

Canarios: aves cantoras y migrantes. Un género musical barroco en la vida indígena actual del occidente de México

Ulises Julio Fierro Alonso

*“El canario se fue a la guerra,
le dijo a la petenera: vámonos a navegar,
a ver quién llega primero del otro lado
del mar”*

Obertura

En esta investigación persigo el género musical “canarios” en su camino desde las Islas Canarias en el siglo xv hasta Sonora, en el norte de México, a finales del siglo xx y su permanencia en el mundo p’urhépecha de Michoacán en el occidente de nuestro país a principios del siglo xxi. Estos datos se incorporan al ya vasto trabajo de la musicología histórica y etnomusicología del occidente de México en general y muy particularmente de Michoacán, del cual ya he tratado en ocasiones anteriores (Fie-

rro, 2014). El método utilizado para esta investigación ha sido tomado de la interdisciplinariedad de la etnohistoria, esto es, la combinación de fuentes documentales y la etnografía comparativa, así como elementos de la musicología histórica.

Primer movimiento

Los orígenes del canario

Gran parte de lo que se conoce hoy como música tradicional mexicana tiene diversas raíces en ultramar: unas de origen negro, otras de origen ibérico e incluso de Francia, Italia o Europa del Este. En este sentido, España y Portugal fueron un crisol intercultural desde los primeros siglos de nuestra era. Con esa herencia llegaron a enriquecer las culturas musicales de lo que hoy es Latinoamérica y, muy específicamente, de México.

Para el siglo XVIII, el desarrollo de la música popular barroca trajo diversos géneros al territorio de lo que hoy es México, tales como peteneras, jácaras, folías, entre otros, que poco a poco se arraigaron en el gusto regional. Este tipo de música, como lo señala García de León (2010):

Terminó refugiándose en el medio rural y constituyéndose en una de las principales expresiones del mundo campesino [...] En el aislamiento se diversificaron aún más en géneros regionales los cuales pasaron a ser llamados “sones de la tierra” para ser diferenciados de “los de España” en el siglo XVIII (s/p).

Muchos géneros musicales tuvieron una resignificación en su uso y función social. Con el paso del tiempo adquirieron nuevos significados, la mayoría de las veces dentro de la vida ritual de los pueblos indígenas. Lentamente fueron incorporándose a sus procesos rituales de entradas, etapas liminales y reincorporaciones a la vida cotidiana de los participantes con géneros llamados “saludos” o “entradas” para la primera fase y “salidas” para la fase de reintegración como lo plantea Victor Turner (1980: 101 y ss.).

Al investigar la cultura musical p'urhépecha y a partir de una serie de etnografías que realicé en bodas entre los años 2012 y 2013, pude encontrar y clasificar géneros musicales, algunos de ellos ya muy estudiados dentro del

sistema musical p'urhépecha, como lo son toros, pirekuas, abajeños, sonecitos y otros géneros que prácticamente se han abandonado o van en desuso, uno de ellos: los canarios.

Curiosamente, el sistema ritual-dancístico musical comparte sus géneros con el resto del país, ya que encontré “saludos”, “toros” y “canarios” en muchas partes de México. El “saludo” (música que se utiliza para el inicio del festejo a los santos o vírgenes y a la novia el día de la boda) y los “canarios” son los géneros que abren y/o cierran respectivamente la vida ritual en las festividades indígenas de las regiones de occidente y oriente de nuestro país.

Los canarios

En la actualidad, el género canario se puede encontrar desde la Huasteca hasta Sonora como parte de los rituales de fertilidad entre los pueblos indígenas (Hernández, 2010-2011: 28). El canario, para los pueblos p'urhépechas de la zona lacustre de Michoacán, simboliza el final del ritual donde los padrinos se abrazan, acto con el cual se sella el pacto de los ritos de paso (como bautizos y bodas) y se reafirma con la música y la danza el nuevo lazo social.

Segundo movimiento

Apuntes para una etnohistoria del canario en Europa

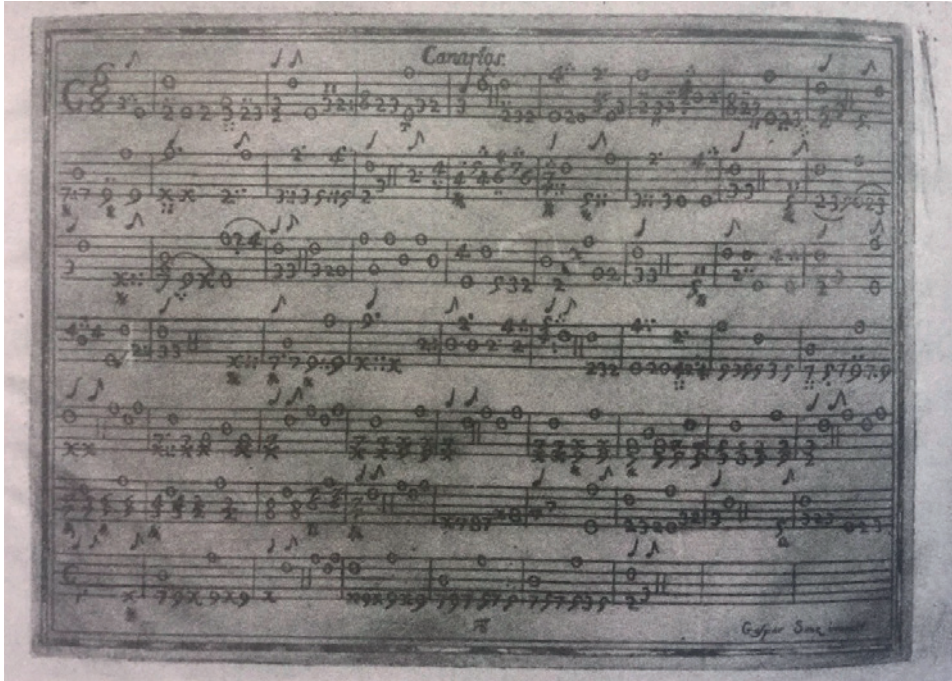
Recién conquistadas las Islas Canarias a finales del siglo xv, los conquistadores españoles se vieron impresionados por las danzas de ágiles saltos de los nativos del archipiélago africano y, casi un siglo después, tenemos una primera mención donde Sebastián de Covarrubias y Orozco habla de que el género “canario” fue llevado de las islas a la península Ibérica (Hernández, 2010-2011: 36).

Lo anterior coincide con Gálvez, quien a su vez nos dice que desde el siglo xvi los canarios se encuentran registrados como baile popular, llevados desde las Islas Canarias a la península Ibérica, extendiéndose hacia Italia y Francia con el nombre de *canaris* o *canaries* y que al paso del tiempo se fue estilizando (Gálvez, 1999: 1016). A su vez, se extendió hacia occidente, hasta el Nuevo Mundo.

El género fue incluido en varias farsas teatrales y adquirió fuerza como danza de la aristocracia española para el siglo xvii. Durante el siglo xvi, en España, el canario aparece mencionado en farsas y entremeses teatrales como las escritas por Sánchez de Badajoz, Simón de Aguado, Lope de Vega, Cervantes, Rojas Zorrilla, entre otros. Hacia el siglo xvii lo encontramos en dramas de Shakespeare, en Inglaterra, en autores italianos y franceses (Hernández, 2010-2011: 37-38). Pronto se extendió por toda Europa, llegando hasta Inglaterra y Alemania. Hay que señalar, además, que en ese momento España alcanza su máximo poder imperial con varias colonias en ultramar, las cuales surtían de oro y plata a la metrópoli.

Para la segunda mitad del siglo xvii hay seis piezas de canario en el *Método de cítara y vihuela* de Sebastián de Aguirre. Para el siglo xviii hay dos más en el *Códice Saldívar 4* del año 1732: uno para guitarra barroca y un canario “afrancesado” en la *Tablatura musical para guitarra* (E. Cruz, comunicación personal, 10 de diciembre de 2013). Merece una mención especial la *Instrucción de música sobre la guitarra española, y métodos de los primeros rudimientos, hasta tañerla con destreza: con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danzas de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés* de Gaspar Sanz, editado por primera vez en 1674, en Zaragoza, España, que llegó a un total de ocho ediciones y se incluye la partitura de un canario (Torrente, 2016: 41). El mismo Torrente señala que poco tiempo antes de su publicación, el clérigo Sanz estudió en Italia música, por lo que no es extraño que en su instrucción hable de las técnicas instrumentales de otros países (291).

Debido a esto, se puede suponer que dicha *Instrucción* alcanzó una amplia difusión en Europa y posiblemente en el Nuevo Mundo. Hacia el siglo xix, el *Compendio de las principales reglas del baile*, traducido del francés por Antonio Cairon, lo señala como una danza con zapateado y en cuyo género se incluye el zapateado llamado “Los panaderos” (Anónimo, 1820: 114 y ss).



Partitura 1. Canarios de Gaspar Sanz, Zaragoza, España, 1674 (Torrente, 2016: 292).

En la antigua partitura del clérigo y músico Gaspar Sanz podemos ver el tiempo de seis octavos como característica rítmica del canario español de la época.

Tercer movimiento

El canario en la Nueva España

En su trabajo histórico-comparativo del canario europeo y el huasteco, Hernández (2010-2011) señala:

En cuanto a las características del canario podemos distinguir dos tipos: que se basa en un tiempo corto de dos frases de pulsación ternaria cuya melodía y armonía es muy similar en la mayoría de los ejemplos existentes. Ambas frases

tienen la misma progresión armónica en modo mayor I-IV-I-V-I, o simplemente I-IV-V-I. Algunos ejemplos tienen pequeñas variantes armónicas. De este tipo abundan varios ejemplos desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII.

De mediados del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII se creó en Francia el otro tipo de canarios en tempo 3/8 o 6/8 con frases de 4 u 8 compases [...] No tienen una melodía, ni armonía fija, pueden ser en modo mayor o menor y tener la forma común de las danzas barrocas del siglo XVIII con dos secciones que se repiten (38).

A su vez, para los canarios hispanos nos dice que se basan en un patrón armónico repetitivo con variaciones y de compases ternarios con sesquiáltera 6/8-3/4 y casi siempre con tonalidades mayores de re o sol (Hernández, 2010-2011: 39).

En el disco *Laberinto en la guitarra*, Eloy Cruz (2002) apunta que los canarios huastecos son sones de costumbre usados en ceremonias huastecas de boda. Lo cual me fue corroborado por el músico Luis Cibrian García y la investigadora Raquel Paraíso González en julio del 2020. Para el Golfo de México, enlista los canarios de origen europeo, presentes en el son jarocho, y expresa que hoy existe “un son de costumbre llamado El Canario, cuya música es virtualmente idéntica a los canarios españoles” (10).

Para el occidente de México, encontramos la mención del fraile Joseph Antonio de Ortega, quien nos dice que hacia el siglo XVIII, en la Sierra del Nayar, se conoce un instrumento llamado “canari”, el cual los indios nayares tocan para casamientos o bautizos (Jáuregui, 2007: 218).

Con las citas anteriores podemos ver que el canario, como música popular, se incorporó al repertorio indígena en su vida ceremonial de ritos de paso como las bodas y las rogativas agrícolas en la Huasteca y Golfo de México, mientras que en el occidente, Ortega nos deja ver el registro de un instrumento musical con un nombre parecido y ejecutado en bodas o bautizos. Posiblemente ese instrumento se asociaba a la música que con éste se interpretaba en la Colonia.

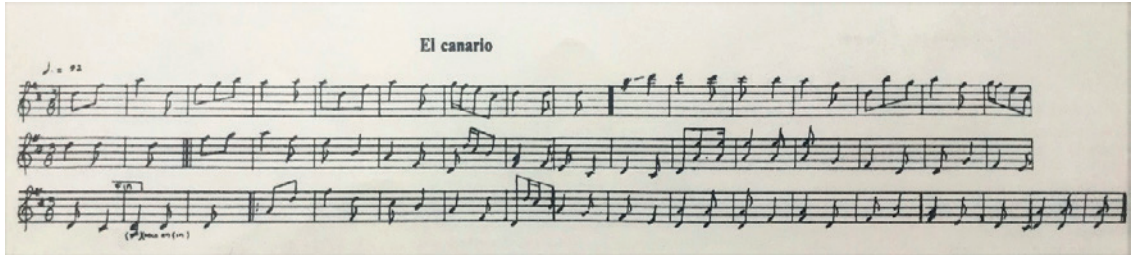
Apuntes para una etnografía del canario en el oriente de México

A finales del siglo pasado, entre los materiales editados por los archivos audiovisuales del antiguo Instituto Nacional Indigenista, en su disco de larga duración *La música ritual: El Costumbre*, fueron grabados músicos nahuas de la comunidad de Joya Chica, Veracruz, en marzo de 1980. Dicho rito se registra como rogativa agrícola, ya sea para sembrar, cosechar, pedir lluvia o contra plagas y sequías, en el cual, además de comida y sacrificios de aves, dicha ofrenda se complementa con danzas y música. El primer son de costumbre registrado, y el cual abre el ritual, es precisamente un canario. De ello, los investigadores escriben:

El título sugiere una relación de parentesco con la antigua danza española del mismo nombre, originaria de las Islas Canarias (siglo XVI). [...] el pie rítmico común al género de los canarios 6/8. [...] Cabe señalarse también que el canario no es un ave originaria de la Huasteca veracruzana sino más bien de ascendencia europea. Podemos concluir así que *El Canario* registra una influencia colonial que pudo adaptarse a un ritual indígena (INI, 1985, s/p).

Lizette Alegre (2006), por su parte, nos dice:

Los canarios son ejecutados por el llamado trío huasteco, integrado por violín, jarana y huapanguera. Se dice que, en las celebraciones al maíz, los canarios comprenden siete distintos tipos de sones, y que cada uno de ellos acompaña un momento particular del ritual [...] Los canarios más conocidos son el Canario, Chiconcanario, Xochicanario, Xochipitzáhuac, San Josentzin, El Tordo y la Calandria (22 y ss.).



Partitura 2. Partitura de la melodía de un canario nahua de la Huasteca veracruzana. Tomada del disco de larga duración “El Costumbre. Sonos de Flor” (INI, 1985).

Como se puede observar en la partitura extraída del disco de larga duración, podemos ver las similitudes rítmicas y melódicas con el antiguo canario español. También para la Huasteca, Martínez nos dice que se toca un canario para abrir y cerrar la danza de Ayacahtinij (cascabelitos o sonajitas). Coincide su información con la de Alegre, ya que deben ser siete sonos también para la danza y al cerrar; mientras el ejemplo de Alegre es “La calandria”, él registra otro canario (pareciera que las danzas de cierre deben llevar nombres de aves) (Martínez, 2018: 24). En ocasiones se toca también como repertorio de Día de Todos los Santos y Fieles Difuntos en la fiesta llamada Xantolo.

Apuntes para una etnografía del canario en el occidente de México

Como mencioné anteriormente, en mi etnografía de las bodas comenzada en el año de 2012, en la región lacustre p'urhépecha se encontró el género para ser bailado al cierre de los rituales de paso de bautizos o bodas, los cuales son momentos en que se intercambian regalos y se crean lazos más allá de lo consanguíneo entre familias. Cada compadre, con su familia, intercambia presentes y con ello se cierra el ritual y se reafirman los nuevos lazos sociales con un abrazo de compadrazgo y se baila un canario. Lo más importante fue constatar que el canario grabado está en un tiempo de 6/8, lo cual lo vincula a los ritmos del género europeo del siglo XVIII y, por supuesto, a los de la Huasteca y el Golfo de México; sin embargo, en muchos pueblos de la meseta sólo queda el nombre del género mientras se ejecuta cualquier *pirekua* como la “Josefinita” o “Flor de canela”; el único lugar donde pude grabar un canario fue en la comunidad lacustre de Ihuatzio, en enero de 2013.

En una fiesta se me indicó que con el canario se termina todo y que después del abrazo de los compadres “sólo se quedan los borrachos”. A partir del canario, entonces, comienza la fase de reintegración del rito de paso: el hijo ya es cristiano en el bautizo o la pareja ahora ya es reconocida como matrimonio o nueva familia ante el pueblo. También en la región mestiza denominada Tierra Caliente, en Michoacán, se interpretan canarios para bodas.

A través de la transcripción de Hernández-Ramos, podemos ver aún la permanencia rítmica que liga al canario lacustre de Michoacán con el de la Huasteca y España. Hacia el norte de México, desde Sinaloa hasta Sonora, la etnografía nos dice que la danza de pascola y venado se abre con un canario. Aquí éste forma parte nuevamente del inicio de un ritual complejo y se presenta en diversos grupos étnicos que forman parte del tronco lingüístico yutoazteca: yoeme, comcaac, tarahumaras, etcétera.

Así, para la danza de pascola, el canario abre la fiesta con el fin de dar paso a cada uno de los animales o elementos naturales que intervienen a una hora precisa [...] Cada danza se conecta totalmente con el orden de la escena: primero el pascola con arpa y violín, y después el venado junto con el pascola con flauta y tambor (Olmos, 2013: 370).

Aunque el mismo Olmos (1998) nos advierte que no es el mismo canario para la danza de pascola que para matachines, también señala que éste se utiliza para la apertura de esta segunda danza.

Canario

Transcripción:
David Hernández-Ramos

♩. = 120

Violín 1 *f*

Violín 2 *f*

Bajo de cuerdas *f*

G D G G

6

G D G G G D G

13

G G D G C G C G

2

21

D G C G D G C

28

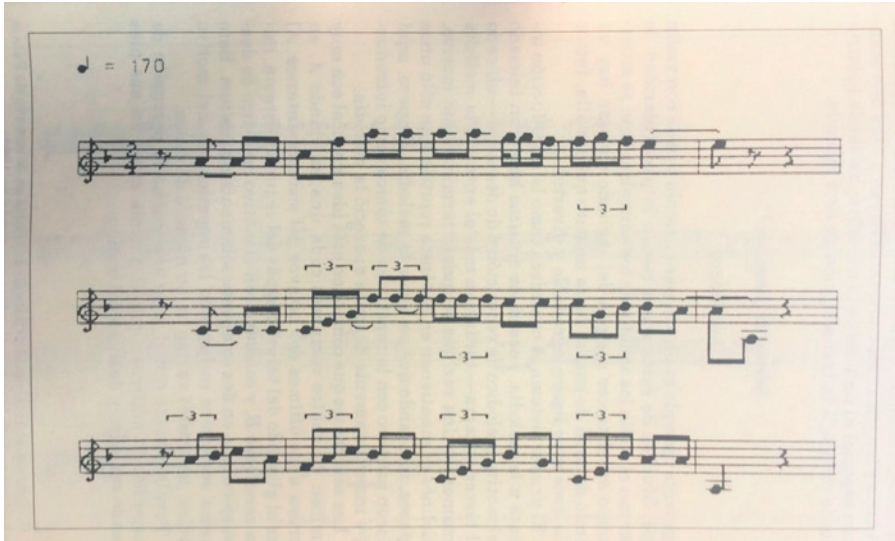
G D G D G G

34

G D G G G D G

f

Partitura 3. Canario lacustre de Michoacán grabado por Ulises Julio Fierro Alonso en el 2013. Interpreta el grupo Uapánekuwa de la comunidad indígena de Ihuatizo. Transcripción de David Hernández-Ramos, 2020. Patrimonio musical del pueblo p'urhépecha.



Partitura 4. Canario mayo, Sinaloa, México (Olmos, 1998: 145).

En este canario del grupo mayo de San Miguel Zapotitlán, Sinaloa, el autor nos deja ver que se ha perdido incluso la base rítmica y se aleja un poco de los lacustres de Michoacán y de los huastecos.

Cuarto movimiento

Aproximaciones al canario indígena como ave-género musical

El canario como género musical viajó por el Viejo Mundo y llegó navegando hasta México. Aquí los pueblos indígenas se lo apropiaron y le dieron un nuevo significado desde su vida ceremonial. Coincidió con Miguel Olmos (2013), quien al hablar de la estética indígena nos dice:

La música y la danza son campos donde la representación del universo pone en evidencia el aporte sensible de los pueblos indígenas. Dichas manifestaciones artísticas demuestran cómo el sujeto humano ha sabido apropiarse de la naturaleza al recrear los principios estéticos de su cultura. [...] Si bien la música y la danza se pueden estudiar como sistemas más o menos cerrados, al igual

que otros campos de la cultura, su verdadero valor se percibe por las relaciones que estas expresiones culturales establecen con otros campos del conocimiento artístico y cultural. El sentido y fundamento de las apreciaciones que se tienen de estos fenómenos están dados por las representaciones simbólicas (339).

Esta estética sólo se puede entender a través de sistemas simbólicos y culturales. Por lo tanto, podemos pensar que el canario en México es producto de una transformación histórica y social que se incorporó como género musical y dancístico dentro de los rituales y cosmovisión indígena desde la Huasteca hasta el noroeste de México pasando por el occidente.

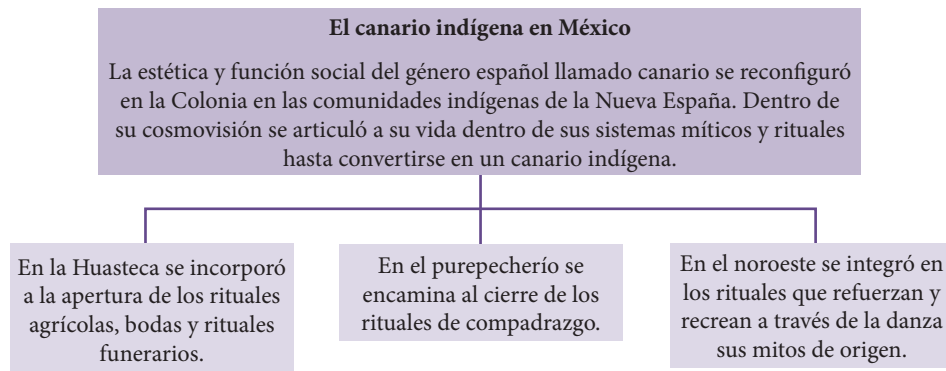
El género fue dotado de un nuevo significado dentro del sistema religioso indígena. Podemos decir que ningún rito se completa sin sus tres fases; sin embargo, la vida a la que se enfrentan las comunidades campesinas en la actualidad las lleva a un sinnúmero de rápidas transformaciones sociales y en algunos casos, como el p'urhépecha, en ciertas comunidades sólo ha quedado el nombre. La vida ritual de los campesinos se ha modificado poco a poco y, en algunos casos, ciertos elementos culturales se van perdiendo y/o modificando.

La estética y función social del canario se reconfiguró durante la Colonia en las comunidades indígenas y se articuló dentro de su vida y símbolos rituales. Si bien podemos señalar que la Huasteca y Michoacán fueron evangelizadas por agustinos y el noroeste de la Nueva España por jesuitas, podemos decir que debió influir posiblemente en la resignificación del canario.

En la Huasteca, el canario se incorporó a la apertura de los rituales agrícolas y bodas; en el noroeste, a los rituales que se recrean a través de la danza y fortalecen los mitos de origen, mientras que en el purepecherío se encaminó al cierre de los rituales de compadrazgo, no se enfoca en la fertilidad, sino en reforzar los lazos comunitarios. En algunos pueblos se mantiene el cierre del ritual con el “abrazo” y a ese momento musicalmente se le llama “canario”, pero la música ya no existe como se mencionó anteriormente. En estas tres regiones se busca el equilibrio de las fuerzas de la naturaleza y la armonía social.

La forma nahua y la forma p'urhépecha pueden ser vinculadas rítmica y ritualmente a los canarios indígenas del resto de México y a los de ultramar en el periodo barroco, musicalmente hablando. En este apunte planteo algo a lo que puedo llamar *canario indígena* y que nos acerca a los elementos estéticos de su música y su danza, en las cuales se ponen en juego sus fases y símbolos dentro de su cosmovisión expresada a través de sus mitos de origen,

religiosidad agrícola y/o rituales de compadrazgo como un dispositivo cultural. No podemos pensar el canario indígena como una reliquia del mundo colonial, sino como un género barroco que se resignificó de manera importante al interior del pensamiento nativo del México antiguo y colonial a lo largo de más de 500 años de historia. Música que viajó primero por el Viejo Mundo y luego en la Nueva España en lo que es hoy el territorio mexicano.



En la Huasteca, al oriente de México, y en la zona lacustre de Michoacán al occidente, el canario indígena mantuvo musicalmente el tiempo del canario barroco, mientras que en el noroeste se perdió. Las melodías recuerdan muy someramente la antigua danza canaria que nos llegó volando como los canarios en ese vuelo en distancia y tiempo, género musical que se volvió indígena y mexicano en tierra adentro.

La importancia de estos géneros radica en su función social, en la que música y danza consagran el ciclo ritual agrícola, el equilibrio de las fuerzas del cosmos o reafirman las nuevas redes sociales. No hay ritual sin apertura o cierre musical: el canario indígena articula y reafirma de manera sonora y coreográfica algunas de las fases rituales.

Se debe mantener una etnografía constante para encontrar algunos de estos tesoros sonoros antes de que se pierda el patrimonio musical de las regiones indígenas por completo y quede sin registro. En las alas del canario vinieron además malagueñas, folías y peteneras. Aún no sabemos quién llegó primero de este lado del mar. Tal vez arribaron todas juntas; llegaron para quedarse y ser parte del repertorio tradicional de México.

Fuentes de consulta

- Alegre, L. (2006). Canarios: la música del maíz. *Revista Artes de México*, 76, 22-24.
- Anónimo (1820). *Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Imprenta de Repulles. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111392&page=1>
- Cruz, E. (2002). *El espíritu barroco del son jarocho* [impreso del disco compacto Laberinto en la guitarra, Ensemble Continuo]. México: Urtex.
- Díaz-Santana Garza, L. (2015). *Historia de la música norteña mexicana. Desde los grupos precursores al auge del narcocorrido*. México: Plaza y Valdés/CONACYT.
- Gálvez, G. (1999). Canarios. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Volumen Baa-Canción 2. España: Sociedad General de Autores y Editores, p. 1016.
- García de León, A. (2010). *Sones compartidos de la tierra* [impreso del disco compacto Sones Compartidos. Huasteca-Sotavento-Tierra Caliente]. México: CONACULTA. s/n
- Fierro, U. (2014). Entre canarios y toros: géneros compartidos vistos desde la cultura musical p'urhépecha en el occidente de México. *Boletín Música* 37, 75-84.
- Fierro, U. (2016). Toros. Música, danza y ritual. Apuntes para una etnohistoria de un género musical en el sistema musical purépecha en el occidente de México. En A. Martínez (coord.), *Identidades y patrimonios. Encrucijadas entre lo material y lo intangible*, México: Fontamara; Universidad de Guanajuato, 161-180.
- Flores, F. y Ruiz, R. (2001). *Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición en Oaxaca*. *Acervos. Boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca*, 5, 30-43.
- Instituto Nacional Indigenista (1985). *El Costumbre. La música ritual* (serie II, núm. 1) [impreso del disco de larga duración]. México: FONAPAS-INI.
- Heller, W. (2014). *La música en el Barroco*. España: Akal.
- Hernández, G. (2010-2011). *Del canario barroco al canario huasteco. Las huellas del barroco español en la tradición musical de México*. (Tesis de master

- en Musicología y educación musical no publicada), España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Jáuregui, J. (2007). *El Mariachi. Símbolo musical de México*. México: INAH; CONACULTA; Taurus.
- Martínez, A. (2011). *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México* [impreso del disco compacto del mismo nombre]. México: Universidad de Guanajuato; CONACYT.
- Olmos, M. (1998). *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahitatarahumara*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Olmos, M. (2013). Etnografía musical del noroeste de México. En Aguilar, J. L. y A. Aguilar (Coords.). *Los pueblos indígenas del noroeste. Atlas etnográfico*. México: Instituto Sonorense de Cultura; Instituto Nacional de Antropología e Historia, 339-373.
- Torrente, Á. (2016). Música de plata en un siglo de oro. *En Historia de la música en España e Hispanoamérica 3. La música en el siglo xvii*. España: Fondo de Cultura Económica, 30-86.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. España: Taurus.
- Vera, A. (2016). Música en Hispanoamérica durante el siglo xvii. En Á. Torrente (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3. La música en el siglo xvii*. España: Fondo de Cultura Económica, 619-704.