

**ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E  
HISTORIA**

**INAH**

**SEP**



TRADICIÓN Y SOCIEDAD. EL DEVENIR DE LAS  
VELACIONES Y EL HUAPANGO DE LA ZONA MEDIA  
Y LA SIERRA GORDA

**T E S I S**  
PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADO EN ETNOHISTORIA**

DIRECTOR: JESÚS RUVALCABA MERCADO

## ÍNDICE GENERAL

<b>Índice de ilustraciones</b>	3
<b>Agradecimientos</b>	4
<b>Introducción</b>	5
<b>I Extensión geográfica de la tradición de las velaciones y el huapango, más algunos datos históricos de la región</b>	13
Extensión geográfica de la tradición	14
Vigencia y extinción de la tradición en la región, y nueva Expansión	16
Datos históricos de la región	18
Datos acerca de los pueblos de indios en la región	19
Una hipótesis acerca de los orígenes del son	23
Conclusiones acerca de los datos históricos de la región	29
Similitudes entre las tradiciones musicales xi'ui y mestizas de la Zona Media	32
<b>II Cuestiones conceptuales y descripción de los elementos básicos de la tradición</b>	38
Diferencias entre los conceptos de los músicos populares y los de los académicos	38
Descripción de los elementos líricos y musicales básicos de la tradición	51
Los instrumentos musicales	59
El reglamento	60
<b>III Cambios históricos de la tradición de las velaciones y el huapango de la Zona Media potosina y de la Sierra Gorda</b>	63
El contexto	63
Transformaciones en la función del trovador	70
Transformaciones en el aprendizaje de la tradición	75
El movimiento de reforzamiento de la tradición del huapango arribeño en la Sierra Gorda	77
Datos históricos acerca de la décima	81
Datos históricos acerca de las poesías y decimales	84

La valona	90
El minuete	91
El jarabe	92
El son	94

**IV. Influencias musicales de la costa del Golfo y del occidente de México en las velaciones y el huapango aquí estudiados**

El término huapango	97
	99
Nombres comunes entre los sones arribeños y los de la Huasteca	103
Uso de coplas al estilo huasteco, en la contradicción de los poetas arribeños	104
La alineación instrumental de la tradición y sus posibles influencias de la cultura india colonial del occidente de México y de la Huasteca	105
Similitudes entre agrupaciones musicales que se encuentran a lo largo de lo que fueron las jurisdicciones del convento de <i>Sichú de Indios</i> y de la <i>Custodia de Santa Cathalina</i> , con agrupaciones del noreste de México	109
Similitudes entre diversas agrupaciones musicales tradicionales a lo largo de lo que fue el obispado de Michoacán	111
La posible reminiscencia de orquestas coloniales religiosas en todas estas agrupaciones musicales	113
<b>Conclusiones</b>	120
<b>Bibliografía</b>	123

**Índice de cuadros**

Tabla 1: Estadística de negros y de pardos o cambujos, p 23.
Tabla 2: Estadísticas de la Alcaldía de San Luis de la Paz, p 28.
Tabla3: Estadística de la custodia de Santa Catalina del Rioverde, p. 28.
Tabla 4: Estadística de la alcaldía de Cadereyta, p.29.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

### Capítulo I

Mapa 1: mapa de la región donde se extiende la tradición, p. 14

Fuente: *Guía Roji, Miniatlases de carreteras, versión del farmacéutico* (1999: 5-6).

Mapa 2: Mapa de los municipios de la región donde se cultiva la tradición, p. 16

Fuente: Carracedo Navarro (2000: 14).

Mapa 3: Mapa del siglo XVIII que muestra que la cabecera colonial de la Custodia de Río Verde quizá no se encontraba en su actual emplazamiento, p. 21

Fuente: *Regiones de México*, año 1, No 1, 2002, p. 20.

Mapa 4: Límites del virreinato de la Nueva España, p. 27

Fuente: Peter Gerhard (1986: 3).

### Capítulo II

Figura 1: La música o agrupación musical de las velaciones y del huapango, p. 60

Fuente: Nava, Fernando (S/F), sin número de página

Figura 2: alineación del grupo San Nicolás, de Jalpan, p. 60

Fuente: contraportada del fonograma *Antología del son en Querétaro I* (2000).

### Capítulo IV

Figura 3: pintura de San Miguel Tolimán, p. 116

Fuente: póster del V Coloquio Internacional sobre Otopames, Homenaje a Ricardo Pozas Arciniegas.

Figura 4: orquesta española del siglo XV, con flauta y tamboril, rabel y laúd, p. 116

Fuente: página del folclorista extremeño Juan María Sánchez (2001-2006).

Figura 5: una agrupación musical antigua del noreste de Guanajuato, p. 116

Fuente: Guerrero Tarquín, Alfredo (1988), sin número de página

Figura 6: el grupo de J. Asunción Aguilar, p. 116

Fuente: portada del libro de Guillermo Velázquez (2000a)

Figura 7: Mariache de Nayarit, p. 116

Fuente: Jesús Jáuregui (2001)

Figura 8: Dúo de Cuajinicuilapa, p. 116

Fuente: Gonzalo Aguirre Beltrán (1985: 164).

Mapa 5: rutas de comercio entre el oriente, el occidente y el noreste de México, con la Zona Media y la Sierra Gorda, p. 117

Fuente: elaborado a partir de datos de documentos del AGN, y del libro de Guerrero Tarquín, Alfredo (1988).

Mapa 6: límites del obispado de Michoacán, p. 118

Fuente: Acuña, René (1987), sin número de página.

Como marca el protocolo a todos debo agradecer a aquellos que con mi tesis me quisieron ayudar, se supone que a mis padres primero gracias debo dar pues *hac lacrimarum valle* me lo hicieron conocer y al apoyo de mi hermana debo igual corresponder.

En mi verso quiero hablar de músicos que conocí: Leonila y Ángel González, de Palomas, Guanajuato que en su casa me alojaron en verdad por largo rato; después quisiera continuar con otros más del Potosí: don Antonio García y Adrián Turrubiates van aquí, don Cándido Martínez y Celso Mancilla, que fui a ver cuando mi viaje al municipio de Río Verde pude hacer, Bernardino Martínez, Miguel y Bartolo González, ya sea que sean poetas o toquen violines los tales, como marca el protocolo a todos debo agradecer.

Del estado del Potosí también les quiero enlistar: de Santa María Acapulco a don Felix Salvador, al señor llamado Ángel, que del violín es tañedor, y a don Juan, don Odilón, que allí les pude contactar; después con los queretanos mi lista quiero continuar: con don Pedro Rodríguez, que versador fue su quehacer y con Rosalío Bernón, que la trova vino a ejercer, ambos de allá de Jalpan; y del Refugio, a Lupe Reyes, Julián Tello, don Tauino, don José, Gregorio Méndez, como marca el protocolo a todos debo agradecer.

Ahoy de Guanajuato a Amador Oviedo enunciaré también a Mario González, a Reveriano Aguilar, a Guillermo Velázquez, Chava Resendis, sin olvidar a Micaela Rodríguez; y en Tlalnepantla entrevisté a Genaro, de Río Verde; y de Michoacán referiré a don "Maiceno" y Ricardo, que no excluiré de este quehacer, y a don Chema, Esteban, Serafín, presentes he de tener, que también son de Michoacán; y al final haré un cumplido a don Servando y don Lucas que en la Huasteca han nacido, como marca el protocolo a todos debo agradecer.

A los clérigos "Tío" Fidencio y al "Cañas" he de nombrar, a Socorro Perea, a Lalo Bustos, profesor, a Ana María Almendra y Elías Chessani que es doctor; a personajes de la ENAH de quienes pude yo captar algún concepto o información que en esto me pudo ayudar: Nadia, Iván, Catherine, Thomas Stanford; y es menester nombrar a Juan Ma Sánchez, de Extremadura, han de saber; y enuncio en especial a **Jesús Ruvalcaba Mercado** mi asesor, por quien el CIESAS y CONACYT me han financiado, como marca el protocolo a todos debo agradecer.

La fe es dogmatización  
la ciencia nos liberaría;  
la ciencia y la religión  
son la misma porquería.

Imposición imperial  
de Roma fue la iglesia  
la que impuso en consecuencia  
y no sin forma brutal  
sus dogmas en forma tal  
que aún tienen utilización  
y la iglesia hizo absorción  
de la gran filosofía,  
por eso digo hoy día:  
la fe es dogmatización.

Los conceptos eclesiales  
fueron cultura dominante  
pero llegaría un instante  
en que esas ideas letales  
que oprimieron sin iguales  
se creyó se lograría  
que se olvidaran un día  
por un nuevo pensamiento  
se dijo en ese momento:  
la ciencia nos liberaría.

Es conocido que otrora  
don Galileo Galilei  
comparó ante la ley  
de la iglesia inquisidora  
mas también se sabe ahora  
de I. Semmelweiss la cuestión:  
lo metieron sin compasión  
cientistas al manicomio  
y así igualaron, es obvio,  
la ciencia y la religión.

La ciencia y la religión  
se igualaron bien bonito  
pues tomaron por loquito  
a Semmelweiss por su opinión:  
que microbios eran razón  
de dolencias y agonía  
¡lo que hoy nadie negaría!  
por el dogma y prepotencia  
la religión y la ciencia  
son la misma porquería.

Conceptos universales  
lo pongo de manifiesto  
no existirían como tales  
sino es que les han impuesto.

Ya lo dijo un escritor:  
“nada es verdad ni mentira  
todo es según el color  
del cristal con que se mira”.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza un género popular de música y canto que se ha mantenido en el seno de una sociedad rural mestiza ubicada en el Altiplano y la Zona Media de San Luis de Potosí, y en la Sierra Gorda de Querétaro y Guanajuato. El nombre más conocido de esta tradición es el de huapango arribeño, pero, como veremos en el capítulo II, este es un nombre reciente, al menos en su adjetivo. En el ámbito local este arte popular tiene dos vertientes: una religiosa que se desarrolla en el contexto de lo que allá nombran *Velaciones*, y otra, secular, que tiene lugar en los festejos de *Huapango* o *Fandango*. Por consiguiente, para evitar confusiones, en el título de este trabajo opté por referirme a esta tradición con el nombre de velaciones y huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda, omitiendo al Altiplano, porque sólo en las dos primeras áreas hice trabajo de campo. Las más de las veces me referiré al arte popular aquí estudiado simplemente como la tradición de este estudio, o alguna otra expresión semejante, o como velaciones y huapango. Cuando se hable únicamente del ámbito secular me referiré a ella como huapango del Altiplano y Zona Media del Potosí, y de la Sierra Gorda, aunque, por comodidad, utilizaré también la denominación de huapango o son arribeño algunas veces. El desarrollo, componentes musicales y líricos que caracterizan a ambas vertientes se describen y precisan en el capítulo II.

Una contribución importante de este trabajo es la de presentar, con datos de primera mano, la visión que tienen los músicos oriundos de la zona de esas velaciones y del huapango. Uno de los aspectos importantes será el de confrontar los conceptos locales de algunos elementos con los conceptos que se manejan en el ámbito académico, sobre todo en los libros de Socorro Perea (1989), Carracedo Navarro (2000), Alejandro Rodríguez Vicencio (2002), Isabel Flores (2001) y Guillermo Velázquez (1993, 2000a, 2000b). Por ejemplo, en algunos de estos textos se da mayor importancia a la categoría académica de Valona como composición en verso, y se elimina o casi se excluye el concepto popular de Valona como obra musical que es el que manejan en general los músicos de la zona. Esta diferencia se explica porque en el ámbito académico ha sido empleada la definición difundida en *La décima en México, glosas y valonas*, de Vicente T. Mendoza, donde el autor asevera (1947: 640-641) que la valona es una composición en décimas glosadas cuya forma más perfecta, según dicho autor, es la de cuatro décimas glosadas en pies forzados de cuarteta obligada, que se canta acompañada de

una música determinada y no se baila. Esta interpretación no toma en cuenta que algunos de sus colaboradores dijeron a Mendoza (1947: 5) que la valona era una parte del jarabe, es decir música. Como su definición la hizo en base a los testimonios de personas de Jalisco, Michoacán y alguno de Zacatecas, reflejan la visión particular de ellos, y lo mismo sucede con la definición que manifiestan los músicos de velaciones y huapango. Por lo mismo, una y otra sólo se pueden aplicar en las respectivas lógicas de cada tradición a la que pertenecen, ya que, según la teoría de Kant (Tredici, 1962: 179-183), estas diferencias conceptuales condicionan que las personas realicen juicios y raciocinios diferentes acerca de las cosas que les rodean y, por lo tanto, su conocimiento es diferente también. No se puede probar que el conocimiento de unos sea el correcto y el de los otros sea incorrecto porque para hacer sus juicios parten de conceptos que adolecen de subjetividad usados dentro de dos tradiciones diferentes.

La discrepancia entre el uso de los términos del dominio público local y el manejo académico de los conceptos con los que se analizan las expresiones locales ha ocurrido más de una vez al realizar investigaciones sobre géneros musicales tradicionales en México. Así le pasó a la doctora Catalina H. (1990: 27), quien sostiene que al hacer investigación de campo sobre el corrido suriano encontró que el colectivo popular en Morelos define como corridos a toda una gama de cantos con ritmos distintos y con estrofas diferentes. Ella asevera que si hubiese utilizado para su análisis la categoría académica de Vicente T. Mendoza, a ninguna canción épica suriana hubiera podido clasificarla como corrido porque las estrofas de estos cantos raras veces tienen sólo cuatro renglones, las cuales, según Mendoza, son las que caracterizan al corrido, y, por lo tanto, hubiese concluido que el corrido no existe en el estado de Morelos, a pesar de que la gente del lugar clasifica sus cantares épicos con tal denominación.

Amparo Sevilla (1990: 23, 25-26) señala que “una de las conclusiones derivadas del análisis sobre el concepto de cultura, es el principio de que en una sociedad dividida en clases sociales la cultura presenta una connotación de clases”. En otra parte asevera que “la clase dominante ha creado como mecanismos para su continuidad una inferioridad objetiva de las clases subalternas”. Esta clase dominante, afirma, “tiene la capacidad de establecer su dominio mediante el control de la educación y dirección político – ideológica sobre las clases dominadas durante un periodo histórico determinado”. De lo anterior, Sevilla deriva que la clase dominante detenta una cultura hegemónica que

impone su sello a la de las demás clases sociales que se consideran inferiores, dentro de un sistema estratificado dado, debido a su mayor disponibilidad de recursos materiales, políticos e intelectuales. Esta cultura hegemónica se constituye como marco de referencia general para la mayoría de la sociedad y las clases subyugadas tendrían culturas subalternas dentro de ese sistema estratificado.

A partir de las premisas anteriores Sevilla sintetiza el concepto de cultura nacional, a la cual define como: “la que pretende ser la expresión global de las características particulares de cada sector de una formación social, el sello único que le confiere identidad común a todas las regiones y sectores sociales que constituyen la nación”. Añade que, con frecuencia, una cultura hegemónica es una cultura nacional ligada al autoritarismo del estado de un país determinado (1990: 38). Por su parte Ricardo Pérez Montfort asevera que los que han alcanzado poder político en México, al apropiarse de la llamada cultura nacional han creado estereotipos de las culturas populares para imprimirles lo que consideran refinamiento, con el objeto de que se conviertan en símbolos de una identidad falsa que legitima su discurso oficial de estado ante el vulgo (2000: 35-67; 117-149). Por lo anterior, una parte de dichos estereotipos implica la difusión de conocimientos equívocos sobre las tradiciones musicales populares, como ha sucedido con la del mariache, los llamados sones jarochos y los huastecos.

Investigadores de diversas disciplinas científicas sociales han contribuido a la creación de tales estereotipos. Uno de ellos fue Vicente T. Mendoza, que si bien empleó para su análisis datos etnográficos proporcionados por músicos y bailarines populares, éstos sólo se referían a algunas tradiciones en particular. Aun así, sus conceptos se han convertido, más que en conceptos de referencia, en categorías universales para los académicos que estudian la música tradicional en México a pesar de que, como señala la doctora Catalina, pueden no coincidir con datos etnográficos referentes a una tradición musical en particular.

Aunque este trabajo es una interpretación etnohistórica acerca de la tradición de las velaciones y el huapango, dado que las fuentes escritas son pocas se recurrió también a la tradición oral para su análisis. En consecuencia el primer paso fue el de buscar un conocimiento más exacto de cómo se conforma la tradición de las velaciones y huapango mediante el trabajo de campo. Este consistió en la recopilación directa de

información acerca del contexto en donde suceden las expresiones mencionadas, hablar con los músicos viejos y jóvenes que cultivan la tradición, indagar sobre los conceptos que ellos utilizan, preguntar de cómo se trasmite y conserva esta tradición y aclarar cuáles son las categorías locales para cada una de sus partes. Asimismo, fue necesario evitar recurrir a la categoría académica de valona porque el único concepto aplicable para el estudio del arte popular de las velaciones y huapango es el que proporcionan los músicos de esta tradición, quienes por lo general entienden que valona es la música que acompaña al tipo de composición en verso denominada decimal (esto se verá con mayor detalle en el capítulo II).

El segundo paso fue buscar información histórica tanto escrita como inédita para hacer una interpretación diacrónica, sobre todo referente a algunos cambios que han sufrido algunos de los elementos que conforman este arte popular. Ello me permitió comparar los conceptos que se obtuvieron de los músicos populares que cultivan esta tradición con algunos datos relacionados a tales términos que se encuentran en fuentes históricas escritas, publicados por diferentes autores o consultadas en el Archivo General de la Nación.

Ya dije que este trabajo es una tesis de etnohistoria. Por lo mismo, si se transcriben algunos ejemplos de composiciones en verso usuales en la tradición de este estudio es sólo para que el lector entienda como se estructuran estas composiciones y los cambios que han sufrido, pero no para hacer un análisis, musical, estético o literario de la expresión artística que aquí se estudia. Tampoco se pretendió que este trabajo fuese una recopilación de poesías y decimales, como lo son casi todos los libros publicados referentes a las composiciones en verso que se cantan en las velaciones y en los festejos de huapango. Más bien, lo que se quiere resaltar en esta investigación es la forma como conceptúan los músicos a dichas composiciones dentro de su cultura, y poner de manifiesto que a nivel académico se tienen otra definición de estas composiciones, por ejemplo, que al decimal se le defina como valona. Asimismo, cuando hablamos de secciones musicales empleadas en la tradición es para entender cómo las conceptúan y no para analizar la estructura musical en sí. Por lo anterior no se encontrarán aquí muchos ejemplos de poesías y decimales ni tampoco transcripciones de la música que les acompaña, cuestiones que se abordarían si esta fuese una investigación de literatura o de etnomusicología.

En pocas palabras, el problema que se aborda en este trabajo es el de documentar, explicar y analizar cómo se desarrolló este arte popular y cuáles fueron sus influencias más significativas a lo largo del tiempo, en áreas diferenciadas de la zona en que está vigente. El lector notará que no existe ni existió una homogeneidad ni en las partes que la conforman ni en la forma en que cada músico o compositor tiene acerca de su objetivo. A pesar de los varios estudios que se han realizado acerca de la misma, hasta donde llega mi conocimiento, no existe uno que haya descrito ni comparado las dos vertientes principales en que se divide, la religiosa y la secular, su desarrollo histórico, ni tampoco algún trabajo que haya descrito con detalle los contextos, la función de los trovadores, las formas de aprendizaje y la variación incluso dentro de los propios músicos que la mantienen viva. Pero es obvio que no inicié la investigación con todas estas cuestiones claras en la mente.

Antes de hacer la tesis tuve contacto, a partir de 1998, con el movimiento folclorista de “rescate” del son jarocho, a través de las clases que tomé en el taller de Prácticas Instrumentales que impartía en la ENAH Enrique Barona. Con ello tuve conocimiento de que la comercialización transformó a dicha tradición desde la primera mitad del siglo XX. Si bien tales folcloristas intentan rescatar lo que el comercialismo le quitó, están enseñando una tradición que tiene hondas diferencias con la que cultivaban los músicos populares actuales y del pasado, lo que está provocando también transformaciones en la misma. Con base en tal experiencia me propuse investigar sobre la tradición de las velaciones y el huapango, la cual hasta hace unos treinta años, aproximadamente, llamó la atención de los académicos. Gracias a esta reciente atracción por parte de otros sectores de la sociedad mayoritaria, se dio origen a la tradición del son jarocho que ha recibido fuertes influjos ajenos (comerciales folcloristas y académicos) desde la primera mitad del siglo XX. Es decir, las velaciones y el huapango se prestan para que en su estudio se pueda determinar cómo era la tradición antes de que la difundieran los grupos folcloristas o llamara la atención de los académicos, y la forma en que esta influencia está transformando a dicha tradición.

Para lograr el objetivo de esta investigación, el cual es presentar la visión de los músicos que tocan en las velaciones y el huapango, partí de la idea de Catalina H (1990: 27) acerca de que es preferible hacer el análisis de las tradiciones musicales de México con base en las definiciones del pueblo que cultiva la tradición que se quiera estudiar.

Según ella, no hay que basarse en categorizaciones sintetizadas por académicos o por folkloristas. En otras palabras, en este campo como en otros muchos que aborda la etnografía, no hay que hacer análisis con datos de terceras personas, sino con información recabada por uno mismo mediante el trabajo de campo para no llegar a conclusiones falsas. Otro principio del que parto para lograr el objeto de esta investigación es el de que un antropólogo no puede hacer generalizaciones acerca de una cultura ajena a partir de los conceptos de la suya, debido a que la visión del mundo es diferente en ambas. Para librar este escollo algunos teóricos idearon la separación *emic* y *etic*, como Kenett N. Pike (Marvin Harris, 1977: 491-523), separando las interpretaciones de los nativos a quienes se estudian y las de los antropólogos que hacen una investigación sobre ellos. Esto es necesario porque al existir diferentes culturas en todo el orbe la percepción de la realidad es diferente desde la perspectiva de cada una de ellas, lo cual se explicaría porque cada grupo tiene una identidad propia (Barth, 1976: 15-17) y a partir de la propia experiencia se sintetizan, a priori, los conceptos culturales que distinguen a los integrantes de un grupo dado de los de otro que consideran diferente. Esta diversidad de conceptos existe en las diferentes tradiciones musicales mestizas de estas tierras, a pesar de que a los individuos que las cultivan se les considere parte de un mismo grupo étnico y aunque todos hablen el castellano.

Los materiales recopilados los obtuve por medio de entrevistas hechas en la región de estudio entre octubre y diciembre del 2002, enero de 2003, julio del 2003, y mayo del 2004, con apoyo del proyecto *En el corazón de la Huasteca* del CIESAS-CONACYT. Viajé primero a la ciudad de Río Verde o Rioverde (que es su nombre oficial o contemporáneo, aunque algunos autores lo escriben según la primera grafía) y a los ranchos denominados San Francisco, El Aguacate y Puente del Carmen, del municipio de Rioverde, y a Santa María Acapulco, Santa Catarina, del estado de San Luis Potosí. Asimismo visité los ranchos denominados Misión de Conca y El Refugio, del municipio de Arroyo Seco, y la ciudad de Jalpan, del estado de Querétaro. Por último, me trasladé a Palomas y a El Guamúchil, municipio de Xichú, Guanajuato. Realmente no tuve problemas para las entrevistas excepto que cuando quise revisar algunos cuadernos donde los trovadores archivan sus poesías y decimales, con el objeto de investigar si cultivaban la temática política en sus composiciones en verso, no me fue posible debido al temor de que se los pudiese plagiar. También viajé con ayuda del proyecto mencionado a Apatzingán, Michoacán, con el fin de obtener otros datos

complementarios para revisar o afinar el concepto de valona (pues de dicho estado eran algunos colaboradores de Vicente T. Mendoza, y en Apatzingán aún se cultiva este género), y datos acerca del concepto de jarabe (ya que según el mismo autor, allá le dijeron que la valona era una parte del jarabe), e igualmente me trasladé a Tlacotalpan y a Santiago Tuxtla, Veracruz para investigar sobre la valona (Mendoza dice que este género se extendía hasta este estado), y para recopilar datos complementarios sobre el término huapango que también se utiliza en la tradición de este estudio. La investigación en el Archivo General de la Nación la realicé en el año de 1999, 2000 y 2001, cuando cursé la materia de paleografía en la ENAH.

Antes y después del trabajo de campo me di a la tarea de revisar documentos históricos que pudieran hablar de esta región y su tradición musical. La búsqueda la llevé a cabo tanto en materiales publicados como en documentos históricos resguardados en el Archivo General de la Nación (AGN). Allí revisé los ramos de *Inquisición, General de parte, Tierras, Correspondencia de virreyes: marqués de Croix, Ordenanzas, Historia, Alcabalas, Mercedes de Tierras*, lo cual me permitió entender que se trata de una tradición de al menos ciento cincuenta años, y que tiene parentesco con otras expresiones similares que se desarrollaron en otras partes de la república. De igual manera pude rastrear, hasta donde fue posible, en qué tiempo se encuentran sus raíces novohispanas. Si bien las fuentes no abundan, los datos que encontré me permiten presentar testimonios más precisos que sitúan a las velaciones y al huapango, y a su mutuo desarrollo — al menos a los que se pueden considerar como sus antecedentes— en un contexto que ya no peca de intemporal. Asimismo esta documentación histórica señala las modificaciones que ha sufrido esta tradición en sus letras, partes que la componen, nombres e instrumentación. Si algunas veces tuve que recurrir a las suposiciones se debe a lo escaso de la información, y es lo que pude deducir entre los testimonios históricos y lo que encontré en el campo.

En base a la información recopilada estructuré la tesis de la siguiente manera. En el primer capítulo se trata de hacer una descripción de la extensión geográfica de la tradición, que abarca principalmente porciones de los estados de San Luis del Potosí, Querétaro y Guanajuato, además de datos históricos de la región. El capítulo II contiene información más amplia para explicar las diferencias entre los conceptos populares y los académicos. Al final del mismo se expone una descripción de los elementos básicos de

este arte popular y sus instrumentos musicales, basada en datos que me proporcionaron las personas entrevistadas. El tercer capítulo pretende analizar los cambios que han sufrido a través del tiempo algunos elementos que conforman la tradición aquí estudiada, como sus contextos, la función del trovador, la décima, las poesías y decimales, el minuete, el jarabe y el son. El cuarto capítulo versa sobre las influencias exteriores que ha recibido este arte popular, una proveniente de la tradición musical de la Huasteca evidenciada por el uso, dentro de ambas tradiciones, del nombre huapango, de nombres de sones comunes, el empleo antiguo de coplas similares para contrapunteos, la utilización de bancas altas para que suban los músicos a tocar, y el empleo de la guitarra quinta huapanguera. La otra influencia que ha recibido la tradición de este estudio es de la región occidental de la república, evidenciada por similitudes entre las alineaciones instrumentales usuales en las tradiciones musicales del occidente de México y la de este estudio, y con otras usuales en el noreste de la república, conformadas generalmente por dos instrumentos melódicos más otros de armonía y ritmo. Al final presento una serie de conclusiones para enfatizar en lo que encontré tanto en el archivo como, sobre todo, en el trabajo de campo respecto a los elementos que conforman la tradición de las velaciones y el huapango, su contexto social, sus cambios y persistencias, así como las causas que originaron unos y otras.

Debo señalar mi admiración por esos trovadores bucólicos que en condiciones tan adversas, como se nota en las entrevistas hechas a Ángel González, Lupe Reyes, Celso Mancilla, y a otros viejos compositores y músicos, hayan logrado mantener, hacer perdurar y florecer a arte con elementos tan antiguos.

## **I. EXTENSIÓN GEOGRÁFICA DE LA TRADICIÓN DE LAS VELACIONES Y EL HUAPANGO, MÁS ALGUNOS DATOS HISTÓRICOS DE LA REGIÓN**

Entre quienes han estudiado la tradición artística de la cual trata este trabajo, existe un consenso general de que la región en la que se extiende abarca la Zona Media y el Altiplano de San Luis Potosí, y la Sierra Gorda comprendida entre el norte de Querétaro y el noreste de Guanajuato. Por lo mismo en este capítulo, en primer lugar, se precisará con datos de campo la extensión geográfica de la tradición. En segundo lugar se expone información de los municipios de los tres estados en donde se cultivan las velaciones y el huapango, con el objeto de confrontar la información con la de otros autores, y para mostrar que en algunos poblados dentro de esta vasta región ya ha desaparecido dicha tradición y en otros puntos es de reciente introducción. Solamente en algunas poblaciones hay músicos, desde las cuales viajan para tocar en los lugares donde no los hay, dentro de la misma zona, e incluso viajan a pueblos fuera de ella en otros estados de la república a donde han migrado los habitantes de la región. En tercer lugar se aportarán datos históricos coloniales sobre la región y sus pobladores, con el fin de precisar qué tanto pudo influir cada casta para conformar la tradición que nos ocupa.

Según músicos de la comarca de Xichú, Guanajuato, la Zona Media es la cuna de este arte popular. Socorro Perea considera que Rioverde es la “mera mata” del género (Yvette Jiménez, 2005: 22). Por lo mismo, los datos históricos que aquí se exponen se refieren principalmente a la comarca Rioverde, ubicada en la Zona Media, y a la Sierra Gorda del norte de Querétaro y del noreste de Guanajuato, que es donde se investigó para este trabajo. En cuanto a los datos históricos la información trata acerca de la estratificación social colonial para señalar que la población india tuvo ciertas condiciones favorables en el sistema de estratificación virreinal, por lo cual se deduce que la cultura de los aborígenes pudo dejar su herencia en algunos ámbitos de la cultura mestiza de México, y en particular de los habitantes de la región donde se extiende la tradición que nos incumbe. Se cuestiona además una hipótesis acerca de los orígenes del son, la cual se centra en estadísticas demográficas de la época colonial.

### **Extensión geográfica de la tradición**

El siguiente mapa muestra la ubicación de algunos de los principales pueblos, encerrados en el polígono, en donde se extiende la tradición de este estudio, según

Socorro Perea (1989: 25-27) y Vicente Osorio (1993: 9). Zaragoza y Armadillo se ubican dentro del Altiplano de San Luis Potosí (Monroy, 1999: 17-19). Cerritos, Rioverde y Rayón se encuentran en la Región Media del mismo estado (Monroy, 1999: 21), la cual se conoce más comúnmente como la Zona Media (Velázquez, 1993: 9, 2000a: 5). Jalpan, al norte de Querétaro, y Xichú, al noreste de Guanajuato, quedan dentro de la Sierra Gorda (García Ugarte, 1999: 24). San Luis de la Paz y Victoria se encuentran a orillas de dicha sierra, también en la porción nororiental de Guanajuato.



**Mapa 1. Región donde se extiende la tradición.**

Según Isabel Monroy (1999: 21-39), las llanuras de la Cuenca del Rioverde en la Región Media de San Luis Potosí, están delimitadas por numerosas serranías: al oeste por la Sierra de Álvarez y la Sierra de Huaxcamá, al noroeste por las estribaciones de la Sierra de Guadalcázar, al norte por el Cerro Veteado, al este por las estribaciones de la Sierra Madre Oriental, al sureste, sur y suroeste por las derivaciones de la Sierra Gorda con sus nombres locales como Sierra de las Lágrimas, Cerro del Conche, Sierra del Jabalí, de San Diego y Cieneguillas. Entre estas dos últimas se ubica la mayor altura de esta área. La cuenca tiene una extensión de 2000 km<sup>2</sup>. La altura media de esta cuenca es de 1000 msnm. En gran parte de la Región Media el clima es seco estepario y en una pequeña porción, Ciudad del Maíz y Lagunillas, el clima es templado. Los tipos de flora existentes son los de mezquital extradesértico, el matorral submontano, encinar y pinar.

La fauna de estas zonas se compone de la codorniz, guajolote silvestre, tlacuache, comadreja, tlalcoyote, gatomontés y venado cola blanca.

García Ugarte (1999: 24) asevera que la Sierra Gorda está ubicada en el macizo montañoso que forma parte de la Sierra Madre Oriental, que se extiende desde el noreste de Guanajuato hasta el sur de la Cuenca del Río Verde, en San Luis Potosí. Su núcleo se localiza en el norte del actual estado de Querétaro y termina hacia el sur en Jacala y Zimapán, en Hidalgo. Limita al oriente con las tierras bajas de la Huasteca potosina e hidalguense, y por el occidente hasta los municipios de Cadereyta y Tolimán, en Querétaro. En la obra *La vegetación en el estado de Querétaro* (Zamudio, 1992: 5), se afirma que a partir de la parte inferior de la depresión del río Esotrax (1000 msnm en los sectores más bajos), se pone de manifiesto la geología y topografía de la Sierra Madre Oriental que consiste en una sucesión de varios macizos montañosos, en gran parte muy abruptos, ubicados en el norte del estado de Querétaro. El más amplio y alto corresponde a la Sierra del Pinal de Amoles, cuya cumbre principal alcanza 3100 msnm. Los ríos Moctezuma y Santa María han excavado profundos cañones en las rocas calizas que en sus partes más bajas descienden hasta alrededor de 300 msnm. En la Carta de vegetación del estado de Querétaro, de la misma obra, se observa que los tipos de flora más abundantes en esta sierra son el bosque tropical caducifolio, matorral xerófilo y bosque de *quercus*.

Alfredo Guerrero (1988: 27, 146-147) describe que los cerros más importantes de la Sierra Gorda de Guanajuato son los de cimas planas llamados mesas: El Carretero, Palotes, La Osamenta, Las Cabras, Mejía, Alta, El Salitre, Las Pelotas y El Bordo. Sus alturas oscilan entre los 1900 y 2500 msnm. Esta porción de la Sierra Gorda limita por el norte con el río Santa María, por el sureste con el Manzanares y por el oriente con el Moctezuma.

El mapa siguiente, tomado de Carracedo Navarro (2000: 14), muestra los diferentes municipios de los tres estados por donde se extienden las velaciones y el huapango.



Respecto a Querétaro, en Conzá, Arroyo Seco, apenas se recuerdan los festejos donde “se regañaban” los poetas, y solamente se logró localizar ahí a un violinista que toca en las velaciones. En El Refugio, de la misma demarcación, hay un solo trovador y seis músicos más. Personas naturales de esta comarca y el expárroco de La Florida Fidencio Servín, señalaron que en ciertos ranchos del mismo municipio como Las Vegas, El Pocito, La Lagunita y La Florida, hay por igual unos cuantos trovadores y violinistas. En Jalpan la vertiente secular de la tradición desapareció hacia los años setenta del siglo XX pero sobrevive en su variante religiosa. En el municipio de Pinal de Amoles la tradición se ha extinguido completamente, aunque según Guillermo Velázquez en Ahuacatlán se está “reactivando” la tradición. Este mismo autor (1993: 29) publica la entrevista hecha al versador Mauro Villeda, nacido en Pinal de Amoles, en la cual Villeda afirma haber ido a tocar a Peñamiller, pueblo que se incluye en el mapa anterior. En el documental *Sonidos de México*, el investigador Alejandro Rodríguez Vicencio señala que en San Joaquín se cultivaba la tradición de este estudio, pero ésta se extinguió ahí mientras que el huapango de la Huasteca ha cobrado auge.

En lo tocante al noreste de Guanajuato, el mapa muestra que en Atarjea se cultiva la tradición de este estudio, pero la directora de la Casa de Cultura de Xichú indicó que en Atarjea está más vigente el huapango de la Huasteca que el llamado huapango arribeño, como también se conoce esta tradición. En el oriente del municipio de Xichú se realizan más festejos que hacia el lado occidental, pues en lugares como Puerto de Ocote, Puerto de Tablas, el Contadero y la Mazamorra, algunas personas dijeron que esa música se tocaba más al oriente y no por ese rumbo. No obstante una persona comentó que tenía conocimiento de algunas topadas realizadas en La Mazamorra con músicos de otros pueblos de la región, como Victoria, y de Tlalnepantla que se encuentra fuera de la región donde han migrado músicos de la Zona Media y de la Sierra Gorda. En Santa Catarina y en Tierra Blanca la tradición está extinta según Guillermo Velázquez, pero algunas personas que guardaban memoria de ella le solicitaron que hiciera talleres para “reactivarla”. A pesar de esto es muy raro ver un festejo de este tipo en esa comarca. También señaló dicho trovador que es reciente la expansión de la tradición hacia San José Iturbide y Doctor Mora.

Las velaciones y el huapango han migrado junto con la gente, por lo cual hoy se les encuentra en Tampico, Ciudad Victoria, Monterrey, Tlalnepantla y México, gracias a

que se han vecindado en dichos lugares personas de la región que llevan violinistas y trovadores para que les toquen en donde residen.

### **Datos históricos de la región.**

La región se dividía durante la época colonial entre tres jurisdicciones seculares: el territorio de la actual Zona Media de San Luis Potosí pertenecía a la alcaldía de San Luis Potosí, el norte del contemporáneo estado de Querétaro era de la alcaldía de Cadereyta y el noreste del vigente estado de Guanajuato pertenecía a la alcaldía de San Luis de la Paz. Respecto a la jurisdicción eclesial la región se dividía principalmente de la siguiente manera: en el noreste de Guanajuato se encontraba la *doctrina* de *Sanct Juan Baptista Sichú de los Indios*, la cual se sabe que existía desde el siglo XVI pero se desconoce la fecha exacta de su fundación. En la Zona Media se ubicaban las *conversiones* de la *Custodia de Sancta Cathalina Virgen y Mártir de Alejandria del Río Verde*, fundadas en el siglo XVII. Ambas pertenecieron en un principio al obispado de Michoacán, pero la doctrina de *Sichú de Indios* se transfirió al obispado de México. En el norte de Querétaro estaban las misiones fernandinas fundadas en el siglo XVIII, las cuales pertenecían al obispado de México.

*La estratificación colonial y sus repercusiones culturales.* 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.

**Datos acerca de los pueblos de indios en la región.** Particularmente en la región donde se cultiva la tradición de este estudio veremos que los datos históricos señalan que, gracias a la fundación de pueblos de indios, los aborígenes gozaron de algunos medios para poder reconstruir su cultura, y algunos elementos de esta pudieron imponerse en la cultura de otras castas que no alcanzaron a tener los mismos medios para su desarrollo.

*Pueblos de la Alcaldía de San Luis de la Paz.* Peter Gerhard (1986: 238-240) asevera que esta jurisdicción colonial, cuya cabecera se encontraba al oeste de la Sierra Gorda, incluía, además del pueblo de San Luis de la Paz, a los de *Sanct Juan Baptista Sichú de los Indios* (Victoria), el *Real de Minas de Sanct Francisco de Sichú de los Amues* (Xichú), *La Tarjea* (Atarjea), *Sancto Tomás Tierra Blanca* (Tierra Blanca), *Sancta Catherina Mártir* (Santa Catarina), *Los Pozos Palmar de Vega* (Pozos), y *San José* o *San Juan de los Llanos*, o *Casas Viejas* (San José Iturbide). Las misiones para indios estaban en: *Sichú de Indios*, cabecera de la doctrina franciscana de san Juan Bautista (secularizada en 1769), San Luis de la Paz, jesuita (secularizada en 1767) y *San Miguel de las Palmas* (San Miguel Palmas), dominica (que hasta el siglo XIX no había sido secularizada). La mayor parte de estos pueblos se encuentran actualmente en el noreste del estado de Guanajuato, excepto San Miguel Palmas que pertenece al municipio de Peñamiller, Querétaro.

Refiere el mismo autor que la población original de la jurisdicción fue chichimeca, probablemente guamare en el oeste y pame en el este, la cual vivía en la zona entre Xichú y Puxingúa. Fue suplantada principalmente por otomíes (hñä-ñho) y también por mexicas (mexicanos) y tarascos (purépechas). El grupo indio que se puede considerar nativo y que aún existe en el área es el que Soustelle (1993: 18-19) llama chichimecas, o ézar, quienes viven en Misión de Chichimecas, San Luis de la Paz, Guanajuato. En La congregación de Cieneguilla, Tierra Blanca, Guanajuato, viven descendientes de hñä-ñho inmigrados en la época virreinal, pero por lo general ya no se identifican como tales, solamente con los funcionarios del antiguo INI. Han desechado la lengua aunque conservan la organización tradicional de los cargos, alabanzas polifónicas tradicionales y música de *Los Tunditos* de flauta y tambor.

*Poblaciones de la custodia de Sancta Cathalina del Río Verde.* Primo Feliciano Velázquez (1987, III: 253-258, 263-289, 315-320) transcribe algunos documentos de los años 1626 y 1758 que incluyen cifras demográficas de las misiones o *conversiones de la Custodia de Santa Cathalina Virgen y Mártir de Alejandria del Río Verde*. En 1607 fray Juan Baptista de Mollinedo visitó la zona, quien era uno de los frailes del monasterio de *Sichú de los Indios* que organizaron la custodia en 1621. Las estadísticas abarcan poblados como la cabecera, La Ciénega, *Valle del Maíz* (Ciudad del Maíz), Río Pingua, Santa María Acapulco, Concá, Tula y *Xaomabe* (Jaumave). Refieren los documentos que en algunas de estas misiones se les otorgaron tierras a los indios por parte de la Corona. Gerhard (1986: 243) sugiere que la cabecera de la custodia no se encontraba en el pueblo que hoy se denomina Rioverde, el cual se llamaba El Dulce Nombre de Jesús según dicho autor, sino en el que se conoce actualmente como Santa Catarina (en el siguiente mapa colonial la cabecera se sitúa al sureste de Gamotes, que hoy es Rayón. Esta ubicación corresponde con la que actualmente tiene Santa Catarina). Estos poblados están en la Zona Media de San Luis del Potosí, así como también Ciudad del Maíz y Santa María Acapulco. Concá se encuentra en el norte de Querétaro. Tula y Jaumave en Tamaulipas. Gerhard asevera que las misiones hasta el siglo XIX no habían sido secularizadas.



Tilaco y Landa, las cuales se secularizaron en 1770. Se sabe que en San José Vizarrón hubo una misión para jonaces entre 1740 y 1748, pero en este último año ocurrió la batalla final contra tales indios por lo que las familias de jonaces que se hallaban en la dicha misión fueron llevadas presas a Querétaro a trabajar en obrajes. Apenas se mencionan seis familias de ellos que quedaron en la sierra, las cuales fueron agregadas a la doctrina de Cadereyta, por lo cual se le conoce a Escandón como el exterminador de los jonaces. Como fuere, dicho grupo ha desaparecido de esta parte de la Sierra Gorda. Acerca de los pames, Ordóñez Cabezas (2002: 26, 32) menciona que en 1758 la población de las misiones fernandinas empezó a decaer por epidemias y que, además, la repartición de tierras y las sequías, como la registrada en 1875 en Tancoyol, causaron la movilización de la población pame de esta área hacia la Zona Media. Así, en la primera mitad del siglo XX, según el mapa II de la obra *La familia otomí-pame del México central* (Jacques Soustelle, 1993), había en la sierra queretana un mayor número de hñã-ñho, inmigrantes en la comarca, extintos hoy día en la mayor parte de esta área, y halló Soustelle (1993: 18-19) pocos pames en Tilaco que se autodenominaban re nye eyyaw, cuya lengua era una variante dialectal del pame diferente a la que hablan los xi'ui de la Zona Media. Los re nye eyyaw también ya se han extinguido, aunque los xi'ui han migrado a la comarca de Tancoyol.

Según Gerhard, en 1794 había trece pueblos de indios en toda la jurisdicción: *Aguacatlán*, *Concá*, *Escanela*, *Landa*, *Pacula*, *San Gaspar de los Reyes*, *Situní*, *Tancoyol*, *Tetillas*, *Tilaco*, *Tunas Blancas*, *Xalpan* (Jalpan) y *Xiliapan* (Jiliapan). También había once asentamientos de españoles: *Xalpan*, *Escanela*, *Cadereyta*, *Ajuchitlán*, *San Juan Nepomuceno*, *Amoles*, *Arroyo Seco*, *Escanelilla*, *Maconí*, *Río Blanco* y la *Villa de Nuestra Señora del Mar* o *Saucillo*, además de *Bernal* y el *Dotor* (el Doctor), y los presidios de *Vizarrón* y *Peñamillera* (Peñamiller). La mayoría de estos pueblos se encuentran actualmente dentro del estado de Querétaro y algunos en el de Hidalgo, como *Pacula* y *Jiliapan*.

**Una hipótesis histórica acerca de los orígenes del son.** La síntesis histórica expuesta obliga a repensar la propuesta de Rolando Antonio Pérez Fernández que, en su obra *La música afroestiz 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 afroestizos 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 afroestiza, especialmente en las costas del actual estado de Guerrero y de la Huasteca. Las cifras son las siguientes:

Población	Negros	pardos
Acapulco	109	5307
Chietla	1	1016
Izucar	17	3833
Igualapa		5206
Tamiahua		4343
total	127	19705

**Tabla 1. Estadística de negros y de pardos o cambujos**

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 (Aguirre Beltrán, 1989: 85), y al crecer las castas de afroestizos 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 afroestizos, 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 afroestizos 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 afroestizos, al igual que los mestizos, se infiltraran en los pueblos de indios durante la época colonial, debido a que esas castas, a diferencia de los indios que sí lo podían hacer por su estatus legal especial, no tenían derecho a poseer tierra ni organizar repúblicas (y esta situación, como veremos en el apartado sobre las rutas de comercio hacia el Golfo de México, del capítulo IV, propició que los arrieros, que tuvieron una gran importancia en la expansión de influencias musicales de una región a otra, fueran principalmente mulatos en algunas zonas). Entonces, contrariamente a la idea de Pérez Fernández, ese estatus dio pie a que los afroestizos 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 afroestizo 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.

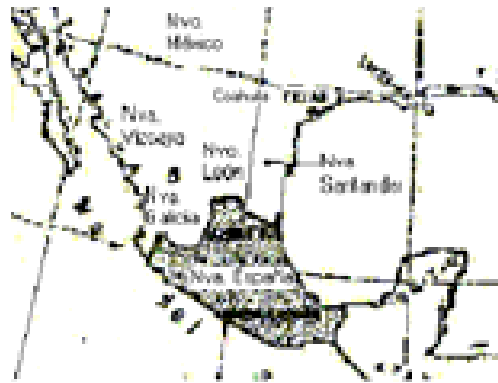
Aunque los cimarrones huyeron de sus amos tuvieron que relacionarse con los pobladores indios que rodeaban sus palenques para poder subsistir. Esta idea se fortalece con lo referido en un documento del AGN, del ramo de *Historia* (vol. 31, fojas 42-56), que narra que los cimarrones de Yanga sembraban 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 afroestizos, 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 afroestizos lograron desarrollar formas de organización religiosa con cierta autonomía, tal vez cofradías, que les permitieron desarrollar baile y música propios con elementos africanos. Asimismo, en la actualidad entre algunos pueblos de indios se pueden encontrar instrumentos, como el chapareke (un tipo de arco musical cuya cuerda se percute usando la boca como caja de resonancia) que podrían ser de origen africano. 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 y 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 (en el siguiente mapa se muestran los límites de este virreinato), los indios constituían el 70% de la población total hasta principios del 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). Los afroestizos novohispanos, aculturados con los indios, fueron más significativos en número ya que

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 y la Huasteca, 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, además del huapango de la Zona Media y Altiplano del Potosí, y de la Sierra Gorda: el huapango del sur de Veracruz, más conocido como son jarocho, el huapango de la Huasteca, el mariache, sones de arpa 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 (de ellos se hablará más en el capítulo IV). Pérez Fernández considera al son una música eminentemente afomestiza, pero, 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 república, hay menos tradiciones de son nortenas que las que existen en regiones más australes de la república, que pertenecieron a la Nueva España, donde los afomestizos fueron menos que los indios. ¿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 afomestizos 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 xi'ui de la Zona Media que es casi toda bailable, según veremos al final

de este capítulo. Sin embargo en las culturas africanas la música presenta también esa característica, lo que deja indeterminada esta cuestión.



**Mapa 4. Límites de la Nueva España, según Gerhard (1986: 3)**

Pérez Fernández piensa que el número de los integrantes de una casta indica si su cultura dejó una influencia considerable en el son. Entonces, según su propia premisa, la propuesta histórica del mismo autor acerca de las raíces afroestizas del son resulta menos plausible considerando que la población de estas tierras es producto de un proceso de mezcla racial de diferentes castas coloniales, de las cuales la más numerosa fue la de los indios. Este proceso de mestizaje puede darnos pistas para entender también el proceso de aculturación en México, y particularmente en la región donde se cultivan las velaciones y el huapango, donde se dieron condiciones semejantes. Al respecto Gerhard (1986: 238-240) presenta las siguientes cifras de población colonial de la alcaldía de San Luis de la Paz, en las cuales el número de indios supera al de afroestizos y españoles:

Año	Indios	Espanoles	Afromestizos	Mestizos
1571	585 tributarios			
1743	2343 familias	190 familias	310 familias	263 familias
1793				
1803	3762 tributarios		373 tributarios	
Totales tributarios	4347		373	
Totales familias	2343	190	310	263

**Tabla 2. Población de la alcaldía de San Luis de la Paz**

Primo Feliciano Velázquez (1987, III: 253-258, 263-289, 315-320) da las siguientes cifras para la custodia de Santa Catalina:

Año	indios	españoles	De razón: afroestizos y mestizos
1626	1322		
1758	716		148
total	2038		148

**Tabla 3. Población de la custodia de Santa Catalina del Rioverde**

Gerhard (1986: 63-65) muestra estos datos de la alcaldía de Cadaereyta, en los que vemos que la población mayoritaria fue la de los indios:

Año	indios	afroestizos	españoles	no indios
1697			300 vecinos	
1789	6314 individuos otomíes			3496 individuos
1792	3456 individuos tributarios	285 tributarios		
total	9770 individuos	285 tributarios	300 vecinos	3496 individuos

**Tabla 4. Población de la alcaldía de cadaereyta**

Se observa que en la región la casta más numerosa era la de los indios. Si tomamos en cuenta que es probable que los aborígenes, para no ser estigmatizados, fueran adoptando paulatinamente la identidad de la “gente de razón” que se menciona a veces en los documentos, conocida actualmente como gente mestiza, podemos deducir que lo anterior ha causado que el mayor número de indios que hubo en el pasado se haya reducido al grado de casi desaparecer en la región, mientras que han aumentado los mestizos, y esto también ha condicionado que la cultura de esos individuos que se apropiaron de la identidad de “la gente de razón” o mestizos deba haber guardado muchos elementos en común con la cultura india.

**Conclusiones acerca de los datos históricos de la región.** Con base en la información histórica presentada, cabría preguntar si la tradición musical mestiza de las velaciones y el huapango de la Zona Media posee alguna herencia de la cultura musical colonial de los xi'ui que todavía existen en esa misma región. Para responder esta cuestión

consideremos que la cultura de la casta española pudo influenciar tanto a indios como a afomestizos de la región durante 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 de México, ya que los investigadores de la música tradicional 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 Saldivar y Vicente T. Mendoza han afirmado que dichas tradiciones de estas tierras fueron trasplantadas de España, como por ejemplo, el baile del fandango. Contrariamente, el *Diccionario de autoridades*, del siglo XVIII, pone en duda dicha afirmación ya que 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 el mismo se originó en América, aunque debió de haber conjuntado elementos de variadas culturas.<sup>1</sup>

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 afomestizos no tuvieron modo de organizarse ni derecho a poseer tierras en la Zona Media, ya que se mencionan en los documentos de la custodia de Santa Catalina algunos pueblos que se consideraban de indios en los cuales en realidad vivían afomestizos que se hacían pasar por autóctonos. Este hecho señala que, como asevera Aguirre Beltrán, los negros de la región no alcanzaron un mínimo de

---

<sup>1</sup> 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, 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 rahuas 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 observar 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 nayeri 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 festivos 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.

autonomía para reconstruir una cultura propia y, por lo tanto, no pudieron heredar una cultura musical de raigambre africana a sus descendientes, y se deduce que, por la estratificación novohispana, la cultura de esos afroestizos pudo tener en mayor escala influencia de la cultura de los españoles y de la de los naturales. No se puede soslayar que, según Pérez Fernández, los ritmos de los sonos de diversas tradiciones de México, como la del huapango del Altiplano y la Zona Media del Potosí, y de la Sierra Gorda, tienen 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 arabizados. 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 Pérez, 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 investigadores de la música tradicional 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 de aquí llegaran de Europa a estas tierras y conformaran tradiciones nuevas que en España no existían, como parece ser el caso del género popular de la valona (ver testimonios en el capítulo II), o bien que esos elementos europeos se integraran a tradiciones indias que existían aquí 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 (Osorio Cervantes, 1989: 17-18, menciona algo parecido), los cuales pudieron haber adoptado música y composiciones en verso de origen español relacionadas a la tradición juglaresca europea, convirtiéndose en corridistas o en trovadores como los del arte popular analizado en este trabajo (ver el apartado sobre la función del trovador, del capítulo III). 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. En el caso de la región donde se extienden las velaciones y el huapango, los documentos señalan que, desde el siglo XVI, en los pueblos de la alcaldía de San Luis de la Paz, ubicados en el noreste del actual estado de Guanajuato, los indios de la región lograron establecer organizaciones bien estructuradas en sus pueblos, de los cuales varios fueron misiones. En estos asentamientos se les otorgaron algunas condiciones favorables para reconstruir su cultura, como sucedió en los pueblos de la custodia de Santa Catalina, que abarcaba el territorio de la actual Zona Media, donde se les dieron tierras a los autóctonos por parte de la Corona durante el siglo XVII. En la Sierra Gorda oriental, que correspondía a la Alcaldía de Cadereyta, en el norte del actual estado de Querétaro, los pueblos-misiones se lograron fundar de manera estable hasta el siglo XVIII. Rastros de la reconstrucción cultural india durante la época colonial, favorecida por la fundación de los mencionados pueblos de indios, son las autoridades tradicionales como las que existen todavía en Santa María Acapulco, e incluso las mayordomías mestizas que hasta el día de hoy se encuentran en la comarca de Xichú. Lo anterior permitió que los aborígenes de la región alcanzaran un segundo grado hegemónico y su cultura pudo influenciar, en algunos ámbitos, a las castas de los mestizos y afomestizos 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 tradición mestiza de las velaciones y el huapango que existe en la Zona Media tenga herencia de la cultura musical colonial xi'ui, tampoco hay pruebas suficientes para negar dicha influencia.

Es evidente, sin embargo, que la música xi'ui de la Zona Media de San Luis Potosí tiene elementos en común con la tradición mestiza de las velaciones y huapango de la misma área geográfica. Antes de comenzar a describir las dichas similitudes se debe señalar que, como ya dijimos, tanto algunas personas de Rioverde como de Xichú consideraron que la Zona Media es la cuna de la tradición que analizamos. Por ello el propósito aquí es comparar algunos elementos, que investigamos en campo, de la tradición musical de Santa María Acapulco, una de las varias poblaciones xi'ui que existe en la Zona Media, y la de las velaciones y el huapango de los mestizos que viven en esta misma área. Enseguida veremos algunos de ellos.

### **Similitud en entre las tradiciones musicales xi'ui y mestiza de la Zona Media.**

*Contextos.* Las poesías y decimales de camarín o religiosas se tocan en las velaciones mestizas (como veremos en el capítulo II). Los xi'ui también hacen velaciones y, al igual que los mestizos, las dedican a santos y niños difuntos, y menos frecuentes para finados adultos, aunque en ellas solamente tocan minuets. En ninguna de estas se baila. Algunos mestizos de Rioverde y Xichú señalaron que antes hacían velaciones para difuntos en las cuales se cantaban alabanzas, sin instrumentos. Varios xi'ui refirieron que hacen eventos similares a estos últimos especialmente para finados adultos, y también indicaron que antes hacían bailes seculares de huapango en los cuales dos grupos musicales tocaban subidos en dos bancas altas de madera o tapancos, como se observa en los festejos mestizos, aunque no se cantaban en ellos poesías y decimales sino sólo se ejecutaban sones.

Gabriel Saldívar (1934: 304) publicó una denuncia hecha a la Inquisición, de Sombrerete, en la cual se mencionan festejos religiosos de fines del siglo XVII, llamados velaciones o incendios, en conmemoración de los santos y de la invención de la Santa Cruz. Más adelante menciona otra denuncia del siglo XVIII donde se describe una velación similar, en la cual San Nicolás Tolentino estaba dispuesto en un altar y le tocaban unos músicos con arpa y guitarra. Estos testimonios dan cuenta de que las velaciones se arraigaron a nivel popular en tiempos coloniales. Se puede pensar que ello ocurrió en tiempos en que la población de estas tierras era predominantemente de indios, situación que prevaleció durante toda la época virreinal. Si ahora sobreviven estas velaciones entre los mestizos podría ser por influencia de la cultura de los indios de la época colonial.

### **Cuestiones musicales semejantes.**

*El minúete.* En las velaciones de los mestizos después de las poesías y decimales se tocan minuets. Los xi'ui de Santa María Acapulco ejecutan solamente minuets o vinuetes en sus velaciones. Estas se comienzan con un minúete especial denominado parabienes. Posteriores a éste se ejecutan unos cuarenta más. Conviene mencionar que los minuets indios son similares en su mánico y melodías a los de Jalpan, mestizos, mientras que las piezas religiosas que se tocan en Rioverde y en la comarca de Xichú son un tanto diferentes, con un mánico muy semejante al de la polca. En el fonograma de Marina Alonso y Félix Rodríguez, que grabaron música de intérpretes xi'ui que a

pesar de estar avecindados en la sierra queretana son originarios de Santa María Acapulco, los parabienes, que según el folleto de dicho fonograma (2000: 13) se cantan para santos y niños difuntos, presentan estrofas similares a las de las poesías mestizas. Esto podría interpretarse como una asimilación reciente, ya que un músico de Santa María Acapulco reconoció que los xi'ui no hacen poesías y decimales porque no dominan la lengua castellana, aunque él obtiene composiciones en verso (tal vez algunas poesías y decimales) de trovadores mestizos, según el poeta Ángel González, quizá para cantarlas al inicio de las velaciones. El hecho de que los xi'ui comiencen sus velaciones con los parabienes es otra similitud con los mestizos, que las inician con la cancioncita o parabienes. Los minuets de estos indios no se bailan, como tampoco los de los mestizos, y por lo general tampoco se cantan, excepto los parabienes. Cabe mencionar que dentro de la región de las velaciones y el huapango otros grupos de naturales cultivan los minuets, no sin alguna diferencia respecto a los xi'ui. Así pues, hacia San Luis de la Paz, Guanajuato, los ézar los ejecutan también pero como danza religiosa (folleto del fonograma *La música entre los chichimecas*, s/f). En Tierra Blanca, Guanajuato, los hñã-ñho les interpretan igualmente para entierros de angelitos (folleto de *La música de una comunidad otomí*, s/f).

*El son.* En la tradición de este estudio al finalizar el decimal en los festejos seculares de huapango, se toca un jarabe o un son como se verá en la descripción de los elementos básicos de este arte popular. El son aquí es un género de música hecho expreso para bailar, aunque también se le canta.

En Santa María Acapulco, un danzante entrevistado usó de manera espontánea el término danza para referirse a las tonadas, que no se cantan, que acompañan las coreografías de su danza religiosa de La Malinche. El mismo término empleó un violinista de la misma comunidad para tales tonadas. Sin embargo al preguntar al danzante si se podría usar el término son para estas tonadas, respondió que sí. Otro señor que toca la guitarra (el mismo que obtiene versos de trovadores mestizos), fue el único que empleó la expresión “sones de danza” para referirse a dichas tonadas de baile, aunque no para los minuets. Marina Alonso y Félix Rodríguez (2000: 15) indican que en ese grupo se aplica la palabra son a la música de huapango. En pocas palabras, al comparar cómo se aplica la palabra son en estas dos tradiciones, el concepto refiere a un

tipo de música que aunque no se cante, invariablemente está hecho con el propósito de bailarse.

*Cambios similares de tonalidad.* Músicos de Rioverde y del noreste de Guanajuato afirman que se hacen tres cambios de tonalidad en las velaciones de la tradición de este estudio, al igual que en los eventos seculares: se toca en Re al comienzo, en La en las primas horas de la madrugada, y en Sol para amanecer. Esto concuerda con lo que cita Vicente Osorio (1993: 15). También los xi'ui de Santa María Acapulco cambian la tonalidad tres veces durante la noche en sus velaciones, aunque no exactamente igual, pues primero tocan en Re, luego en Sol y finalmente en La mayor (el colaborador dijo "A mayor", lo que concuerda con los datos que refieren al respecto Marina Alonso y Félix Rodríguez, 2000: 14).

*Significados semejantes para el concepto música.* El término música lo usan los poetas mestizos de Rioverde y del noreste de Guanajuato para referirse al grupo musical que les acompaña, añadiendo a veces el complemento "de huapango". Los xi'ui también emplean el término música para referirse a los grupos musicales que acompañan sus velaciones. Cabe agregar que los instrumentos que conforman estas agrupaciones xi'ui para tocar minuets, y por lo menos las tonadas de la danza de La Malinche, son la guitarra sexta y dos violines, como los de los músicos de la tradición mestiza de velaciones y huapango en el pasado, quienes han ido desechando instrumentos y agregando otros, como veremos en el capítulo IV. El *Diccionario de Autoridades*, del siglo XVIII, define música como "concierto de instrumentos y voces", concepto semejante al de los músicos xi'ui y mestizos.

*Semejanzas en cuanto a nombres de animales en los sonos.* Aunque los músicos mestizos de huapango de la Zona Media refieren que no se saben las denominaciones de los sonos, recuerdan con frecuencia algunas como *Los caballos*, *Los pajarillos*, *Los tecolotes*, *La vaca amarilla*, *El Toro*, *El gallito* y *La liebre*. Asimismo, en Santa María Acapulco un integrante xi'ui de la danza de La Malinche comentó que aunque él no sabe los nombres de las danzas o sonos que les acompañan al bailar, se entiende que cada una se refiere a un animal en particular, ya que en sus coreografías se hacen ademanes que parecen emular movimientos de toros, gallos y peces. Un violinista, de la misma comunidad, dijo explícitamente que una de estas danzas o tonadas de baile se

llama *El conejo*. Este fenómeno puede percibirse por igual en otras tradiciones musicales mestizas e indias. Por ejemplo, a lo largo de la obra de Gómez Valdemar (1997) se muestra que los huapangos de la Huasteca tienen nombres de algunos animales tales como: *El toro*, *El gallo*, *El caimán*, *El caballito* o *El querreque* (el cual alude al pájaro carpintero). En los sones de huapango del sur de Veracruz, igualmente aparecen nombres referentes a algunos animales tales como *El pájaro carpintero*, *El gabilancito*, *El toro*, *La tuza*, *El conejo* y *El gallo*, según la recopilación de Meléndez de la Cruz (S/F). Asimismo en el folleto del disco *Tesoros de la Música Norestense* (1991: 10) se dice que había formas de bailar el huapango de Nuevo León en que se parodiaban movimientos de animales tales como el gabilán, caballo y gallo. Diego Durán (1980: 231) menciona que los indios mexicanos solían vestirse para sus bailes rituales como águilas, tigres, leones, monos y perros. Esto indica la importancia de los animales en la cultura aborigen desde antiguo. Vicente T. Mendoza (1984b: 66) señala que en los sones era recurrente encontrar nombres de animales y que ello podía ser una herencia de la cultura india en la música mestiza. Amparo Sevilla (2000: 14), por su parte, asevera que animales como el gabilán, el tejón y el pájaro carpintero son considerados sagrados desde tiempos prehispánicos por los indios y, posteriormente, animales que trajeron los españoles también adquirieron ese carácter sacro entre estos grupos, como el toro, el gallo y el caballo, aludidos en sones indios religiosos de la Huasteca. Aunque sea una mera casualidad, tanto en los sones de huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda, así como en los de la tradición xi'ui, aparecen nombres o alusiones coreográficas de algunos de los mismos animales, como el caballo, toro y el gallo, como igualmente ocurre en los sones de la Huasteca, de Nuevo León y del sur de Veracruz.

Si bien el caimán, que también se relaciona a un son de la Huasteca, no aparece en la lista de Sevilla en un documento del AGN de México ramo *Inquisición* (vol. 1283, exp. 5, fojas 75-171) se menciona que el colmillo del caimán era considerado medicinal en Ozuama y Guayalab, por lo que se relacionó con las curaciones y con otros ritos de los indios de la Huasteca. Otros animales, como la tuza y el conejo, que se ven relacionados a sones de huapango del sur de Veracruz, no se encuentran en la lista de Sevilla pero sí en un mito indio sobre el origen del mundo recopilado en la Chinantla por el padre Flaviano Amatulli (1979: 107-127). Dado que esa zona compartía la misma tradición de sones del sur veracruzano, por ser áreas vecinas, lo antes expuesto podría

ser indicio de que dichos animales tenían relación con las creencias rituales de los indios, tanto de la zona austral de Veracruz como de la Chinantla.

*La predominancia del baile como otra similitud.* La música de los xi'ui de Santa María Acapulco tiene principalmente diferentes danzas como *El Metote*, *Los Chimanes*, *La Malinche* y, según Jaime Mondragón (1999: 1), *La Farisea*. Sólo cultivan un tipo de música que no se baila, los minuets, rituales también. Además los xi'ui ejercitaban un género coreográfico y musical de corte secular, el huapango. Estos datos coinciden con lo que se deduce de las obras de Durán y Sahagún respecto a que la música de los indios mexicanos era casi toda ritual yailable, aunque también tenían algunos himnos sacros que no se bailaban.

Las similitudes entre la tradición musical xi'ui y la de los mestizos da evidencias de que hubo una fuerte y antigua relación entre ellas, pero no se puede decir cuál influyó a cuál.

## II. CUESTIONES CONCEPTUALES Y DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS BÁSICOS DE LA TRADICIÓN

Como ya mencioné, este es un estudio de la historia, el contexto, la persistencia y los cambios de la expresión artística de las velaciones y el huapango. De nuevo aclaro que no se trata de una compilación de poesías y decimales, de las cuales hay bastantes (los interesados pueden consultar las obras de Socorro Perea, 1989, 2005, y Guillermo Velázquez, 1993, 2000a, 2000b), ni tampoco se trata de un análisis musical de sus componentes. Quiero, sí, aportar elementos para entender su contexto, desarrollo, auge, declinación, extinción y renovación, así como aportar elementos que ayuden a comprender sus cambios para bien o para mal. Por consiguiente, en este capítulo hablaré con detalle acerca de las confusiones en la terminología empleada para el estudio de las velaciones y el huapango, los elementos básicos que conforman a una y otra vertiente y el reglamento.

Los datos de campo muestran que algunos de los significados de los términos utilizados por los músicos son distintos a los de uso corriente entre los académicos. Por ello este trabajo, que utiliza los primeros, discrepa del de otros autores en su uso y significado. Para aclarar tales diferencias resulta pertinente hacer más amplia la discusión sobre tales conceptos, exponiendo datos históricos para comprenderles mejor y tener nociones preliminares para entender la posterior descripción de los elementos principales de la tradición, la cual comprende algunos aspectos de la música y canto de ésta, los instrumentos con que se acompañan y el reglamento que la rige. Personas de Rioverde, San Luis Potosí, El Refugio y Jalpan, Querétaro, y de Palomas, El Guamúchil y Xichú, Guanajuato, proporcionaron la mayor parte de los datos para esta descripción, aunque también hay algunos datos de otros autores. Como veremos, la tradición de Jalpan tiene varias diferencias respecto a la tradición, relativamente homogénea, que existe en el resto de las poblaciones enunciadas.

### **Diferencias entre los conceptos de los músicos populares y los de los académicos.**

*Los nombres de las vertientes secular y religiosa de la tradición.* Si se pregunta en Rioverde cómo se llama la tradición de este estudio, en su vertiente no religiosa, algunos músicos viejos la denominan como “sones regionales”, “música regional de la Zona Media”, “décimas y valonas de la Zona Media” (como las clasificaciones de

Socorro Perea, que veremos más adelante en este capítulo), y “huapango de la Zona Media”. Algunos poetas de ahí creen que es adecuada para su tradición la más conocida denominación de huapango (o son) arribeño, porque Rioverde está en una mesa, más alta que la Huasteca. Al huapango de esta última región lo califican como “abajero”. No obstante, en Rioverde algunas personas que no son músicos aplicaron a la tradición el término música de huarapaleo (referido también por el trovador Elías Naif, 2003: 1-2) y el de música de violín, y consideran que la música “arribeña” es la de la ciudad de San Luis Potosí y no la que se toca en Rioverde. En la comarca de Xichú un músico avecindado allí y un bailarín, ambos de edad avanzada, se refirieron a los festejos de baile y música, más conocidos como topadas, con el término huapango. Unos músicos más jóvenes señalaron que la tradición se llama huapango arribeño y que siempre ha tenido tal denominación, aunque Guillermo Velázquez afirmó que este nombre ha cobrado relevancia recientemente entre los músicos.

Al respecto, Socorro Perea (1989: 189) recopiló la siguiente poesía de Herculano Vega Zamarrón:

Planta:

Esas tierras abajeñas ¡qué abundantes!  
todo abunda, mayormente la poesía,  
esos hombres tienen fama de cantantes  
no aprendices, como allá en la tierra mía.

Estrofas:

Yo quisiera dedicarme unos tres días  
cuando menos allá cerca de Rioverde  
porque el poeta de ese lugar nunca pierde  
siempre *trái* bien arregladas sus poesías,  
a mí siempre me da pena con las mías  
tan mal hechas que las hago, pero antes  
digo, soy de los hombres ignorantes  
que a cualquiera de sorpresa nos agarra  
pero digo al compás de mi guitarra:  
esas tierras abajeñas qué abundantes.

Como hay hombres que de lo alto ya les viene  
ser cantantes y muy buenos trovadores,  
que unos y otros ellos son muy superiores  
y el prestigio sólo a ellos les conviene,  
pero uno que ni esa gracia tiene  
como otros que de menos son chocantes,  
de ese modo ya quieren salir avantes  
y se tienen por muy buenos trovadores  
lo que digo es por algo, sí señores.

Luego hay veces que yo voy para allá abajo  
con el rumbo de la Huasteca potosina  
luego oigo el violín que ya se afina  
y de paso ya se forma un relajo,  
y yo a veces fastidiado del trabajo  
ni me fijo muy bien en esos cantantes,  
lo que he visto es como lo dije antes  
son muy buenos para eso del huapango  
al tratarse de tocar algún fandango.

Luego empiezan a tocar una Azucena  
una Leva, El Gustito y La Guasanga  
un Cielito Lindo, y lo tocan y hacen ganga  
luego forman en su canto una cadena,  
de ese modo se divagaban la pena  
con sus guitarras y violines muy flamantes,  
nunca a ellos seremos semejantes  
cuando tocan sus sones abajeños  
luego decimos por acá los arribeños:  
esas tierras abajeñas ¡qué abundantes!

Yo quisiera ser como esos trovadores  
de Rioverde, de San Ciro o de Rayón,  
esos poetas sí son puro corazón  
no tropiezan ni andan cometiendo errores  
yo pudiera ser de esos superiores  
como aquellos cantadores de aquel antes  
hoy queremos pero somos ignorantes  
ni entendemos qué cosa es frisología  
yo sé bien donde hacen buena poesía.

Pues en fin nosotros los arribeños  
no arreglamos con propiedad ni cuartetos  
pero andamos como poetas muy inquietos  
a *canti y canti* a veces como abajeños,  
varias veces *presumemos* de costeños  
nos paramos como hombres elegantes,  
uno *quiotro* luego andamos de guantes  
nos paramos como poetas gargantones  
sí señores, donde arreglan trovaciones.

Podemos ver que el autor afirma que las tierras abajeñas son abundantes en buenos poetas y músicos, clasificando dentro de estas tanto a Rioverde como a la Huasteca. Dicho autor se considera a sí mismo como arribeño en su poesía, siendo él de Tlaxcalilla, Amadillo, municipio ubicado en el área clasificada como el Altiplano potosino. Es decir, en cuanto al nombre o designaciones con las que se le conoce es posible que, a nivel popular, por lo menos el adjetivo arribeño se haya aplicado primero a la tradición musical de velaciones y huapango que se cultiva en los pueblos del mencionado Altiplano, como lo sugiere la poesía transcrita. Guerrero Tarquín (1988:

140) emplea el adjetivo de “alteño” para referirse a los lugares de la Sierra Gorda, ¿ello sugiere que en el noreste de Guanajuato no era usual que se aplicara el adjetivo de arribeño a los lugares, la gente o a la música de la Sierra Gorda?. La denominación de huapango (o son) arribeño se ha extendido más recientemente, a nivel nacional, cuando este arte popular se ha dado a conocer fuera de su área local de influencia, para diferenciarle del más conocido huapango de la Huasteca. Socorro Perea (1989: 30-31) hace la distinción entre los sones y jarabes “arribeños” de la Zona Media, y los sones “abajeros” de la Huasteca. Lo anterior apunta a que ella ha sido una de las promotoras de esta expresión, por haber frecuentado a poetas de Amadillo, poblado ubicado dentro del Altiplano del Potosí, secundándola Guillermo Velázquez.

Dos músicos de Rioverde llamaron huapango a la música y a los festejos seculares que se realizan en la Zona Media. Este término no lo emplearon para referirse a ningún elemento de la vertiente religiosa, a la cual Adrián Turrubiates la denominó como de “velación” o “de divino”. Guillermo Velázquez (2000a: 23) transcribe una entrevista hecha al poeta J. Asención Aguilar, de la comarca de Rioverde, quien refiere que empezó a tocar en velaciones y luego agarró el huapango. Por su parte Reveriano Aguilar, bailarín de la comarca de Xichú, manifestó que “hay unos músicos que tocan puro huapango y no sirven para velaciones”. Entonces huapango es una de las categorías usuales para referirse a la vertiente secular, y el término velación se aplica a la vertiente religiosa.<sup>2</sup> En otras palabras, los mencionados músicos populares tienden a englobar en el significado de sus categorías para diferenciar al ámbito religioso y al secular, tanto a las velaciones como a las topadas, a la música, al canto y, en el caso de la vertiente secular, al baile. Cabe señalar que en Jalpan, Querétaro, al festejo secular le llaman fandango y no huapango.

*Las categorías de poesía, decimal y valona.* Las principales composiciones en verso que se utilizan en la lírica de las velaciones y el huapango, según los músicos tradicionales, son de dos tipos. El primero se llama poesía y el segundo se denomina decimal (lo que concuerda con lo expresado por Vicente Osorio, 1993: 12) o décima. Ambos se

---

<sup>2</sup> Otra expresión que emplean para referirse a una velación es la de “fiesta” o “fiesta de camarín”. Aunque es algo que se debe investigar más a fondo, cabe señalar que entre mis entrevistados el término fiesta no fue aplicado para los bailes de huapango, sólo para las velaciones. Cuando les pregunté a los músicos en qué ocasiones se hacen las fiestas, refiriéndome y o a los bailes seculares, ellos entendían que les hablaba de velaciones.

describen con mayor detalle posteriormente en este capítulo. Según Yvette Jiménez (2005: 21), en Armadillo y otros puntos se emplea tanto el término décima como poesía para referirse al primer tipo de composición, y predomina el nombre de valona para el segundo tipo, el cual se llama decimal en la Sierra Gorda. Pero Socorro Perea (1989: 12-16) aclara que los poesilleros (y donde más investigó fue en Armadillo) utilizaban las denominaciones de poesía y decimal para los dos tipos de composiciones, respectivamente. Éstas utilizan estrofas derivadas de la décima.

Las poesías se acompañan con una música llamada simplemente tonada, según los músicos de Rioverde, o valoneo, según los del Jalpan. A la música que se intercala entre las estrofas de la parte lírica que llaman decimal, la mayoría de los músicos de Rioverde, El Refugio, Querétaro y Xichú la denominan valona, tanto en la vertiente religiosa como en la secular (lo que concuerda con lo expresado por Socorro Perea, 1989: 16, y Vicente Osorio, 1993: 11), aunque músicos de Jalpan la denominan valoneo. Sólo dos instrumentistas de doce definieron que valona era cantar los versos del decimal y, uno de ellos, Guillermo Velázquez, señaló además que es el ejercicio de improvisación de la décima, aunque en la obra *Poetas y juglares de la Sierra Gorda* (Eliazar Velázquez, 2004: 355) él mismo asevera que aunque algunas personas llaman valona al decimal, con más propiedad la valona es la música que acompaña al decimal. Podemos ver que para los músicos de la tradición aquí analizada el término valona se refiere principalmente a música, y esta acepción convive paralelamente con otro significado de valona como el canto de las estrofas del decimal, que escuché más entre personas que no son músicos, el cual es parecido al de Vicente Mendoza (cuya obra analizaremos más adelante en este capítulo). Según el trovador Adrián Turrubiates, los poetas que dicen “yo le canto una valona a su muy fina persona”, y las personas que piden a los poetas “cánteme una valona”, están mal informados. Vicente Osorio (1993: 11) señala que en la región el término valona tiene un sentido restringido como música y un sentido amplio que se refiere al conjunto de música, quarteta y décimas glosadas e improvisadas que forman la segunda sección de la pieza característica del huapango arribeño, que también es llamada decimal. Pero los datos indican que el sentido más amplio en la región es el de valona como música, y el sentido restringido es el del conjunto de composición en verso y música que la acompaña. Además de los anteriores, hay varios ejemplos más de las diferencias entre los conceptos académicos y los populares, *verbi gratia*, Socorro Perea (1989: 12, 15) y Carracedo Navarro (2000: 33),

cuyas obras examinaremos más adelante en este capítulo, definen valona como un género literario que se compone de cuatro décimas glosadas en pies forzados de una cuarteta, basándose en la definición de valona hecha por Vicente T. Mendoza. Isabel Flores (2001) a lo largo de su recopilación de poesías y decimales, si bien utiliza la clasificación de poesía para el primer tipo de composiciones, para el segundo emplea la expresión décimas glosadas, valona, y no decimal. Guillermo Velázquez (1993, 2000a, 2000b) en sus recopilaciones omite generalmente las clasificaciones de poesía y decimal, aunque tal vez sintetice estos dos términos en la expresión “poesía decimal campesina” que utiliza con frecuencia. También emplea la expresión “verso decimal” y el término décima, que es el único que escuché cotidianamente en las charlas de algunos de los poetas entrevistados para referirse al decimal. Para entender estas diferencias se examinan a continuación varios datos históricos.

*El concepto de décima en el ámbito académico.* Gabriel Saldívar (1934: 244-245, 296-298) halló un documento del siglo XVIII, en el AGN, en el cual se encuentra escrita una composición en verso cuyas estrofas el lector puede reconocer que son décimas glosadas en pies forzados de cuarteta obligada. Según afirma Saldívar, dicha composición es parecida a otra, de tipo popular, que era usual en la Huasteca, llamada trovo, y a la Valona. Por eso el lector deduce que los trovos y las valonas de las que habla estaban hechos con décimas glosadas en pies forzados de cuarteta obligada. También describe como trovos otro tipo de glosas formadas en estrofas de cinco renglones que son las que más han hecho resaltar últimamente autores como César Hernández (2001: 140-142) y Leonardo Zaleta (1998). Parece ser que Gabriel Saldívar desconocía la categoría de décima y su origen atribuido a Espinel, porque en su obra *Historia de la Música en México* (1934) no utiliza dicho término ni habla de ese autor español; en cambio se limita a mencionar las categorías populares locales aplicadas a este tipo de estrofas. A lo largo de una obra posterior de Vicente T. Mendoza, *La Décima en México, Glosas y Valonas* (1947), sí se encuentra el término décima que para él se define como cierto tipo de estrofa de diez renglones cuyo esquema de rima más común es el atribuido a Espinel, que se esquematiza como ABBAACDDC, aunque también acepta como décimas las estrofas que tienen otros esquemas un poco diferentes de rima.

*El concepto de décima a nivel popular.* Para Socorro Perea (comunicación personal), los músicos de la tradición de este estudio no tenían conciencia de que las estrofas que constituyen sus composiciones en verso se llamaran décimas y tampoco sabían de su origen. A su vez, Guillermo Velázquez platicó que no se tenía conocimiento de que esta tradición estuviese emparentada con otras formas de trovar similares de América y España, sino que recién se ha sabido gracias a los trabajos de algunos investigadores. Si las poesías y decimales muestran evidencias de que derivan de la forma estrófica llamada décima a nivel académico, y si bien algunos trovadores de poesías y decimales emplean el término décima para referirse al decimal —que yo supongo es una adopción relativamente reciente por lo que comenta Socorro Perea—, los datos señalan que antiguamente hubo una diversificación de términos para referirse a este tipo de estrofas en diversas tradiciones populares. Es el caso de los términos poesía y decimal en esta tradición y trovo para el caso de la Huasteca (el cual no era usado exclusivamente para las décimas según Saldívar) mismo que detecté en Jalpan entre músicos de velaciones y fandango (ahí no emplean el término huapango relacionada a la tradición que aquí se estudia) para referirse a las estrofas en décima, y en el occidente con el término valona.

*La confusión creada por Mendoza al considerar como valona a toda composición en décimas glosadas.* Con tendencias tan generalizadoras como las que utiliza para el corrido, Mendoza plantea que la valona es una composición en verso hecha con décimas glosadas de diferentes formas en pies forzados, pero considera que la más perfecta es la de cuarteta obligada, según se desprende de su libro *La décima en México glosas y valonas* (1947: 640-641, 647, 654). Además considera que el concepto de valona implica el canto de las estrofas que la componen. Mendoza escribe además que la valona estuvo extendida por todo el territorio nacional mas ha quedado reducida a algunas áreas de Jalisco y Veracruz. Habría que investigarse más a fondo si en esta última zona en realidad se relaciona el nombre valona con el canto de estrofas en décima glosada de la manera ya descrita, aunque hasta donde se pudo averiguar, en el sur de Veracruz, donde se cultivan dichas décimas, no se ha usado tal término para denominarlas. La afirmación de Mendoza se debe a que el género de Jalisco llamado valona se componía en décimas glosadas, y a que también encontró varias hojas con este tipo de composiciones en décima que tienen el título de valona. Mendoza (1984a: XV) refiere que otras hojas que leyó, que tienen el título de corridos, contienen composiciones en décimas glosadas y otras con estrofas parecidas a la copla. Considera

respecto al contenido de estas hojas que no se trata de corridos totalmente definidos como tales, y afirma que tienen influencia de la valona sólo porque algunas de las estrofas de estas composiciones son en décima.

Respecto al origen y a qué se refería antiguamente el término valona, en relación a algún género musical, hay muy poca información histórica. Socorro Perea (1989: 16) asevera que tal nombre viene de vale o valedor, según un diccionario que consultó. Saldívar (1934: 244-246) ya mencionaba esta idea y Mendoza también la repite (1947: 5), asegurando que dicha definición proviene de “especialistas de aquella región” donde se cultivaba la valona en el tiempo en que escribió. Gabriel Saldívar (1934: 245) piensa que este género popular fue traído de España a México por inmigrantes valones, soldados principalmente, y Mendoza (1947: 643) da una explicación parecida posteriormente fijando la supuesta época de este proceso en el siglo XVIII. Sin embargo ninguno ofrece prueba documental alguna que establezca la relación entre esos soldados valones y la trova de décimas en fandango alguno. Sólo Álvaro Ochoa (2000: 51) intenta probar tal cuestión citando el testimonio de un documento colonial, del siglo XVIII, en el cual se denunciaron unas décimas trovadas en un fandango en León, perteneciente al actual estado de Guanajuato. Se afirma que quien cantó estas décimas las aprendió de un soldado, pero no se aclara que éste haya sido de origen valón. Es decir, lo que sobresale es que dichas interpretaciones son especulaciones sin pruebas documentales. Los pocos testimonios históricos que hay sobre la valona más bien podrían conducir a otra interpretación histórica, diferente a la de Saldívar y Mendoza, la cual resultaría ser igualmente especulativa por falta de suficiente información. El propio Mendoza (1947: 639-640), basado en un documento del siglo XVI, procedente del Tucumán, presenta una lista de bailes de salón incluyendo *El puertorico*, *La zarabanda* y *La valona*, sin especificar si en el último de estos bailes se cantaban estrofas en décimas o no. Él descartó aprovechar este testimonio en su interpretación porque concibe que en el género popular de la valona se cantan sus estrofas en décima, pero no se baila su música. Ramos Smith (1990: 36-40) cita el mismo documento del siglo XVI referido por Mendoza, en el cual se habla de los bailes de salón escandalosos mencionados y de otros más, así como también refiere un método novohispano de cítara, del siglo XVII, en el cual se enlistan distintos bailes del mismo tipo como *balonas*, *canarios*, *folias*, *chambergas*, y menciona, por último, que en un manual virreinal para aprender guitarra del siglo XVIII encontró referencias de un baile llamado

*valona de voca negra* y de otros, también de salón, tales como la *alemanda*, *zarabanda*, *giga*, *minue*. Nada refiere acerca de si los denominados *balona* o *valona* incluían estrofas en décima.

En este contexto, Mendoza (1947: 5) asevera que

Otros mejor informados en la tradición musical explicaban que *valona* era una parte del jarabe, y explicaban sus características, y de hecho planteaban un problema por estudiar, un género musical por determinar y abrían una amplia interrogación.

Hoy día músicos tanto de sonos calentanos como de arpa grande del estado de Michoacán, entidad de la cual procedían algunos de los colaboradores de Mendoza (1947: 6-8, además uno era de Zacatecas, y la mayoría eran de Jalisco), comentan que se les llama partes a diferentes secciones musicales instrumentales que conforman la música del género popular de los jarabes, entre las cuales se intercalan estrofas cantadas. Es posible que, en el pasado, el término *valona* se refería también a música en las tradiciones del occidente de México, según la cita textual del libro de Mendoza en la que el autor señala que este término fue definido como una parte del jarabe por algunas personas del occidente que fueron entrevistadas por él. Dicho significado pudo convivir sin problemas con el otro en el que se define *valona* como el canto de estrofas en décimas glosadas con acompañamiento de una melodía determinada, el cual parecía el más común en las tradiciones de Jalisco y Michoacán, y es el único que se encuentra en la actualidad entre los músicos de la tradición de arpa grande de Apatzingán, Michoacán. Con esto ya no queda sin apoyo histórico la definición de los músicos de la tradición aquí estudiada quienes consideran con más frecuencia que *valona* es música, aunque, como ya dijimos, este significado del término convive en forma paralela con la acepción de *valona* entendida como el canto de las estrofas de la decimal, similar al concepto de Mendoza, la cual goza de menor difusión dentro de la tradición que aquí se analiza.

En las menciones antiguas *valona* aparece como baile de salón, pero no se especifica si llevaba estrofas en décima o no, por lo que no podemos afirmar ni negar tal cuestión. También tomemos en cuenta que la décima cantada en España casi no floreció (como veremos en el apartado referente a los datos históricos de la décima, del capítulo III). Por lo mismo Trapero (2001: 188) y otros autores reconocen que esta faceta de la

décima es más americana que española. Disminuyen pues las probabilidades de que géneros populares como la valona de Michoacán, o las poesías y decimales, que utilizan la décima para cantarla, hayan sido simplemente trasplantados de España a estas tierras, como creían Saldivar y Mendoza. Con las anteriores consideraciones se intentará interpretar la información obtenida desde una perspectiva un tanto diferente a la de dichos autores.

Como indican los documentos citados del siglo XVII y XVIII, la valona como un baile de salón independiente arribó a Nueva España (yo aventuro que sin décimas) como otros bailes que se enlistan en los documentos: alemanda, minué, etcétera. Ramos Smith (1990: 40) señala que el minué llegó primero a España y de allí a sus colonias. De la misma forma sugiero que se dispersó la valona, siendo originaria de algún lugar relacionado al topónimo Valonia, como Flandes, o de algún otro, del cual derivó su nombre de valona, que sería gentilicio, al igual que el nombre del baile schottish o chotís que indicaría su origen escocés. Con el correr de los años, en el occidente de México, la valona como música de baile se integró a las partes del jarabe, con la cual en algún momento se empezó a acompañar el canto de estrofas independientes en décima, lo que explicaría por qué a Mendoza (1947: 644) unos le informaron que se cantaban las estrofas en décima del género tradicional de valona en un intermedio entre las partes de un jarabe, además de que otras personas afirmaron que valona se refería también a una de las partes musicales del jarabe mismo.

En Apatzingán, Michoacán el género popular de valona, con décimas, no se baila, como tampoco se bailaba la valona de Jalisco, según Mendoza. Pero dentro de la tradición del huapango del Altiplano y Zona Media del Potosí, y de la Sierra Gorda, el público suele danzar los intermedios musicales que se ejecutan entre las estrofas del decimal, a los cuales los músicos llaman valona o valoneo. Entonces el baile no le es ajeno a la valona contemporánea, como creía Mendoza, por lo que sí suena lógico que, en el pasado, la música del baile de salón valona se haya integrado como una de las partes musicales que componen los jarabes, género popular eminentementeailable. Por fin, unidas las décimas y la música del baile de salón valona, que se había integrado previamente a los jarabes, adquirieron independencia formando un nuevo género popular en las tradiciones del occidente, mismo que en algún momento se dejó de bailar, como aún subsiste en Apatzingán, Michoacán, y que es como le conceptúa Mendoza. En Rioverde

y la Sierra Gorda las posibilidades de integración de la valona en la tradición de este estudio se multiplican. Ya sea que fue una parte del jarabe, un género coreográfico suelto como las piezas que aún se interpretan en los festejos de huapango, o se adoptó el género popular, ya independiente, constituido por música de valona y décimas, gracias a influencias del occidente de México, pues, como se verá en el capítulo IV, hay otros elementos de la tradición que parecen ser influencia de tales rumbos. Sin embargo en el arte popular de las velaciones y el huapango, a diferencia de las tradiciones del occidente, se sigue conceptualizando a la valona como música que acompaña a las estrofas cantadas del decimal.

Pero veamos cómo y cuándo llegaron las influencias de los conceptos de Mendoza a la tradición de este estudio. Socorro Perea (1989: 12-16), una de las pioneras en la difusión de esta tradición, conocía de sobra las definiciones populares de valona, poesía y decimal, usadas por los músicos y compositores de la región aquí estudiada. Con todo, prefirió darle el título de *Décimas y valonas de San Luis Potosí* a su libro, denominando décimas a las que más comúnmente los músicos llaman poesías, pues aclara que éstas no se cantan sino que van declamadas, y llama valonas a las que, con mayor frecuencia, los músicos populares denominan decimales o décimas, pues asevera que son estrofas que se cantan y se conforman de una peculiar forma literaria, la cual no es otra que la del modelo de décimas glosadas en pies forzados de cuarteta obligada que Mendoza concibe como la forma más perfecta de hacer una valona. Así, los conceptos del título del libro de Socorro Perea, los cuales utiliza preponderantemente a lo largo del mismo, concuerdan con las definiciones que hace el dicho Vicente T. Mendoza, aunque no es posible saber si consultó o no a este autor porque en su libro no cita bibliografía alguna.

Carracedo Navarro (2000: 33) emplea el término popular de poesía para describir al primer tipo de composición lírica que se usa en las topadas, pero para el segundo tipo utiliza el término valona y la conceptúa como: “una forma especial de trovar las décimas glosadas”, que constaría de “cuatro décimas cuyo último verso coincide con el correspondiente de una cuartilla anterior”. Este concepto concuerda con la definición de Mendoza, por lo que se puede pensar que lo leyó, a pesar de que Carracedo tampoco cita ninguna bibliografía. También pudo haber abstraído sus conceptos del libro de Socorro Perea porque, al igual que ella, Carracedo considera como valona solamente a la composición en décimas glosadas de cuarteta obligada, siendo que Mendoza tiene por

validos además otros modelos de glosa o, incluso, es de creerse que Carracedo plasme conceptos de Guillermo Velázquez en su libro porque en éste se lee que ambos son amigos y por una entrevista que le hice a don Guillermo fue posible notar que hay afinidad de sus conceptos con los de Mendoza y Perea, por lo que Velázquez disiente con las ideas de la mayor parte de los músicos entrevistados.

En un informe de investigación de Alejandro Rodríguez Vicencio (2002), si bien el autor utiliza los términos populares de poesías y decimales, al decimal le denomina también como valona, incluyendo en el significado de este último término tanto la planta como las estrofas en décima en que se estructura el modelo de glosa utilizado en este tipo de composición en verso. Este significado concuerda con las definiciones de Mendoza, el cual aparece citado en su bibliografía. Sin embargo más adelante afirma:

El ritmo al que es cantada esta segunda parte [las décimas glosadas en pies forzados y su planta en cuarteta obligada], es la valona.

Con esto se pone de manifiesto que también abstraigo el concepto popular de que valona es música, pero quizá no le quedó muy clara la distinción entre éste y el concepto de Mendoza, pues no señala nada al respecto en su informe.

Se concluye con la información anterior que diferentes autores que han escrito sobre la tradición de este estudio a veces casi eliminan los conceptos de los músicos populares, como Socorro Perea, quien los considera incorrectos (comunicación personal), y Carracedo Navarro, o crean confusión, como Rodríguez Vicencio, por emplear indistintamente los conceptos de Mendoza y los de los músicos populares.

*Las categorías de “a lo divino” y “a lo humano”.* Según Yvette Jiménez (2005: 20) las modalidades “a lo divino” y “a lo humano” provienen de la edad media. A lo largo de *La décima en México, glosas y valonas* (1947), Mendoza hace uso de tales expresiones para clasificar las composiciones en décima que recopiló en cuanto a si eran religiosas o seculares. Puede suponerse que dichas categorías las sacó de algún escrito antiguo ya que, por ejemplo, fray Diego Durán (1980: 233) en el siglo XVI utilizó las expresiones “cantares a lo divino” y “cantares humanos”, pero Mendoza nada menciona al respecto.

Si bien Socorro Perea a lo largo de su obra utiliza las mencionadas clasificaciones de Mendoza, aclara en cierto momento (1989: 13) que los poesilleros que entrevistó usaban más bien la expresión “de a divino”, que no “a lo divino”. Por mi parte, mediante el trabajo de campo en Rioverde y en poblados la Sierra Gorda, constaté que algunos músicos de edad usan más las expresiones: de a divino, de divino, de lo divino, de camarín, para referirse a cuestiones de la tradición de índole religiosa. Por su gran parecido no se descarta que la expresión “de a divino”, por ejemplo, pueda descender de “a lo divino”, la cual es la única empleada por los académicos y también es usual entre algunos poetas relativamente jóvenes. Igualmente sucede con la expresión “a lo humano”. Un músico más viejo, cuando se le preguntó, no supo decir nada acerca de qué quería decir esta expresión de “a lo humano”, o a qué se refería, y aseguró que no se utilizaba en la tradición. Aunque necesita estudiarse más a fondo esta cuestión, queda planteado que la utilización de dichas categorizaciones puede deberse a que los conceptos académicos están siendo difundidos entre las nuevas generaciones de músicos de la tradición aquí estudiada, gracias a los libros de Socorro Perea y a los de Guillermo Velázquez, por ejemplo, que en sus recopilaciones de poesías y decimales también emplea estas clasificaciones. Como vimos en lo referente al nombre de la tradición, los términos populares que claramente diferencian la vertiente religiosa y la secular son los de velación y huapango.

*El término verso.* Entre los músicos tradicionales una acepción del término verso es la de composición en verso, y otro significado del dicho término es el de estrofa, como las que se emplean en los sones y jarabes, y les clasifican según el número de renglones que tengan, por ejemplo, verso cuarto le llaman a la estrofa de cuatro líneas, quinto a la de cinco, sexto a la de seis, y así sucesivamente. Dicha definición es considerada incorrecta a nivel académico pues discrepa con la que se encuentra en los diccionarios de la Real Academia Española, según los cuales, verso es el “número determinado de sílabas que forman consonancias y cadencias”, que equivale a decir que se aplica para cada renglón de las estrofas de una composición en verso.

*Conclusión acerca de las diferencias entre los conceptos de la tradición y los académicos.* Como hemos visto, los conceptos de Vicente T. Mendoza, a pesar de que reflejan la visión particular de la tradición de sus colaboradores, se han convertido en categorías empleadas universalmente por los académicos de la etnomusicología en estas

tierras, las cuales, sin embargo, como lo señala la doctora Catalina H (1990: 18), pueden no coincidir con datos etnográficos de una tradición en particular. Hay que recordar que, según se expresó en la introducción, para lograr el objetivo de esta investigación y no caer en los errores de los autores de los libros referidos, sólo queda echar mano de los conceptos que proporcionaron los músicos que cultivan las velaciones y el huapango, ya que las categorías que se manejan de esta tradición en el ámbito académico están fundadas en datos etnográficos ajenos a ésta, y al utilizarlas se cae precisamente en los estereotipos que se tratan de evitar. Por lo tanto en esta tesis se prefiere utilizar la ya referida definición popular de valona como música, y la categorización de Mendoza no se usará de ordinario en este trabajo pues en base a ella tendríamos que definir tanto a la poesía y al decimal como valona, ya que ambas composiciones se conforman de estrofas que derivaron de décimas glosadas en dos diferentes modos que Mendoza acepta como válidos para componer una valona. Asimismo se emplearán, por lo general, los conceptos ya referidos de poesía y decimal. Tampoco seguiremos las ideas de Socorro Perea y Carracedo Navarro, quienes optaron por considerar como valona sólo al decimal por estar compuesto de décimas glosadas en pie forzado de cuarteta obligada, modelo de glosa que Mendoza consideraba la forma más perfecta de componer una valona. Igualmente no se hará uso del término verso como se entiende dentro del ámbito académico, porque no concuerda con los conceptos de los músicos populares, y se aplicará dicho término con el significado de estrofa cuando se haga la descripción de los jarabes y sones. Cabe señalar que Yvette Jiménez (2004: 24) manifiesta que dentro de la tradición aquí estudiada la regla de la rima espinela es relativamente reciente en la Sierra (refiriéndose a la Sierra Gorda, dentro de la cual ubica tanto a Rioverde como a Xichú) pues entra en conflicto con la norma del “verso doble”, ya que ella considera que la décima espinela, además de tener el esquema de rima ABBAACDDC, posee renglones de ocho sílabas. Con ello se deduce que para Jiménez las composiciones de métrica doble usuales en la tradición de este estudio, generalmente poesías, no son espinelas. Pero cuando en esta tesis se mencione el esquema de rima de espinel será únicamente para referirse a la forma de hacer los pareados, ya que este esquema se encuentra frecuentemente en las poesías, aunque no sean octosílabas, y también en los decimales que por lo general sí son de ocho sílabas.

### **Descripción de los elementos líricos y musicales básicos de la tradición.**

*Elementos de la vertiente religiosa: La cancioncita.* La vertiente religiosa se desarrolla en las velaciones, de las cuales se hablará más ampliamente en el capítulo III. En ellas se comienza cada intervención musical con la llamada cancioncita o parabienes. A continuación se presenta una estrofa de una cancioncita para la Virgen, transcrita de un casete de la autoña de Cándido Martínez (S/F):

Son tus ojos los astros que giran  
son placer de mansión deliciosa  
son tus ojos la rúbrica rosa  
y el rocío de la aurora en que abrió.

De este tipo de estrofa de cuatro renglones se cantan unas tres o cuatro diferentes, sólo acompañadas con guitarra quinta huapanguera y vihuela, intercalando entre ellos algunas partes instrumentales con los violines.

*La poesía religiosa.* En las velaciones después de la cancioncita continúa el tipo de composición en verso denominado poesía, que también se usa en la vertiente secular. Una poesía se comienza cantando primero su planta, estrofa formada de cuatro, cinco, seis o más renglones. Después de cantarla sigue un intermedio instrumental, mismo que se detiene para relatar o recitar una estrofa diferente de nueve renglones que, según se observa a lo largo de la recopilación de Socorro Perea (1989), se glosa por lo general del primero o, a veces, del último renglón de la planta en pie forzado. Es decir, el último renglón de esta estrofa de nueve líneas, que viene a ser el décimo, está tomado de uno de los de la planta (por esta característica Yvette Jiménez, 2005: 21, denomina a la poesía como glosa de línea). Este décimo renglón no va declamado ya que no forma parte propiamente de la estrofa glosada sino de la planta y, al cantarse esta, a manera de estribillo, inmediatamente después de recitarse los nueve renglones de la estrofa, quedan de alguna manera encadenadas ambas cuando el primer renglón de la planta es el pie forzado de la estrofa glosada, lo que a veces no sucede cuando lo es la última línea de la planta. Con frecuencia el pie forzado, a pesar de rimar con los renglones seis y siete de la estrofa glosada no encaja exactamente con el tema desarrollado en ella, lo que pone de manifiesto cierta independencia de la estrofa respecto a la planta (como sucede en el ejemplo a continuación, por lo cual omitiremos poner el décimo renglón, o pie forzado, al final de las estrofas de dicho ejemplo). Este esquema se repite hasta haber

completado tres estrofas glosadas más, según el canon de Jalpan, el cual indica que las poesías deben llevar cuatro trovos o estrofas glosados de su planta, o bien, hasta completar cuatro estrofas más según el reglamento de Rioverde, El Refugio, Querétaro y Xichú. En éste se exige que las poesías estén compuestas de la planta y cinco estrofas glosadas como mínimo, aunque pueden ser más. Enseguida se ejemplifica una poesía de un casete de la autoría de Cándido Martínez (S/F). El primer renglón de la planta, en cursivas, es el pie forzado de cada una de las estrofas glosadas que componen la poesía, las cuales son cinco como lo establece el reglamento de Rioverde:

Planta:

*(C) Allá en Judea y sus alrededores*  
se dieron hechos muy diferentes  
murieron los niños inocentes  
por el mandato del rey Herodes.

Estrofas glosadas:

(A) Estaba Herodes impacientado  
(B) porque los magos no regresaron  
(B) por el camino donde llegaron  
(A) Dios los condujo por otro lado  
(A) al fin de un tiempo que fue pasado  
(C) entre los meses, entre roedores  
(C) y a los soldados de sus labores  
(D) ahí los puso en movimiento  
(D) desde el instante de aquel momento.

(A) Por la noticia que se sabía  
(B) que había nacido otro nuevo rey  
(B) Herodes quiere que no haya ley  
(A) mas que la orden que él tenía  
(A) y por lo tanto que desconfía  
(C) mandó matar los niños menores  
(C) el cual ahí con deseos traidores  
(D) todo pequeño sufre el relajo  
(D) los que dos años tenían abajo.

(A) Por una pérdida desconfianza  
(B) Herodes dicta aquella amenaza  
(B) a los soldados casa por casa  
(A) y de niños dejan una matanza  
(A) todo aquel llanto ya no descansa  
(C) sus madres quedan con sus dolores  
(C) van de continuo los malhechores  
(D) buscando niños de edad marcada  
(D) y degollándolos con su espada.

(A) Qué suceso tan corrompido  
(B) Herodes dicta que así se hiciera  
(B) para que entre los que ahí murieran  
(A) perecería el perseguido  
(A) cincuenta niños han fallecido  
(C) según nos dicen los escritores  
(C) pero entre aquellos perecedores  
(D) al niño Dios no lo acometieron  
(D) en los infantes que ahí murieron.

(A) Sólo aquel que Dios libertó  
(B) de los infantes, de entre desiertos  
(B) de los cincuenta que fueron muertos  
(A) sólo el niño Jesús quedó  
(A) y en la historia así se escribió  
(C) de aquellos santos merecedores  
(C) hoy se celebran con sus candores  
(D) tres días después de la navidad  
(D) la iglesia honra su dignidad.

El esquema de rima usado en las estrofas es el de la décima llamada espinela, ABBAACDDC, en el cual las letras que se repiten indican qué renglones van rimados entre sí. Las mismas letras van al lado izquierdo de cada renglón de las estrofas de este ejemplo, para indicar cómo van rimados. En algunos otros casos no rima ningún renglón de la planta con las líneas seis y siete de las estrofas glosadas, como ocurre en las poesías de Ruperto Flores recopiladas por su hija Isabel Flores (2001), que veremos en el apartado sobre los cambios de las poesías y decimales del capítulo III. Por lo enunciado se nota que si bien las poesías tienen similitudes con las décimas glosadas en pies forzados, también tienen diferencias.

En las recopilaciones de Socorro Perea (1989, 2005) y Guillermo Velázquez (1993, 2000a, 2000b) se observa que las poesías para la vertiente religiosa con frecuencia son de ocho sílabas, tanto en la Zona Media de San Luis del Potosí como en la Sierra Gorda. También las hay de mayor número de sílabas, por ejemplo de diez. Las poesías religiosas se componen y se memorizan antes de que se lleve a cabo la velación en que se declaman, aunque queriendo y pudiendo se pueden improvisar. Los temas que se abordan en esta vertiente son la historia sagrada (pasajes bíblicos), historia de la iglesia, hagiografía o vidas de santos, y para angelitos o niños difuntos.

*La tonada y el valoneo.* La tonada, como la llaman en Rioverde, El Refugio, Querétaro y en Xichú, o valoneo, como le nombran en Jalpan, es un fragmento o sección musical que acompaña el canto de las plantas de las poesías, tanto religiosas como seculares.

*El decimal religioso.* En las velaciones después de la poesía continúa otra forma de composición en verso denominada decimal, o décima, que también se usa en la vertiente secular. Aunque desde fuera puede resultar parecida a la poesía, el decimal es considerado como un tipo diferente de composición. Comienza cuando, después de recitarse la última estrofa de la poesía y de tocarse a continuación la última vuelta de la música de su planta, el trovador canta una nueva planta, la cual es la del decimal, y a continuación canta sus cuatro estrofas glosadas intercalando entre cada una la sección instrumental llamada valona, de la cual hablaremos más adelante. Enseguida se presenta un ejemplo de este tipo de composición en verso que, según los músicos tradicionales se llama decimal, y al decir de Socorro Perea, basada en los conceptos de Vicente T. Mendoza, se llama valona. El ejemplo está tomado de un casete de la autoría de Cándido Martínez (S/F):

Planta:

Donde está la salvación  
dicen Pedro y san Miguel  
ay qué lucha sin cuartel  
y poca la perfección.

Estrofas glosadas:

(A) Corazón de dónde pendes  
(B) no critiques a tu hermano  
(B) si alma tienes de cristiano  
(A) hijo por qué no comprendes  
(A) olvida ya esos argüendes  
(C) pues esa no es religión  
(C) vas rumbo a la perdición  
(D) si no amas tú la humildad  
(D) si en vos no existe piedad  
(C) *dónde está la salvación.*

(A) Es toda una lucha, insisto  
 (B) para libramos del mal  
 (B) cuan pecador el mortal  
 (A) y nadie de vos ha visto  
 (A) pues Saulo creía que Cristo  
 (C) tenía pecados como él  
 (C) hermano no seas tan cruel  
 (D) reacciona como san Pablo  
 (D) y así peses más que el diablo  
 (C) *dice Pedro y san Miguel.*

(A) Si hermano tienes desdenes  
 (B) y si una lección divina  
 (B) para que saques la espina  
 (A) mira la viga que tienes  
 (A) y si a salvarte te previenes  
 (C) lo dijo san Rafael  
 (C) luchando contra Luzbel  
 (D) el diablo quiere llevamos  
 (D) nosotros a no dejamos  
 (C) *ay que lucha sin cuartel.*

(A) Hermano por qué deseas  
 (B) humillar a tus semejantes  
 (B) todos somos ignorantes  
 (A) por doctorado que seas  
 (A) corazón por qué flaqueas  
 (C) si tienes preparación  
 (C) practica la buena acción  
 (D) ya ves que en la humanidad  
 (D) es tanta la falsedad  
 (C) *y poca la perfección.*

Las letras a la izquierda de cada renglón de las estrofas del decimal del ejemplo, cuando se repiten, indican cómo se deben hacer los pareados en cada una de ellas. El patrón en la rima es también similar al de las décimas espinelas, pero otras veces llevan otro un poco distinto (como se verá en el capítulo III). En el decimal cada renglón de la planta es el pie forzado de cada estrofa, en este ejemplo van en cursivas para que se distingan, por lo que se trata de décimas glosadas en pies forzados de cuarteta obligada. Yvette Jiménez (2005: 21) llama glosa de cuarteta a este tipo de composición. Estas nomenclaturas no se aplican en la región que estudiamos. La planta y las estrofas son de ocho sílabas por lo general. Además de las cuatro estrofas glosadas de una planta determinada se pueden improvisar otras más, sueltas.

Los temas de los decimales en la vertiente religiosa son igual que en la poesía. Los decimales religiosos pueden haberse compuesto antes de cantarlos en una velación, de

manera que van memorizados previamente, aunque si se quiere se pueden improvisar como los seculares, de los cuales se hablará más adelante.

*La valona o valoneo.* Como ya aclaramos en lo referente a las diferencias de términos, se le llama valona a la música que acompaña a los decimales en Rioverde, El Refugio, Querétaro y Xichú. En Jalpan le llaman valoneo. Mario González, violinista del noreste de Guanajuato, afirma que la valona se conforma con diferentes fragmentos o secciones musicales. Estos fragmentos reciben diversos nombres. El que se intercala después de cantarse la planta del decimal se llama introducción. Posteriormente, entre tres de las cuatro estrofas se entremeten secciones diferentes llamadas remates, a las cuales se añade a continuación, siempre, la introducción. Después de la cuarta estrofa el guitarrero sólo da tres rasgueos indicando que ha terminado el decimal.

*El minuete y la pieza religiosos.* Después de los decimales, en Jalpan se ejecutan los minuets, vinuetes o minuetos, durante las velaciones. En Rioverde, El Refugio, Querétaro, y Xichú se tocan las piezas religiosas. Estas y los minuets no se bailan ni se cantan. Con estas secciones musicales se da fin a cada una de las intervenciones de los músicos en una velación.

*Los elementos de la vertiente secular: La poesía no religiosa.* Al principio de cada una de sus intervenciones en los festejos de huapango, un trovador debe cantar el tipo de composición en verso denominado poesía, ya mencionado en lo referente a la vertiente religiosa. Su estructura es igual respecto a las de tipo religioso. En Rioverde, El Refugio, Querétaro y Xichú se componen poesías seculares con siete, ocho y nueve sílabas, llamadas poesías menores, y de diez, once, doce, trece y catorce sílabas, llamadas mayores o dobles. Incluso, las hay de dieciséis y hasta de veinte sílabas. Es de notar que las poesías de Mauro Villeda, recopiladas por Guillermo Velázquez (1993), son todas de ocho sílabas, lo cual indica que en la parte austral de la sierra queretana, de donde era originario Villeda, predominaban las composiciones de este tipo de ocho sílabas. La música que las acompaña se llama tonada o valoneo, como sucede con las religiosas. Las poesías seculares, al igual que las religiosas, se componen y memorizan antes de ser recitadas en una topada, aunque si se quiere se pueden improvisar.

La temática de las poesías seculares se denominan “por historia” o también “de fundamento” (tales clasificaciones se podrían extender a las de tipo religioso que tratan de historia sagrada y de la iglesia, sin embargo los músicos entrevistados no usaron la categoría por historia para las poesías de corte religioso). Se pueden abordar dentro de esta clase de temas la historia patria, astronomía, geografía, sucesos recientes, según se dicta por la ocasión del festejo. Otra temática es la de chismografía o bravata (o de aporreo, como las llama Socorro Perea), para el contrapunteo más grave que libran los poetas a partir de las doce de la noche.

*El decimal secular.* En las topadas, después de relatarse o recitarse la poesía, debe continuar, al igual que en las velaciones, el decimal con idéntica estructura. Este puede seguir hablando del tema de la poesía que le precede, pero es muy común que lleve un *saludado* o saludo especial para alguien presente en el festejo, ya sea que se lo encarguen al poeta o de parte del trovador mismo. También puede llevar contestación a una pregunta requerida por el adversario en una topada. Es regla que el decimal secular siempre vaya trovado (= improvisado). La música que le acompaña es la valona o valoneo, la misma que se emplea en el acompañamiento de los de tipo religioso.

*Jarabes y sones seculares.* Después del decimal, tanto en Rioverde como en el Refugio, Querétaro y en Xichú, en los festejos de huapango se tocan jarabes que pueden ser sustituidos por sones. En cambio en los fandangos de Jalpan sólo se tocaban jarabes después del decimal. En los jarabes los versos son de cuatro renglones, aunque también hemos escuchado de cinco o de seis, mismos que deben ir trovados o improvisados al momento de cantarlos el poeta. Los versos del son van memorizados y tienen cuatro o seis renglones. Con los sones y jarabes se da por concluida cada intervención reglamentaria de los músicos, los cuales pueden tener intervenciones extras para tocar piezas seculares, las cuales se bailan pero no se cantan y, además, se pueden tocar canciones dentro de un festejo dado.

Según Mario González, del municipio de Xichú, un jarabe consta de varias secciones o fragmentos de melodías con nombres diferentes. Unos se llaman remates, que son variables. Se les intercala otro fragmento llamado final, similar al de los sones, que indica cuándo se termina un remate y que es el momento en que se debe cantar un verso.

Una variante con la misma denominación de final se toca inmediatamente después de un verso, la cual marca la conclusión de un jarabe.

El mismo músico asevera que un son está estructurado por varias secciones musicales. Una se llama introducción. Después de la introducción el violinista intercala otra sección o fragmento de melodía llamada paseado. Este fragmento indica cuando se canta un verso. Al concluir éste se toca de nuevo el fragmento llamado introducción. Este esquema se repite varias vueltas. Para finalizar el son se toca otro fragmento musical llamado final, después de haber repetido la introducción.

**Los instrumentos musicales.** La instrumentación más común con la que se toca esta expresión musical, en sus vertientes religiosa y secular, se compone de dos violines y guitarra quinta huapanguera, básicamente. El que toca la guitarra es el que por lo general canta y hace las poesías y decimales, por eso le llaman guitarrero, trovador, poeta, compositor, cantador. Según Socorro Perea en Armadillo se le dice poesillero o poesillista. Al grupo instrumental anterior se añade la vihuela en Rioverde, El Refugio, Querétaro y Xichú. En Jalpan se usa jarana huasteca. En una videograbación realizada por Jorge Antonio Miguel López (1994), se observa que en un grupo musical de esta tradición que incluía jarana huasteca, la persona que canta las composiciones en verso es el jaranero y no el que toca la guitarra quinta, como generalmente se observa en los grupos de Rioverde, El Refugio y Xichú. La figura uno muestra la posición, según se estila en los tres últimos pueblos mencionados, que deben tener los integrantes de cada agrupación musical (o música, como se les dice localmente al grupo musical), al sentarse a tocar en los dos tablados, o especie de bancas altas, que se colocan uno frente a otro en una topada y a veces también se utilizan en las velaciones. En estas últimas, cuando los músicos no suben a los tablados, se sientan, *verbi gratia*, en alguna banca del templo donde se lleva a cabo la velación, o en sillas si es una casa particular, y respetan las mismas posiciones. El de la orilla izquierda es el violinista o varero segundo o segundero. El que sigue hacia su derecha es el varero primero. El contiguo hacia la derecha es el guitarrero o trovador. En la orilla derecha va el que toca la vihuela.



**Figura 1. La música o agrupación musical para velaciones y huapango (Fernando Nava, S/F).**

Las posiciones que tienen los integrantes de la agrupación de la videograbación ya referida, y la del grupo San Nicolás de Jalpan, que se mira en la foto de la figura dos, son muy parecidas a las de la anterior ilustración, excepto que el jaranero está en la posición que ocuparía el guitarrero, además de que en esta foto omitieron al violinista segundo.



**Figura 2: el grupo San Nicolás, de Jalpan del fonograma *Antología del son en Querétaro I* (2000)**

### **El reglamento.**

Durante la descripción de los elementos de la tradición se hizo alusión al reglamento por lo que es menester aclarar su concepto.

Según Carracedo Navarro (2000: 32) el término reglamento se refiere al orden que deben seguir los músicos, obligatoriamente, al cantar primero la planta y recitar las estrofas de la poesía, y al cantar la planta y las cuatro décimas glosadas de la valona (que los músicos populares llaman generalmente decimal o décima), y por último tocar

jarabes o sonos (con lo cual el autor se refiere únicamente al ámbito secular ya que en la vertiente religiosa se deben tocar otras secciones musicales y líricas como la cancioncita, que precede a la poesía, y en lugar de jarabes y sonos se ejecutan las piezas religiosas o los minuets).

Algunos poetas conciben el reglamento con los siguientes cánones: los referentes a cómo rimar las poesías y decimales, en especial que deben estar pareadas en forma consonántica y con métrica regular (aunque antiguamente no se exigía tanto, como veremos en el capítulo III). Otra se refiere a que durante una bravata dentro de un festejo de huapango dado, el grupo musical que sube primero a uno de los dos tabladros, donde suben a tocar los dos grupos musicales que se enfrentan en un festejo, se dice que es el que lleva la mano, aunque hay arreglos, por ejemplo, según Ángel González en ciertos festejos el grupo musical que es contratado por alguno de los padrinos es el que lleva la mano. Esta regla expresa además que los músicos que llevan la mano hacen la primera intervención e imponen la música y tema que se va a tratar en la contienda, debiéndoles seguir en todo los músicos contrincantes, que se sitúan en un tablado enfrente de ellos. La última noma indica que el trovador que lleva la mano y sigue al contrincante en algo, pierde la mano. Otra cosa es que el reglamento especifica que la competencia debe ser únicamente de contradicción, es decir, sin ofender al antagonista en aspecto alguno, sin burlarse de él ni de sus familiares, como tampoco decir groserías. Si se rompe esa regla entonces ya no sería contradicción sino agresión, según Adrián Turrubiates. Sin embargo ya en la práctica se llega a ver que algo de esto no se respeta, pues algunos poetas hacen mofa de la esposa o hijos de su contrincante, aunque ciertamente sin llegar a las groserías.

Se puede agregar al reglamento una noma que, no obstante, los músicos no incluyeron dentro del mismo, respecto a que las poesías y decimales deben ser compuestas por quien las recita y canta, según los poetas de Rioverde, pero esta regla no vale para los instrumentistas de Jalpan. Por último se puede incluir en el reglamento, aunque los músicos tampoco le consideraron parte de él, el canon acerca de que el poeta, si bien puede llevar memorizadas las poesías, los decimales los debe trovar o improvisar, lo mismo que los versos del jarabe, durante las topadas. Eso no obsta para que, incluso, se improvisen también las poesías en el momento de la confrontación.

Hasta aquí he dejado en claro que los términos que se utilizan en el ámbito académico y a nivel popular, dentro de las velaciones y el huapango, no coinciden o se aplican a diferentes contenidos de la tradición. Ello podrá ayudar a quienes investiguen en el campo a entender a qué se refieren los músicos locales cuando hablen de las partes de que se componen unas y otro, lo mismo que a descifrar el código que impera entre los trovadores. Es probable que algunos de estos términos hayan caído ya en desuso y que el hipotético investigador encuentre que ahora los habitantes y músicos de la región aplican los términos académicos. Por lo mismo, con los datos expuestos en este capítulo, también entenderá el porqué ha sucedido así. Asimismo, quedó claro cuáles son las dos vertientes, la religiosa y la secular, en que se divide esta tradición. Sin embargo, lo que más me interesa resaltar es que con datos históricos se ha descrito cómo pudo integrarse la valona en las velaciones y el huapango, en la región estudiada. Hasta donde tengo conocimiento, no existe otro trabajo que trate de explicarlo con tanto detalle.

Una vez expuestas y aclaradas las confusiones en la terminología, en el siguiente capítulo se hablará acerca del contexto en que ocurre esta expresión artística, los cambios más significativos y sus causas, así como el papel social que juegan tanto la tradición como los trovadores o poetas que la cultivan y ejercitan.

### III. CAMBIOS HISTÓRICOS DE LA TRADICIÓN DE LAS VELACIONES Y EL HUAPANGO DE LA ZONA MEDIA POTOSINA Y DE LA SIERRA GORDA

En este capítulo se presenta información acerca de las transformaciones que han sufrido a través del tiempo algunos elementos que conforman este arte popular como son su contexto, la función del trovador, las formas en que se da el aprendizaje de la tradición, la décima, las poesías y decimales, el minuete, el jarabe y el son.

#### **El contexto**

*Las velaciones.* La vertiente religiosa de la tradición se desarrolla en las velaciones. En éstas se puede tocar o no toda la noche, pero no se bailan ninguna de sus partes. Puede tocar un solo grupo o puede que toquen dos, pero no se hace la bravata o topada de la que hablaremos después, aunque se llega competir en ver quién tiene mejor y mayor repertorio de poesías y decimales, hechas especialmente, por ejemplo, para alabar a un santo en cuestión. Éstas se dedican también a niños difuntos o angelitos y para muertos adultos; y en este caso se les llama también velorios. Añaden algunos colaboradores que anteriormente se hacían velaciones diferentes donde se cantaban alabanzas religiosas a tres voces, sin instrumentos, para los que fallecían.

Hace tiempo, Gabriel Saldívar (1934: 304) publicó una denuncia de Sombrerete hecha a la Inquisición, en la cual se mencionan festejos religiosos de fines del siglo XVII llamados velaciones o incendios en conmemoración de los santos y de la invención de la Santa Cruz. Más adelante menciona otra denuncia del siglo XVIII donde se describe una velación similar, en la cual san Nicolás Tolentino estaba dispuesto en un altar y le tocaban unos músicos con arpa y guitarra. Estos testimonios dan cuenta de que las velaciones se arraigaron a nivel popular en tiempos coloniales. Pero profundicemos al respecto acerca de esta expresión religiosa, para el caso de la región de estudio.

En Rioverde las velaciones de santos son generalmente particulares. En la comarca de Xichú pueden ser tanto públicas como particulares. En el primer caso, la música es pagada por el párroco o por un padrino que él busca, o por mayordomos organizados con el fin de recolectar dinero para diferentes necesidades en las fiestas. Éstos, además de ser responsables de pagar a los músicos se encargan de la enramada y la comida. En

el segundo caso, los músicos son pagados por los dueños de la imagen o se busca un padrino, como cuando se hacen las acostadas, que son unas fiestas en la que el dueño de un icono del Niño Dios pide a otra persona que lo coloque en su pesebre, y de aceptar se le considerará compadre o comadre.

**Los festejos seculares.** Se trata de una festividad en la que el espectáculo principal se compone de dos grupos musicales que se confrontan a veces hasta por doce horas, especialmente durante la noche, que declaman poesías, cantan decimales, tocan jarabes y sones, mientras los asistentes bailan, toman, comen y, en general, se divierten. El público también funge de árbitro para designar qué grupo es el ganador. El nombre más conocido para estos foros artísticos es el de topada, aunque reciben otras denominaciones como bravata, que se realizan dentro de los festejos de huapango. En cuanto al contexto, en Rioverde hablaron de las bodas, o bodas públicas, como el festejo profano por excelencia donde se desarrollaba el huapango. Bailadores y músicos del noreste de Guanajuato señalaron también que eran las bodas los escenarios más importantes donde antes ocurrían estos festejos. En Jalpan, Querétaro, llaman fandangos a los bailes donde se cantaban poesías y decimales o décimas, que se hacían en las bodas, los cuales han desaparecido en esta zona aunque sobreviven las velaciones de la vertiente religiosa.

En la comarca de Rioverde estos festejos se desarrollan en la actualidad con mayor amplitud en fiestas patrias, aniversarios ejidales y fiestas patronales. En las bodas ya han decaído. En quinceaños, en cumpleaños y bautismos son menos frecuentes. En la comarca de Xichú se hacen para los mismos propósitos (y cabe señalar que para bodas y quinceaños son más frecuentes que en Rioverde) y además para ajustes de novios.

Según Cándido Martínez, antes en Rioverde se contrataban a los músicos hasta por veinte o más horas para una boda, mismos que amenizaban desde que los recién casados salían de la iglesia y acompañaban a la pareja hasta la casa del desposado, en la cual, por lo general, se hacía el festejo (mientras que en Xichú dicen que se hacía en casa de la desposada). Otro grupo musical o música, como se le llama a la agrupación instrumental en la región, ya les esperaba en la casa. Los recién casados se instalaban en el centro del patio en un templete que se llamaba tálamo. A la hora de la llegada de los desposados los músicos comenzaban a cantar los saludos o parabienes sin subir a los

tablados (que son bancas altas). Después, con sus poesías y decimales, abordaban el tema del matrimonio haciendo una descripción, que denominan por historia, en la cual narraban lo que ellos creen que ha sido su evolución a través del tiempo, desde Adán y Eva hasta nuestros días. Llegada la media noche comenzaban con la bravata de los poetas, ya subidos en los tablados, aunque a veces ésta podía empezar cuando todavía era de día. Aquí iniciaba propiamente la topada. En la comarca de Xichú las bodas seguían un esquema parecido, pues empezaban a las dos de la tarde, y se tocaba hasta la una de la mañana sobre el tema del matrimonio por historia. A partir de la una de la madrugada empezaba la bravata. Por consiguiente, dice Ángel González, había que llevar mucho material, unas quince o veinte poesías y decimales, para poder tocar y cantar durante las 20 o 24 horas seguidas sin repetir las composiciones en verso.

La bravata consiste en un enfrentamiento entre dos grupos musicales, ambos compuestos de un trovador que toca la guitarra y canta las composiciones en verso, violines primero y segundo, y vihuela. En esta contienda parece que se quiere demostrar cuál trovador es mejor por tener mayor repertorio de poesías y decimales sobre un tema de fundamento, y a veces cuál primer violinista es más conspicuo por poseer mayor repertorio musical de jarabes y sones y ver quién tiene más calidad. En ocasiones también se hace competencia entre los vihueleros. Asimismo se profieren burlas mutuas los trovadores con sus composiciones en verso que denominan de chismografía o de bravata, se supone que sin llegar a ofenderse. El que hace las más chistosas es el que tiene más puntos. Esta competencia se lleva a cabo en un patio donde se colocan dos tablados, tapancos, o especie de bancas altas de madera, que actualmente se llegan a sustituir por templete tubulares modernos desarmables, en los cuales se sientan los dos grupos que van a tocar, el uno frente al otro, separados por un espacio amplio donde bailan los asistentes. El grupo que sube primero a uno de estos tablados es el que “lleva la mano”, el que da la afinación y empieza a tocar. El tema de las poesías y decimales es impuesto por el trovador de este grupo, de tal manera que el de enfrente debe seguirle, cantando sobre el mismo tema. Si no lo hace se le restan puntos, demostrando que tiene un pobre repertorio lírico. De la misma manera, el primer varero o violinista del grupo que lleva la mano impone la música que puede variar, como los jarabes y los sones que se tocan a lo largo de la noche. El primer varero del grupo de enfrente debe tocar los mismos sones, aunque con versiones distintas, y, si no lo hace, también se le restan puntos, demostrando que tiene un pobre repertorio musical.

Otras confrontaciones musicales, las cuales ya son poco usuales (debido a que, según lo expresó Cándido Martínez, estos artistas populares quieren “ganarse la gordita” sin mayores complicaciones), consisten en que el primer violinista del grupo que lleva la mano debe hacer transportaciones de la música a tonalidades difíciles, o tocar sones que lleven acordes complicados, como los denominados *peteneras* que actualmente ya casi no se tocan, los cuales servían especialmente para la agresión musical por su armonía difícil. Si el grupo contrincante no puede seguirles en esto, también se le restan puntos en la competencia, pues demuestran pocos recursos técnicos.

Al final de la topada no se dice explícitamente quién ganó o perdió el encuentro, aunque los músicos, y algunas personas del público bien enteradas del reglamento, comentan entre ellos acerca de quiénes tuvieron mal desempeño. Las críticas parecen tendenciosas debido a que generalmente no van para los integrantes del grupo musical del poeta favorito, quienes, por previo acuerdo, con frecuencia son los que llevan la mano, sino para los músicos del grupo que les enfrentó, ya sea porque el poeta de esta agrupación no siguió la temática impuesta, o debido a que sus poesías y decimales estaban mal hechas, o a causa de que alguno de sus compañeros llevaba mal el mánico o desafinó en algo. Sin embargo ha llegado a suceder que, aunque en una topada tengan un trovador favorito, si en algo le llega a superar su contrincante la gente empieza a aclamarle más. Tampoco se dan premios o castigos de ningún tipo para unos y otros, sólo el prestigio que puedan ganar los músicos, especialmente el trovador, al cabo del tiempo, por vapulear a sus antagonistas. La gente asistente participa únicamente bailando, aclamando al poeta de su predilección, a veces a voces, solicitando saludos o parabienes, etcétera.

Es común que las horas de trabajo en una boda disminuyan porque contratan conjuntos (término que no utilizaron para las agrupaciones musicales de huapango), de varios tipos, como de música nortea, mariaches, bandas de viento, las cuales tocan durante el día, y a partir de las doce de la noche los poetas únicamente amenizan con la bravata. Su trabajo se reduce a unas seis horas, pero aún así a veces les contratan para todo el día como antes. En Rioverde pueden cobrarse alrededor de 1000 pesos para cada músico, es decir unos 4000 en total por cada festejo. Se puede pagar por contrato, con un mínimo de cinco o seis horas, o por hora si no se les requiere para tanto tiempo.

En el pasado (tanto en Rioverde como en Xichú) los padres de los desposados pagaban el festejo, pero actualmente se pueden buscar padrinos que ayuden con los gastos. El padrino de lazo es quien con más frecuencia costea la música. En el caso de una fiesta patronal puede haber un patronato que recolecta fondos para pagarles sus emolumentos a los músicos, o en otros casos la presidencia puede poner puestos en los festejos para que de allí salgan los fondos para sus honorarios. Un comité ejidal paga en el caso de los aniversarios ejidales. En los festejos de quince años se contrata a los músicos para unas cuatro o cinco horas, sin que se haga la contradicción de poetas; el costo lo paga el padre de la quinceañera o se busca un padrino que acepte erogar los emolumentos del grupo. Cuando les contratan en cumpleaños no se hace bravata tampoco, y en este caso el que paga es el mismo del cumpleaños o sus amigos. Músicos de Rioverde aseveraron que por lo común buscan al poeta para contratar a un grupo que toque en alguna velación o para un festejo de huapango, y a veces también a un violinista, y cualquiera de ellos se encarga de comunicarse con otros músicos para ver quién quiere integrarse en ese compromiso, pues no tienen integrantes fijos. Celso Mancilla dice que tiene una agenda con los números telefónicos de los mejores músicos, y se contactan por medio de teléfonos celulares. En Xichú hay grupos con integrantes fijos como el de Ángel González, que se formó en 1975, o el grupo de Guillermo Velázquez que también tuvo integrantes fijos desde que empezó por los mismos años.

En tiempos pasados, tanto en Rioverde como en Xichú, los bailarores zapateaban sobre tablas o tarimas, las cuales se ponían sobre un hoyo que se cavaba en el piso. Una pareja bailaba en cada tabla. Actualmente se están volviendo a poner tarimas diferentes, como una que fue vista en la comarca de Xichú, hecha con un marco de madera de dos por uno y medio metros, con la parte superior cubierta de tablas, parecida a las tarimas que son usadas en el sur de Veracruz, aunque de menor espesor. Lo que sí se ha dejado en definitiva es lo de hacer el hoyo en el suelo. Lo más común es bailar en el puro piso. Según Julián Tello la forma antigua de bailar los intermedios instrumentales de la poesía era con unos brincos. La valona que acompaña al decimal se zapateaba. La pareja bailaba un tanto separada. Ahora es común ver a la pareja pegada, el hombre estrechando a la mujer por la cintura con una mano y con la otra tomando una mano de la mujer. Algunos músicos viejos refieren que antes la música era más pausada y así se podía bailar mejor, pero ahora el que toquen muy rápido aumenta el grado de dificultad en el baile.

*La evolución del contexto festivo secular.* Cándido Martínez, de la comarca de Rioverde, platicó que antiguamente cuando había bodas públicas tocaban dos grupos musicales llamados piteros formados por clarinete, violín y guitarra (lo mismo le relató a Socorro Perea, 1989: 24). Había también unos verseros, que no formaban parte de la referida agrupación musical, que hacían sus competencias de trova con poesías y decimales acompañados por los piteros. Según don Cándido estos fueron los antecesores de los actuales trovadores de poesías y decimales. Por su lado Pedro Rodríguez, de Jalpan, hizo alusión a que en un pueblo, de nombre Santa Catarina, él llegó a observar versadores que no formaban parte de la agrupación musical que los acompañaba para cantar, la cual se integraba de dos violines y guitarra. Cabe señalar que los versadores que menciona don Pedro probablemente no componían sus poesías y decimales ya que a él todavía le tocó ver, en la época en que aprendió a tocar, que los que recitaban y cantaban dichas composiciones en verso no eran los autores de ellas (como veremos más adelante en este capítulo). Trovadores de Rioverde refieren la existencia de especialistas en hacer poesías y decimales, a quienes se les puede llamar poetas, que no sabían tocar ni cantar, y vendían sus composiciones a personas que eran músicos y que participaban en los festejos de huapango con las composiciones que adquirían. Estos poetas existen desde antaño y eran quienes probablemente proveían de poesías y decimales a los verseros antiguos que refiere don Cándido.

Hernández Azuara (2001: 148-152) dice, respecto a la Huasteca, que en el pasado los instrumentistas no cantaban, sino que otros asistentes al festejo se acercaban junto a los músicos para cantar. Asevera también que había poetas cuya función era la de hacer diferentes tipos de composiciones en verso, y que participaban también en los festejos cantando sus composiciones. A su vez Mario Barradas, arpista de Tierra Blanca, Veracruz, cuenta que dentro de los fandangos de su pueblo los músicos no eran los que cantaban sino que esto lo hacían otras personas de las que asistían al festejo. Lo mismo sucedía en los fandangos de sones de arpa grande, según don Esteban, violinista vecindado en Apatzingán, Michoacán. Además señaló que los músicos de ahí no formaban grupos fijos, y que cualquier asistente al baile, si sabía tocar, podía pedir permiso para reemplazar a alguno de los músicos que amenizaban. Un jaranero de ahí, Carlos Cervantes, refirió que había especialistas que se dedicaban a hacer composiciones en verso, las valonas por ejemplo, las cuales se recopilaban en cuadernos.

Por otro lado, Gabriel Saldívar (1934: 296) presencié y documenté desafíos de versadores en el huapango de la Huasteca. Él describe que un bailarín, no uno de los instrumentistas que amenizaban el festejo, era quien enunciaba una copla con la cual insultaba, por ejemplo, a una bailadora, o le hacía ver sus defectos, y la persona que aceptaba el desafío contestaba con otra copla, defendiéndola, dando así comienzo a un contrapunteo. Otra manera era que alguien formulara un desafío enunciando una planta, y quien asumía el reto debía glosar estrofas a partir de ella. Saldívar llama trovos a esas estrofas glosadas, las cuales se componían en décimas glosadas en pies forzados de cuarteta obligada, pero el dicho autor no utiliza estas categorizaciones. Por su parte, Zaleta (1998: 51-54) señala que cuando dos buenos versadores se encontraban en un festejo de huapango se daban los duelos en coplas, haciéndose preguntas que el contrincante debía responder, basado en testimonios históricos de un profesor que viajó por la Huasteca. De igual manera, dentro de la tradición de arpa grande hubo controversias de versadores según dijo un músico de Apatzingán (ver también Ochoa Serrano, 2000: 35).

En todas las tradiciones revisadas hubo diversidad de funciones dentro de los festejos, ya que de los asistentes a los bailes unos desempeñaban el papel de instrumentistas, por ejemplo, otros el de cantadores y otros el de poetas. Esta diversidad se redujo al evolucionar cada tradición en su respectiva región. Con el tiempo, en los instrumentistas recayeron varias funciones que antes no desempeñaban dentro de los festejos, como la de cantador, aunque la de poeta no fue asumida en todas las tradiciones por los músicos, como ocurrió en la Huasteca y Apatzingán, y en ambas tradiciones desapareció. Respecto a las contradicciones de versadores, éstas no fueron algo aislado dentro del arte popular aquí estudiado ya que existieron también en las tradiciones musicales de la Huasteca y de Apatzingán. Como los versadores de poesías y decimales, al igual que los de las otras dos tradiciones, no eran parte del grupo musical que amenizaba el festejo, eso implica que era aleatorio el hecho de que dos de ellos se encontraran y sólo entonces acontecían los desafíos. Es decir, el motivo central que tenían los que asistían a los festejos era bailar los sones, sin contar con la seguridad de que sucediese un contrapunteo. Esos desafíos se extinguieron en la Huasteca y en Apatzingán, pero en la tradición de este estudio se hicieron sustanciales, por lo que se aseguró que siempre hubiese confrontaciones al incluir a un versero dentro de cada una de las agrupaciones musicales que tocaban en un festejo dado. Con el paso de los años, si bien es probable

que los verseros no eran los autores de sus composiciones en verso, como ya dijimos, éstos asumieron la función de poeta pues se han especializado en la composición de sus poesías y decimales, además de haber asumido el papel de músicos ya que se integraron a los grupos de instrumentistas, y así llegaron a ser los actuales trovadores, poetas o guitarreros de poesías y decimales, que encontramos en la Zona Media, el Altiplano del Potosí y en la Sierra Gorda.

### **Transformaciones en la función del trovador.**

Carracedo Navarro (2000: 44), autor cercano a Guillermo Velázquez, señala que la función del trovador es informativa, además de que invita a reflexionar acerca de la trascendencia de los sucesos para que el campesino cobre conciencia de su realidad. Para este autor, entonces, una función importante del poeta es la crítica social en general. Guillermo Velázquez en el reverso de la portada de su fonograma *En el África austral* (1989) dice

...El género poético-musical que ejercemos: EL HUAPANGO ARRIBEÑO Y LA POESÍA DECIMAL CAMPESINA, en sus formas y contenidos es un instrumento de educación popular, ya que en esta tradición el trovador tiene una función social muy importante como comunicador, informante y líder de opinión y el género está vinculado ampliamente a la vida social...

En los casetes de Guillermo Velázquez es costumbre oír que la temática de sus composiciones en verso trate sobre crítica política. En los libros de Socorro Perea (1989: 279, 282, 291, 325, 2005: 145, 172, 175, 177, 179) ocho poesías, por ejemplo, escritas por trovadores antiguos, ensalzan a personajes históricos de la política nacional e internacional: una de ellas está dedicada a Ignacio Allende, dos a Benito Juárez, una a Ponciano Arriaga, dos a Francisco I. Madero, una a Salvador Allende y una a un político local llamado Ismael. Tres composiciones critican a políticos: una a un candidato local llamado León García, para invitar a los escuchas a votar por su oponente, una a Arturo Durazo y una a la Quina. En otras tres se hace crítica social, no política: dos se refieren a la pobreza del pueblo y del campesino y una es contra los terratenientes. En recopilaciones hechas por Guillermo Velázquez (2000a: 54-57, 2000b: 31-35, 37-39, 50-54), siete poesías son laudatorias: dos ensalzan a varios próceres históricos como Allende, Joséfa Ortiz, Valentín Gómez Farías y Juárez, una

poesía ensalza a los liberales, otra a Juárez, una a Ponciano Arriaga, dos a Francisco I. Madero y ocho composiciones se aproximan a la crítica social, que no política, pues dos hablan del fracaso de la independencia debido a que han surgido nuevos opresores del pueblo, otra habla del derecho del campesino a poseer tierra, y cinco versan sobre “la perra crisis”. En total son 15 composiciones laudatorias, 11 de crítica social y tres de crítica política.

Por su parte Antonio García, trovador de la comarca de Rioverde, manifestó que él cantó a Miguel Alemán y a Gonzalo N. Santos, no para criticarles sino para darles parabienes, que es lo mismo que alabarles por sus “proezas”. Sin embargo también aclaró que si bien fue muy alemanista y amigo de N. Santos, después se dio cuenta de “la porquería que es la política”. En esa misma tónica laudatoria Cándido Martínez expresó que el “huapango arribeño tiene la palabra”, porque con él se pueden mandar saludos (es decir alabar) a todo mundo, primero en la poesía, y si no se alcanzó a enviar saludos a todos entonces se puede hacer en el decimal, y si ni con éste se alcanzara entonces quedan los versos del jarabe para hacerlo. Al preguntarle a algunos trovadores si les gustaba hacer poesías y decimales sobre crítica política, su respuesta fue que no. Con todo, el doctor Chessani aseguró que el finado trovador Agapito Briones tenía composiciones en verso de crítica política. También Ángel González comentó que desde que empezó como poeta en 1975 (contemporáneo al inicio de Guillermo Velázquez), ha hecho poesías y decimales de crítica política. Se deduce entonces que en antaño fueron pocos los que cultivaron dicha temática y que ésta ha cobrado relevancia recientemente. Guillermo Velázquez es quien ha podido difundirla en la actualidad como lo afirmó en una entrevista de campo.

Otra temática en boga, que aparece también en los casetes de Guillermo Velázquez, trata acerca de los valores de una identidad serrana con la cual se intenta contrarrestar la exaltación de la cultura de Estados Unidos que hacen los mojados. Ya que Socorro Perea y Guillermo Velázquez en sus recopilaciones de poesías y decimales, compuestas por trovadores antiguos, casi no presentan ejemplos con esta temática, se deduce que ha cobrado auge recientemente.

Si bien el trovador puede informar, criticar, educar, su función principal es la de divertir y mandar saludos a las personas que le contratan, y a otros asistentes de los festejos que

ameniza, además de alabar a los santos en las velaciones. Las partes donde más se mandan esos elogios (o saludados, como dicen con frecuencia los poetas en sus composiciones) es en el decimal y en los versos del jarabe. El varero o violinista Mario González dijo de forma explícita que la crítica “está fuera de lugar” en las topadas tradicionales, porque quienes contratan a los trovadores lo hacen para que los alaben y no para que los critiquen, y les pagan para que los diviertan no para oír cosas desagradables. Entonces esas denuncias y propuestas críticas son menos frecuentes de lo planteado en los casetes de Velázquez o en el libro de Carracedo. El poeta que las quiera proponer lo logrará en otro tipo de festejos alternativos. Guillermo Velázquez es quien más ha abierto esos espacios. Él hace crítica social en las topadas que organiza en casas de cultura, en la del fin de año en Xichú, en sus presentaciones y en sus casetes. Sin embargo en las topadas en casas particulares, fuera de esos ambientes “culturales”, no se escuchan críticas políticas, aunque a veces se toca el tema de los mojados de manera satírica.

En la tradición del huapango de la Zona Media, el Altiplano del Potosí y de la Sierra Gorda, Guillermo Velázquez es quien más ha promovido la crítica política y social en general. Al respecto Moreno Rivas (1989: 268-273) plantea que en los años setenta del siglo XX estaba floreciendo la nueva trova, o canto nuevo, en México y el resto de Hispanoamérica, junto con un renacer o “rescate” de la música folklórica que se inició desde fines de los cincuenta. Se sabe también que dentro de estas corrientes surgió desde los años sesenta la canción de protesta en el mundo de habla hispana, y que tuvo influencia de las canciones de protesta en inglés ligadas al movimiento musical folk de Estados Unidos, en el cual dicho tipo de canciones cobraron auge por el influjo de músicos populares como Woody Guthrie que participó en movimientos obreros. Ese nuevo tipo de canción nació y se desarrolló en Sudamérica en un contexto de mucha violencia y represión por parte de los gobiernos militarizados que subieron al poder mediante revoluciones y golpes de estado, auspiciados por los Estados Unidos de América. El gobierno priísta no se quedaba atrás en los Estados Unidos Mexicanos. El autoritarismo estatal orilló a muchos jóvenes a revelarse de varias formas, como la formación de guerrillas populares o al organizar el movimiento estudiantil de protesta de 1968.

En ese contexto surgieron poetas como Ángel González o Guillermo Velázquez, en la década de los setenta, quienes asimilaron las propuestas de los compositores de protesta y sintetizaron elementos de estas con su propia tradición (incluso Velázquez menciona, en una de sus composiciones en verso, que la canción *Like a Rolling Stone*, de Bob Dylan, uno de los más famosos cantautores estadounidenses de protesta, es su preferida). Guillermo Velázquez y su grupo, gracias a que se adscribieron a esa corriente de protesta, inclusive sufrieron represión alguna vez por haber osado criticar con su canto a los políticos en una presentación en la ciudad de México, según Mario González, violinista de los Leones de la Sierra de Xichú. Aunque dicha actitud de crítica parece algo que ha alcanzado poco consenso en el grueso de los trovadores, hasta el momento, puede convertirse en el eje central en la tradición futura cuando los festejos de huapango particulares se extingan y no se tengan que cantar elogios a ningún empresario, llevándose a cabo solamente en casas de cultura o festivales “culturales”.

*Semejanzas y diferencias del trovador de poesías y decimales con otros especialistas de su ramo, a través del tiempo y del espacio.* Guillermo Velázquez en la entrevista “De asombros y destinos” (S/F), afirma que los poetas de la tradición de este estudio tienen semejanzas con los juglares medievales. Para confirmar o reprobando tal aseveración, a continuación se compararán los unos con los otros, y se incluirán otros ejemplos de especialistas en el ramo, procedentes de diferentes tiempos y culturas, para descubrir sus semejanzas y diferencias.

Los más antiguos romances o cantos épicos de España, del siglo XV, se atribuyen a trovadores eruditos (Mendoza, 1997: 17-21). A pesar de ello estas trovas tienen características que hacen suponer que proceden de cantares de relación populares, los cuales se asocian a los juglares que, según una teoría expuesta por Ramón Menéndez y Pidal, fueron descendientes de primitivos poetas que servían a nobles de los bárbaros germánicos. Esto explicaría por qué en el romance se ensalzan, *verbi gratia*, las andanzas del emperador Carlomagno, de origen franco (pueblo bárbaro germánico), quien vivió entre los siglos VIII-IX (en territorios de la actual Francia), es decir, unos seiscientos años antes de que se escribiesen los romances que hablan acerca de él. A los nobles referidos en los cantos de relación de los juglares se agregaron personajes populares que fueron exaltados de la misma manera que los antiguos señores (*Poesía Épica*, S/F). El juglar se ganaba el sustento divirtiéndose a la gente y cantando por las

calles, y se movía en una lógica mercantil de servir a los mejores postores que resultaban ser gente del pueblo en general y ya no sólo nobles que le contrataban en exclusividad. Por otra parte, hay noticias contemporáneas de África del oeste de especialistas en componer y cantar alabanzas a los príncipes para quienes trabajan (Cohn, 1996: 14). Para el caso de la Nueva España, fray Diego Durán (1980: 233) señala que, en el siglo XVI, entre los indios mexicanos del altiplano central los señores tenían sus cantores que les componían cantares de alabanza por sus grandezas y las de sus antepasados. Dice también que había especialistas en componer cantares para alabar a sus dioses, los cuales, según se entiende en el texto, recibían salario de los señores.

En el ámbito de este estudio, los trovadores actuales de poesías y decimales tienen efectivamente similitudes con los juglares, y con todos esos otros citados, primariamente por su función laudatoria tradicional. También se mueven en una lógica mercantil, como los juglares, pues venden sus servicios al mejor postor, y no son contratados en exclusividad por elite alguna como los ancestros de los juglares, aunque se puede decir que los empresarios que les contraten serán sus “señores” por el número determinado de horas que dure el contrato. Los poetas del arte popular aquí estudiado divierten en general a gente del pueblo, como lo hicieron los juglares, aunque de vez en cuando alaban a personas de la elite política. La influencia del romance, género asociado a los juglares de España, existe en las poesías y decimales por la temática de Carlomagno, pero hay una diferencia importante entre los juglares y los trovadores de la tradición de este estudio, y es que las composiciones en verso de los primeros se hacían con estrofas similares a la copla, mientras que las estrofas de las composiciones de los segundos derivaron de la décima. Esto se verá más adelante, con más detalle, en este capítulo.

Según la información expuesta ¿no se podría creer que el arraigo de trovadores populares por estas latitudes se deba al sincretismo de tradiciones indias semejantes locales, como la que menciona Durán, con la tradición europea de los juglares? Si fuese así habría que reconocer que los trovadores de poesías y decimales no tienen únicamente una raigambre española, como se suele pensar, sino que también la tienen, en parte, india.

### **Transformaciones en el aprendizaje de la tradición.**

Guillermo Velázquez comentó que el proceso de aprendizaje tradicional consistía en que el alumno visitara a un maestro, un violinista o trovador ya experimentado, quien a cambio de sus enseñanzas le pagaba con dinero o en especie. Respecto a su experiencia personal platicó que un músico le enseñó las pisadas de la guitarra y partes de la música, y otros le permitieron el acceso a sus cuadernos de composiciones en verso para que aprendiera a hacerlas. Por su lado Adrián Turrubiates comentó que un músico amigo suyo le enseñó las posiciones de la guitarra. Ángel González cuenta que, sin maestro alguno, aprendió el arte de la trova. Este poeta contó que le pidió una vez a Lupe Reyes que le enseñara los secretos de hacer las poesías y decimales, pero aquel trovador sólo le regaló una composición en verso por escrito para que se fijara en la rima y la métrica, sin enseñarle nada más. Por su parte Lupe Reyes platicó que un músico sólo le enseñó las posturas de la guitarra, otro la forma de rimar sus composiciones en verso, pero prácticamente aprendió a hacerlas sin maestro. Con el correr del tiempo, cuando comenzó a ganar fama, algún poeta que le escuchó y le detectó errores tuvo a bien corregírselos, pero no recibió ninguna otra enseñanza. Celso Mancilla comentó que él aprendió a hacer sus composiciones escuchando a otros trovadores.

De todos estos testimonios se desprende que especialmente para los trovadores el proceso de aprendizaje en la tradición ha sido más autodidacta que de enseñanza formal, debido al temor que tiene cada poeta de que le plagien sus poesías y decimales, y que no quieren que haya más trovadores que les hagan competencia, según comentó don Ángel. Los aprendices de violín son los que sí tienen necesidad de acercarse más a otros que ya dominan el instrumento para pedirles que les enseñen detalles de la ejecución o las melodías básicas. Es decir, aquí sí se establece más una relación formal de maestro-alumno. Por ejemplo Bartolo González, violinista de la comarca de Rioverde, hizo la afirmación de que tuvo maestro pagado por su madre, Miguel González comentó que tenía un alumno que le visitaba en su casa para aprender violín, y Mario González dijo también que tuvo un maestro.

Cabe añadir que entre los que ejercitan la tradición cunde la idea de que el aprender a hacer poesías y decimales, especialmente, y a tocar, es un destino, como se lee en una entrevista hecha al trovador J. Asención Aguilar, publicada por Guillermo Velázquez

(2000a: 23), y en la estrofa de una poesía recopilada por Socorro Perea (1989: 185), de la autoría de Herculano Vega Zamarrón:

Los poetas que permanecen  
constantes en el destino  
si del género femenino  
los aplausos se merecen  
porque a la patria engrandecen  
con su noble proceder,  
siempre han de permanecer  
constantes como animosos  
y los harán victoriosos.

El destino es un don que se da de lo alto, como dice otra estrofa del mismo trovador, recopilada por Perea (1989: 189; la poesía completa se puede ver en el capítulo II):

Como hay hombres que de lo alto ya les viene  
ser cantantes y muy buenos trovadores  
que unos y otros ellos son muy superiores  
y el prestigio sólo a ellos les conviene,  
pero uno que ni esa gracia tiene  
como otros que de menos son chocantes,  
de ese modo ya quieren salir avantes  
y se tienen por muy buenos trovadores  
lo que digo es por algo, sí señores.

Esta idea surge porque para aprender a trovar y tocar la música se requieren disciplina y constante ejercitación. Por lo tanto si son pocos los que intentan aprender, de esos todavía menos son los que logran hacerlo y llegar a ser poetas o violinistas, y sin maestro (como refieren algunos poetas) es aún más difícil, y todavía más lo es sobresalir. El que lo consigue, explican, es porque ese gusto y esa constancia que poseen estaban predeterminados en la persona. En esa lógica Celso Mancilla hizo el comentario de que el trovador trae su carisma de nacimiento y sólo desarrolla su capacidad para poderse expresar, y realmente nunca encontrará a alguien que le enseñe a hacer composiciones en verso. Puso el ejemplo de que en las escuelas (o talleres) de trova y música que hay en el noreste de Guanajuato, que proporcionan más facilidades para el aprendizaje, de diez alumnos únicamente tres, o tan sólo uno, será el que llegue a ser poeta, puesto que sólo estos traían el don de nacimiento. Ángel González agrega que hay unos que tienen largo tiempo de intentar aprender y no lo logran, o van muy lentos, mientras que otros que empiezan más tarde que los primeros aprenden rápido y al poco

tiempo ya son trovadores o violinistas. Por lo tanto, la persona que logra ser principalmente un buen trovador es que estaba predestinada para ello.

Esta idea del destino nato de los músicos no se manifiesta aisladamente en esta tradición musical, pues aparece en otras, en especial hacia el occidente de la república. Por ejemplo, Jáuregui (2001: 10) cita una narración que le hicieron en Nayarit sobre la historia de una de las pocas mujeres que fue violinista en aquellas latitudes. En una parte refiere que: "...agarró el destino [de ser violinista] desde muy chica...". Luego vuelve a manifestar que: "...todo el tiempo arrió ese destino...", y también que: "...ella por su destino se acostumbró y agarró también el vicio de la borrachera...". José María Jiménez, oriundo del municipio de Tamazula, Jalisco, mencionó también que la música es un destino, pues cada quien trae el gusto de lo que va a trabajar. Sólo los que traen ese gusto por la música llegarán a tocar y están en constante perfeccionamiento, mientras que el que no lo tiene tal vez aprende a tocar, pero sólo para sacar dinero y no por el gusto de hacerlo, por lo cual tampoco busca perfeccionarse.

En el noreste de Guanajuato se ha instituido una nueva forma de transmitir la tradición por medio de los llamados talleres, a modo de reforzarla, fundados por el trovador Guillermo Velázquez. Según Micaela Rodríguez, directora de la Casa de Cultura de Xichú, una variante de estos son los "talleres en comunidad", impartidos por asesores que son músicos, unos poetas y otros violinistas, quienes dan las clases en los ranchos donde viven, como lo hace el poeta Ángel González en Palomas. Ya que los talleres surgen dentro de una corriente folclorista que ha contribuido a crear estereotipos de diversas tradiciones musicales populares, las transformaciones que traen consigo son inevitables. Sobre ello se hablará a continuación.

### **El movimiento de reforzamiento de la tradición del huapango arribeño en la Sierra Gorda.**

*Condiciones que propiciaron la aparición del movimiento.* Varias tradiciones musicales de estas tierras han sufrido o experimentado un proceso de extinción. En cuanto a la tradición aquí estudiada, las causas de dicho proceso se podrían abstraer tomando en consideración el caso de la comarca de Rioverde, donde la desaparición es potencial. Músicos de ahí señalan que los jóvenes ya no gustan tanto de la tradición, lo cual amenaza su futuro, pues son muy pocos los que quieren aprenderla aunque todavía hay

jóvenes que van tanto a un baile de huapango como a uno de la música grupera, aunque, según los viejos, ya no bailan la música tradicional local adecuadamente.

El poco interés que muestra la juventud por la tradición de este estudio se debe en parte a que se le valora en forma negativa, como se desprende del comentario de Socorro Perea (comunicación personal), quien asevera que cuando iba a Rioverde en busca de músicos de esta tradición los vecinos le señalaban que esa música era de “gente vulgar e inculta”. Algunos jóvenes de Rioverde ligan esos “sonsonetes” (la música tradicional local), ese “ruido” (otra forma de llamarle), con los “bajados a tamborazos de la sierra” a quienes calificaron también como “nacuarros”. La expresión más benévola fue la de que era “música de viejitos”. Es decir, se pone de manifiesto que la dicha tradición se liga con personas que consideran “incivilizadas” e “incultas”, y los jóvenes evitan la música tradicional porque no quieren que se les confunda con gente de baja categoría.

Pero a pesar de que a las tradiciones musicales de estas tierras se les ha considerado groseras, Pérez Montfort (2000: 35-67, 117-149) señala que en la primera mitad del siglo XX las clases dominantes de aquí aceptaron como símbolo de lo propio, dentro de su cultura nacional mexicana, a tradiciones musicales populares como la del mariache, el son jarocho y el son huasteco. Para que ello ocurriera se crearon estereotipos de dichas tradiciones que les imprimieron lo que se considera refinamiento, con lo que se eliminó de ellas lo netamente popular. Esos estereotipos fueron difundidos mediante las películas que intentaban retratar la vida de los habitantes del campo de estas latitudes, las cuales fueron realizadas en la “época de oro” del cine mexicano. Gracias a esos estereotipos se logró que la gente considere a dichas tradiciones como representativas de una uniformidad en la cultura mexicana, a pesar de que, más bien, son evidencia de la diversidad cultural que existe a lo largo del territorio que hoy conocemos como los Estados Unidos Mexicanos.

Posteriormente se ha continuado la labor de imprimir “refinamiento” a las tradiciones musicales de estas tierras, con el fin de “rescatarlas”, mediante movimientos folcloristas, con lo que se busca reivindicarlas para que sean aceptables para el común de la gente. Uno de esos movimientos de rescate surgió durante los años sesenta en México (Moreno Rivas 1989: 268-273), en el que se promovía un discurso en pro de la recuperación de las tradiciones musicales que se estaban extinguiendo, y fue creado a

semejanza de un movimiento folklorista que se conoció por acá en esos años, nacido en Sudamérica, en el que se tenía el propósito de divulgar, mediante fonogramas, la música tradicional de la América austral que, según se decía, estaba siendo salvada de la extinción por los promotores de este movimiento. Si bien los que iniciaron en México dicha corriente difundían la recuperación de varias tradiciones musicales al mismo tiempo, como lo hacía el grupo de Los Folkloristas, posteriormente germinaron en ella movimientos dedicados a la recuperación de una tradición en particular, como el movimiento jaranero, surgido a fines de los años setenta, el cual se dedica al “rescate” del fandango y sones jarochos (Meléndez de la Cruz, 1997: 18-19).

*El movimiento de reforzamiento y cambios generados.* En el caso del llamado huapango arribeño, se ha vuelto “refinado”, como las otras tradiciones mencionadas, al ser llevado a estudios de grabación y a escenarios nacionales e internacionales, y al publicarse libros sobre este arte popular. Socorro Perea fue pionera en ello, y otros promotores de esta tradición son Guillermo Velázquez y el Doctor Chessani, a quienes se les considera personas cultas por haber realizado estudios profesionales (Perea estudió química, Velázquez estudió para ser sacerdote católico romano<sup>3</sup>, aunque no se ordenó, y Chessani es médico), desligando a la tradición de la gente que la cultivó y guardó que nunca fue a la escuela o sólo estudió, por ejemplo, algunos años de primaria, y su fama no ha sobrepasado las fronteras del área local de influencia de esta tradición.

De los tres promotores mencionados Velázquez es quien ha iniciado un movimiento con el que se refuerza exclusivamente a dicha tradición en el noreste de Guanajuato, mediante la realización anual del Festival del Huapango Arribeño, la difusión de los fonogramas de su grupo Los Leones de la Sierra de Xichú, la publicación de libros con recopilaciones de “poesía decimal campesina”, con entrevistas a músicos y con historia de la tradición, así como la realización de ciclos de talleres. De estos últimos cabe añadir que no sólo en este movimiento encontramos tales modos de enseñanza de la música tradicional, sino que existen talleres semejantes en el movimiento jaranero de “rescate” del llamado son jarocho, del sur de Veracruz, con el cual Guillermo Velázquez ha tenido contacto pues dio unos talleres de décima allá en Veracruz. Según el discurso de una persona de Rioverde, Guillermo Velázquez ha logrado que las

---

<sup>3</sup> Hago hincapié en el nombre de católica romana porque algunas iglesias ortodoxas establecidas en estas tierras se denominan a sí mismas también como católicas, *verbi gratia*, la iglesia ortodoxa de Antioquia.

“décimas y valonas” hayan llegado a los “mejores escenarios”, y algo parecido comentó una persona de Xichú. Además, el trovador Celso Mancilla considera que Guillermo es el poeta por excelencia. Ello demuestra que Velázquez ha reivindicado a la tradición y por eso ya no se le tiene por música inculta. Por lo anterior, a diferencia de lo que sucede en Rioverde, en Xichú sí les gusta a los jóvenes el huapango (como llamaron personas de esta zona a la tradición), ya que algunas mozas practican el zapateo en la calle y se escuchan por el pueblo los casetes de don Guillermo, cosa que no sucede en Rioverde. Además durante la topada de fin de año que se realiza en Xichú, la plaza se llena de gente joven y no sólo de personas mayores.

El movimiento que busca reforzar el huapango arribeño opera en forma semejante a como lo hace el movimiento jaranero del sur de Veracruz, ya que en ambos se promueve una tradición en particular, se realizan talleres y, a su vez, uno y otro son tributarios del movimiento de recuperación o rescate de las tradiciones de México que refiere Moreno Rivas, pues ambos tratan de reivindicar y difundir las tradiciones para evitar su extinción, aunque, según don Guillermo, al movimiento que encabeza no le queda lo de “rescate” pues en la región nunca se ha encontrado la tradición en estado agónico.

El refinamiento que este arte popular ha adquirido, aparte de lograr la reivindicación y aceptación entre los jóvenes, también está provocando transformaciones en dicho arte. Por ejemplo, en algunos libros que se refieren en este trabajo, escritos por Guillermo Velázquez, su hermano Eliazar, Isabel Flores (esposa de Velázquez), y David Carracedo (amigo de don Guillermo), se ha dado gran difusión a las categorías académicas con las cuales se comienzan a homologar las definiciones de los elementos básicos que componen esta tradición. Dichas categorizaciones las hemos visto ya a lo largo del capítulo II en lo referente a los conceptos de décima y valona, o a las clasificaciones de “a lo divino” y “a lo humano”. Por lo tanto, mediante los talleres seguramente se les está enseñando a los nuevos músicos una tradición más acorde con conceptos académicos como los de Vicente T. Mendoza, que son diferentes a los que aprendieron músicos de anteriores generaciones que fueron entrevistados para esta investigación, quienes, no obstante, es de creerse que han recibido también influencia de los conceptos académicos, los cuales ya han sido incorporados a la tradición.

### **Datos históricos acerca de la décima.**

Ya que las poesías y decimales tienen una forma que pone en evidencia que derivan del tipo de estrofa denominado décima, es necesario presentar a continuación algunos datos históricos acerca de la evolución de la décima en estas tierras. Trataré de dar respuestas a la pregunta de ¿cómo pudo integrarse la décima en la cultura popular?

Existe un libro de múltiples autores, coordinado por Maximiano Trapero, llamado *La décima, su historia, su geografía, sus manifestaciones* (2001). En esta obra (2001: 9, 15-30, 41-59) se lee que la décima surgió en España y ya existía en el siglo XV, antes de la época en que vivió Espinel, a quien se le atribuye una forma determinada de rimarla que fue muy popular en cierto momento, y se afirma que la décima incluso llegó a ser todo un género literario.

En la misma obra (2001: 181-184) se asevera que el mayor auge de la décima en España fue en el siglo XVII, a nivel literario, y era ya escasa para el XVIII, en el que se le encuentra en ejemplos derivados de fuentes populares. Si bien hoy en día muy poco se le emplea a nivel “culto” en España, en el ámbito popular tiene mayor utilización dentro de las tradiciones españolas de repentismo o improvisación, de Murcia, Granada, Almería, y además en las islas Canarias, en las cuales la décima se canta. Según la misma obra, su adopción en las tradiciones del territorio continental español es reciente, por influencia de trovadores cubanos, sustituyendo a otro tipo de estrofas que se usaban antiguamente, como la copla. En las islas Canarias sí fue más tradicional su utilización desde la antigüedad, pero posteriormente desapareció, y ha resurgido recientemente a partir del trabajo de investigadores. También se nota ahí la influencia cubana, resultado del gran contacto entre Las Canarias y la dicha isla caribeña.

Trapero (2001: 188) asevera que aunque ya para el siglo XVI está documentada su presencia en la Nueva España, la décima alcanzó auge hasta el siglo XVII, con carácter literario, y no a nivel popular sino entre poetas considerados eruditos, por ejemplo, en la obra de sor Juana Inés de la Cruz, a quien consideran que inició la tradición de la décima novohispana. Lo anterior se corrobora a lo largo de la obra de María Águeda Méndez (1997), en la cual las décimas registradas más antiguas son del siglo XVII, ninguna del XVI. En las denuncias nunca se les relaciona con la trova de fandangos populares. Varias de las décimas conformaban oraciones y prédicas “heréticas”, que

incluso circulaban en forma escrita, además de que se les empleaba para hacer sátiras contra autoridades civiles y religiosas. Aunque aparecen varias anónimas, pudo comprobarse que algunas fueron de autores españoles, mucho de origen peninsular, gente del gobierno colonial, clérigos seculares y regulares, y religiosas. Por su parte Mendoza señala que los frailes fueron hábiles en la utilización de las décimas y que la mayor parte de los ejemplos de décimas que recogió (1947: 39) de los siglos XVI, XVII, XVIII y los más numerosos del XIX, son:

...debidos a ingenios bien versados en la literatura o a individuos que estaban cerca de ellos.

Se puede entonces concluir que la décima llegó de la vieja España a la nueva principalmente como un recurso literario, como afirma Trapero y señala Mendoza (1947: 9), y todo parece indicar que en los albores coloniales fue cultivada sólo por las élites.

Con el paso del tiempo se diversificaron los usos de la décima en la cultura colonial y alcanzó los estratos populares, ya que se le encuentra en forma de trova en los fandangos (Ochoa Serrano, 2000: 51), como en uno acontecido en León (del actual Guanajuato), en el siglo XVIII. Asimismo, en un documento de 1803 que se transcribió en el libro *Crónica del Nuevo Santander*, de José Hermenegildo Sánchez (1990: 113), las décimas y otros tipos de estrofas forman parte de una composición en verso de corte épico denominada en esta fuente como tragedia término igualmente aplicado a los corridos en la región noreste de la república, de donde procede el dicho documento, por lo que se puede entender que se trata de un corrido. Incluso esta composición tiene una introducción muy semejante a la de los corridos modernos. Hay otros testimonios postcoloniales del siglo XIX que documentan la utilización versátil de la décima (Mendoza, 1984a: XV). Se trata de hojas cuyos títulos anuncian corridos, que contienen composiciones impresas en décima y otras cuyas estrofas eran similares a la copla. Ya que muchos otros ejemplos de corridos, especialmente norteños, que recopiló ese autor manifiestan sólo estrofas de cuatro renglones, como sucede con frecuencia en el romance español, Mendoza llegó a creer que éstas eran un elemento que definía sustancialmente al corrido, igual que al romance español, al cual consideraba ancestro del corrido. Por todo ello tenía la idea de que dichas hojas muestran ejemplos de

híbridos de valona y corrido, pero tanto el ejemplo de la Nueva Santander como los de dichas hojas dan pie a pensar que el corrido puede usar diversos tipos de estrofas, y que no se define por evidenciar un solo tipo de ellas. Todo esto refleja que la décima tenía una naturaleza independiente y versátil.

En la obra coordinada por Maximiano Trapero (2001: 188) se asevera algo importante con respecto a la décima. A saber, que

Ésta como fenómeno popular cantado es un hallazgo sin duda americano, por sustitución parroquial del canto del villancico u otras estrofas, por reducción del ámbito del romance, por influencia del teatro y por adopción popular para expresar las nuevas problemáticas continentales.

Los autores que esto comentan, y entre ellos el propio Trapero, de Canarias, reconocen que la décima cantada (como se le emplea en la tradición de este estudio), es un fenómeno más americano que español. Es decir, que los pocos géneros en que se cantan las décimas en España nacieron por influencias americanas, primordialmente de Cuba.

*Décimas glosadas antiguas, similares a las utilizadas en las poesías y decimales.* Entre las décimas recopiladas por Mendoza (1947: 600-603, 647, 654) existen varios modelos de glosa, a los que considera variantes de la valona. Uno de ellos es el que consta de una estrofa llamada planta, en la cual el número de renglones puede variar. De esta se glosan las décimas en número variable, en pie forzado, el cual es uno solo de los renglones, ya sea el primero o el último, de la planta. También hay ejemplos de otro tipo de esquema para glosar las décimas que, según Mendoza, representa con mayor perfección al género literario denominado valona. Dicho esquema consta de una planta, de sólo cuatro renglones, de la que se glosan únicamente cuatro décimas en pies forzados, los cuales son cada uno de los renglones de dicha planta, modelo conocido también como de cuarteta obligada. En este último modelo el número de décimas glosadas está en función del número de renglones de la planta, mientras que en la forma que mencionamos primero no, pues se derivan de un solo renglón de la planta. En dichas décimas recopiladas por Mendoza aparecen también diferentes esquemas de rima, como veremos más adelante, y no sólo el atribuido a Espinel (ABBAACDDC). El primer modelo de glosa, el cual es muy parecido al utilizado comúnmente en las poesías, lo encontramos en décimas del siglo XIX. Del segundo modelo de glosa, que presenta similitud con el

que es usual en los decimales, hay evidencias para pensar que es más antiguo que el primero, pues Gabriel Saldívar (1934: 296-297) le detecta en una composición en décimas del siglo XVIII que aparecen en una denuncia al Santo Oficio de la Inquisición.

#### **Datos históricos acerca de las poesías y decimales.**

Es difícil precisar si la tradición de este estudio se originó en la época virreinal o posterior a ella, pues no hay testimonios escritos para definirlo. Al respecto, los datos obtenidos en campo son muy pocos. Cándido Martínez, de Rioverde, fecha en el siglo XVIII el origen de la tradición. A Socorro Perea (1989: 23) el músico Zefirino Juárez, de Rioverde, le comentó que, por datos de su padre y de su abuelo, se podría inferir que por lo menos para mediados del siglo XIX ya existía este arte popular. Si en esta tesis se presenta información de la época colonial es únicamente para mostrar evidencias de que algunos elementos que conforman la tradición de este estudio ya existían durante el virreinato.

*Influencias del romance y la décima en las poesías y decimales.* Maximiano Trapero (2001: 74, 80) asevera que algunos de los grandes temas que existen en romances españoles, escritos en estrofas semejantes a la copla, también se encuentran en ejemplos de cantos épicos recopilados en tierras americanas, en los cuales, con frecuencia, las estrofas que los componen son décimas y no las usuales en el romance. De los casos mencionados por Trapero en concreto interesa para este estudio el de la temática de Carlomagno y los doce pares de Francia, que en España tuvo ciclos de romances y el mismo tema aparece entre las poesías y decimales que publicó Socorro Perea (1989: 373, 445). En el mismo tenor resulta relevante el comentario de Guerrero Tarquín (1988: 140), quien dice que alguna vez los trovadores de la comarca de Xichú competían con cantos épicos “sacados a su manera de viejas historias de la antigua caballería”. Ello indica que al menos parte de estas composiciones en verso populares pudo surgir como una especie de corrido, con fuerte influencia del romance de España, en especial el tipo de composición denominado poesía, dentro de la tradición local, ya que en general no se improvisa. A favor de tal argumento se encontró un canto grabado entre 1928 y 1937, denominado *El Mosco Americano* que se halla en el disco *Corridos y tragedias de la frontera* (1994). Las estrofas que le componen, que van recitadas, son de ocho y nueve renglones y tienen un esquema de rima muy semejante al de la décima espinela. Entre una y otra estrofa se canta una especie de estribillo, que parece haber

sido una planta. Las características de dicho canto son semejantes a las que tienen las poesías de la tradición de este estudio, cuyas estrofas, que son de nueve renglones, se recitan, y la planta se canta intercalada entre ellas a manera de estribillo. *El Mosco Americano* puede tener relación con otro canto denominado *El Mosco*, procedente del bajío, el cual Vicente T. Mendoza (1947: 649) encontró registrado en la obra de Rubén M. Campos como valona, aunque en otra de sus obras Mendoza (1984b: 127) dice que dicha valona le fue comunicada por una persona de Aguascalientes. Habría que preguntarse si se respetó la clasificación que aplicó a este canto el colaborador que lo comunicó, o si Campos, o Mendoza, fueron quienes le catalogaron como valona. Lo antes dicho sugiere que las poesías pertenecían a un tipo de corridos, con estrofas derivadas de la décima, cuya difusión no se restringía a la región donde se cultiva actualmente la tradición de este estudio, pues se les encuentra hasta en la frontera norte de la república. La idea de que hubo corridos con décimas se refuerza con lo dicho acerca de que Mendoza refiere varias hojas impresas con título de corridos, pero que contenían unas composiciones en verso hechas con décimas y otras con estrofas similares a la copla, y con el ejemplo de la tragedia, con décimas, de la Nueva Santander.

El decimal en cambio por ser improvisado dentro de la vertiente secular, refleja que se empleó siempre para el desafío entre los trovadores. A favor de esto Gabriel Saldívar (1934: 296) refiere que en la Huasteca eran utilizados unos trovos para la competencia entre dos versadores, los cuales se componían en décimas glosadas en pies forzados de cuarteta obligada (aunque el autor no usa estas categorizaciones), al igual que el decimal.

Si el romance pudo influenciar sobre todo al tipo de composición en verso denominado poesía, usual en la tradición de las velaciones y huapango, existen diferencias entre uno y la otra. Una, como ya quedó señalado, reside en que las estrofas empleadas en la poesía no son las habituales del romance, semejantes a la copla, sino que se derivaron de la décima, al igual que las estrofas del otro tipo principal de composición empleado dentro de esta tradición, denominado decimal. Otra diferencia es que en España el romance no se bailaba (como señala el folclorista Juan María Sánchez de Extremadura). Acá de este lado de la mar encontramos también un género épico similar al romance, cuyo nombre más conocido es el de corrido, que tradicionalmente no se baila (aunque

algunos jóvenes recientemente suelen danzar con los corridos de narcotraficantes), pero las poesías en cambio forman parte de festejos coreográficos tradicionales, al igual que los decimales.

*Las poesías y decimales como estrofas de número y rima variables y métrica irregular.* En cuanto a los patrones de rima, las poesías y decimales recopiladas por Socorro Perea (1989) tienen todas, más o menos, el que se atribuye a Espinel (ABBAACDDC), y con frecuencia presentan rima asonántica. Las que recopiló Guillermo Velázquez (1993, 2000b), procedentes de la sierra queretana, poseen también la rima espinela, a veces asonántica. Cabe añadir que mientras que en Río Verde, Xichú, El Refugio y Querétaro los cánones piden que la poesía lleve cinco estrofas glosadas de la planta, las de Mauro Villeda, nacido en el Pinal de Amoles, Querétaro, sólo llevan cuatro. Esto a su vez coincide con las normas expresadas al respecto por el versador Rosalío Bernón de Jalpan, Querétaro.

Guerrero Tarquín (1988: 114) transcribe una décima suelta que más o menos tiene el patrón de rima de la espinela, procedente de la comarca de Xichú. Menciona el autor que iba recorriendo esta zona acompañado de un músico llamado Ruperto Flores, de quien se ha publicado un libro con algunas de sus poesías y decimales, intitulado *A Dios el rezo y a la niña... el beso* (2001). En esta obra, escrita por Isabel Flores (2001: 68-69, hija del dicho músico), se aprecia que varias de las poesías y decimales tienen más o menos el esquema atribuido a Espinel, aunque presentan rima asonántica. Una peculiaridad es que el último renglón de varias estrofas de sus poesías, que corresponde al primero de la planta, frecuentemente no rima con los renglones seis y siete de dichas estrofas, como se observa en las poesías de la Zona Media de San Luis de Potosí recopiladas por Socorro Perea. Rompen así, en parte, con el referido esquema de Espinel. En el mismo libro (2001: 67) se anotaron también algunos decimales con un esquema un poco diferente al de Espinel: ABBAACDED. Este es semejante a uno que se observa ya en algunas décimas recopiladas por Vicente T. Mendoza (1947: 584, 616, 623-624), en hojas sueltas de 1836, 1867 y 1887, el cual es el siguiente: ABBAACDCD. Es de notar que la única diferencia entre uno y otro consiste en que el noveno renglón rima con el sexto y séptimo en dichas décimas de Mendoza, mientras que en el esquema de los decimales de Ruperto Flores el noveno renglón queda sin hacer pareado con renglón alguno.

Con la información presentada se concluye que en las composiciones populares denominadas poesías y decimales, han existido varios modelos de rima y no sólo el esquema de Espinel,<sup>4</sup> e igualmente ha existido la rima asonántica que incluso era permitida en los cánones de esta tradición, según revela Velázquez (1993: 30), aunque Ángel González aseveró que ahora ello “está muy penado” en el reglamento. También, al revisar las recopilaciones de poesías y decimales que hemos referido, estas composiciones en verso presentan a veces irregularidad métrica.

Aquí convendría hacer mención del caso del veterano trovador Antonio García, quien tuvo posiblemente gran injerencia en la tradición (junto con otros poetas

---

<sup>4</sup> Cabe mencionar aquí que en otras tradiciones sucede algo parecido. Por ejemplo, el profesor Eduardo Bustos Valenzuela afirma que el esquema (ABBAACDCD), similar al que utilizaba Ruperto Flores, también lo empleó él cuando empezó a hacer décimas (a las que llama décimas consuetudinarias), lo cual lo aprendió en la Huasteca. Comentó que abandonó este esquema porque, personas apegadas a los conceptos académicos, le hicieron sentir que es “incorrecto”. Entonces comenzó a utilizar el clásico patrón atribuido a Espinel. Asimismo las valonas del occidente de México que recopiló Vicente T. Mendoza (1947, 1984b) tienen esquemas un poco diferentes al de Espinel y a las de Apatzingán. En este último pueblo, según las cantan en un festival del 21 de octubre, se observa que muchas no tienen dicho esquema y varían enormemente los patrones de rima que utilizan un autor y otro en las estrofas de las valonas que componen. De todas las escuchadas una sola presentaba el patrón de la espinela. A continuación se transcribe la planta, la primera estrofa y la despedida, de una valona, con la que concursó Pablo Naranjo Rodríguez en uno de los dichos festivales de Apatzingan, tomada del casete *¡Qué es aquello que relumbra...!* (2000):

Planta:

Ay, ahorita estamos en crisis  
hay pocos marihuaneros  
ay, en Apatzingán quedaron  
andan puros changügueros.

Estrofa:

Ay, encontrabas por las calles  
carros con vidrios oscuros  
ahorita se puso duro  
y hay muchos en la prisión  
otros más en el panteón  
ay, uno que otro que anda libre  
ya no traen relojes finos  
ay, ya se les acabó ese don:  
unos cortando limón  
y otros vendiendo pepinos.

Despedida:

Ay, aconsejo a mis amigos  
ya no viajen a Tijuana  
ay, miren lo que me ha pasado  
ando todo fracasado  
por traficar marihuana.

Se puede notar que la estrofa ejemplificada de esta valona no tiene el esquema de Espinel, como tampoco lo tienen las demás estrofas, si acaso una leve semejanza pues se riman el cuarto con el quinto renglón, el séptimo con el décimo y el octavo con el noveno, y ninguna de éstas se encuentra glosada de la planta ni tampoco de la estrofa de despedida. Sin embargo, otras valonas antiguas, también de Apatzingan, recopiladas en un cuaderno en posesión del jaranero Carlos Cervantes Maiceno (*requiescat in pace*), en su mayoría tienen esquemas muy similares al atribuido a Espinel, aunque con ciertas variantes.

contemporáneos suyos, varios ya finados) en cuanto al fervor con el cual se exige hoy en día la consonancia y regularidad métrica de las composiciones, en el reglamento. Don Antonio comentó que su hermano fue escritor y que estudió. Él le enseñó a hacer “correctamente” las décimas y corrigió a otros trovadores, como a uno de nombre Eleuterio. Así aprendió a hacer los pareados con consonancia, aunque cuando empezó como trovador, señala, hacía sus composiciones en verso “muy corrientes”, es decir, sin rima consonántica y con irregularidad métrica. Incluso por la influencia de su hermano pudo aprender a usar, preponderantemente, el esquema de rima atribuido a Espinel, pues es el más aceptado a nivel “culto”, y también por ello utiliza el término décima para referirse al decimal. Al ganar don Antonio fama de gran trovador en la Zona Media de San Luis Potosí, sus composiciones pudieron convertirse en modelo a seguir para otros guitarreros. La influencia de personas eruditas que asimiló y propagó don Antonio (e igualmente otros grandes trovadores), explicaría por qué en la comarca de la Zona Media la rima consonántica y la regularidad métrica se hicieron fundamentales entre sus normas (extendidas hasta El Refugio, Querétaro y Xichú, pero no en Jalpan), al igual que el esquema de rima de la espinela, siendo que antes se aceptaban los pareados asonánticos, la métrica irregular y, en Xichú por ejemplo, se utilizaba un esquema diferente al de Espinel.

*Del dominio público a la actual autoría individualista de las poesías y decimales.* Una norma mencionada por los poetas de Rioverde es que las poesías y decimales deben ser compuestas por quien las recita y canta. Ahí algunos llaman trovador o poeta al que canta y recita sus propias composiciones en verso, y a quien las suele comprar le llaman intérprete o cantador. Este último no es bien visto entre los músicos de allí. Por todo esto da la impresión, a simple vista, que el dominio público no existe en esta tradición. Sin embargo, muy al contrario de la norma establecida en Rioverde, para la lógica de Pedro Rodríguez, de Jalpan, son pocos los versadores que hacen sus propias composiciones, por lo que se deduce que tal vez había dominio público, o solían comprarlas con especialistas en componer poesías y decimales que, con frecuencia, no eran músicos ni cantaban, como lo hacía el guitarrero Miguel González, de Rioverde. De hecho, pese a los cánones mencionados, los casos de guitarreros de esta comarca que compraban composiciones en verso no parecen tan escasos ya que, además de don Miguel, el poeta Antonio García platicó que intercambiaba composiciones con un primo suyo, mismo que vendía las propias a otros, y no cantaba. Mauro Villeda, de la sierra

queretana, es probable que también compraba composiciones en verso, según señala Guillermo Velázquez (1993: 29-30).

Socorro Perea (1989) recopiló varias composiciones en verso, religiosas y seculares, a las cuales registró como de autor anónimo. La persona que se las proporcionó a ella no supo el nombre del autor de éstas, lo que quiere decir que ya habían pasado por varias manos. Si las hubiese obtenido de parte de un sólo poseedor la persona habría sabido decirle quién las compuso, quién se las obsequió o se las vendió. Se puede pensar entonces que, por haber pasado por las manos de varios poseedores antes de las de Perea, era aceptado también en el Altiplano del Potosí y en la Zona Media, donde investigó doña Socorro, el domino público de las composiciones en verso de esta tradición, tanto religiosas como seculares, pero ello se ha reducido en el ámbito secular.

Hay un decimal religioso (o valona, según el concepto de Perea, fundado en el de Mendoza), cuya planta y estrofas son las que siguen:

Planta:

Preso en la cárcel estoy  
no tengas pena por eso  
que no porque me hallo preso  
ya dejó de ser quien soy.

Estrofas:

Con qué amor y qué ternura  
camina mi buen Jesús  
bajo el peso de la cruz  
bañado de sangre pura  
y le dice a su criatura:  
“amor mío tu creador soy  
y por ti la vida doy  
siendo tuya la maldad  
por darte la libertad  
preso en la cárcel estoy”.

Hasta el calvario ha llegado  
un justo en tantos mortales  
de sus vestiduras reales  
a mi Dios han despojado  
ahí fue crucificado  
por un traidor inconfeso  
cayó con el grande peso  
diciendo: “madre sin par  
aunque me veas inspirar  
no tengas pena por eso”.

Gran tormento sin medida  
en medio de dos ladrones  
maltratado de sayones  
el redentor de la vida  
viendo a su madre afligida  
padecía pena por eso  
cayó con el grande peso  
al mirarse en agonía  
“no llores madre”, decía,  
“que no porque me hallo preso”.

Todo de esperanza lleno  
fue y le dice el buen ladrón:  
“llévame a tu real mansión  
cuando estés allá en tu reino”,  
Él le respondió muy tierno:  
“hijo mío yéndome estoy  
te invito conmigo hoy  
a mi paraíso sagrado  
aunque esté crucificado  
no dejo de ser quien soy”.

Este decimal fue transcrito de una grabación con músicos de Jalpan, del fonograma *Antología del son en Querétaro I* (2000). Ángel González, de la comarca de Xichú, se sabe una composición en verso de este tipo muy parecida y Socorro Perea (1989: 105) recopiló una muy semejante del estado de San Luis Potosí, registrándola como anónima. Esta amplia difusión sugiere que el dominio público, que predomina en otras tradiciones musicales de México, sigue vigente en la tradición que nos ocupa por lo menos en cuanto a composiciones religiosas. Es probable que años atrás, en este arte popular, sucedía algo similar a lo que se observaba en la tradición de sones de huapango del sur de Veracruz, o sones jarochos, en la cual, si bien las coplas de los sones y las décimas se consideran de quien las canta, no forzosamente tienen que ser compuestas por él (Gilberto Gutiérrez, 1985: 10).

### **La valona.**

En el capítulo II, en el apartado sobre las diferencias entre los conceptos académicos y los de los músicos tradicionales, presentamos los datos históricos acerca de la valona, que en esta tradición se considera predominantemente un tipo de música que acompaña a las composiciones en verso denominadas decimales.

### **El minuete.**

En la tradición que tratamos existe, como ya se dijo en el capítulo anterior, un tipo de música religiosa llamada minuete. Socorro Perea (1989: 29) le menciona al describir relaciones del Altiplano potosino; ella señala que se tocaba después de la recitación y canto de las “décimas y valonas” (poesías y decimales). Algunos músicos de Rioverde llaman a la parte musical que tocan al finalizar la decimal de corte religioso, la cual no se baila ni se canta, simplemente como pieza, aunque un violinista y un trovador, ambos de edad avanzada, comentaron que se ejecutaban minuetes en tiempos pasados, pero los jóvenes actuales les han echado al olvido, o quizá los suplantaron por las piezas actuales. Cabe la aclaración de que el término pieza es empleado también para denominar a un tipo de tonadas extras ejecutadas en las topadas, es decir, de tipo secular, las cuales pertenecen a ciertos géneros musicales antiguos de los que se conocen sus nombres en la tradición, como las redovas, vales y pasodobles. Estas sí se pueden bailar pero tampoco tienen canto y no pertenecen a la música que acompaña obligatoriamente a las poesías y decimales. En el noreste de Guanajuato un músico viejo de Victoria vecindado en Xichú, llamó minuete o vinuete al género musical que se toca después del decimal de camarín, aunque otros músicos más jóvenes le llamaron pieza, igual que en Rioverde, pero reconocen también el término minuete. Esto podría indicar que las piezas remplazaron al minuete, como ocurrió en Rioverde. En Jalpan, Querétaro, solamente tocan minuetos o minuetes después del decimal (o décima) de lo divino, y nunca piezas como las de Rioverde y Xichú. Nada de esto se baila ni se canta.

Maya Ramos Smith (1990: 40) señala que el término minué (como aparece en los diccionarios) se aplicó a un baile secular que fue campesino en sus orígenes y luego fue adoptado por las cortes. Afirma que surgió en el siglo XVII en Francia, y llegó a ponerse de moda en varias naciones, entre ellas España, y desde allí se extendió a sus colonias. El mismo aparece mencionado desde el siglo XVIII en listas novohispanas de bailes de salón, según señala la mencionada autora. No obstante en la tradición de este

estudio el minuete es religioso. Esto no es un fenómeno aislado en la región de las velaciones y el huapango, pues en otras comarcas, entre indios y los que no lo son, se observa que existe también música con el nombre de minuete, minuetto o vinuete de corte religioso. *Verbi gratia*, los xi'ui de Santa María Acapulco ejecutan minuetes o vinuetes en sus velaciones para santos y niños difuntos o angelitos (fonograma *Música pame de Querétaro*, 2000). En San Luis de la Paz, Guanajuato, los ézar les ejecutan también, pero como danza religiosa (folleto del fonograma *La Música entre los Chichimecas*, S/F). En Tierra Blanca, Guanajuato, los hñã-ñho interpretan los minuetos igualmente para entierros de angelitos (folleto del fonograma *La Música de una Comunidad Otomí*, S/F). El violinista Juan Flores, del sur de la Huasteca hidalguense, afirmó que se tocan para velar angelitos o niños pequeños difuntos, y jóvenes finados que nunca se casaron. En Nayarit también se aluden a unos minuetes religiosos tocados para iconos de santos (Jáuregui, 2001: 10), y en Apatzingán, Michoacán, los grupos de arpa grande tocan vinuetes o danzas para los santos y para angelitos, en las llamadas funciones, en las que la gente participa bailando.

Es verdad pues que el minué fue traído de Europa como un baile secular, en tiempos coloniales, pero por estas tierras se le conserva, a nivel tradicional, más como música religiosa que como la música secular que fue originalmente. Como vimos, en algunas zonas no se le baila, contrariamente a su naturaleza original de danza, y se le dice más comúnmente minuete u otro nombre similar. Cabe señalar que el que se toca en la Zona Media es muy diferente al de Apatzingán, donde se asemeja a los sones locales de arpa grande. Todo esto refleja que sólo existe cierta unidad en diferentes tradiciones musicales en cuanto a clasificar un cierto tipo de música religiosa con el término minuete, u otro parecido, pero en cada tradición dicha música tiene características propias.

### **El 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 sólo con vihuela y guitarra, sin violines. 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 arpa grande de Apatzingán, Michoacán, algunos violinistas dijeron que los jarabes (de los cuales solamente tocan uno o dos de los varios que antes había) 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.

Cabe mencionar que los músicos de la comarca de Jalpan comentaron que solamente se tocaban jarabes, después de los decimales o décimas, durante los fandangos o festejos seculares, y nunca se tocaban sones. ¿Esta situación podría haber existido también en Rioverde y Xichú, por lo cual los sones debieron adoptarse más tardíamente en la tradición de estos dos pueblos, mientras que en Jalpan ello no ocurrió? La única posible evidencia podría encontrarse en el hecho de que los sones de Rioverde y Xichú se componen, como los jarabes, de varias secciones con nombres diferentes tales como introducción, paseado y final. De estos nombres el término paseado se encuentra en el léxico de Vicente Mendoza, el cual se refiere a una parte en que se dejaba de zapatear, especialmente en los jarabes. Entonces los jarabes pudieron anteceder a los sones, dentro de la tradición de Rioverde y Xichú, por lo cual les dejaron su influencia. Lo anterior favorece el especular acerca de que la tradición de de nuestra incumbencia se formó desde fines del siglo XVIII y sobre todo en el XIX, en el cual tuvo mucho auge el jarabe.

### **El 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 del *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 tocar 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, arpa, 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 bailarores 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

Preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar, y de ser guías de los demás en los bailes, preciábanse 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.

Según Thomas Stanfórd (1984: 7-10) Gaspar Sanz, autor del siglo XVII, intercambia el término son por el de danza, y Hernández Azuara (2001: 110) asevera que, 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, o a *El villano*, *El canario* y *La sarabanda*. Señala además Hernández que 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 le 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 Saldívar (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).

Ya que Durán y Sahagún utilizan el término son para referirse al acompañamiento musical de las danzas de los indios, se infiere que dicho término no llegó a estas tierras designando a un género musical español en particular. La aplicación que Gaspar Sanz le da al término son, y el significado que tiene en los documentos que consultó Saldívar, es ya muy semejante a la acepción que el dicho término posee en la tradición analizada en este trabajo, en la cual se le define como un género de música hecho expreso para bailar, que lleva coplas cantadas.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cabe mencionar aquí la mi experiencia con Thomas Stanford al dirigir por un tiempo esta tesis, quien es considerado una autoridad en el estudio del son de estas tierras por haber realizado numerosas grabaciones de campo de diversas tradiciones musicales de aquí, entre las cuales se cuenta el arte popular de este estudio. En ese entonces tuvimos largas discusiones por cuestiones etnográficas, por ejemplo, en cuanto a la definición del término valona, el cual los músicos de dicha tradición entienden generalmente como música, mientras que Stanford decía, según la definición común entre los académicos, y que muy poco la manifiestan así los referidos músicos, que la valona es una composición en décimas glosadas cantada con preescrita melodía. Stanford tampoco sabía que en Rioverde, San Luis de Potosí, donde se cultiva dicho arte tradicional, se emplea la vihuela (ni que se usaba, *verbi gratia*, en la tradición de arpa grande de Apatzingán, Michoacán, de la cual también ha hecho grabaciones). Igualmente sobre el término huapango tuvimos diferencias porque mis datos de campo señalan que tal término se aplica en el sur de Veracruz para la música de sones y para los festejos donde se le baila, pero Stanford a pesar de haber hecho grabaciones de campo en esta región decía, al igual que los músicos de “rescate” del son “jarocho”, que sólo se utiliza el término fandango para dichos festejos y no el de huapango. Asimismo él no estuvo de acuerdo conmigo cuando me negué a plasmar en mi tesis varios de sus conceptos históricos sobre el género popular del son. Uno de ellos se funda en el hecho de que los integrantes de un pueblo de indios que visitó aplicaban el término música a lo que escuchaban por la radio, y a lo que tocaban para sus rituales y festejos seculares le denominaban son. De lo anterior él deduce que antiguamente el término son diferenciaba a la música popular de la de la elite, a la cual, según él, sí se le aplicaba el término música. Contrariamente en la fuente medieval denominada *El libro de Apolonio*, ya citada, si bien se aplica el dicho término a los sonidos de la vihuela que tocaba Apolonio, rey de Tiro, también la palabra son se refiere a las melodías que al tañer la vihuela obtenía dicho rey, pues de ellas se dan algunos nombres tales como “doblas y debailadas, temblantes semitones”, lo que demostraría que tal término también era desde antiguo usado para referirse a la música de la elite, lo cual no obsta que esta música de los nobles pudiese haber tenido influencia de la de las clases populares, como me refutaba el referido investigador norteamericano. Por lo mismo Stanford no aceptó que pusiese en mi tesis que en algunos documentos coloniales que leí, del AGN, el término son es sinónimo de baile, pues piensa que el son es solamente música, a pesar de que en su citada obra *El son mexicano* (Stanford, 1984: 7-10) dicho investigador señala que Gaspar Sanz, autor del siglo XVII, intercambia el término son por el de danza, y no estuvo de acuerdo tampoco en un dato que obtuve en el trabajo de campo acerca de que los músicos mestizos de velaciones y huapango y los instrumentistas xi'ui entienden el término son como un género musical hecho expreso para el baile (lo que

Para concluir este capítulo, hay que enfatizar que, según los escasos registros escritos con los que se cuenta y lo que se recuerda en la tradición oral de quienes la cultivan, como muchas otras expresiones culturales la tradición de las velaciones y el huapango ha sufrido cambios a lo largo de su historia, tanto en su composición poética y musical como en la conformación final de sus partes. No puede ser de otra manera puesto que es una expresión vigente que se arraigó en una amplia zona de la república y se mantuvo más como tradición oral que a través de una escuela formal de enseñanza. En la actualidad, a los cambios históricos propios de cómo se adoptó, se añaden los que se han introducido en los movimientos que pretenden reivindicarle, fortaleciéndole o rescatándolo, según sea el caso. Pero las transformaciones ocurridas no sólo se deben al desarrollo interno sino que también ha habido influencias externas que es de lo que trata el siguiente capítulo. Asimismo se harán notar las semejanzas y diferencias que esta tradición tiene con otras similares que se cultivan en otras partes del territorio que hoy conocemos como los Estados Unidos Mexicanos.

---

comoboré parcialmente con los datos del folleto de un fonograma publicado por Marina Alonso, 2000: 14, el cual señala que los *xí'ui* pueden referirse a la música del género coreográfico del huapango con el término son, y todo porque Stanford cree que deben conceptuarle como música en general y no forzosamente ligada al baile). Del mismo modo dicho investigador no aceptaba en principio que yo citase en mi tesis los testimonios históricos de Sahagún y Durán ya descritos, quienes aplican el término son a la música y canto de los bailes de los indios, e incluso al ritmo de dicha música según el cual movían los pies los danzantes, seguramente porque dan evidencia de que en la Nueva España del siglo XVI el término son no se asociaba a un género musical español en particular, puesto que podía referirse incluso a la música de los aborígenes, y por lo tanto tampoco se asociaba dicho término al ritmo de sesquialtera que según Thomas Stanford (1984) es distintivo de los sones de estas tierras y que llegó aquí con la música española. De igual manera, respecto a los géneros coreográficos anatemizados durante la Colonia en la Nueva España, exigí que en mi tesis no me refiriese a ellos con el término baile porque, según él, dicho término antiguamente se refería únicamente a los géneros coreográficos de la elite y para los géneros populares era empleado, según su parecer, el término danza. En contraposición en documentos del siglo XVIII que leí del Ramo de *Inquisición* del AGN, se aplica a veces el término *bayle* o baile a los géneros coreográficos populares denunciados ante el *Sancto* Oficio de la Inquisición, como a uno llamado *El Chuchumbé*. También Stanford demandó que en mi tesis no me refiriese a esos bailes aludiendo al hecho de que fueron condenados por la Inquisición ya que, según él, ninguno de ellos fue prohibido por edicto alguno, pero al contrario Gabriel Saldívar (1934: 219-228) señala que sí hubo un edicto que impedía que fuese ejecutado el dicho baile del *Chuchumbé*, del siglo XVIII, y lo corroboré al consultar los documentos del AGN que cita.

Lo anterior demuestra que por el prestigio que como investigador tiene Stanford intenta que sus opiniones personales sobre los diversos géneros musicales tradicionales, entre ellos el son, sean consideradas como verdades inmutables, y no permite que nada las contradiga. Aunque él toma notas en torno a sus grabaciones de campo en sí, no se preocupa por indagar más ampliamente acerca de los conceptos locales relacionados con las diversas tradiciones musicales, es decir, no hace investigación etnográfica a fondo, por lo que con frecuencia él desconoce las categorías usuales entre los instrumentistas de algunos géneros musicales populares de los cuales ha hecho grabaciones y, por lo tanto, en todo lo que escribe difunde únicamente sus interpretaciones sobre la música que graba, que viene a ser la visión *etic*, y descuida por completo la perspectiva de los músicos tradicionales, o visión *emic*, que se plantea en la teoría de Kenett Pike (Marvin Harris, 1977: 491-523) y que es diferente a la de los investigadores. Este fenómeno se puede observar en estas tierras relacionado al estudio de la música tradicional mestiza, como ya hemos comentado en lo referente a la valona, ya que un término dado relacionado con la música tradicional puede tener significados diferentes en un grupo social determinado que se quiera estudiar y entre los académicos, a pesar de que tanto a los integrantes de dicho grupo como a los académicos se les considere mestizos mexicanos, y que unos y otros hablen el castellano. Esas diferencias se hacen aún más graves cuando se trata de estudiar a grupos de autóctonos con sus lenguas propias.

#### IV. INFLUENCIAS MUSICALES DE LA COSTA DEL GOLFO Y DEL OCCIDENTE DE MÉXICO EN LAS VELACIONES Y EL HUAPANGO AQUÍ ESTUDIADOS.

En este capítulo se verán algunos elementos que el arte popular de las velaciones y el huapango comparte con la tradición musical de la Huasteca, y con tradiciones del occidente de la república que, según la hipótesis que aquí se maneja, pudieron ser llevadas a la Zona Media de San Luis Potosí y a la Sierra Gorda por medio de arrieros que transitaban rutas comerciales que corrían desde y hacia ambos litorales. Otras influencias en la instrumentación de la misma también pueden derivarse de las orquestas religiosas que impulsaron los frailes para la evangelización de los indios. Enseguida se exponen datos para fundamentar ambos argumentos.

Existe una teoría que han citado estudiosos de la música tradicional, como Irene Vázquez Valle, quien plantea a lo largo de su folleto *Relatos con música y chocolate* (1991), que los arrieros que transitaban de ida y vuelta las diferentes vías de comunicación comerciales fueron los encargados de transmitir expresiones musicales externas en sus lugares de origen. Según esta hipótesis, junto con las mercancías los arrieros transportaban noticias, rasgos culturales y modas a largo de sus rutas de tránsito. Por comprobar o rechazar estos supuestos, enseguida se presentan los datos encontrados sobre rutas que confluían en la Zona Media de San Luis del Potosí y la Sierra Gorda, las cuales les comunicaban con la costa occidental y el Golfo de México. Desde luego, se tratará de ver si velaciones y huapangos propios de la zona recibieron alguna influencia aparejada al caminar de recuas y arrieros.

*Las rutas hacia el Golfo de México.* No cabe duda que la Zona Media de San Luis Potosí era confluencia de varias rutas que comunicaban el Altiplano potosino y el occidente de México con el Golfo de México. Respecto a las rutas con el Golfo, un documento de 1816 en el ramo de *Inquisición* del AGN (vol. 1460, fojas 227), refiere que llegaron libros europeos prohibidos al pueblo de Armadillo, los cuales entraron por Altamira. Además, sabemos que había comercio desde Veracruz, vía Altamira, pasando por San Luis Potosí, hacia las provincias internas, como refiere un documentos del mismo ramo del año de 1813 (vol. 122, exp. 4, fojas 336-622). Un importante tráfico era el de la sal como indican varios documentos del mismo archivo. Uno, de *General de Parte* (vol. 78, exp. 150) de 1803, relata querellas entre la intendencia de San Luis

Potosí y Altamira por las salinas. Otro del mismo ramo (vol. 80, exp. 82, fojas 104-106v) documenta que estas salinas eran controladas por la intendencia de San Luis en Altamira. Por su lado, María Isabel Monroy Castillo (1999: 134) señala que navíos españoles, ingleses y norteamericanos, desembarcaban ilegales mercancías en Pánuco que eran transportadas a la ciudad de San Luis Potosí vía el Valle del Maíz. La doctora Catalina H. (comunicación personal) asevera que los arrieros que recorrían la Huasteca durante el siglo XVIII, en el cual se intensificó el comercio, eran principalmente afroestizos, debido a que los mulatos y cambujos al no tener derecho de poseer tierras no estaban atados a pueblo alguno y llevaban una vida errante.

Sobre el mismo asunto Guerrero Tarquín (1988: 81, 191, 203) describe que el Real de Xichú era un punto importante de abastecimiento para los arrieros, en donde paraban para aviarse de lo necesario. Cargados de mercancías y noticias, recorrían la ruta que iba desde ese Real de minas hasta Tampico, y de regreso. La ruta comenzaba en el pueblo de San Luis de la Paz, continuaba por Xichú hacia *El paso de San Guillermo* (actualmente El paso de Guillermo) y San Ciro. Desde allí se podía viajar hasta Tampico pasando por Río Verde. El mismo autor (1987: 177-191) señala otra ruta al mismo destino que pasaba por Xichú, Arroyo Seco (donde asimismo hay un camino hacia la Zona Media de donde se puede viajar también a la Huasteca), Jalpan, Xilitla, probablemente Valles y de allí hasta Tampico. Otro camino a la Huasteca partía de *San José de Iturbide* (San José Iturbide) en el noreste de Guanajuato, pasaba por El Capulín, Tierra Blanca, Santa Catarina y Atarjea. Desde allí se adentraba en la Sierra Gorda queretana, que considera parte de la Huasteca, llegaba a Xilitla, o a la Zona Media que también posee comunicación hacia la Huasteca.

*La ruta hasta la costa del occidente.* En el ramo de *Alcabalas* del AGN (vol. 453, exp. 44), del siglo XIX, se alude al comercio de San Luis Potosí con Morelia. Guerrero Tarquín (1988: 81, 191, 203) señala que los arrieros solían viajar desde Xichú a San Luis de la Paz, y de allí hacia al centro del país (probablemente el Bajío) desplazándose hasta Guadalajara para luego alcanzar la costa del occidente y llegar hasta Guerrero. Es decir, si es cierto que los arrieros transportaban la música, algunas influencias musicales del occidente viajaron con ellos hasta la ciudad de San Luis y de allí a la Zona Media, por donde debían pasar para arribar a la Huasteca. Ello explicaría también la llegada de influencias del occidente a la Sierra Gorda

Cabe agregar que además existen diversos testimonios que confirman el intercambio dinámico entre la zona del occidente de México con otras regiones lejanas y aledañas, por lo cual se pudieron dispersar muy ampliamente las influencias musicales del occidente de México. Al respecto, en el AGN hay un documento del ramo *General de Parte* que informa sobre abasto de maíz desde Tierra Caliente y *Valladolid* (Morelia), a Villa Llerena y Sombrerete, con lo cual queda de mani fiesto la amplia ruta de tráfico del occidente al norte (vol. 69, exp. 200, fojas 269-2719). En el ramo *General de Parte* (vol. 41, exp. 211, fojas 154 y 155) se menciona tráfico de aguardiente entre Parras, Nuevo León, Guadalajara y Guanajuato. Esto muestra que el área de influencia del occidente llegó por el noreste hasta Nuevo León (al final de este capítulo se puede ver un mapa de las rutas de comercio, hecho con base en los datos aquí expuestos).

**El término huapango.** El nombre huapango está relacionado 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.<sup>5</sup> Otra, que es la central para este trabajo, se extiende por la Zona Media, el 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) asienta que podría ser una palabra de origen Bantú. 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 *huepanli*, que sería una viga según el diccionario de Molina. En el *Compendio de la Gramática Náhuatl* de Thelma Sullivan (1992: 152-154), se corrobora

---

<sup>5</sup> En entrevistas realizadas en Tlacotalpan, Alvarado y Santiago Tuxtla, personas viejas usan el término huapango para referirse a los festejos de sones del sur de Veracruz, y a la música que en ellos se toca. Entre las varias entrevistas hechas a Arcadio Hidalgo, publicadas por Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe (1985: 100, 101, 144), se puede ver que el famoso jaranero aplica el término huapango al festejo de baile de su tradición de sones. Sin embargo el término fandango es el único utilizado por los jóvenes para referirse a estos festejos de baile, porque lo han aprendido con los músicos de “rescate” del llamado son jarocho. Gilberto Gutiérrez, uno de esos músicos de rescate, afirmó en una presentación en Tlacotalpan que él emplea sólo el término fandango (y no huapango) porque es el que utilizaba su abuelita. En la Huasteca, como veremos más adelante, también se entiende el término huapango como festejo de sones o como la música que se toca en ellos. 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, 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.

que de un sustantivo como *huepantli* derivaría el toponímico *huepanco* uniéndole la desinencia “co”. Así mismo en el vocabulario de Molina 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,<sup>6</sup> o se refiere a las bancas altas donde los músicos

---

<sup>6</sup> 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 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 movable. Ochoa tiene la hipótesis de que mariachiles es el nombre familiar

tocan. De alguno de estos artefactos se extendió dicha denominación al grupo de instrumentistas, a la música y al baile. Esto lo analizaremos a continuación.

Leonardo Zaleta (1998: 30-33) señala que en un archivo de Ixmiquilpan encontró un documento, en el cual se describe que los indios de la Huasteca subían a tocar a un “peldaño”, desde tiempos prehispánicos, y le denominaban *cuapanco*. Como este autor no da referencia alguna de dicho documento parece dudoso el dato. Por su parte Thomas Stanfórd (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, bailarín 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 la tradición de este estudio, tanto en Rioverde como en 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

---

de María de los Ángeles, basado en una idea anterior de Thomas Stanfórd (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.

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

*Significados contemporáneos populares del término huapango en la Zona Media de San Luis Potosí y la Sierra Gorda.* Huapango se relaciona a la parte secular de la tradición de nuestro interés. Antonio García, de la comarca de Rioverde, mencionó que en las bodas tocaban “dos músicas de huapango” o dos agrupaciones musicales. También usó el término huapango para referirse a la música y al baile donde se cantan las poesías y decimales, especialmente en las bodas, lo que indica que para este trovador dicho término designa globalmente a la vertiente secular de la tradición. Adrián Turrubiates empleó el término huapango para diferenciar la vertiente secular de la tradición de la religiosa. Otros poetas de la zona tienen el concepto de huapango como “un ritmo”, “un mánico”, incluso comentan que hay unas plantas de poesía que llevan mánico similar al del son, las cuales denominan plantas “huapangueadas”, aunque generalmente a los sones no les llaman huapangos como sucede en la Huasteca. También se puede encontrar que el concepto de huapango designa a las tres partes musicales: poesía, decimal y jarabe (que se puede sustituir por un son), las cuales se deben tocar obligatoriamente en cada intervención de los músicos dentro de un baile

En el noreste de Guanajuato utilizaron el término huapango para referirse a un festejo de bodas. Un bailarín expresó que: “hay unos músicos que tocan puro huapango y no sirven para velaciones”, lo que deja de manifiesto que el concepto se refiere tanto al festejo de baile como a la música en conjunto. Sólo uno de los poetas entrevistados, Lupe Reyes, de la Sierra Gorda queretana, se refirió a los llamados sones arribeños como huapangos. En Jalpan, Querétaro, los músicos entrevistados denominaron fandangos a los festejos seculares en los que se bailaban poesías, decimales y jarabes, pero nunca los llamaron topadas ni huapangos. Este término lo utilizaron sólo para los sones de la Huasteca que llegaron como a mediados del siglo XX a Jalpan.

*Significados populares del término huapango en la Huasteca.* Existe una copla de dominio público, empleado en un son llamado La Guasanga, la cual expresa

Andando por la Huasteca  
con mi jarana tocando  
en el centro de un huapango  
vide una veracruzana  
la guasanga zapateando.

Esta deja ver que, en la Huasteca, huapango significa festejo de baile, aunque también a los diferentes sones les llaman huapangos, según se ve a lo largo de la obra de Gómez Valdemar (1997). César Hernández Azuara e Iván Cruz aseguran que este término presenta en la Huasteca el significado de baile o música. Hay que agregar además el significado de huapango como agrupación musical, según afirmó en entrevista Lucas Salvador Frías de la Huasteca potosina. Cabe aclarar que Iván Cruz expresó que la categoría de “son huasteco” parece no emplearse dentro de esta tradición, como ha observado en sus viajes a la dicha región, y enfatiza que más bien utilizan el término huapango. Pero el término son, a secas, sí lo halló Alejandro Castellanos (comunicación personal) en su trabajo de campo en la Sierra Norte de Puebla. Este autor refiere que allí los indios usan el término son para su música ritual y le diferencian de lo que se toca en los bailes de placer, a lo cual llaman huapango. Con estos datos se ve que, a nivel popular, uno de los más difundidos significados de huapango es el de festejo de sones y otro es el de música, tal cual se encuentran en Rioverde, en la comarca de Xichú y en la Huasteca.

*Nombres comunes entre los sones arribeños y los de la Huasteca.* Otro factor que refuerza lo señalado acerca del intercambio de influencias es la existencia de denominaciones similares de sones (aunque musicalmente sean diferentes), que comparten tanto los huapangos de la Huasteca como los llamados sones arribeños. Ello se constata al comparar nombres de estos últimos, recopilados en campo, con nombres de algunos sones de huapango de la Huasteca publicados en la obra de Gómez Valdemar (1997). Seguramente esto es el resultado de contacto entre la Huasteca, la Zona Media y la Sierra Gorda. Tales nombres son: *Las rositas, Las presumidas, Los caballitos, Las peteneras, Las conchitas y El apasionado*. Acerca de un son arribeño denominado *El Fandango*, se encontró que, además del nombre, es similar en otros varios aspectos a *El Fandanguito* que se tocaba en varias tradiciones musicales a lo largo de la costa del Golfo. Si bien este son en cada comarca tuvo formas musicales diferentes presentaba en todas un elemento en común: en la Huasteca (Hernández Azuara, 2001: 144) alguno de los asistentes al baile, que era poeta, decía, ¡alto a la

música!, cuando estaban tocando El Fandanguito, y en deteniéndose aquella recitaba composiciones en verso, como cadenas de décimas y trovos en quintilla. En los festejos de huapango del sur de Veracruz (Baqueiro Foster, 1997: 15), donde se tocaban los sonos vulgarmente conocidos como jarochos, cuando estaban interpretando El Fandanguito alguien del público asistente decía, ¡bomba!, y se detenían los músicos para que la persona recitase alguna décima. En Tabasco también se tocaba El Fandanguito, según Baqueiro Foster. En El Fandango arribeño los bailadores también podían recitar estrofas de cuatro renglones, no sólo el guitarrero como generalmente se ve en los festejos de huapango de la Zona Media y la sierra Gorda, acto que podían hacer tanto hombres como mujeres.

*Uso de coplas al estilo huasteco en la contradicción de los poetas arribeños.* Guerrero Tarquín (1988: 113) transcribió dos estrofas, de cinco y de siete renglones, las cuales fueron usadas por dos trovadores en una contradicción en la comarca de Xichú, en los años cuarenta del siglo XX cuando él la visitó. Se entiende en el texto que uno de los participantes de dicho desafío cantó una de esas coplas para ridiculizar a su contrincante, quien le contestó inmediatamente. En la actual tradición de huapango que se cultiva en Xichú no se puede contestar inmediatamente pues cada trovador debe respetar la secuencia de cantar primero la poesía, luego el decimal y, al final, un jarabe o un son. Las estrofas que transcribe Guerrero Tarquín sólo pudieron cantarse en un jarabe o en un son de la tradición moderna. Por su parte Socorro Perea (1989: 14) menciona que en el Altiplano del Potosí y la Zona Media se improvisaban preguntas y respuestas en cuartetos, las cuales, aunque Perea no lo especifica, solamente pudieron cantarse en un jarabe o en un son. Es posible que las hayan cantado de manera semejante a como se hace hoy día, sobre todo hacia el final de las topadas, cuando los trovadores se lían en controversias, a veces con preguntas y respuestas, con formas musicales de los jarabes.

Guillermo Velázquez (1993: 153-169) entrevistó al versador Epifanio Torres nacido en el municipio de Landa, Querétaro. Dicha población se encuentra al este de la Sierra Gorda, enclavada en una porción considerada por algunos habitantes de la comarca como parte de la Huasteca. Este trovador participaba en competencias donde se usaban estrofas improvisadas de cuatro, cinco y seis renglones, con las cuales se formulaban preguntas entre los poetas para hacer competencia. Se entiende que allí las

musicalizaban con sones de huapango de la Huasteca. Como las composiciones en verso utilizadas por don Epifanio se cantaban como versos de los sones de huapango, se podía contestar más rápidamente que si fuese música “arribeña”. Otra similitud con la tradición musical de la Huasteca, es que se desafiaban haciéndose preguntas y respuestas con estrofas de cinco y seis renglones, como lo describe Leonardo Zaleta (1998: 51-54).

Se refiere además que don Epifanio sabía tocar valoneo, con el violín, de donde se puede inferir que los músicos de esta zona interpretaban tanto huapangos de la Huasteca como la música que acompaña a las poesías y decimales; y además, desde luego, conceptuaban el valoneo como instrumental que ha sido uno de los argumentos en que enfatiza el mi trabajo. No obstante en la videograbación de Jorge Antonio Miguel López (1994), el jaranero del grupo que tocó en una velación en Santa María de Cocos, Arroyo Seco, Querétaro, cantó estrofas de ocho renglones en lugar de las de la poesía, y de cuatro líneas en lugar de las estrofas del decimal. Habría que preguntarse entonces si por ventura las composiciones en verso que cultivaba don Epifanio se empleaban como equivalente de las actuales poesías y decimales con acompañamiento del valoneo, tanto en las velaciones como en los festejos de huapango. Este mismo trovador comenta que se usaban dos violines y guitarra, sin jarana, instrumentación similar a la de la tradición de este estudio años atrás. Señala también que en sus controversias tenía al contrincante enfrente, y que hizo bajar del tablado a uno en una de esas contradicciones de las que participaba con sus composiciones en verso que no eran ni poesías ni decimales. A dichos enfrentamientos les clasifica como topar. También califica de poeta a un trovador con quien se enfrentó, y se deduce de sus palabras que no fue con poesías y decimales, pues dice que no aprendió a hacer décimas. Todo lo anterior resalta que hay cosas en común con la tradición de este estudio, por la instrumentación, música, los conceptos de topada y poeta, y por estilarse dos grupos musicales puestos uno frente al otro subidos en tablados para competir.

Las estrofas del relato de Guerrero Tarquín corresponden más a una forma de enfrentamiento del tipo de competencias en que participaba don Epifanio Torres que al de las topadas actuales en las cuales se emplean poesías y decimales. Es decir que este tipo de contradicciones se pudo extender desde la sierra queretana hasta la comarca de Xichú, gracias a las rutas de intercambio comercial, y coexistió con el de poesías y

decimales, como hace entender don Epi fanio que ocurría en la zona donde vivía y dentro de la cual se desplazaba para trabajar.

### **La alineación instrumental de la tradición, y sus posibles influencias de la cultura india colonial del occidente de México y de la Huasteca**

*La alineación instrumental primitiva en los grupos de la Zona Media.* Cándido Martínez de la comarca de Rioverde platicó de una agrupación musical llamada Los Piteros, formada por clarinete, violín y guitarra, que participaba antiguamente en las bodas y musicalizaba los desafíos de verseros.<sup>7</sup> Fernando Nava (S/F) refiere que el violinista Esteban Torres, que toca con agrupaciones de la tradición de este estudio, le manifestó que existió una música o agrupación musical que tenía un clarinete, un violín y la guitarra. Con el tiempo, según don Cándido, el clarinete se cambió por otro violín hacia fines del siglo XIX, la guitarra primitiva (la cual identificó con la sexta) se cambió por la quinta huapanguera, y por último se integró la vihuela, quedando la alineación de instrumentos hoy vigente. Por su lado, Guerrero Tarquín (1988: 136-140, 184), en el libro donde plasma sus recuerdos de los años cuarenta de un viaje a la comarca de Xichú, alude a “una bordona, requinto, vihuela, violín y guitarra”, usados en las competencias de trovadores que presencié.

Respecto al uso de la guitarra huapanguera, Fernando Nava (S/F) dice que se utilizaba en la tradición desde los años veinte. Según Antonio García, en 1946 cuando se inició como trovador ya la empleaban en la comarca de Rioverde, aunque él conoció todavía a músicos anteriores que usaban sextas. Platicó que en Tampico las compraba, es decir en la Huasteca, y de allá mismo aseveró que son originarias. Cándido Martínez, según memorias de su padre, mencionó que se empleaba ya desde 1935 en la comarca de Rioverde. Refiere que él las compra con un fabricante de Dolores Hidalgo, Guanajuato. Lupe Reyes, de la sierra queretana, dijo que cuando se iniciaba como trovador hacia principios de los sesenta del siglo XX, todavía era usual la guitarra sexta en su pueblo, El Refugio. Él aprendió aún con este tipo de guitarra. Guillermo Velázquez también

---

<sup>7</sup> Otros músicos como Miguel González y Bartolo González, de la misma comarca, recordaron haber escuchado por la década de los treinta, del siglo XX, a los piteros, aunque no les asociaron con las confrontaciones de verseros. En la Sierra Gorda queretana nadie recuerda una instrumentación semejante relacionada a la tradición de este estudio, únicamente tuvieron memoria de que se utilizaba la guitarra sexta y dos violines. En la Sierra Gorda de Guanajuato tampoco nadie la recordó asociada a la tradición que nos atañe. Todo esto puede restar confiabilidad al testimonio de don Cándido, aunque no le descalifica del todo, pues lo que afirma dice basarlo en recuerdos de su padre, que es una persona de más edad que cualquiera de los músicos que entrevistamos. Es decir, si bien no hay testimonios directos, tampoco es absurdo proponer que Los piteros participaban en los desafíos de verseros antiguamente.

comentó que empezó a tocar con guitarra sexta y relaciona la difusión de la huapanguera en la Zona Media con un músico avecindado allí originario de la Huasteca. Por todo lo anterior se podría pensar que la guitarra huapanguera tardó un poco más en arraigarse en la Sierra Gorda, tanto la de Querétaro como la de Guanajuato, mientras que en Rioverde arraigó desde más antiguo, y de allí se pudo dispersar hacia dicha Sierra.

Guerrero Tarquín (1988: 136-140, 184) asevera que en la época en la cual hizo su viaje a la comarca de Xichú, se empleaba guitarra en las competencias de trovadores. Como no aclara a qué tipo de ellas se refiere, es fácil deducir que la que se menciona en su libro es la guitarra sexta moderna, la cual fue mencionada por la mayoría de los músicos entrevistados. Pero no hay que descartar que se haya utilizado además otra de tipo diferente, pues Amador Oviedo, vetusto varero del municipio de Victoria, Guanajuato, narró que antes usaban ahí una guitarra parecida a la sexta y que se afinaba en forma parecida, excepto que le faltaba una cuerda. Entonces se trataba de una guitarra quinta que no tenía órdenes dobles de cuerdas, como la huapanguera. Esto daría pie a pensar que tal guitarra quinta, diferente a la huapanguera, antecedió incluso a la sexta, dentro de la tradición de este estudio. Sin embargo sólo osamos sugerir tal cosa respecto al noreste de Guanajuato, por ese testimonio de don Amador. En Rioverde no se encontró evidencia alguna de guitarra semejante, sino sólo de la guitarra sexta y de la quinta huapanguera.

¿Y a qué se refiere Guerrero Tarquín (1988: 136-140, 184) cuando enlista además una bordona, de sonido ronco, relacionada a competencias de poetas?, ¿utilizarían también en dichas competencias alguna especie de bajo quinto, o sexto, como el que parece mirarse en una foto publicada en su libro *Reminiscencias de un viaje a través de La Sierra Gorda, por Xichú y Atarjea* (1988), la cual se puede ver al final de este capítulo?. En la Zona Media pudo usarse también un instrumento parecido, como lo muestra la fotografía del grupo del trovador J. Asención Aguilar de la comarca de Rioverde, de la portada de *Poeta con destino* de Guillermo Velázquez (2000a), la cual se reproduce al final de este capítulo. Velázquez (2000a: 22) asevera que Asención Aguilar fue iniciado en la música por un ejecutante del “bajo”, y señala que su hermano lo acompañaba a veces con el “guitarrón” (Cándido Martínez, de la misma comarca, mencionó también el guitarrón, pero no me quedó claro a qué tipo de instrumento se refería). Entonces el

penúltimo músico de la foto, de izquierda a derecha, probablemente es el hermano de don Asención, y en tal caso el instrumento que porta podría ser el bajo o guitarrón, o también se está haciendo referencia a un guitarrón de mariache.

En lo tocante a la vihuela, un testimonio recopilado por Isabel Flores (2001: 31) indica que en la década de los treinta aún no se utilizaba la vihuela entre los músicos de Xichú. Guerrero Tarquín (1988: 136-140, 184) señala que ya se incluía este instrumento en agrupaciones que intervenían en las competencias de trovadores que observó durante su viaje a la comarca de Xichú, en los cuarenta. Además dicho autor da a entender que él mismo sabía fabricar tal instrumento, pues comenta que alguna vez tocó una vihuela hecha por sus “propias artes”, por lo que se puede deducir que también en San Luis de la Paz, donde vivía, era usual.

Adrián Turrubiates hizo mención de que en Rioverde, a fines de los cincuenta, primero se había integrado la jaranita huasteca a la alineación instrumental y poco después se prefirió la vihuela. En la ya mencionada fotografía de la portada del libro de Guillermo Velázquez (2000a), *Poeta con Destino* (quizá de fines de los cincuenta cuando Asención Aguilar empezó a tocar en festejos de huapango), se puede ver ya la vihuela en la alineación instrumental de la comarca de Rioverde. No obstante don Cándido, de ahí también, asegura que hacia fines de los sesenta, cuando él se inició, la vihuela todavía no era muy usual. Lupe Reyes aseveró que cuando se iniciaba como trovador tampoco era común la vihuela en El Refugio, en la sierra queretana, ni tampoco se empleaba jarana huasteca. Por su parte, Socorro Perea dijo que tanto jaranas de la Huasteca como vihuelas eran habituales entre 1965 y la década de los setenta, lapso en que presenció asiduamente festejos de topada en Armadillo y la Zona Media. En la contraportada del fonograma *Antología del son en Querétaro I* (2000), se dan pormenores acerca de que en Jalpan, desde la década de los cincuenta se integró la jarana huasteca a los instrumentos que acompañan a los versadores de poesías y decimales, donde por lo general no se utiliza la vihuela. Con base a estos datos se concluye, por una parte, que la vihuela parece haberse arraigado en la comarca de Xichú antes que en la de Rioverde, y antes que en El Refugio, en la sierra queretana. Es posible incluso pensar que se empezó a usar en Rioverde por influencias del noreste de Guanajuato, donde debe ser más antigua su presencia según los datos. Respecto a la

jarana huasteca, esta fue desplazada por la vihuela en Rioverde, y continúa siendo utilizada en Jalpan y en otros puntos de la sierra queretana.

En un testimonio sobre el mariache, de 1944, se deduce que la vihuela es originaria de Cocula, en el occidente de México, o que al menos fue más antiguo su uso en esa región que en otras de la república (Jáuregui, 1999: 177-179). Si bien el testimonio no parece tan confiable, resulta evidente que este instrumento tiene una mayor difusión hacia el occidente y no hacia el oriente del país, pues se le encuentra en la tradición de sones de tarima de Tixtla, Guerrero, en los conjuntos de arpa grande de la Tierra Caliente de Michoacán y se empleó en algunos grupos de mariache como los de Cocula, Jalisco (como lo señala el dicho testimonio recopilado por Jáuregui). Algunos de esos lugares fueron recorridos por los arrieros de Xichú, y por los de San Luis de la Paz también, en sus viajes hacia la costa de Guerrero, como asevera Guerrero Tarquín (1988: 81, 191, 203). En otras palabras, la gente del noreste de Guanajuato tenía mayor contacto que la de Rioverde con el occidente de México, de donde parece originaria la vihuela. Esto explica que en las dichas poblaciones del noreste de Guanajuato arraigara más tempranamente la vihuela que en Rioverde, donde, asimismo, por existir un contacto directo con la Huasteca, el arraigo de la guitarra quinta huapanguera fue más temprano que en la Sierra Gorda, y se adoptó la jarana huasteca antes que la vihuela.

*Similitudes entre agrupaciones musicales que se encuentran a lo largo de lo que fueron las jurisdicciones del convento de Sichú de Indios y de la Custodia de Santa Catalina, con las del noreste de México.* En la foto del libro de Guerrero Tarquín (1988) se aprecia una alineación instrumental conformada con una especie de bajo quinto, otro instrumento cuya caja de resonancia es ovalada que tiene brazo y diapason, y un violín. Según su testimonio se trata de “músicos de la región”, es decir de la Sierra Gorda por donde viajaba. Este tipo de agrupación presenta el esquema de dos instrumentos melódicos, el violín y el de caja ovalada, ya que este último se punteaba pues quien le porta tiene una espiga o plectro en la mano. Lo que parece un bajo quinto debió ser para el acompañamiento armónico y rítmico. Por lo tanto esta alineación instrumental resulta similar a la usada en la tradición aquí estudiada, sobre todo al antiguo esquema de dos violines y guitarra. Es obvio que el lugar de uno de los violines lo ocupa el instrumento de caja ovalada y el lugar de la guitarra lo ocupa esa especie de bajo quinto.

En el mismo ámbito de la alineación de la agrupación musical, Salvador Resendiz recuerda una agrupación de músicos del Capulín, San José Iturbide, en el noreste de Guanajuato, llamada Los Pitillos o Pititos, formada por dos instrumentos melódicos, un violín y un “pito”, más una guitarra y tambor. Esta es muy similar a Los Piteros que describe don Cándido Martínez, y se parece a la que describe Fernando Nava, excepto que el lugar del clarinete lo ocupa un pito.

Los xi’ui de Santa María Acapulco emplean dos violines y guitarra sexta (como era la alineación instrumental antigua usada en la tradición mestiza de las velaciones y huapango de la Zona Media del Potosí y de la Sierra Gorda), para acompañar minuets en sus velaciones y para ejecutar la música de la danza de la Malinche.

En el fonograma *Música entre los Chichimecas* (S/F) se indica que los ézar, de San Luis de la Paz, tienen agrupaciones musicales de dos violines, tambor redoblante y tambora, o dos violines guitarra y vihuela. Queda de manifiesto que la tambora y el redoblante se pueden sustituir por guitarra y vihuela, respectivamente, quedando intacta la parte melódica de los dos violines. Este último esquema de la alineación instrumental de dichos indios es muy parecido al usado antes en la tradición mestiza de las velaciones y el huapango. De hecho, al oír el fonograma mencionado se escucha un clarinete combinado con violín, lo que muestra que también habría cierta similitud con Los Piteros y Los Pititos, por agregar un instrumento de viento con los de cuerda. Otra similitud es el repertorio que acompañan, compuesto de de minuets, jarabes y son de huapango.

En Nuevo León existía un grupo tradicional que tocaba para festejos de bodas, con violín, flauta, guitarra y tamboril (Pedro Gómez, 1997: 230-234), cuyo repertorio se componía de piezas que, según el autor, tenían similitud con los sones de la costa. Esta alineación de instrumentos es parecida a Los piteros, excepto porque estos últimos no usaban tambor, y a los pititos. También en Nuevo León y Tamaulipas, territorios vecinos de la Zona Media, se tocan jarabes y huapangos con un tambor y uno o dos clarinetes, agrupación conocida como Tlahualilos, lo cual los hace similares con todas las alineaciones instrumentales anteriores por el uso de dos instrumentos melódicos, aunque aquí los dos son de aliento (folleto del fonograma *Tesoros de la Música Norestense*, 1991: 5). Otro tipo de agrupación con dos instrumentos de viento se estila

entre algunos grupos indios de la Huasteca, formado con dos chirimías y tambor (fonograma *La voz de las Huastecas*, S/F).

En suma, hay patrones semejantes en la composición de agrupaciones musicales desde el noreste de Guanajuato hasta Nuevo León y Tamaulipas. Una explicación se puede hacer desde la hipótesis ya planteada de las rutas comerciales. Si bien no se hallaron documentos que mencionen nexos mercantiles entre Nuevo León y la Zona Media de San Luis del Potosí, existe un camino que va desde esta última área hasta Tula y Jaumave y continúa hasta Ciudad Victoria, poblado que existía desde el siglo XVIII con el nombre de Aguayo, desde donde se puede llegar hasta Monterrey. Otra explicación es que todas derivan de orquestas religiosas implantadas por los frailes entre los indios, como veremos más adelante en este capítulo.

*Similitudes entre diversas agrupaciones musicales tradicionales a lo largo de lo que fue el obispado de Michoacán.* Hemos considerado que las rutas comerciales fueron muy importantes para establecer las influencias culturales en la zona de estudio, aunque es algo que necesita profundizarse más, y ha quedado mostrado que entre la zona de estudio y regiones tan lejanas como la costa de occidente o el noreste colonial se estableció la comunicación y, con ello, el comercio, la migración y el intercambio cultural. Sin embargo hubo también factores históricos que influyeron en la tradición estudiada de la Zona Media de San Luis y la Sierra Gorda.

Es notorio que casi todos los poblados en donde existen o han existido grupos con alineaciones similares a la que se estila en las velaciones y huapango, pertenecieron al otrora obispado de Michoacán y a su vecino episcopado de Guadalajara (ver el mapa al final de este capítulo). Tales grupos, que tocan o tocaron sones seculares, tienen una alineación formada frecuentemente por dos instrumentos melódicos, como dos violines, más los instrumentos de armonía, ritmo y bajo, como jaranas, guitarrones y arpas.

Al respecto, una agrupación de dos violines y guitarra fue mencionada en el rancho de El Cazadero, San Juan del Río, Querétaro, comarca que perteneció al dicho obispado de Michoacán, según el mapa referido, la cual acompañaba el baile de jarabes.

En lo tocante a grupos de mariache, en pueblos del sur de Jalisco se empleaban dos violines, guitarra quinta y arpa (folleto del fonograma *El son del sur de Jalisco*, 1980: 1-2). En Cocula Jáuregui (1999) recogió información acerca de que los grupos tradicionales de mariache se conformaban con violines, vihuelas y guitarrones. Según otros testimonios, en Nayarit usaban uno o dos violines, guitarra grande o guitarrón y violón o contrabajo tocado con arco (Jáuregui, 2001: 5-7). Jáuregui también refiere que Amado Nervo (1962: 175), en el cuento de Pascual Aguilera, imagina un grupo de fines del siglo XIX que amenizaba una boda en Tepic, que coincide con las alineaciones instrumentales de mariache en ese estado ya que se conforma con dos violines, dos guitarras (las cuales podrían ser guitarrones pues en la obra de Jáuregui se indica que a estos se les dice así en Nayarit), un contrabajo y, además, se menciona un “pistón”, el cual puede ser una trompeta. De ser así, en los grupos de mariache de Tepic el uso de la trompeta es anterior a la época en que, según se cree, Emilio Azcárraga la integrara a los grupos de mariache que tocaban en la XEW. Los de Colima se componían de arpa, dos violines y guitarrón. Álvaro Ochoa (2000: 102) presenta un testimonio histórico que indica que en Santiago Ixcuintla los instrumentos que se usaban eran violines, arpas y vihuelas, o violín, redoblante, platillos y tambor. Los de Sinaloa, como informa Thomas Stanford en el folleto de su fonograma *El Son Mexicano* (2001), usaban dos violines, guitarra sexta y guitarrón.

En Apatzingán, Michoacán, en la tradición de arpa grande hemos visto que usan dos violines, arpa, vihuela y la guitarra o jarana, cuyo nombre más conocido en el ámbito académico es el de guitarra de golpe, mismo que no escuché en el trabajo de campo.

De la misma costa del Pacífico, pero más al sur, se tienen noticias de un dúo instrumental procedente de Cuajinicuilapa, pueblo ubicado en los lindes de Guerrero y Oaxaca, en la Costa Chica, no tan alejado de Acapulco que fuera el con fin austral del obispado de Michoacán. Se componía de un instrumento de viento (que por su forma parece ser chirimía) y un violín, por lo cual es parecido al que forman los ángeles de la pintura de San Miguel Tolimán, de la que hablaremos después, y tiene similitud con Los piteros y Los pitillos. Dicho dúo quedó representado en una ilustración, que se reproduce al final de este capítulo, tomada del libro *Cuijla* de Gonzalo Aguirre Beltrán (1985: 164-172), en la que aparece musicalizando un entierro en el que se solían tocar “minué y sones alegres”.

Las semejanzas indican cierto parentesco entre todas estas alineaciones instrumentales, de diversas tradiciones musicales, con la usual en la tradición de velaciones y huapango que aquí se estudia. Todas ellas proceden de porciones de los actuales estados de San Luis de Potosí, Guanajuato, Querétaro, Jalisco y Michoacán, áreas que pertenecieron al otrora obispado de Michoacán, y de algunas zonas ubicadas dentro de lo que fue el territorio del episcopado de Guadalajara, contiguo al de Michoacán, y de la Costa Chica, cercana a los confines australes del obispado de Michoacán. Estas semejanzas se podrían explicar, como ya dije, primero por las rutas comerciales, pero también se pueden entender tales similitudes al considerar que todos esos grupos musicales recibieron influencias de orquestas religiosas implantadas por los frailes del obispado de Michoacán, como veremos a continuación.

*La posible reminiscencia de orquestas coloniales religiosas en todas estas agrupaciones musicales.* En cuanto a los grupos musicales tradicionales del noreste de Guanajuato, la Zona Media de San Luis Potosí y de Tamaulipas, se puede argumentar que guardan similitudes por descender de orquestas religiosas implantadas entre los indios por los frailes franciscanos del convento de *Sichú de Indios* (hoy Victoria, Guanajuato), los cuales fundaron *La Custodia de Sancta Cathalina Virgen y Mártir de Alejandría del Río Verde*, cuya jurisdicción abarcaba hasta Tula y Jaumave, del actual Tamaulipas. Dichos frailes pertenecieron al obispado de Michoacán. De la Custodia de Santa Catalina 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 que se reproduce al final de este capítulo. 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 la de Los piteros que incluían violín y clarinete, o semejante a Los pitillos de El capulín, 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, píñano, 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. Este último instrumento es mencionado también en uno de los documentos, del siglo XVII, publicados por Primo Feliciano Velázquez (1987, III: 281), el cual refiere que en una de las misiones de la Custodia de Santa Catalina, llamada Las Guapas, había maestros de *harpa* y de guitarra. 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, que se reproduce al final de este capítulo, 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).

Respecto a los grupos musicales 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 arpa que puede ser armónica o puede ser melódica. Esta agrupación está emparentada con los grupos de mariache por usar arpa, 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 arpa. 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 religiosas antiguas. 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 aunque no era de mariache 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 para mí.

Apoya el argumento anterior el hecho de que se sabe que las orquestas religiosas fueron implantadas entre los indios de Michoacán 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 minuets para veladas (Jáuregui, 2001: 7). En Apatzingán, los conjuntos de arpa grande participan también en eventos religiosos llamados funciones, donde se tocan minuets o danzas para alabar a los santos. También la música y el canto de la tradición de este estudio tienen aplicación 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.



Figura 3. Pintura de la iglesia de San Miguel Tolimán.



Figura 4. Pintura española de Pedro de Berruguete, siglo XV (Juan Ma Sánchez, 2001).



Figura 5. La foto del libro de Guerrero Tarquín (1988), sin número de página.



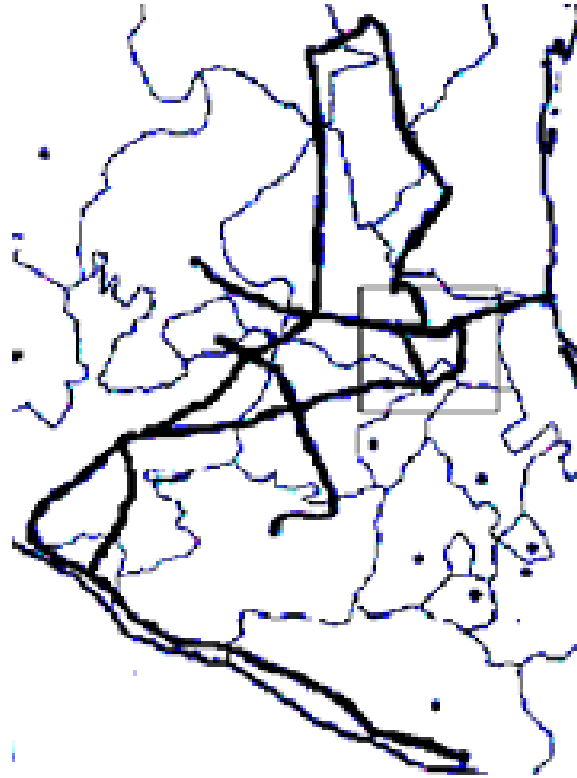
Figura 6. El grupo de J. Asención Aguilar, portada de *Poeta con destino* de Guillermo Velázquez (2000a).



Figura 7. Mariache de Nayarit (Jáuregui, 2001)



Figura 8. Dúo de la Costa Chica (Aguirre Beltrán, 1985: 164).



**Mapa 5. Rutas que comunicaban la Zona Media de San Luis del Potosí y la Sierra Gorda (en el recuadro), con la costa de la Huasteca, con la costa del occidente y con el noreste de México.**



Mapa 6. Obispado de Michoacán en el siglo XVI, según René Acuña (1987), sin número de página.

Al final de este último capítulo, lo que podemos afirmar es que las transformaciones de las velaciones y el huapango aquí estudiados se debieron tanto a la influencia de las rutas comerciales por las que transitaban los arrieros, como a transformaciones particulares que sufrieron grupos musicales que implantaron los frailes durante la evangelización de los indios de la Zona Media de San Luis Potosí y de la Sierra Gorda. Al pasar del ámbito religioso al secular los cambios se sucedieron en diversos aspectos, sin duda para hacer más atractivo y alegre el espectáculo para el pueblo en general. En cada lugar se incorporaron, desecharon o sustituyeron los instrumentos que mejor convenía a la fiesta popular. En todo caso, queda demostrado que la zona de estudio tuvo relaciones estrechas, tanto históricas como coyunturales, con otras áreas de la república en donde se cultivan o cultivaron géneros musicales tradicionales con estrofas en décima, como en el occidente de México y en la Huasteca, y con agrupaciones instrumentales semejantes. Igualmente, a pesar de que en la actualidad en cada una de estas regiones los grupos que tocan esas expresiones musicales se han diversificado en su composición instrumental original, patrones musicales y número de instrumentistas, todas conservan una alineación instrumental esencial en sus agrupaciones musicales que hace suponer que derivan de un tronco común, primero religioso y luego secular.

## CONCLUSIONES

Respecto a la extensión geográfica de la tradición, las publicaciones consultadas señalan que abarca una vasta región, entre los estados de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato, aunque no en todas las poblaciones existen músicos locales por lo que tienen que llevarlos de fuera. Dentro de la zona delimitada, en algunas partes ya ha desaparecido la tradición y en otras tiende a desaparecer. Pero como contraparte, los músicos llegan a viajar mucho más allá de dicha región, a ciudades como México o Monterrey, o a donde han migrado naturales de la comarca.

En la región de estudio donde se hizo el trabajo de campo, en Rioverde, El Refugio y en el noreste de Guanajuato, es común usar para la vertiente secular el término huapango sin el adjetivo de arribeño, mientras que en Jalpan se asocia solamente con los sones de la Huasteca. La tradición de este estudio consta de dos vertientes: una religiosa y otra secular, diferenciadas claramente por los términos velación y huapango, respectivamente. Ambas tienen elementos en común en cuanto a lírica y música, pues comparten el uso de dos tipos de composiciones en versos, las poesías y decimales, acompañadas por tonadas, valoneo o valona. En cada vertiente se añaden elementos propios de cada una. En la religiosa se emplea la cancioncita para iniciar el canto, y la pieza religiosa o minuete para concluir. En la secular se usan jarabes y sones para finalizar.

Algunas personas entrevistadas, tanto de Río Verde como de Xichú, señalaron que la Zona Media es la cuna de esta tradición, por lo que esta afirmación hay que tomarla en serio para la interpretación histórica acerca de los orígenes de la misma. Según documentos coloniales la población india de dicha área logró alcanzar un segundo grado de hegemonía que le permitió influenciar a otras castas como los afro-mestizos, que se infiltraban a vivir en los pueblos de los naturales como pseudoindios. Es decir, pudieron quedar varios elementos de la cultura india en la de los mestizos actuales de la zona, aunque ciertamente no hay evidencias que prueben la influencia concreta de la música de los *xí'ui* en la tradición musical mestiza de las velaciones y el huapango.

Se ha dicho que los trovadores de poesías y decimales descienden de los juglares. Si bien hay similitudes entre unos y otros, como el hecho de que la temática de

Carlomagno existe tanto en el romance, asociado a los juglares, como en las poesías y decimales, se diferencian en que las composiciones de los primeros tienen estrofas parecidas a la copla, y las de segundos son derivadas de la décima. Por los casetes de Guillermo Velázquez parecería que los trovadores de poesías y decimales son eminentemente críticos en cuestiones políticas y sociales en general. Pero debido a que se les contrata específicamente para alabar a santos y cantar parabienes a los empresarios que les contratan, es lógico que dicha crítica no sea tan frecuente en los festejos de música y baile de la tradición aquí estudiada. Esta puede llevarse a cabo en festejos alternativos que apenas están cobrando auge gracias a Guillermo Velázquez. La participación de los trovadores en un festejo secular se limita más frecuentemente a la topada o bravata entre media noche y el amanecer, sin embargo antes era más común que amenizaran todo el día en las bodas, dando parabienes a los desposados y cantando por historia acerca del devenir del matrimonio y otros temas similares, desde Adán y Eva hasta la actualidad, sin subir a los tablados. Las horas del día son amenizadas hoy día con frecuencia por bandas de viento, mariachis o conjuntos norteros.

Las décimas son una innovación literaria que cobró fuerza especialmente entre los siglos XVI, XVII y XVIII, aunque ya existían desde el siglo XV. A nivel popular, hoy apenas se usan en España en tradiciones en las cuales se les canta, ya que predomina el uso de la copla en ese ámbito. En cambio en toda la América hispana se encuentran muchos géneros populares en que se canta la décima. Éstos han influenciado a tradiciones españolas similares que han suplido la copla por la décima en época reciente. Entonces es un estereotipo que géneros musicales populares como el estudiado, el cual utiliza la décima para el canto, haya llegado tal y como se le conoce desde España. También es un error pensar que la décima popular es siempre espinela. En realidad existieron diversos modelos de rima en los géneros tradicionales donde se cantan las décimas, los cuales lentamente han disminuido para ser suplantados por el modelo atribuido a Espinel, que es el más aceptado a nivel “culto”. Al contrario del estereotipo que se maneja acerca de la valona como un tipo de composición en décimas glosadas en pies forzados de cuarteta obligada, basado en la categoría académica creada por Vicente T. Mendoza, los datos etnográficos de la región donde se cultiva la tradición de este estudio señalan que ahí se le considera predominantemente música, y hasta el mismo Vicente Mendoza informa de algo semejante según los datos que le proporcionaron sus colaboradores.

Dentro del desarrollo histórico de la tradición de este estudio influyeron tanto tradiciones del occidente como del oriente de México, cosa que se refleja en la instrumentación que consta de dos violines, como varios grupos tradicionales del occidente, una vihuela, como los mariaches de Cocula, o una jarana y una guitarra quinta de la tradición musical de la Huasteca. La influencia también se rastrea por el uso del nombre huapango que se aplica a los festejos donde se bailan y se tocan las poesías y decimales, sones y jarabes, y a la música empleada en estos, como se hace en la Huasteca. Las rutas comerciales que confluían en la comarca, desde la costa occidental hasta la oriental de México, sustentan este argumento.

Si bien se considera generalmente que los grupos mestizos tradicionales de sones sólo han usado instrumentos de cuerdas, los datos que recabamos acerca del uso de instrumentos de viento, tanto en agrupaciones de huapango de la Zona Media del Potosí como en otras agrupaciones similares del noreste de Guanajuato, del noreste y del occidente de México, dan pie a pensar que derivaron de orquestas religiosas que incluían instrumentos de cuerda, viento y percusiones, de las cuales se tiene noticia que fueron implantadas por los religiosos en el obispado de Michoacán, al cual pertenecía la región donde actualmente se cultiva la tradición que nos incumbe, y que también existieron en lugares próximos al noreste de Guanajuato, como en Tolimán, según pinturas antiguas que se encuentran en iglesias coloniales.

Cuando en una sociedad estratificada una clase hegemónica se apropia de géneros musicales de las clases subalternas, como el aquí estudiado, inevitablemente se producen cambios en ellos, a pesar de que se instituyan movimientos que supuestamente buscan la conservación de dichas tradiciones en los que, de todos modos, se difunden conceptos inexactos sobre ellas debido a que dichos movimientos son controlados por unas cuantas personas que propagan sus interpretaciones particulares acerca de la tradición que promueven, creando estereotipos.

## BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, RENÉ, editor

1987 *Relaciones geográficas del Siglo XVI: Michoacán*, Vol. 9, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México (Etnohistoria, serie antropológica, 74).

AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO

1985 *Cujla 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 Y RODRÍGUEZ LEÓN, FÉLIX

2000 "Música pame de Querétaro, Cantos sonos 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.

AMATULLI VALENTE, FLAVIANO

1979 *Los chinantecos, cultura y evangelización*, Misiones Culturales de Baja California, A. C., México.

BAQUEIRO FOSTER, GERONIMO

1997 "La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano", en *Son del Sur* No 4: 9 – 21, Chuchumbé, A. C., México.

BARTH, FREDERIK

1976 *Los grupos étnicos y sus fronteras, La organización social de las diferencias culturales*, Fondo de Cultura Económica, México (Sección de Obras de Antropología).

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.

COHN, LAWRENCE, coordinador

1996 *Solamente blues*, Odín Ediciones, Barcelona.

*CUERPOS DE MAÍZ*

2000 *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la Huasteca*, CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México.

DICCIONARIO ILUSTRADO VOX/LATINO-ESPAÑOL/ ESPAÑOL-LATINO  
1991 *Diccionario ilustrado vox/ latino-español/ español-latino*, Bibliograf 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.

GARCÍA MARTÍNEZ, BERNARDO

1985 *Historia de México*, Editorial Everest, León España (Colección Raíces Mexicanas).

GARCÍA UGARTE, MARTA EUGENIA

1999 *Breve historia de Querétaro*, Fondo de Cultura Económica – Colegio de México, México (Sección de Obras de Historia, Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana).

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 DANÉS, PEDRO

1997 “IV. Los negros en el Nuevo Reino de León, siglos XVII y XVIII”, en *Presencia africana en México: 199-258*, obra coordinada por Luz María Martínez Montiel, CONACULTA, México (Claves de América Latina, Nuestra Tercera Raíz).

GÓMEZ VALDEMAR, TOMÁS, compilador

1997 *Así canta la Huasteca*, Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas Tamaulipas, Ciudad Victoria

GUERREROTARQUÍN, 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).

GUIA ROJI

1999 *México, miniatlas de carreteras, versión para el farmacéutico*, Carter Wallace S. A., México.

GUTIÉRREZ, GILBERTO YPASCOE, JUAN

1985 *La versada de Arcadio Hidalgo*, Fondo de Cultura Económica, México.

HARRIS, MARVIN

1977 *El desarrollo de la teoría antropológica*, Siglo XXI, Madrid

- H. DE GIMÉNEZ, CATALINA (sic)  
1991 *Así cantaban la revolución*, Grijalbo/CONACULTA, México (Colección Los Noventa, 73).
- 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.
- JIMÉNEZ DEBÁEZ, YVETTE  
2005 “Un perfil y una obra, Socorro Perea. Semblanza”, en *Glosas en décimas de San Luis Potosí: De Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*: 19-43, 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).
- JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA  
2001 *Xantolo, el retorno de los muertos*, CONACULTA, FONCA, México.
- MARTÍNEZ MONTIEL, LUZ MARÍA, coordinadora  
1997 *Presencia africana en México*, CONACULTA, México (Claves de América Latina, Nuestra Tercera Raíz).
- MELÉNDEZ DE LACRUZ, 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 sonos jarocho*, inédito, México.
- MÉNDEZ, MARÍA ÁGUEDA, compiladora  
1992 *Catálogo de textos novohispanos marginados. Inquisición s. XVIII y XIX*, A. G. N., Colegio de México, UNAM, México.  
1997 *Catálogo de textos novohispanos marginados. Inquisición s. XVII*, Colegio de México, FONCA - A. G. N., 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.

MIGUEL LÓPEZ, JORGE ANTONIO

1994 *Celebración a la Virgen de Fátima y a san Isidro*, videograbación en VHS realizada en Santa María de Cocos, Arroyo Seco, Querétaro, Centro de Investigación y Documentación, 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.

MONROY CASTILLO, MARÍA ISABEL

1999 *Breve historia de San Luis Potosí*, Fondo de Cultura Económica – Colegio de México, México (Sección de Obras de Historia, Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana).

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).

NAIF CHESSANI, ELÍAS

2003 *Ponencia sobre la topada arribeña, 3º encuentro de decimistas y versadores de Latinoamérica y el Caribe*, inédita, San Luis Potosí.

NAVA L., FERNANDO

1995 “Los Pames de San Luis Potosí” en *Etnografía contemporánea de los Pueblos Indígenas de México*, tomo tres, Región Oriental: 283 – 315, INI – SEDESOL, México.

(S/F) *Otro cuarteto de cuerdas*, fotocopias proporcionadas por el autor.

NERVO, AMADO

1962 “Pascual Aguilera” en *Obras completas de Amado Nervo*, tomo I, prosas, 185-187, Editorial Aguilar, Madrid.

OCHOA SERRANO, ÁLVARO

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

ORDÓÑEZ CABEZAS, GIOMAR

2002 *Los pames de la Huasteca queretana ante la migración y la carencia de tierras 1950-2000*, tesis de licenciatura, ENAH, México.

ORTÍZ VIDALES, SALVADOR

1941 *La arriería en México*, Ediciones Botas, México.

OSORIO CERVANTES, VICENTE

1993 "Introducción, El huapango arribeño", en *Poeta dime tus razones, tres trovadores campesinos queretanos*, J. Guadalupe Reyes, Epifanio Torres, Mauro Villeda: 7-22, compilación de Guillermo Velázquez, 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).

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).

PÉREZFERNÁNDEZ, 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).

POESIA ÉPICA

(S/F) ([http://ilt.situ.edu/bekurtz/\\_bt\\_bin/shtml.dll/civilización\\_interactiva/literature1/poesia\\_epica.htm](http://ilt.situ.edu/bekurtz/_bt_bin/shtml.dll/civilización_interactiva/literature1/poesia_epica.htm)).

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.

REGIONES DE MÉXICO, DIÁLOGO ENTRE LAS CULTURAS

2002 *Regiones de México, diálogo entre las culturas*, año 1, No 1, CONACULTA, México.

RODRÍGUEZ VICENCIO, ALEJANDRO

1996 “La trova del son arribeño, Guillermo Velázquez y los Leones de La Sierra de Xichú, Panorama de una perspectiva”, en *El Bagre*, octubre - noviembre, 56-60, Tampico.

2002 *El huapango como forma de expresión de la cultura popular en la sierra queretana/ Discursividad, determinación y género*, informe final de investigación, inédito. Querétaro.

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.

SÁNCHEZ, JOSÉ HERMENEGILDO

1990 *Crónica del Nuevo Santander*, CONACULTA, México (Regiones).

SÁNCHEZ, JUAN MARÍA

2001-2006 La flauta y el tamboril (<http://www.tamborileros.com>), Extremadura.

SEVILLA, AMPARO

1990 *Danza, cultura y clases sociales*, INBA, México.

2000 “Introducción”, en *Cuerpos de maíz: Danzas agrícolas de la Huasteca*: 13-31, CONACULTA - Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México.

SIERRA GORDA: PASADO Y PRESENTE

1994 *Sierra Gorda: pasado y presente, Coloquio en homenaje a Lino Gómez Canedo*

1991, Fondo Editorial de Querétaro, Consejo Estatal para la Cultura y Las Artes, Secretaría de Educación, Gobierno del estado de Querétaro, Querétaro (Colección Cuarta de Forros, 6)

SOUSTELLE, JACQUES

1993 *La familia otomí – pame del México central*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Fondo de Cultura Económica, México (Sección de Obras de Historia).

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.

TREDICI, JACINTO.  
1962 *Historia de la filosofía*, Editorial Difusión, Buenos Aires.

VÁZQUEZ VALLE, IRENE  
1991 *Relatos con música y chocolate*, Instituto Mora, México.

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.

VELÁZQUEZ BENAVIDEZ, 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 decimistas y versadores de Latinoamérica y El Caribe: 3-12*, Instituto Cultural de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

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

ZAMUDIO R., SERGIO, RZEDOWSKI, JERZY  
1992 *La vegetación en el estado de Querétaro*, Instituto de Ecología Centro Regional del Bajío, CONACYT, Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán, CONCYTEQ, SEP, UAQ, Querétaro.

### **Fonogramas**

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

*ANTOLOGÍA DEL SON EN QUERÉTARO I*

2000 Casete, Fondo Estatal Para La Cultura y Las Artes de Querétaro, UAQ,  
CONECULTA-Querétaro, Querétaro.

*CORRIDOS Y TRAGEDIAS DE LA FRONTERA*

1994 2 discos compactos, Arhoolie Records, Berkeley (Mexican American Border  
Music, vol. 6 y 7).

*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, XEANTANCANHUITZ DE LOS SANTOS SLP*

(S/F) Disco compacto, pirata, México.

*MARTÍNEZ HUERTA, CÁNDIDO*

(S/F) *Cándido Mtz. Vol. 17*, casete, grabación casera, El Aguacate.

*MÚSICA PAME DE QUERÉTARO*

2000 Casete, PACMYC, México.

*¡QUÉ ES AQUELLO QUE RELUMBRA...!*

2000 Casete, Estudio Kurhaal!, Casa para el Arte y la Cultura P'urhepecha, Paracho.

*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.

*VELÁZQUEZ BENAVIDES, GUILLERMO*

1989 *En el África austral*, casete, Pentagrama, México.