo que sucedía en otros escenarios, como las parroquias establecidas en los pueblos. Un caso notable es la documentación analizada por Lidia Gómez y Gustavo Mauleón¹⁷ para el obispado de Tlaxcala, en la que se resalta el gran interés de los indígenas por la música, así como la importancia que adquirieron los cantores en la labor de evangelización en sus propias comunidades, como vigilantes de todo lo relacionado al culto divino, y su amplia influencia en los ámbitos político y religioso. Derivado del análisis de un testamento, los autores advierten una reivindicación de derechos por parte de ciertas familias, quienes reclamaban para sus descendientes los oficios de cantores y músicos¹⁸.

¹³ Véase Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Música eclesiástica en el altépetl novohispano*.

¹⁴ Gómez Fernández, Irene, “Cómo ser músico en Oaxaca en la segunda mitad del siglo XVI”, en Córdova Aguilar, Maira Cristina y Pérez Ramírez, Tatiana, coords., *Oaxaca: espacios, sociedad y arte en transformación, siglos XVI al XX*, Archivo General del Estado de Oaxaca y Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, 2021, 209-233.

¹⁵ Gómez García, Lidia E., y Mauleón Rodríguez, Gustavo, “Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglos XVI-XVII”, en Navarrete Pellicer, Sergio, coord., *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Oaxaca, 2013, 188.

¹⁶ Gómez García, y Mauleón Rodríguez, “Un acercamiento a las capillas musicales”, 190.

¹⁷ Gómez García, Lidia E. y Mauleón Rodríguez, Gustavo, “La magnificencia del culto litúrgico y devocional en los pueblos de indios del obispado de Tlaxcala, siglos XVI y XVII: las capillas de música”, en Mauleón Rodríguez, Gustavo, coord., *Miradas al patrimonio musical universitario. Solfas, letras, figuras y artilugios*, Biblioteca José María Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2017, 45-60.

¹⁸ Gómez García, Lidia E. y Mauleón Rodríguez, Gustavo, “La magnificencia del culto litúrgico”, 51-52.

Con base en esta revisión, notamos que las fuentes lexicográficas han sido poco trabajadas con miras a adentrarse en aspectos musicales en el periodo de contacto. Es por esta razón que consideramos pertinente retomar las ideas iniciales de Thomas Smith, ampliar las búsquedas en el *Vocabulario en lengua çapoteca* y hacer una comparación con las entradas registradas por Francisco de Alvarado para el caso mixteco. Para fines de esta contribución nos hemos limitado al caso de los instrumentos musicales, partiendo de la premisa de que a través de la organología podremos identificar los cambios y/o permanencias durante el siglo XVI.

Para llevar a cabo este ejercicio hemos tomado como referente central el *Vocabulario en lengua çapoteca* del fraile dominico Juan de Córdova, publicado en 1578 por Pedro Ocharte y Antonio Ricardo, con el que, a partir de las entradas relacionadas con música, y específicamente con instrumentos musicales, tratamos de hacer comparaciones con otras fuentes para aproximarnos a la cultura musical del siglo XVI en áreas de habla zapoteca y mixteca. Recordemos que justo este periodo es de enormes transformaciones culturales en el que los *vocabularios*, estos diccionarios bilingües que contienen entradas en castellano y su traducción a alguna lengua indígena, nos ofrecen una impresión, a manera de foto fija, del uso de la lengua que deja traslucir abundante información acerca de quien lo redacta y de la realidad que está describiendo.

La obra de Córdova ha servido para dar a conocer temas diversos como la botánica, la etnobiología o aspectos relativos a las mujeres. Respecto a la música, destaca el artículo de Thomas Smith titulado *Mujeres, música y mostagán: la vida alegre de los zapotecos decimoséxticos*. Dicho estudio trata concisamente las entradas relacionadas con instrumentos musicales¹⁹. Nuestra intención ahora es retomar esta aportación, ampliarla en cuanto a la información musical y compararla con el *Vocabulario en lengua misteca* de Francisco de Alvarado, publicado en 1593 por Pedro Balli. Entre ambas obras sólo distan quince años, por lo que consideramos pueden proporcionar una visión bastante aproximada de la pervivencia, o no, de las prácticas musicales prehispánicas, así como el grado de asimilación de las tradiciones europeas. También hemos consultado otras fuentes como las que resguardan el Archivo de la Arquidiócesis de Antequera (Oaxaca), el Archivo de Notarías de la

¹⁹ Smith-Stark, Thomas C., "Mujeres, música y mostagán: La vida alegre de los zapotecos decimoséxticos", en Beuchot Puente, Mauricio y otros, coords., *Memorias [;]. Jornadas Filológicas 1994*. Ediciones especiales 1, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, Coordinación de Humanidades, México, 1995, 357-381.

Ciudad de México o el Archivo General de la Nación, que ayudan a complementar el panorama.

Para poner en contexto las entradas de los vocabularios vamos a analizar la información contenida en esas otras fuentes que son contemporáneas a los documentos lexicográficos. En ellas, el uso de los instrumentos musicales queda registrado por diversos motivos. Los encontramos en las normas dictadas para gestionar los asuntos eclesiásticos, en el pago a los intérpretes, en la compra de instrumentos o en la relación de pertenencias de un difunto en su testamento, por citar solo algunos ejemplos.

En cuanto al ámbito normativo, el uso de los instrumentos musicales aparece regulado en fuentes provenientes de la Iglesia. Una de ellas es la documentación emanada del Concilio Provincial Primero²⁰, que fue celebrado en 1555 con carácter general para toda la Nueva España. Al acercarnos a las zonas de habla zapoteca y mixteca que son objeto de nuestro estudio, encontramos otra fuente normativa de la Iglesia: el *Instrumento de erección del obispado de Antequera*, de 1536, en el que se establece el puesto de organista para su catedral con un sueldo de 16 pesos anuales²¹.

En el Concilio Provincial Primero se fijan ciertas pautas para regir el tipo y la cantidad de instrumentos que debe haber en los pueblos, esto debido a que las prácticas musicales religiosas en aquel momento no cumplían con lo esperado por su "exceso grande que hay en nuestro Arzobispado cuanto a los instrumentos musicales de chirimías, flautas, vigüelas de arco, y trompetas, y el grande número de Cantores e Indios" que según se dice "nos obliga a poner remedio y limitación". Así, en el capítulo LXVI, titulado "Que se modere la música e instrumentos", se establecen diferentes normas respecto al empleo de instrumentos musicales²². De las trompetas se pide que no se tañan dentro de la iglesia limitando su intervención a procesiones fuera de ella y que no se adquieran más de las que ya se hayan comprado. Respecto a las chirimías y flautas, la indicación es que solo haya en la cabecera y que las compartan con los pueblos sujetos cuando sea menester "que en ningún pueblo las haya, si no es la cabecera, las cuales sirvan a los pueblos sujetos en los días de fiestas

²⁰ *Concilios provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México, presidiendo el Illmo. y Rmo. señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565*, Joseph Antonio del Hoyal, México, 1769.

²¹ Rodys, Ryszard, "Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos XVI al XIX)", en Navarrete Pellicer, Sergio, coord., *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2013, 75-78.

²² *Concilios provinciales*, 140.

de sus santos", sobre las vihuelas de arco "y las otras diferencias de instrumentos" explicitan que quieren "que del todo sean extirpadas" y por lo que atañe al órgano, promueven "que en cada pueblo haya órgano, porque cesen los estruendos y estrépitos de los demás instrumentos y se use en esta nueva Iglesia el órgano, que es instrumento eclesiástico"²³. Estas pautas dictadas por el Concilio Provincial Primero acerca de la música que se está haciendo en las tierras novohispanas limitan en buena medida la interpretación instrumental: los instrumentos de viento o aerófonos, son mejor valorados y se permite su uso con restricciones. Los cordófonos (representados por la vihuela y la vihuela de arco) son rechazados frontalmente y se pide que sean extirpados. No se menciona ningún instrumento idiófono ni membranófono, y se está promoviendo el uso del órgano para la música instrumental dentro de la iglesia en detrimento de todos los demás. Por último, se deja entrever que existen y se tañen otros instrumentos en los pueblos, pero no se especifican los nombres: "demás instrumentos", "otras diferencias de instrumentos".

A excepción de las campanas, que son instrumentos sonoros, aunque no siempre musicales, el uso de instrumentos musicales no se vuelve a mencionar directamente en los escritos del Concilio. Sin embargo, la presencia de la música se deduce de otras pautas que se dan para regir el comportamiento de la comunidad eclesiástica y el de los indios. Se explicita que "ningún clérigo dance, ni baile, ni cante cantares" y respecto a los indios ordenan que "al tiempo que bailaren, no usen de insignias ni máscaras, antiguas que puedan causar alguna sospecha"²⁴. Estas alusiones a la danza y los cantares demuestran que la música estaba presente y se escapaba al control de la Iglesia, razón que obligaba a normarla, y sugiere la posible presencia de instrumentos musicales para acompañar el canto y la danza.

Este es el marco normativo existente en el momento de la elaboración del *Vocabulario* de Córdoba. En él observamos que la existencia de música e instrumentos musicales prehispánicos es nula, ya que únicamente se contemplan instrumentos de la tradición musical europea. Se menciona la existencia de danzas ejecutadas por indios, lo cual permite deducir que existía más música que la que pretendía tener controlada la Iglesia. A pesar del carácter restrictivo de la documentación del primer concilio, hay evidencias de que la realidad no se ajustaba a la norma ya que

²³ *Concilios provinciales*, 141.

²⁴ *Concilios provinciales*, 116 y 146.

encontramos en las fuentes un uso y variedad de instrumentos que se aleja mucho de lo propuesto en 1555.

En el ámbito catedralicio oaxaqueño existe la alusión al puesto de organista, mencionado más arriba, y podemos rastrear el uso de instrumentos musicales desde 1555 gracias al libro de fábrica que se conserva en el Archivo de la Arquidiócesis de Antequera, Oaxaca²⁵. Los instrumentos presentes en este documento son: trompetas, flautas, bajón, órgano chico, órgano, cascabeles, campanas, campanillas y la campana del reloj²⁶.

Hay referencias abundantes entre los años 1555 y 1600 a indios que tañen trompetas, órgano y campanas, en la catedral y sus fiestas. Las más frecuentes son las de los "tronpeteros" cuyas remuneraciones las encontramos en 19 ocasiones durante ese periodo. A menudo se nombra a los trompetistas como "yndios", esto permite pensar que los que ejecutaban siempre ese instrumento eran indígenas, aunque no se especifica en las anotaciones. Tampoco podemos saber con certeza si tales músicos eran zapotecos o de otro grupo étnico, aunque es cierto que en la primera ocasión en la que aparece este instrumento se concreta que quienes lo tocaban eran de Tlalixtac, "yndios tronpetas de Taristaca", y esa es la única ocasión en la que se menciona el lugar de origen de los intérpretes²⁷.

En el libro de fábrica consta también la compra de "una caja de flautas de onze piezas" en torno a 1560. Sin embargo, las alusiones a la interpretación de este instrumento son casi inexistentes. La única vez que aparece un pago a flautistas viene agrupado junto con las trompetas, en 1582. Pudo ocurrir que se englobaran dentro del pago a los trompetistas porque tocaran normalmente juntos y no se dejara constancia de ello o que, por el contrario, fuera algo excepcional que necesitó ser especificado. También es posible que la interpretación de las flautas estuviera a cargo de otros trabajadores cuyo salario quedase cubierto bajo algún nombre genérico (como "servidor de la iglesia") imposible de asociar con el instrumento en cuestión. En cualquier caso, la compra de esa caja de flautas atestigua la necesidad que hubo de estos instrumentos.

²⁵ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera, Oaxaca (de aquí en adelante AHAAO), Parroquial, Disciplinar, Fábrica espiritual, caja 2, exp. 7, Libro de cuentas 1563-1604. Las cuentas se empiezan a anotar en 1563, pero recogen información de años precedentes remontándose a 1555.

²⁶ Las referencias a trompetas, órgano y campanas son frecuentes a lo largo de todo el documento, las demás las encontramos en AHAAO, Parroquial, Disciplinar, Fábrica espiritual, caja 2, exp. 7, Libro de cuentas 1563-1604, f. 31r y f.186v para las flautas, f. 277v para el bajón, f. 122v para el órgano chico, los cascabeles en f. 49v y f. 62r, las campanillas en f. 39v y f. 133v y, por último, la campana del reloj en f.145r.

²⁷ AHAAO, Parroquial, Disciplinar, Fábrica espiritual, caja 2, exp. 7, Libro de cuentas 1563-1604, f. 4v.

En el *Códice Sierra Texupán*, un manuscrito proveniente de Santa Catalina Texupán, una comunidad mixteco-chocho de la Mixteca Alta, hay registrados varios instrumentos musicales, ya sea por su compra o por el pago a los intérpretes en el periodo entre 1551 y 1564. Se trata de una lista con pictografías y glosas en náhuatl. Por ejemplo, en 1551 se compraron ocho trompetas y unas campanitas, en 1552 una caja de flautas provenientes de México y al año siguiente un sacabuche. Las trompetas vuelven a quedar anotadas en 1555. Más tarde, en 1560, se registra una vez más la compra de otras ocho trompetas junto con un *teponaztli* y el pago a los "músicos de flauta o trompeta"²⁸. Esta última compra contradice las ordenanzas que dictaba cinco años atrás el Primer Concilio Provincial respecto a la compra de trompetas, "que de hoy más no se tañan *trompetas* en las Iglesias en los Divinos Oficios, *ni se compren más de las que se han comprado*"²⁹.

El empleo de instrumentos de origen europeo se ve plenamente implantado en el área oaxaqueña, por lo que sugieren todos los ejemplos hasta ahora mostrados. Además, queda plasmada la participación activa de los indios en la música de la tradición católica. Por el contrario, los instrumentos de origen prehispánico tienen una presencia casi nula, a excepción del *teponaztli* comprado en Texupán. Es en este punto en el que resulta indispensable y esclarecedor el estudio de otras fuentes para saber si hubo o no una continuidad en el uso de los instrumentos musicales mesoamericanos en la zona y averiguar algo más acerca de aquellos instrumentos llegados de España que apenas se mencionan en la documentación que hemos expuesto³⁰.

Una mirada a los instrumentos musicales en los vocabularios

Nuestro punto de partida es el referido artículo de Thomas Smith, quien elabora un análisis lingüístico de las entradas en el *Vocabulario en lengua çapoteca* de fray Juan de Córdova³¹ relacionadas con las prácticas sexuales, las bebidas

²⁸ Rossell, Cecilia y Aguirre Beltrán, Hilda, *Códice Sierra Texupán*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2016, 256, 262, 272, 284, 310, 314 y 320.

²⁹ *Concilios provinciales*, 141.

³⁰ Otras fuentes que ayudarían a esclarecer el panorama sobre la circulación de instrumentos musicales serían, por ejemplo, las cuentas de cofradías en cuyos registros aparecen los pagos a cantores y ministriles, aunque, como señala Torres Medina, "durante el siglo XVI, en estos documentos [libros anuales de cargo] nunca se consignan los pagos a cantores; sin embargo, posteriormente van apareciendo dichas remuneraciones que las agrupaciones piadosas otorgaban a capillas y ternos. Si bien, no hay tantos libros de cuentas para el siglo XVII como para siglos posteriores, los vestigios de los pagos son claros y consistentes." Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Música eclesiástica en el altépetl novohispano*, 131.

³¹ Córdova, Juan de, *Vocabulario en lengua çapoteca*, Pedro Ocharte y Antonio Ricardo, México, 1578.

embriagantes, las plantas alucinógenas y los instrumentos musicales³². En dicha contribución Smith se cuestionaba si esta serie de categorías representaban realmente el pensamiento de los zapotecos del siglo XVI, o si reflejaban la vida, la mentalidad y la lengua de quien escribió el *Vocabulario*. Creemos que difícilmente podremos saberlo con certeza, pero en cualquier caso, el citado *Vocabulario* es una valiosa fuente de información para quienes nos dedicamos a la investigación sobre la música en el momento del contacto y los primeros años del periodo virreinal.

Previo al trabajo de Smith, otros estudiosos como Vicente T. Mendoza³³, Samuel Martí³⁴, Susana Dultzin y José Antonio Nava³⁵, ya habían recurrido al *Vocabulario* para extraer algunos términos en zapoteco relacionados con los músicos e instrumentos musicales. En función de este antecedente, leímos detenidamente el trabajo de Smith con especial atención en la identificación de los instrumentos musicales y su verificación en las evidencias materiales y documentales. Hemos modificado mínimamente el orden que Smith había sugerido en su artículo -basado en el sistema clasificatorio de orquesta- por el criterio empleado en los estudios organológicos³⁶ en el que los instrumentos se agrupan en cuatro familias: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos³⁷. Siempre que es posible incluimos la entrada equivalente de Alvarado como elemento de comparación con respecto a la de Córdova.

1. Idiófonos.

La familia de los instrumentos idiófonos es bastante amplia y reúne a todos aquellos en los que no se requiere de tensión alguna para producir el sonido. La rigidez, cantidad y configuración del material determinan la altura de su sonido. La revisión de ambos *vocabularios* nos permite mostrar un esquema inicial de la variedad

³² Smith-Stark, Thomas C., "Mujeres, música y mostagán".

³³ Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1956.

³⁴ Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

³⁵ Dultzin Dubín, Susana y Nava Gómez Tagle, José Antonio, "La música en el panorama histórico de Mesoamérica", en Estrada Julio, ed., *La música de México, Periodo prehispánico*, tomo I, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1984, 16-34.

³⁶ La organología es una disciplina dentro de la musicología que se dedica al estudio y clasificación de los instrumentos musicales.

³⁷ Esta manera de organizar el instrumental considera como criterio la manera en cómo se produce el sonido; es decir, el elemento emisor, Hornbostel, Erich von M. y Sachs, Curt, "Classification of Musical Instruments", en Baines, Anthony y Wachsmann, Klaus P., trads., *The Galpin Society Journal*, 14, 1961, 3-29.

de idiófonos de percusión, de sacudimiento y de ludimiento que estaban en uso en la época (Tabla 1).

En la Tabla 1 podemos observar que hay mayor variedad de instrumentos idiófonos de tradición mesoamericana. Como mínimo, evitando posibles duplicidades, podríamos mencionar cuatro tipos asociados a la cultura indígena -*teponaztli*, cascabel "de indios", sonajas "de indios" y hueso "como sierra"- y dos relacionados con la hispana -cascabel "de Castilla" y campana-. En este sentido, queda patente que en el ámbito de los idiófonos las sonoridades prehispánicas tenían una mayor presencia y estaban plenamente en uso, como para haber sido necesaria su inclusión por parte de los religiosos en los *vocabularios* zapoteco y mixteco. La materialidad pudo haber influido en el predominio de idiófonos de origen prehispánico, así como el gusto local por este tipo de instrumentos.

Idiófonos	Córdova (1578)	Alvarado (1593)
Percusión	Nicàche. Teponastle instrumento con que baylan los indios (fol. 399r). Atabal o instrumento de palo hueco con que tañen los indios en sus bailes (fol. 43v)	Qhu. Atabal de palo, teponaztle (fol.28v)
Sacudimiento	Pecuà. Caxcauel de los que tenían los indios (fol. 77r)	Chindu caa. Cascabel (fol. 46v)
	Pi+xòchi çobi pi chijna. Caxcauel, si son de patillas de animalejos (fol. 77r) [SONAJA PEZUÑA VENADO]	Tende dziñuhu. Caxcauel de plata (fol. 46v)
	Pi+xòchi quiba. Caxcauel de castilla (fol. 77r) [SONAJA METAL]	Caa yocadzi, caayoquidzi-ta caandadzi. Sonajas (fol. 191r)
	Pi+zòono. Sonajas de los Indios (fol. 385v) [VAINA, RACIMO]	Doco. Sonajas de los indios (fol. 191r)
	Pi+xòche-yàga castilla. Sonajas de las nuestras (fol. 385v) [SONAJA PALO CASTILLA]	
	Quiba zàbi quique yòho tao ti cèchi ni. Campana (fol. 69v) [METAL ESTAR? CABEZA IGLESIA TRONAR]	Caa yocanda. Campana (fol. 43r) [METAL + SONAR COMO TOMINES]

<p>Ludimiento</p>	<p>Quègo xilla. Vueso que tañían antiguamente en los bayles (fol. 415r) [RÍO ALGODÓN] Quègo xòno Vueso otro assi como sierra (fol. 415r) [RÍO CASCABEL] Quègo xilla xòno (fol. 415r) [Rio ALGODÓN CASCABEL]</p>	
--------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Tabla 1. Entradas de instrumentos idiófonos en los vocabularios de Córdoba y Alvarado.

1.1. Idiófonos de percusión

Dentro de los idiófonos existen aquellos en donde la vibración se origina a partir de un golpe. En esta categoría se encuentran los xilófonos de lengüeta, ampliamente difundidos en Mesoamérica y conocidos por el término en náhuatl de *teponaztli*. Se trata de un xilófono elaborado con un tronco de madera hueco con dos lengüetas en la parte superior, que fue común en Mesoamérica desde el Preclásico y hasta el Posclásico. La forma de ejecución consiste en golpear dichas lengüetas con dos baquetas cubiertas de hule. Se conservan ejemplares procedentes de la Mixteca que incluyen escenas como la entronización de gobernantes, guerras, conquistas y el inicio de un ciclo calendárico.

Para la descripción de dicho instrumento, tanto Córdoba como Alvarado recurren a la analogía con un atabal, instrumento de origen árabe ampliamente difundido en la península Ibérica³⁸, sobre todo en la época de la Reconquista; su forma semiesférica es muy parecida al timbal actual. Durante el siglo XVI, los ámbitos en los que se tocaba eran diversos, especialmente para acompañar a las tropas militares. Dado que en la Europa del siglo XVI no se conocía un instrumento con las características del xilófono de lengüeta, pensamos que los frailes trataron de describirlo no tanto por la forma del instrumento, sino por la manera en cómo se tocaba (con baquetas) y haciendo la aclaración de que se trataba de ‘un tambor’ de palo. En una de las entradas Córdoba remite directamente al término *teponaztli*, lo cual implicaría que este instrumento ya era conocido entre los hispanos de la segunda mitad del siglo XVI y no necesitaba más traducción.

³⁸ En el *Diccionario de Autoridades* atabal aparece como “Instrumento bélico, que se compone de una caja de metal en la figura de una media esfera, cubierta por encima de pergamino, que se toca con dos palos pequeños, que terminan en bolas. Puede venir del nombre Árábigo *Tabál*, que significa propriamente este instrumento”, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

A mediados del siglo XVI el *teponaztli* aparece en distintas fuentes como en las imágenes del *Códice Sierra Texupan*, en el testamento del cacique don Felipe de Castilla y en las crónicas posteriores de Francisco de Burgoa, por lo que no es extraño encontrarlo también en el *Vocabulario* de Córdoba y en el de Alvarado. En la lámina 34 del *Códice Sierra Texupan* aparece la pictografía de un *teponaztli* adquirido en 1560; la traducción de la glosa en náhuatl dice "Diez pesos se dieron para un 'teponaztli', que se requiere en el (*tecpan*) palacio"³⁹.

Al morir en 1563 don Felipe de Castilla, cacique de Teposcolula, se hizo un inventario de sus bienes y entre sus posesiones se encuentran algunos elementos de la cultura europea, como un crucifijo y una joya con un San Pedro y un San Pablo; no obstante, la mayoría son objetos que muestran una continuidad de la cultura prehispánica, como es el caso del "teponaztle" que hallaron entre sus bienes⁴⁰. En ese mismo documento se menciona un "atabalico de oro con sus cascabelillos"⁴¹ y varias joyas sonoras con campanillas y cascabeles. En este sentido, también el fraile dominico Francisco de Burgoa plasma esa continuidad al referir el uso de un *teponaztli* en ocasión de la boda entre don Francisco Pimentel, hijo de don Felipe de Austria, rey de Tilantongo, quien fue el primero en recibir el bautismo en dicho señorío⁴².

Estos registros, sumados a la presencia dentro de los *vocabularios*, demuestran que tal instrumento seguía en uso en la Mixteca ya avanzado el siglo XVI; de la misma manera, creemos que su uso en las zonas de habla zapoteca debió ser lo suficientemente extendido como para ser mencionado en el volumen de Córdoba.

1.2. Idiófonos de sacudimiento

Dentro de la familia de los idiófonos hay un grupo en donde el sonido se produce por la acción de sacudimiento, en esta categoría encontramos entradas que nos remiten tanto a instrumentos de tradición prehispánica como europeos. En algunos casos, la altura del sonido es imprecisa, ya que la intención no es producir una determinada nota musical, sino un timbre específico, por ejemplo, en los cascabeles y sartales que formaban parte de la parafernalia en las danzas. Las entradas de Córdoba y Alvarado hacen una clara distinción entre los instrumentos 'de

³⁹ Rossell, Cecilia y Aguirre Beltrán, Hilda, *Códice Sierra Texupan*, 320.

⁴⁰ Romero Frizzi, Ma. de los Ángeles, *Teposcolula. Aquellos días del siglo XVI*, 1450 ediciones, Oaxaca, 2017, 133.

⁴¹ *Ibid*, 131.

⁴² Burgoa, Francisco de, *Geográfica descripción de la parte septentrional del Polo Ártico de la América*. 1 ed. facsimilar, Gobierno del Estado de Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Miguel Ángel Porrúa, México, 1997, fol. 176v.

los indios' y 'los de Castilla' o 'los nuestros' (véase Tabla 1). Con estos dos últimos términos se refieren a aquellos objetos conocidos en la cultura material europea.

Tanto Córdoba como Alvarado no aportan más información en relación con la morfología de los cascabeles indígenas, al parecer, podría tratarse más bien de sartales que sonaban al chocar entre ellos. En el caso de los cascabeles 'de castilla' y 'de plata' las entradas remiten a formas que también estaban presentes en la cultura musical prehispánica, tal como se puede apreciar en los cascabeles de oro encontrados en la Tumba 7 de Monte Albán o en las representaciones de dichos instrumentos en los códices mixtecos.

Aparentemente no hay una diferencia entre sonaja, cascabel y maraca; en este sentido Córdoba es muy claro al hacer la distinción entre "sonajas de las nuestras" y "sonajas de los indios". El primero es un instrumento con uno o dos pares de discos atravesados por un alambre que a su vez está sujetado a un marco de madera con mango. Su origen se remonta al antiguo sistro egipcio "de ello se infiere que el término sonaja debe ser aplicado sólo a idiófonos de sacudimiento cuya peculiaridad morfológica los relaciona con sartales, dado que los emisores están constituidos por láminas que entrechocan y golpean el marco que las contienen"⁴³. Esta definición coincide con lo asentado en el *Diccionario de autoridades* respecto a la definición de 'sonaja':

*"Un instrumento rústico, que usan en las Aldeas, hecho de una tabla delgada, ancha como de quatro dedos, puesta en círculo, y en ella unos agujeros mas largos que anchos con igual proporcion. En medio de ellos se poner unos arambres con unas rodajas de azofar, para que dando unas con otras, hagan el son. Manejase regularmente con la mano derecha, y dán con ella sobre la palma de la izquierda"*⁴⁴.

Es decir, para los idiófonos prehispánicos de configuración vascular lo más pertinente es designarlos bajo el término genérico de maraca o preferentemente algún otro que sea más cercano a la cultura que se está estudiando.

Por otro lado, la campana es un instrumento introducido en América a partir de la llegada de los españoles. Los zapotecos del siglo XVI nombraron a las campanas

⁴³ Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México. Música*, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Planeta, México, 1988, 43.

⁴⁴ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades (1726-1739)*.

en relación con la ubicación del instrumento, en la parte más alta del templo católico. La distribución espacial era una analogía del cuerpo humano y por esta razón el término en zapoteco para denominar a la campana hace referencia a la cabeza. Llama la atención que la entrada proporcionada por Alvarado remita al timbre metálico de dicho instrumento al equiparlo con el sonido de una moneda. En el *Códice Sierra Texupan* se registró el pago a Simón de Buenaventura por la elaboración de una campana en 1558⁴⁵. Es relevante comentar que la glosa correspondiente está en castellano y no en mixteco o náhuatl.

1.3. Idiófonos de ludimiento

Este grupo incluye a instrumentos como el güiro, que tiene una serie de incisiones paralelas unas a otras, de tal modo que al pasar sobre ellas un objeto sólido que cumple el papel de ludidor, se produce el sonido por la sucesión de pequeños golpeteos. En la época prehispánica, estos instrumentos se elaboraban a partir de huesos humanos o de animales; en náhuatl se designaban como *omichicahuaztli*, cuya traducción sería "hueso que produce fuerza"⁴⁶. En el registro arqueológico hay evidencias de este instrumento, sobre todo para el periodo Posclásico. A diferencia de la traducción del náhuatl, la entrada que da Córdova pareciera que no tiene mucho sentido; sin embargo, una posibilidad es que sus informantes no le hayan proporcionado el significado exacto del instrumento de hueso, quizá por sus implicaciones rituales relacionadas a la antigua religión prehispánica (Tabla 1). En su análisis sobre el contenido de los *cantares zapotecos*, cantos procedentes de la Sierra Norte de Oaxaca que fueron recolectados como evidencia de prácticas 'idólatras' en el siglo XVIII, David Tavarez ha encontrado en el canto 100-6:6 una mención a este idiófono de ludimiento: "yeyag chita yego xila nigadee, "the bone, the Sharp River, will return here"⁴⁷.

En la lámina 24 del *Códice Vindobonensis*, manuscrito pictográfico que trata sobre el origen mítico de los mixtecos, se representa una ceremonia de ingesta de hongos alucinógenos donde participan diversas deidades del panteón mixteco; destacan el dios 9 Viento, quien canta y al mismo tiempo toca un ludidor de hueso

⁴⁵ Rossell, Cecilia y Aguirre Beltrán, Hilda, *Códice Sierra Texupan*, 294.

⁴⁶ Sánchez Santiago, Gonzalo, Higelin Ponce de León, Ricardo y Bellomia, Valeria, "Los huesos humanos como instrumentos musicales: el *omichicahuaztli* o *quego xilla* y sus evidencias en Oaxaca", en Ramírez Gasga, Eva Elena y González Nolasco, Juquila Araceli, coords., *Cultura zapoteca. Tradición y renovación*, Universidad del Istmo, México, 2019, 66.

⁴⁷ Tavarez, David, *Rethinking Zapotec Time. Cosmology, Ritual, and Resistance in Colonial Mexico*, University of Texas Press, Austin, 2022, 193.

sobre un cráneo, y el señor 7 Flor, quien ingiere un par de hongos frente a él. Llama la atención que este instrumento no aparece en el *Vocabulario* de Alvarado.

2. Membranófonos

El sonido se origina a partir de la vibración de una membrana sometida a tensión. Esta categoría reúne a todos los tipos de tambores. Al contrario que en el caso de los idiófonos, la revisión de las entradas sugiere que los instrumentos registrados por Córdoba y Alvarado remiten principalmente a membranófonos introducidos por los europeos, entre los que podemos identificar dos tipos: los de marco y los tubulares.

Membranófonos	Córdoba (1578)	Alvarado (1593)
De marco	Xèni-quiti quetaa. Adufre cuadrado (fol. 11r) [TAMBOR CUERO CUADRADO]	Ñuu ñee. Adufe o atabal; pandero (fol. 161r)
	Xèni. Pandero (fol 299v) [TAMBOR]	
	Xèni. Adufre o Atabal (fol. 11r)	Ñuu. Atabal (fol. 28v)
Tubulares	Xèni. Atabal o atambor (fol. 43v) [TAMBOR]	

Tabla 2. Entradas de instrumentos membranófonos en los *vocabularios* de Córdoba y Alvarado.

2.1. Membranófonos de marco

En este grupo de instrumentos la membrana está sujeta a un marco cuadrado o redondo y comprende a los panderos y panderetas. Según Contreras Arias, las panderetas fueron instrumentos populares en Europa entre los siglos XVI y XVII⁴⁸, en tanto que el *Diccionario de autoridades* describe al adufe como un “tamboril baxo y quadrado, de que usan las mugéres para bailar”⁴⁹. En las entradas de Córdoba y Alvarado, adufe o adufre es sinónimo de atabal, cuya configuración es un tanto distinta como veremos a continuación.

⁴⁸ Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural*, 92.

⁴⁹ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

2.2. Membranófonos tubulares

Es un cilindro en cuyo extremo o extremos se colocan las membranas. Esta configuración fue común en los tambores prehispánicos conocidos en náhuatl como *huéhuetl*, un tambor cilíndrico sostenido por tres soportes y una membrana de piel colocada en la parte superior. De acuerdo con las evidencias iconográficas, su ejecución se realizaba por medio de golpes con las manos y no con baquetas. En el caso de Oaxaca hay representaciones votivas de estos tambores⁵⁰ y figurillas que representan a músicos tocando este instrumento.

La entrada que proporciona Córdova nos hace pensar que atambor o atabal se utilizaba de manera indistinta para los tambores tubulares hispanos y los membranófonos prehispánicos. Así, vemos que *Xèni* designa genéricamente a un membranófono, aunque en este caso la traducción remite al atabal o atambor (Tabla 2). Recordemos que la morfología del atabal se asemeja a un timbal, en tanto que un atambor es tubular o cilíndrico y con parches en los extremos; su uso era principalmente militar. Estos últimos son los que actualmente conforman el conjunto conocido como *chirimía*. En Oaxaca al ensamble de flauta de carrizo y tambor o tambores se le denomina *chirimía*, aunque no en todos los casos se trata de un instrumento de lengüeta. Esta dotación forma parte de la música ritual relacionada a las festividades religiosas en el Valle de Oaxaca y en otras regiones del estado.

3. Cordófonos

El sonido se origina por las vibraciones de una cuerda sometida a tensión y por la manera en cómo se ejecutan, podemos agruparlos en cordófonos de punteo y frotados. No contamos con referencias claras de cordófonos en la época prehispánica, salvo algunas sugerencias respecto al arco de cacería como posible instrumento musical⁵¹. En las entradas relacionadas con cordófonos siempre se antepone el vocablo *Xèni*, para el caso zapoteco y *Ñuhu yoho* para el caso mixteco. Esto podría sugerir que, efectivamente, tanto zapotecos como mixtecos no conocieron los instrumentos de cuerda y que para denominarlos, ya avanzado el siglo XVI, todavía recurrían a un término que fuera lo más aproximado a la forma en cómo se ejecutaba, es decir, por medio de percusiones.

⁵⁰ En San Lorenzo Cacaotepec se encontró un pequeño conjunto de instrumentos votivos del periodo Clásico, véase Martí, Samuel, *Instrumentos musicales precortesianos*, 2da. ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1968, 25.

⁵¹ Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural*, 84-85.

Las entradas de los cordófonos que mencionan tanto Córdoba como Alvarado son instrumentos que actualmente han evolucionado y ya no se utilizan en las orquestas modernas. Sin embargo, en algunas comunidades indígenas aún se conservan algunos cordófonos con una morfología antigua. Otro elemento para resaltar es que los cordófonos registrados en los *vocabularios* son escasos en comparación con el desarrollo y diversificación que éstos habían adquirido en Europa.

Cordófonos	Córdoba (1578)	Alvarado (1593)
Punteo	Xèni-tòolaa harpa. Harpa instrumento (fol. 214v) [TAMBOR CUERDA NOMBRE ARPA]	Ñuu yoho. Harpa; instrumento músico, vihuela (fol. 119v) [TAMBOR CUERDA]
Punteo de cuello o brazo	Xèni-yàga-tòo, xèni-tòo. Laud instrumento músico (fol. 240v) [TAMBOR PALO CUERDA]	
	Xèni tòo. Vihuela o instrumento de cuerdas (fol. 427r) [TAMBOR CUERDA]	Ñuu yoho. Harpa; instrumento músico, vihuela (fol. 119v) [TAMBOR CUERDA]
Cuerda frotada	Xèni tòo. Monacordio [sic] (fol. 272v)[TAMBOR CUERDA]	

Tabla 3. Entradas de instrumentos cordófonos en los *vocabularios* de Córdoba y Alvarado.

3.1. Cordófonos de punteo

Las entradas nos remiten a instrumentos como el arpa, el laúd y la vihuela. La ejecución de estos cordófonos se realiza a través de un plectro o plumilla que puntea las cuerdas, aunque también puede realizarse directamente con la yema o las uñas de los dedos. La vibración se origina al momento de tensar la cuerda de manera perpendicular para luego ser liberada instantáneamente, generando así la vibración⁵².

⁵² Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural*, 94.

El arpa es un instrumento que tuvo gran difusión durante el virreinato y que en algunas regiones de México todavía conserva su morfología como en el siglo XVI. En Oaxaca el uso del arpa es limitado y sólo se conserva en algunas comunidades de la Cuenca del Papaloapan. Actualmente en el Valle de Oaxaca ya no se ejecuta, pero seguramente fue un instrumento que formaba parte de los conjuntos de cámara dentro de las capillas musicales, pues queda constancia de su uso en el siglo XVI debido a su aparición en los *vocabularios*.

Desde luego resalta en las entradas relacionadas con instrumentos de cuerda la inclusión del término 'tambor' para hacer la traducción a la lengua indígena. Lo mismo sucede con el náhuatl en donde el término *mecaueuetl*⁵³ [cuerda + tambor] se utilizó para referirse a los cordófonos de forma genérica. Es decir, la acción de golpear o percutir la cuerda es la que adquiere mayor relevancia para la cultura indígena y en este sentido, el instrumento se equipara con un membranófono.

3.2. Cordófonos de punteo de cuello o brazo

El cuello o brazo es un aditamento que permite la subdivisión de las cuerdas al momento de ejercer presión con los dedos. Estos cordófonos tuvieron gran aceptación tanto en los ámbitos religiosos como en los profanos. En la Península Ibérica el uso de los cordófonos de punteo estaba en boga en el siglo XVI, publicaciones como las de Luis Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557) y Hernando de Cabezón (*Obras de música para tecla arpa y vihuela*, Madrid, 1578) así lo atestiguan, del mismo modo que las de vihuelistas de la época como Luis de Milán, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Luis de Narváez, etc., dedicadas a la música para vihuela.

El laúd era un instrumento de origen árabe que compartía algunas similitudes con la guitarra, es decir, una caja de resonancia con mástil y cuerdas. El término *yàga* registrado por Córdoba alude precisamente al brazo o mástil del instrumento. La vihuela tenía una morfología muy similar a la guitarra, pero de mayores dimensiones. Dado que la entrada en el *Vocabulario* de Córdoba no aporta más información, inferimos que *Xèni tò* también se haya utilizado para referirse a las violas o vihuelas de arco y si este era el caso, entonces se trataría de un instrumento de cuerda frotada.

⁵³ Molina, Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, Antonio de Spinosa, México, 1571, fols. 68r, 77r y 117v.

En tanto que Alvarado registró el término *Ñuho yoho* que se aplica de forma general, tanto para el arpa como para la vihuela.

Llama la atención la ausencia de cordófonos de tecla como el clavecín y el clavicordio en ambos *vocabularios*, ya que éstos tenían una gran difusión en Europa en aquella época. En el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México hemos localizado alusiones a clavicordios en testamentos, obligaciones de pago, conciertos y dotes⁵⁴. Es especialmente notoria la posesión de estos instrumentos por parte de mujeres que lo declaran en sus dotes para casarse o en el concierto que establecen al entrar en un convento. Esto demuestra que, aunque los cordófonos de tecla estaban presentes en la Nueva España, es probable que pertenecieran al ámbito urbano por su elevado precio y mayor dificultad en la construcción, y que su uso estuviera restringido a las capas más adineradas de la sociedad, de ahí que no los encontremos en los *vocabularios*.

3.3. Cordófonos de cuerda frotada

Estos cordófonos son similares a los de cuello o brazo, sólo que la vibración de las cuerdas se efectúa por medio de un arco. En el periodo virreinal había instrumentos de una sola cuerda. Este era el caso del monocordio que reporta Córdova y que en la actualidad ha desaparecido de la cultura musical de los pueblos zapotecos. No sabemos con precisión el tipo de monocordio al que alude Córdova. Sin embargo, y por el contexto de la época, es probable que se tratara de la trompeta marina. Este instrumento fue ampliamente difundido en el Renacimiento y su particularidad radica en que el timbre se asemeja precisamente a una trompeta. Aparece ilustrado tanto en el *Syntagma* de Praetorius⁵⁵ como en el *Gabinete armónico* de Filippo Bonanni⁵⁶ y a menudo su uso estaba destinado a reforzar la línea del bajo, allí donde era escasa o inexistente, especialmente en los conventos de monjas. De hecho, su apelativo de “marina” podría ser una deformación del adjetivo “mariana”, relacionado con la Virgen María. Nuevamente encontramos que la entrada en zapoteco recurre al término *tambor*, como en los demás cordófonos, aunque, como señalamos previamente, si se tratase de la trompeta marina, la ejecución no se hacía pulsando ni rasgueando la cuerda, sino frotándola con un arco.

⁵⁴ Catálogo de protocolos del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México:
<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/catalogo.jsp>

⁵⁵ Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum, De Organographia*, tomo II, Elias Holewin, Wolfenbüttel 1619, lám. XXI.

⁵⁶ Bonanni, Filippo, *Gabinetto armonico*, ed. facsimilar, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2016, lám. LXII.

4. Aerófonos

En los aerófonos el sonido se genera a partir de la vibración de una masa de aire que puede o no estar contenida en una cámara. Estos instrumentos fueron ampliamente difundidos en las culturas mesoamericanas hasta antes de la Conquista. Sin duda, estas culturas fueron las que mayormente desarrollaron la acústica de los aerófonos (Tabla 4). Córdoba no hace distinción entre los distintos tipos de flautas. Sin embargo, incluye el “cuerno con que tañen” que no aparece en Alvarado. Dentro de esta categoría de los aerófonos se encuentran representadas ambas tradiciones, por lo que cabe suponer que los instrumentos hispánicos se incorporaron a la práctica habitual zapoteca, sin perjuicio de que se mantuviera el uso de los aerófonos con los que contaban previamente.

Aerófonos	Córdoba (1578)	Alvarado (1593)
De filo	Pij-chije. Flauta para tañer (fol. 198r) [AIRE VOZ]	Cutu. Flauta (fol. 111v)
		Cutu ñaña, cutu yeque. Flauta de los bailes de yndios (fol. 111v) [FLAUTA GATO; FLAUTA HUESO]
		Catu te-dzihi, cutu ñoho duta. Pito que tañen con flautas (fol. 168v)
		Cutu ñuhu. Pito pequeño de barro (fol. 168v)
De lengüeta	Pij-chije lãa chirimía. Chirimía (fol. 110v) [FLAUTA NOMBRE CHIRIMIA]	Cutu yutnu. Chirimía (fol. 64r) [FLAUTA ¿?]
	Qiti pi-chijelãa gayta. Gayta instrumento (fol. 202v) [CUERO FLAUTA (NOMBRE GAITA)]	Cutu ñee. Gaita (fol. 114r) [FLAUTA CUERO]
De boquilla	Paa táo to+cuècheni, paa-niça-tão-pani Caracol grande con que tañen (fol. 72v) [TROMPETA GRANDE hab+TAÑER, TROMPETA MAR]	Yee. Bocina de caracol grande; caracol (fol. 38r)
	Paachita tocuechi quela-yè. Cuerno conque tañen (fol. 101v) [TROMPETA HUESO hab+TAÑER nombre GUERRA]	
	Pãa, pãa quiba to+cuèchini. Trompa o trompeta 101v [TROMPETA GRANDE hab+TAÑER]	Cutu caa. Trompeta (fol. 199r)
	Pãa guiba to+cuèchi-ni-lãa sacabuche. Sacabuche (fol. 366v) [TROMPETA GRANDE hab+TAÑER+SACABUCHE]	Cutu ñoho maha, cutu-yondiye, cutu yondaa nuu (fol 185r)

Mixtos	Pi-chijequiti, pi-chije quiti guiba. Organo de yglesia (fol. 294v) [FLAUTA CUERO, FLAUTA CUERO METAL]	Cutu, cutu sacu maa. Órgano (fol. 159r)
Bucales	Chijta ti+zèni màni. Reclamo instrumento de gueso para ello (fol. 344r) [HUESO hab + LLAMAR ANIMAL]	Sadzandayu yuhudzaa, sadzaquacyuhudzaa y sayosacuyundayute. Reclamo para aves (fol. 179v) [SA sust + dza LO QUE HACE + QUACU SONIDO DE AVES + YONDAYU verb + YUHU boca + DZAA ave] Lo que hace cantar a las aves

Tabla 4. Entradas de instrumentos aerófonos en los vocabularios de Córdoba y Alvarado.

4.1. Aerófonos de filo o flautas

Los aerófonos de filo o flautas son aquellos en donde el sonido se produce por la vibración de una masa de aire contenida en una cámara, ya sea de configuración tubular o vascular. El aire proveniente de la boca del ejecutante incide sobre un filo o bisel colocado en el extremo proximal del instrumento. Dentro de los aerófonos de filo se encuentran las flautas, ocarinas y silbatos. Éstos fueron bastante comunes durante la época prehispánica y se encuentran desde el Preclásico y hasta el Posclásico. En las láminas que hasta hace unos años estaban desaparecidas del *Códice de Yanhuitlán*, hay un par de flautas junto con otros objetos que posiblemente fueron de uso ritual⁵⁷. Es importante subrayar que hemos encontrado referencias a flautas en ceremonias o fiestas que hacían los naturales a escondidas de los religiosos, lo cual es un indicio de la continuidad de estos instrumentos de tradición prehispánica en el siglo XVI en regiones como la Mixteca. En relación con esto, en el Apéndice 1, expediente 5, del Proceso Inquisitorial de Yanhuitlán (1544-1546), se menciona la presencia de flautas y otros objetos en una cueva que fungía como templo en Aximulco (actualmente Coaxomulco), un pueblo sujeto a Yanhuitlán: "y este testigo vio una casa con una gran sala y que allí tenían sus Rodelas y flautas y ceremonias para hacer sus fiestas"⁵⁸. De acuerdo con la traducción de Córdoba, se trata de un instrumento de viento con bisel.

⁵⁷ Doesburg, Sebastián van, coord. *Códice de Yanhuitlán (1520-1544)*, edición comentada y facsímil, Fundación Alfredo Harp Helú, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, 2015.

⁵⁸ Sepúlveda Herrera, María Teresa, *Procesos por idolatría al cacique, gobernadores y sacerdotes de Yanhuitlán, 1544-1546*, Colección Científica no. 396, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999, 126.

En la época prehispánica fue común el uso de flautas ya sean sencillas, dobles, triples o cuádruples. Las triples y cuádruples son características del periodo Clásico (300-900 d.C.). Durante el Posclásico se estandarizaron las flautas de cerámica con cuatro orificios de digitación en varias áreas de Mesoamérica. En códices mixtecos como el *Nuttall* y el *Colombino* encontramos este tipo de flauta. Dado que la entrada en el *Vocabulario* de Córdova es muy general, podría aplicarse tanto para los instrumentos prehispánicos como para aquellos de origen europeo. A mediados del siglo XVI, en Europa ya existían tanto la flauta de pico, también conocida como flauta dulce, como la flauta transversa. En el caso de Alvarado, los términos que remiten a este instrumento son *cutu ñaña* [flauta + gato], cuya traducción literal puede hacer referencia a la materia prima con la que se hacían las flautas, como el hueso de algún felino, y *cutu yeque*, [flauta + hueso], que posiblemente alude a la materialidad.

En el Museo Nacional de Antropología y la colección Frissell existen flautas de hueso procedentes de Oaxaca elaboradas con fémures humanos y con un húmero de un venado cola blanca (*Odocoileus virginianus*)⁵⁹. En códices mixtecos como *Selden* y *Bodley* hay representaciones de flautas de hueso como elemento iconográfico para conformar el nombre personal de algunos individuos; también aparecen como objetos rituales⁶⁰. Esta coincidencia en las fuentes nos hace pensar que hacia mediados y finales del siglo XVI todavía se hacían flautas de hueso en la Mixteca Alta. Éstas coexistían con las de tradición europea introducidas a la Nueva España, tal como vimos que trajeron de México a Texupán en 1552.

Las entradas registradas por Alvarado (*catu te-dzihi*, *cutu ñoho duta*, *cutu ñuhu*) nos hacen pensar que se trata de pequeños silbatos u ocarinas elaborados en cerámica. En el *Diccionario de autoridades*, el término pito se refiere a una "flauta pequeña como silvato, que forma un sonido agúdo"⁶¹. Estas cualidades sonoras son precisamente las que podemos encontrar en flautas y silbatos de cerámica hallados en contextos arqueológicos.

⁵⁹ Sánchez Santiago, Gonzalo, "Las flautas de hueso en Oaxaca: una aproximación a través de las fuentes arqueológicas y documentales", en Luna Ruiz, Xilonen M. del C y Chacha Antele, Jacinto Armando, coords., *Culturas musicales de México*, vol. II, Secretaría de Cultura-Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, México, 2018, 209-215.

⁶⁰ Sánchez Santiago, Gonzalo, "Las flautas de hueso en Oaxaca", 217, 222-223.

⁶¹ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*.

4.2. Aerófonos de lengüeta

La singularidad de estos instrumentos de viento radica en que para producir el sonido, el aire tiene que pasar a través de uno o dos filos flexibles conocidos como lengüetas. Estos instrumentos no los encontramos en el instrumental mesoamericano, por lo que resultan una aportación de la cultura musical europea que a su vez fue retomada de las tradiciones del Medio Oriente.

Las chirimías estaban agrupadas por familias de diferentes tésituras. Tanto zapotecos como mixtecos del siglo XVI designaron a este instrumento retomando el vocablo con el que designaban a las flautas (Véase Tabla 4). Curiosamente en ambos, el cuerpo del instrumento es similar, sobre todo por la presencia de orificios de digitación a lo largo del cuerpo y el pabellón en el extremo distal. Este aerófono fue uno de los primeros que se emplearon en las ceremonias litúrgicas hasta el siglo XVII cuando por ordenanza del Concilio de Trento (1545) fue censurado. No obstante, ha prevalecido hasta la actualidad en comunidades del centro y sur de México⁶².

Un instrumento que llama la atención en los *vocabularios* es la gaita, la cual puede ser de una o de dos lengüetas con dos o más cámaras o tubos independientes, uno con orificios de digitación, pabellón y doble lengüeta, y el otro u otros sin orificios, ni pabellón y generalmente con una lengüeta cada uno⁶³. La particularidad de este instrumento consiste en la bolsa en donde están sujetas las lengüetas de todos los tubos para que al insuflar por un tubo, funcione como una cámara que suministra aire de forma constante. De esta forma se pueden emitir sonidos de forma continua sin hacer interrupciones para tomar más aire. La entrada tanto en Córdoba como en Alvarado, según la tradujo Smith para el caso zapoteco, es cuero, flauta y el nombre de gaita. El cuero obviamente se refiere a la bolsa en donde están insertadas las lengüetas. Este instrumento no tuvo tanta repercusión como otros y de hecho duró poco tiempo en el instrumental del periodo virreinal.

4.3. Aerófonos de boquilla

El sonido de los aerófonos de boquilla o trompeta se origina cuando el aire pasa con presión entre dos planos flexibles, como los labios.⁶⁴ En cuanto a la ejecución suelen ser más complejos que las flautas, ya que se necesita cierto entrenamiento

⁶² Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, tomo I, Universidad Panamericana, México, 2005, 237.

⁶³ ontreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural*, 111.

⁶⁴ *Ibid.*

para controlar la presión de aire que pasa por los labios. Las entradas de los *vocabularios* denotan la presencia de trompetas de caracol, pertenecientes a la antigua tradición mesoamericana, y también de instrumentos de metal traídos a América, como la trompeta y el sacabuche.

Las trompetas elaboradas con caracoles fueron comunes desde el Preclásico hasta el Posclásico. En la iconografía aparecen diversas representaciones de músicos ejecutando trompetas de caracol. En los códices mixtecos hay varias escenas en las que músicos tocan trompetas de caracol en ocasión de una procesión, la fundación de algún señorío o bien, como implemento de los sacerdotes. Hasta hace algunas décadas en comunidades de Oaxaca se utilizaba el sonido del caracol como señal de comunicación, específicamente para llamar a asamblea⁶⁵. La mención en ambos *vocabularios* de bocina o caracol grande nos hace pensar en ejemplares como *Aliger gigas* (también conocido como caracol rosado) o bien de *Triplofusus gigantea*, ambos utilizados frecuentemente como instrumentos musicales y de gran sonoridad⁶⁶.

En el *Vocabulario* de Córdoba aparecen otras entradas relacionadas con aerófonos de boquilla que podrían remitirnos a un instrumento manufacturado a partir de un cuerno. Las trompetas elaboradas a partir de una cornamenta, quizá de una res o un chivo, también fueron instrumentos introducidos a partir de la Conquista. De acuerdo con Contreras Arias, estos aerófonos tienen un origen africano “ya que corresponden morfológicamente a instrumentos usados durante siglos en ese continente”⁶⁷. Aunque el uso del cuerno como aerófono es muy antiguo en otras culturas, es por demás interesante que un instrumento de origen africano haya tenido una amplia aceptación entre los zapotecos de mediados del siglo XVI, posiblemente debido a cierta similitud con las antiguas bocinas de caracol.

Otro detalle que sobresale de la entrada de Córdoba, y según el análisis de Smith, es la alusión a la guerra (véase Tabla 4), aunque no queda del todo claro si este instrumento se utilizaba en las guerras posteriores al periodo de contacto. En el caso de Córdoba, es posible que esta entrada refiera de forma genérica a cualquier instrumento de boquilla. Las trompetas que en ese momento se conocían eran de metal, largas y también se les denominaba clarín o trompa. Mientras que la entrada de Alvarado incluye el mismo término utilizado para flauta (*cutu*). Por su parte, en el

⁶⁵ Delgado, Agustín, “El caracol de concha marina”, *Cuadernos del Sur*, Oaxaca, 21, 2005, 57-65.

⁶⁶ Both, Arnd Adje, “Sonic Artefacts of Teotihuacan, Mexico (Horns, Trumpets and Pipes)”, *Acoustics*, 3, 2021, 509-511.

⁶⁷ Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural*, 127.

Códice Sierra Texupan se asienta la compra de trompetas de metal en los años 1551 y 1560⁶⁸.

El sacabuche era un instrumento derivado de la trompeta y cuya forma es similar al trombón actual en donde la ampliación o disminución de la columna de aire determina un sonido más grave o más agudo, respectivamente. En el *Gabinete armónico* de Bonanni se describe como un instrumento "compuesto de dos tubos, uno insertado en el otro, y se carga con la mano izquierda, de modo que la boca pueda sonarla con el aliento, la mano derecha a veces alarga y a veces retrae la parte móvil, y de esta forma se consigue el sonido deseado por la música"⁶⁹. Este instrumento se utilizaba principalmente en las capillas musicales. En 1553, según se asienta en el *Códice Sierra Texupan*, se gastaron 23 pesos por la compra de un sacabuche⁷⁰.

4.4. Aerófonos mixtos

Dentro de los aerófonos mixtos se encuentran los órganos de iglesia. Se les denomina mixtos porque pueden tener dispositivos que obedecen tanto a los aerófonos de filo (flautas), como a los de lengüeta. Hubo varias versiones de este instrumento, desde los órganos portativos, que eran los más pequeños, y los órganos positivos hasta los órganos de tribuna, que eran los más grandes. Los órganos cuentan con un mecanismo que se subdivide en tubería o sistema de tubos, el sistema de provisión de aire y la consola o sistema de mandos. El órgano tuvo gran aceptación en diferentes comunidades no sólo del Valle, sino prácticamente en todo el actual estado de Oaxaca, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, aunque, como vimos más arriba, ya desde la erección del obispado existió y se financió el uso del órgano como parte de la ritualidad en la catedral y posiblemente ocurrió otro tanto en Texupa⁷¹.

Es posible que los primeros órganos que vieron tanto zapotecos como mixtecos hayan sido portativos y positivos, ya que éstos eran más fáciles de transportar. La tradición de hacer órganos tuvo su auge en Oaxaca durante el siglo XVIII, cuando se desarrolló toda una escuela que incluía tanto a constructores -maestros organeros- como a músicos. En la entrada que proporciona Córdova se trató de hacer una descripción, primero, de que el instrumento está compuesto por flautas, y luego los materiales con los fue elaborado.

⁶⁸ Rossell, Cecilia y Aguirre Beltrán, Hilda, *Códice Sierra Texupan*, 256, 310.

⁶⁹ Bonanni, Filippo, *Gabinete armónico*, ed. castellana por Gustavo Mauleón Rodríguez y Marcello Piras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2016, 120.

⁷⁰ Rossell, Cecilia y Aguirre Beltrán, Hilda, *Códice Sierra Texupan*, 272.

⁷¹ *Ibid*, 97.

4.5. Aerófonos bucales

Estos aerófonos son especiales; a primera vista se asemejan a una placa rectangular de cerámica, piedra o hueso con perforaciones y una cavidad en el canto. Para generar el sonido es necesario introducirlos a la boca de modo que la cavidad bucal sirve como cámara que se expande o se contrae con el movimiento de la lengua. Esta peculiaridad permite al ejecutante producir sonidos microtonales en un amplio rango. En Oaxaca se han hallado ejemplares principalmente en piedra y cerámica⁷². En otras partes del mundo hay instrumentos similares conocidos como reclamos y son utilizados en la cacería para atraer a las presas. Esto nos hizo pensar en la posibilidad de explorar con alguna entrada y al parecer, tanto Córdova como Alvarado asentaron este singular aerófono.

Alonso de Molina, en su *Vocabulario*, también registra dos entradas para reclamo que pueden traducirse como 'reclamo que suena como ave' o 'instrumento que se sopla y suena como ave', por lo que es factible que tales reclamos o aerófonos bucales hayan sido utilizados para atraer a ciertos animales, principalmente aves. No hay que descartar otros posibles usos, tales como emisión de señales de comunicación o durante la guerra. Sobre esto último, fray Juan de Torquemada comenta en su *Monarquía Indiana* que mientras los cantores y danzantes llevan a cabo sus ejecuciones "... tañen sus trompetas y unas flautillas no muy entonadas; otros dan silbos con unos hueseuelos que suenan mucho..."⁷³. Cabe la posibilidad de que estos últimos correspondan a los aerófonos bucales.

Más allá de los instrumentos

En este trabajo nos hemos centrado en el estudio de los instrumentos. Sin embargo, la información proporcionada por Córdova en torno a la música es mucho más amplia y ocurre otro tanto con Alvarado. Ambos hacen constar asuntos relacionados con la música, el canto, la danza, los intérpretes y acciones en torno a estas manifestaciones, como son afinar instrumentos, enseñar música o componerla. El análisis pormenorizado de todas esas entradas requeriría más extensión de la que

⁷² Sánchez Santiago, Gonzalo, "Silbatos bucales de la Mixteca. ¿Instrumentos multifuncionales?" *Arqueología mexicana*, México, 125, 2014, 70-73.

⁷³ Torquemada, Juan de, fray, *Monarquía Indiana*, vol. IV, libro XIV, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1983, 342.

disponemos aquí. No obstante, merece la pena dejar anotados posibles temas de estudio para investigaciones futuras.

Las entradas relacionadas con el canto están muy bien representadas: "andar cantando", "boz rezia tener el cantor", "cantar suavemente el hombre", "contrabaxo cantor". Estas y otras tantas expresiones, dan cuenta de una disciplina sobre la que se conocían y distinguían numerosos matices⁷⁴. El baile también demuestra ser en Córdoba una actividad especializada y con rasgos culturales definidos como en "cabeça desollada el cuero lleno con que baylauan antiguamente", "arquillos con que dançan", "çapatear baylando", "escuela de dançar" o "adereceçarse [...] para baylar guerra"⁷⁵. Por último, sería interesante rastrear todo lo relacionado con la música y la Iglesia; hay referencias constantes al hecho de cantar en la misa, los himnos que se cantan, el repicar de las campanas, etc.

Comentarios finales

En su texto "Música, mujeres y mostagán", Thomas Smith ya advertía sobre la posibilidad de que el *Vocabulario* de Córdoba fuera reflejo de los intereses del mismo fraile y no tanto una visión desde la perspectiva de la cultura zapoteca. Es decir, que el diccionario fuera un instrumento para conocer desde la lingüística los tópicos de interés de los frailes. Pensamos que es una pregunta que queda abierta y para la que no tenemos respuesta en este momento.

Haciendo una comparación con las entradas que aparecen en ambos *vocabularios*, notamos que hay coincidencias en cuanto a los tipos de instrumentos registrados y en temas más generales relacionados con música, danza y prácticas performativas. En ocasiones, uno da más detalles que otro, pero en general hay puntos en común y esto nos hace pensar en la posible existencia de un formulario preestablecido o un modelo previo que sirvió a ambos frailes. Hace falta una comparación con otros *vocabularios* de la época, por ejemplo, con el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* de Alonso de Molina para ver si sucede algo similar que con los diccionarios de Córdoba y Alvarado.

Otro aspecto que se desprende de este ejercicio es que dichos *vocabularios* nos proporcionan una mirada parcial de la cultura musical de la segunda mitad del siglo XVI. Pensamos que es parcial porque, como lo mencionamos anteriormente, no

⁷⁴ Córdoba, Juan de, *Vocabulario*, fol. 28v, 60r, 70v, 90v.

⁷⁵ *Ibid*, fol. 63v, 38r, 104r, 183v, 9v.

están reflejados todos los instrumentos de la época, particularmente de la familia de los cordófonos. Sabemos por tratados de la época que los instrumentos de tecla y una diversidad de instrumentos de cuerda frotada estaban en pleno auge. Es posible que en algunos casos se deba a que eran más costosos, o que se requería de laudos especializados con los que no se contaba en ese momento, o bien, que dichos instrumentos estuvieran delimitados a ámbitos más urbanos, como podrían ser las sedes episcopales. También hay que tomar en cuenta las normatividades respecto a la música que se desprenden del primer concilio y es factible que las restricciones emitidas estén reflejadas en el momento en que se compilaron los *vocabularios*.

Otro punto que nos parece relevante mencionar es la coexistencia de instrumentos de carácter popular para la cultura hispana, instrumentos vinculados a la liturgia cristiana e instrumentos de la antigua tradición mesoamericana, algunos vinculados con prácticas religiosas prehispánicas. Este ejercicio de revisión demuestra que buena parte de las entradas hacen mención a instrumentos musicales de origen europeo. Sin embargo, esto no necesariamente se debe interpretar como un desplazamiento o suplantación. Lo que evidencian los *vocabularios* incluye lo que atañe a los religiosos, sin perjuicio de que los demás instrumentos se siguieran utilizando, quizá aún sin mucho declive, de hecho, la aparición en los *vocabularios* de los instrumentos prehispánicos tal vez podría ser una muestra de la pervivencia ya que, aunque necesitaran ponerle nombre a los instrumentos europeos porque habían entrado a formar parte del ámbito cultural en el que se encontraban, era preciso incluir también los nombres y definiciones de los instrumentos prehispánicos que ellos, los religiosos, tendrían que nombrar alguna vez. Si no hubieran necesitado esas palabras, no estarían ahí.

Fecha de recepción: 28/06/2023

Aceptado para publicación: 21/02/2024

Referencias Bibliográficas

- Alcántara Rojas, Berenice, “El canto-baile nahua del siglo XVI: espacio de evangelización y subversión”, en Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva, eds., *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, Sociedad Española de Estudios Mayas, Grupo de Investigación, Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas y UNAM-Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, Madrid, 2010, 377-393.
- Alvarado, Francisco de, *Vocabulario en lengua misteca*, Pedro Balli, México, 1593.
- Bierhorst, John, *Cantares mexicanos. Songs of Aztecs*, Stanford University Press, Stanford, 1985.
- Bonanni, Filippo, *Gabinetto armonico*, edición facsimilar, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2016.
- Bonanni, Filippo, *Gabinete armónico*, edición castellana por Gustavo Mauleón Rodríguez y Marcello Piras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2016.
- Both, Arnd Adje, “Sonic Artefacts of Teotihuacan, Mexico (Horns, Trumpets and Pipes)”, *Acoustics*, 3, 2021, 507-544, <https://doi.org/10.3390/acoustics3030034>.
- Burgoa, Francisco de, *Geográfica descripción de la parte septentrional del Polo Ártico de la América*. Primera edición facsimilar. Gobierno del Estado de Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Miguel Ángel Porrúa, México, 1997.
- Concilios provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México, presidiendo el Illmo. y Rmo. señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565*, Joseph Antonio del Hogal, México, 1769.
- Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México. Música*, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Planeta, México, 1988.
- Córdova, Juan de, *Vocabulario en lengua çapoteca*, Pedro Ocharte y Antonio Ricardo, México, 1578.
- Excélsior*, México, 14 Oct., Del Río, Marcela.
- Doesburg, Sebastián van, coord., *Códice de Yanhuítlan (1520-1544)*, edición comentada y facsímil, Fundación Alfredo Harp Helú, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, 2015.
- Delgado, Agustín, “El caracol de concha marina”, *Cuadernos del Sur* 21, Oaxaca, 2005, 57-65.

- Dultzin Dubín, Susana y Nava Gómez Tagle, José Antonio, “La música en el panorama histórico de Mesoamérica”, en Estrada, Julio, ed., *La música de México. Periodo prehispánico*, tomo I, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1984, 16-34.
- Gómez Fernández, Irene, “Cómo ser músico en Oaxaca en la segunda mitad del siglo XVI”, en Córdova Aguilar, Maira Cristina y Pérez Ramírez, Tatiana, coords., *Oaxaca: espacios, sociedad y arte en transformación, siglos XVI al XX*, Archivo General del Estado de Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, 2021, 209-233.
- Gómez García, Lidia E, y Mauleón Rodríguez, Gustavo, “Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglos XVI-XVII”, en Navarrete Pellicer, Sergio, coord., *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Oaxaca, 2013, 175-201.
- Gómez García, Lidia E., y Mauleón Rodríguez, Gustavo, “La magnificencia del culto litúrgico y devocional en los pueblos de indios del obispado de Tlaxcala, siglos XVI y XVII: las capillas de música”, en Mauleón Rodríguez, Gustavo, coord., *Miradas al patrimonio musical universitario. Solfas, letras, figuras y artilugios*, Biblioteca José María Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2017, 45-60.
- Hornbostel, Erich Moritz von, y Sachs, Curt, “Classification of Musical Instruments”, *The Galpin Society Journal*, 14, 1961, 3-29. <https://doi.org/10.2307/842168>
- Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- Martí, Samuel, *Instrumentos musicales precortesianos*, 2da. ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1968.
- Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1956.
- Molina, Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, Antonio de Spínosa, México, 1571.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, tomo I, Universidad Panamericana, México, 2005.
- Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum II. De Organographia*, Elias Holewin, Wolfenbüttel, 1619.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades (1726-1739)*, <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>

- Robledo, Luis, “Capilla real”, en Casares Rodicio, Emilio, coord., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, tomo 3 (canción-corell), Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, 119-132.
- Rodys, Ryszard, “Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos xvi al xix)”, en Navarrete Pellicer, Sergio, coord., *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, Centro de Investigaciones, Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2013, 75-129.
- Romero Frizzi, Ma. de los Ángeles, *Teposcolula. Aquellos días del siglo XVI*, 1450 ediciones, Oaxaca, 2017.
- Rossell, Cecilia y Aguirre Beltrán, Hilda, *Códice Sierra Texupan*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2016.
- Sahagún, Bernardino de, fray, *Historia general de las cosas de Nueva España*, tomo 3, libro X. ed. facsimilar, Secretaría de Gobernación, México, 1979.
- Sainz Bariáin, Isabel, “El «tocotín» en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural”, *RILCE Revista de Filología Hispánica* 32, España, 3, 2016, 737-757, <https://doi.org/10.15581/008.32.3.737-57>.
- Sánchez Santiago, Gonzalo, “Silbatos bucales de la Mixteca. Instrumentos multifuncionales”, *Arqueología mexicana*, México, 125, 2014, 70-73.
- Sánchez Santiago, Gonzalo, “Las flautas de hueso en Oaxaca: una aproximación a través de las fuentes arqueológicas y documentales”, en Luna Ruiz, Xilonen M. del C. y Chacha Antele, Jacinto Armando, coords., *Culturas musicales de México*, vol. II, Secretaría de Cultura-Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, México, 2018, 206-231.
- Sánchez Santiago, Gonzalo, Higelin Ponce de León, Ricardo y Bellomia, Valeria, “Los huesos humanos como instrumentos musicales: el *omichicahuaztlī* o *quego xilla* y sus evidencias en Oaxaca”, en Ramírez Gasga, Eva Elena y González Nolasco, Juquila Araceli, coords., *Cultura zapoteca. Tradición y renovación*, Universidad del Istmo, México, 2019, 63-96.
- Sepúlveda Herrera, María Teresa, *Procesos por idolatría al cacique, gobernadores y sacerdotes de Yanhuatlán, 1544-1546*, Colección Científica no. 396, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999.
- Smith-Stark, Thomas C, “Mujeres, música y mostagán: La vida alegre de los zapotecos decimoséxticos”, en Beuchot Puente, Mauricio y otros, coords., *Memorias [;]. Jornadas Filológicas 1994*. Ediciones especiales 1, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, Coordinación de Humanidades, México, 1995, 357-38.
- Tavarez, David, *Rethinking Zapotec Time. Cosmology, Ritual, and Resistance in Colonial Mexico*, University of Texas Press, Austin, 2022.

Torquemada, Juan de, fray, *Monarquía indiana*, Vol. IV, libro XIV, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1983.

Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Música eclesiástica en el altépetl novohispano. Siglos XVII a XIX*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2021.

Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.