

LA MANTA Y LA RAYA

I^a EPOCA / NÚM. 2



junio 2016



UNA NUEVA ARPA PARA EL SON JAROCHO : ANDRÉS ALFONSO VERGARA

PABLO ELÍAS ARBOLEYDA CASTRO

EL ARPA JAROCHA HASTA
ANDRÉS ALFONSO VERGARA

Durante la segunda guerra mundial se desarrolla en México un fortalecimiento del nacionalismo sobre todo a través del cine y la radio cambiando con ello algunas formas de ejecución del arpa jarocho; ejecutantes como Andrés Huesca y Andrés Alfonso Vergara entre otros comienzan a ejecutarla de pie por contacto con el arpa de mariachi y por necesidades escénicas lo que trae consigo la necesidad de hacer cambios en la construcción del arpa.

LAS ARPAS DE ANDRÉS ALFONSO VERGARA

Andrés Alfonso Vergara empieza a incluir cambios en su construcción en los distintos aspectos que se requiere para hacer de ella un arpa crecida: cambio en el ángulo de la basa para brindar mayor estabilidad al instrumento y hacer más cómoda su ejecución. Antes de él, el ángulo de la basa con respecto a la tapa era de 90°, él aumenta ese ángulo haciéndolo obtuso de 110° sexagesimales así como la longitud y el ángulo de divergencia entre las patas, aumenta también la longitud de los bordones para



dar más intensidad a las notas bajas de la encordadura. Su diapasón o clavijero tiene una curvatura que él llamaba estilo vienés, aunque no proviene de Viena sino de Italia por referencia de Vincenzo Galilei en su *Dialogo Della Musica Antica Et Della Moderna*⁽¹⁾ en contraposición del arpa jarocho chica que tiene diapasón con curvatura semejante a las arpas barrocas españolas.

También incluye una manera diferente de anclar el clavijero o diapasón en el cabezote donde labra el caballete o bloque haciéndolos básicamente la misma pieza para dar mayor estabilidad mecánica pues antes el diapasón se encastraba y pegaba en el cabezote, así como un encastre del mástil o cendal en la unión de la caja acústica o cóncavo con la tapa por medio de un encastre de uña en una estructura que llama contrafuerte en contraparte con pequeño bloque donde se aseguraba por medio de un perno de las arpas jarochoas pequeñas. En la actualidad el arpa jarocho ha recibido una gran influencia del arpa paraguaya moderna.

El arpa paraguaya actual es el resultado de los cambios que introducen en 1936 Epifanio López y Félix Pérez Cardozo⁽²⁾ ya que antes de eso es muy semejante a otras arpas latinoamericanas de esa época. El arpa jarocho toma del arpa paraguaya moderna algunos aspectos de construcción. De esa misma manera ha habido cambios en su ejecución haciéndola cada vez más globalizada.

En general, las características del cualquier arpa corresponden a necesidades particulares de ejecución. A pesar de eso Andrés Alfonso Vergara conserva la esencia del arpa jarocho chica. Él es un parte aguas en el arpa jarocho: entre el arpa chica anterior y el arpa crecida actual.

Construir un arpa grande a partir de una pequeña no implica sólo alargarla; existen muchos aspectos que se deben comprender para poder compensar lo necesario a efecto de lograr un nuevo y buen equilibrio de un naciente instrumento. Tal es labor de este constructor.

Andrés Alfonso Vergara aprende de su padre don Pedro Alfonso Vidaña tres cosas importantes para su desarrollo como arpista y arpero: la ejecución de la jarana y del requinto jarochos, la carpintería y la construcción de cayucos de ceiba, importante actividad ribereña del Río Papaloapan. Aprende la ejecución del arpa de don Nico Sosa aunque ya había pulsado el arpa de su abuelo a corta edad; cuando don Nico rompe su arpa en la Ciudad de México y la repara concibe la idea de hacer sus propias arpas. Por encargo de un grupo de músicos paraguayos construye un arpa paraguaya tomando ideas para introducir así algunos cambios en el arpa jarocho; influye también la convivencia con mariachis en el rodaje de películas y en XEW la estación de radio más escuchada en tiempos de la postguerra. Dicha arpa es probada y ejecutada primero por don Mario Barradas, después presentada en público por don Andrés Huesca y por don Nico Sosa con buenos resultados de los que evolucionaría el arpa jarocho actual.

DIMENSIONES

Las medidas más importantes registradas en el arpa La Negra Alfonsina son las siguientes:

- | | |
|--|-------|
| | mm |
| • Longitud de tapa armónica | 1,120 |
| • Ancho de la tapa armónica (base mayor) | 420 |
| • Ancho de la tapa (base menor) | 120 |
| • Profundidad del cóncavo de resonancia | 210 |
| (en el eje perpendicular a la tapa) | |
| • Profundidad del cóncavo en su posición | 280 |
| (de 110° con respecto a la tapa) | |
| • Longitud del mástil: | 1,240 |

Las arpas jarocho chicas presentan una encordadura entre 24 a 28 cuerdas lo que trae consigo una longitud de tapa armónica menor así como todas las otras medidas sean menores de manera proporcional. En general, la longitud de la tapa de las arpas chicas jarocho es menor a los 900 mm. De esa misma manera las dimensiones generales son directamente proporcionales en cualquier un arpa: a menor número de cuerdas menor será la longitud



de la tapa armónica y correspondientemente todas sus medidas. Además los bordones en arpas pequeñas anteriores a Andrés Alfonso Vergara presentan una longitud menor a las posteriores a él.

Las patas presentan una longitud total de 450 mm de los cuales sobresalen del cóncavo acústico 300 mm siendo en general, proporcionalmente más largas las de arpas pequeñas las cuales se ejecutaban sentado mientras que en las arpas crecidas, poco más largas, son para ejecutarse de pié. En arpas crecidas con basa de 90° y patas de mayor longitud a las de las arpas de Andrés Alfonso Vergara presentan una tendencia a que el instrumento caiga hacia el frente con facilidad. Las arpas chicas con patas muy largas pueden resultar antiestéticas.

Las arpas chicas actuales son el resultado de acortamiento de las arpas crecidas y no presentan la característica de las arpas chicas jarochoas previas a que Andrés Alfonso Vergara lograra optimizara el crecimiento del arpa jarochoa.

LA ENCORDADURA

Las arpas de Andrés Alfonso Vergara son de 36 cuerdas con bordones de más longitud relativa que el arpa chica jarochoa. La disposición de las cuerdas muestran paralelismo entre sí con una distancia coherente en aumento hacia los bordones a fin de facilitar la ejecución. Cambiaba en ocasiones la distancia de cuerda vibrante especialmente en los bordoncillos de la parte media del registro según sentía que fuera necesario hacer el cambio.

LA TAPA ARMÓNICA

El hilo de la madera lo usaba siempre perpendicular al eje longitudinal del instrumento. Él la construía normalmente de pino abeto (*Abies sp.*) aunque construyó algunas de cedro (*Cedrela odorata*). El grosor de la tapa en los trinos, es decir en las notas agudas, era de 2 mm y 3 mm en bordones o notas bajas. En el frente colocaba una alfajilla de puente con chagane (*Platymiscium dimorphandrum*) de 20 mm de ancho y 2 mm de grosor en trinos y 3 mm en



bordones, en la parte posterior de la tapa colocaba una alfajilla de contrapunte de caoba (*Swietenia macrophylla*) con las mismas medidas que tenían la longitud de la tapa, el maestro decía:

- Para que actúe como el arco cuando la flecha está a punto de disparar.

No presentan bocas o salidas de aire ni barras armónicas. La encolaba y en últimas fechas usó pegamento alifático y las aseguraba con clavo alfilerillo. No colocaba ojillos o algún otro elemento en barrenos de cuerda.

EL CÓNCAVO O CAJA DE RESONANCIA

Existen dos tipos de caja acústica por él construidas: de siete duelas hechas de madera de primavera (*Tabebuia donell-smithii*), caoba, chagane, nacaste (*Enterolobium cyclocarpum*) así como de cedro o bien de madera laminada de cedro o de ceiba (*Ceiba pentandra*) doblada por medio de calor y humedad:

En un cazo pones a hervir una cobija en agua y con eso envuelves el triplay, ya después se dobla facilito. Pero tienes que fijarte que el triplay no tenga madera dura en medio, si no se quiebra.

El hecho de que sean siete duelas es importante porque Pedro Llopis Areny⁽³⁾ y Javier Reyes de León⁽⁴⁾ nos comentan que es una característica de las arpas barrocas españolas. La única voz, boca o



salida de aire la colocaba en el centro de la parte posterior del cóncavo hacia la quinta parte inferior del mismo, teniendo una longitud de una quinta parte de la longitud de la duela central o su equivalente en cajas de madera laminada. Las duelas las pegaba entre sí y a veces las reforzaba con tiras de cedro a lo largo de la unión de ellas, en general no colocaba cuadernas. Sus cajas acústicas llevaban en las primeras duelas alfajillas a modo de bastidor para poder pegar la tapa armónica en ella. Entre los bastidores de tapa, normalmente de caoba, colocaba cuatro travesaños también de caoba para evitar la deformación por colapsamiento de la caja por efecto de la tensión causada por la encordadura. Estos travesaños presentan una curvatura y son colocados con la parte cóncava hacia la tapa para evitar problemas a la hora de encordar.

TRINOMIO CABEZOTE-DIAPASÓN-CABALLETE
 Construía el cabezote con caoba. El diapasón lo construía con las dimensiones necesarias para llegar hasta la caja y en sus costados colocaba madera para construir el cabezote a modo de “cachetes” en el extremo terminal proximal dirigido hacia la caja y labraba en la madera el caballete para que asentarán la tapa y las duelas o la madera laminada de la caja haciendo de esta estructura, diapasón, cabezote y caballete un elemento solidario. Las duelas son adheridas a él con pegamento y clavadas con clavo alfilerillo.

Construía el diapasón con madera laminada de resistencia marina de alta consistencia chapeado con cedro o caoba en el cual colocaba postes a manera de cejas con remaches de aluminio y las clavijas cónicas trabajadas en aluminio mismas que giraban accionadas por un llave de reloj de pared. Para “apuntar”, es decir, saber dónde se colocan los postes en el diapasón y los orificios de cuerda que le corresponden en la tapa usaba un pantógrafo por él construido con 36 tablitas delgadas

con los extremos afilados y travesaños que permitían su articulación. La unión del diapasón con el mástil la hacía de dos maneras: cuando las ornamentaba con roseta encastrándolos o simplemente por unión perpendicular entre ellos fijados por tornillo-pija cuando carecía de roseta. La posición del diapasón no va centrada al eje del instrumento sino que va desplazada hacia la derecha del mismo con respecto a la posición del ejecutante a 3 mm del eje central longitudinal que corresponde a la caída de la encordadura. Esta distancia se hace congruente con la posición de los postes de ceja que permiten que la encordadura caiga en el eje del instrumento a fin de brindar más estabilidad a la tapa.

EL MÁSTIL O CENDAL

El mástil elaborado con caoba tenía extremos superior e inferior de corte transversal cuadrado y en la parte central cilíndrica normalmente torneado:

- Aunque lo puedes labrar a mano, decía.

En el extremo superior es fijado al diapasón por medio de dos tornillos-pija de 5 pulgadas en caso no haber roseta en el diapasón; cuando construía con roseta encastraba el mástil al diapasón.

En el extremo inferior del mástil siempre encastrado a la basa y asegurado con un tornillo a manera de perno mismo que atornillaba con una tuerca mariposa en la parte central del binomio basa-contrafuerte.

BINOMIO BASA O FONDO-CONTRAFUERTE

La basa normalmente de cedro tiene un ángulo con respecto a la tapa de 110° a fin de brindar mayor estabilidad gravicéntrica al instrumento y evitar que caiga hacia adelante y no sea pesado al ejecutante cuando la coloca en el hombro. Trae consigo que el tallado de las caras donde asientan las duelas cambie con respecto a una basa a 90° y hace que el cóncavo sea más volumétrico. Las duelas además de pegadas las clavaba con clavo alfilerillo a la basa. Construía la basa plana de una sola pieza al cual colocaba en la parte frontal un contrafuerte de caoba en donde asientan tanto la tapa como el encastre del mástil así como las duelas vecinas a la tapa. El contrafuerte es una estructura construida en caoba que se adhiere a la basa, de vista frontal triangular con su altura mayor al centro del instrumento; tiene la función de deflectar los esfuerzos del mástil sobre toda la parte frontal de la basa aliviando las deformaciones que en la basa se presentan.

- *El arpa es un instrumento de equilibrio, aseguraba.*

LAS PATAS

Las patas del instrumento construidas en caoba o roble tropical (*Tabebuia rosea*), eran torneadas dejando en la parte superior una cara plana para que asentaran en la basa donde se sujetaban por medio de tornillos y tuerca mariposa para facilitar el

transporte del instrumento. El ángulo entre ellas es de 30° sexagesimales para aumentar la estabilidad gravicéntrica del instrumento.

Sus arpas son el resultado de su creatividad, ingenio, cacumen, caletre e intuición.

APÉNDICE. Encordadura: en la tabla se especifica para cada cuerda del diapasón su afinación y entre paréntesis la longitud libre correspondiente en milímetros.

1 La ₆ (120)	2 Sol (132)	3 Fa (144)	4 Mi (159)
5 Re (172)	6 Do ₅ (187)	7 Si (202)	8 La (217)
9 Sol (231)	10 Fa (248)	11 Mi (266)	12 Re (285)
13 Do ₄ (305)	14 Si (327)	15 La (351)	16 Sol (376)
17 Fa (403)	18 Mi (433)	19 Re (467)	20 Do ₃ (506)
21 Si (550)	22 La (594)	23 Sol (635)	24 Fa (678)
25 Mi (720)	26 Re (758)	27 Do ₂ (795)	28 Si (830)
29 La (866)	30 Sol (900)	31 Fa (935)	32 Mi (969)
33 Re (1,000)	34 Do ₁ (1,033)	35 Si (1,064)	36 La (1,092)

NOTAS

- (1) Galilei Vincenzo. *DIALOGO DEL LA MUSICA ANTICA ET DELLA MODERNA*. Florencia, 1581.
- (2) Colman, Alfredo. *The Paraguayan Harp: From Colonial Transplant to National Emblem*, Music Word Media Ltd. Apéndice 1 p 103. *The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity*. www.lib.utexas.edu/etd/d/2005/colmana29123/colmana29123.pdf
- (3) Llopis Areny, Pedro; Javier Reyes de León. *ARPAS ANTIGUAS DE ESPAÑA*. <http://arpandes.com>
- (4) Constructores sostienen que en Canarias existieron arpas barrocas. <http://eldia.es/2000-05-03/cultura/cultura1.htm>



Arboleyda Castro, Pablo Elías, 2016. "Una nueva arpa para el son jarocho: Andrés Alfonso Vergara", *La Manta y La Raya* # 2, junio 2016, pp. 37-41, Revista Digital, www.lamantaylaraya.org, México.

LA NEGRA GRACIANA