

EVGUENIA ROUBINA
Universidad Nacional Autónoma de México

EL *TOLOLOCHE* EN LAS ARTES DE MÉXICO O LA VIRTUD DE LLAMAR A LAS COSAS POR SU NOMBRE

Resumen: Uno de los problemas más agudos y a la fecha no resueltos a satisfacción al que se enfrenta el estudioso de la historia de la música en México es el que atañe a la nomenclatura instrumental novohispana, la cual, no obstante haberse derivado de la terminología española de los siglos XVI y XVII, suele denominar a los instrumentos musicales de una manera que difiere de la usanza europea. La necesidad de dilucidar el aspecto terminológico adquiere especial importancia en el estudio de la iconografía musical mexicana, debido a la ineludible obligatoriedad de dominar el vocabulario del lugar y la época, con el fin de determinar el grado de verosimilitud de testimonios figurativos mediante su cotejo con la información proporcionada por fuentes escritas fehacientes. El presente trabajo se centrará en el mexicanismo *tololoche* y, con base, en las fuentes documentales, literarias e iconográficas, establecerá el espacio que se le dio en la nomenclatura musical del virreinato y de la joven República Mexicana, explicará las acepciones que se le otorgaban en los siglos XVIII y XIX y se ocupará de enmendar las ideas falibles que los estudios musicológicos han formado en torno a los significados y usos de este vocablo.

Palabras-clave: tololoche, iconografía musical, nomenclatura instrumental, artes de México.

Recepción: noviembre de 2016. Aceptación: noviembre de 2016.

THE *TOLOLOCHE* IN MEXICAN ART OR THE VIRTUE OF CALLING THINGS BY THEIR NAME

Abstract: One of the most acute problems in the study of the history of music in Mexico, as yet not solved satisfactorily, is that of the Novohispanic instrumental nomenclature, which, although derived from the Spanish terminology of the 16th and 17th centuries, usually denominates musical instruments in a way that differs from the European usage. Elucidating this terminology takes on special importance in the study of Mexican musical iconography, due to the inescapable need to master the vocabulary of the place and time in order to determine the degree of verisimilitude of figurative testimonies through their comparison with the information provided by reliable written sources. This paper will focus on the Mexicanism *tololoche* and, based on documentary, literary and iconographic sources, will determine the space it was given in the musical nomenclature of the viceroyalty and the young Mexican Republic. Specifically, it will explain the meanings that were ascribed to it during the 18th and 19th centuries and attempt to amend the fallible ideas that musicological studies have formed about the meanings and uses of this term.

Keywords: *tololoche*, musical iconography, instrumental nomenclature, Mexican art.

Introducción

La figura alta y robusta de este cordófono provisto de tres cuerdas y ejecutado con un arco empezó a representarse en las artes plásticas de la Nueva España hacia mediados del siglo XVIII (Imagen 1) coincidiendo con el periodo en que éste se integró al conjunto instrumental del virreinato. La escasa cuantía de las obras pictóricas y escultóricas en las que se plasmó su imagen también se halló en sintonía con el reducido espacio que a la sazón se le otorgaba en las prácticas instrumentales desarrolladas en diversos ámbitos culturales del virreinato —el templo, el palacio y la calle— y que le daban cabida únicamente “en ciertos tiempos y espacios” en que su intervención se consideraba oportuna “para animar los otros Instrumentos, o llenar los vacios, que estos dexan, conforme a las reglas de el Arte” (Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, Correspondencia, caja 2, exp. 12, s.f., 20 de mayo de 1757).¹

¹ La noticia sobre la presencia de “partes obligadas para este instrumento” en los “versos orquestales de Manuel Delgado” (Turrent, 2011, p. 161) no corresponde a la verdad. El catálogo de obras de José Manuel Delgado (1750–1816) puede consultarse en Roubina, 2009, pp. 113–117.



Imagen 1. Miguel Antonio Martínez Pocasangre, ca. 1763 [*El envío de los setenta y dos discípulos*] (detalle), pintura mural al temple, santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.

A este integrante más grande y más grave del grupo de cuerdas frotadas los documentos de la época solían denominar contrabajo o “contrabaxo” por distinguirlo la “voz mas profunda, que suena en proporcion octava del baxo” (RAE, 1729, t. II, p. 559),² o bien identificar como “bajo”, en función del papel que se le confería en la música polifónica y en el “canto de facistol”.³

De manera casi simultánea con el inicio del uso del vocablo “contrabajo” la nomenclatura musical novohispana adoptó el término tololoche (-chi)⁴ o toroloche (-chi)⁵ que en los documentos generados en la segunda mitad del

² En este trabajo se respeta la ortografía original de las fuentes citadas.

³ La “Nota de los Individuos de q[ue]. se compone la Capilla de esta S[an].ta Iglesia Catedral de Mexico” redactada en 1771 se refiere como “Baxos” a los siguientes instrumentistas: Mariano Masías, bajón, Joseph Fernández de Santa Cruz, contrabajo, Joseph Antonio Reynoso y José María Jiménez, violonchelos (ACMM, Correspondencia, leg. 18, s. f., 23 de enero de 1771).

⁴ Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia AC 23, f. 198v-199r, 1756; AC 25, f. 179r, 26 de junio de 1761, AC 27, f. 17r, 26 de febrero de 1766; Archivo Histórico del Arzobispado de Oaxaca, AC 7, ff. 97v-98r, 7 de mayo de 1773.

⁵ ACCMM, AC 41, f. 176r, 17 de octubre de 1752; ACCMM, AC 42, 20 de febrero de 1756; AC 44, f. 206v, 12 de septiembre de 1760, AC 51, f. 53r, 30 de abril de 1771; Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango, Empleos y empleados, caja 1, f. 56r [ca. 1784]. El estudio de las fuentes documentales y hemerográficas de los siglos XVIII y XIX hasta ahora no ha permitido establecer la existencia de la forma “tololoch” consignada en el Diccionario Enciclopédico de Música en México (Pareyón, 2007, vol. II, p. 1035).

siglo XVIII⁶ en torno a las capillas catedralicias en la Ciudad de México, Durango, Oaxaca y Valladolid también se empleó en denominación del bajo-contrabajo (Imagen 2).⁷

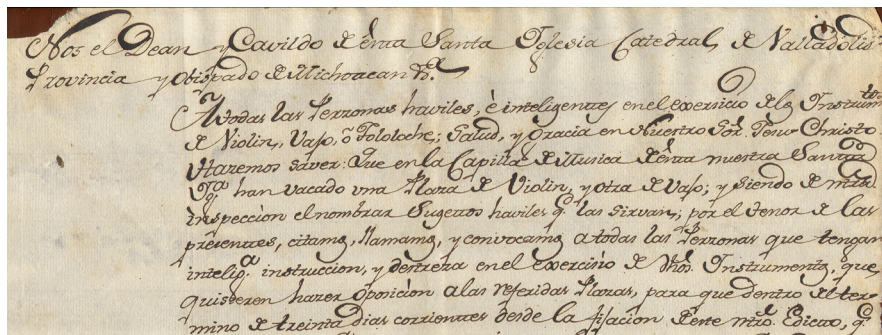


Imagen 2. Edicto convocatorio para ocupar plazas vacantes en la capilla de la catedral de Valladolid de Michoacán (detalle), ACCM, leg. 3.4-135, s.f. [ca. 2 de mayo de 1795].⁸

No obstante demostrar las fuentes fehacientes de la época el carácter sinonímico de ambos vocablos,⁹ el tololoche novohispano ha suscitado en torno suyo una serie de preguntas, hasta ahora irresueltas, que atañen tanto a las cuestiones sobre las características morfológicas y acústicas del cordófono

6 Jas Reuter (1981), sin ofrecer referencia documental alguna asevera que “el contrabajo [...] adquirió desde el siglo XVII gran difusión con el nombre de ‘tololoche’” (p. 60).

7 La geografía del empleo de este término musical en el siglo XVIII, seguramente, ha sido bastante más amplia, como se deduce de un escrito de “Josef Vicente Zedillo Originario de la Villa de San Miguel”, hoy San Miguel de Allende, Guanajuato, quien, al solicitar su admisión a la capilla de la catedral de Valladolid, manifestó hallarse “bien instruido en lo que es Musica exencialmente en el Biolin, tololoche, y viola” (ACCM, leg. 3.2-116, f. 30r, 1777).

8 El documento se atribuye al periodo inmediatamente posterior a la renuncia de los hermanos José Antonio (?-1816) y José Vicente Castro y Virgen (?-1827), quienes en 1795 abandonaron la catedral vallisoletana donde se hallaban a cargo de los instrumentos de violín, violón y tololoche (ACCM, leg. 3.4-134bis, f. 301r [3r], 1781), para integrarse al grupo de violines de la Capilla Metropolitana (ACCM, AC 39, f. 36r, 2 de mayo de 1795).

9 Los documentos de varios archivos catedralicios demuestran que ambas voces eran intersustituibles y se empleaban de manera indistinta. Así, en el mes de septiembre de 1760 en el Cabildo de la Iglesia Metropolitana de México se había discutido la conveniencia de contratar a “un segundo Vajo, o toroloche” y apenas una semana más tarde se tomó la decisión sobre el otorgamiento de “la Plaza de Segundo Contrauajo” (ACMM, AC 44, ff. 206v y 214r, 12 y 19 de septiembre de 1760). Una situación similar se dio en el año de 1799 en la catedral de Valladolid, cuando, en aras de proveer la plaza de “Contra-Bajo” que se hallaba vacante, los señores capitulares habían determinado otorgar a uno de los músicos veteranos “la Plaza de Tololoche”, misma que en el acta del cabildo había sido referida como “una de las Plazas pr[incip]ales, y neces[aria]s en la orquesta” (ACCM, AC 40, f. 364v, 9 de agosto de 1799).

referido con este nombre, como al problema de la etimología y las variantes de la aplicación del propio término.

Para desatar este doble nudo de la problemática organológico-lingüística es preciso establecer, en primera instancia, si el tololoche novohispano constituye “una especie” o “una variante autóctona” del contrabajo europeo (Gómez de Silva, 2001, p. 223; Marín, 2007, p. 200) y difiere de aquel en alguno de los aspectos relacionados con la morfología, la hechura o la manera de su ejecución, y en segundo turno, determinar si el propio vocablo alude únicamente al instrumento fabricado en México (Moreno de Alba, 2006, p. 29) o es un nombre popular que en el virreinato se aplicó al contrabajo (Reuter, 1981, p. 69; Mejía Prieto, 1984, p. 135; Saldívar, 1987, p. 229; Roubina, 2004, p. 103).

Como es de entenderse, la obtención de respuestas contundentes y fiables a estas preguntas adquiere particular importancia en el estudio de la iconografía musical novohispana y mexicana del siglo XIX, ya que permite decidir si el miembro mayor de la familia del violín plasmado en el arte de este periodo puede ser identificado con el nombre de tololoche como sinónimo total del vocablo contrabajo o cada uno de estos términos debe reservarse a un determinado grupo de imágenes.

Entre “el toro abrazado” y “el señor de los pájaros”

La primera aproximación a la etimología del vocablo “tololoche” fue hecha a principios del siglo XX por Cecilio A. Robelo (1839–1916), autor del conocido *Diccionario de aztequismos*. Derivado, según este estudioso, de la misma raíz que la palabra *tololonchi*, “planta medicinal de efectos drásticos peligrosos” (Robelo, 1915, p. 486), este vocablo aludía a la similitud entre la forma de ambos objetos —“tololontic: reduplicado de *tolontic*. Redondo, esférico” (Ídem)— y significaba el “nombre que dieron los indios al instrumento músico llamado ‘contrabajo’ cuando vieron sus formas redondas, y que era semejante a un esferoide irregular” (p. 487).

Sería, desde luego, una cuestión de opiniones aceptar o no la sugerencia de que la caja de resonancia del contrabajo pudo haberse asimilado a una fruta de forma esferoidal —al menos, la visión que los canteros novohispanos han tenido de este cordófono no otorga mucho crédito a tal posibilidad (Imagen 3)—, pero también se habría que explicar por qué los pobladores del virreinato buscarían establecer semejanza entre dos objetos tan dramáticamente disímiles en su tamaño.¹⁰

10 Las fuentes académicas contemporáneas al *Diccionario* de Cecilio A. Robelo señalan el vocablo “tololonchi” entre varios nombre locales de *Bryonia variegata*, “fruto globoso de 2 a 2 y media pulgadas de diámetro” (Urbina, 1903, p. 371).



Imagen 3. Anónimo, ca. 1788 [*El triunfo de san Miguel*], talla en piedra, iglesia de San Cayetano (La Valenciana), Guanajuato, Guanajuato.

Han sido éstas las razones por las cuales Jesús C. Romero (1893–1958), uno de los próceres de la musicología mexicana, desconfió de la sugerencia de que los vocablos “tololonchi” y “tololoche” comparten el mismo lexema, o el motivo de su desacuerdo con la teoría del insigne nahuatlato se enraizó en un campo diferente, pero el musicólogo no tardó en ofrecer su propia hipótesis sobre el origen del tololoche novohispano, no sólo totalmente distinta a la de Robelo, también convenientemente aderezada con algunos detalles apropiados del folklor urbano.

A raíz del estudio de la historia de la música en Yucatán, Jesús C. Romero difundió una noticia sobre el “guitarrón–violoncello” o “el mek’–loch”, inventado a fines del siglo XIX por “Juan Tolvaños, ciego de nacimiento y serafinista de profesión” (Imagen 4).¹¹ Según la información publicada en la Enciclopedia yucatanense (Romero, t. IV, 1945),

los músicos antagónicos a Tolvaños [...] se dieron a ridiculizar el nuevo instrumento, al que por su volumen y tamaño, lo morejaron

¹¹ Luis Pérez Sabido, investigador del Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Jerónimo Baqueiro Foster” de la Escuela Superior de Artes de Yucatán, precisó que el nombre del inventor de este cordófono híbrido era Juan Tolvaños Ferráez y atribuyó el inicio de su uso al periodo cercano al año 1863 (Pérez Sabido, 2013).

[sic] con el sobrenombre de toro-loch (“toro abrazado”) [...] toro se convirtió en tolo y el original mek'-loch, se volvió tolo-loch, voz que, castellanizada, pasó a ser tololoche (p. 709).



Imagen 4. Anónimo, s. XIX, “guitarrón-violoncello” o tololoche yucateco, Museo de la Canción Yucateca, Mérida, Yucatán.¹²

La versión del origen del término “tololoche” propuesta por el eminente musicólogo de inmediato halló sus adeptos y difusores en el ámbito lingüístico y antes de que hubiera llegado a su término el año de 1945 en que se publicó el relato sobre el serafinista e inventor del “toro abrazado”, Víctor Suárez Molina (1909–1990), en su libro dedicado a la filología del español yucateco, adoptó la postura de J. C. Romero y sostuvo que “tololoche no es voz azteca como la considera Santamaría en su Diccionario de Americanismos, sino un hibridismo del español toro y el maya loch (rodear con los brazos)”. Con apego a la historia —¿o debería decirse leyenda?— narrada por Romero, el escritor meridano asevero que

el guitarrón violoncello, instrumento de cuerdas inventado en Yucatán, que se ejecuta sostenido entre las piernas y recargado sobre el pecho, con una espiga inferior para sustentarlo sobre el piso, recibió el nombre maya de mek'loch (lo que se abraza) y los enemigos de su inventor y recusantes del instrumento

¹² Agradezco a la Sra. Elena Fernández Moral, presidenta del Consejo Directivo, y la Lic. Angélica Prieto Pérez, gerente administrativo del Museo, por el apoyo brindado a esta investigación y la posibilidad de disponer de la imagen del tololoche yucateco.

lo bautizaron irónicamente con el nombre de toroloch (toro abrazado), hibridismo que luego se popularizó y generalizó como nombre de esta vihuela local (Suárez Molina, 1945, p. 39).

Un ejemplo de la aceptación rápida e indiscriminada de la idea expresada por el musicólogo mexicano lo ofreció también el Diccionario de americanismos de don Augusto Malaret (1878–1967). Mientras que en la entrada que se le dedicó al “tololoche” en la edición publicada en 1944 se le consignó como un vocablo mexicano que es equivalente al “contrabajo, instrumento de cuerda” (Malaret, 1944, p. 27), en las “Correcciones...” que “el diccionarista de América” (Luis, 1967, p. 362) dispuso introducir a este trabajo a principios de la década de 1950 se reflejó transparentemente la confianza que él depositó en el escrito del musicólogo mexicano, ya que en esta nueva propuesta lexicológica el cordófono figura como “Toroloché. Yucatán, México. Forma original del nombre tololoche, instr. de cuerdas inventado en Yucatán” (Malaret, 1952, p. 519).

Gabriel Saldívar, otro pionero de la investigación musicológica en México, con una sana dosis de escepticismo hizo ver que, aunque “el nombre particular de Tololoche” que el contrabajo de arco “recibió de los indígenas” había “intrigado a los filólogos”, para 1987, año en que el estudioso hizo pública su versión sobre el origen de este término, aún no existía una hipótesis acertada al respecto de su etimología (Saldívar, 1987, p. 229). Saldívar retomó la idea del nahuatlismo pero rechazó la propuesta de Robelo que aludía a “formas redondeadas” del cordófono y se apegó a la posibilidad de la existencia de una relación onomatopéyica entre el vocablo “tololoche” y “el de las palabras tótotl pájaro y tzin desinencia reverencial”, y aterrizó su idea en un terreno antes inexplorado, al concluir que el “tololoche sería el más respectable, o el más grande, o el señor o amo de los pájaros” (Ídem).

Sería porque la equivalencia entre los lexemas “tololo” y “tótotl” sugerida por el estudioso no resultó lo suficientemente convincente o porque la voz y la figura del contrabajo no se prestaban a ser comparadas con las de un pájaro, pero la versión de Saldívar no pareció tener una gran aceptación, así que los lingüistas, desde luego, a excepción de los mayistas, se quedaron con el origen náhuatl del término tololoche y la idea de lo esferoide, a pesar del poco, o mejor dicho, ningún sustento que se le dio a esta hipótesis. En lo que respecta a los musicólogos, mexicanos y extranjeros, éstos se aferraron a la idea del “toro abrazado”. Esto, a pesar de tener a su disposición fuentes documentales que en los años 1940, época en que el estudio de los archivos musicales de las catedrales mexicanas apenas se estaba iniciando, Jesús Romero no pudo conocer y que demuestran de manera irrefutable que el término “tololoche” no pudo deberse a la creatividad lingüística de los colegas–burlones del serafinista Tolvaños por una simple y sencilla razón: ha sido documentado un siglo antes de la invención del “guitarrón–violonchelo”.

El doctor Jekyll y el señor Hyde de la capilla catedralicia

El mérito de descubrir el origen novohispano del vocablo tololoche le pertenece al musicólogo Aurelio Tello, quien en los años 1990, en una publicación dedicada a la música de la catedral de Oaxaca hizo notar su presencia en las actas del Cabildo de este templo correspondientes a la década de 1770 y expuso la idea de que el tololoche representaba la versión autóctona del contrabajo europeo que ocasionalmente se integraba a la capilla de la catedral de la Antequera.

El estudio de diferentes acervos históricos que he estado realizando desde el año 1993 no sólo ha permitido establecer la existencia de este término en el periodo anterior a la segunda mitad del siglo XVIII y ampliar la geografía de su empleo, también ha proporcionado una base para aseverar de manera absolutamente responsable que en ninguno de los casos documentados “se trataba de un cordófono mestizo que, en ausencia del contrabajo, eventualmente pudo haber sido aceptado en el conjunto catedralicio” (Roubina, 2004, p. 103).

En un trabajo dedicado al conjunto orquestal novohispano presentado en 2004 en el V Encuentro Simposio Internacional de Musicología y publicado el mismo año en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, expuse que, a partir del estudio de fuentes fehacientes he podido “descartar la idea de que este término se empleaba en denominación de los contrabajos producidos por los violeros novohispanos, con el propósito de hacer patente las diferencias en la calidad entre estos instrumentos y los ejemplares traídos de Europa” y, después de concluir que el tololoche “no fue otro sino el contrabajo europeo, al que el ingenio popular bautizó con un apelativo que se hallaba en correspondencia con alguna de las particularidades de este cordófono manifestadas en su apariencia o bien en su sonido” (Ídem), consideré cerrada la disputa sobre el significado del término tololoche. Sin embargo, los trabajos realizados por Javier Marín en 2007 y 2009 y por Lourdes Turrent en 2011 y 2013, en las que otra vez afloró la idea sobre el tololoche como “una variante autóctona” del contrabajo europeo, me hizo ver la necesidad de abordar este polémico asunto para evaluar todas y cada una de las hipótesis que se han formulado en relación con el tololoche y ofrecer nuevos y contundentes argumentos en sustento de las conclusiones a las que pude llegar y exponer hace más de una década, y que se han fortalecido al cabo de los años que dediqué a nuevas pesquisas documentales.¹³

Como es de entenderse, la primera interrogante que necesita ser resuelta en relación con el tololoche novohispano atañe a la misma posibilidad de la existencia de un instrumento de cuerda frotada derivado de un modelo

¹³ Algunos de los hallazgos documentales referentes al tololoche novohispano han sido citados en un trabajo dedicado al problema de estudio de los instrumentos de arco en México (Roubina, 2007, pp. 58–59).

europeo y transformado por los violeros nativos.¹⁴ ¿Se adoptaría el nahuatlismo “tololoche” en denominación de una versión autóctona de contrabajo?

Ésta podría ser una sugerencia muy tentadora e, incluso, no carente de cierta verosimilitud. Sobre todo porque la iconografía novohispana del contrabajo —un escueto corpus integrado por tan sólo seis imágenes— invariablemente patentiza una característica morfológica particular de este cordófono que son los hombros redondos (Imagen 5) y no sesgados como en la mayoría de los modelos europeos del siglo XVIII (Imagen 6).¹⁵

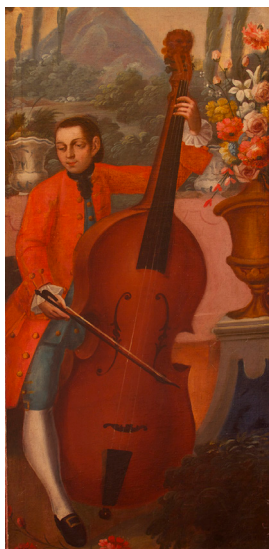


Imagen 5. Anónimo, s. XVIII, *Sarao en el jardín* (detalle), Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), Ciudad de México. Fotografía de Horacio Socolovsky.



Imagen 6. Luigi Piattellini, 1791, contrabajo, Galleria dell'Accademia, Florencia. Recuperada el 18 de agosto de 2016, de http://www.mimo-international.com/mimo/image.ashx?q=http://194.250.19.151/media/AF/IMAGE/1988_042_f.jpg

- 14 De ser así, éste no sería un caso único del mestizaje de un cordófono europeo. Al parecer, el ejemplo más temprano de este proceso es ofrecido por la noticia sobre la “bandurria con cinco cuerdas” que hacia mediados del siglo XVI llegó a España “de indias” (Bermudo, 1555, f. 98r) y había sido comprendida como la posibilidad de que este cordófono se modificó “en América a partir del prototipo español” y se reintrodujo a la Península como una novedad (Bermúdez, 1995, p. 123).
- 15 Si bien es cierto que hacia finales del siglo XVIII la construcción del contrabajo aún no había sido estandarizada, por lo que los instrumentos contruidos en diferentes regiones de Europa presentaban considerables diferencias en el tamaño y la configuración de su caja de resonancia (Brun, 1989, pp. 11–13), los testimonios documentales que hablan del aprecio que se tenía en el virreinato por los instrumentos de arco y accesorios para éstos producidos en Nápoles (ACMM, AC 43, f. 298r, 23 de septiembre de 1758; Archivo General de la Nación, Indiferente Virreinal, Jesuitas, vol. 6293, exp. 58, f. 1r, 23 de mayo de 1757) y de la presencia en la Ciudad de México de los contrabajos italianos hacen sugerir que los tololoches “labrados” por los violeros novohispanos podían experimentar alguna influencia de esta escuela.

Desafortunadamente, las evidencias que proporciona la iconografía musical novohispana no constituyen una prueba definitiva, concluyente e inapelable de la existencia en el virreinato de una variante autóctona del contrabajo, ya que algunas fuentes de la iconografía musical europea del siglo XVIII, en particular aquellas que han sido objeto de préstamo por parte de los artistas virreinales, también ofrecen imágenes de los contrabajos con hombros redondos (Imágenes 7 y 8).



Imagen 7. Thomam Scheffler, *Causa nostrae laetitiae* (detalle), grabado, Redelio, A. C. (1732). Elogia Mariana, Augsburgo: Martino Engelbrecht, p. 33. Recuperada el 18 de agosto de 2016, de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t9h423jog;view=1up;seq=69>



Imagen 8. Francisco Antonio de Anaya, ca. 1750, *Causa nostrae laetitiae* (detalle), talla en madera, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México. Fotografía de Miguel Zenker.

Mucho más confiables para decidir al respecto del enigmático contrabajo autóctono llamado tololoche resultan fuentes documentales como, en primera instancia, aquellas en las que se hace una diferencia entre los instrumentos musicales y accesorios para ellos importados de Europa y producidos en el virreinato, estos últimos referidos como criollos y considerados de menor calidad. Así, un anuncio publicado en el Diario de México a finales del año 1808 informó a los capitalinos que en la “tienda guitarrería de Cristoval de Oñate” se tenía “un surtido de bandolones y guitarras” y también se hallaban en venta “encordaduras de todas clases con cuerdas españolas, ó criollas” (Diario de México, t. IX, núm. 19180, 23 de diciembre de 1808, p. 724). De una manera similar, esta diferencia se establece en los inventarios de los instrumentos musicales que en las décadas de 1780 y 1790 pertenecían a la capilla de la

Catedral de México, documentos en los que figuran: “Dos violines, que vinieron de España [...] Otro dicho criollo” (Archivo Histórico del Arzobispado de México, Cabildo, caja 193, exp. 89, f. 4r [1781]), así como “[...] una Trompa mestiza [...] otro par de Trompas de Laton, criollas [...] otro par de Trompas Alemanas [...]” (ACMM, E1424/C2/Leg. Inventarios/AM1594, f. 143r, 1793).

Desde luego, el tololoche no debería ser referido como criollo si es que su propio nombre descubría su origen autóctono.¹⁶ Sin embargo, el hecho de que la mayoría de las noticias sobre este cordófono proviene de los archivos de las catedrales novohispanas hace formular una más de las preguntas obligatorias: ¿sería posible que, siendo un instrumento autóctono, el tololoche formara parte de las capillas catedralicias?

La respuesta a esta interrogante no puede ser sino afirmativa. Se conocen algunos casos en que los instrumentos autóctonos participaban en la musicalización de algunas fiestas, especialmente aquellas que se llevaban a cabo en las comunidades indígenas. Así, el Archivo Municipal de Saltillo guarda un testimonio sobre “un tteponastle de madera fina que se suena en el novenario de la Natividad de Ntro. Sor. Jesuchristo” (Archivo Municipal de Saltillo, T-c25-e107-1f, 13 de marzo de 1820).¹⁷ A su vez, la relación de “Gastos de la Funcion de Corpus” erogados por la cofradía del Santísimo Sacramento en el convento de carmelitas descalzos de Toluca, Estado de México, especifica el monto que se pagó a los “Teponastles” en 1805 (AHAM, Cofradías, caja 150, exp. 16, f. 7r, 1805). Es de entenderse que, aun cuando los documentos citados corresponden a principios del siglo XIX, los dos ponen de manifiesto la existencia de una larga y arraigada tradición del empleo de los instrumentos autóctonos en las festividades religiosas de cariz popular y ambos hacen patente el carácter eventual de su participación en los servicios eclesiásticos. No así el tololoche, cuyo empleo generalizado y sistemático en la Iglesia novohispana por un periodo de, por lo menos, sesenta años¹⁸ permite descartar de raíz la conjetura de Aurelio Tello sobre su integración esporádica a la capilla catedralicia.

16 Javier Marín señala que hacia mediados del siglo XVIII en la capilla de la Catedral Metropolitana se notó “la presencia de instrumentos criollos originales como el tololoche” (Marín López 2007, p. 270). A este respecto se debe hacer ver que para el estudio de las prácticas instrumentales desarrolladas en el virreinato es sumamente importante establecer y entender la diferencia entre los instrumentos europeos producidos del otro lado del Atlántico o criollos y los instrumentos autóctonos o pertenecientes a la tradición musical distinta a la europea.

17 Agradezco a Luis Lledías la oportunidad de disponer de este documento.

18 La mención más temprana hasta ahora localizada de este término corresponde a un acta del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México formado el 13 de enero de 1747 (ACMM, AC 38, f. 153v, 13 de enero de 1747) y la más tardía data del 7 de noviembre de 1807 (ACCM, AC 43, f. 59v, 7 nov de 1807), y forma parte de las actas capitulares de la catedral de Valladolid de Michoacán.

Siguiendo la misma línea del supuesto mestizaje del contrabajo europeo, ¿debería aceptarse la posibilidad sugerida por Javier Marín (2009) de que “en la música catedralicia la palabra tololoche era una denominación autóctona para referirse al contrabajo por su parecido con ese instrumento” (p. 253)?

Ciertamente, esta sugerencia no se halla en correspondencia con la usanza que se observaba en varios templos novohispanos de evidenciar las diferencias entre instrumentos similares que se hallaban al servicio de la Iglesia en la misma época y llamar a cada uno de éstos por su propio nombre. De esta manera, los documentos del archivo de la catedral vallisoletana distinguen entre el violón o violonchelo y el “Violon grande” o contrabajo, dan cuenta de que la calidad del sonido del “Bajon” dista de la del “Fagot o Bajon dulce” y patentizan que el instrumento que tocaba el propietario de la plaza del primer oboe “no era en la realidad ovoé sino Chirimía” (ACCM, leg. 3.1-106, f. 83r, 1767; AC 30, f. 146r, 148v, 14 de mayo de 1773; AC 31, 5 de julio de 1776, f. 391r).¹⁹

Habiendo descartado la posibilidad de que en la terminología instrumental novohispana el nombre de “tololoche” pudo haberse adoptado para identificar al contrabajo traído allende los mares,²⁰ se debería explicar por qué los documentos de los archivos eclesiásticos frecuentemente recurren al uso indiscriminado de ambos términos, ya sea para referirse a uno de los “destinos” que pudo darse a un ministro músico como “plaza de Contrabajo, ó Tololoche” (ACCM, AC 39, f. 59v, 15 de julio de 1795; leg. 3.4-138, f. 393r, 1799), ya sea para denominar al propio instrumento como “contrabajo ò Tololoche” (ACCM, AC 41, f. 173v, 13 de octubre de 1752; ACCM, leg. 3.4-134bis, 1795, f. 21r).

¿En qué sentido tendría que entenderse esta alternativa: como el empleo opcional del contrabajo europeo o de su “variante autóctona” que podía darse en las capillas de música novohispanas o como el uso indistinto de dos nombres, uno español y el otro “tomado de la lengua mexicana” (Mendieta, 1870, p. 552) o sea de origen náhuatl, con los que se identificaba uno y el mismo instrumento?

Uno de los documentos que hacen inclinarse por la segunda de las opciones es un acta del Cabildo de la Catedral de México en que se contiene un relato sobre el examen que el músico español Antonio Palomino Ontiveros presentó, en aras de ser admitido en la Capilla Metropolitana. Como consta en el acta, este examen consistió en una audición concertada en la sala capitular

19 En la época cercana a la creación del último documento citado, Esteban de Terreros y Pando (1787) se refirió al oboe como un “instrumento de boca en la música” que es similar a la chirimía, pero advirtió que estos dos “son instrumentos diferentes” (p. 686).

20 Los escritos de los cronistas novohispanos suelen asimilar los instrumentos autóctonos a los instrumentos europeos: el huéhuetl (“veuetl”) a un atabal “alto y redondo, más grueso que un hombre [...] que] se tañe con las manos”, o el teponaztli al atabal que se ejecuta “como los atabales de España, con palos, aunque es de otra hechura” (Mendieta, 1870, p. 141), pero hasta ahora no se ha revelado fuente alguna en que el nombre de un instrumento autóctono se empleara en denominación de uno europeo.

de la Catedral que se realizó en presencia del mismísimo señor arzobispo y durante la cual el candidato “toco primero, y acompaño una Aria en el Violon, y después otra en el Contrabajo, o torolochi” (ACMM, AC 41, f. 176r, 17 de octubre de 1752). Sobra explicar que no sería ni remotamente posible que un músico como Palomino, a quien se consideró uno “de los mas acentajados entre los de la fama y que en España y en Inglaterra, y otras varias partes, hauiá tenido gran aceptación por su especial auilidad” (ACMM, AC 41, f. 176r, 17 de octubre de 1752), se habría arriesgado a mostrar su talento en un instrumento autóctono.

Otro testimonio histórico que no sólo destruye la idea sobre el origen autóctono de tololoche, sino que rebate la aseveración de que la sinonimia de los términos contrabajo y tololoche se dio únicamente en el ámbito catedralicio (Javier, p. 200), es la “Memoria de las piezas de Musica, que quedaron por muerte del Sr. Conde de San Matheo, Marq[ue].s del Jaral de Berrio”, formada en 1779, en la que también figura un tololoche valuado en 25 pesos, sólo un poco menos que un violín de Amati o uno de Stainer (1617-1683) que pertenecieron a la misma colección.²¹

Si es que el precio en que había sido valuado un cordófono puede tomarse como prueba de su calidad —y creo que es así—, cabe señalar otro testimonio histórico referente a un “toroloché” que por muerte de su propietario, don Antonio Mendoza, se había quedado en la Catedral Metropolitana y que costaba, según se señala en un acta de Cabildo, cincuenta pesos (ACMM, AC 50, f. 271r, 15 de noviembre de 1770), o sea, precisamente lo mismo que un violonchelo Stradivari (1644-1737) que perteneció al marqués del Jaral y de Berrio.

Un recurso infalible y decisivo para establecer que los vocablos “contrabajo” y “tololoche” en el ámbito catedralicio se empleaban en denominación de uno y el mismo cordófono constituye la correlación entre la letra de los documentos que ofrecen referencias pormenorizadas de instrumentos que pertenecían a las capillas de diferentes templos novohispanos: inventarios, recibos de compostura, etc., y los testimonios sobre la integración de las plantillas de sendos conjuntos musicales. De esta manera se ha podido constatar que el contrabajo de la Capilla Metropolitana, cuya “composicion” las autoridades del templo se comprometieron a pagar el 24 de febrero de 1756 (AHAM, Cabildo, caja 78, exp. 39, s.f., 24 de febrero de 1756), apenas cuatro días antes de la elaboración del recibo citado ha sido referido en las actas del Cabildo como “torolochi” (ACMM, AC 42, 20 de febrero de 1756), y que por muerte de Antonio Teodoro de Mendoza, “contrabajo principal” de la Catedral de México

21 Existen varias copias de esta “Memoria”. Una de éstas, realizada en 1782, ha sido referida en Roubina, 1999, pp. 111 y 192.

(ACMM, Correspondencia, caja 24, exp. 2, s. f. [ca. 1760]; AC 49, f. 161r, 21 de octubre de 1768) se había quedado “en la Yglesia” el “toroloché” de su propiedad (ACMM, AC 50, f. 271r, 15 de noviembre de 1770).²² Una relación similar entre ambos términos se establece en la catedral de Valladolid, donde la “Razon de los Instrum[en].tos q[u].e tiene la S[an].ta Yglesia en poder de los Instrumentistas” formada en 1781 hace saber que “un Tololoche” lo tenía a su cargo don José Antonio Virgen (ACCM, leg. 3.4-134bis, f. 301r, 20 de julio de 1781), quien en 1772 había sido admitido entre los músicos de la capilla vallisoletana como “musico de contrabajo” (ACCM, AC 29, f. 286r, 28 de abril de 1772).

De hecho, el modo en que las actas capitulares de diferentes catedrales novohispanos solían hacer la aclaración sobre este cordófono —siempre “contrabajo o tololoche” y nunca “tololoche o contrabajo”— permite aventurar la hipótesis de que precisamente el término tololoche se entendía en el virreinato como su nombre propio y que como contrabajo se refería a la tesitura de éste. En sustento de esta sugerencia se podría ofrecer un extracto de un inventario de “Instrumentos de Musica” que en el último tercio del siglo XVIII pertenecían a la catedral de Puebla, en que figura “un Serpention, q[ue] lo volvieron contrabajo” (ACCP, Inventarios, 29 de febrero de 1776, f. 87r).

“El desastrado tololoche”

La identidad entre el contrabajo de tres cuerdas y el tololoche²³ es confirmada de manera contundente e inequívoca por las fuentes escritas y visuales del México decimonónico. Un ejemplo de ello lo constituye un epigrama dedicado a dos diaristas mexicanos: Ignacio Cumplido (1811–1887), escritor, periodista, impresor y político, fundador, en 1841, del periódico *El Siglo XIX*, y Vicente García Torres (1811–1894), fundador de *El Monitor Republicano*, el segundo diario liberal más importante en el México decimonónico después de *El Siglo XIX*, y acompañado por una litografía que ofrece la imagen de un

22 En el periodo en que Antonio Teodoro de Mendoza abandonó la Iglesia Metropolitana para buscar una mejor suerte en la catedral de Valladolid y Guadalajara (ACCM, AC 22, f. 103r, 13 de enero de 1753; Archivo Eclesiástico de la Catedral de Guadalajara, AC 11, f. 128v, 2 de junio de 1753), Antonio Palomino Ontiveros, músico español radicado en la Ciudad de México, en aras de conseguir la plaza que vacó, comentó en su petición dirigida a las autoridades catedralicias que “[...] Por falta de Antonio de Mendoza [la capilla] se halla sin quien toque el ynstrumento de Contravaxo [...]” (ACMM, Correspondencia, leg. 15 [ca. 13 de octubre de 1752]). Este escrito en el acta de Cabildo se citó de la siguiente manera: “[...] por falta de Antonio de Mendoza [...] la capilla] se halla sin quien toque el Instrumento de Contrauajo, ô torolochi” (ACMM, AC 41, f. 173v, 13 de octubre de 1752).

23 Hace algunos años tuve la oportunidad de probar que, a partir del gran cisma que se dio en las prácticas instrumentales de México a partir de la introducción al país del contrabajo de cuatro cuerdas, el nombre de contrabajo se reservó para este cordófono, mientras que su hermano de tres cuerdas se quedó con el de tololoche y el de violón, ambos vocablos empleados en el sentido sinonímico (Roubina, 2007, pp. 58–59).

contrabajo con tres clavijas visibles (Imagen 9).²⁴ La composición poética en cuestión reza así:

Cumplido en el contrabajo,
Y Chente en el bandolón,
Cantaron la palinodia
Exclamando á toda voz:
¡Nos llevó... Jesucristo,
Nos llevó, nos llevó...
A mí con el tololoche...
Y á tí con bandolón
¡Ay, pobre del XIX!
¡Ay, pobre del Monitor!
Se los llevó... Jesucristo
Con todo y el bandolón (Anónimo, 1876, p. 2).



Duo de violon y bandurria.

Imagen 9. S. [Ignacio Tenorio Suárez], “Duo de violon y bandurria”, litografía, *La Ley del Embudo*, t. I, núm. 6, 19 de julio de 1876, frente a la p. 2.

²⁴ Es importante hacer ver que el texto al pie de la imagen identifica al tololoche referido en el epigrama como violón, decisión que se debe a que los moneros mexicanos del siglo XIX “adoptaron la imagen del contrabajo de tres cuerdas como representación gráfica de las locuciones idiomáticas ‘tocar el violón’ o ‘darle al violón’” (Roubina, 2007, p. 59) o, dicho de otra forma, “hablar u obrar fuera de propósito” (RAE, 1992, p. 1486), “quedando por ello en ridículo” (Moliner, 1994, p. 1533).

El término “tololoche”, en cuyo destino han convergido felizmente los tres factores que, según José Guadalupe Moreno de Alba (1940–2013), lingüista, filólogo, investigador y académico mexicano, “inciden en la vitalidad de un vocablo” y que son: “difusión geográfica, productividad y riqueza semántica” (Moreno de Alba, 2001, p. 31), ha sido explotado a tutiplén por el periodismo del siglo XIX que, además de emplearlo en su sentido primario, lo adoptó como un símbolo de incultura. Es en este sentido como se entiende el vocablo “tololoche” cuando es acompañado por los apelativos “desastrado” o “mugriento” (De Aranda, 1843, p. 487) o cuando un panfleto político lo presenta en un contexto que acusa la actitud de un gobernante desobligado e ignorante: “[...] se dejó esperando á la sociedad un manifiesto que le prometió con muncha [sic] tambora y tololochi” (Anónimo, 1893, p. 4).

En esta época el vocablo tololoche también se inserta en los textos, prosaicos y versificados, que contienen críticas de la negación de las raíces indígenas por parte de los nuevos ricos y los políticos mexicanos:

Duro y tenaz, más bruto que un apache
Y ágrío como lo es el timbiriche,
Te cambiaste de mozo de trapiche
Por hombre de polendas y huizache.
Usas botín en vez de tu guarache
Y tapiz en tu alcoba, no caliche;
Juegas billar, tresillo y al boliche,
Bebes vino del Rhin, ya no tepache.
Tocas piano en lugar del tololoche [...] (Alcocer Estrada, 1878, p. 3);

y forma parte de la expresión “tocar el tololoche”, que se entiende como una acción reproachable o vergonzosa que hace quedar en ridículo a quien la realice. Precisamente, es éste el mensaje que transmite la imagen del contrabajo de tres cuerdas que acompaña al “coro de patriotas”, entiéndase de los representantes de la prensa que apoya a las políticas falibles del gobierno (Imagen 10), y éste es el sentido que se otorga al vocablo “tololoche” que figura en una advertencia dirigida a los oportunistas de la clase pudiente referidos como “indígenas ladinos”:

[...] te calzas charol y no guarache [...]
Nunca viste el Murillo ni el Eseriche [...]
Hoy eres de palacios y de coche:
Aprovecha el destino antes que espiche
Y te deje tocando el tololoche (Anónimo, 1865, p. 3).



Imagen 10. Constantino Escalante, “Coro de patriotas”, litografía, *La Orquesta*, Ciudad de México, t. III, núm. 52, 25 de octubre de 1862, p. 3.

El léxico decimonónico hace una clara diferencia entre dos maneras, la culta y la popular, de nombrar a este cordófono. Esta usanza se expone en un pasaje que Facundo (José T. de Cuéllar) le dedicó a este instrumento:

Al contrabajo y á las mujeres bonitas se les recibe siempre con una sonrisa. Yo no conozco todavía una persona bastante seria que vea impasible un contrabajo; no precisamente porque ese instrumento sea risible, sino porque asoma siempre en ocasión solemne, revelando un programa de alegrías.
—Ahí está el tololoche! gritaron unas muchachas en la cocina (1890, p. 50).

Las letras y la plástica de la postindependencia constatan la importancia que el contrabajo o tololoche empieza a adquirir como integrante del conjunto instrumental. Ambas disciplinas artísticas dan cuenta de la relación que en esta época el cordófono mantiene con los más diversos ámbitos, estratos sociales y actividades, como son la tertulia casera (Anónimo, s. XIX [La fiesta de compromiso], óleo sobre tela, Centro INAH Hidalgo, Pachuca, Estado de Hidalgo) y la reunión aristocrática,²⁵

²⁵ Según la descripción de una fiesta que, en 1901, tuvo lugar en el “restaurant de Chapultepec” y fue engalanada con la presencia de los altos mandos del ejército federal, su musicalización estuvo a cargo del “obeso tololoche, el espiritual violín y la escandalosa flauta” (Anónimo, 1901, p. 2).

la fiesta cívica²⁶ y el rito popular,²⁷ la orquesta del teatro (P. Romero, *ca.* 1827, La vista interior del teatro de San Luis Potosí, óleo sobre tela, Museo Regional Potosino, San Luis Potosí) y la música callejera representada por “una media orquestita de tololoche” (Anónimo, 1903, p. 1).

Entre los testimonios que proporcionan fuentes hemerográficas de especial importancia para la oportuna identificación del instrumento referido como tololoche son los pasajes cargados de ironía en los que su voz se califica como ronca (Anónimo, 1900, p. 1; Mollete, 1903, p. 95) o los que describen como “chirridos” los sonidos que produce este instrumento (Gutiérrez Arleruin, 1903, p. 2), y con ello de manera inequívoca apuntan al contrabajo y no a uno de los cordófonos de punteo que adoptaron su nombre; y también aquellas narrativas que permiten establecer la equivalencia entre una imagen verbal y una figurativa que representan al contrabajo–tololoche en la misma situación.

Una de estas imágenes creada por la pluma del prodigioso memorialista mexicano, Guillermo Prieto (Fidel), reconstruye el cuadro de la celebración del Día de muertos en 1833:

La Iglesia no podía permanecer indiferente á las demostraciones de duelo; en cada templo, á las puertas y de trecho en trecho, en el interior de los cementerios, había una mesilla con su cubierta negra, sucia y con chorreones de cera; en ella una amarilla calavera, el aceite, el hisopo, y á la espalda la tosca silla del sacerdote y el característico tololoche, alzando su cuello de rocin flaco sobre el aparato mortuario–mercantil.

La tarifa de las pingües recaudaciones era sencilla: medio real por el responso rezado, y ciento por ciento mas por el cantado; con acompañamiento del desastrado tololoche (Fidel, 1878, pp. 3–4).

En plena consonancia con este recuento, una litografía salida del taller de José Decaen representa un contrabajo de tres cuerdas recargado sobre el “aparato mortuario–mercantil” instalado en el interior de la Catedral Metropolitana de México (Imagen 11) y no deja lugar a dudas de que este cordófono es el que en la época se identificaba con el nombre de tololoche.

²⁶ Un esbozo crítico del “boato” con que se celebró la inauguración del Teatro Juárez en Guanajuato, de manera irónica señaló al conjunto integrado por el tololoche y el timbal entre los protagonistas de la festividad organizada por el gobernador del estado, don Joaquín Obregón González (Mollete, 1903, p. 95).

²⁷ En 1873, un periódico veracruzano informó a sus lectores que, debido a las prohibiciones recientes, “no habrá [...] respuestas y tololoche en los cementerios de Orizaba el próximo día de difuntos” (Anónimo, 1873, p. 5).

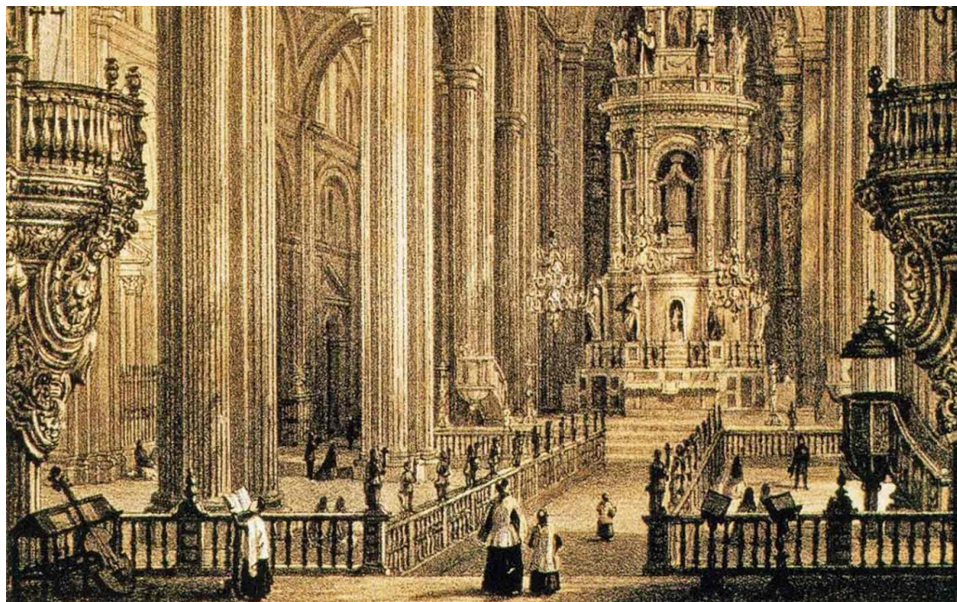


Imagen 11. José Decaen [*El interior de la Catedral Metropolitana de México*] (detalle), litografía, *La Cruz*, t. II, núm. 15, 26 de junio de 1856, frente a la p. 480.

Es preciso hacer notar que, no obstante caracterizar al tololoche como un instrumento de grandes deficiencias acústicas y técnicas (Anónimo, 1848, p. 4) — de ahí su frecuente comparación con un grandulón, gordo y torpe—,²⁸ las fuentes literarias mexicanas del siglo XIX y principios del siglo XX nunca lo identifican como un cordófono autóctono. Una prueba de ello la constituye una reseña dedicada a la obra de R. Wagner en la que se hace un comentario sarcástico sobre su forma de componer que volvía “locos á los músicos, á quienes [el compositor] tuvo la facultad de tratar por igual, escribiendo al trombón, á la tambora, al tololoche, etc., lo mismo que al violín concertino” (Pedro, 1906, p. 1).

Conclusiones

Juan M. Lope Blanch, lingüista y filólogo español radicado en México, en uno de sus estudios dedicados al léxico mexicano se refirió al tololoche como un nahuatlismo que integra el grupo de “términos de conocimiento y uso por parte de todos o de un sector muy considerable de los mexicanos” (Lope Blanch, 2004, pp. 135 y 144). Sin desconfiar de que esta aseveración corresponde a la realidad, se debe hacer ver que la interpretación que se ofrece a este término

²⁸ En 1898, en la sección humorística de un periódico capitalino se publicó un texto que contenía el siguiente pasaje: “cantaron las muchachas [...] acompañadas de Cleto por don abdomen que tiene un tololoche muy exagerado” (Medina, 1898, p. 3).

en las publicaciones académicas realizadas en el campo de la lingüística y la musicología es sumamente heterogénea e, incluso, propone algunas opciones antagónicas entre sí.

Así, el tololoche puede ser definido como “contrabajo, instrumento de cuerda y arco, parecido al violonchelo” (Álvarez, 2009, p. 221) o como “un contrabajo con cuerdas de plástico, que, por lo tanto, no se puede tocar con arco” (Martínez Baracs, 2008, p. 6); como “una variante autóctona del contrabajo europeo” (Turrent Díaz, 2011, p. 161) o como un cordófono “con las características de instrumento europeo” (Contreras Arias, 1999, p. 536); como la “guitarra de gran tamaño, con el fondo amplio y abombado, cuello corto sin trastes y seis cuerdas” (Ramos Altamira, 2005, p. 328) o como una manera errónea de referirse al guitarrón (Pareyón, 2007, 1035).

Para no seguir expandiendo esta lista de discordancias y opiniones contrariadas, es preciso realizar una relación sucinta de las conclusiones a las que se ha podido llegar a partir del análisis de la información que las fuentes fehacientes de los siglos XVIII y XIX han proporcionado sobre el tololoche, como término que forma parte de la nomenclatura instrumental novohispana y mexicana y el cordófono al que éste corresponde, a saber:

El vocablo “tololoche” es un nahuatlismo de etimología incierta. No parece convincente —aunque ésta, desde luego, no es más que una apreciación personal— la propuesta de relacionar el origen de este término con la idea de lo esférico. Al menos, no en lo que respecta a las características morfológicas del contrabajo. Probablemente, el estudio del topónimo “tololoche” presente en los estados de Guerrero y Oaxaca (Anónimo, 1944, p. 3; Parker Hanson, 1945, p. 172) podrá en un futuro guiar a una mejor hipótesis sobre la etimología de este vocablo.²⁹ Sin embargo, por ahora lo único que no puede ponerse en duda es el señalamiento de Cecilio Robelo (1915) hecho en el sentido de que la “terminación -che o -chi, que no es sino la versión castellanizada de sufijo nahua -tzin”, otorga a este vocablo cierto matiz de “reverencia o estimación” (p. 295), en correspondencia con su respetable tamaño;

Las fuentes primarias de las que se dispone actualmente no han permitido confirmar la presunta existencia de un cordófono autóctono derivado del contrabajo europeo y denominado tololoche. Por otra parte, el inicio simultáneo del uso de ambos términos (ACMM, AC 38, f. 153v, 13 de enero de 1747) hace desestimar la posibilidad de un proceso de mestizaje del cordófono europeo que pudo dar vida a un instrumento que distaba de aquel en alguno de sus parámetros morfológicos o acústicos;

29 Como un dato adicional, se puede señalar que el “tololoche” es referido como uno de los quince “árboles silvestres” que caracterizan la biodiversidad de la parroquia de Chinameca en Oaxaca (Blanco Rosas, 2006, p. 58).

El “guitarrón-violoncello” yucateco de cuatro cuerdas, así como el “guitarrón de los mariachis” de seis no tienen relación alguna con el contrabajo de tres cuerdas, más allá del nombre “tololoche” que en el México del siglo XIX se aplicó por antonomasia a los instrumentos musicales de registro grave, tamaño grande, de recursos técnicos limitados y, muy particularmente, a los que el imaginario popular relacionaba con los estratos sociales carentes de gran cultura.³⁰ Se ha de hacer notar que, no obstante una importante presencia en las prácticas instrumentales de la República Mexicana de los dos cordófonos de punteo arriba mencionados, las fuentes hemerográficas del siglo XX no dejan de relacionar el término “tololoche” con el contrabajo (Flores Magón, 1911, pp. 2-3) y su inconfundible voz:

[...] A lo lejos suena una murga,
el tololochi gime,
el violín llora;
la corneta gruñe [...] (P. Lussa, 1947, p. 4).

Retomando el objetivo principal del presente estudio, se debe insistir muy enérgicamente en que, debido a la inexistencia de pruebas fehacientes sobre la presencia en las prácticas musicales del virreinato de un cordófono autóctono denominado tololoche, este término debe aplicarse de manera indistinta, o sea de la misma manera en que lo hacen las fuentes documentales del siglo XVIII, a las imágenes del contrabajo de tres cuerdas, cualquiera que fuera el ámbito cultural o el contexto en que éstas son representadas por las artes plásticas. Sin embargo, por respeto a los imperativos del rigor académico de la investigación iconográfica o, dicho de otra manera, en atención a la obligatoriedad “de establecer la relación que conservan los datos que se obtienen a partir de este medio con la información preexistente o concebida, a través del estudio de fuentes fehacientes de otra naturaleza” (Roubina, 2010, p. 72), en la aplicación del término “tololoche” la diferencia debe establecerse de acuerdo con la usanza de una determinada época. Así, representado en las artes del siglo XVIII, este cordófono debe ser identificado como el contrabajo de tres cuerdas o tololoche; en tanto que su imagen plasmada en las fuentes iconográficas del siglo XIX tendrá que ser referida como la del contrabajo de tres cuerdas, tololoche o violón.³¹

30 En un extracto del libro *Viejos perfumes*, publicado en 1914 en *El Mundo Ilustrado*, se emplearon los siguientes términos para describir un conjunto popular del que el tololoche formaba parte: “[...] semos los músicos de “El Jaranillo” [...] Este Nicodemo le intelige al tololochi [...] Julián toca el violín [...] Marta es la cantadora [...] y nuestro hermano mayor [...] es el máistro: rasva l’arpa” (Amador, 1914, p. 10).

31 La relación del término “tololoche” con las manifestaciones musicales populares del México de los siglos XX y XXI no forma parte de este estudio.

La importancia de emplear ambos nombres que el ingenio popular le asignó al contrabajo de tres cuerdas radica en la relación que éstos mantienen con las expresiones idiomáticas “tocar el tololoche” o realizar acciones reprobables y “tocar el violón” o cometer desaciertos, las cuales en muchas ocasiones se convierten en las claves para descifrar el contenido de las caricaturas políticas y sociales que integran la imagen de este cordófono (Imagen 12).



Imagen 12. León de la Barca, “Un solo de Violon”, litografía, *La Orquesta*, Ciudad de México, época 4, año XVI, t. I, núm. 16, p. 1.

Se ha de poner énfasis en que el problema del tololoche no se circunscribe únicamente al campo de la nomenclatura musical. El suyo es un caso muy representativo, por cuanto constituye una de las leyendas que, a pesar de los notables logros que ostenta hoy la investigación humanística y artística del país, aún sobreviven en la historia de la música en México. Desarraigar y sustituirlas por información fehaciente significa enfrentarse a los próceres de la musicología mexicana, cuya autoridad en los aspectos histórico-musicales de la más diversa índole no se acostumbra a discutir y también entrar en la polémica con autores de generaciones posteriores que aceptaron sus ideas de manera acrítica. Hacerlo implica un gran valor pero inevitablemente debe hacerse para no seguir propagando opiniones falibles o, como dice un refrán mexicano, para no pintar un tololoche.³²

³² Una de las posibles explicaciones de este dicho es la de “engañar, dar gato por liebre” (Morvay, 1981, p. 93).

Referencias bibliográficas

- Alcocer Estrada, R. (9 de abril de 1878). Un rico improvisado. Soneto. *La Bandera Nacional*, año I, núm. 158, 3.
- Álvarez, J. R. (2009). Mexicanismos en la novela *Las tierras flacas* de Agustín Yáñez. En *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, t. XXIX (2001), México: Academia Mexicana de la Lengua, 207-244.
- Amador, S. (26 de abril de 1914). El arpa. En *Viejos perfumes. El Mundo Ilustrado*, 9-10.
- Anónimo (27 de noviembre de 1848). Un elector [sic.]. *El Universal*, t. I, núm. 12, 4.
- _____ (26 de mayo de 1865). A un indígena ladino. *La Sombra*, t. I, núm. 39, 3.
- _____ (22 de agosto de 1873). Sin título. *El Correo del Comercio*, segunda época, núm. 762, 5.
- _____ (19 de julio de 1876). Dúo. *La Ley del Embudo*, t. I, núm. 6, 2-3.
- _____ (29 de enero de 1893). El Valiente. *El Vigilante*, primera época, núm. 27, 4.
- _____ (18 de julio de 1897). Sin título. *El Popular*, t. I, núm. 195, 1.
- _____ (19 de septiembre de 1900). Sin título. *El Chisme*, año II, núm. 463, 1.
- _____ (6 de octubre de 1901). El coronel Gilberto Luna. *El Popular*, año V, núm. 1709, 2.
- _____ (20 de diciembre de 1944). Sin título. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Guerrero*, año XXVI, núm. 51, 3.
- Aranda, J. M. de (16 de abril de 1843). Romance. *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, t. XXV, núm. 2854, 487.
- Benavente, T. de, Motolinía (1903). *Memoriales*, México: [s. e.].
- Bermúdez, E. (1995). *La música en el arte colonial de Colombia*. [Bogotá]: Fundación de Música.
- Bermudo, J. de (1555). *Declaracion de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de Leon.
- Blanco Rosas, J. L. (2006). *Erosión de la agrodiversidad en la milpa de los Zoque Popoluca de Soteapan: Xutuchincon y Aktevet*. Tesis doctoral. México: Universidad Iberoamericana.
- Brun, P. (1989). *A History of the Double Bass*, trad. Lynn Morrel y Paul Brun. Chemin de la Flanerie, Francia: edición de autor.
- Contreras Arias, G. (1999). México, IV: Organología. En Emilio Casares Rodicio (Dir.). *Diccionario de la musica española e hispanoamericana*, t. VII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 525-551.
- Facundo (Cuellar, J. T. de) (1890). Los fuereños. *La linterna mágica*, segunda época, t. VII, Santander: El Atlántico.
- Fidel (Prieto, G.) (28 de octubre de 1878). Muertos y panteones. *El Siglo Diez y Nueve*, año XXXVIII, t. 74, núm. 12086, 1-4.
- Flores Magón, E. (23 de diciembre de 1911). Flecha Regeneración. *Regeneración*, núm. 69, 2-3.
- Gómez de Silva, G. (2001). *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Academia Mexicana-Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Arleruín, J. (12 de julio de 1903). Cuentos del Bajío. Un drama en el río "Lerma". *La Patria*, año XXVII, núm. 7983, 2.
- Lope Blanch, J. M. (2004). *Cuestiones de filología mexicana*. México: UNAM.
- Luis, A. (1967). Augusto Malaret. *Universidad Pontificia Bolivariana*, 29 (103), 362-369.
- Malaret, A. (enero-marzo de 1944). Diccionario de americanismos. Suplemento (continuación). *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIII (46), 19-48.

- _____. (1951-1952). Correcciones al Diccionario de americanismos y al Léxico de fauna y flora. *Revista de la Universidad Pontificia Bolivariana*, XVIII, 312-352, 470-527.
- Marín, J. (2007). *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- _____. (2009). Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda de la Catedral de México. En Lucero Enríquez (Ed.). *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, IV Coloquio Musicat. México: UNAM, 239-260.
- Martínez Baracs, R. (2008). Carta a Carlos Montemayor, 1-13. Recuperado el 2 de junio de 2016, de http://somehil.org/wpcontent/uploads/2015/03/carta_a_los_montemayor.pdf
- Medina, R. (6 de junio de 1898). Un amigo de una carta. *Frégoli*, 3.
- Mejía Prieto, J. (1984). *Así habla el mexicano: diccionario básico de mexicanismos*. México: Panorama Editorial.
- Mendieta, G. de (1870). *Historia eclesiástica indiana: obra escrita á fines del siglo XVI*, t. I, México: F. Díaz de León y Santiago White.
- Moliner, M. (1994). *Diccionario de uso del español*, Biblioteca románica hispánica, V. Diccionarios, 5. Madrid: Editorial Gredos.
- Mollete (18 de octubre de 1903). Las fiestas de Guanajuato. *El Colmillo Público*, t. I, núm. 6, 95.
- Moreno de Alba, J. G. (marzo-junio de 2001). El Diccionario de la Real Academia. *Biblioteca de México*, 62-63, 27-33.
- _____. (24 de mayo de 2006). Nahuatlismos de referente “europeo”. *Este país*, 28-30. Recuperado el 6 de mayo de 2016, de http://archivo.estepais.com/inicio/historicos/183/31_cultura9_minucias_moreno.pdf
- Morvay, K. (1981). Proyecto para un “Pequeño Diccionario de uso del español en México”. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de español*, XIV (24), 87-103.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*, t. II. Zapopan, Jal.: Universidad Panamericana.
- Parker Hanson, E. (1945). *Index to Map of Hispanic America. Map of Hispanic America*, Publication No. 5. Washington: US Government Printing Office.
- Pedro (16 de mayo de 1906). Ricardo Wagner. *El Tiempo*, año XXIII, núm. 7672, 1.
- P. Lussa (9 de julio de 1947). Poesía. *El Informador*, año XXX, t. CXI, 4.
- Pérez Sabido, L. (18 de agosto de 2013). Casiano González, virtuoso del tololoche. *Opinión*. Recuperado el 11 de junio de 2016, de <http://sipse.com/opinion/casiano-gonzalez-virtuoso-del-tololoche-47107.html>
- Ramos Altamira, I. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario.
- Real Academia Española (1729). *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Francisco del Hierro.
- _____. (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Reuter, Jas (1981). *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial.
- Robelo, C. A. (1915). *Diccionario de aztequismos o sea Jardín de las raíces aztecas. Palabras del idioma nahuatl, azteca o mexicano, introducidas al idioma castellano bajo diversas formas*. México: Ediciones Fuente Cultural.

- Romero, J. C. (1945). Historia de la música [en Yucatán]. En Carlos Echánove Trujillo (Coord.), *Enciclopedia yucatanense*. México: Gobierno de Yucatán.
- Roubina, E. (1999). *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Conaculta-Ortega y Ortiz Editores.
- _____ (2004). El conjunto orquestal novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII. En Victor Rondón (Comp. y Ed.). *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*, Memorias del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (IV ECSIM). Santa Cruz de la Sierra, Bol.: Asociación Pro Arte y Cultura, 93-105.
- _____ (2007). La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco de México: un acercamiento al problema, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXI (21), 42-65.
- _____ (2009). *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes, Joyas musicales de la catedral de Valladolid-Morelia*, Colección Anima Mundi V. México: AMCATH-Ediciones Eón.
- _____ (2010). Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical. En Daniel Puig (Ed.). *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos*, Memorias del I Simposio Brasileño de Postgraduados en Música (Simpom), Rio de Janeiro: UNIRIO, 63-83.
- Saldívar, G. (1987). *Historia de la música en México*. México: Ediciones Gernika.
- Suárez Molina, V. M. (1945). *El español que se habla en Yucatán, apuntamientos folológicos*. Mérida, Yuc.: Díaz Massa.
- Terreros y Pando, E. de (1787). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, t. II. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Turrent Díaz, M. de L. (2011). *Rito, música y poder en el espacio de la Catedral Metropolitana, 1790-1810*. Tesis doctoral. México: UNAM.
- Urbina, M. (1903). Notas acerca de los 'Ayotli' de Hernández, ó Calabazas indígenas. *Anales del Museo Nacional*, 1, 353-390.

Evguenia Roubina, violonchelista y musicóloga mexicana de origen bielorruso, doctora en Ciencias del Arte por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia), profesora de tiempo completo de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro regular de la Academia Mexicana de Ciencias. Es autora de más de treinta artículos y cuatro libros dedicados al estudio de la música mexicana. Su trabajo en este campo ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile), entre otras distinciones internacionales.
eroubina@gmail.com