

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

La percepción de la guitarra en las ediciones mexicanas: Desde finales del virreinato al siglo de independencia

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3c37v990>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 5(2)

Author

Díaz-Santana Garza, Luis

Publication Date

2020

DOI

10.5070/D85247761

Copyright Information

Copyright 2020 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



La percepción de la guitarra en las ediciones mexicanas: Desde finales del virreinato al siglo de independencia*

LUIS DÍAZ-SANTANA GARZA
Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen

Este artículo pretende dar cuenta de la difusión de la guitarra en todos los estratos sociales, por medio de las publicaciones periódicas y los escritores en el México del siglo XIX. Basado en la historia cultural, se analizan factores relacionados con la percepción social del instrumento, y las categorías en las que fue ubicado por los cronistas de la época, destacando su relación con la cultura mexicana. Mi propuesta es que la guitarra se convirtió en un símbolo de identidad y del incipiente nacionalismo.

Palabras claves: guitarra, nacionalismo, estudios culturales, estudios fronterizos

Abstract

This article hopes to give an account of the spread of the guitar in all social strata, through periodicals and writers in nineteenth-century Mexico. Based on cultural history, I analyze the factors related to the social perception of the instrument, and the categories in which it was located by the chroniclers of the time, highlighting its relationship with Mexican culture. Thus, I propose that the guitar became a symbol of identity and of incipient nationalism.

Keywords: guitar, nationalism, cultural studies, Mexico-U.S. border studies

El 8 de noviembre de 1776, casi a media noche, en el pueblo de Nochistlán —entonces perteneciente a la Real Audiencia de la Nueva Galicia— se presentaron en casa del teniente interino varios indios de la localidad, para denunciar que un tal Nicolás Vázquez había dado de palos a María Josepha Hernández, lo cual la puso al borde de la muerte. Como parte de las diligencias que llevó a cabo la autoridad en los días posteriores, se supo que aquel conflicto fue originado cuando la agredida, y algunos familiares, cantaron y bailaron en cierta casa, a deshoras de la noche. Al llegar a dicha vivienda, el acusado de la paliza montó en cólera, e inquirió a los presentes: “¿Qué picardías y maldades son éstas de dar música en esta casa?”¹

Eventualmente, María Josepha se recuperó de las heridas pero, en relación con mi objeto de estudio, quiero resaltar la declaración de su esposo, Joseph Antonio Valencia, quien manifestó que acompañaba a su mujer y a su hijo el día que fueron a “dar música”. En su exposición, mencionaba el

* Dedicado a Eloy Cruz Soto y Antonio Corona Alcalde.

¹ “1776. Causa contra Nicolás Vázquez...” (Manuscrito), Archivo Histórico del Estado de Zacatecas (AHEZ), f: poder judicial, s: causas criminales, c: 10, ex: 23, Zacatecas.

instrumento musical que llevaban para acompañar sus canciones y danzas, llamándolo indistintamente “vihuela” y “guitarra”. Desde el siglo XVI, se hablaba de una “vihuela común”: instrumento de seis “órdenes” —o cuerdas dobles—, afinado con los mismos intervalos del laúd. No obstante, también se construían vihuelas de cuatro, cinco, y siete órdenes, y las fuentes identifican como “guitarras” a las dos primeras.²

Antecedentes

A finales del siglo XVIII, en tiempos del relato con el que iniciamos, la vihuela o guitarra más común en Europa variaba según el país, mientras atravesaba un proceso de transformación, que décadas después tendría como resultado la guitarra moderna. En Francia, en 1777, el tratadista Giacomo Merchi recomendaba encordar la guitarra con seis cuerdas sencillas, ya que era más fácil de afinar y puntear.³ Por su parte, en su libro *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, presentado en Madrid en 1799, Federico Moretti señalaba que, en lo personal, él prefería interpretar el instrumento de siete cuerdas sencillas. Sin embargo, aclaraba que consagró sus *Principios* para la guitarra de cinco órdenes, pues era la favorita en Italia, donde divulgó su obra pocos años antes. Posteriormente, con miras a promover su tratado en España, lo tradujo, y lo adaptó a la guitarra de seis cuerdas dobles.⁴

Los *Principios para tocar la guitarra* se reimprimieron en 1807, y otros manuales confirman la demanda de libros y el gran entusiasmo que existía en la península ibérica por la guitarra de seis órdenes: desde el año de 1773, Juan Antonio de Vargas y Guzmán⁵ hizo circular un manuscrito para el instrumento con bordones (bajos) afinados a la octava, y tanto en Estados Unidos como en México se conservan copias posteriores del mismo. Además, es sobresaliente que, en el año en el que Moretti presentó su tratado en castellano, fueron editados otros dos métodos para guitarra de seis órdenes: en Salamanca, la *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes...*, con texto de

² John Griffiths, “The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context”, en *Performance on Lute Guitar and Vihuela*, ed. Victor Coelho (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 158–179.

³ Richard Savino, “Essential Issues in Performance Practices of the Classical Guitar, 1770–1850”, en *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, ed. Victor Coelho (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 197.

⁴ Federico Moretti, *Principios Para Tocar La Guitarra De Seis Ordenes, Precedidos De Los Elementos Generales De La Música* (Madrid: En la librería de Sancha, 1799).

⁵ Juan Antonio de Vargas y Guzmán, and Ángel Medina Álvarez, *Explicación De La Guitarra: Cádiz, 1773* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994).

Antonio Abreu,⁶ con divertimentos compuestos por Víctor Prieto, y en Madrid, el *Arte de tocar la guitarra española por música*, de Fernando Ferandiere.⁷

El siglo XIX español sería testigo de la publicación de casi medio centenar de libros similares, que pretendían enseñar música, y que el lector aprendiera a tocar la guitarra sin necesidad de contar con un maestro. De acuerdo con el guitarrista e investigador estadounidense Richard Savino,⁸ a partir de la década de 1810 dichos escritos fueron dedicados a la guitarra de seis cuerdas sencillas, que se convirtió por esos años en el instrumento estándar en todo el mundo hispanoparlante. Aunque no es del todo exacta la afirmación anterior, puesto que, al menos en México, diversas crónicas demuestran que se continuó tocando la guitarra de seis cuerdas dobles hasta mediados del siglo,⁹ e incluso gozó de gran popularidad la guitarra de siete cuerdas dobles, o semidobles —con las tres cuerdas agudas sencillas y las otras dobladas a la octava—, conocida popularmente como séptima, o *sétima*. Para este instrumento se elaboraron manuscritos, como el del “Profesor D.V.C.” (1820) quién suponemos era el profesor Don Vicente Castro,¹⁰ y vieron la luz una decena de métodos, como los de Antonio Martínez (ca. 1851) y Miguel Planas (ca. 1880).¹¹ Asombrosamente, la “sétima mexicana” se tocaría en el ámbito “popular” y “culto” hasta las primeras décadas del siglo XX, como lo comprobamos con las cincuenta y dos canciones populares con acompañamiento para guitarra séptima que la Casa Wagner publicó en 1905,¹² y con los discos de 78 rpm que nos legó el compositor y guitarrista Ignacio Orozco, conocido como tío Nacho, quien grabó para la compañía Víctor varias piezas para guitarra de siete cuerdas a finales de la década de 1920.¹³ Además de la séptima, los mexicanos concibieron otros instrumentos de cuerda que se hicieron muy populares y representaron una identidad local, como el bandolón, cuya referencia más antigua procede del año 1799, cuando

⁶ Antonio Abreu, and Víctor Prieto, *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorías y pasos difíciles que se pueden ofrecer, con método fácil de ejecutarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano* (Salamanca: En la imprenta de la Calle del prior, 1799).

⁷ Fernando Ferandiere, *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado* (Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799).

⁸ Savino, “Essential issues in performance practices...”, p. 197.

⁹ Por ejemplo *El Monitor Republicano*. Junio 25, 1852, Año VIII, No. 2592, p. 4.

¹⁰ Juan Carlos Laguna, “Teórica de música: Algunas obras didácticas para la enseñanza de la guitarra en el inicio del México decimonónico”, en *Guitarra Mexicana. Tiempos y Espacios Del Alma Mía* (México: INAH, 2016), p. 146.

¹¹ Arturo Ramírez Estrada, “La guitarra séptima mexicana: Estudio comparado de tres métodos del siglo XIX (1851–1890)”, Tesis inédita de doctorado (Universidad Autónoma de Madrid, 2010), pp. 10–29.

¹² *Diario Oficial de los Estado Unidos Mexicanos*, Septiembre 23, 1905, Tomo LXXX, Número 20, pp. 4 y 5.

¹³ La séptima mexicana ha experimentado un “renacimiento” en los últimos veinte años debido a un pequeño grupo de músicos, entre los que se encuentran el autor de este artículo, Miguel Limón González †, Selvio Carrizosa Ontiveros †, y Arturo Ramírez Estrada, entre otros.

apareció un anuncio que mencionaba la disponibilidad de “encordaduras” para el mismo.¹⁴ En el último cuarto del siglo XIX encontramos al bajo sexto, que corrió con mejor suerte que sus familiares cercanos.¹⁵ Más adelante regresaré al tema del nacionalismo y los instrumentos musicales.

Pero volviendo a nuestro espacio temporal, y gracias al incesante intercambio de ideas y tradiciones entre España y sus posesiones, seguramente el instrumento preferido en la Nueva España a finales del período virreinal también fue la guitarra de seis cuerdas dobles y, debido a cierto desfase temporal, aún no se perdía el gusto por la de cinco órdenes. Como lo hemos constatado, la percepción de la sociedad relacionaba al instrumento con las clases bajas, con las “picardías” y las “borracheras”, como lo subrayó el acusado Nicolás Vázquez. No es fortuito que la guitarra, o vihuela, con la que fue a “dar música” la familia de María Josepha, terminara quebrada en medio de la escandalosa riña.

Es verdad que, como indicó el investigador mexicano Antonio Corona Alcalde¹⁶ la sencillez para ejecutar música “sin complicaciones”, así como su construcción probablemente “más barata”, nos puede ayudar a entender “el porqué se le adjudicaban connotaciones populares” a la guitarra. Pero también es cierto que hermanar a la guitarra con el vulgo, y a la vihuela con la aristocracia, es un mito, pues tanto la primera era tocada por la nobleza y la realeza,¹⁷ como la segunda por las clases medias y hasta por *oracioneros* —cantantes populares de baladas— en la España del renacimiento.¹⁸ Y si hablamos de la vihuela, el gusto por el instrumento no sólo traspasaba estamentos, sino también religiones, ya que era tocada por cristianos, judíos y musulmanes.¹⁹

En México, se cuenta con escasa información sobre la música instrumental en tiempos del virreinato y la independencia, aunque podemos afirmar que la guitarra gozaba de una enorme aceptación, como lo acredita la existencia de un “maestro encordador de vihuelas” en la ciudad de México,²⁰ o las noticias de diversos cargamentos marítimos, como el que transportaba de Veracruz a Campeche la goleta *Nuestra Señora del Carmen*, que incluía “400 gruesas de cuerdas de guitarra”, es

¹⁴ *Gazeta de México*, Julio 20, 1799, Tomo IX, Núm. 51, p. 408.

¹⁵ Véase Luis Díaz-Santana Garza, “El bajo sexto: Símbolo y unificador cultural en la frontera México-Estados Unidos”, *Acta Musicologica* 88, no. 1 (2016): 49–61.

¹⁶ Antonio Corona Alcalde, “Los instrumentos de cuerda punteada en la Nueva España”, en *Guitarra mexicana: Tiempos y espacios del alma mía* (México: INAH, 2016), p. 83.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 91.

¹⁸ Véase John Griffiths, “The Vihuela: Performance Practice...”, y John Griffiths, “At Court and at Home with the Vihuela De Mano: Current Perspectives on the Instrument, Its Music and Its World”, *Journal of the Lute Society of America* XXII (1989): 1–27.

¹⁹ Griffiths, “The Vihuela: Performance Practice...”, p. 159–160.

²⁰ “1798” (Manuscrito), Archivo General de la Nación (AGN), Inquisición, Vol. 1310, f. 200, Ciudad de México.

decir, unas 57,600 cuerdas,²¹ o la fragata *Santa Ana*, que trasladaba hacia La Habana (sic) “461 gruesas de cuerdas para guitarra”: ¡más de 66,000 cuerdas!²² Debemos aclarar que las delgadas cuerdas de tripa de la guitarra tenían otros usos, algunos en la medicina, pues eran empleadas por los médicos para revisar el “estado del caño de la orina” en sus pacientes varones.²³ Estamos al tanto de que se construían instrumentos musicales en la Nueva España desde los años posteriores a la conquista, y que pronto se establecieron centros dedicados a la producción artesanal de los mismos, como Paracho, Michoacán, o Texquitote, en San Luis Potosí,²⁴ pero prácticamente desconocemos esa otra manufactura: la elaboración de cuerdas de tripa y acero a gran escala, que incluso se daba el lujo de exportar sus productos.

Gracias a los periódicos, distinguimos que eran muy comunes los anuncios que promovían la venta de piezas y métodos musicales para guitarra en la Nueva España, y la organización de conciertos protagonizados por el instrumento. Sobre el primer tema, a comienzos de 1826, el compositor Mariano Elízaga, entonces director de la Academia Filarmónica, anunciaba la aparición de una imprenta de música, la primera de la nueva nación. Los redactores del *Águila Mexicana* manifestaban que habían recibido un ejemplar de las primeras composiciones que la imprenta tiró, destacando que el referido folleto tenía la particularidad de ser “todo mejicano”: obra, autor y hasta el papel. Por su parte, el maestro Elízaga afirmaba que si el “público ilustrado” recibiera sus obras “con agrado”, establecería un “periódico filarmónico”, que publicaría piezas para “clave y guitarra”.²⁵ Al parecer, el público carecía de recursos —o no era tan ilustrado—, pues hasta donde sabemos Elízaga nunca distribuyó las prometidas partituras para guitarra. Pero a lo largo del siglo XIX, sobre todo en las últimas décadas, se multiplicaron las casas editoras dedicadas exclusivamente a la música, no sólo en la Ciudad de México, sino que también florecieron en un grado notorio y “difícil de descifrar” las ediciones locales.²⁶

En relación al segundo punto, el de los conciertos, contamos con infinidad de crónicas teatrales en la capital y en los estados, y podemos referirnos en particular a la del compositor y guitarrista catalán Narciso Bassols. El viernes 18 de junio de 1852 el músico tocó cinco piezas en el Gran Teatro de Santa-Anna, alternando con otros intérpretes. El periódico *El Universal* elogió “esa admirable limpieza de ejecución que tan alta reputación le han merecido en Madrid y Barcelona, Londres y París, Nueva York y la Habana...”, pero más adelante, reconoce que “debido a un defecto acústico del teatro”, le fue imposible ostentar las cualidades “que lo distinguen de los demás

²¹ *Gazeta de México*, Agosto 18, 1794, Tom. VI, Núm. 51, p. 2.

²² *Gazeta de México*, Octubre 8, 1798, Tom. XI, Núm. 10, p. 3.

²³ *Gazeta de México*, Abril 25, 1804, Tom. XII, Núm. 9, p. 5.

²⁴ Víctor Hernández Vaca, *La mata de los instrumentos musicales huastecos, Texquitote, San Luis Potosí* (Zamora: COLMICH, 2016), pp. 22, 23 y 142.

²⁵ *Águila Mexicana*, Febrero 2, 1826, pp. 1 y 4.

²⁶ Ricardo Miranda, *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana* (México: UV/FCE, 2001), p. 135.

guitarristas”.²⁷ *El Monitor Republicano* publicó a los pocos días una columna firmada por “varios aficionados a la música”, exponiendo que el redactor de *El Universal* “seguramente es primera ocasión que oye sonar este armonioso instrumento en este teatro. Nosotros lo hemos oído de distintas maneras... y con tal que sea bueno el tocador y el instrumento, se hará percibir en cualquier lugar.” No negaban la “limpieza, facilidad y ejecución... del Sr. Bassols... pero no es una maravilla para México, adonde hemos oído guitarristas mejores, como Arsinas... Sayas, Valadés, Ocadiz y otros muchos...”.²⁸ Aquí, se enumeran diversos guitarristas nacionales a los que consideraban de igual o mayor estatura artística, pero hay que preguntarnos si el concierto de Bassols fue realmente malo; si los alegatos sugieren un capítulo de la rivalidad entre rotativos; o si sólo se trató de un simple caso de chovinismo guitarrístico. No lo sabemos, pero a pesar de la fanfarrona crítica, el público recibió cordialmente a Bassols, quien se quedó a vivir en México, instalando una imprenta religiosa en Puebla.²⁹ No sería el único español que visitó nuestro país: otro “eminente guitarrista” ibérico deleitó a los mexicanos durante 1895–1896, tanto en la ciudad de México como en el interior: Antonio J. Manjón, interpretando piezas propias, y también de sus compatriotas: Fernando Sor, Dionisio Aguado y Napoleón Coste.³⁰

La guitarra en tinta y papel

Los datos anteriores nos dan una idea general de la difusión de nuestro instrumento y su música durante el período, pero: ¿Cuál era la percepción social de la guitarra y de sus adeptos? Por un lado, tenemos la historia con la que iniciamos, de canto, música y danza en un contexto popular y pueblerino, de melodías difundidas por medio de la tradición oral, donde se vinculaba a la guitarra con la dipsomanía, las riñas y los excesos. Pero no solamente en pequeñas villas se daban este tipo de acontecimientos, sino también en ciudades más grandes, y hasta en la capital del país, como lo advertimos durante una noche de verano en 1830, cuando el auxiliar número tres de rondas tuvo que dispersar “una reunión de hombres armados, que estaban formando escandalo con una vihuela en la tienda de S. Pablo”.³¹ Aquí, no se mencionan altercados ni bebidas embriagantes, pero el redactor parece dar a entender que la vihuela era la causante del bullicio, y que en un momento dado podía ser tan peligrosa como las armas en la esfera pública. Incluso, para resaltar el vínculo del instrumento con la fiesta, y las cosas fuera de lugar, un refrán de esa época era “como guitarra en funeral”.³²

²⁷ *El Universal*, Junio 21, 1852, Tom. VIII, N. 66, p. 3.

²⁸ *El Monitor Republicano*, Junio 25, 1852, Año VIII, No. 2592, pp. 3–4.

²⁹ Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*. México: Siglo XXI Editores, 2000, p 100.

³⁰ Sobre el concierto en la ciudad de México: *El Siglo Diez y Nueve*, Marzo 18, 1895, Novena Época, Año 54, Tomo 107, pp. 1-2; sobre el concierto en Guadalajara: *El Correo Español*, Septiembre 25, 1895, Tomo VI, Año VI, Número 1,599, p. 2; y sobre el concierto en San Luis Potosí: *El Tiempo*, Junio 11, 1895, Año XII, Núm. 3527, p. 3.

³¹ *El Gladiador*, Junio 17, 1830, Tom. 1º, Núm. 83, p. 2.

³² *El Sol*, Julio 16, 1826, Año 4, Núm. 1128, p. 4.

En el imaginario colectivo del siglo XIX, la guitarra fue ligada a la “ínfima clase de la sociedad... la plebe”, como lo hace evidente una crónica anónima de 1838. El autor visitó la casa de su costurera, quien vivía en el barrio de San Sebastián, en la Ciudad de México, a la que sorprendió en pleno sarao, “demostrando la habilidad de sus piernas, bailando un jarabe con el barbero del barrio”. Notó que se repartían vasitos de aguardiente, y “no se economizaban los bizcochos y las tortitas de cuajada”, pero se horrorizó cuando vio una mesita donde “estaba tendido entre cuatro velas de sebo el cadáver de una criatura como de dos años de edad”. Por supuesto que la música era un ingrediente fundamental de este velorio de gente humilde, ya que, alegrando aquel espectáculo de la “clase infeliz de nuestra sociedad”, se encontraban en un rincón “tres tocadores de vihuelas y uno de harpa”, además de algunas jaranitas que tañían otros aficionados.³³

Las vigiliass para dar el último adiós a los difuntos no eran muy diferentes en los pueblos de indios, como lo comprobó un viajero inglés cerca de Orizaba, Veracruz. A pesar de las reiteradas prohibiciones del cura local, los habitantes defendían su costumbre de beber pulque y tepache, cantando y bailando toda la noche, asegurando que cuando moría un niño podían “regocijarse de que la criatura ha subido al cielo en un estado de inocencia”. En dichas zonas rurales, la guitarra también acompañaba este tipo de celebraciones, aunque en este caso, las dos vihuelas que azuzaban a los bailadores no tenían cuerdas de tripa, sino de “alambres de acero y de metal, cuyo sonido aunque agudo y penetrante no deja de ser agradable”. El visitante subrayaba que “una plantilla de cuerno delgada y flexible” era la encargada de hacer vibrar las cuerdas, y aseveraba que las danzas no eran de origen indígena, “pues se asemejan mucho a aquellas que danza el pueblo español”.³⁴

Esta asociación de la guitarra con los convites y embriagueces de los marginados se mantuvo durante todo el siglo XIX, de tal manera que en tiempos del segundo imperio mexicano, en 1865, se expidió en la península de Yucatán una *Ley para corregir la vagancia*, que incluyó once categorías para definir a los ociosos, y una de ellas comprendía a “los músicos con arpas, vihuelas u otros instrumentos que se dedican a visitar vinaterías, bodegones y pulquerías”.³⁵ La cultura occidental otorgó gran importancia al trabajo, por lo que los individuos que no formaban parte del mundo laboral se consideraban un lastre para este modelo de desarrollo, y cualquier Estado moderno trataba de incorporarlos a la productividad. Por lo tanto, podemos constatar que los músicos populares que se desempeñaban en centros de esparcimiento eran calificados como holgazanes, y no gozaban de buena reputación en muchos lugares de la nación.

Pero si había un sector de la sociedad que desaprobaba y hasta censuraba el uso de la guitarra, por otro lado, tenemos ciudadanos que creían que su práctica era edificante. Por desgracia, no hay muchas noticias al respecto, debido a que tales interpretaciones musicales eran desarrolladas en los espacios familiares, generalmente como resultado de un conocimiento básico de la teoría musical, por medio de la ejecución de “piezas escogidas para guitarra sola”, que se podían comprar “a precios

³³ *Semanario de las señoritas mexicanas* (1841), Tomo 2, pp. 402–408.

³⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, Marzo 24, 1850, pp. 2–3.

³⁵ Pedro Miranda Ojeda, “Sociedad y Trabajo Durante El Siglo XIX. La Utilidad Social Como Problema Económico”, *Estudios Sociológicos XXV*, no. 74 (mayo-agosto 2007): 369–397.

muy cómodos” en diversas librerías.³⁶ En la prensa de nuestro período abundan los anuncios que promueven la venta de partituras de música vocal e instrumental para el consumo privado.

La comprensión de los principios para ejecutar la guitarra, o cualquier otro instrumento musical, era un valor expresivo en la sociedad decimonónica mexicana: a lo largo de la centuria veremos textos en prosa y verso, de nuestros famosos escritores y de los desconocidos, que ensalzan a las personas que poseían los rudimentos de la técnica instrumental, sobre todo en lo que respecta al género femenino, como lo cotejamos en un relato anónimo de 1841:

Yo estaba transportado de júbilo, pensando que esta hechicera criatura comprendía toda la poesía de aquella hermosa composición, y no me engañé; porque tomando una guitarra, sus ágiles dedos pulsaron las cuerdas sonoras, y al punto oí que su voz expresiva y pura dominaba los trozos más preciosos de la armonía, y que la belleza de sus miradas se animaban por una doble inspiración.³⁷

También durante esa década, uno de los más célebres autores mexicanos, Manuel Payno,³⁸ publicó por entregas la novela *El fistol del diablo*, en la cual destaca una importante característica de la guitarra que no tiene ningún otro instrumento para el acompañamiento de canciones y danzas, su portabilidad:

... se proveyeron de vinos, conservas, frutas y dulces, de una baraja, de un dominó, de un ajedrez y de una guitarra, y poco faltó para que no llevase un piano y algunas partituras de los valeses y las óperas de moda.

Y si nos referimos a los bardos, uno de los mejores testimonios de la trascendencia de la educación musical en la vida de los individuos lo encontramos en el poema *El Piano*, que Amado Nervo publicó en 1896,³⁹ donde insiste que era un elemento imprescindible e indispensable en la educación de las jóvenes damas. El autor calculaba que en su tiempo había unas cuarenta mil jóvenes que estudiaban piano en el país, por lo que podemos especular que el número de intérpretes de guitarra era mayor.⁴⁰ En torno a la guitarra séptima, que ya cité, tuve oportunidad de conocer algunas de las colecciones particulares más valiosas que se conservan en la nación, y debo destacar que la mayoría de los instrumentos originales que han llegado hasta nosotros poseen mástiles extremadamente angostos, lo cual indica que fueron contruidos expresamente para las finas manos de las señoritas. Por ello, es viable establecer que tanto el piano como la guitarra eran asociados en México con un estatus de género, en este caso femenino.

³⁶ *Águila Mexicana*, Noviembre 4, 1826, Año IV, Núm. 189, p. 4.

³⁷ *Semanario de las señoritas mexicanas* (1841), Tomo 2, p. 131.

³⁸ Manuel Payno, *El fistol del diablo, novela de costumbres mexicanas* (México: Editorial Porrúa, 1999), p. 764.

³⁹ Amado Nervo, *Obras completas* (México: Aguilar, 1991), pp. 650–651.

⁴⁰ Sobre el tema de la enseñanza musical y las diferencias de género en el México decimonónico, véase Luis Díaz-Santana Garza, *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930): Una historia socio-cultural* (Zacatecas: IZC/FECAZ, 2009).

Por otra parte, citamos los velorios de la clase baja donde intervenían las vihuelas, pero dicho instrumento también estaba presente en espacios performativos de otros estratos sociales, tal como en la misa que presencié el redactor del periódico *El Sol*,⁴¹ quien pasó por una capilla en la calle de la Victoria, durante una mañana del novenario de Navidad, y se asombró cuando escuchó un “coro de voces fandangueras” que “en unión de bandolones, vihuelas y bajo”, interpretaban cantares del dúo de Otelo, “y otras piecitas (sic) tan bien cantadas como análogas al acto en que se hacía uso de ellas”. Aquí vemos una combinación de cantantes e instrumentos “populares” que ejecutaban obras “clásicas”, haciendo patente que no imperaba una diferencia tajante entre “alta” y “baja” cultura.

Por si fuera poco, comenzamos narrando las desgracias que se originaban en la vía pública cuando la música se hacía presente a deshoras de la noche, pero sería injusto limitar nuestra imaginación a tales episodios, ya que las serenatas han sido parte substancial del proceso de enamoramiento en el mundo hispanoparlante desde tiempos remotos. Se conocen antiguos romances españoles que idealizan la figura del apasionado pretendiente, que canta acompañándose de instrumentos de cuerda pulsada. En México hay un sinfín de ecos de aquellos romances, como el que presentó *El Águila Mexicana*,⁴² proclamando que “eran la poesía del vulgo y no con intención de menospreciarlas”. El redactor afirmaba que tales romances “fueron propiamente nuestra poesía lírica: en ellos empleaba la música sus acentos: ellos eran los que se oían en los estrados, y por las calles en el silencio de la noche, al son del harpa o la vihuela: ellos servían de incentivo a los amores, y tal vez de flechas a la sátira...”.

Finalmente, si antes observamos que adquirir una guitarra era fácil por su bajo costo, también se producían instrumentos excesivamente ornamentados y costosos, muy queridos por sus propietarios debido a que mostraban su estatus social. Un ejemplo es el de cierto ciudadano, que ofrecía una gratificación a la persona que regresara “una vihuela inglesa de siete ordenes, maqueada, con su caja amarilla y brazo negro”, que había sido robada de su casa.⁴³ De hecho, desde tiempos virreinales, los buenos instrumentos musicales eran muy apreciados, a tal grado que el obsequiar uno a personas “importantes” podían beneficiar enormemente al “generoso”, tal como le ocurrió al minero Cristóbal Ordoñez, quien regaló en 1557 una vihuela al oidor de la Nueva Galicia, Miguel Contreras de Guevara, el cual lo retribuyó nombrándolo corregidor de Tlajomulco.⁴⁴

Antes de terminar este apartado, hay que revelar que no todos le adjudicaban a la guitarra valores completamente negativos o enteramente positivos, como lo muestra un editorial del periódico *El mosquito mexicano*,⁴⁵ fechado en 1835, donde el autor enfatiza las desigualdades sociales asociadas a varios objetos productores de sonido, indicando que “el pueblo indulgente” se

⁴¹ *El Sol*, Enero 5, 1832, Año 3º, Núm. 919, p. 3.

⁴² *El Águila Mexicana*, Agosto 14, 1824, Año 2, Núm. 122, p. 4.

⁴³ *El Sol*, Diciembre 10, 1830, Año 2, Núm. 528, p. 4.

⁴⁴ Leticia del Río Hernández, “Una aproximación a la música y la religiosidad en el Zacatecas colonial”, Tesis inédita de Maestría (Universidad Autónoma de Zacatecas, 1994), pp. 81–82.

⁴⁵ *El mosquito mexicano*, Octubre 23, 1835, Tom. II, Núm. 61, pp. 3–4.

entretiene con *pitos* y flautas, mientras que las “personas de muy afinado gusto” son las que se complacen con las más exquisitas piezas, tocadas en “primoroso clave”. Sin embargo, el redactor coloca a la guitarra en un sitio intermedio, apreciada por varias capas sociales, alegando que es un “humilde instrumento”, pero acepta que “hoy está muy en uso en esta capital, y admirablemente tocada por algunos”. Aún a finales del siglo apreciamos que esta tendencia ambivalente se conservó, pues en el *Diccionario técnico enciclopédico de la música*, recopilado por Baltazar García Vera,⁴⁶ editado en Matamoros en 1890, se precisaba que la guitarra era el instrumento “más común y popularizado de nuestro país”, cuyo origen “se remonta a una gran antigüedad”. Más adelante, explicaba que “se presta a todo género de combinaciones armónicas; pero su timbre... hace que, a excepción de algunos artistas hábiles que se han distinguido por su gran ejecución... la generalidad no se dedica a un estudio serio de este instrumento”. Así, constatamos que la guitarra fue asimilada por toda la sociedad mexicana.

Los territorios mexicanos que se incorporaron a Estados Unidos: el odio racial y la revuelta ocasionada por una guitarra en Los Ángeles

Jugando un papel fundamental en la consolidación de pueblos y villas desde los primeros días de la ocupación española, las órdenes religiosas transportaron hacia el aislado y apartado norte de la Nueva España la música y los aparatos sonoros, de tal manera que los franciscanos “enseñaban a los naturales a cantar himnos cristianos, y a tocar instrumentos musicales europeos”.⁴⁷ El historiador estadounidense Herbert E. Bolton y sus discípulos descubrieron que la influencia española fue positiva para los norteamericanos, especialmente en la minería y ganadería, pero también en los campos de la literatura y la música.⁴⁸ El actual sudoeste de Estados Unidos fue parte de la Nueva España durante el período colonial, y se convirtió en territorio mexicano luego de la emancipación de la monarquía hispánica. Empero, las banderas mexicanas ondearon allí por poco tiempo: sólo quince años después de la independencia el estado de Texas se reveló; Nuevo México y California se separaron durante la guerra de 1846–1848; y gracias a la compra de James Gadsen se perdió el territorio de Arizona en 1854.⁴⁹

Al convertirse en suelo estadounidense, algunos angloamericanos recién llegados estimularon el rencor contra los habitantes de origen mexicano,⁵⁰ tal como lo prueba la crónica del periódico angelino *El clamor público*. A mediados del mes de julio de 1856, una guitarra sirvió como pretexto para justificar el odio racial que provocó un motín, cuando el diputado sheriff William Jenkins asesinó de un balazo al guitarrista Antonio Ruiz. El funcionario se presentó en casa de Ruiz con una “orden

⁴⁶ Baltazar García Vera, *Diccionario técnico enciclopédico de la música* (Matamoros: Editor Modesto González, 1890), p. 182.

⁴⁷ David Weber, *La frontera española en América del Norte* (México: FCE, 2000), p. 154.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 496.

⁴⁹ David Weber, *La frontera norte de México, 1821-1846: El sudoeste norteamericano en su época mexicana* (México: FCE, 2005), p. 15.

⁵⁰ Véase Weber, *La frontera española...*, capítulo XII.

de ejecución por una suma insignificante”, y de inmediato se apoderó de la guitarra que se localizaba en la morada del finado. La “señora de la casa” rogó a Jenkins que le devolviera el instrumento, pero sin ninguna razón él sacó su arma y le disparó a su esposo. A los pocos días, cuando el sheriff se encontraba bajo custodia de la ley, un centenar de mexicanos armados llegaron a la plaza y tuvieron un intercambio de balas con angloamericanos, resultando herido el Marshall Guillermo C. Getman. Pero Jenkins obtuvo muy pronto libertad bajo fianza, lo cual mostraba la inequidad de las nuevas instituciones jurídicas, y el rotativo lamentaba las “diferencias que se han suscitado entre los americanos y los mexicanos... el desorden que tuvo lugar... sólo ha servido para poner más distantes las barreras que por mucho tiempo existen entre las dos razas”.⁵¹ Eventos violentos, como este, se multiplicaron por todo el sudoeste americano durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en Texas.

A pesar de la hispanofobia, y como un recurso contra la asimilación cultural, los mexicanos que radicaban en el lejano norte trataron de mantener sus costumbres, específicamente el idioma, logrando escribir la historia y tejer redes de sociabilidad por medio de la publicación de folletos en su lengua madre. El primer periódico en español se remonta a 1808, cuando vio la luz *El Misisipí*, en Nueva Orleans.⁵² Luego, hacia mediados del siglo, sólo en San Francisco se publicaban casi una veintena de periódicos en español, y justamente en el estado de California la guitarra tuvo gran popularidad, y fue difundida por artistas hispanoparlantes de la talla de Vicente Quevedo, Luis Toribio Romero, Miguel S. Arévalo (Guadalajara, Jalisco, 1843- Los Ángeles, California, 1900) y Miguel Y. Ferrer (San Antonio, Baja California, 1832–Oakland, California, 1904).⁵³ Además de ser brillantes concertistas de guitarra, estos músicos también destacaron en el ámbito de la composición, y sus carreras confirman la influencia mexicana en la región recientemente anexada a la Unión Americana. Miguel S. Arévalo, por ejemplo, era maestro de música en el Colegio de las Hermanas de la Caridad en Los Ángeles, y enseñaba en su domicilio guitarra, piano, canto y el idioma español.⁵⁴ En su faceta de concertista, Arévalo se presentaba con frecuencia en escenarios locales, siendo invitado como guitarrista al concierto que ofrecieron en el Salón Turn-Verein la eminente pianista venezolana Teresa Carreño (1853–1917) y su esposo, el violinista belga Emile Sauret (1852–1920), en el verano de 1875.⁵⁵

Si en México existía una percepción ambivalente de la guitarra, algo similar ocurría en el nuevo sudoeste americano. Por una parte, además de los citados compositores-guitarristas radicados en California, sabemos que, durante la década de 1880, la biblioteca Sutro de San Francisco obtuvo en

⁵¹ *El clamor público*, Julio 26, 1856, Vol. II, No. 6, p. 2.

⁵² Jorge Ignacio Covarrubias, “El periodismo en español en los Estados Unidos”, *Observatorio de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos*, March 23, 2016, <http://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/es/informes/informes-del-observatorio-observatorio-reports-019-032016sp-el-periodismo-en-espa%C3%B1ol-en-los>.

⁵³ John Koegel, “‘Canciones del país’: Mexican Musical Life in California after the Gold Rush”, *California History* 78, No. 3 (Fall 1999): 160–187.

⁵⁴ *La crónica*, Julio 2, 1887, Año XVI, No. 27, p. 3.

⁵⁵ *La crónica*, Junio 26, 1875, Año IV, Núm. 50, p. 2.

México diversos manuscritos musicales, entre los que se encuentran un cuaderno de canciones acompañadas por guitarra barroca (SMMS M1), otro con duetos para guitarra séptima (SMMS M2), y otro más para guitarra acompañada por instrumento bajo (SMMS M5).⁵⁶ Además, en los diarios tenemos la difusión de noticias que mencionan un exquisito instrumento de más de “diez millones de piezas”, creado en Sevilla a finales de la década de 1850 para la emperatriz Eugenia,⁵⁷ o los premios entregados en 1862 a las mejores interpretaciones guitarrísticas en el convento de nuestra señora de la luz, en Santa Fe, Nuevo México, ganados por las señoritas Luz Delgado y Manuela González.⁵⁸

Pero otras reseñas nos presentan a la guitarra en la esfera popular, aún a finales del siglo XIX, como la publicada en el periódico *La voz del pueblo*,⁵⁹ de Las Vegas, Nuevo México, donde se incluyó un cuento que recientemente había concluido el escritor José Fernández Bremón. En el relato titulado *Contra el baile*, se emplea indistintamente el término guitarra y vihuela, e incluso se usa como sinónimo la palabra *jarana*. El cuento versa sobre un párroco que ejercía una “dictadura moral” y solamente toleraba la música sacra, así que, aprovechando su ausencia del pueblo, la gente acude “como mariposas a la luz” cuando el sacristán comienza a rasguear la vihuela. Sin embargo, cuando se encontraba plenteramente cantando “seguidillas picantes” regresó el cura, quien le explicó que “el órgano es un instrumento sagrado”, pero con la vihuela se ofende al Señor, ya que “la guitarra sólo da ocasión para pecar”. Así, vemos que los antiguos territorios mexicanos tenían una percepción de la guitarra muy similar a la de México.

Conclusiones

El etnomusicólogo peruano, Julio Mendívil,⁶⁰ señaló que debemos estudiar a los instrumentos musicales “como herramientas para la producción y reproducción de cultura y no como objetos inanimados, independientes de las vicisitudes de las sociedades en las cuales existen”. Tiene razón, pero a diferencia de lo que opina Mendívil, sí creo que los instrumentos también son archivos, y deben ser considerados como fuentes históricas, que al igual que los documentos y las partituras, las fotografías y las grabaciones, proporcionan al historiador de la música vestigios de las ideas de una época, y del contexto sociocultural que las produjo. De hecho, para los que están dentro de una determinada cultura, para un *insider*, estos artefactos productores de sonidos se convierten en símbolos —que pueden ser nacionales, regionales, étnicos, religiosos, etc.—, los cuales son parte de una cultura material que sirve para construir y reconstruir una cultura inmaterial.

⁵⁶ John Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón en la Nueva España”, *Heterofonía* 116–117, (enero–diciembre 1997): 9–37.

⁵⁷ *El clamor público*, Abril 23, 1859, Vol. IV, No. 43, p. 1.

⁵⁸ *Santa-Fe Gazette*, September 6, 1862, Vol. IV, No. 11.

⁵⁹ *La voz del pueblo*, Noviembre 10, 1894, Tomo VI, Núm. 41, p. 3.

⁶⁰ Julio Mendívil, *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016), pp. 158–159.

En este artículo he intentado aproximarme a la representación que tenían los escritores y la prensa mexicana de la guitarra durante el ocaso colonial y el siglo XIX, puesto que un panorama del entorno cultural en el que se desarrolló nuestro instrumento musical “nacional” nos otorga una imagen más objetiva del mundo intelectual y artístico en el que vivieron sus aficionados. Confirmamos que la guitarra traspasaba con naturalidad las clases étnicas y los estratos sociales y, en relación con el género, era interpretada por las damas en el espacio privado, mientras que el público se reservaba generalmente para los varones, quienes fueron los concertistas y maestros. No obstante, en el reglamento de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana, redactado en 1824, es significativo que Mariano Elízaga no hace distinciones entre los sexos, decretando que la admisión de las niñas en la academia de música “ha de ser bajo las mismas reglas que quedan expresadas para los hombres”.⁶¹

Había una escasez de información sobre música instrumental del período que estudiamos, pero este panorama va cambiando paulatinamente, en la medida en el que se realizan más trabajos de investigación al respecto. Falta mucho por descubrir, y las líneas que debemos seguir no deben estar prejuiciadas por las aparentes y contemporáneas contradicciones entre lo “popular” y lo “culto”: no solamente consideremos las partituras y los manuscritos para el aprendizaje de instrumentos musicales, toda vez que eran parte de una cultura a la que no todos tenían acceso: también hay que dar cuenta de la vida de los ejecutantes, de constructores de instrumentos y de los fabricantes de cuerdas, así como de las músicas que se desplegaban en el ámbito de la tradición oral, tanto en el contexto festivo rural como en la privacidad del hogar, interpretadas por habitantes que poseían poca o nula conciencia de la teoría o la técnica del arte de Euterpe, como los protagonistas del relato inicial. Además, los comerciantes que promovieron piezas musicales, instrumentos y accesorios para la guitarra seguramente tuvieron un papel primordial en la difusión de nuestro instrumento, pues “nadie sabía mejor lo que se iba a vender y lo que no se iba a vender”.⁶² De igual forma, queda pendiente la cuestión de los instrumentos musicales y el nacionalismo, ya que varios aparatos productores de sonido que exaltaban la identidad mexicana —como la guitarra séptima y el bandolón— cayeron en el olvido, mientras que, a pesar del clima antiespañol de los años posteriores a la independencia, la guitarra subsistió, sin importar que fue una herencia ibérica que respondió a la ocupación árabe, como lo declaró el experto inglés en organología, Anthony Baines: “Pero la verdadera guitarra, que se difundió por toda Europa a inicios del siglo dieciséis, parece haber evolucionado con toda seguridad en España... tal vez con algún elemento de protesta contra la cultura musical morisca simbolizada por el laúd árabe”.⁶³

Aquí evidenciamos que había elementos que vinculaban a la “alta” y “baja” cultura, como los que descubrimos con un cliente que visitó la casa de su costurera, cuando ella bailaba un jarabe en el velorio de su hijo. Y no era un caso aislado: otras muchas trabajadoras, especialmente las nodrizas y

⁶¹ Raúl Torres Medina, y Marcela Meza Rodríguez, “Un texto perdido. El reglamento de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Artista* 16 (2019): 1–25.

⁶² David S. Landes, *Revolución en el tiempo, el reloj y la formación del mundo moderno* (Barcelona: Crítica, 2007), p. 299.

⁶³ Anthony Baines, *Victoria and Albert Museum Catalogue of Musical Instruments, Volume II: Non-Keyboard Instruments* (London: Her Majesty’s Stationery Office, 1968), p. 54.

sirvientas, tenían contacto cercano con las viejas y nuevas familias de abolengo, lo que propiciaba que las corrientes culturales se entremezclaran: “suben y bajan, pasan por diferentes medios y grupos de relación muy alejados, como los campesinos y los salones refinados”.⁶⁴ En tanto, en los estados norteños anexados a la Unión Americana, los mexicanos trataron de mantener sus tradiciones e identidad, especialmente el idioma español y la música, teniendo la guitarra un papel notable en la preservación de su cultura.

A fin de cuentas, y a pesar de que siempre ha sido parte del paisaje sonoro patrio, la historia de la guitarra mexicana todavía está por escribirse, apenas hemos recuperado algunos fragmentos. Pero el presente artículo ha brindado un poco de luz, al mostrar que la guitarra se empleó, y sigue empleándose, en los más variados géneros y contextos musicales: es un objeto único, acariciado por todo tipo de personas, sin importar etnicidad, género, edad, religión, educación o condición social. Si bien es cierto que ella siempre ha cargado con el estigma de ser considerada parte de los gustos de los pobres, relacionada con el desorden y las borracheras, artefacto para “rascar” por mozos, muy sencilla de interpretar para acompañar al canto y al baile, también reconocimos ciudadanos que la estimaban, revelando que era indispensable para enamorar a la pareja, necesaria para fomentar espacios de sociabilidad donde se intercambiaban ideas en los salones, o como parte importante de la educación integral de las personas de *buen gusto*. Nuestro hermoso y armonioso instrumento contribuyó al intercambio de símbolos y tradiciones culturales entre todas las clases sociales de México, fortaleciendo la función social de la música en la construcción de una incipiente identidad nacional.

Archivos

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo Histórico del Estado de Zacatecas (AHEZ)

Hemeroteca Nacional de México (HNM)

⁶⁴ Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa* (México: FCE, 2002), p. 71.

Bibliografía

Abreu, Antonio, y Víctor Prieto. *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorías y pasos difíciles que se pueden ofrecer, con método fácil de ejecutarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano*. Salamanca: En la imprenta de la Calle del prior, 1799.

Baines, Anthony. *Victoria and Albert Museum Catalogue Of Musical Instruments, Volume II, Non-Keyboard Instruments*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1968.

Corona Alcalde, Antonio. "Los instrumentos de cuerda punteada en la Nueva España." En *Guitarra Mexicana. Tiempos y Espacios Del Alma Mía*, 63–114. México: INAH, 2016.

Covarrubias, Jorge Ignacio. "El periodismo en español en los Estados Unidos". *Observatorio de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos*, March 23, 2016.
<http://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/es/informes/informes-del-observatorio-observatorio-reports-019-032016sp-el-periodismo-en-español-en-los>.

Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*. México: FCE, 2002.

Del Río Hernández, Leticia. "Una aproximación a la música y la religiosidad en el Zacatecas colonial". Tesis inédita de Maestría (Universidad Autónoma de Zacatecas, 1994).

Díaz-Santana Garza, Luis. "El Bajo Sexto: Símbolo y Unificador Cultural En La Frontera México-Estados Unidos". *Acta Musicológica* 88, no. 1 (2016): 49–61.

———. *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930): Una historia socio-cultural*. Zacatecas: IZC/FECAZ, 2009.

Ferandiere, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado*. Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799.

García Vera, Baltazar. *Diccionario técnico enciclopédico de la música*. Matamoros: Editor Modesto González, 1890.

Griffiths, John. "At Court and at Home with the Vihuela de Mano: Current Perspectives on the Instrument, Its Music and Its World". *Journal of the Lute Society of America* XXII (1989): 1–27.

———. "The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context". In *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, edited by Victor Coelho, 158–79. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Hernández Vaca, Víctor. *La mata de los instrumentos musicales huastecos, Texquitote, San Luis Potosí*. Zamora: COLMICH, 2016.

Koegel, John. "'Canciones del país': Mexican Musical Life in California after the Gold Rush". *California History* 78, No. 3 (Fall 1999): 160–187.

———. "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón en la Nueva España". *Heterofonía* 116-117, (enero–diciembre 1997): 9–37.

Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la revolución mexicana*. México: Siglo XXI Editores, 2000.

- Laguna, Juan Carlos. “Teórica de música: algunas obras didácticas para la enseñanza de la guitarra en el inicio del México decimonónico.” En *Guitarra mexicana: Tiempos y espacios del alma mía*, 131–51. México: INAH, 2016.
- Landes, David S. *Revolución en el tiempo, el reloj y la formación del mundo moderno*. Barcelona: Crítica, 2007.
- Mendívil, Julio. *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.
- Miranda, Ricardo. *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. México: UV/FCE, 2001.
- Miranda Ojeda, Pedro. “Sociedad y Trabajo Durante El Siglo XIX. La Utilidad Social Como Problema Económico.” *Estudios Sociológicos* XXV, no. 74 (Mayo-agosto 2007): 369–397.
- Moretti, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los elementos generales de la música*. Madrid: En la librería de Sancha, 1799.
- Nervo, Amado. *Obras completas*. México: Aguilar, 1991.
- Payno, Manuel. *El fistol del diablo, novela de costumbres mexicanas*. México: Editorial Porrúa, 1999.
- Ramírez Estrada, Arturo. “La guitarra séptima mexicana: Estudio comparado de tres métodos del siglo XIX (1851-1890)”. Tesis inédita de doctorado (Universidad Autónoma de Madrid, 2010).
- Savino, Richard. “Essential Issues in Performance Practices of the Classical Guitar, 1770-1850”. In *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, edited by Victor Coelho, 195–219. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Torres Medina, Raúl, y Marcela Meza Rodríguez. “Un texto perdido. El reglamento de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana”. *El Artista* 16 (2019): 1–25.
- Vargas y Guzmán, Juan Antonio de, y Ángel Medina Álvarez. *Explicación de a guitarra: Cádiz, 1773*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- Weber, David. *La frontera española en América del Norte*. México: FCE, 2000.
- . *La frontera norte de México, 1821-1846: El sudoeste norteamericano en su época mexicana*. México: FCE, 2005.

Díaz-Santana Garza, Luis. “La percepción de la guitarra en las ediciones mexicanas: Desde finales del virreinato al siglo de independencia.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 5, no. 2 (2020): 50–65.