DE NOTAS SOBRE EL SON Y POSIBLES REMINISCENCIAS PREHISPANAS EN LOS FESTEJOS DE BAILE E INSTRUMENTOS TRADICIONALES EN EL HOY MÉXICO

Por Rafael Parra Muñoz, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Entre los géneros musicales tradicionales de estas tierras destacan los de baile, como el son, que además es de los que refieren los documentos más antiguamente. A continuación damos algunos datos históricos sobre él, y sobre el jarabe, otro género de baile importante.

Del son.

El término son ha evolucionado a lo largo de los siglos en la lengua castellana, en la cual se le puede encontrar desde la edad media por lo menos. En la obra de Dámaso Alonso (1966: 37) se transcriben algunos fragmentos de "El libro de Apolonio", del siglo XIII. En una parte se enuncia que Apolonio, rey de Tiro:

"levantó en la vihuela unos tan dulces sones, doblas y debailadas, temblantes semitones".

Aquí se aplica el término sones a los sonidos que se producen, o a las tonadas que se obtienen, al tañer la vihuela. Alonso (1966: 89) transcribe asimismo fragmentos del poema "Decir de las siete virtudes", que data del siglo XV, en el cual se expresa que:

"el son del agua en dulzor pasaba, harpa, dulzaina, vihuela de arco"

Se entiende que se aplica el término al sonido del agua, el cual parece que metafóricamente se compara con los sonidos de ciertos instrumentos musicales. En las obras de Sahagún (1999: 39, 43, 111) y Durán (1980: 168, 230, 233), del siglo XVI, aparece también el término son. Sahagún relata que los bailadores indios:

"iban paso a paso al son de los que tañían y cantaban"

Refiriéndose al ritmo hecho por tambores, acompañado de cantores, con el cual los indios bailaban. También narra que durante un festejo:

"Los que hacían el son para bailar estaban dentro de una casa llamada calpulco"

Con ello se refiere el autor al acompañamiento musical para la danza. Por su parte Durán dice que los indios tenían ciertos cantares para sus Dioses:

"los cuales eran tan tristes que sólo el son y baile pone tristeza"

Tal término alude al acompañamiento musical de esos cantares que también se bailaban. En otra parte de su obra leemos:

"Preciabanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar, y de ser guías de los demás en los bailes, preciabanse de llevar los pies a son"

La expresión “llevar los pies a son” se refiere a mover los pies al ritmo de los tambores que acompañaban a los indios en sus bailes, quizá de ahí derivaría el zapateo que se puede encontrar hasta entre los naturales de los Andes aunque no usen tarima pero pueden ponerse cascabeles o “huesos de fraile” que también usan danzantes de por acá. Según Hernández Azuara (2001: 110), en el siglo XVII, en su instrucción sobre la Guitarra española, Gaspar Sanz aplica el término son, sones o danza, a piezas musicales como los sones de rasgueado, a El villano, El canario o La sarabanda. Según Hernández Azuara, Sanz nunca utiliza el término son para referirse a música que no fuese española. Se infiere que todas eran piezas para baile porque Sanz sustituye el término son por danza. En el Diccionario de Autoridades, del siglo XVIII, la expresión “a son” tiene el siguiente significado:

“modo adverbial que vale tocándose actualmente tal o tal instrumento”

Es pues equivalente a tañer o tocar un instrumento. La misma fuente define tañido como:

“el son particular que se toca en cualquier instrumento”

Es decir que la palabra son se refiere al sonido particular de un instrumento. La música, según el mismo diccionario, es una:

“Ciencia físico–matemática que trata de los sones armónicos y consiste en el conocimiento científico de los intervalos de las voces que se llaman consonantes y disonantes”

Aquí el término sones se refiere a los sonidos armónicos que componen la música. El mismo diccionario asevera que el término son deriva del latín sonus y lo define como:

“Ruido concertado, que percibimos con el sentido del oído, especialmente el que se hace con arte o música”

Esto es congruente con el Diccionario Ilustrado Vox Latino–Español/ Español-Latino (1991), el cual define sonus como “sonido o ruido” que puede proceder de un instrumento musical o de la voz humana. Se deduce pues que el término son puede referirse tanto a sonidos musicales, como a los que no lo son. En documentos inquisitoriales novohispanos, del siglo XVIII, transcritos por Gabriel Saldivar (1934: 223-228, 246-260), se observa que el término son se aplica a diversos tipos de bailes que fueron denunciados en aquellos mismos días. Éstos involucraban coplas obscenas que se cantaban. También hay referencias documentales novohispanas, del siglo XVIII, de nombres de sones coloniales similares a los de algunos actuales, tales como “La indita”, “Los negritos” o “La bamba” (Saldívar, 1934: 256-259).

Del jarabe.

Es bastante oscuro el origen de esta palabra cuando se aplica a la música. Gabriel Saldívar (1934: 246-260) afirma que este término es de origen árabe y se le llamó jarabe gitano a la seguidilla gallega en el siglo XVIII, baile que según él data del siglo XV. Sin embargo, Juan María Sánchez, de Extremadura, comentó que en España nunca ha escuchado este término relacionado a la música popular. En la Nueva España la palabra jarabe empieza a aparecer, relacionada a géneros de música bailable, en los nombres

propios de géneros coreográficos impúdicos registrados con sus coplas en documentos inquisitoriales a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como sucede en las denuncias de El pan de jarabe, donde jarabe no es el sujeto sino un complemento ablativo. Hacia los albores del siglo XIX Gabriel Saldívar (1934: 246-260) dice que ya se hablaba de El jarabe gatuno. Aquí tal término ya tiene la función del sujeto. Por un manuscrito hallado por Saldívar, escrito por José de Jesús González Rubio, se puede saber que un jarabe se componía de "varios aires diferentes" en el siglo XIX. Vicente T. Mendoza (1984b: 71- 77) recogió un testimonio de 1828, de Guillermo Prieto, en el que se describe que el jarabe constaba de: una introducción, la copla, zapateo, descanso y terminaba con el estribillo. Dice que con el correr del tiempo fue aumentando esta estructura, y habla de algunas descripciones de los jarabes en las cuales se manifiesta que los distintos "aires" tenían nombres de algunos sones que se conocen hasta la actualidad. Con base a los datos de Saldívar y Mendoza, Thomas Stanford indicó que el jarabe se compone de una serie de sones o secciones de baile. El profesor Rolando Pérez definió también al jarabe como una colección o popurrí de sones. Sin embargo, a nivel popular, músicos de la Sierra Gorda de Guanajuato hablan de jarabes, en plural, y no consideran que éstos estén formados de varios sones, sino que constan de varias secciones instrumentales denominadas introducción, remates y final, entre las que se intercalan versos que se acompañan no con violines sino sólo con vihuela y guitarra. Los definen pues como piezas singulares segmentadas, no como colecciones de sones. Respecto a la tradición calentana de Michoacán, un músico habló también de jarabes, en plural, definiéndoles como piezas individuales que se componen de varias partes de violín y no de diversos sones. En la tradición de harpa grande de Apatzingán, Michoacán, algunos violinistas dijeron que los jarabes constan de tres partes de violín, entre las cuales se cantan estrofas de cuatro líneas. He aquí pues que existen algunas diferencias del concepto jarabe entre los académicos y los músicos populares de diferentes tradiciones contemporáneas, porque los académicos basan sus definiciones especialmente en referencias antiguas, dejando de lado los conceptos modernos de los músicos.

De los nombres de los contextos festivos tradicionales: huapango, fandango, mariache.

Esos géneros se tocaban en festejos que se llamaban de diferentes maneras en diversas regiones del actual territorio de los Estados Unidos Mexicanos. Algunas de tales denominaciones son huapango (del sur y norte de Veracruz, de Tamaulipas en la costa norte del Golfo de México, y de San Luis del Potosí, Querétaro y Guanajuato); mariache (de Colima, Jalisco, Nayarit y Sinaloa, en la porción occidental del hoy México), y otro es el término fandango, el más generalizado de las tres denominaciones porque se le puede hallar en varias tradiciones del oriente y del occidente. Con nuestros datos podemos seguir reflexionando acerca de dos de los nombres de festejos que hemos referido. Acerca del nombre huapango, éste se relaciona a varias tradiciones musicales de estas tierras. Una está ubicada en el sur de Veracruz y otra en la Huasteca, a lo largo de la costa del Golfo de México. El tráfico comercial puede ayudar a entender estas similitudes entre las tradiciones del sur de Veracruz y la Huasteca. A este respecto hemos hallado documentos del AGN, uno del ramo de Correspondencia de virreyes: Marques de Croix (vol. 4, fojas 157-160), de 1768, donde se menciona comercio de Veracruz con Tuxpan, Nautla y Tampico. Otro documento del ramo de Archivo de Hacienda (vol. 219), de 1753-1819, menciona comercio de Veracruz con las Provincias Internas, seguramente vía Tampico. Otros del ramo de General de Parte (vol. 70, exp. 218, fojas 185-186), de 1743, y (vol. 34, exp. 15, foja 15), de 1744, refieren comercio

de sal por el río Barras, de Tampico, relacionado con Papantla, Huachinango, e incluso se alude a Campeche. Este último documento y otro de Ordenanzas (vol. 14, exp. 304, fojas 189-215) hablan de que el tráfico marítimo no sólo se realizaba entre Pánuco y Veracruz sino que se prolongaba hasta Campeche y se incluían poblados del actual estado de Tabasco. La sal pudo ser una mercancía importante pues varios documentos tratan del comercio de ésta, desde Pánuco hasta Campeche. Otra tradición se extiende por la Zona Media e Altiplano del Potosí, y la Sierra Gorda. Sobre el origen del término hay muchos desacuerdos. Gabriel Saldívar (1934: 291-292) dice que huapango es un sustantivo locativo de la lengua mexicana y quiere decir "sobre la madera". Rolando Pérez (comunicación personal) decía que podría ser una palabra de origen Bantú, pero más recientemente acepta que el origen de la palabra sea un topónimo indiano pero cree que hay una influencia bantú en el significado actual que engloba tanto al festejo como a la música que se toca y que se baila, y cree que el origen del concepto fue el de fandango que se usa predominantemente en el occidente del hoy México empero, allá como veremos también se puede pensar que el término mariache por lo menos puede tener como origen un topónimo indiano como en el caso del huapango para el oriente (Rodríguez, 2020). Alvarado Pier (1999: 8) cita el Diccionario General de Americanismos de Francisco J. Santa María, en donde se explica que es un topónimo que proviene del nombre sustantivo huepantli, que sería una viga según el diccionario de Molina. En el Compendio de la Gramática Náhuatl de Thelma Sullivan (1992: 152-154), se corrobora que de un sustantivo como huepantli derivaría el toponímico huepanco uniéndole la desinencia "co". Asimismo en el vocabulario de Molina (2004) existe efectivamente la palabra uenpantli: "viga devastada y sin labrar". El locativo derivado sería uenpanco, que hispanizado daría huapango, el cual tiene relación con madera. En el mismo sentido, un documento del siglo XVIII del AGN, ramo de Provincias Internas (vol. 9, exp. 5, fs. 47-48), menciona que un hombre arrendó un pedazo de tierra llamado Guapango cercano a la hacienda de Arroyo Zarco, en el norte del territorio que forma ahora el estado de México. En la actualidad en esa zona hay poblado y una presa que se llaman Huapango. Esto refuerza la hipótesis hecha en torno al origen toponímico, de la lengua mexicana, del nombre del género musical huapango. Cabe señalar que testimonios modernos también relacionan al término huapango con madera. Así lo expresa Iván Cruz (comunicación personal), quien señaló que algunos hablantes modernos del mexicano le comentaron que huapango les suena a cuapanco, término propio de su lengua que se aplicaría a algo que está construido con madera, o les suena a tapanco, un piso alto construido con madera. Hernández Azuara (comunicación personal) explica algo similar acerca de que huapango derivaría de huapalli, que quiere decir madera. Este toponímico se referiría pues a un lugar fabricado con vigas de madera y, por lo tanto, se entiende que el nombre huapango alude al lugar donde se zapateaba en los bailes, una tarima, o se refiere a las bancas altas donde los músicos tocan. Leonardo Zaleta (1998: 30-33) señala que en un archivo de Ilamatlán encontró un documento, en el cual se describe que los indios de la Huasteca subían a tocar a un "peldaño", desde tiempos prehispanos, y le denominaban cuapanco. Como este autor no da referencia alguna de dicho documento parece dudoso el dato. Por su parte Thomas Stanford (comunicación personal) asevera que el término huapango se aplicaba a las bancas altas donde tocaban los músicos, en una comunidad que visitó de la Huasteca. Contrariamente Servando Rubio, músico de la Huasteca, denomina a la tal banca como tlapechtli, como también lo hacen Tomás Gómez Valdemar (1997: 4), originario de la Huasteca veracruzana y Hernández Azuara, de la hidalguense (2001: 143). Cabe comentar que para los festejos de huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda se emplean una especie de bancas altas de madera que reciben, entre otros

nombres, el de tablados, tapancos o tarangos. En ellas suben los músicos a tocar, sentados. Estas son similares a los tlapechtlis usados en los festejos de huapango de la Huasteca. Don Servando señala que en ellos también podían tocar sentados los músicos de la Huasteca, aunque generalmente lo hacían de pie. Esta semejanza indica contacto entre la Huasteca y la región comprendida entre la Zona Media, el Altiplano del potosí y la Sierra Gorda. Si bien Gómez Valdemar señala que la tarima de baile no se usa en la Huasteca, Lucas Salvador Frías, bailador de huapango de la Huasteca potosina, afirma que sí se empleaba en los festejos a los que asistió, antiguamente, en la Huasteca veracruzana. Esta también era usual en el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda, y se sigue empleando en los bailes de sones del sur de Veracruz. Por lo tanto en todas estas tradiciones musicales, asociadas de un modo u otro al término huapango, la tarima de zapateo ha estado presente, aunque con el tiempo en algunas dejó de emplearse. En cambio, esas bancas altas para que suban los músicos tuvieron menos difusión, pues no existieron en el sur de Veracruz. Sería entonces más factible afirmar que la denominación de huapango se debe a la tarima de baile y no a la banca alta como señala Zaleta, y se extiende a la música, al baile, e incluso a las agrupaciones de instrumentistas que amenicen en el festejo.

El caso del nombre de huapango no parece aislado, pues en los nombres de otras tradiciones, verbi gratia del mariache, encontramos relación a la toponimia. En efecto, algunas citas hechas por Ochoa (2000: 101-109), de diversos autores, hacen pensar que mariache podría ser una palabra de origen indio y que por haberse aplicado como denominación de lugares, podría haber sido un topónimo originalmente. Ochoa (2000: 102-103) y Jáuregui (2001: 17) mencionan documentos de 1838 y de 1832, uno de una estadística y otro de un libro parroquial, respectivamente, donde aparecen las más tempranas menciones del nombre mariache, pero referentes en ambos casos, no a grupos musicales ni a festejos de baile, sino al nombre de un rancho del partido de Tepic. Los testimonios históricos más antiguos que relacionan a este término con festejo de baile y música son de alrededor de 1852, según Ochoa. Uno de ellos trata sobre festejos de baile en Nayarit, en donde se menciona que llamaban mariache a la tarima de baile. Por otra parte Ochoa (2000: 103) da noticias de un lugar cuyo nombre es Nahuanchi situado cerca de Cocula, y en los mapas podemos ver además que hay otro sitio llamado Teotatiche, al norte de Jalisco. Las desinencias de tales nombres son similares a la de mariache, y podrían indicar que se trata de alguna forma de sustantivos topónimos de alguna lengua local, o podrían indicar también que están en diminutivo pues en la lengua mexicana la terminación “tzin” indica ello, e hispanizada se convertiría en “che”, ya que por Nayarit y Jalisco se hablaron lenguas hermanas del mexicano, y esta última lengua. Aún dentro de la lengua mexicana podríamos pensar que en casos excepcionales se les ponían nombres a los lugares usando sustantivos en diminutivo, como el caso del volcán Malintzin o Malinche, de la zona de Puebla-Tlaxcala. Hay pues algunos datos para pensar que mariache, como en el caso del nombre huapango, podría derivarse del nombre que designaba al lugar donde se llevaba a cabo el baile de sones y jarabes, o sea la tarima. De ahí tal término se extendió a los festejos de baile y música, como se ve en algún documento publicado por Ochoa (2000: 112), a los cuales también se les llamaban fandangos, y a los músicos se les llamó mariache o mariacheros porque tocaban en la fiesta de mariache. La lengua de la que procede este nombre es incierta. Inicialmente se ha propuesto que proviene del francés, cosa poco probable porque los documentos más antiguos donde aparece el nombre mariache son de antes de la intervención francesa. Davila Garibi señala que deriva de la lengua coca. Pedro Castillo Romero dice que viene del idioma indio Pinutl y que se refería a un estrado o suelo

movible. Ochoa tiene la hipótesis de que mariachiles es el nombre familiar de María de los Ángeles, basado en una idea anterior de Thomas Stanford (1984). Cree que entonces el nombre proviene de María nahuatlizado: Mariatze (que según lo que investigamos podría ser más bien Mariatzin), que degeneró en mariachi o mariache.

Por si fuera poco lo anterior, además de los casos de los términos huapango y mariache usados como nombre de tradiciones musicales y como nombres de algún lugar, encontramos en el folleto del fonograma Tesoros de la Música Norestense (1991: 5) que a ciertos conjuntos musicales de Nuevo León, que tocan jarabes y huapangos con dos clarinetes y tambor, les conocen como Tlahualilos, entre otras denominaciones, y este mismo nombre también aparece en los mapas designando a una población en el vecino estado de Coahuila.

De una hipótesis acerca de los orígenes del son.

En Nueva España las clases sociales se clasificaron mediante un sistema de castas (Aguirre Beltrán, 1989: 154, 174, 245-246). La de los españoles era la casta gobernante. Estaba conformada por una minoría peninsular y una mayoría de españoles americanos que después de la época virreinal fueron llamados criollos. Muchos de éstos últimos eran hijos de madre y padre peninsulares nacidos en Nueva España, pero la mayoría fueron en realidad mestizos que se les consideraba predominantemente europeos hacia el siglo XVI, pues eran producto de uniones legítimas de españoles con indias, mientras que a los ilegítimos se les consideraba como mestizos. La Historia General de México (2000: 347-348, 394-395) afirma que los españoles tenían derecho a conformar repúblicas y se les concedió acceso a la tierra, pero dichas repúblicas estaban un tanto invisibles, desparramadas por todo el territorio novohispano, y solamente se hacían ver en ciertos momentos importantes como en los debates de la legislación. Las poblaciones con título de ciudades y villas eran donde había personas consideradas como españolas. Los peninsulares eran los más reducidos pero acaparaban los puestos gubernamentales más importantes y tenían el control económico. Los españoles americanos eran inferiores en cuanto a jerarquía respecto a los peninsulares y, en consecuencia, obtenían puestos de menor rango. En la estratificación social en la Nueva España, a pesar de su número reducido, la casta española era la hegemónica e impuso varios elementos de su cultura a las castas que le quedaron subalternas: los indios, los mestizos (mezcla de indio y español), negros (esclavos traídos de África), mulatos (mezcla de negro y español) y cambujos (mezcla de indio y negro). De estas castas la de los indios alcanzó un segundo grado de hegemonía, después de los españoles, dentro de la estratificación social virreinal, por su derecho a poseer tierras y formar repúblicas que les dieron grandes posibilidades de reorganizarse y reconstruir su cultura, mientras que otras castas novohispanas como los mestizos, mulatos y cambujos, no consiguieron medios de desarrollo semejantes dentro del orden social colonial.

La síntesis histórica expuesta obliga a repensar la propuesta de Rolando Antonio Pérez Fernández que, en su obra La música afromestiza mexicana (1990: 23-56), plantea que en Nueva España el son surgió por la síntesis de ritmos africanos (los cuales da por hecho que estaban contenidos en la música de los negros y afromestizos coloniales) y ritmos españoles, excluyendo en su argumento la posible influencia de la cultura india colonial en la génesis del son. Este autor considera que el número de individuos de una casta indica si esta pudo ejercer influencia o no en las tradiciones musicales mestizas de México. En el segundo capítulo de su obra Pérez Fernández retoma una estadística del siglo XVIII de La población negra de México, de Gonzalo Aguirre Beltrán (1989: 226-

227), la cual supuestamente indica “altísimos índices” de población negra (recién traída del África) y afromestiza, especialmente en las costas del actual estado de Guerrero y de la Huasteca. Las cifras indican que sólo había 127 negros y 19705 pardos o cambujos, en cinco pueblos: Acapulco, Chietla, Izucar, Igualapa, Tamiahua. Lo que se entiende en la estadística es que en el siglo XVIII había en estas tierras muy pocos negros y un mayor número de cambujos o pardos (mezcla de indio y negro). El escaso número de negros se debe a que en este siglo la introducción de esclavos era ya muy poca, según Aguirre Beltrán (1989: 85), y al crecer las castas de afromestizos había mano de obra barata que ya tornaba incosteable la introducción de esclavos. Pérez Fernández también acepta que los esclavos cesaron de introducirse en la Nueva España en el siglo XVIII. Por lo anterior se infiere que el gran número de cambujos no se debía al mestizaje de indios con negros recién llegados, sino que era más bien producto del proceso generalizado de mestizaje descrito por el doctor Aguirre Beltrán (1989: 256-257), el cual comenzó en el siglo XVI cuando los negros se amancebaron con indias, debido, en primer lugar, a que sus hijos nacían libres y, en segundo lugar, a que había escasez de mujeres negras. Continuando con la exposición de los fundamentos de su argumento el autor cita fuera de contexto a Aguirre Beltrán (1989: 154), quien dice que los indios prácticamente constituían otra nación, para afirmar que los aborígenes eran ajenos a otras castas y por lo tanto casi no interactuaban con los negros y afromestizos, lo cual fue la causa de que, según él, se sintetizaran únicamente ritmos africanos y españoles en el género del son. Sin embargo, Aguirre Beltrán (1989: 256-257) da a entender más bien lo contrario ya que asevera en otra parte de su obra que los cambujos con frecuencia vivían con su madre autóctona en pueblos de indios, lo que significa que la cultura de esos cambujos era india y no neoafricana como piensa Pérez Fernández. También señala Aguirre Beltrán que la cultura de los afromestizos y la de los mestizos prácticamente era la misma, y ambas castas tenían patrones culturales indios, lo que habla de la interacción entre estas tres castas. La afirmación de Aguirre Beltrán se refiere pues únicamente a que los indios gozaban de un estatus legal particular (que era el que les daba el segundo grado de hegemonía dentro de la estratificación novohispana), y no a que era poca o nula su interacción con otras castas. De hecho tal estatus propició que los afromestizos, al igual que los mestizos, se infiltraran en los pueblos de indios durante la época colonial, debido a que esas castas no tenían derecho a poseer tierra ni organizar repúblicas, a diferencia de los indios que sí lo podían hacer por su estatus legal especial. Entonces, contrariamente a la idea de Pérez Fernández, ese estatus dio pie a que los afromestizos y mestizos recibieran influencias culturales de los indios. Aguirre Beltrán (1985: 10), en su libro Cuijla, enuncia en forma resumida lo expuesto en La población negra de México, y agrega que aun los negros cimarrones que escaparon de la esclavitud no pudieron mantenerse ajenos al proceso colonial de mestizaje y aculturación:

“…La escasez de mujeres negras, por una parte, la naturaleza ingenua del producto del vientre libre de la india, por otra, lo llevó [al negro] a mezclarse con ésta… La acción del negro, pues, se realizó por conducto del mulato, del afromestizo libre, como abundantemente lo prueban los documentos históricos. El negro, ciertamente, no pudo reconstruir en la Nueva España las viejas culturas africanas de que procedía. Su estatus de esclavo, sujeto a la compulsión de los amos esclavistas cristianos, le impidió hacerlo; aun en aquellos casos frecuentes en que la rebelión lo llevó a la condición de negro cimarrón y, aislado en los palenques, vivió una vida de absoluta libertad, su contacto con el indígena y con el mestizo aculturado le impidió llevar a cabo esa reedificación. A diferencia del indígena que, reinterpretando sus viejos patrones aborígenes dentro de los

moldes de la cultura occidental, logró reconstruir una nueva cultura indígena, el negro sólo pudo, en los casos en que alcanzó mayor aislamiento, conservar algunos de los rasgos y complejos culturales africanos y un porcentaje de características somáticas negroides más elevado que el negro esclavo, que permaneció en contacto sostenido con sus amos; pero en ningún caso persistió como negro puro, ni biológica ni culturalmente".

Aunque los cimarrones huyeron de sus amos tuvieron que relacionarse con los pobladores indios que rodeaban sus palenques para poder subsistir. Esta idea se fortalece con lo referido en un documento del AGN, del ramo de Historia (vol. 31, fojas 42-56), que narra que los cimarrones de Ñanga o Yanga sembraban en sus palenques frijoles, maíz y algodón, lo que pone de manifiesto la influencia cultural de los naturales hacia los cimarrones. Incluso parece que estos prófugos de la esclavitud extraían mujeres de los pueblos de indios, ya que en el mismo documento se narra que los cimarrones tenían viviendo con ellos a alguna mujer aborigen. Los datos anteriores permiten interpretar que, por lo general, en Nueva España, desde el siglo XVI, no se dieron las condiciones sociales propicias para que los negros lograran consolidar una cultura neoafricana que le pudiesen heredar a sus descendientes afromestizos, y menos aún en el siglo XVIII en el cual ya era escasa la introducción de esclavos con bagaje cultural africano. Sólo Gabriel Saldívar (1934: 219-228) aporta información, tomada de documentos del AGN, que favorece las ideas de Pérez Fernández. Dicha información se refiere a que los negros y mulatos organizaban festejos pseudoreligiosos de danza y música que fueron denunciados durante los siglos XVII y XVIII, llamados escapularios y coloquios, con lo cual se puede interpretar que los negros y afromestizos lograron desarrollar formas de organización religiosa con cierta autonomía, tal vez cofradías, que les permitieron desarrollar baile y música propios con elementos africanos. Con todo, los testimonios que evidencian el arraigo de música y baile de posible origen africano en Nueva España, parecen ser escasos. Rolando Pérez (1996: 24-26) refiere algunos de esos pocos testimonios acerca de música o bailes coloniales que pudiesen ser de origen africano, como un baile pugilístico del siglo XVI. En la Nueva España, que comprendía porciones del centro y sur de la actual república mexicana, los indios constituían el 70% de la población total hasta principios el siglo XIX, según la Historia General de México (2000: 396-397), mientras que los negros sólo representaron entre el 0.1 y el 2% durante tres siglos coloniales (Aguirre Beltrán, 1985: 8), incluso actualmente todavía un mayoritario 65% de la población presenta genéticamente ascendencia amerindia (https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/411265.html). Los afromestizos novohispanos, aculturados con los indios, fueron más significativos en número, pues llegaron a ser el 10%. Es de notar que dentro de las diversas regiones particulares que conformaron la Nueva España, entre las cuales estaban la Zona Media, la Huasteca y el sur de Veracruz, existen diversos géneros musicales populares en los que se conceptúa la música en estrecha asociación con el baile. A estos géneros coreográficos se les relaciona de un modo o de otro con el término castellano de son. Entre algunos de ellos encontramos: el huapango de la Zona Media y Altiplano del Potosí, y de la Sierra Gorda, más conocido como "huapango arribeño", el huapango del sur de Veracruz, más conocido como "son jarocho", el huapango de la Huasteca, el mariache, sones de harpa grande, los sones y gustos de Tierra Caliente, sones de tarima de Tixtla, sones y chilenas de la Costa Chica, sones y jarabes de los valles de Oaxaca. Además, desde la época virreinal existieron en dichas zonas numerosos bailes similares mencionados en denuncias a la Santa Inquisición, en las que se les relaciona con mulatos, mestizos e indios. Algunos de sus nombres eran El chuchumbé, El pan de manteca, El pan de

jarabe, Los panaderos, El toro viejo y nuevo, etc. Por el contrario, se conocen menos tradiciones de esos estilos de música–danza, ligados al término son, originarias del norte de la actual república mexicana, donde, según la Historia General de México (2000: 396-397), las diversas jurisdicciones virreinales en que se dividía el territorio tuvieron una población india menor respecto al número de otras castas como mulatos y mestizos que representaban entre el 40% y 70% de la población. Algunos ejemplos de dichas tradiciones son los Tlahualilos, que tocan jarabes y huapango, de Tamaulipas y Nuevo León. En este último estado existían otras agrupaciones con violín, flauta, guitarra y tambor que tocaban sones. Hacia el noroeste, hasta Sinaloa se extiende la tradición del mariache. Pérez Fernández considera al son una música eminentemente afromestiza empero, a pesar de que los mulatos fueron una población mayor que la india en las jurisdicciones virreinales que existieron en la parte septentrional de la hoy república mexicana, hay menos tradiciones de son norteñas que las que existen en regiones más australes de la república, que pertenecieron a la Nueva España, donde los afromestizos fueron menos que los indios, a ese respecto véanse los siguientes mapas:

Limites de la Nueva España, según Gerhard (1986: 3)

Mapa con diversas tradiciones de son de "México"

Mapa de la república mexicana, con la división entre el norte, donde hay menos tradiciones de son, y el sur, donde hay más, tomando como frontera norte los pueblos de Mazatlán Sinaloa, Santiago Ixcuintla Nayarit, Jerez Zacatecas, Armadillo y Guadalcazar SLP, Linares N.L, San Carlos y Tampico, Tamaulipas, de los cuales he encontrado referencia de música de sones.

¿La diferencia se dio porque ahí donde fueron minoría, donde no pudieron reorganizarse con libertad y por ende no lograron reconstruir su cultura, la herencia musical de los autóctonos en la cultura musical de los afromestizos y mestizos fue menor? Si así

ocurrió se explicaría por qué existe una relación estrecha de música y baile en las tradiciones musicales mestizas que existen, ligadas al término son, mismas que tienen semejanza con la concepción india de la música, tal como se observa en la música de los indios que es casi toda bailable. Sin embargo en las culturas africanas la música presenta también esa característica, lo que deja indeterminada esta cuestión. Con base en la información histórica presentada, cabria preguntar si ¿las tradiciones musicales de son poseen alguna herencia de la cultura musical colonial de los indios?. Para responder esta cuestión consideremos que la cultura de la casta española pudo influenciar tanto a indios como a afromestizos de la época virreinal, por ser castas subalternas respecto a ella en lo referente a la estratificación. Es innegable entonces que dicha tradición tiene influencia hispana. Pero la contribución española se ha exagerado al hablar de las tradiciones musicales del hoy México, ya que los etnomusicólogos se han limitado a analizar la forma de la música en sí y las composiciones en verso empleadas en los diferentes géneros musicales populares de estas tierras, las cuales evidencian un origen europeo. En base a ello académicos como Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza han afirmado que dichas tradiciones de estas tierras que llaman hoy México fueron trasplantadas de España, como por ejemplo, el tipo de baile denominado fandango. Contrariamente, el Diccionario de autoridades, del siglo XVIII, pone en duda dicha afirmación, pues dice literalmente acerca del fandango:

“baile introducido [a España] por los que han estado en los reinos de las Indias”

Lo que deja ver que tal baile se originó en América, aunque debió haber sido de naturaleza híbrida. Para ejemplificar al respecto, Ochoa Serrano (2000: 97) señala que el nombre fandango puede ser de origen Bantú. Esta sería una influencia negra. Una referencia de Pedro Antonio Santos, citada por Hernández Azuara (2001: 130-131), señala que en la Huasteca (comprendida, por ejemplo, entre el norte de Veracruz, norte de Puebla, norte del estado de Hidalgo y este del de San Luis Potosí en el siglo XIX los mestizos y mulatos realizaban presuntamente la danza religiosa de los huehues, pues dice que se disfrazaban de viejos y viejas para bailar, y durante cierto tiempo pedían fondos para celebrar el carnaval. Al finalizar este ciclo se hacía un fandango que duraba toda la noche. Un ciclo festivo muy semejante es relatado por Jurado Barranco (2001: 166-180), quien describe que actualmente los huehues se dedican a bailar, por lo menos todo el mes de noviembre, durante la festividad del xantolo de los nahuas de la Huasteca hidalguense, y los danzantes piden cooperaciones en las casas. Al final del ciclo festivo lo recaudado lo utilizan para un festejo de huapango, o fandango, que queda en el marco del “destape”, el cual marca el final del xantolo (cabe mencionar que ciclos festivos similares se pueden observa en los festejos de la Pascua de los xi’ui de Santa María Acapulco, según Jaime Mondragón, 1999, y en la fiesta de los Pachitas de los naayeri o coras de Nayarit, según Investigaciones folklóricas de México, 1965, II: 39-50, lo que podría ser evidencia de que los patrones de tales ciclos son de origen indio). La similitud entre las estructuras de los ciclos festivos de los indios, mulatos y mestizos de la Huasteca puede indicar que hay influencia de la cultura india en la de las otras dos castas, o indica simplemente que existía interacción estrecha entre ellas. La influencia española se refleja en los instrumentos musicales que utilizaban, ya que Pedro Antonio Santos refiere que dichas castas ejecutaban música de guitarra y violín en sus festividades, y en el hecho de celebrar el carnaval, festejo del calendario cristiano.

De las influencias de los contextos festivos religiosos indianos en los bailes de son ya hemos expuesto parte en el anterior párrafo, y podemos seguir reflexionando sobre ello.

Al respecto Gabriel Saldívar (1934: 111-215) en la parte de su libro que habla sobre la música europea deja ver que su introducción en estas tierras estuvo ligada a la evangelización, aunque también menciona música secular hispana que fue implantada aquí desde el siglo XVI. Por su parte Lourdes Turrent, de alguna manera continuando las ideas de Saldívar, desarrolla en su obra “La conquista musical de México” la idea de que la evangelización fue quizá el medio más importante por el cual la música europea influenció a la de los indios, primero porque, según ella, los atraía a las liturgias y, por esa atracción, llegaron a ser muy diestros en su ejecución, además de que el control de los frailes medía el éxito de la evangelización en cuanto al grado en que los indios aceptaban elementos españoles cristianos en sus rituales, por ejemplo en sus fiestas donde la música era indispensable. Al mismo tiempo, dice, los frailes no destruyeron las organizaciones sociales de los indios que hacían posible la práctica de la música por lo que el lenguaje sonoro indiano se conservó y da a entender que tal cristianización de sus ritos, incluyendo la música como parte muy importante de ellos, sólo tuvo en apariencia una influencia europea-cristiana para que no fuesen perseguidos. Ramos Smith (1990: 21-31) habla acerca de que en la Colonia la mayoría de los festejos que se realizaban eran religiosos, y en ellos había concurso de indios y los que no lo eran, y mezcla de cristianismo y paganismo (religión indiana). Sobre dicha mezcla cristiano-pagana señala, por ejemplo, que muchos de los lugares sagrados de los naturales fueron convertidos en lugares de culto cristiano: Chalma, el Tepeyac o el emplazamiento de la cathedral de México cerca del templo mayor, y es interesante, dice la autora, que hasta hoy día se sigan llevando a cabo ahí danzas rituales de influencia indiana. Hacía el siglo XVI las principales fiestas eran del calendario cristiano, verbi gratia, en la ciudad de México se celebraban Las Pascuas, Corpus Christi, Epifanía, Natividad. Obviamente también había festejos seculares, según Ramos, pero que no se separaban por completo del ámbito religioso. Pese a que las fiestas cristianas se impusieron entre los indianos, dice Durán (1980: 79-80) que los aborígenes solían dar loas a sus Dioses en los mismos días en que realizaban las fiestas cristianas que les eran más próximas, de manera que fueron trasladando las fiestas de sus Dioses a los días más cercanos a ellas en que se realizaban las cristianas, por ello en éstas se miraban bailes (acompañados obviamente con música) y ritos indianos a la manera que lo hacían para sus Dioses, a quienes realmente alababan enmascarándoles con tintes del cristianismo, según Durán. Según las crónicas de Sahagún y Durán la música era muy importante en los festejos indianos como medios para honrar a sus Dioses. Durán (1980: 225-234), narra que tal era su importancia que había escuelas especiales donde los jóvenes aprendían a bailar y tocar, y tenían muchos tipos de cantos y bailes que ensayaban antes de las fiestas y empleaban diversos trajes para cada uno de ellos. Tradiciones de son que consideramos seculares y mestizas aparecen relacionadas a fiestas religiosas de raigambre colonial. Verbi gratia, en relatos del siglo XIX, según Delgado Calderón (1997: 28), se relacionan fuertemente los fandangos de Sotavento con los festejos religiosos. Mario Barradas (comunicación personal), según decía su padre, narra que a principios del siglo XX los jaraneros mestizos (término que modernamente incluye a los pardos y mulatos) iban por varios pueblos a orillas del Papaloapan haciendo bailes de zapateado con la tarima, desde varios días antes del 2 de febrero que es cuando se celebra la Candelaria, y tal día llegaban a Tlacotalpan para venerar a la Virgen terminando así sus festejos con un baile en grande. Actualmente, aunque tal vez no se haga todo ese recorrido, el huapango del sur de Veracruz (o "son jarocho") se sigue bailando en esta fiesta, aunque quizá haya bastante más secularización porque se hacen encuentros de jaraneros y llega mucha gente de fuera. Muy particularmente en esta tradición de las festividades a Nuestra Señora de la Candelaria, y tal vez en las del santo patrono de Santiago Tuxtla, puede

haber mezcla de la religión indiana y la cristiana. En efecto, en la relación de Tlacotalpan (Acuña René, 1985: 28, 291) se habla acerca de la veneración a una Diosa prehispánica en Tlacotalpan que se sacaba a pasear al río, como actualmente se hace con la Virgen de la Candelaria. En Tuztla según la misma fuente, se veneraba a Huitzilopochtli. Por su parte González Martínez (1999, parte I: 3 ss) habla de que en la Cuenca del Papaloapan y hacia los Tuxtlas parece haber una continuación de cultos prehispánicos a deidades acuáticas en los cultos a las Vírgenes y santos que actualmente se veneran en dichas zonas, según datos arqueológicos. En la Cuenca predominaban deidades femeninas y comenzando a subir hacia los Tuxtlas hubo adoración a deidades masculinas. En base a esto es posible pensar que quizá el culto a esa Diosa prehispánica de Tlacotalpan se vio sintetizado con el de Nuestra Señora de la Candelaria, e además puede pensarse que si huitzilopochtli se asociaba a la guerra en la cultura indiana y también Santiago (de sancte Iacob o san Jacobo) en la cultura católica española, este último santo pudo suplantar al Dios prehispánico Huitzilopochtli que se veneraba en Tuztla hacia el siglo XVI. Por su lado Nadia Romero (comunicación personal), quien ha realizado trabajo de campo en el sur de Veracruz, dice que el huapango de la comarca de San Pedro Xoteapan, en la cual realizó su investigación, donde hay naturales popolucas, actualmente se encuentra difícilmente separado de las festividades religiosas, utilizándosele por ejemplo para los cambios de cargos. Opina que la secularización de esta música se viene dando últimamente debido a que organizaciones gubernamentales, como la Casa de Cultura, ha tomado control sobre esta tradición y promueven por ejemplo encuentros de jaraneros. Iván Cruz (comunicación personal) que ha hecho trabajo de campo en la Huasteca potosina, refiere que el huapango de allá estaba fuertemente ligado a fiestas religiosas cuando se hacían los festejos tradicionales más atrás. Esto se ha extinguido y actualmente se retoma el huapango “rescatado” por instituciones gubernamentales y se le ha secularizado más asociándosele, verbi gratia, a concursos de baile entre Colegios de Bachilleres. También ha encontrado referencias de que el huapango se relacionaba con la danza de los Huehues pues dicha música les acompañaba en sus coreografías allá en la Huasteca del Potosí, al respecto Durán describe en el siglo XVI danzas donde los indios se vestían de mujeres y otras donde se vestían de ancianos, que hasta hoy aparecen en festejos de indios y mestizos en diferentes zonas, como los Xitaces en Querétaro, los Huehues ya mencionados de la Huasteca, Huhuentones de la Chinantla, Oaxaca, y Chamucos xi'ui de la Zona Media del Potosí.. Los bailes de son de estas tierras se relacionan con otros elementos gastronómicos de posible origen indiano que son mencionados desde el siglo XVI en las festividades autóctonas, por ejemplo Durán (1980: 123-124) habla de unos atamalli sacros que se preparaban de una manera especial para diferenciarles del pan ordinario, y él los asemeja al pan ácimo judeo-cristiano. Sahagún (1999: 104, 122, 126, 140, 151, 154, 157, 463) menciona varios tipos de tamales rituales usados en las fiestas indianas: tzatzapaltamalli, tenextamalli, xocotamalli, miauatamalli, yacacoltamalli, necutamalli, chalchiuhtamalli, huauhquitamalli, atamalli, además de otros que se comían ordinariamente. En la Huasteca las fiestas indianas se asociaban al consumo de tamales desde el siglo XIX, según un testimonio histórico recogido por Hernández Azuara (2001: 130-131), donde se señala que los indios mexicanos y huastecos (teenek) hacían una danza de Mecos en términos del domingo de quincuagésima donde los comían y además se embriagaban. Por su parte Jurado Barranco (2001: 130; 139-140) menciona que actualmente en la Huasteca hidalguense los indios mexicanos o de lengua mexicana o “náhuatl” hacen intercambio de tamales en el marco de la fiesta de Xantolo, y además hacen ofrendas rituales con esa especie de tamal llamado sacahuil en tiempos del carnaval, y con pedazos de éste también hacen intercambio. En la Zona Media del

Potosí los xi'ui dedican un sacahuil para su Dios Gonoé o "El que truena". Y el sacahuil, como es sabido, también se halla harto ligado a los festejos mestizos de huapango de la Huasteca. En Boca del Río, en el sur de Veracruz, para las fiestas religiosas mestizas, que alguna vez estuvieron ligadas al huapango del sur de Veracruz o "son jarocho", se menciona el consumo de unos xocos o tamales agrios acompañados con mole, según la revista "Veracruz cómo y dónde, guía México desconocido" (2000), coincidiendo este nombre con el de un platillo que refiere Sahagún denominado xocotamalli de carácter ritual. El mismo autor (1999: 115, 362, 463) menciona también un chilmolli ritual y además en las bodas se comía molli. Los "mexicanos mestizos" hasta hoy para referirse a la fecha de celebración de un casorio preguntan "¿cuándo es el mole?", y asimismo en muchas zonas se consumía en las fiestas hasta por lo menos la primera mitad del siglo XX el pulque en grande medida, mismo que fue ritual según las crónicas de Sahagún y que era conocido con el nombre de octli. Por otra parte Sahagún (1999: 147) repite varias veces que el papel tenía varios usos para las fiestas entre los indianos mexicanos, uno de ellos, el más parecido al que tuvo en los ambientes mestizos, era el de adornar con pedazos de papel de diferentes formas los espacios donde se iba a festejar pegándolos en varales que paraban en el piso. También se usaba el papel para adornar a los esclavos que iban a sacrificarse y para adornar los ídolos. Sin embargo su empleo pudo transformarse con influencias de fuera, por ejemplo del papel picado, cuyo uso fue muy extendido en estas tierras, se dice que su origen estuvo en Asia, tal vez llegó aquí debido al intercambio y migración con Filipinas, pero arraigó por estas tierras gracias a que también se usaba papel en los festejos indianos. Algunos de los elementos arriba mencionados empleados hasta la actualidad en festejos indios y mestizos para las fiestas podrían provenir de la cultura festiva prehispana, aunque se pudieron transformar con nuevas influencias, como los tamales que adoptaron elementos europeos en su preparación como la manteca de cerdo y carnes de pollo o de res, y al pasar a la cultura de los mestizos seguramente algunas cosas que eran rituales, como los tamales, fueron perdiendo dicho carácter. El día de muertos (o xantolo, como se le llama en la lengua mexicana o "nahuatl" de la Huasteca) es otro componente de la religiosidad "mexicana mestiza" que tiene elementos "indios" mezclados con los de origen español, es decir que una de sus raíces puede ser de origen precolombino, festividad en la cual por ejemplo en la Huasteca danzan los huhues. Esa idea ya tiene bastante consenso, sin embargo comúnmente se cree de manera simplista que es síntesis de la conmemoración de los muertos indiana con la de los españoles. Creo que este concepto es bastante cuestionable. En efecto, si vemos el calendario festivo de los indios mexicanos (o hablantes de la lengua mexicana) del Altiplano Central que nos presenta Sahagún, nos daremos cuenta de que la conmemoración de los muertos se realizaba en un tiempo que equivalía aproximadamente a la mitad del año, o un poco más, del calendario europeo occidental de los españoles. Por otra parte fray Bernardino de Sahagún describe una fiesta principal que se llamaba "La llegada de los Dioses" que se realizaba en fechas que equivalían al mes de septiembre del calendario de los hispanos, la cual consistía en que los sacerdotes dejaban ofrendas de alimentos en el templo y haciendo vigilia esperaban a que llegasen los Dioses y así, durante varias noches, en una llegaban primero las Deidades mozas y en otra posterior las viejas. Esta descripción coincide bastante con el concepto moderno del día de muertos, conmemoración que en realidad se compone de varias vigilias, y en una se deja primero una ofrenda para quienes murieron de corta edad y en otra posterior se pone la ofrenda para los difuntos adultos. Consideremos también que fray Diego Durán dice que los indios trasladaban las fiestas de sus Dioses a los días de las fiestas católicas que les quedaban más cercanas como una medida para que se aparentase el sometimiento al

cristianismo pero se seguía rindiendo culto a sus Deidades, y que la fiesta prehispánica de “La llegada de los Dioses” se realizaba en una fecha más cercana al día de muertos católico que la conmemoración de los difuntos de los indianos antiguos que se hacía en tiempos equivalentes a la mitad del año de los hispanos, como ya dijimos, y entonces nuestro día de los muertos moderno pudo derivar más bien de la fiesta de “La llegada de los Dioses” que se trasladó al día en que se hace la fiesta católica de muertos que le quedaba muy próxima. Se puede ver la gran continuidad que han tenido tales elementos en la cultura de estas tierras que hoy llaman “México” desde el siglo XVI hasta nuestros días, a pesar de los cambios que los integrantes de la población han experimentando al ir abandonando sus identidades indianas para adoptar la de “gente de razón” o “mexicanos mestizos” modernos. Aunque estos elementos dentro de los festejos de son resultan accidentales pueden ser evidencias de la honda influencia que los contextos festivos indianos tuvieron en las fiestas, en las cuales quedaron insertas las tradiciones de son de los actuales mestizos, de manera que el mariachi y el son “jarocho” por ejemplo derivan en realidad de festejos de bayle indianos que heredaron los “mestizos”.

Entre algunos académicos, como Rolando Antonio Pérez Fernández, comienza a cobrar consenso la idea de que hubo gran influencia africana en la música tradicional de México. No obstante, los afromestizos no tuvieron modo de organizarse ni derecho a poseer tierras. Este hecho señala que, como asevera Aguirre Beltrán, los negros no alcanzaron un mínimo de autonomía para reconstruir una cultura propia y, por lo tanto, no pudieron heredar una cultura musical de raigambre africana a sus descendientes, y la cultura de los afromestizos pudo tener bastante influencia de la de los naturales. No se puede soslayar que, según Pérez Fernández, los ritmos de los sones de diversas tradiciones de México tiene semejanzas con ritmos africanos, pero un tipo de ritmo similar, cuyos nombres derivan del término latino sesquialter, existía en España por lo menos desde el siglo XV (Thomas Stanford, comunicación personal), y ritmos parecidos se encuentran en la música de los países árabes. Ello lo reconoce Pérez Fernández (1990: 69-70). Por lo tanto, dichas semejanzas de los patrones rítmicos tampoco pueden probar cabalmente que las tradiciones de son de estas tierras tengan una importante herencia africana, como pretende este autor, pues estos patrones pueden ser tan significativos en las mencionadas tradiciones de son gracias a la influencia hispana, y en España pudieron enraizar porque los moros invadieron la Península Ibérica. Esta es pues una cuestión que queda sin solución. Respecto a la influencia india, esta se ha descartado porque, como hemos dicho, los etnomusicólogos han estudiado sólo algunos elementos de las tradiciones, especialmente la música en sí y las composiciones en verso, que generalmente se ha demostrado que son de ascendencia europea. Se descarta sin más la posibilidad de que esos elementos constitutivos de las tradiciones musicales llegaran de Europa a estas tierras y aquí conformaran tradiciones nuevas que en España no existían, como parece ser el caso del género popular del fandango, o bien que esos elementos europeos se integraran a tradiciones indias existentes desde antes de la llegada de los españoles. Por ejemplo, Durán documenta una tradición de cantores que componían cantares de alabanza a los señores de los indios, los cuales pudieron haber adoptado música y composiciones en verso de origen español relacionadas a la tradición juglaresca europea, convirtiéndose en corridistas. Gracias a algún proceso similar a los mencionados pudo desarrollarse en América el baile del fandango y difundirse hacia España. Asimismo no se toma en cuenta que los datos históricos acerca de la estratificación colonial, como hemos visto, indican que los indios tuvieron un estatus especial que permitió que su cultura pudiese influenciar a la de ciertas castas novohispanas. Lo anterior permitió que los aborígenes alcanzaran un

segundo grado hegemónico, y su cultura pudo influenciar, en algunos ámbitos, a las castas de los mestizos y afromestizos que quedaron en una posición subalterna respecto a los naturales dentro de la estratificación colonial. Sin embargo, no hay pruebas concretas de que la música india influenciara a la música de dichas castas subalternas. Entonces, si bien no podemos probar que la tradiciones mestizas de son tengan herencia de las culturas musicales indias coloniales, tampoco hay pruebas suficientes para negar dicha influencia.

De los instrumentos musicales de las tradiciones indianas.

Según datos arqueológicos (Saldivar, 1934, Castellanos, 1970) y relatos de cronistas como Sahagún y Durán, los indios utilizaban antes de la llegada de los españoles instrumentos como flautas, bocinas, clarines, cornetas, caracoles, además de tambores como el huehue, teponaxtlis, y sonajas. También los españoles tenían, y tienen, instrumentos de viento y percusiones dentro de su música tradicional, y fueron quizá de los que más rápido adoptaron los indios de estas tierras a principios de la Colonia, por las similitudes con los suyos. Luego esos instrumentos antiguos españoles se sustituyeron por bandas de viento. Un ejemplo de los cambios de instrumentos de viento y percusión prehispánicos por instrumentos similares hispanos antiguos, lo encontramos referido en un documento del ramo de Inquisición (vol. 1283, exp. 5, fojas 75-171), del Archivo General de la Nación de México, en el cual se dice que en la danza del volador, de la Huasteca, se empleaban teponaxtli y clarín (algún tipo de flauta o corneta), mismos que se cambiaron por la flauta y tamboril usados hasta hoy, de origen español, o flauta y tamboril cuadrado (similar a unos usados en España llamados panderos, pero aquí son más pequeños). En aquellos tiempos, aunque no se menciona, un músico debió tocar el teponaxtli y otro el clarín, como hasta hoy se observa en algunas comunidades de la Huasteca, aunque ya no para la de la danza del volador. Se puede ver por ello que en las tradiciones actuales de varios grupos indios se encuentran recurrentemente tambores y flautas, algunos tal vez de ascendencia prehispánica, a veces mezclándolos con flautas, chirimías y tambores de ascendencia hispana. Otras veces vemos que los instrumentos españoles de viento y percusiones desplazaron a los instrumentos prehispánicos, pero fueron acoplados en música y festividades propias de los indios. Asimismo los instrumentos de cuerda, de origen español cuasi todos, se refieren con frecuencia entre los que utilizan los indios. El instrumento de cuerdas también pudo ser inserto desde la Colonia temprana en la música indiana en algunos puntos, aunque tal vez en un principio tuvieron menos auge que los de viento y percusiones. Así por ejemplo, la guitarra y el harpa se mencionan en un documento del siglo XVII, que hace alusión a oficiales de harpa y guitarra en una misión de la Custodia de sancta Catherina Virgen y Mártir de Alejandría del Río Verde, la cual se encontraba en la actual Zona Media del actual estado de San Luis Potosí (Primo Feliciano Velázquez, 1987, tomo III: 280), área aledaña a la Huasteca donde aún se observa entre los indios el empleo de el rabel, jarana (un tipo de guitarra popular) y harpa. Así pues Carlos Basauri (1990, tomo III: 33, 108, 224, 285, 372, 392, 432, 469, 569, tomoII: 74, 107, 124, 144, 162, 194, 202, 220, 240, 287, 344, 368, 447, 465, 481, 507) menciona que los indios coras usan un arco musical. Los mexicanos de Ocotepec utilizan harpa guitarra y violín, o también huehuetl y teponaxtli. Los tlahuica banda de viento. Los chontales violín guitarra y jarana, “sin olvidar sus instrumentos primitivos”. Los otomíes usaban tambor, pitos y guitarra de concha, y banda de viento. Los mazahuas chirimías y tambor, violín y tambor, y pitos de hoja de lata. Los zoques tambor y pito de carrizo, además chirimía. Los mixes guitarras tambores y pitos. Los chochos bandas de viento. Los huaves un arco musical hecho de espina de pescado. Los totonacos teponaxtles, chirimías, flautas

de carrizo y tamborcillo. Los tepehuas violín teponaxtlis sonajas y tambores. Los huaxtecos harpa, chirimía, teponaxtle, sonaja y violín de 3 cuerdas (rabel). Los chontales pitos, tambores, chirimía, caracol y guitarra. Los choles pito de carrizo y tambor. Los tzotziles chirimías, tambor y pito. Los tzeltales tambor, pito y chirimía. Los totiques harpa, guitarra y violín, pito y tambor, chirimía y marimba. Los tojolabales tambor, chirimía, pito y marimba. Los mames pito tambor y marimba. Los mixtecos cornetín clarinete y jarana. Los zapotecos banda de viento, chirimía, tambor y matraca (carraca). Los amuzgos cornetín, clarinetes flauta y chirimía. Los chatinos guitarra, jarana, violín, tambor, clarinete y pito de madera. Los mazatecos tambor, pito, acordeón, armónica, harpa y mandolina. Los cuicatecos violín, clarinete, guitarra, chirimía, teponaxtli, tamboril y una especie de clarines llamados diras. Los chinantecos chirimías, teponaxtli y caracol. Esos pitos flautas y tambores, aunque Basauri no es más amplio en sus descripciones, bien pueden ser algunos de ascendencia prehispánica y otros de influencia hispana. Entre los instrumentos de viento y percusiones, muy difundidos en estas tierras, de origen español, según Guillermo Contreras (1988: 134; 136), encontramos la flauta y tambor tocados por una sola persona, que todavía se emplean en España, donde se les conoce como flauta y tamboril o gaita y tamboril. También se adoptó la chirimía (similar a la dulzaina de España), que puede alinearse sola o a dúo, acompañada con tambor o tambores.

De los instrumentos de las tradiciones mestizas y su posible filiación con orquestas de origen hispano implantadas entre los indios durante la Colonia.

La instrumentación de harpa y rabel, o jarana y rabel, común entre los indios, pudo ser la base del instrumental del huapango de la Huasteca, ya que Saldívar (1934: 353) menciona que allá se usaba antiguamente una instrumentación similar de harpa y guitarra. Según dicho autor se le integraron jaranas (guitarras más pequeñas) un poco después, y luego el harpa se sustituyó por un violín, quedando la instrumentación de violín guitarra y jarana que tiene actualmente el huapango de la Huasteca.

Para ejemplificar sobre la alineaciones instrumentales de otras tradiciones, tomemos en consideración el caso de ciertos grupos musicales populares del noreste de Guanajuato, norte de Querétaro y la Zona Media de San Luis de Potosí, formados de dos violines, guitarra y vihuela, que tocan jarabe y huapango, y cantan otros géneros compuestos en décima llamados poesías y decimales, y otra alineación formada por violín, una especie de bandolón y una especie de bajo quinto o sexto. También consideremos otros de Tamaulipas y Nuevo León, formados de dos clarinetes y tambor, o flauta, tambor, violín y guitarra, que tocan sones también, e igualmente los grupos de la tradición de mariache de Colima, Jalisco, Nayarit y Sinaloa, formados por dos violines más jaranas, harpas y/o guitarrones, que ejecutan los mismos tipos de música para baile. Todos ellos comparten elementos en común por estar formados recurrentemente por dos instrumentos melódicos, más otros de armonía y ritmo. Estas tradiciones se encuentran con mayor arraigo en áreas que pertenecieron al obispado colonial de Michoacán, y se puede argumentar que guardan similitudes entre sí por descender de orquestas religiosas implantadas entre los indios por los frailes de dicho obispado que evangelizaron estos territorios. Incluso de la Costa Chica, que queda cerca de Acapulco, confín austral del obispado de Michoacán, Aguirre Beltrán presenta en una ilustración un dúo formado por un instrumento de viento y un violín:

Dúo de la Costa Chica (Aguirre Beltrán, 1985: 164).

Como el de la pintura de Tolimán, que veremos más adelante. Respecto a las actuales áreas del noreste de Guanajuato, norte de Querétaro, la Zona Media y Tamaulipas, los franciscanos del convento de Sichú de Indios (hoy Victoria, Guanajuato), los cuales fundaron La Custodia de Sancta Catherina Virgen y Mártir de Alejandría del Río Verde, en la actual Zona Media de San Luis del Potosí, cuya jurisdicción abarcaba hasta Tula y Jaumave, del actual Tamaulipas, pudieron implantar dichas orquestas religiosas. Dichos frailes pertenecieron al obispado de Michoacán. De la Custodia de Sancta Catherina pudieron extenderse tales orquestas hasta Nuevo León, ya que Rafael Montejano (2002: 17) dice que los fundadores de la Custodia de Rioverde evangelizaron casi hasta el Nuevo Reino de León. Un indicio de cómo pudieron ser dichas orquestas se encuentra en la iglesia del poblado de San Miguel Tolimán, Querétaro, donde hay una pintura colonial:

Pintura de la iglesia de Sanct Miguel Tolimán

En ella se miran dos ángeles, uno que tañe un violín y otro que toca una especie de trompa, es decir, la combinación de un instrumento de cuerda y uno de viento, parecida a unos grupos llamados Los piteros, de la Zona Media de San Luis de Potosí, que incluían violín y clarinete, y que según parece tocaban jarabes, huapango y también poesías y decimales, o semejante a Los pititos o pitillos de El capulín, del noreste de Guanajuato, con violín y pito. En el folleto del fonograma La música de una comunidad

otomí (S/F) se mencionan diversos oratorios ubicados en la Congregación de Cieneguilla, Tierra Blanca, Guanajuato, decorados con pinturas de ángeles que portan instrumentos musicales antiguos. No se sabe en qué tiempo fueron hechas las decoraciones. Entre los instrumentos pintados en ellas se mencionan unos de viento como clarín, trompeta, bajón, flauta transversa, pífano, chirimía y sacabuche. También instrumentos de percusión como tambor, redoblante, triángulos y platillos. De cuerdas se menciona el violín, viola, violoncello, viola da gamba, contrabajo, guitarra, vihuela y arpa. Algunos de estos pudieron usarse en orquestas religiosas antiguas de la región, lo que indica que se componían de instrumentos de cuerdas, viento y percusiones. Cabe añadir que las alineaciones instrumentales de tales orquestas pudieron descender de esquemas antiguos traídos de España que en estas tierras se fueron transformando, como el que se observa en una pintura hispana de tres ángeles, hecha por Pedro de Berruguete en el siglo XV, en la cual, de derecha a izquierda, uno de tales personajes celestiales porta una flauta (es decir un instrumento melódico de viento) y un tamboril (instrumento rítmico de percusión), otro tiene un rabel (instrumento melódico de cuerdas tocado con arco) y otro porta lo que parece ser un laúd (que es melódico y armónico):

Pintura española de Pedro de Berruguete, s. XV (www.tamborileros.com)

Respecto a grupos musicales de la tradición de sones y jarabes de mariache del occidente de México, Ortiz Vidales (1941: 108) cita una descripción del siglo XIX que encontró en un periódico de la época. Esta habla de unos músicos que en una feria en San Juan de los Lagos tocaban canciones y sonecitos del país, es decir, música secular popular. Sus instrumentos eran: una dulzaina, una jaranita, un guitarrón, un arpa y una flauta. Aquí se mencionan dos instrumentos de viento, la flauta y la dulzaina (en España, según Juan María Sánchez, se usaba en varias regiones un instrumento tradicional de viento de nombre dulzaina, entre otras denominaciones, fabricado con boquilla de doble caña similar a la chirimía), e instrumentos de cuerda como guitarrón y jarana que hacen ritmo y armonía, más el harpa que puede ser armónica o puede ser melódica. Esta agrupación está emparentada con los grupos de mariache por usar harpa, guitarrón y jarana, diferenciándose en tener dos instrumentos de viento en el lugar de los violines. Se puede pensar que los mariaches usaban en general dos instrumentos de viento melódicos y les cambiaron por dos violines y conservaron jaranitas, guitarrones o harpa. El cambio de dichos instrumentos melódicos de viento por los violines es factible

como menciona don Cándido Martínez que sucedió en la Zona Media, donde se cambió el clarinete, es decir, algún instrumento de viento, por un violín. Podríamos especular ante toda esta información que las agrupaciones tradicionales de mariache, formadas generalmente casi con puros instrumentos de cuerdas, evolucionaron de orquestas antiguas religiosas. Reminiscencias de ello se podrían ver en el hecho de que, por algunas zonas, los grupos de mariache integraban instrumentos de cuerdas combinados con instrumentos de viento y aún con percusiones. Un ejemplo llamativo de esta combinación lo miramos en una agrupación musical representada en una maqueta del museo del castillo de Chapultepec, de fines del siglo XIX, que no era de mariache pero procede de Guanajuato (comarca que perteneció al mismo obispado de Michoacán), en la cual se representa una escena de baile del jarabe. La orquesta que se reproduce en la maqueta mezcla instrumentos de cuerda, como la guitarra y el violín y uno con caja de resonancia ovalada con brazo y diapasón, con otros de aliento como flauta, algo que parece una trompeta, y otro instrumento de viento desconocido. Apoya al argumento anterior el hecho de que para el actual estado de Michoacán se sabe que las orquestas religiosas fueron implantadas entre los indios por los frailes Agustinos (Álvaro Ochoa, 2000: 16-30). Estas orquestas incluían instrumentos de viento como chirimías, junto con vihuelas, que eran instrumento de cuerdas o algún tambor. Reminiscencias de tales orquestas se encuentran en ciertas agrupaciones de los indios de Michoacán, que integran algunos grupos musicales con dos chirimías y tambor (Ochoa Serrano, 2000: 29), o con instrumentos de cuerda y viento (folleto del fonograma Abajeños y sones de la fiesta purepecha, 1999: 35-36). Asimismo, los grupos de mariache de Nayarit tuvieron tanto funciones seculares como religiosas, los cuales ejecutaban minuetes para veladas (Jáuregui, 2001: 7). En Apatzingán, los conjuntos de arpa grande participan también en eventos religiosos llamados funciones, donde se tocan minuetes o danzas para alabar a los santos. También la música y el canto de la tradición musical de la Zona Media, norte de Querétaro y noreste de Guanajuato, tiene aplicaciones en cuestiones religiosas, además de su aplicación en festejos seculares. Todo lo anterior es un indicio de la relación de los grupos musicales tradicionales seculares con las agrupaciones religiosas coloniales implantadas entre los indios.

BIBLIOGRAFÍA.

ACUÑA,RENÉ, editor
1985 Relaciones geográficas del siglo XVI, Tlaxcala, tomo segundo, volumen 5, UNAM, México (Instituto de Investigaciones Antropológicas, Etnohistoria, serie Antropológica, 59).
1987 Relaciones geográficas del Siglo XVI: Michoacán, Vol. 9, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México (Etnohistoria, serie antropológica, 74).

AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO
1985 Cuijla esbozo etnográfico de un pueblo negro, Fondo de Cultura Económica- SEP, México (Lecturas Mexicanas, 90).
1989 La población negra de México, Universidad de Veracruz, INI, Gobierno del Estado de Veracruz, Fondo de Cultura Económica, México (Colección Gonzalo Aguirre Beltrán, Obra Antropológica, II).

ALONSO, DÁMASO
1966 Primavera y flor de la literatura hispánica, cuatro tomos, Selecciones del Reader’s Digest (Iberia). Madrid.

ALONSO BOLAÑOS, MARINA
2005 “La invención de la música indígena de México”, en Antropología, Boletín del INAH 77: 46-56, INAH, México.

ALONSO BOLAÑOS, MARINA Y RODRÍGUEZ LEÓN, FÉLIX
2000 “Música pame de Querétaro, Cantos sones y minuetes de la región de Tancoyol”, folleto del casete Música pame de Querétaro, PACMYC, México.

ALVARADO PIER, FRANCISCO
1999 “El huapango”, en cuadernos de la Casa de la Música Mexicana/2: 7 -19, edición propia en talleres litográficos Joman S. A. de C. V., México.

ANTROPOLOGÍA E HISTORIA 31
1980 Antropología e historia 31, Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, época III, número 31, julio-septiembre, SEP-INAH, México.

BASAURI, CARLOS
1990 La Población Indígena de México, 3 volúmenes, INI – CONACULTA, México (Colección Presencias).

CARRACEDO NAVARRO, DAVID M.
2000 Del huapango arribeño te cuento risueño, Presidencia Municipal de San Joaquín, CONACULTA Unidad Regional de Culturas Populares de Querétaro, INAH, Hotel Misión Juriquilla, Querétaro.

CASTELLANOS PABLO
1970 Horizontes de la Música Precolombina, Fondo de Cultura Económica, México (Colección presencias de México, 14).

COHN, LAWRENCE, coordinador
1996 Solamente blues, Odín Ediciones, Barcelona.

CONTRERAS ARIAS, GUILLERMO
1988 Atlas Cultural de México: Música, INAH – Planeta, México (Colección Atlas Cultural).

DELGADO CALDERON, ALFREDO
1997 “El diablo y el fandango”, en Son del sur No 4, 28-30, Chuchumbé A. C., México.

DICCIONARIO ILUSTRADO VOX/ LATINO-ESPAÑOL/ ESPAÑOL-LATINO
1991 Diccionario ilustrado vox/ latino-español/ español-latino, Biblograf S.A., Barcelona.

DURÁN, FRAY DIEGO
1980 Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos, Editorial Innovación, México.

FLORES S., ISABEL compiladora
2001 A Dios el rezo y a la “niña”…el beso (Décimas y anécdotas de don Ruperto flores), Ediciones del Lirio – Instituto de Cultura de Guanajuato, México.

GERHARD, PETER
1985 Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Geografía, México (Espacio y Tiempo, 1).

GÓMEZ VALDEMAR, TOMÁS, compilador
1997 Así canta la Huasteca, Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas Tamaulipas, Ciudad Victoria.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JOAQUÍN R.
1999 Deidades femeninas del agua, Primera y Segunda Parte, CONACULTA, INAH, México (Seminario Permanente de Iconografía, DEAS, INAH, números 12 y 13).

GUERRERO TARQUÍN, ALFREDO
1987 Memorias de un agrarista, dos tomos, INAH, México (Colección Divulgación, Serie Testimonios).
1988 Reminiscencias de un viaje a través de la Sierra Gorda por Xichú y Atarjea, INAH, México (Colección divulgación, Serie Testimonios).

GUTIÉRREZ, GILBERTO Y PASCOE, JUAN
1985 Juan, La versada de Arcadio Hidalgo, Fondo de Cultura Económica, México.

HARRIS, MARVIN
1977 El desarrollo de la teoría antropológica, Siglo XXI, Madrid.

HERNÁNDEZ AZUARA, CÉSAR
2001 El son huasteco y sus instrumentos siglos XIX y XX, tesis de licenciatura, ENAH, México.

HISTORIA GENERAL DE MÉXICO
2000 Historia general de México, El Colegio de México, México.

INVESTIGACIÓN FOLKLÓRICA DE MÉXICO, MATERIALES
1962-1964 Investigación folklórica de México, Materiales, dos tomos, SEP – INBA, México.

JÁUREGUI, JESÚS
1999 Los mariachis de mi tierra, noticias, cuentos, testimonios y conjeturas 1925 – 1994, CONACULTA, México (Culturas Populares de México).
2001 “Un antropólogo estudia al mariachi”, en suplemento “Ritos de paso”, de Diario de Campo, No 29, INAH. México.

JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA
2001 Xantolo, el retorno de los muertos, CONACULTA, FONCA, México.

LIRA, ANDRÉS
1984 Espejo de discordias, SEP, México (cien de México s/n).

MAYER SERRA, OTTO,
1941 La Música en México de la independencia a la actualidad, El Colegio de México, México.

MELÉNDEZ DE LA CRUZ, JUAN
1997 “Arcadio Hidalgo y el movimiento jaranero”, en Son del Sur No 5: 18-19,Chuchumbé A. C., México.
(S/F) Versos para cien sones jarochos, inédito, México.

MENDOZA, VICENTE T.
1947 La décima en México, Glosas y valonas, Instituto Nacional de Filología y Folklore, Buenos Aires (Publicaciones del Instituto Nacional de la Tradición, serie B, No 1).
1984a El corrido mexicano, FCE., México (Colección Popular, 139).
1984b Panorama de la música tradicional de México, UNAM, México (Estudios y Fuentes del Arte en México, VII).
1997 El romance español y el corrido mexicano, UNAM, México.

MOLINA, FRAY ALONSO DE
2004 Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana, Editorial Porrúa, México (Biblioteca Porrúa de historia, 44),.

MONDRAGÓN MELO, JAIME
1999 Semana santa pame en Santa María Acapulco, notas etnográficas, inéditas, México.

MONTEJANO Y AGUIÑAGA, RAFAEL
2002 El Valle del Maíz, S. L. P., Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, San Luis Potosí.

MORENO RIVAS, YOLANDA
1989 Historia de la música popular mexicana, CONACULTA-Alianza Editorial, México(Colección Los Noventa, 2).

OCHOA SERRANO, ÁLVARO
2000 Mitote fandango y mariachero, El Colegio de Michoacán - El Colegio de Jalisco,Zamora (Colección Ensayos).

ORTÍZ VIDALES, SALVADOR
1941 La arriería en México, Ediciones Botas, México.

PEREA, SOCORRO
1989 Décimas y valonas de San Luis Potosí, Archivo Histórico de San Luis Potosí - Casa de la Cultura de San Luis Potosí, San Luis Potosí.
2005 Glosas en décimas de San Luis Potosí: De Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda, El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México (Seminario de Tradiciones Populares, Serie Lenguajes y tradiciones, 5)(Cátedra Jaime Torres Bodet, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios).

PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO ANTONIO
1990 La música afromestiza mexicana, Universidad veracruzana, Xalapa (Biblioteca Universidad Veracruzana).
1996 “El chuchumbé y la buena palabra”, en Son del Sur No 3: 24–36, Chuchumbé, A. C., México.

PÉREZ MONTFORT, RICARDO
2000 Avatares del nacionalismo cultural, CIESAS – CIDHEM, México (Colección Historias).

RAMOS SMITH, MAYA
1988 La Danza en México durante la Época Colonial, CONACULTA - Patria, México (Los Noventa, 19).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
1976 Diccionario de autoridades, tres volúmenes, Editorial Gredos, Madrid.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, AGUSTÍN
2020 La topada de poetas. Estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal, Universidad de Jaen, España (Boletín de literatura oral, anejo, n.º 4).

ROMERO GARCÍA, NADIA CRISTINA
(s/f) “En este pueblo no hay novedad y si la hubiera ¿poca será?: Una aproximación al fandango jarocho de la ciudad de México”, Ponencia en el VI coloquio estudiantil, La experiencia de campo, ENAH, México.

SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO
1999 Historia general de las cosas de Nueva España, Porrúa, México (Sepan Cuantos…, 300).

SALDÍVAR, GABRIEL
1934 Historia de la música en México, SEP, México.

SANCHEZ, JUAN Ma
2001-2006 “La flauta y el tamboril”, http://www.tamborileros.com.

SEVILLA, AMPARO
1990 Danza, cultura y clases sociales, INBA, México.

STANFORD, THOMAS E.
1984 El Son Mexicano, Fondo de Cultura Económica, México.

SULLIVAN, THELMA D.
1992 Compendio de la gramática náhuatl, UNAM. México (Serie Cultura Náhuatl, Monografías, 18).

TRAPERO, MAXIMIANO, coordinador
2001 La décima, su historia, su geografía, sus manifestaciones, Centro de la Cultura Popular Canaria, Gran Canaria.

TURRENT, LOURDES
1996 La Conquista Musical de México, Fondo de Cultura Económica, México.

VELÁZQUEZ BENAVÍDEZ, ELIAZAR
2004 Poetas y Juglares de la Sierra Gorda, Crónicas y conversaciones, Ediciones La Rana, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, CONACULTA Dirección de Vinculación Cultural, Guanajuato.

VELÁZQUEZ BENAVIDES, GUILLERMO, compilador
1993 Poeta dime tus razones, tres trovadores campesinos queretanos, J. Guadalupe Reyes, Epifanio Torres, Mauro Villeda, Fondo Editorial de Querétaro, Consejo Estatal para La Cultura y Las artes, Secretaría de Educación -Gobierno del estado de Querétaro, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Querétaro, Querétaro (Colección Cuarta de Forros, 5).
2000a Poeta con destino, J. Asención Aguilar Galván, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, San Luis Potosí (Serie Trovadores campesinos de la Zona Media de San Luis Potosí, Tomo 1).
2000b Yo también soy de talento, poesía decimal de don Guadalupe Reyes, Museo Histórico de la Sierra Gorda, Honorable Ayuntamiento de Arroyo Seco, CONACULTA Unidad Regional Querétaro, Querétaro.
(S/F) "De asombros y destinos", Conversación con Guillermo Velázquez, en Verde Sierto, Apostilla a Verde Sierto No. tres, con motivo del II encuentro de Decimístas y versadores de Latinoamérica y El Caribe: 3-12, Instituto Cultural de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

VELÁZQUEZ, PRIMO FELICIANO
1985-1987 Colección de documentos para la historia de San Luis Potosí, cuatro tomos, Archivo Histórico de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

VERACRUZ CÓMO Y DÓNDE, GUÍA MÉXICO DESCONOCIDO
2000 Veracruz cómo y dónde, guía México Desconocido, Editorial México Desconocido, México.

ZALETA, LEONARDO
1998 La Huasteca y el huapango, edición propia en Ediciones y Gráficos Eón S.A. de C. V., Poza Rica.

FONOGRAMAS

ABAJEÑOS Y SONES DE LA FIESTA PUREPECHA
1999 Casete, CONACULTA - INAH, México (Serie del INAH, 24).

A LAS COPLAS MÁS BONITAS DE ESTOS NOBLES CANTADORES, GRABACIONES EN VERACRUZ DE JOSÉ RAÚL HELLMER
2001 IVEC, CONACULTA, INAH México.

CULTIVADORES DEL SON, HOMENAJE A LOS JUANITOS,
1988 Fondo Estatal Para la Cultura y Las Artes de Veracruz – Pentagrama, México.

EL SON DEL SUR DE JALISCO
1980 Volumen 1 y 2, discos Lp y folletos, INAH, México (Colección INAH, 18 y 19).

LA MÚSICA ENTRE LOS CHICHIMECAS
(S/F) Casete, Discos Cenzontle, SEP, CONACULTA, INAH, INI, México.

LA MÚSICA EN UNA COMUNIDAD OTOMÍ
(S/F) Casete, Discos Cenzontle, SEP, CONACULTA, INAH, INI, México.

LA VOZ DE LAS HUASTECAS, XEANT TANCANHUITZ DE LOS SANTOS SLP
(S/F) Disco compacto, pirata, México.

STANFORD, THOMAS E
2001 El Son Mexicano, 3 discos compactos y folleto, URTEXT, México.

TESOROS DE LA MÚSICA NORESTENSE: NUEVO LEÓN.
1991 Disco LP y folleto, Discos Cenzontle, México.