

ERIKA SALAS CASSY
Programa de Maestría en Música (Etnomusicología),
Universidad Nacional Autónoma de México

TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA PRÁCTICA DEL ARCO MUSICAL POR LA POBLACIÓN NEGRA DE LA NUEVA ESPAÑA

Resumen: El estudio de la práctica del arco musical en América hispana y lusitana ha girado en torno al establecimiento del origen de este instrumento, sin embargo el tema hasta la fecha no se ha resuelto satisfactoriamente. Algunos autores apuntan a un posible origen africano, en tanto que otros sugieren un origen local. La investigación en torno a las prácticas musicales por parte de la población esclava en el virreinato, de la que el problema del arco musical forma parte, ha hecho necesario recurrir a la iconografía musical novohispana en búsqueda de nuevos y certeros testimonios. El presente trabajo se enfocará al análisis de fuentes que forman parte de la base de datos digital de Iconografía Musical Novohispana, actualmente en construcción, con la finalidad de sustentar la hipótesis del origen africano del arco musical que era usado por parte de la población negra del virreinato. Se espera que la información obtenida con el empleo de las herramientas teórico-metodológicas construidas dentro del proyecto institucional de investigación del que esta autora forma parte, contribuya a la generación de nuevo conocimiento sobre las prácticas instrumentales traídas al continente americano a raíz de la trata esclavista en África.

Palabras clave: Arco musical, Música africana, Nueva España, Iconografía musical.

ICONOGRAPHIC EVIDENCE AS A SOURCE OF INFORMATION FOR THE STUDY OF THE USE OF THE MUSICAL BOW BY THE AFRICAN POPULATION IN NEW SPAIN.

Abstract: When studying the use of the musical bow in the Spanish colonies of Latin America, as well as in the Viceroyalty of Brazil, the point is often a matter of how to determine its origins, which remain clearly unsolved to this day. Some authors claim that the musical bow was brought from Africa to America, while others suggest that its origins might be local. Research on musical practices and traditions of the slave population in Viceregal times –which imply the use of the musical bow– leads to the strong need to review pieces of musical iconography of New Spain in order to achieve new, trustworthy evidence on this matter. The present work will focus on the examination of several sources of information, which are part of a digital library (currently under construction) comprising the musical iconography of New Spain, and is intended to back up the theory of the introduction of the musical bow by the African people to America during the Viceroyalty. By using this theoretical and methodological approach, designed within an institutional research project involving the author, it is expected that enough data will be collected so as to provide new information regarding musical traditions from Africa brought to America as a result of the practice of slavery.

Key Words: Musical Bow, African Music, New Spain, Musical iconography.

Introducción

El estudio del arco musical que pertenece al instrumental sonoro de América se inicia en los últimos años del siglo XIX, a partir de investigaciones arqueológicas y etnográficas que centraron su interés en la búsqueda del pasado prehispánico de la música y de los instrumentos musicales de esa región (Ruíz, 2010, p. 10). Estos estudios pioneros, con base en hallazgos etnográficos, se enfocaron en realizar detalladas descripciones de una gran cantidad de instrumentos musicales a lo largo del continente americano para su análisis y comparación.

Entre las preguntas que inquietaron más a los estudiosos estuvo la posible existencia de instrumentos de cuerda americanos. Uno de estos instrumentos que se creyó de posible origen americano y que por ello se convirtió en un foco de discusión fue el llamado arco musical, cordófono consistente en una cuerda –que puede ser pulsada o percutida– tensada entre los extremos de una vara, generalmente de madera, de tamaños variados. La intensidad del sonido de la cuerda tradicionalmente se aumenta por medio del uso de distintos resonadores:

desde la cavidad bucal del ejecutante hasta los dispositivos externos, como un guaje o calabaza.

En los primeros estudios dedicados al arco musical se buscaron evidencias de su uso en documentos arqueológicos, históricos y en comunidades de difícil acceso y, que por tal razón, se creía no tenían ninguna influencia cultural del exterior. Daniel Garrison Brinton (1839-1899) en su artículo “Native American Stringed Musical Instruments” (1897) señala que existía la afirmación de que en el tiempo del descubrimiento de América, los indios aborígenes no tenían instrumentos de cuerda, a lo que él difirió y sugirió el posible origen americano de cuatro arcos musicales hallados en este continente: el *quijongo* de Centroamérica, el “violín apache” conservado en el museo de la Universidad de Pensilvania, un arco entre los indios natchez (natchez) del Río Mississippi y, por último, el arco de los indios del Río Purús en Brasil (pp. 19-20). En el mismo año de 1897 se publicaron tres trabajos que dieron inicio a una discusión sobre la posible procedencia del arco musical. H. Saville (1897) concuerda con Brinton en la idea del origen local del arco musical y registra uno de boca entre los mayas de Yucatán (pp. 272-273). Otis T. Mason (1897) opina que el arco musical fue importado por esclavos africanos al Nuevo Mundo (p. 380), mientras que Carl Sapper Marshall (1897) aun cuando no descarta la existencia de un arco americano señala la clara procedencia africana del arco musical llamado *caramba* en San Salvador (p. 312).

De esta manera, la discusión del origen del arco musical se bifurcó en dos vertientes: la que intentó localizar registros prehispánicos de su existencia y la que buscó rastrear la ruta de su transmisión. Esta primera etapa de discusión científica fue resumida, en 1899, por Henry Balfour, quien en su libro *The natural history of the musical bow*, compiló y organizó geográficamente las descripciones publicadas hasta ese momento.

El tema pasó a otra fase con los estudios etnográficos de corte sincrónicos y descriptivos realizados durante el siglo XX por Frederick Starr (1900, pp. 36, 66), Marston Tozzer (1907, p. 74) y Theodore Preuss (1908, p. 120). Sólo algunos investigadores como Lumholtz (1902, pp. 462-464) y Raúl Guerrero (1946, pp. 14-26) retomaron la pregunta sobre el origen del arco musical.

Hacia mediados del siglo XX Robert Weitlaner (1940) sistematizó la información recabada para mapear en Hispanoamérica los lugares y etnias donde existía la práctica del arco musical y los dividió en dos modalidades: arco sin resonador, hallado entre los chinantecos, huaves, cahítas y en la región de California, y arco con resonador presente entre los mayas, huicholes, tepehuanos, coras y en América Central.

Entre los últimos trabajos en el tema sobresale “El arco musical ¿una pervivencia?” del investigador Charles Boilés (1966), quien realizó un

inventario de los arcos musicales en comunidades indígenas de México y abrió de nuevo la discusión del origen del arco musical, además de reportar fallas en la metodología de investigación basada en análisis lingüísticos respecto al tema, pues según este autor no se han estudiado a profundidad las supuestas raíces africanas de los nombres de algunos ejemplares (p. 391). Entre sus conclusiones más destacables señala que sólo en el caso de los arcos con resonador *urucungo* en el Brasil y el *samba* en Cuba no hay duda de su procedencia africana (p. 389).

Testimonios iconográficos de la práctica del arco musical en la Nueva España

La participación en el proyecto en torno a la iconografía musical novohispana auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México ha propiciado el contacto de esta autora con algunas fuentes visuales que hacen referencia a la presencia del arco musical en el quehacer cultural del último siglo del virreinato. A su vez, las herramientas teórico-metodológicas desarrolladas en el marco del mismo proyecto han permitido una lectura acertada del contenido de las fuentes visuales, objeto de estudio. Las cuales son tres biombos novohispanos del siglo XVIII que pertenecen a diferentes colecciones de arte en el país y en el extranjero.

El primero de los biombos, *Recepción de un virrey a las casas reales de Chapultepec* o *Alegoría de la Nueva España* representa la entrada de un virrey a la ciudad de México. El hecho era motivo de festejo por lo que fue representado como un día de fiesta en el que el pueblo salía a las calles. Se observan corridas de toros, la casas adornadas, mascaradas, un canal con una barca, un carruaje, personajes grotescos y bufones. En los balcones, se asoman personajes de la corte, criollos y sirvientes africanos. La obra ofrece referencias de algunas prácticas musicales como el conjunto integrado por la guitarra y el violín que servía para amenizar los pasatiempos de distintos sectores de la sociedad (Roubina, 2007, p. 53). María Elisa Velázquez (2006) hace énfasis en esta fuente como prueba de la inclusión de personajes afroamericanos en la fiesta y refiere a “un niño que juega con un arco” (p. 413). Este último personaje —un niño u hombre descalzo— está vestido con una casaca naranja, pantalón corto azul y sombrero negro, y, en efecto sostiene un arco, pero se trata de un arco musical. La vara es de color café con una cuerda de extremo a extremo. Al centro de la cuerda tiene un objeto parecido a un cono con la boca que apunta hacia el pecho del tañedor. No se observan otros aditamentos en el cuerpo del arco sin embargo, sí la existencia de sonajeros en los tobillos del músico (Imagen 1).¹

¹ El sonajero de tobillo es un idiófono de percusión indirecta hecho generalmente de semillas secas.



Imagen 1. Anónimo, siglo XVIII, *Recepción de un virrey en las Casas Reales de Chapultepec* (detalle), biombo, óleo sobre tela, 175 x 53 cm, colección Fomento Cultural Banamex, Ciudad de México.

El segundo biombo, *El paseo de la Viga* retrata un día de recreo en el canal de Iztacalco, en el que varios sectores de la población disfrutaban de la estancia. Las mujeres lucen sus vestidos y peinados y portan joyas, pues esto era una forma de representar públicamente el prestigio familiar. Por su parte, algunos varones a través del arte del galanteo observan a estas mujeres a la distancia, y otros, tratan de intimar con ellas (Baena Zapatero, 2007, p. 4). Se observan varias escenas con música: al fondo se representa un desposorio de indios acompañado con músicos de pito y tambor, dos trajineras con violines para amenizar el paseo de dos señoritas, una señorita que toca guitarra y cerca del canal un músico con guitarra que acompaña a otro que carga, al parecer, un libro. Al centro se halla un músico de ascendencia africana sosteniendo un arco musical, se encuentra solo y no interactúa con ningún otro personaje de la escena. Su ropa es una casaca naranja desgastada, sombrero color café claro, también con apariencia de desgaste y su pelo es cano. Se encuentra descalzo y trae unos sonajeros en los tobillos. Su apariencia y vestimenta es muy similar a la del músico del biombo *Alegoría de la Nueva España*, que se encuentra también en soledad. No se puede

hacer ninguna conclusión al respecto pero cabe la pregunta de si podría tratarse de la representación de un mismo personaje o si se trata de un músico que pudo haber existido y que recurría a los lugares de recreo para ganarse la vida (Imagen 2).



Imagen 2. Anónimo, siglo XVIII, *Paseo de la Viga* (detalle), biombo, óleo sobre tela, 254 x 280 cm, colección Buch Molina.

El tercer *Biombo con proverbios en versos* que obtiene ese nombre porque a un lado de los personajes hay un texto colocado a manera de diálogos. Contiene escenas galantes callejeras divididas en dos recorridos superior e inferior (Castelló Yturbide y Redo, 1970: p. 143). El texto es particular de cada uno de los personajes y hace alusión a la situación representada. Se puede distinguir a gente de la aristocracia, comerciantes ofreciendo su mercancía, mendigos pidiendo limosna. También pueden observarse a un músico con su violín diciendo: “la la ra la que me llamo suo” y en el extremo inferior izquierdo, un personaje africano o fromestizo con un arco musical con resonador de calabaza. El hombre está vestido a la usanza española, trae zapatos negros con hebilla, medias blancas, pantalón corto rosado, camisa blanca con olanes en los puños y casaca verde. A su lado derecho se halla un pájaro negro con el que este personaje dialoga: “quien te trajo aca que esta los [sic]” pregunta el músico y el pájaro le responde “gA gua” (Imagen 3).



Imagen 3. Anónimo, siglo XVIII, *Biombo con proverbios en versos* (detalle), óleo sobre tela, 195 x 400 cm, colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Los biombos han sido reconocidos por distintos estudios como una fuente importante de información respecto a la sociedad novohispana, ya que en ellos quedaron plasmadas evidencias antropológicas y de la vida cotidiana.

Las características morfológicas del arco musical novohispano

De acuerdo con la tipificación de la información que ofrece la iconografía musical propuesta por Evguenia Roubina (2010), el análisis se centró en la búsqueda de evidencias de carácter antropológico, o aquellas que “contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figuradas”, así como de evidencias organológicas o las que “proporcionan la información sobre la morfología del instrumento musical, su evolución, procesos de hibridación y mestizaje, en su caso, usos y técnicas de ejecución” contenidas en las imágenes (p. 87). Para el reconocimiento de los arcos musicales representados se consideraron los parámetros organológicos planteados por el etnomusicólogo estadounidense Mantle Hood (1971) tales como: aspectos físicos del instrumento, la técnica de su ejecución, la función musical que éste cumple y otras implicaciones culturales y sociales (p. 124).

Los músicos representados en los biombos son de clara procedencia o ascendencia africana debido a sus características fisonómicas: tono de piel

oscuro, pelo rizado, la forma característica de la nariz y labios gruesos. En los dos primeros biombos, los músicos se encuentran descalzos y con vestimenta desgastada lo que podría indicar un estrato social bajo. En el *Biombo con proverbios en versos*, el tañedor de arco se encuentra bien vestido y peinado, lo que indica que seguramente se trata de un esclavo doméstico, ya que se acostumbraba que estos vistieran la indumentaria que hiciere notoria la alcurnia de su amo (Aguirre Beltrán, 1994, p. 57). La descripción del viajero Thomas Gage (1838) a Nueva España muestra lo señalado por Beltrán:

Vense ordinariamente cerca de dos mil coches llenos de hidalgos, de damas y de gente acomodada del pueblo. Los hidalgos acuden por ver a las damas, unos seguidos de una docena de esclavos africanos, y otros con un séquito menor; pero todos los llevan con libreas muy costosas, y van cubiertos de rondas y flecos, trenzas y moños de seda, plata y oro, con medias de seda, rosas en los zapatos, y con el inseparable espadín al lado (p.186).

Estas evidencias antropológicas indican que existió una continuidad en la ejecución y construcción de los instrumentos musicales africanos por parte de la población afrodescendiente durante el periodo novohispano.

Por otra parte, en América se conocen varios tipos de arcos musicales con resonador incluido. En México, el arco musical con resonador en uso entre los grupos coras, huicholes y tepehuanes² se diferencia del arco representado en los biombos en su morfología, tamaño, manera de ejecución y en los usos y costumbres interpretativas. Las evidencias organológicas ofrecidas por las imágenes estudiadas muestran que dos de los arcos musicales representados son del tipo en el que se integra un resonador de calabaza de forma semiesférica que va situada al centro del arco. El arco llega de la frente a las rodillas de los personajes, es sostenido con la mano izquierda en posición vertical y la cuerda es percutida con un palo pequeño con una punta redonda tipo baqueta, lo que hace que la percusión de la cuerda suene igual independientemente del ángulo en el que es percutida. Sólo en el biombo *Paseo de la Viga* puede observarse que el músico utiliza los dedos para variar el tono de la cuerda. En este tipo de arcos con resonador de calabaza, en muchas ocasiones las melodías son producidas por la cantidad de apertura entre el cuerpo del músico y la boca de la calabaza y moviéndola

2 El arco musical con resonador hallado entre las comunidades indígenas del Occidente de México descrito por Lumholtz (1904) “consiste en una calabaza redonda y hueca, con un arco de inusitado tamaño puesto encima. El que toca lo detiene por medio de un barrote en el que apoya el pie derecho y con dos palitos hiere la cuerda” (p. 463).

sobre diferentes partes del estómago o palma de la mano (England, 1964, p. 229; Balfour, 1899, p. 41).

Hasta la fecha no se han hallado referencias documentales de la presencia del arco musical en la Nueva España, esto puede deberse, quizá, a que se desconoce el término con el que se le denominaba al arco musical en la época novohispana.³ A través de una revisión historiográfica tampoco se han encontrado referencias en otros estudios relacionando el uso del arco musical con la población negra de la Nueva España.⁴

Empero, se cuenta con otras referencias en tierras americanas del uso de arco con resonador en la época de la colonia en Guanacaste, Costa Rica con el uso del arco conocido como *quijongo*, o *caramba*, instrumento similar al *berimbau* angolés de Bahía, Brasil (Meléndez Chavarri, 1989, p. 65). Carlos A. Fernández (1998) señala que el quijongo era usado en Guanacaste colonial junto con la marimba y guitarra para acompañar danzas y que es un instrumento compartido en países de centroamericanos como Honduras, Nicaragua y Guatemala (p. 694).

Otra mención es del año 1769 cuando un sacerdote de la parroquia de Santiago de Apastepeque, El Salvador, recoge evidencia para el arzobispo de cómo se llevaban a cabo las velaciones de niños. Menciona un grupo de músicos guitarristas, entre ellos un mulato libre, un hombre de León, Nicaragua y un indio, estos acompañados por otros tres músicos indios con arco musical llamado “caramba” (Navarrete, 2005, p. 143).⁵

Habiendo comparado los distintos arcos musicales existentes en América se puede señalar que el arco que aparece en los biombos, por su modo de sostenerlo con la mano izquierda, guarda mucha similitud con los arcos con resonador ubicados en Centroamérica⁶ y con el arco localizado en Brasil. Este último, además de ser sostenido de igual manera, tiene resonador de forma semiesférica colocado al centro de la vara (Balfour, 1899, p. 40) al igual que en los representados. En los arcos centroamericanos la forma del resonador puede variar dependiendo de los materiales con que se fabrique.

3 Se hizo una búsqueda exhaustiva en el Archivo General de la Nación (AGN) y en el Portal de Archivos Españoles, sin hallar referencias del arco musical.

4 Guillermo Contreras (1988) realizó un acercamiento al tema desde una perspectiva organológica (pp. 81-86 y 118) y Arturo Melgoza Paralizábal (2001), sin ofrecer la información sobre sus fuentes de referencia, ubica al arco musical en las festividades celebradas por “los negros y mulatos” novohispanos (p. 97).

5 Habel (1878) menciona un arco musical con resonador que se encuentra en El Salvador con el nombre de “carimba” (p. 31).

6 El quijongo es un instrumento musical formado de un arco, sujeto al fondo de una orza de barro, en cuya boca se pone la mano izquierda para producir los varios sonidos tapando ó destapando más ó menos, y de extremo á extremo del arco una cuerda tirante sujeta á aquél á los (Fernández Ferraz, 1892, 106).

Respecto al modo de ejecución, no se puede precisar la manera en que los músicos representados producían los cambios de alturas en los arcos, pero se observa que la boca del resonador apunta hacia el cuerpo del ejecutante, lo que podría indicar que éste era usado para variar los sonidos.

Rutas de difusión del arco musical

Se asume que entre los varios instrumentos musicales de origen africano que acompañaron a los esclavos al Nuevo Mundo se encuentra el arco musical. La investigadora Isabel Aretz (1980) señala que entre los cordófonos de procedencia africana que se conservaron en América está el arco musical con resonador de calabaza llamado berimbau de barriga en el que la cuerda, hecha con hilo de alambre, es percutida con un palito de madera (p. 48). Mason (1898), menciona un arco con resonador de calabaza entre los Xicaques de Honduras (p. 371). Sapper (1897) al “caramba” traído de África con el nombre derivado de la lengua de Angola (p. 312). Sin embargo, falta esclarecer de qué parte de África proceden estos cordófonos y cuál fue su posible vía de introducción.

Según Balfour (1899), en África los arcos con resonadores fijos pertenecen a un gran número de instrumentos africanos, cubriendo un área muy amplia, al sur del Ecuador del África y principalmente asociados con los pueblos dentro de los límites de la gran reserva bantú, la cual se extendió hasta el sur del continente africano (pp. 18-19). Estos arcos tienen diferencias en la forma y tamaño del resonador, el lugar donde se coloca y la forma de ejecución, por lo que a continuación, se presentan los arcos africanos que tienen semejanza con nuestro objeto de estudio.

En África se ha hallado en la localidad de Malange, provincia al norte de Angola, un arco llamado *hungo* con una medida de 1.38 metros en el que el resonador está situado al centro del arco y se coloca contra el pecho del ejecutante para producir distintas alturas. Esta región bantú tuvo sus raíces en el grupo Nbandu del norte, pueblos del habla Ki-bundu, reino de Ndongo y su gobernante Ngola (Stead & Rorison, 2010, p. 242).

Por otro lado, hacia el sur del continente africano se han hallado arcos similares que posiblemente sean un préstamo cultural de los grupos bantú del norte. Entre los grupos zulú y kaffir y en la comunidad de Zanzibar se encuentra el arco con resonador de calabaza llamado *gubo* que se ejecuta colocándolo contra el pecho del músico (Balfour, 1899, pp. 24-33). La ejecución del arco musical en África tiene una función de esparcimiento y generalmente es utilizado como un instrumento para tocarse en solitario para acompañar al canto del propio ejecutante (Lucia, 2005, p. 80). Esto concuerda con la situación que se observa en las escenas plasmadas de los tres biombos novohispanos.

Por otra parte, los sonajeros en los tobillos de los tocadores del arco musical novohispano de los biombos *Alegoría de la Nueva España* y *El paseo de la Viga* sugieren una relación con el mismo aditamento también común en la región bantú de África donde existe su uso entre los *Ubimbundu* del centro-oeste de Angola desde el siglo XVII (Dyson Hambly, 1937, p. 10). Estos sonajeros se fabrican con las vainas secas del árbol *omuhongo* unidas con hilo y amarradas al tobillo (Meyer Loeb, 1962, p. 204). En Brasil su uso fue común en el ritual *Calundu* de Brasil durante el siglo XVII (Hoke Sweet, 2011, p. 7). En Sudáfrica, estos instrumentos son hechos de capullos cortados y rellenos de pequeñas piedras o semillas duras y son usados con el arco musical para acompañar la danza (Hammond-Tooke, 1980, p. 106). Los sonajeros en los pies de los músicos de arco musical indican con claridad que, además de tañedores, eran bailarines.

Esclavos de estas zonas junto con otras provincias bantús cercanas⁷ fueron introducidos en tierras americanas desde el siglo XVI. Gonzalo Aguirre Beltrán, autoridad en el estudio de la población africana en México, realizó una relación de la procedencia étnica de los esclavos traídos a Nueva España con base en documentación perteneciente al Archivo General de la Nación. Este autor señala que, con la conquista del Ndongo llevada a cabo por los lusitanos en el siglo mencionado, estos esclavos fueron conducidos a Nueva España con el nombre genérico de “negros de Angola” (Aguirre Beltrán, 1984, p. 141). Estadísticas de la época demuestran que doce mil quinientos esclavos de estas provincias se embarcaron rumbo a América entre 1600 y 1642 (Pereira en Ngou-Mve, 1994, p. 55). Prueba de la presencia de esclavos de esa zona de África son varios expedientes del AGN que contienen enlaces matrimoniales y denuncias durante el siglo XVII como los siguientes: en el año de 1624 “Asunto: solicitud matrimonial, ambos solteros. Contrayentes: Juan, negro, esclavo; Maria, negra esclava. Testigos y ocupación: Pedro, esclavo; Maria, esclava: Observaciones: ambos de Angola. Catedral” (AGN, Instituciones Coloniales/matrimonios, 069, vol. 113, exp. 18. ff. 48-49). Y una denuncia de 1612: “Gonzalo Vazcaviño denuncia a Luís González, maestro de Navío, por haber desembarcado con esclavos negros traídos de Angola en el Puerto de San Juan de Ulúa en Veracruz” (AGN, Instituciones Coloniales/indiferente virreinal/ C. 6422/exp. 005). También existió importación del territorio conocido como India de Portugal. De allí se extrajeron esclavos también de origen bantú que fueron conducidos a Nueva España. Estos esclavos entraron con la denominación de *cafres*, derivado del árabe *kaffir* (infiel) (Aguirre Beltrán, 1989, p. 143-144).

La presencia de esclavos bantús en la Nueva España puede ofrecer una idea sobre la vía de introducción del arco musical típico de esta región. Cabe

⁷ Los llamados pueblos bantús se sitúan costa occidental de África a partir del río del Rey (Aguirre Beltrán, 1984, p. 136).

retomar la pregunta planteada por H. Balfour respecto a si los inmigrantes africanos pudieron haber adoptado el uso del arco musical de poblaciones nativas americanas, a lo que el mismo autor responde, que no puede caber duda de que el arco musical visto —en este caso representado— en las manos de africanos o afrodescendientes pueda ser sea atribuible a otra fuente que no sea el continente africano. Suponiendo que hubiera existido un arco musical americano es probable que lo hubiesen adoptado pues era un instrumento que conocían desde su lugar de procedencia y donde existía no sólo bajo una sola forma, sino muchas, que van desde las más sencillas a los tipos más elaborados (Balfour, 1899, p. 38).

Como se ha mostrado los arcos representados en las artes menores del virreinato comparten elementos morfológicos y de ejecución con los arcos africanos no obstante, falta profundizar más en la búsqueda de referencias documentales de primera mano para develar aún más el pasado de este instrumento en el México antiguo.

Consideraciones finales

El análisis de testimonios que aportan las artes útiles del virreinato ha permitido apoyar la hipótesis de la procedencia africana del arco musical empleado por la población negra y afrodescendiente de la Nueva España. Lejos de pretender dar solución a la disputa sobre el origen del arco musical en uso en América, la investigación realizada ofrece nuevas líneas de investigación para su estudio. Esta nueva perspectiva del estudio de la iconografía musical novohispana abre una vía aún no explorada por la investigación musical para el conocimiento de las prácticas musicales de la población afromestiza de la época novohispana.

Referencias bibliográficas

- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1989). *La población negra de México: Estudio etnohistórico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *El negro esclavo en Nueva España: la formación colonial, la medicina popular y otros ensayos*. México: Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica.
- Aretz, Isabel (1980). *América Latina en Su Música*. México: Siglo XXI.
- Baena Zapatero, Alerto (2007). Nueva España a través de sus biombos. En Navarro Antolin, Fernando (Coord.) *Orbis incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*, vol. 2, pp. 441- 449.
- Balfour, Henry (1899). *The natural history of the musical bow: a chapter in the development history of stringed instruments of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Boiles, Charles Lafayette (1966). El arco musical, ¿una pervivencia? *La palabra y el hombre*, II época/39, pp. 383-403.

- Borrell, Miranda (2002). *The grandeur of viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Mayer / La grandeza del México virreinal: Tesoros del Museo Franz Mayer*, Houston, Tex.: Museum of Fine Arts; México: Museo Franz Mayer.
- Brinton, Daniel (1897). Native American Stringed Musical Instruments. *American Antiquarian*, XIX, pp. 19-20.
- Castelló Yturbide, Teresa (1970). *Biombos mexicanos*. México: INAH.
- Fernández Ferraz, Juan (1892). *Nahuatlismos de Costa Rica; ensayo lexicográfico acerca de las voces mejicanas que se hallan en el habla corriente de los Costarricenses*. San José de Costa Rica: Tipografía Nacional.
- Contreras Arias, Guillermo (1988). *Atlas cultural de Mexico: música*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Planeta.
- Gage, Thomas (1838). *Nueva relacion que contiene los viages de Tomas Gage en la Nueva España*, t. 1. París: Librería de Rosa.
- García Sáiz, María Concepción (2002). Biombo de escenas campestres (ficha de catálogo). En Borell, Miranda et al. (Ed.). *The grandeur of viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Mayer/La grandeza del México virreinal: Tesoros del Museo Franz Mayer* (pp. 98-102). Houston: Museum of Fine arts; México: Museo Franz Mayer.
- Guerrero, Raúl (1946). ¿Existió el arco musical en México en la etapa prehispánica? *Boletín del Departamento de Música de la Dirección de Bellas Artes*, 1, pp. 14-26.
- Habel, S. (1878). *The sculptures of Santa Lucia Cosumalwhuapa in Guatemala*. Washington D.C.: Smithsonian.
- Hambly, Wilfrid Dyson (1937). *Source book for african anthropology*. Chicago: Field Museum Press.
- Hammond-Tooke, W. David (1980). *The bantu-speaking peoples of Southern Africa*. Londres: Taylor & Francis.
- Hoke Sweet, James (2011). *Domingos Álvares, African Healing, and the Intellectual History of the Atlantic World*. North Carolina: University of Press.
- Hood, Mantle (1993). *The ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Lumholtz, Carl (1904). *El México desconocido*. Nueva York: C. Scribner's sons.
- Mason, Otis T. (1897). Geographical distribution of the musical bow. *American Anthropologist*, 10(11): 377-380.
- Meléndez Chaverri, Carlos & Duncan, Quince (1989). *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Mengoza Paralizábal, Alfredo. (2001). *Sensemaya: la ruta del sol poniente*. México: UNAM.
- Meyer Loeb, Edwin (1962). *In feudal Africa*. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics. París, La Haye: Mouton & Co.
- Navarrete Pellicer, Sergio (2005). *Los significados de la música: la marimba maya achí de Guatemala*. México: CIESAS.
- Preuss, Konrad Theodor (1908a). Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Mexicana. En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (Comps.).

- Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. México: CEMCA-INI, 1998.
- Roubina, Evguenia (2007). Fuentes iconográficas en el estudio de las prácticas instrumentales en la música popular novohispana del siglo XVIII. *Cátedra de Artes*, 4, pp. 43-62.
- _____ (2010). ¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical novohispana. En Naiel Puig (Ed.). *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rums*, I Simposio Brasileiro de Pósgraduandos em Música. Río de Janeiro: UNIRO, pp. 80-100.
- Ruíz, Carlos (2010). *Del folklore musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sapper, Karl (1897). *Das nördliche Mittel-amerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anachuac: Reisen und Studien aus den Jahren 1888-1895*. Braunschweig: Vieweg und Sohn.
- Saville, Marshall H. (1897). A primitive maya musical instrument. *American Anthropologist*, 10(8): 272-273.
- _____ (1898). The musical bow in ancient Mexico. *American Anthropologist*, 11(9): 280-284.
- Starr, Frederick (1900). *Notes upon the ethnography of Southern Mexico*, part 1, Proceedings of the Davenport Academy of Sciences, Davenport, Iowa: Putnam Memorial.
- Stead, Mike y Rorison, Sean (2010). *Angola*. Barcelona: Alhena Media.
- Tozzer, Alfred M. (1907). *A comparative study of the mayas and the lacandonas*. London: Macmillan and Company.
- Weitlaner, Roberto y Soustelle, Jacques (1935). Canciones Otomíes, *Journal de la Société des Américanistes*, 27(2), pp. 303-324.