



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**ORGANOLOGÍA Y ORGANOGRAFÍA EN LA
RELACIÓN DE MICHOACÁN DE FRAY JERÓNIMO DE
ALCALÁ. UNA APROXIMACIÓN
ETNOMUSICOLÓGICA AL PICTOGRAMA
MICHOACANO**

TESIS

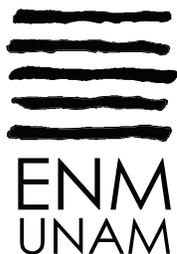
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA

JOSÉ RAFAEL RODRÍGUEZ LÓPEZ

ASESOR DE TESIS.

DR. FELIPE RAMÍREZ GIL



MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE DE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Por su incondicional amor, comprensión y apoyo. Con gratitud infinita, dedico
esta tesis a:

mi madre, Gaudencia Francisca López López

y a

mi padre, José Rafael Rodríguez Calderón.

¿A caso son verdad los hombres?

Porque si no, ya no es verdadero nuestro canto.

Anónimo náhuatl. (León-Portilla, 2009, 123)

Contenido.

Introducción.	1
Capítulo I Contexto histórico del Michoacán virreinal temprano.	
Territorio y población.	10
Breve esbozo histórico, geográfico y fisiográfico del estado de Michoacán.	10
Los p'urhépecha y otras naciones indígenas hasta el siglo XVI en Michoacán.	15
Los p'urhépecha prehispánicos.	15
Otras naciones indígenas hasta el siglo XVI en Michoacán.	21
Capítulo II Antecedentes generales de la Relación de Michoacán.	26
Historia breve sobre el origen y descripción de la <i>Relación de Michoacán</i>	26
Veracidad de la personalidad autoral de la <i>Relación de Michoacán</i> .	
Obra realizada por fray Jerónimo de Alcalá.	29
Fray Jerónimo de Alcalá. Precursor de la etnomusicología en Michoacán.	31
El método de investigación empleado por los frailes cronistas del siglo XVI.	32
Capítulo III Organología y organografía general en la <i>Relación de Michoacán</i>	34
Propuesta de clasificación organológica y organográfica para los instrumentos musicales en la <i>Relación de Michoacán</i>	34
Criterios básicos para el acercamiento organológico	

musical de la <i>Relación de Michoacán</i>	37
Clasificación y descripción de los instrumentos musicales en la <i>Relación de Michoacán</i>	39
Clasificación generalmente aceptada para los instrumentos musicales.	41
Capítulo IV Descripción general de los instrumentos musicales que registra la <i>Relación de Michoacán</i>	46
Los instrumentos musicales.	46
Los idiófonos.	46
<i>Bordón o lanza</i>	46
Bastón sonaja.	55
Sartales de cascabel.	58
Sonajas.	62
Quiringua.	64
Caparazones de tortuga.	67
Huesos de caimán.	69
Los membranófonos en la <i>Relación de Michoacán</i>	72
Tambores.	72
Los aerófonos en la <i>Relación de Michoacán</i>	72
<i>Caracol/bocina</i>	72
Trompeta/corneta.	76
Silbatillos que contrahacía a las águilas.	78
Conclusiones.	80
Anexos.	84
Anexo 1.	84
Anexo 2.	90
Tabla de instrumentos musicales que aparecen en las láminas.	94

Anexo 3.	95
Cuadro de instrumentos y acciones musicales.	104
Bibliografía.	107

Introducción.

La *Relación de Michoacán*, es un manuscrito elaborado por el franciscano Fray Jerónimo de Alcalá entre los años 1539 y 1541. Este documento, está organizado en tres grupos temáticos. Lamentablemente, la primera parte, se encuentra desaparecida, a excepción de una foja que contiene la descripción de una desconocida celebración religiosa, por lo que es realmente poco lo que al respecto se pudiera comentar.

La segunda parte está compuesta por 35 capítulos, de los cuales, 26 se encuentran ilustrados con una pictográfica. Y finalmente, la tercera parte, conformada por 29 capítulos, reforzados con 17 láminas pictográficas.

De manera general: la segunda parte, habla de la historia y genealogía del linaje de los gobernantes, así como de las normas de justicia que empleaban para mantener el equilibrio del tejido social.

La tercera parte –en términos similares a la segunda-, describe las formas de gobierno que proporcionaban cohesión entre las cuatro provincias con las que estaba constituido el basto imperio.

En mi opinión, La *Relación de Michoacán*, es una rica descripción ideológica, en donde los ejes temáticos que rigen el contenido discursivo, son la conquista ritual, como medio que consagra el sacrificio humano, las formas de hacer la guerra y la importancia e inmanencia del fuego como símbolo perene del dios del sol, Curicaveri (Espejel 2008).

En este documento, se encuentran inmersos el mito, la magia y la celebración ritual, mismos que en conjunto, juegan un papel fundamental, ya que con base en ellas, construyen la justificación de sus beligerantes procedimientos de sometimiento y conquista (Westheim, 1972: 13-62)

De entre muchos otros elementos y pese a la violencia con la que de manera intermitente el documento se reviste, también nos muestra otro tipo de manifestaciones culturales. En donde la musicalidad de las expresiones sociales y culturales, a lo largo del discurso, tienen presencia indisoluble.

Lo que me llevó a suponer que la *Relación de Michoacán*, es también un documento con un alto contenido de tradiciones musicales.

En el verano de 2006, hojeando por primera vez el facsímil de la *Relación de Michoacán* (2001), que resguarda la biblioteca del exconvento de Tiripetío, Michoacán, pude advertir que en los pictogramas -de entre personas, objetos y paisajes- se podían identificar, algunas imágenes que representaban una variedad de artefactos y escenas susceptibles de ser considerados como sonoras o musicales.

Con una lectura de la edición paleografiada con notas de Francisco Miranda (1980), Moisés Franco (2000) y la edición con un estudio introductorio de Gean Marie Le Clézio (2008), es que es posible darle forma al corpus temático del presente trabajo.

De entre todas las imágenes contenidas en las 44 láminas, destaca un objeto bastante similar a una lanza, misma que por sus constantes apariciones, es factible determinar su insistente presencia dentro de las láminas.

Con estos elementos, es posible suponer las hipótesis de que: 1) la *Relación de Michoacán*, es también es un documento musical. 2) que los objetos parecidos a una lanza, bien podrían tratarse de idiófonos con una carga simbólica bastante significativa, razón por la cual se podría explicar sus continuas apariciones. 3) que en los pictogramas, podría haber la posibilidad de descubrir instrumentos y o artefactos sonoros que por alguna razón, no habían podido ser identificados. 4) saber si el empleo de la organología, es o no una herramienta pertinente que me pudiera auxiliar en la clasificación de instrumentos musicales y sonoros que se encuentran de manera iconográfica y escrita. (Seevas, 1992: 238).

Para ello, de las 44 láminas, y bajo un criterio etnomusicológico, seleccionar las láminas que contienen escenas sociales y formas alusivas a instrumentos musicales.

Para tal efecto, no basta la incursión óptica, también es necesaria la lectura de las glosas que contiene dicha *Relación*.

Para tal efecto, la publicación con una introducción comentada de Gean Marie Le Clézio (2008), por ser la paleografía más reciente, es la más factible de ser utilizada.

Existen más publicaciones, como las de Francisco Miranda (1980) y Moisés Franco (2000), en cuyos volúmenes, incluyendo a la de Le Clézio, también contienen fotografías de los pictogramas. Pero las fotografías de esta última publicación, con todo y que son a color, resultan ser de baja resolución.¹

Por lo que para alcanzar nuestros propósitos, es necesario obtener del Facsímil, fotografías a 10mpx de las láminas, de cuyas características esenciales, consisten en que está elaborado y pintado a mano, en idéntica semejanza a la *Relación* original.²

El propósito de fotografiar las láminas del facsímil en alta resolución, tiene como meta, poder manipular las imágenes de acuerdo a nuestros intereses, es decir, cortarlas y ampliarlas, para poder observar con mayor detalle los contenidos de los pictogramas y con ello realizar una detallada exploración de cada una de las imágenes.

En los capítulos uno y dos, se expone la ubicación histórica y geográfica del estado al término del Periodo Prehispánico e inicios del Colonial michoacano. En el capítulo dos, además, se aborda la naturaleza, procedencia, autoría y contenido del documento.

En el tercer capítulo, se comenta sobre las condiciones poblacionales y culturales p'urhépecha y de otros grupos indígenas que poblaban el estado hasta el siglo XVI.

¹ Las fotografías de los pictogramas de la edición de Francisco Miranda, están en sepia y en las de Moisés Franco, son en blanco y negro. En las imágenes fotográficas de Gean Marie Le Clézio, se encuentran a color, pero en baja resolución.

² Así lo determina el certificado de autenticidad que se encuentra pegado en la pasta trasera del volumen.

El capítulo cuatro, versa sobre la importancia que tuvieron los instrumentos y acciones musicales para el desarrollo de la cultura p'urhépecha prehispánica. Así como también, el de proponer el empleo de la organología, como posible medio de clasificación de los artefactos sonoros que la *Relación de Michoacán* nos muestra.

La inclusión de los anexos uno, dos y tres, tienen la finalidad de proporcionar información adicional sobre todos rasgos de las expresiones musicales contenidas en el documento pictográfico. En el anexo uno se encuentran las doce láminas que contienen eventos y artefactos susceptibles de ser considerados como musicales.

Por último, sólo me resta agradecer al fraile franciscano tan loable y titánica labor, pues sin su entereza, inteligencia y entrega, desconoceríamos por completo esta breve pero importante parte de la historia prehispánica de Michoacán y de México.

Capítulo 1. Contexto histórico del Michoacán virreinal temprano. Territorio y población.

1. Breve esbozo histórico, geográfico y fisiográfico del estado de Michoacán.

El territorio del imperio p'urhépecha en 1520, estaba constituido por aproximadamente unos 70,000km², el cual abarcaba casi todo el actual estado de Michoacán y parte de los estados de Guerrero, Guanajuato y Querétaro (Zantwijk, 1991: 39).

A la llegada del ejército español -el 25 de julio de 1522 al mando de Cristóbal de Olíd, acompañado por tlaxcaltecas- las delimitaciones del área p'urhépecha prehispánica que conformaban el imperio, eran muy parecidas a las mismas que hoy ocupa el estado (Boehm, 1994: 39).

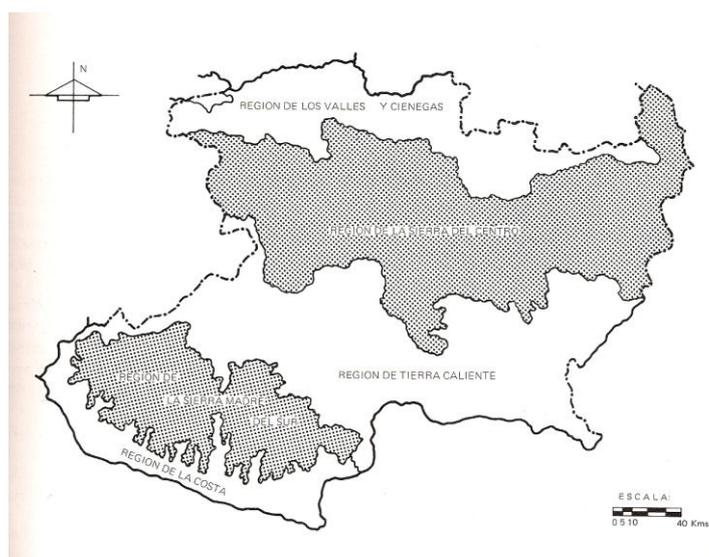
El estado de Michoacán de nuestros días -porción centro-oeste de la República Mexicana- mantiene una extensión territorial de aproximadamente unos 60,000km². Al extremo norte, colinda con los estados de Jalisco y Guanajuato, al noroeste con Querétaro, al este con el Estado de México y Guerrero, al oeste con el Océano Pacífico y los estados de Colima y Jalisco, al sur con el Océano Pacífico y Guerrero.

Desde 1936, como resultado de la división de sus regiones naturales, determinadas por su orografía, el territorio quedó sugerido en cinco regiones: 1) Región de los Valles y Ciénegas del Norte. 2) Región de la Sierra del Centro. 3) Región de la Tierra Caliente. 4) Región de la Sierra Madre del Sur y 5) Región de la Costa.³ (véase mapa 1 y 2)

³ Guevara, Fernando. *Los factores físico-geográficos*. En: Florescano, Enrique. (coord general) *Historia general de Michoacán*. Vol. 1 IMC/GEM. México, 1989: 9-10



Mapa 1. Localización geográfica de Michoacán en la República Mexicana. Fuente: Correa, P. (1974) Citado en Guevara, 1989: 9



Mapa 2. Regiones fisiográficas. Fuente: Miramontes, F. (1936) Citado en Guevara, 1989: 11

A partir de 1522, comienzan a perfilarse dos maneras de gobierno y administración, estos fueron el civil y religioso que estaría vigente hasta 1824. Bajo los términos de administración civil, se le denominaría como la *Provincia de Michoacán* y por el religioso, se nombraría como el *Obispado de Michoacán*.

Desde que Hernán Cortés formara los ayuntamientos como formas primarias de administración pública (1519 y 1520). Las instancias de Gobierno Colonial fueron muy variadas, ineficientes y complejas. Ya que en su organización interna, no existían límites claros entre autoridades mayores y menores, propiciando así la usurpación de funciones entre autoridades locales.⁴

De esas instituciones de Gobierno Virreinales que se crearon, encontramos los reinos o provincias mayores, las alcaldías mayores, los corregimientos, las encomiendas⁵ y las repúblicas de indios y, de estas su vez, dentro de los gobiernos locales de las provincias, se desprendían las provincias menores y las alcaldías menores.

Introducidos por la Segunda Audiencia en 1530, la nueva figura administrativa llamada corregimientos⁶ -con fines completamente tributarios- cambiaría por completo el mapa etnográfico del Periodo Colonial. Moldeando así, al nuevo plano sociocultural de la población originaria. Las corregidurías o corregimientos, consistían en congregarse y agrupar a todos los pueblos indígenas dispersos y, adyacentes a ellos, poco tiempo después, se les fueron anexando pueblos de españoles, gobernados por un ayuntamiento.

Para el estudio de las trayectorias culturales de los pueblos indígenas del Periodo Colonial michoacano, resulta relevante tomar en cuenta la figura administrativa de los corregimientos. Porque bajo esta disposición e imposición gubernamental, las poblaciones originarias, se vieron obligadas a

⁴ Sepúlveda. *Los cargos políticos y religiosos en la región del lago de Pátzcuaro*.

Morevallado. México, 2003: 19-25

⁵ La encomienda fue la primera forma de control de la población conquistada en el nuevo régimen y sólo implicaba el usufructo de la mano de obra indígena por el encomendero [...] Los encomenderos tenían la obligación de instruir a los naturales en la santa fe católica, tarea que después pasaría al clero. Ochoa, Álvaro. Sánchez, Gerardo. *Breve historia de Michoacán*. FCE/CM. México, 2003: 34-35

⁶ Los últimos corregimientos organizados en el siglo XVI fueron Tzintzuntzan, Chucándiro y Capula, Necotlan y Tiripetío. Nettel, Margarita. *Colonización y doblamiento del obispado de Michoacán. Periodo colonial*. IMC, México, 1990: 155

abandonar sus ancestrales asentamientos, para reagruparlos y readaptarlos a las nuevas condiciones sociales, ideológicas, tecnológicas y ecológicas que les imponían los gobiernos coloniales, quedando así modificados sus ancestrales usos y costumbres prehispánicos.

Relación de Quacomán. 3 de junio de 1580. Baltazar de Davila Quiñones. Este pueblo de Coacomán y sus sujetos tenía dozientos yndios casados; la cabecera que este dicho pueblo de Coacomán tenía zien yndios, y los sujetos a beynte y treinta y otros y quinze; antiguamente dizen los naturales que abia mas jente de lo que agora ay, los cuales estaban rrepartidos por zerros y quebradas, y dealló los passo al asiento a donde agora estan vnos frailes franciscos que por haber mucho tiempo no se acuerdan de sus nombres, y asi los congregaron en este dicho asiento donde bien [...] (Ochoa, 1985: 120)

A demás de la imposición de los corregimientos, otro factor sumamente decisivo que ocasionó la transformación o extinción de antiguas costumbres indígenas, fue la aparición de la mortal epidemia de viruela -*terezequa* en p'urhépecha (*puxamiento de sangre podrida*) o cocolixtli en náhuatl- acaecida durante los primeros años de la conquista española.⁷ Este hecho de salud publica de principios del siglo XVI, disminuyó a la mitad o más la población nativa de la Provincia de Michoacán.

Relación de Cuseo de la laguna. 28 de agosto de 1579. Pero Gutierrez de Cuebas. Corregidor. En cuanto al quinto capítulo: en tiempos pasados hubo muchos yndios, hasta que puede aber treynta y tres años que hubo una enfermedad general que murieron gran parte de los naturales, y abran tres años que hubo en este pueblo vna enfermedad general que murio la tercera parte de la jente; esta enfermedad llaman los naturales terezequa, que quiere dezir en lengua castellana puxamiento de sangre podrida. (Ochoa, 1985: 50)

⁷ Las respuestas del ítem 5 de las *Memoria de las cosas que se ha de responder y de que se han de hazer las relaciones*. Notifican que las pandemias de *zarampon*, *biruelas* y *pestilencias*, ocasionaron la drástica disminución poblacional de individuos de las naciones indígenas en la Nueva España. Ochoa, Álvaro, Sánchez, Gerardo. *Relaciones y memorias de la provincia de Michoacán 1579-1581*. UMSH. México, 1985.

Volviendo al tema de la implantación de las formas de gobierno civil iniciados con Cortés. Dichas formas fueron de dos tipos: 1) el gobierno para las ciudades y las villas españolas y 2) el gobierno para las poblaciones indígenas, que poco tiempo después, recibiría el nombre de República de Indios. Pero prácticamente, fue a partir de 1535, que definitivamente, se establece este régimen gubernamental, que perduraría hasta 1810.

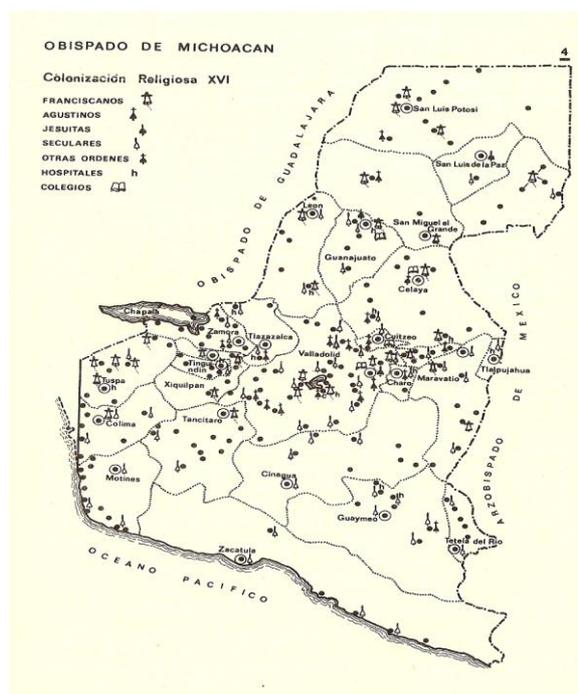
En 1824, una vez consumada la independencia de México, por decreto de la Legislatura Federal, la antigua Provincia de Michoacán, fue erigida como Estado Libre y Soberano de Michoacán (Foglio, 1936: 22). Con este hecho, definitivamente, quedaba derogada, la llamada Republica de Indios.

Por otra parte. Para su acción, el poder eclesiástico Novohispano, también promovió la delimitación de sus propios territorios, para así procurar administración y gobierno en las tareas propias de su menester. De esta manera, la iglesia católica, también crea sus propios aparatos administrativos. De los que así, surgen los Arzobispados, Obispados y Diócesis, entre otras ramificaciones locales de administración religiosa.⁸

En el caso de Michoacán, *El Papa Paulo III, por su Bula Illiu fulciti praesidio, fecha en Roma el 8 de agosto de 1536, erigió este Obispado de Michoacán y*

⁸ El obispado dependía administrativamente de la Audiencia de México, que a su vez, estaba sujeta al gobierno de la Nueva España. El emperador Carlos V ordenó el 29 de febrero de 1534, que este gobierno se dividiera en 4 obispados: México, Michoacán, Oaxaca y Tlaxcala. Los límites geográficos del obispado de Michoacán: al norte, colindaba con la diócesis de Guadalajara, subordinada al gobierno de Nueva Galicia; al suroeste, con el Océano Pacífico; y al este, con el Arzobispado de México. Su extensión territorial comprendía los actuales estados de Michoacán, Guanajuato, Colima y parte de San Luis Potosí, así como la jurisdicción de Tuxpan en Jalisco y la de Tetela del Río en el Estado de México. A lo largo de la Colonia tuvo algunas modificaciones en sus límites, tanto externos como internos. Nettel. *Opus cit* 1990: 12

Don Vasco de Quiroga, su primer obispo (Buitrón, 1948: 10). Erigiéndose así como uno de los cuatro Obispos del México Colonial.⁹



El Obispado de Michoacán. Citado en Nettel, 1990: 42

1. 1. Los p'urhépecha y otras naciones indígenas hasta el siglo XVI en Michoacán.

1. 1. 1. Los p'urhépecha prehispánicos.

La *Relación de Michoacán*, nos da cuenta de que los p'urhépecha estuvieron en continuo contacto con otras culturas nativas que ya habitaban el territorio, que posteriormente llegarían a ocupar y a dominar.

A través de este emblemático documento, conocemos los antecedentes, primeramente de contacto, posteriormente de sometimiento, imposición y apropiación cultural de grupos como los nahuas, que con antelación ya ocupaban la región occidental del territorio prehispánico.

⁹ A finales del siglo XVI y principios del XVII, la ciudad de Valladolid, para entonces con este nombre y capital del Obispado de Michoacán [...] Paredes, Carlos (coord). *Lengua y etnohistoria purépecha. Homenaje a Benedict Warren*. UMSH/CIESAS. México, 1994: 319

Por dicha fuente, sabemos que los P'urhépechas, fueron el grupo dominante que se conformó a partir de las particularidades culturales abrevadas de grupos sociales mazahuas y matlatzincas conquistados o emigrados, como los otomíes.

Por este mismo medio, sabemos sobre su llegada,¹⁰ y que su riqueza cultural, bajo el emporio de la guerra, se apropiaron de tradiciones distintas a las suyas, perdiendo con el tiempo su auténtico origen social y cultural.

Dentro de un cúmulo de disparidades intragrupalas, así como extragrupalas, el lenguaje, era el único rasgo que les hacía reconocerse entre sí. Pues al parecer, eran pequeños grupos seminómadas dispersos, que poco a poco se fueron reencontrando a través del reconocimiento de una lengua en común.

Hasta hoy, los orígenes étnicos y lingüísticos de los p'urhépecha, siguen siendo desconocidos. Al respecto, Corona Núñez nos comenta:

No se sabe si vinieron del norte o del sur. Si bien los estudios arqueológicos muestran conexiones íntimas entre los implementos de Michoacán y el Perú, las características etnográficas de los tarascos, los acercan más a los chichimecas del norte.

La lengua tarasca es otra incógnita. No pertenece a ninguno de los troncos lingüísticos de América. Tiene marcadas semejanzas fonéticas con las lenguas del Perú, pero también las puede tener con el idioma japonés. (Corona. 1999: 13)

Al consolidado grupo social, cultural y lingüístico que los primeros soldados españoles encontraron a partir de la conquista de Michoacán, los llamaron *tarascos*. Al respecto, Benedict Warren nos comenta lo siguiente:

¹⁰ Desde su llegada, hasta la consolidación del imperio tarasco en el horizonte histórico del posclásico tardío, puede dividirse en tres grandes periodos. Primero: el señorío sin territorio fijo en lucha por la hegemonía, 1201-1400 d. C. Segundo: los tres grandes señoríos del reino tarasco, 1400-1450 d. C. Tercero: imperio tarasco unificado, 1450-1530 d. C. Fernández. *Fronteras y asentamientos humanos, morfología del oriente de Michoacán en el siglo XVI*. SECUM. 2008: 39-40.

El nombre de tarascos que se les da se deriva de la palabra tarascue, que significa yerno o suegro; al menos esta es la etimología más aceptada [...] Bernardino de Sahagún sugería que el nombre de tarascos se deriva del nombre de un dios nativo, llamado Taras. Tharescuatani ucupacha arirahpeni, adorar ídolos [...] Purépecha. La Relación de Cuitzeo hace notar que éste era el nombre para ellos y para su lengua y que significaba hombres de trabajo. (Warren, 1989: 7-8)

Sobre este mismo tema, la *Relación de Cuitzeo* (1579-1581), nos ofrece un valioso testimonio de cómo este grupo social se auto designaba como *purepechas*. El empleo del término *tarascos*, es a partir de la aparición de los españoles:

6 de enero de 1580. Pero Gutierrez de Cuebas, Corregidor. La lengua questos naturales hablan dicen que, en su gentilidad, los nombraban purepecha, que es como si dijésemos “lengua de hombres trabajadores”. Y este nombre se les daba, a causa de que su rey, ordinariamente los llevaba cargados a las guerras, y los hallaba más fuertes, así para esto como para sus sementeras. Este nombre que ahora se les da de tarascos, dicen los naturales que se los pusieron los españoles que los conquistaron, en una refriega que tuvieron con ellos sobre el pueblo de Tsintsontsa, por razón de que oyeron a un indio dar voces, llamando a un su suegro que había perdido en el rebato; y decía, llamándole, “tarasco, tarasco”, que en su lengua quiere decir “¡ha, suegro! ¡ha, suegro!”. Y así, los españoles les llamaron, de ahí en adelante indios tarascos; más en efecto, ellos, en su gentilidad, se llamaban purepechas. (Ochoa, 1985: 48)

De manera parcial, La *Relación de Michoacán*, nos relata la historia general de la cultura p'urhépecha, pero en realidad, da cuenta de alguno de los grupos en sus procesos para la instauración de poder y dominio sobre los demás grupos.¹¹ Por lo que en ella, no encontramos ninguna de estas dos

¹¹ La *Relación [de Michoacán]* es una crónica dinástica que legitima el dominio de uno de los linajes chichimecas sobre los demás habitantes de la región. Boehm De Lameiras, Brigitte (coord.) *El Michoacán antiguo*. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 1994: 48

acepciones etimológicas. Más bien, a lo largo de todo el relato, la mayoría de las veces, prevalece la autodenominación general de *chichimecas*, a quienes también, los mexicas los llamaban *michuaques* (Boehm, 1994: 46).

No se sabe hasta que grado eran los chichimecas una entidad étnica; tal vez el término sea el nombre colectivo aplicado a varios grupos semi-nómadas y sedentarios que no pertenecían a las culturas altamente desarrolladas o que apenas se habían asimilado a las mismas. Pudo haber habido notables diferencias lingüísticas dentro del grupo chichimeca. (Zantwijk. 1991: 42)

Debido a la importancia de el saber cómo llamar a la nación que relata la *Relación de Michoacán*, por último, incluyo la siguiente cita que nos ofrece la *Relación de Tiripetío* (Ochoa, 1985) y con ello, a lo largo del presente trabajo, fijo mi postura para llamarlos p'urhépecha.

15 de septiembre de 1580. Pedro de Montesdoca, corregidor deste dicho pueblo [...] La lengua que hablan estos naturales se llama, en su bulgar, *tzintzuntzanave vandaua*, nosotros les llamamos lengua tarasca. Llamávanle los naturales *tzintzuntzanave vandaua* por que su rrey de Mechoacan tenía su asiento y cabecera en un pueblo desta provincia que se dize Tzintzontza. (Ochoa. 1985: 180)

En muchos aspectos, La *segunda parte* de la *Relación de Michoacán*, resulta ser un capítulo importante para la comprensión del desarrollo de sus relaciones inter y extraculturales, así como del origen de la genealogía de los linajes que reinaron hasta la llegada de los españoles.

Puesto que la historia ahí documentada es una expresión anacrónica, razón por la cual nos resulta complicado fijar a qué fechas de nuestro tiempo tuvieron lugar dichos eventos. *Los arqueólogos han identificado una fase claramente definida en el desarrollo de Tzintzuntzan, denominada época Tariácuri. Dicha fase (segunda fase) se inició alrededor de 1300-1350 d. C., y corresponde al primer periodo de expansión.* (Boehm, 1994: 49).

Dicha segunda etapa, relata el legendario encuentro de dos grupos humanos a orillas del lago de Pátzcuaro. Un grupo, conformado por *chichimecas* nómadas, recolectores y cazadores y por el otro, el de los *isleños*

sedentarios, que practicaban la agricultura y la pesca. Tras su encuentro a las orillas del lago, se llevó a cabo el reconocimiento de la misma lengua y culto religioso, lo que les permitió establecer alianzas a través de sucesivos matrimonios.

Es a partir de este acontecimiento que comienzan a constituir fuerzas, para qué años más tarde, se consolidarán como el imperio que ni los propios mexicas nunca pudieron someter.

Este hecho resulta importante y revelador, ya que es a través del lenguaje la determinación de todos los procesos comunicacionales que posibilitaron la transmisión de su herencia cultural.

A fines del siglo XIII se inició la lucha por el poder que terminaría en la creación del estado tarasco [...] En las islas del lago, y quizás en algunos lugares de las costas sur y poniente vivían descendientes de tribus chichimecas asentadas de largo tiempo a tras [...] De esta primitiva población indígena sólo se sabe que existió, pero el origen de la lengua tarasca es todavía un misterio. (Zantwijk. Opus cit. 1991: 41-42)

Dichas circunstancias nos develan el misterio de un lenguaje común entre ambos frentes, el de los recién llegados y el de los que tiempo atrás, ya habitaban el lugar. Pero la *Relación de Michoacán*, no nos permite conocer la historia de el cómo y el cuándo llegaron los grupos de habla p'urhépecha que ya habitaban en el territorio. A diferencia de los *chichimecas-Huanaceos*, de quienes, a través de la misma, por lo menos, sabemos que llegaron a las riveras del lago, tras una estancia en Tzacapu,¹² lugar de su primer residencia. Por lo que la historia ahí contada, es la de los *chichimecas* nómadas, marginando casi por completo a los *chichimecas* ribereños.

El verdadero origen de los tarascos es desconocido, aunque la evidencia etnográfica sugiere que vinieron del norte, esto es, que sus ancestros eran

¹² La primer etapa inició cuando un grupo de chichimecas se estableció en la región de Zacapu, al noroeste del lago de Pátzcuaro. [...] En esta etapa se denominaban chichimecas-huanaceos. Boehm. Opus cit. 1994: 49

“chichimeca”. Al parecer, varios grupos procedentes de las llanuras septentrionales se asentaron en la serranía y alrededor de los lagos en algún momento anterior al siglo XII. De hecho, hay evidencia de que en Tzintzuntzan estaba poblado desde la época temprana del periodo clásico, aproximadamente desde el siglo III. Probablemente estos pobladores recogieron después la influencia sudamericana, que se extendió en el área. (Boehm. 1994: 45)

De los grupos sociales de filiación en lengua y culto religioso p'urhépecha que hace mención la *Relación de Michoacán* -sobre todo en la *segunda parte*- se pueden tomar las líneas que hacen mención de los siguientes *apellidos* (designaciones lingüísticas) con las que ellos mismos se identificaban: *vosotros los del linaje de nuestro dios Curicaueri [...] los que os llamáis **Enéani** y **Çacápuhireti**, y los rey[e]s llamados **Vanácaze** [...] Los señores llamados **Zinzávanachan**. Éstos que aquí nombro eran señores en un pueblo llamado Naranjan [...] (Alcalá. 2008: 16 F. 62v), [...] tus hermanos llamados **Zinzánvanecha** nos envían [...] (Alcalá. 2008: 18 F. 63v), [...] Y deciales el presente razonamiento: Señores **chichimecas** del apellido de **Enéani** y **Çacapu hireti** y **Vanácace** [...] (Alcalá. 2008: 165 F. 17), [...] los chichimecas llamados **hiyocan** [...] los chichimecas llamados **vacúsecha** [...] (Alcalá. 2008: 27 F. 68) [...] los isleños llamados **huréndetiechan** [...] (Alcalá. 2008: 92 F. 100v) [...] los **chichimecas**, los que se llaman **Cuézeecha** y el otro llamado **Symato** y otro llamado **Quirique** y otro **Quacángari** y otro **Anguáziqua** y otros muchos parientes que tenemos [...] (Alcalá. 2008: 101 F. 105)*

De entre todos estos *apellidos*, 13 en total, aluden a la existencia de más grupos tribales, pero lamentablemente, sobre ellos, el cronista, ya no nos vuelve a dar más referencias.

Es probable, que también, hayan existido muchas más lenguas y grupos sociales que la *Relación de Michoacán* no menciona. Así como también, más grupos socioculturales que investigaciones documentales y arqueológicas realizadas por gran número de especialistas nacionales y extranjeros han encontrado a la fecha.

[...] saludáronla en su lengua, que eran serranos [...] (Alcalá. Opus cit. 2008: 23 F. 66) [...] “isleño, ¿qué andas haciendo por aquí?” Respondió él: “¿Hendi taré?”, que quiere decir: “¿qués, señores?”. Questa gente de esta laguna era de su mesma lengua, destos chichimecas; más tenían muchos vocablos corruetos y serranos, por eso respondió aquel pescador de esa manera [...]. (Alcalá. Opus cit. 2008: 29 F. 69)

A los **Vanácaze**, a quienes en la *Relación de Michoacán* señala como linaje de reyes y, a los **Zinzávanachan**, aunque no los nombran explícitamente como reyes, si les dan la categoría de señores. Quizá en su tiempo, también pudieron ser considerados como linaje real chichimeca, pero tal circunstancia no les convenía a los primeros. Pues estos, estaban luchando por la supremacía de un reinado.

Como se deja ver, bajo tantas auto designaciones que la *Relación de Michoacán* registra, en la actualidad nos resultaría difícil llamarlos solamente como tarascos o p'urhépechas. Tal parece, que para los hombres y mujeres de éste grupo social, el nombre étnico (apellidos) no estaba determinado por la lengua, si no por el gentilicio.

1. 1. 2. Otras naciones indígenas hasta el siglo XVI en Michoacán.

Como hemos visto, la *Relación* nos revela la existencia de diferentes designaciones, con las que al parecer, los *chichimecas* utilizaban entre sí para identificarse entre clanes diseminados por todo el reinado. Así como también, una amplia diversidad de diferentes grupos lingüísticos con los que tuvieron contacto, a demás de las lenguas p'urhépecha establecidas con anterioridad.

Además de la existencia de los p'urhépecha, también nos expresa lo siguiente: *Extendieron su señorío y conquistaron esta Provincia que estaba primero poblada por gente mexicana, naguatatos, y de su misma lengua; que parece que otros señores vinieron primero y había en cada pueblo su cacique con su gente y sus dioses por sí.* (Alcalá. 2008: 17 F. 63). De la misma forma, a parte de los nahuatlacas, con ellos, también habitaban otros grupos con lenguaje y costumbres completamente diferentes como los cuitlatecos,

tecos,¹³ *otomis, matlaçingas, vétamaecha o bétama, chontales y los de Tuspa y Tamaçula y Capotlan, ocúmuechas, cuytlatecas y éscomaecha*. En total, así mencionados en dicho documento, suman 12 los grupos lingüísticos que cohabitaron el territorio.

La cifra anterior, más los 13 grupos tribales p'urhépecha (chichimecas), sin tomar en cuenta las variantes lingüísticas nahuatlacas, obtenemos un total de 25 diferencias dialectales en el territorio que comprendió el imperio hasta antes del siglo XVI.

El encumbramiento del imperio p'urhépecha, resulta ser la consecuencia de todos esos contactos, las más de las veces ganadas a través de la guerra.

El área geográfica conocida como el occidente mexicano del cual, Michoacán forma parte (Hosler, 2005), ha sido y sigue siendo escenario de constantes movimientos migratorios de grupos humanos. Ocasionando con ello, una impresionante fisonomía pluricultural, que de no tomarlas en cuenta en sus debidas dimensiones, el presente trabajo perdería sustentabilidad esencial. Ya que la música y los artefactos sonoros por los cuales se representa una cultura musical, son producto de sus prolongados y continuos contactos interculturales y extra culturales. *En el rastreo histórico de la música prehispánica ceremonial, subsiste una absorción de formas y usos procedentes de los distintos pueblos conquistados o emigrados.* (Stevenson, 1968: 19)

Según Isabel Kelly y Arturo Oliveros, antes de la llegada de los p'urhépecha a Michoacán. A lo largo de dos lapsos históricos que van del periodo *formativo* al periodo *clásico* (1800 a d. C. - 200 d. C.), las culturas *apacha*,¹⁴ *opeña* y

¹³ A principios del siglo XII, la zona que llegaron a dominar los tarascos abarcaba varios grupos étnicos aislados entre sí: tarascos, cuitlatecas, matlatzincas o pirindas (de la familia otomí) y tecos. Boehm. Opus cit. 1994: 44

¹⁴ No confundir con la pueblo apache, originarios de la Costa Este de los Estados Unidos de Norteamérica.

chupicuaro,¹⁵ fueron las tres culturas localizadas e identificadas que primeramente poblaron el territorio michoacano. Sólo que aún no se explican, cómo es que dichas culturas, de repente desaparecieron de los horizontes históricos posteriores.¹⁶

Aún y cuando estas hayan sean muy incipientes, es posible que la extinción de dichas culturas, no estuvieron exentas de la ley histórica del desarrollo-auge-decadencia, que acompaña a toda sociedad que logra constituirse y empoderarse de las muchas maneras que hay de consolidación cultural. Así, todo grupo social que logra este estatus, también se vuelve blanco de otros grupos que constantemente los presionarán y los asediarán para conquistarles lo antes conquistado. Tarde o temprano, las sociedades encumbradas, sucumben al ya no soportar más la violenta presión de los grupos invasores. Una vez acaecidos los hechos, nuevamente cambia el entorno sociocultural de los grupos sociales involucrados en tales escenarios.

De alguna manera, las culturas *apacha*, *opeña* y *chupicuaro*, quizá fueron blanco de asedios por parte de otros grupos culturales, ocasionando su desintegración. Así, finalmente mediante la guerra, fueron desplazados, expulsados o reintegrados, formando nuevos crisoles culturales con otros grupos. De manera un tanto similar, sucedió con los p'urhépechas, primero al ser invasores de otras culturas y después, al ser invadidos por los españoles.

Pero con todo y la extinción de estas tres culturas previas a la aparición de los p'urhépechas, posiblemente su desaparición no fue completa. Hoy en día, como evidencia de su existencia, nos quedan una mínima parte de sus

¹⁵ En el periodo *formativo* del occidente mexicano, Isabel Kelly en Colima, cultura *capacha* (1800-1700 a d. C.), Arturo Oliveros, en las inmediaciones de Jacona, Michoacán, cultura *opeña*, aproximadamente al 1500 a d. C. En el periodo clásico, hace su aparición la cultura *chupicuaro* (400 a d. C.- 200 d. C.), asentadas en los márgenes del río Lerma y el lago de Cuitzeo. Kelly, citado en: Fernández. *Fronteras y asentamientos humanos*, 2008: 34-35

¹⁶ El siglo XII marca un cambio drástico en la historia antigua de mesoamérica. Al rededor del año 1100 d. C, la mayoría de los grandes centros ceremoniales fueron abandonados [...]. Boehm, 1994: 46

vestigios, principalmente en cerámica. Pero para el siglo III, las circunstancias pudieron haber sido bastante distintas. Para esa época quizá, parte de esas culturas aún se encontraban vivas, de las que posteriormente, otras culturas recibieron sus resabios. Al aparecer los p'urhépecha en el horizonte histórico, estos abrevaron de un significativo número de rasgos culturales de numerosos grupos humanos existentes en su contemporaneidad.

Es importante de hacer notar, que bajo los procesos de compartir o arrebatarse y fusionar rasgos culturales con otros grupos sociales, como la de los nahuas y los otomíes provenientes de los valles de Toluca, los p'urhépecha tuvieron una importante influencia cultural. Bohem menciona que: *durante la expansión inicial del imperio, los tarascos recibieron la primera de una serie de migraciones otomíes que con el tiempo, llegarían a adquirir una gran importancia estratégica en la defensa del reino* (Boehm, 1994: 49)

No creo errar demasiado al deducir que no sólo la fuerza de sus armas fueron lo único que dejaron huella en el tejido cultural p'urhépecha que relata la *Relación de Michoacán*. Los nahuas, al igual que los otomíes, no sólo los influenciaron en aspectos culturales tales como el de hacer una forma de guerra que les era exitosa, si no también en lo musical. Mismas que retomaron para introducirlas a su propia conveniencia.

La tercera etapa –segundo periodo de expansión-, se inició bajo el mando de Tzintzinpadácure, quién trasladó la capital a Tzintzintzan y realizó exitosas conquistas hacia el occidente contra los tecos de Jalisco y de Colima, así como hacia el sur en Tierra Caliente contra los indígenas de habla cuiclatleca que habitaban la región. Durante su reinado se establecieron las fronteras del imperio que encontraron los españoles a su llegada. En este periodo, los tarascos se beneficiaron de una segunda migración de otomíes, al parecer muy numerosa, procedente de los valles de la región de Toluca. Al parecer fue muy numerosa, ya que los otomíes se establecieron en diferentes poblados al oriente de Michoacán, así como en Tierra Caliente. (Boehm, 1994: 51)

Desestimar o ignorar estas dos importantes migraciones de otomíes, más las de los nahuas, tendría como consecuencia, no entender con claridad la existencia del fenómeno musical inmersa en la *Relación de Michoacán*.

Capítulo 2 Antecedentes generales de la *Relación de Michoacán*.

2. Historia breve sobre el origen y descripción de la *Relación de Michoacán*.

La *Relación de las çerimonias y rricos y población y gobernación de los yndios de la provinçia de Mechoacan hecha al ylustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad, etc.*,. Es considerado como un código temprano del Periodo Colonial. Este documento está compuesto por 153 fojas de 29x15cm, escritas en español sobre papel verjurado de origen italiano, fabricado en fibra de lino de la primera mitad del siglo XVI y 44 cuadros con dibujos pintados en colores. Para la escritura, probablemente preparadas por los franciscanos, fueron utilizadas tres tipos de recetas de tintas y los pigmentos para los colores son nativos de Michoacán (Sánchez, 2004: 11-12).

Podría decirse que por su naturaleza, es una obra de origen anónima,¹⁷ sin embargo, tras los recientes estudios de Benedict Warren, su autoría se atribuye al franciscano Fray Jerónimo de Alcalá, entre los años 1539 y 1541.¹⁸ A decir de Moisés Franco, *La Relación de Michoacán: ...ha sido considerada, como una buena parte de los textos épicos, una obra*

¹⁷ La Relación de Michoacán no esta autografiada; ni en el prólogo, ni a lo largo del desarrollo de sus textos. La persona que la escribió, aparece en mención alguna, es más, de manera manifiesta y conciente, se desprende de ello: [...] Pues Ilustrísimo Señor, esta escritura y relación presentan a vuestra Señoría los viejos desta cibdad de Michuacan, y yo también en su nombre, no autor, sino como intérprete dellos. [...] A esto digo que yo sirvo de intérprete de estos viejos y haga cuenta que ellos lo cuenta a vuestra Señoría Ilustrísima y a los lectores, dando relación de su vida y cerimonias y gobernación y tierra [...] Alcalá. *Relación de Michoacán*. El COLMICH. México, 2008: 8 f. 3v

¹⁸ Es a partir de 1971, tras los estudios de Benedict Warren, que Fray Jerónimo de Alcalá es considerado el autor que tradujo la compilación de La Relación de Michoacán. Para mayor amplitud de información, véase: Warren, Benedict J. *Fray Jerónimo de Alcalá, autor de la Relación de Michoacán*. El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000: 37-56

*comunitaria labrada de generación en generación, impregnada de mitos, con un estilo original acorde a la lengua de origen (p'urhépecha).*¹⁹

Este documento histórico fue escrito bajo la anuencia y encargo del virrey Antonio de Mendoza a fray Jerónimo de Alcalá, quien al escuchar los relatos de ancianos y de Don Pedro Cuiniharángari, último petámuti (sacerdote mayor) y hermano adoptivo del último irecha (cacique) uacúsecha Tzintzincha Tangáxoan (Roskamp, 2000: 237) en lengua p'urhépecha, los tradujo y escribió al castellano usado en aquellos años.

El escrito se encuentra organizado en tres grupos temáticos, Fray Jerónimo de Alcalá lo asienta así en su prólogo:

Ilustrísimo Señor, vuestra Señoría me dijo que escribiese de la gobernación de esta Provincia, yo, por que aprovechase a los religiosos que entienden en su conversión, saqué también: dónde vinieron sus dioses más principales y las fiestas que les hacían, lo cual puse en la primera parte; en la segunda parte puse, cómo poblaron y conquistaron esta Provincia los antepasados del Caçonzi; y en la tercera, la gobernación que tenían entre sí hasta que vinieron los españoles a esta Provincia y hace fin en la muerte del Caçonzi [...] (Alcalá, 2008: 8-9 f. 3v-f. 4)

Lamentablemente, de los tres temas que el autor apunta, la primera parte se encuentra desaparecida, a excepción de una foja que contiene la descripción de una desconocida celebración religiosa.

La única hoja que se conserva de la primera parte contiene el final de la descripción de una fiesta no identificada y la descripción completa de las ceremonias que se hacían para la diosa Cuerauaperi con motivo de la fiesta llamada Sicuindiro. Por las alusiones que se hacen en otras partes de la Relación se puede inferir que en ella se incluía también la historia del dios Curicaueri y las fiestas que se hacían en su honor, las "fábulas" de la diosa Cuerauaperi y la descripción de la fiesta llamada Cuingo. Al parecer, en la

¹⁹ Franco, Moisés. *Ediciones de la Relación de Michoacán*. El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000: 17

primera parte también se mencionaban las creencias que los tarascas tenían acerca del origen del hombre y de los señores. (Espejel, 2008: 60)

La segunda parte está compuesta por 35 capítulos, de los cuales, 26 se encuentran ilustrados con una lámina pictográfica. Finalmente, la tercera parte, está conformada por 29 capítulos, reforzados con 17 láminas con pinturas.²⁰



Copyright © Patrimonio Nacional. Cuadro en el que se ilustra en aparente solemnidad, la entrega del documento llamado, *La Relación de Michoacán* por parte de un clérigo franciscano (el manuscrito nunca hace referencia sobre la identidad del misionero), al virrey Don Antonio de Mendoza. Cuadro 1, f. 1r. Facsímil del Exconvento de Tiripetío, Michoacán.

Foto: Rafael Rodríguez López.

Desde la elaboración y entrega de la *Relación de Michoacán* (1539-1541) al Virrey, acto realizado en la ciudad de *Mechoacán*, es decir, Tzintzuntzan, ciudad capital del antiguo imperio p'urhépecha hasta el siglo XVI. El documento original tuvo destinos difíciles de precisar con claridad, hasta que finalmente, llega a la biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, España, lugar donde se encuentra resguardado desde el siglo XVII.

No sabemos cuándo o cómo llegó la *Relación* a España. Julián Zarco Cuevas, en su estudio de los manuscritos españoles en El Escorial, indicó que llegó a la biblioteca con un grupo de “libros escritos de mano que el licenciado don Martín de Córdoba, visitador de Roncesvalles para su majestad”. El título que él opinó que era la *Relación* es: “Los ritos antiguos e

²⁰ Espejel. Opus cit. 2008: 61

idolatrías y sacrificios de los indios de Nueva España [...] En todo caso, la Relación estaba en El Escorial en el XVII. Se encontraba bajo el título de “Historia de los indios de Michoacán” en un “índice de los mss, castellanos que se guardaban en la biblioteca Escorialense por los años de 1600 con algunas adiciones posteriores. Su identificación con la Relación está confirmada por todos los números de archivo que se dan con el título. (Warren, 2000: 50)

Benedict Warren (1971), Moisés Franco (2000) y Claudia Espejel (2008), afirman que el manuscrito original actualmente se conserva en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, España. Bajo la clave de localización jv-ç-5.



Copyright © Patrimonio Nacional. Facsímil del documento original de la *Relación de Michoacán*. Biblioteca del Exconvento de Tiripetío, Michoacán. Foto: Rafael Rodríguez López.

2. 1. Veracidad de la personalidad autoral de la *Relación de Michoacán*. Obra realizada por fray Jerónimo de Alcalá.

Para la revisión de *la Relación de Michoacán*, es conveniente agregar unas líneas sobre el que es considerado su autor intelectual.

Desde 1600, fecha en que se reconoce la permanencia del manuscrito original de la *Relación de Michoacán* en la Biblioteca de El Escorial, España y tras su primer publicación bajo el título de *Colección de documentos inéditos*

para la historia de España,²¹ realizada en 1869 por Florencio Janer en Madrid. La autoría de la obra, fue objeto de incertidumbre y especulación.

Desde el siglo XVII, hasta la década de los 70 del siglo XX, no había podido esclarecerse de manera aceptable al personaje que había elaborado el manuscrito. Constituyendo así un serio problema que hasta entonces no había quedado satisfactoriamente resuelto.

Desde su primer publicación (1869) y a través de un importante número de ediciones realizadas, se aprecian los abundantes enfoques con los que se ha abordado, estudiado e interpretado dicho documento. Así como también, se dejan ver las diversas traducciones hechas a otras lenguas. De entre todo este universo de investigaciones, también aparecen abundantes esfuerzos de investigadores por esclarecer la identidad del misterioso religioso franciscano que realizó la obra.²²

Pero no es sino hasta enero de 1971, que J. Benedict Warren, a través de sus trascendentales estudios, esclarece de manera poco refutable tales dudas. Él establece –hasta hoy, la hipótesis generalmente aceptada- que debido a todas evidencias encontradas, a fray Jerónimo de Alcalá, le era atribuible la autoría del documento histórico que habla de la *Provincia de Michoacán* (Warren, 2000: 50-51).

Ante tal circunstancia, surge una pregunta obligada. ¿Por qué fray Jerónimo de Alcalá, aparentemente, de manera conciente, no quiso que se reconociera su autoría? Yo opino, que no sería difícil pensar que él haya optado por esa decisión, si consideramos que esos primeros años convulsos de conquista española, eran tiempos peligrosamente políticos, tanto para los

²¹ Warren. *Opus cit.* 2000: 50-51

²² Para una reciente, clara y abundante información detallada sobre la historia cronológica de autores que intentaron esclarecer a su posible autor, instituciones, publicaciones, enfoques e interpretaciones que se han hecho sobre la Relación de Michoacán, véase a: Espejel, Claudia. *Opus cit.* 2008: 22-40, Franco, Moisés. *Opus cit.* 2000: 17-34 y Sánchez, Gerardo. *Opus cit.* 2004: 11-50

conquistadores, como para los conquistados y por tal motivo, no le convenía reconocerse como tal.

De fray Jerónimo de Alcalá, se sabe que acompañó al virrey de Mendoza en la primera etapa de su campaña en la guerra del Mixtón, a mediados de 1541. También sabemos, que realizó su segunda deposición para el obispo Juan de Zumárraga, el 15 de noviembre del mismo año. Pero cuando el virrey de Mendoza llamó a varios frailes para atestiguar a su favor sobre sus actividades en la guerra del Mixtón, en 1547. Fray Jerónimo de Alcalá, no aparece en la lista del grupo que lo acompañó. Después de 1541, a la fecha, no se tienen más noticias, ni de su persona ni de sus obras. (Warren, 2000: 40-43)

También cabe la posibilidad, de que tal actitud, respondía al momento histórico en que él vivió, es decir, un hombre del Renacimiento humanista (Warren, 2000: 45), en que la personalidad autoral carecía de toda importancia, ya que no es sino hasta el siglo XX, que el reconocimiento autoral cobra decidida relevancia en todo género de producción humana.

2. 2. Fray Jerónimo de Alcalá. Precursor de la etnomusicología en Michoacán.

Si la *Relación de Michoacán*, de fray Jerónimo de Alcalá, es considerada como un documento fuente de valiosa información histórica, etnológica y literaria²³ que se puede equiparar con la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún.²⁴ Entonces, nuestro autor,

²³ Paul Kirchhoff, hace notar su gran importancia literaria, ofreciendo elementos importantes para comprender su contenido. Desde una perspectiva etnológica más general, mostraba sus procesos evolutivos, transformándolos de cazadores nómadas a agricultores y sedentarios. "La relación de Michoacán como fuente para la historia de la sociedad y cultura tarascas". De Paul Kirchhoff, Madrid, Aguilar Editores, 1956. Citado en Espejel. Opus cit. 2008: 30

²⁴ Sahagún, Bernardino De. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa. México, 1999

también puede adquirir el grado de primer etnólogo, historiador, literato y cronista, junto a las personalidades de Sahagún y Fray Andrés de Olmos, entre otros.

En este sentido, León Portilla señala que Fray Jerónimo de Alcalá, Fray Andrés de Olmos, fray Toribio Paredes de Benavente Motolinía, fray Bernardino de Sahagún, fray Diego Durán y fray Diego de Landa, entre otros, pueden ser considerados como los primeros *etnógrafos*²⁵ que registraron parte de los primeros momentos de la América conquistada por los peninsulares ibéricos del siglo XVI. Pues en sus escritos, dentro de todo el contenido antropológico y etnográfico, todos ellos, también anotaron abundante y valiosa información sobre datos entorno a eventos e instrumentos musicales.

Por lo tanto, Fray Jerónimo de Alcalá y su obra, en la cual registró abundantes datos sobre sociedad, música e instrumentos musicales, resulta ser fuente de invaluable aportaciones para estudios de carácter etnomusicológico y arqueomusicológicos del Michoacán del siglo XVI (Both, 2009)

2. 3. El método de investigación empleado por los frailes cronistas del siglo XVI.

Para la realización de sus crónicas, resultaba imperante establecer alguna metodología que les auxiliara en sus investigaciones. Como lo menciona Miguel León-Portilla: Olmos, Sahagún, Alcalá, Motolinía, Durán y Landa, se acercaron a lo que él denomina *fuentes de información*, es decir, a los indígenas ancianos principales, con los cuales construyeron la fundamentación de sus obras. A demás, del dominio de la lengua que registraban -náhuatl, p'urhépecha o maya- para su posterior traducción al español.

²⁵ León-Portilla, Miguel. "Jerónimo de Alcalá y los primeros etnógrafos en Mesoamérica, siglo XVI". El COLMICH. México, 2000: 75

Por otro lado, estos religiosos afirmaron haber contemplado libros con signos glíficos, sosteniendo que muchos de los testimonios por ellos obtenidos, provenían de las lecturas que los indígenas hacían de los códices.²⁶

Sólo Alcalá, con los p'urhépecha, se diferenciaba de los demás, por que utilizó como fuentes de información lienzos que contenían pinturas, ya que como él mismo lo menciona en su prólogo: ... *la dificultad grande que era en que ésta gente no tenía libros [...]*²⁷

Pues gracias a la información que Alcalá obtuvo por parte de los informantes y de la información que le proporcionaron los lienzos, es que contamos con un valioso documento, que nos proporciona datos que permite reconocernos a nosotros mismos.

²⁶ León-Portilla. Opus cit. 2000: 76

²⁷ Alcalá. Opus cit. 2008: 308 f. 2

Capítulo 3 Organología y organografía general en la *Relación de Michoacán*.

3. Propuesta de clasificación organológica y organográfica para los instrumentos musicales en la *Relación de Michoacán*.

El desconocimiento que se tiene sobre la música contenida en la *Relación de Michoacán*, es el argumento que ha motivado la realización del presente trabajo.

Con la presente aproximación organológica a los instrumentos y artefactos sonoros encontrados en las fuentes iconográficas del documento referido, no pretendo traer –mediante reproducción alguna- al presente los sonidos, ni los instrumentos musicales prehispánicos de la cultura p'urhépecha del periodo Posclásico (900-1521 d. C.) de Michoacán.²⁸

En esta propuesta, pretendo ubicar de las láminas los instrumentos y o artefactos sonoros que por alguna razón, no habían sido identificados. Y así, a todos, junto con las ya anteriormente reconocidos, aplicarles los métodos de clasificación y catalogación organológica propuestos por Hornbostel-Sachs (1947, 1966) y Hood (1971) .

Sin embargo, no ignoro y sí reconozco, que el proceder a la reproducción de instrumental sonoro por medio de la experimentación, según postulados de la arqueomusicología, nos permitiría un acercamiento más físico, es decir, más próximo a los umbrales de sus materiales y de sus sonidos. Al respecto, Both nos comenta:

El proceso de la manufactura experimental permite adquirir información organológica precisa. A menudo una precondition requerida es el análisis de los materiales de manufactura, incluyendo la consideración de su proveniencia y la manufactura que se emplea, en la que la observación directa y los métodos arqueométricos (espectroscopía, radiografía,

²⁸ HOSLER, Dorothy. *Los sonidos y colores del poder*. La tecnología metalúrgica sagrada del occidente de México. El colegio mexiquense. México, 2005: 30

investigación de los materiales, etc.) son frecuentemente utilizados. Tales análisis también ofrecen información sobre los esfuerzos particulares de la producción y el antiguo conocimiento del procesamiento de materiales, así como el manejo de los instrumentos después de la manufactura, incluyendo rastros de su ejecución. Más aún, pueden hallarse nuevas percepciones en torno a los principios acústicos individuales. La experimentación también puede llevarse a cabo mediante modelos funcionales, los que, de acuerdo a objetivos particulares, no necesariamente deben producirse con materiales originales. (Both, 2009: 8)

En cambio, lo que si pretendo, es acercarme a una descripción organológica y organográfica de los instrumentos musicales que utilizó dicha cultura.

A la organología²⁹ la podemos comprender y emplear como una disciplina de análisis, clasificación y sistematización de cuerpos susceptibles de emitir sonidos originados e intencionados por el ser humano.

La Organología (Ger.: Instrumentenkunde) abarca el campo de los instrumentos musicales en general y de cualquier tradición musical –“clásica” o “música de arte”, música folklórica o étnica, música occidental o no occidental (terminología de uso actual) [...] En 1941 Nicholas Bessaraboff usó el término “organología” en un sentido más amplio para distinguir los aspectos científicos de los de fabricación de los instrumentos musicales dentro del extenso campo del estudio de la música. Para André Schaeffner (1946, p.13) el objeto de la organología es “la enumeración, descripción, localización e historia de cualquier instrumento usado en todas las civilizaciones humanas de cualquier periodo que produzcan tonos y sonidos, ya sea con fines puramente estéticos o para propósitos religiosos, mágicos o prácticos exclusivamente”. La Organología debería ser principalmente el estudio de los instrumentos musicales (inventario, terminología, clasificación, descripción de la construcción, formas y técnicas de tocarlos), pero este

²⁹ “La organología es la disciplina que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales en términos de su descripción física, propiedades acústicas, antecedentes históricos, técnicas de ejecución, uso, función y ocasión, tomando en cuenta que un instrumento musical puede servir como fuente de información para entender su relación con el hombre”. Hood: 23. Citado en: Chamorro, 1984: 51.

estudio no puede dejar de tomar en cuenta la producción musical (el análisis del fenómeno acústico y las escalas musicales), la fecha en que se usó el instrumento, los factores socio-culturales, las creencias que determinan su uso, o el estatus y habilidad de los músicos). Incluso el estudio del simbolismo y la estética de los instrumentos, incluyendo ambos aspectos... (Dournon, 1992: 246-247)

Por otra parte, a la organografía,³⁰ la podemos considerar como las acciones de descripción, sustentadas principalmente en las características físicas del instrumento musical.

Así, brevemente descrito, la organología y la organografía musical, aplicada a la *Relación de Michoacán*, fungen como propuestas de clasificación de los instrumentos musicales. Y es sólo a través del análisis del documento, que se pueden establecer dos maneras en las que los instrumentos musicales se encuentran documentados: una, de manera pictográfica³¹ y la otra, de manera descriptiva. En ambos casos, basados en dichas evidencias, es que resulta viable obtener una aproximación interpretativa de los artefactos ahí representados y descritos.

³⁰ “Frecuentemente se ha usado también el concepto de organografía como un campo restringido de este estudio instrumental, debido a que se ocupa de la visión descriptiva y taxonómica de los instrumentos musicales en sí mismos, considerando al instrumento como única fuente de información”. Chamorro. *Ib ídem*, 1984: 51

³¹ Pictograma. Son los dibujos que diversos tipos en uno o más colores que al margen de su interés ornamental y estético, reproducen el contenido de un mensaje sin referirse a su forma lingüística. Cuentan una historia, pero sin relación visible con un enunciado hablado único, reconstruyéndose la historia un poco como el asunto de un cuadro. Esta forma de pre escritura ha aparecido entre poblaciones de pescadores y cazadores, con relaciones regulares, como los indios de América, los esquimales, los siberianos y los bosquinos de África. Es una representación más o menos realista del objeto que se supone que representa; un ideograma es un signo abstracto. AERÓGRAFO ROC 21. “Pictograma, ideograma, transición y fonograma”. Blog. Diseño gráfico Febrero 15th, 2007. <http://www.roc21.com/blog/2007/02/15/pictograma-ideograma-transicion-y-fonograma/>

Aparentemente, en la *Relación de Michoacán*, tomando como referencia las definiciones de Chamorro, citando a Hood, creo que la naturaleza del presente trabajo, se inclinaría más hacia una organografía, más que a una organología de los instrumentos musicales.

3. 1. Criterios básicos para el acercamiento organológico musical de la *Relación de Michoacán*.

La concepción tecnológica fundamental de todo artefacto sonoro, es la factibilidad de generar sonidos con una intencionalidad definida, para una acción determinada. Que así mismo, complementen los procesos comunicacionales de un grupo socialmente organizado. Por lo tanto, la creación del artefacto musical, la intención simbólica y los conjuntos orquestales, constituyen el objeto de estudio de la organología musical de la cultura p'urhépecha, en éste caso, manifiesto en el documento de Fray Jerónimo de Alcalá. Pues, *los límites del acercamiento a la organografía indígena deben mantenerse dentro de lo que nos ha sido dado conocer para la supervivencia física total o parcial de las representaciones iconográficas y las descripciones escritas.* (Martínez, 2004: 111)

Dicha limitante, me obliga a contrastar la información de mi fuente base, con las diferentes *Relaciones* y *Crónicas* generadas durante el siglo XVI, al igual que con algunos códices pertenecientes a la cultura mexicana, en similitud de circunstancias históricas.

Tales circunstancias, parecieran dar la impresión de que la sujeción a trabajar con documentos literarios,³² no podría ser lo suficientemente consistente. Si bien es cierto que el no poder contar con la existencia física de los artefactos musicales como evidencia -y de ellos, obtener las características de sus

³² En el capítulo *Los instrumentos musicales a través de documentos literarios*, nos describe que es posible hacernos de datos fiables al utilizar cualquier fuente literaria que nos provea de información histórica de instrumentos musicales. Aunque no realiza una definición expresa, si nos clarifica el uso de dichas fuentes. Díaz, 1997: 57-94

materiales, dimensiones, volumen, peso, sonoridad y contexto- no significa que no sea posible su análisis.

Contrariamente a esta creencia, los datos descriptivos que nos muestra el documento, son lo suficientemente objetivos como para obtener una aproximación clasificatoria del instrumental musical empleado por dicha cultura. Y de ello como resultante, obtener la posibilidad de establecer la viabilidad de interpretaciones en cuanto a las funciones y usos que este grupo cultural obtenía de ellos.

Con el fin de hacer fiables el uso de documentos literarios. En Europa, Felipe Pedrell en su *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* (1901) hace extenso uso de fuentes literarias para llegar a sus conclusiones. Pero Joaquín Díaz, en *Instrumentos populares* (1997), es quien formaliza y clasifica de una manera más sistemática las fuentes documentales, posibilitando así su eficaz utilización.

Bajo dicho precepto, Díaz establece tres tipos de documentación literaria con las que es susceptible trabajar:

- a) La documentación técnica, en la que estarían incluidos los tratados organológicos, los métodos, las historias o enciclopedias especializadas en instrumentos y algunos cancioneros. B) La documentación descriptiva, en la que habría que enmarcar aquellos diccionarios entre cuyas voces se encuentran las de instrumentos, más todo aquel texto literario (prosa, poesía, teatro) en el que exista un fragmento que explique o aclare la imagen global de un instrumento. Por último, c) La documentación contextual, donde los instrumentos aparecen ya como un soporte, como un tópico o simplemente como un objeto [...] (Díaz, 1997: 59-60).

Según este criterio de orden documental, yo estaría considerando la *Relación de Michoacán* dentro de los incisos b), *Documentación descriptiva* y c), *Documentación contextual*. Como documento descriptivo, aun que no hay definiciones ni explica características orgánicas, a través de su prosa, si describe instrumentos y eventos musicales. Como documento contextual, de

manera general, los circunscribo como objetos circunstanciales y en menor medida, como tópico y de manera excepcional, como soporte.

En el caso de nuestro documento literario, sus láminas pictográficas y glosa, nos ilustran y describen variadas formas de instrumentos musicales. De ellos, obtenemos descripciones de pasajes rituales en donde son utilizados dichos instrumentos. Pero en ninguno de todos los casos, nos dan detalles de las formas o técnicas de ejecución, ni de los materiales con los que estaban constituidos. Mucho menos, con las referencias que nos proporciona, podríamos obtener los timbres y sonoridades que eran capaces de emitir.

3. 2. Clasificación y descripción de los instrumentos musicales en la *Relación de Michoacán*.

De un total de 44 láminas, sólo en 12 de ellas³³ se pueden observar y cuantificar 3 caracoles marinos, 18 lanzas sonaja, 2 tablas sonaja, 5 trompetas, 2 ñas de venado (sartales de pesuñas de venado). En la lámina (f. 80v), se encuentra el sartal de pezuñas de venado que no habían sido identificadas. 1 cascabel de oro (un juego de cascabeles de oro), 2 sonajas, 2 quiringuas (teponaztli entre las culturas nahuas), una con su par de baquetas con bolillos y la otra junto a un grupo de sacerdotes y, 1 caparazón de tortuga con baquetas. En el pictograma (f. 29v), es el instrumento que no había sido identificado.

En total, obtenemos la representación pictográfica de 36 instrumentos musicales que la cultura p'urhépecha prehispánica utilizaba en el Periodo del Posclásico.

Del número de instrumentos musicales que es posible ver y clasificar, tenemos 3 *caracoles* y 5 *trompetas*, que pertenecen al grupo de los instrumentos musicales considerados como aerófonos.

³³ f. 1: 3, f. 61: 13, f. 133: 157, f. 135v: 162, f. 9: 181, F. 21v: 204, f. 24: 209, f. 29v: 220, f. 32: 225, f. 33v: 228, f. 35v: 232. Alcalá, 2008.

Las 2 pesuñas de venado, 1 juego de *cascabeles de oro*, las 18 *lanzas sonaja*, las 2 tablas sonaja, las 2 *sonajas*, las 2 quiringuas y 1 caparazón de tortuga, pertenecen a la familia de los idiófonos.

Es de señalar, que en ninguna de las láminas, no se encuentra la representación pictográfica de membranófono alguno.

De la descripción textual de los instrumentos musicales, obtenemos la mención de 28 artefactos idiófonos, 2 membranófonos y 15 aerófonos. De los clasificados como idiófonos, encontramos 9 *atabales*, 5 *cascabeles*, 4 *cascabeles de oro*, 1 *cascabel de culebras*, 2 *huesos de caimanes*, 3 *tortugas* (caparazones de tortuga) y 4 *uñas de venado* (pezuñas de venado).

De los pertenecientes a los membranófonos, tenemos a 2 *atambores*.

De los que podemos agrupar como aerófonos, encuadramos 1 *bocina*, 4 *cornetas*, 1 *caracol*, 1 *silbatillo* y 8 *trompetas*.

El total de instrumentos musicales que de manera descriptiva son mencionados, suman 45.

En suma, 36 que se ilustran, más 45 que textualmente se describen, obtenemos un total de 81 objetos musicales. Este dato resulta relevante, porque nos habla de que los p'urhépechas prehispánicos, eran una cultura en extremo musical.

Esta percepción cobra importancia, si consideramos que en esa época, pudieron haber existido muchos otros instrumentos sonoros que fueron utilizados, pero que por múltiples circunstancias, no se encuentran mencionados en nuestro documento.

Es sólo a través de variadas y detenidas lecturas del documento, para darnos cuenta de que entre la cultura p'urhépecha prehispánica, la música tenía un dinamismo trascendental, misma que se encuentra presente a través de los relatos de su historia.

3. 2. 1. Clasificación generalmente aceptada para los instrumentos musicales.

De manera universal, invariablemente sólo son de dos tipos los materiales con los que los instrumentos musicales pueden estar constituidos, orgánicos o inorgánicos.

De estos materiales, susceptibles de ser aprovechados para la construcción de instrumental musical, se encuentran todos los pertenecientes a los reinos animal y vegetal. Desafortunadamente, por sus características, son los que con el paso de los años se degradan con mayor facilidad. Razón por la cual, es difícil obtener evidencias de su existencia.

En cuanto a todos aquellos instrumentos cuya constitución inorgánica los define, podemos contar a los que están contruidos de metales blandos, de cuyas características resultan ser lo bastante dúctiles (conductores) y maleables. De todos los metales, los aptos por su ductilidad y maleabilidad, encontramos el oro, la plata y el cobre. Y en combinaciones, conocidas como aleaciones, se obtienen el bronce (cobre-arsénico y cobre-estaño),³⁴ así como también, de algunos tipos arcillosos.

Con el aprovechamiento de dichos materiales, los hombres de las culturas precortesianas, en este caso la p'urhépecha, construyeron una amplia variedad de instrumentos musicales que les auxiliaron en la comprensión e interpretación de los espacios subjetivos de su entorno natural. Por lo que no sólo debían de estar concebidos para emitir sonidos con características tímbricas específicas, sino que también, a su vez, pudieran establecer nexos eficaces de comunicación con los dioses de su panteón mágico-religioso.

El propósito de hacer uso de un sistema clasificatorio de instrumentos musicales que se representan y describen bajo el contexto de la *Relación de Michoacán*, radica en: 1) la idea de formalizar una clasificación desde una perspectiva histórica, ya que como se ha dicho, nos limita la ausencia física

³⁴ HOSLER, 2005: 30

de ellos. Aunque esta limitante no nos permite establecer concreciones contundentes en relación a la utilización de criterios tímbricos, de emisión y de ejecución (Contreras, 1988: 21-26), sí nos posibilita una aproximación conceptual de sus morfologías.

2) Dentro de esta reconstrucción histórica que se entreteje a partir de migraciones y contactos interculturales, nos posibilita categorizar los instrumentos musicales como signos. Un claro ejemplo de ello, lo encontramos en la *lanza* o *bordón* que porta el petámuti (sacerdote mayor). Como veremos más adelante, dicho artefacto, representaba el más estatus simbólico que esta cultura reconocía. Por lo tanto, el valor del instrumento en cuanto a signo, aún cuando sea testigo mudo de un pasado; en este caso, los instrumentos sonoros representados a través de los ideogramas, si nos describen su forma y pese a que nos dice poco sobre sus materiales, ambos nos conceden relaciones entre creencias, ritos y técnicas con los que pudieron haber sido elaborados. (Schaeffner. Citado en: Cámara, 2004: 106-107)

La circunscripción de los artefactos sonoros dentro de un sistema clasificatorio, se basa en la necesidad de sistematizar el conocimiento del instrumental musical de la *Relación de Michoacán*.

Los beneficios que brinda la utilización de una clasificación organológica, descansa en tres aspectos, a mi parecer, importantes. 1) es el que tiene que ver con la constitución material de los mismos, pero como ya hemos visto, este aspecto quedaría prácticamente inoperante, puesto que desconocemos estas características. 2) con su connotaciones simbólicas y 3), con el sujeto que lo ejecuta.

Para la clasificación de los instrumentos musicales, los sistemas que considero adecuado aplicar, son los que primeramente desarrollaran Hornbostel-Schs (1914) y posteriormente, el que desarrollara Mantle Hood (1971). Los primeros, abordan la clasificación organológica desde la morfología y de cómo estos ponen a vibrar el aire.

Este sistema establece *los desgloses en relación con la configuración o condición generadora del emisor, con la ejecución y morfología del instrumento musical que determina su resultado sonoro* (Contreras, 1988: 25). Así mismo, dicho sistema, toma prestados términos jerárquicos en el campo de las Ciencias Naturales, como *clase, orden, familia, género y especie*, entre otros. Y del sistema Dewey, la clasificación decimal, con la que asignan una representatividad numérica, en donde el 1 corresponde a los *idiófonos*, 2 a los *membranófonos*, 3 a *cordófonos*, 4 a *aerófonos* y 5 a *electrófonos* (Conteras. Op. Cit. 25)

La construcción de las cuatro voces que conforman el vocablo *membranófonos*, se deben a Victor Mahillon, al tomar del griego la voz *fono* (sonido) y aplicarlo a los instrumentos en que la membrana vibra, *cordófonos*, para todos los que las cuerdas vibran, *aerófonos*, para todos los relacionados con la vibración del aire y los *autófonos*, para los que permiten la vibración de su materia misma. Posteriormente, el término *autófonos*, fue objetado por Sachs, quien propuso *idiófonos* en su lugar (Vega, 1946: 21-22)

Así, el sistema de clasificación de instrumentos musicales desarrollado por Hornbostel-Sachs y explicado por Carlos Vega, queda de la siguiente manera:

Mediante este procedimiento se forman en cualquiera de las categorías cifras de seis, ocho y hasta 9 unidades. Por ejemplo, 111. 242. 222. El primer 1 significa *idiófonos*, como sabemos; el segundo 1 indica que ese idiófono pertenece a la categoría de los que vibran por efecto de un *golpe*; el tercer 1, significa que el golpe es directo; vale decir, producido por un movimiento del ejecutante, sin medios mecánicos; el número 2 que sigue caracteriza el procedimiento llamado percusión (golpe de un objeto que no da sonido propio: palo, badajo, etc.); el 4, quinta cifra, indica que el instrumento tiene forma de vaso (podría tener forma de bastón, de placa, de tubo); el 2, sexta cifra, indica que se trata de *campanas* (y no de gongs); el otro 2 que sigue, señala que se trata de un juego de campanas (y no de una campana independiente); la octava cifra, otro 2, dice que la campana es *colgante* y no asentada y, por fin, el último 2, que se golpea con un *badajo*. En resumen, la

cifra 111.242.222 distingue a un instrumento idiófonos / de golpe / de golpe directo / de percusión / en forma de vaso / campana / en juegos / colgante / de badajo. (Vega, 1946: 25-26)

Por todo lo antes citado, el sistema clasificatorio Hornbostel-Sachs es aplicable a todas las categorías de instrumentos musicales que aparecen en la *Relación de Michoacán*, con la excepción de todos aquellos de los que no conocemos nada o es sugerente su constitución. De ellos, solamente podremos presumir el material con el que estaban constituidos y así señalarlo.

A pesar de que el sistema clasificatorio tiene las características de una precisa metodología para la catalogación e información de los instrumentos musicales, no permite visualizar, entre otros rasgos, la información concerniente a su simbolismo implícito, la colocación respecto al ejecutante, la posición, la influencia de la acústica del instrumento con los receptores y las características propias del mismo, tales como los adornos (Barboza, 2010: 37 y 39)

En cambio, el sistema desarrollado por Mantle Hood (1971), es un completo y denso compendio sistemático de registro y clasificación organológica, en donde no solamente abarca los aspectos considerados por Hornbostel-Sachs, sino que además, a su sistema, agrega, junto con las figuras geométricas,³⁵ códigos con los que es posible registrar aspectos y características de orden subjetivo, tales como atribuciones simbólicas y adornos, con connotaciones mágicas y religiosas que giran en torno al instrumento.

Con el fin de mostrar de una manera gráfica los artefactos sonoros representados ideográficamente, hare uso de una parte de su sistema de clasificación. Pues por el momento, no pretendo hacer un análisis sobre la eficacia o ineficacia del sistema de Hood, solamente pretendo utilizar las figuras geométricas y algunos elementos de manera ilustrativa.

³⁵ Hood, 1971: 144

Chamorro hace uso práctico de ambos sistemas en: *Los instrumentos de percusión en México*,³⁶ obteniendo con ello, una información bastante gráfica a partir del uso de los organogramas. En este sentido, las figuras geométricas representan a los cuerpos de los instrumentos, a los que les agrega *códigos visuales* en el exterior de las figuras. Dichos códigos, que son numéricos y alfabéticos, enriquecen la información del objeto, porque con estos, es posible adicionarles información subjetiva, es decir, datos de carácter mágicos y religiosos.

³⁶ Chamorro, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. El COLMICH. México, 1984

Capítulo 4 Descripción general de los instrumentos musicales que registra la Relación de Michoacán.

4. Los instrumentos musicales.

En este capítulo intentaré realizar una descripción de los instrumentos musicales que la *Relación de Michoacán* describe en sus pictogramas, así como los contenidos en sus glosas.

4. 1. Los idiófonos.

El concepto de idiófono, alude a todos los cuerpos sonoros, cuya constitución material y morfológica, están predeterminados para emitir sonidos, cuando por la acción de percutir, puntear, frotar o sacudir entran en vibración y funcionamiento.

Los idiófonos constituyen el primero de los cinco grupos principales. Son instrumentos hechos de materiales naturalmente sonoros, que no necesitan de tensión adicional como lo requieren las cuerdas y los parches. Los instrumentos de esta clase han recibido su forma de la acción del tañedor, por cuanto derivan de la extensión de las acciones de golpear, batir palmas o golpear con los pies. Por lo tanto, la cuestión básica es saber cómo se ponen en vibración. (Sachs, 1947: 10)

4. 1. 2. Bordón o lanza.

En el verano de 2006, hojeando por primera vez el facsímil de la *Relación de Michoacán* (2001), que resguarda la biblioteca del exconvento de Tiripetío, Michoacán, pude advertir que en el contenido ideográfico de los pictogramas, se podían identificar imágenes de una variedad de instrumentos musicales. Por lo que eventualmente, como paso uno, consideré necesario analizar detenidamente las 44 láminas que están integradas al documento. Para esos momentos, intuía que la *lanza* que repetidas veces aparecían, podrían tratarse de instrumentos idiófonos.

En seguida, de ellas -bajo mi criterio- seleccioné las que consideré, contenían formas de instrumentos musicales. Como resultado de estas primeras acciones, obtuve un total 11 láminas.

Posteriormente, como paso dos, me di a la tarea de leer la edición paleografiada con notas de Francisco Miranda (1980), Moisés Franco (2000) y la edición con un estudio introductorio de Gean Marie Le Clézio (2008).

De esta última, por ser la de más reciente aparición, distribución del contenido y fácil manejo del formato, decidí que sería la versión con la que finalmente desarrollaría el presente trabajo.

Pero en esta, al igual que las otras ediciones, me encontraba con el inconveniente de que las fotografías de los pictogramas, con todo y que son a color, no cubrían los requerimientos de definición de imagen que necesitaba. Por lo que para alcanzar mis propósitos, me vi en la necesidad de fotografiar a 10mpx las láminas del ejemplar facsimilar, de cuyas características esenciales, consisten en que está elaborado y pintado a mano, en idéntica semejanza a la *Relación* original.³⁷

El propósito de fotografiar las láminas del facsímil en alta resolución, consistía en el que yo pudiera manipular las imágenes de acuerdo a mis intereses, es decir, cortarlas y ampliarlas, para poder observar con mayor detalle sus contenidos.

Tras la revisión de algunas fuentes que con diversas perspectivas han abordado la *Relación de Michoacán*, Corona, (1938,1977, 1984, 1999), Le Clézio (2000, 2008), Pérez, (2000), (Pollard 2003) Roskamp, (1998, 2000), Seler, (2000), Warren, (2000, 2005), Espejel (2008), saltó a la vista que los artefactos sonoros y las expresiones musicales estaban marginalmente mencionados.

³⁷ Así lo determina el certificado de autenticidad que se encuentra pegado en la pasta trasera del volumen.

Por lo que en mi opinión, la *Relación de Michoacán*, también es un documento musical, diferente a los cuicámatl mexicas, Gómez (2001) y León-Portilla (2009).

A diferencia de los artefactos como el caracol, la trompeta, la quiringua y las sonajas, previamente identificados en otras fuentes, Sánchez, (2004) y Chamorro (1997), a mi parecer, la *lanza o bordón*, no había sido claramente considerada como un instrumento susceptible de musicalidad.

Hasta la llegada de los españoles, la *Relación de Michoacán* nos da cuenta de que la *lanza* era un símbolo que le confería poder y privilegios a la clase sacerdotal que la portaba, es decir, a los petámuti.³⁸ Lo que significa que al participar en ceremonias y actos públicos de mayor relevancia, el *bordón* debía estar presente en las manos de dichos personajes.

Una particularidad de la *lanza* que llama la atención, es que hace su aparición desde el primer pictograma de los cuadros pintados (Alcalá, 2008: 3 f. 1). Así mismo, a lo largo de toda la *Relación*, es el artefacto que más aparece representado (láminas f. 61, f. 133, f. 9, f. 21v, f. 24, f. 32, f. 33v, f. 35v).

En la primer lámina, se puede observar que dos lanzas están presentes en el solemne acto de entrega del documento que un fraile de la orden de San francisco³⁹ le entrega al Virrey, Don Antonio de Mendoza.

Dichas lanzas, al formar parte en un evento ceremonial trascendental y ser colocadas a la par de los personajes que intervienen, patentan la importancia simbólica que al *bordón* le conferían.

³⁸ El gran Petámuti pertenecía a la clase de los guandátzecuarecha, cuyo encargo era el de presidir las oraciones y narrar la historia del pueblo en las asambleas de nobles y sacerdotes, únicas clases que debían saber y conservar los anales de la nación. A la masa general de la población se le hacía una rápida reseña de los principales acontecimientos. Ruiz, 2000: 40

³⁹ El fraile quién entrega el manuscrito al virrey va descalzo y lleva indumentaria de la orden franciscana, véase su corte de pelo y su hábito con el cordel. Roskamp, 2000: 324

[...] Pues venido el día desta justicia general, veníe aquel Sacerdote mayor llamado petámuti, y componíase. Vestíase una camiseta llamada vcata tarárenguequa, negra y poníese al cuello unas tenazillas de oro y una guirnalda de hilo en la cabeza y un plumaje en un trenzado que tenía, como mujer y una calabaza a las espaldas, engastonada en turquesas y un bordón o lanza al hombro. Y iba al patio del caçonçi, así compuesto, con mucha gente de la cibdad y de los pueblos de la Provincia; e iba con él gobernador del caçonçi [...] (Alcalá, 2008: 15)

Y como llegase el día de la fiesta y estuviesen todos aquellos malhechores en el patio, con todos los caciques de la Provincia y principales y mucho gran número de gente, levantábase en pie aquel sacerdote mayor y tomaba su bordón o lanza y contábales allí toda la historia de sus antepasados: cómo vinieron a esta Provincia y las guerras que tuvieron, el servicio de sus dioses y duraba hasta la noche [borrado] que no comían ni bebían, él, ni ninguno de los que estaban en el patio [...] (Alcalá, 2008: 16)

Había un sacerdote mayor sobre todos los sacerdotes llamado petámuti, que le tenían en mucha reverencia. Y se ha dicho cómo se componía este sacerdote, que era que se ponía una calabaza engastonada en turquesas y tenía una lanza con un pedernal y otros atavíos [...] (Alcalá. 2008: 183)

En todo el documento, estas son las únicas referencias que aluden a dicho artefacto. Por lo que la interpretación que intento hacer de la *lanza* como instrumento sonoro, la realizo a partir de testimonios de diversas fuentes históricas del Periodo Colonial. Tales son los casos de Beaumont (1985), Basalanque (1989), Mendieta (1997), Gómez de Orozco (1940), al igual que de la observación de las láminas pictográficas del facsímil de Tiripetío.

Valiéndome de la minuciosa observación de los pictogramas de las 9 láminas que albergan las imágenes de las lanzas (Alcalá, 2001: 3 f. 1r, 13 f. 61r, 157 f. 133r, 181 f. 9r, 204 f. 21v, 209 f. 24r, 225 f. 32r, 228 f. 33v, 232 f. 35v), es posible advertir que en lo general, la estructura de todas las lanzas, están compuestas por 5 componentes: 1) una punta en forma de diamante, 2) una base, a veces, en forma de arillo ovoidal o esférico, sobre la que se asienta la punta, 3) unos cordeles que surgen por debajo de la base de la punta, 4)

unos esferoides que penden de los cordeles y 5) el tallo que se aprecia de forma cilíndrica y de diferentes diámetros y longitud, generalmente de la estatura del personaje que la porta. (anexo 1)

En general, los diseños de todas las figuras de las lanzas, no son homogéneos. Por ejemplo, los dibujos del tallo delgado y alargado, que en sí es la *lanza*, son diferentes. No existe ninguna igual a otra, no obstante, de ellas, se puede apreciar que prevalecen dos maneras; una liza y otra en espirales alargados, de las que una de las espirales, está presentada en colores oscuros. No existe un color predominante, pues unas están en rojo, en café, en gris o en azul y algunas, sin pintar. Por lo que a partir del dibujo y el color, es imposible determinar el material con el que estaban elaboradas. De igual forma, pudieron haber sido de madera o de metal, ya que a través de la *Relación*, no existe la certeza del material con que estaban construidas.

Es el mismo caso del manojito de cordeles, del cual penden igual número de pequeños objetos esferoidales. En todas las lanzas representadas, son de diferentes tamaños, figuras y colores. Circunstancias que limitan establecer con certeza la naturaleza de sus materiales.

En un estado similar, se encuentran el conjunto de pequeños esferoides que penden de los cordeles. Las variantes de dibujos y colores de las pequeñas esferitas irregulares, no nos permiten saber con exactitud si representan un sartal de cascabeles de materiales orgánicos (conchas) o inorgánicos (metales).

Para 1571, cuarenta y nueve años después de la Conquista de Michoacán, bajo el denominativo de *encinia* (insignia), la *lanza* siguió teniendo uso distintivo de poder entre algunos indígenas privilegiados que ostentaban algún cargo religioso. Tal era el caso de los *nuncios sinodales*. Mientras que para del grueso de la población indígena, esta, seguía representando la autoridad máxima para quien la portara.

Madrid, a 23 de junio de 1571 Don Martín Enriquez virrey capitán general de la Nueva España y presidente la nuestra Audiencia Real de ella, el obispo de la provincia de Michoacán nos ha escrito que en su obispado hay costumbre

de haber nuncios sinodales en cada pueblo que son hombres escogidos entre los indios para enseñar la doctrina y dar cuenta a los vicarios de los pecados públicos para que se remedien y castiguen, los cuales son muy necesarios y útiles y porque no podían ser doctrinados los naturales sin su ayuda, y en señal del oficio traen **una varas negra con recato y casquillo del grosor de un dardo**⁴⁰ y los naturales tiene tanta cuenta y temor que a los que no la traen los tiene en poco. Y porque de algún tiempo acá les quitan esta varas algunos de nuestros jueces y justicias, de que se siguen los dichos convenientes, de más que sería la policia y doctrina de los dichos indios, me ha suplicado permitiésemos que pudiesen traer las dichas varas como siempre las habían traído y el mismo grosor, y porque yo quiero ser informado de lo que en ello pasa y de la orden y costumbre que se ha tenido en esto, y si de ello se ha seguido algún inconvenientes o es en utilidad de la policia y doctrina e los dichos indios y de la causa que ha habido para les impedir la triada de las dichas varas, y si es conveniente y necesario que las traigan, os manado que enviéis al nuestro Consejo de las Indias Relación particular de ello juntamente con vuestro parecer, para que vistas se provea lo que convenga, y en el entretanto que viene la dicha información, vos permitiréis y daréis lugar para que los indios que tuvieren dicho cargo de nuncios sinodales las puedan traer las dichas varas siendo del tamaño que el dicho obispo nos escribe y con casquillos y recatón no resultando de ello ningún inconveniente porque antes entendemos ser nuestro beneficio y conservación de los dichos indios. (Becerril, 2005: 147-148)

Esta descripción de la *vara negra*, al parecer, aún en uso común durante el periodo temprano de la Conquista michoacana, puede ser la misma *lanza o bordón* que la *Relación de Michoacán* nos presenta y describe. Sólo que la cita, tampoco nos proporciona datos sobre si esta era un objeto sonoro y en consecuencia, si tenía una utilización sonora o musical.

⁴⁰ Los subrayados son míos. El recatón es el extremo opuesto al hierro de la lanza. El casquillo es la punta hueca de hierro. Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) Editorial Castalia. Madrid, 1995: 397, 852. Citado en: Becerril, 2005: 149

Lo que si nos deja en claro, es que a esa distancia, la *vara* aún poseía todas las características de un símbolo de condensación⁴¹ que le confería el mismo significado al personaje que la portara. Por ello, a los *nuncios sinodales*, únicos autorizados para portarla, les otorgaba inusitada autoridad. Situación que a las autoridades civiles y eclesiásticas españolas, no acababa de complacerles del todo. Pues el objetivo evangelizador, consistía en despojar a los naturales de todo tipo de elementos simbólicos que les recordara los días de su gentilidad.

Pero, dado lo delicado del asunto, se vieron obligados a tolerarlo de momento, para posteriormente, prudente y paulatinamente, ir propiciando su desuso. Ya que su presencia, seguía representando una evidente resistencia a la total aceptación de los nuevos símbolos religiosos. Tanto fue así, que su uso ya no se extendió más allá del siglo XVI.

28 de agosto de 1579. Por Pero Gutiérrez de Cuevas, corregidor de Cuseo (Cuitzeo) [...] El sacerdote mayor tenía cargo de guiar cuando benia la gente a baylar las danzas, porque la mayor devoción suya era baylar al son de los instrumentos dichos, en el templos, alrededor de los ydolos; y, andaban baylando, beuian largamente [...] Los gobernaba el juez que ynviaba su rey: este era proveydo para cobrar los tributos, como dicho es, y para tenellos en justicia; [...] Este juez traya por ynsinya **vna vara tan alta como vn ombre del gordor del dedo pulgar, de vn palo negro que llamaban tapinziran, ques como vrasil: este palo era gueco, y en las concavidades llebaba metidas vnas chinitas que cuando yba por la calle azia tanto rruydo como si fueran cascabeles, al cual son salia la jente acompañalle; traya**

⁴¹ Se incluye la mayoría de los símbolos rituales, es la de los símbolos de condensación, definidos por Sapir como “formas sumamente condensadas de comportamiento sustitutivo para expresión directa, que permiten la fácil liberación de la tensión emocional en forma conciente o inconciente”. El símbolo de condensación está “saturado de cualidades emocionales... El simbolismo de condensación hunde sus raíces profundamente en lo inconciente, e impregna con su cualidad emocional tipos de conducta y situaciones aparentemente muy alejados del sentido original del símbolo”. Edward Sapir. *Encyclopedia of the Social Sciences*, XIV, pp. 492-493. Citado en: Turner, 1980: 32

al cabo desta bara vnas plumas de colores que denotaba el poder que tenya de su rey. (Ochoa. 1985: 48 y 51)

Este valiosísimo testimonio, nos confirma que la *vara negra*,⁴² a demás de ser un símbolo de suma importancia religiosa, también estaba constituida como un instrumento para emitir sonidos. Lo que me permite aseverar que en similitud, la *vara negra* y el *bordón o lanza*, puede ser el mismo artefactos que se muestra en la *Relación de Michoacán*.

Aunque no contamos con imágenes sobre la *vara negra*, las descripciones son suficientes para suponer coincidencias bastante significativas que constatan su composición orgánica, así como el de su sentido simbólico.

Las dos fuentes –Becerril y Ochoa- coinciden en que son delgados tramos cilíndricos de madera negra. La primera, menciona que era del grueso de un dardo (Becerril, 2005: 147-148) y la segunda, que era del diámetro de un dedo pulgar (Ochoa. 1985: 48 y 51). Esta misma, también nos dice que es de madera del *tapitziran, ques como vrasil* (que es como madera del árbol del brasil), lo que las hacía de un material duro, resistente y sonoro y, de extensión, como de la estatura de un hombre; con cavidades, lo que podría significar que era parcialmente hueca y con *chinitas*⁴³ en su interior: *que cuando yba por la calle azia tanto rruydo como si fueran cascabeles, al cual son salia la jente acompañalle; traya al cabo desta bara vnas plumas de colores.*⁴⁴

⁴² La vara con sonajas (Stevenson 1968), como indica su nombre, es una vara larga y puntiaguda con sonajas o cascabeles, que fue extensamente utilizada en ritos agrícolas. Chicaua, la raíz de la que se deriva el sustantivo chicauastli, significa reforzar o fortalecer (Karttunen 1992: 46). Hosler, 2005: 354

⁴³ No es posible identificar qué es lo que el autor llama chinitas. Sólo queda especular que eran pequeños objetos, quizá gránulos de algún material sólido.

⁴⁴ Es desafortunado no contar con alguna imagen de la descripción que realiza Pérez de Cuevas, pues la mención de que era hueca, con cavidades y chinitas en su interior, además de las plumas al cabo, me hace dudar que se refiera por completo a la *Lanza* y da pie a pensar que se pudiera estar refiriendo también al bastón sonaja (*chicahuaztli* en náhuatl)

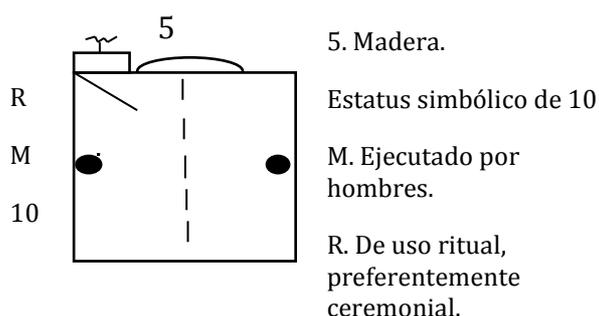
Becerril nos comenta que el extremo superior de la *vara*, tenía *casquillo* (punta de hierro hueca y en el inferior, tenía *recatón* (extremo opuesto al hierro), sólo que no sabemos si también era de metal. En cambio, Ochoa señala que al *cabo* tenía unas plumas de colores. La descripción nos permite suponer que se encontraban en el extremo inferior de la *vara*.

En cambio, Alcalá (2008: 183) nos señala que la punta era de pedernal, y *tenía una lanza con un pedernal y otros atavíos*. Los atavíos a los que hace referencia, quizá sean el sartal de cascabeles.

Basándonos en las descripciones de los dos testimonios históricos, estoy en posibilidades de confirmar la idea de que la *lanza o bordón* que muestran los pictogramas de la *Relación de Michoacán*, es dos instrumentos musicales en uno. Es decir, mixto, que era una lanza con un sartal de cascabeles y de uso común durante el Periodo Prehispánico de la cultura p'urhépecha. Así mismo, podemos creer que se construían y utilizaban diferentes modelos y no sólo uno, como a simple vista pudiéramos creer.

Organográficamente hablando, la *lanza o bordón* es un objeto sonoro de uso ritual y se ejecuta sin acompañamiento de otro instrumento.

Organológicamente hablando, la lanza o bordón, es un Idiófono de golpe directo y por sacudimiento, de baso. Instrumento de madera, ejecutado por un hombre de pie, dispuesto de manera vertical y sujetada con una o con las dos manos a la altura del cuerpo medio. La extensión del instrumento es proporcional a la estatura del personaje. Es de género masculino. El estatus simbólico, en escala de 1 al 10; es de 10. Conformado por una punta de pedernal como adorno –en igualdad de escala- está en proporción de 1. En la punta, tiene un complemento idiófono de entre choque. Clasificación Hornbostrel-Sachs 111.13



4. 1. 3. Bastón sonaja.

Al pie de la lámina f. 9 (véase figura 3 y anexo 1), se encuentran un par de artefactos alargados en posición cruzada, de los cuales, no se cuenta con ninguna identificación o descripción en las glosas. Por esta razón, la llamaré bastón sonaja o *chicahuaztli*, debido a la semejanza que con este guarda.

Sobre este par de objetos pintados en color café, coronados con unos adornos en color rojo, giraba la duda de que si podrían ser unos artefactos sonoros. Pues en las glosas, no existe la menor referencia que nos dé cuenta de sus nombres, o la razón del por qué aparecen entre los dos grupos de personas sentados en el suelo.

La referencia más próxima a estos objetos, la podemos ver en un instrumento muy parecido que se encuentra en la lámina 29 del códice Borbónico (citado en: Contreras, 1988: 39). Ver anexo 1. Este artefacto y los de la *Relación*, resultan similares.

Nombrado por algunos investigadores como bastón-sonaja, este instrumento, en realidad una (sic) lanza de madera maciza, presenta a lo largo de la barra de tres a cinco cápsulas semi abiertas en sus cantos con unas ranuras, a modo de maracas, que contienen pequeños palos cilíndricos del mismo material [...] Los términos empleados para designar a estos instrumentos en náhuatl son: *ayacachicahuaztli* o *ayochicahuaztli* y *nahualcuáhtil* [...] (Contreras, 1988: 40)

Sobre este instrumento, Castañeda (1933: 29) nos comenta que entre la cultura náhuatl, el *chicahuaztli*, era una sonaja a manera de bastón de mando, que distinguía de rango o jerarquía al que la portara en la mano. Sus portadores, a veces eran sacerdotes representantes de deidades o músicos guadores de danzas. También, era símbolo y emblema de la fecundidad, por lo que se le relacionaba con los dioses que tenían que ver con los productos de la tierra, como Xipetotec, cuya deidad lo portaba en forma de cetro.

Puesto que la relación no nos aporta ningún dato sobre su presencia en la lámina, no sería muy alejado pensar que su existencia en la cultura

p'urhépechas se debió –como lo mencioné en capítulos anteriores- al contacto mutuo con los nahuas y los otomíes.

Es posible que el *bastón*, pudiera haber tenido un estatus simbólico similar a la de la *lanza* del petámuti, pero su uso, a diferencia de esta, estaba restringida sólo para las órdenes sacerdotales menores. Razón por la que debía aparecer dibujada, pero en dimensiones más pequeñas, denotando su menor jerarquía.

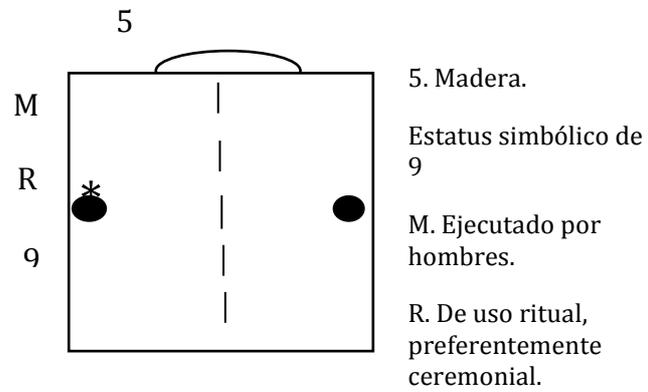
Esta lámina demuestra que los caráriecha (pintores) responsables de la elaboración de las pinturas, eran expertos conocedores de los temas tratados en la *Relación*, por lo que fueron capaces de proporcionar información adicional que sólo ellos conocían, misma que no fueron mencionadas en los textos (Roskamp, 2000: 254), motivos por los cuales hoy, nos resultan incomprensibles dichas escenas en algunos de los pictogramas.

En la lámina y a través de la glosa, es posible identificar al grupo de sacerdotes ubicados a la izquierda de los bastones, quienes eran llamados *paçaríecha: que eran los sacristanes y guardas de sus dioses* y, el grupo de sacerdotes a la derecha, conocidos como *hirípecha, que tienen cargo de hacer unas oraciones y conjuros...* (Alcalá, 2008: 184). Ambos grupos de sacerdotes, tenían el cargo de hacer en los templos los protocolos y ritos mágicos que precedían a una acción de guerra (Roskamp, 2000: 567). Pero sobre los bastones, sólo podemos inferir que, probablemente les pertenecían, dado que aparecen junto a ellos a manera de elementos distintivos de su oficio.

De manera organográfica, la *Relación de Michoacán* no nos aporta ningún dato el bastón sonaja. Por lo que no es posible comentar al respecto.

Organológicamente hablando, al parecer, el bastón al igual que la *lanza* o *bordón*, también es un objeto que requería de la acción de sacudirlo y/o de impactarlo contra el piso para obtener su sonoridad. El bastón sonaja es un idiófono de sacudimiento, de baso encapsulado. El ejecutante lo sujeta con una o con las dos manos en posición vertical. El tamaño es proporcional a la

mitad de la estatura de un hombre. Género masculino. Estatus simbólico de 9. Adornos 2. Clasificación Hornbostel-Sachs 112.13



(Figura 3) f. 96 Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Al extremo izquierdo del cuadro, entre dos grupos de sacerdotes, se encuentran un par de tablas sonaja. Foto: Rafael Rodríguez. Fragmento.

4. 1. 4. Sartales de cascabel.

Los pictogramas de la *Relación de Michoacán*, nos proporcionan una fuente extraordinaria de datos referentes al uso del cascabel.⁴⁵ Todos los dibujos que hacen referencia a los cascabeles, están representados a manera de sartal⁴⁶ o en bandas que se ataban a las muñecas y a las piernas del individuo. Pero también, aparecen formando parte de otro instrumento sonoro, tal es el caso de los sartales que se encuentran en la punta de la *lanza o bordón*, o la *vara negra*.

Sartales. Idiófonos a partir del ensarte de objetos, de manera que produzcan sonido al chocar entre sí [...] La configuración de los caracolillos, junto con la de valvas vegetales –huesos de fraile o coyules- fueron reproducidas en material inorgánico como el barro, la piedra y el metal. La aplicación de este tipo de sartales fue a tal punto variada que no se les podría asignar una connotación específica; así como aparecían en lanzas o bastones manipulados por personajes especiales, se les aplicaba a la vestimenta y objetos varios. (Contreras, 1988: 41)

Si con la simple observación de los pictogramas intentara identificar los materiales con los que estaban hechos los cascabeles que porta la *lanza*. Como resultado de tal acción, seguramente obtendría conclusiones completamente estériles. Recordemos que las referencias sobre la constitución de los cascabeles de la *lanza* en la *Relación de Michoacán*, no existen. Por lo que el camino posible para llegar a establecer los probables materiales, se encuentran a partir de la revisión de fuentes históricas y de estudios metalográficos como los de Hosler (2005) y Maldonado (1980).

Es posible que el sartal de cascabeles que pende del extremo superior de la *lanza*, estuvieran hechos de pequeños caracolillos, pequeñas conchas o

⁴⁵ La mayoría de los cascabeles tienen badajos sueltos, casi siempre hechos de piedritas o de cerámica o de metal. Los cascabeles suenan cuando el badajo golpea la pared interior de la cámara de resonancia, o cuando los cascabeles, que eran atados a bandas en los tobillos, o muñecas, o cosidos a la ropa golpean uno contra el otro. Hosler, 2005: 99

⁴⁶ Sarta de cosas metidos en un hilo o cuerda. Diccionario enciclopédico. Vol. 24, 1998: 3354

pequeñas valvas de origen vegetal, pero también pudieron haber sido de metal. Recordemos que los fabricados con materia prima orgánica, se degradan con mayor facilidad, a diferencia de los de materiales inorgánicos, que persisten por más tiempo. De tal suerte, que de metal, son los cascabeles encontrados en hallazgos arqueológicos de diferentes sitios del estado de Michoacán.

Desde los años 600 d. C., al 1300 d. C., los cascabeles de cobre, plata, oro, cobre-plata, cobre-oro, fueron fabricados y utilizados por las culturas prehispánicas del occidente de México (Hosler, 2005: 98). Esta situación contrasta positivamente con los cascabeles de cobre encontrados en 104 sitios arqueológicos registrados desde 1964 durante la construcción de la presa *El Infiernillo* -Adolfo López Mateos- (Maldonado, 1980: 25). Al igual que los provenientes de los entierros de Tzintzuntzan, Huandacareo y Milpillan, en Michoacán. (Hosler, 2005: 210).

La *Relación de Michoacán* nos habla de la existencia de una amplia diversidad de cascabeles, así como del uso que estos tenían. A través de ella, podemos darnos cuenta de que no solamente eran de cobre u oro, sino que también los había de origen animal. Cabe mencionar que nuestra fuente, nunca hace alusión a cascabeles de caracolillos o de conchas. Repetidas veces menciona de manera genérica *cascabeles*, en menor medida de *uñas de venado*, y *cascabeles de culebras* –de serpiente de cascabel-.

[...] Y compusiéronse, entiznárónse y pusiéronse sus guirnalda de cuero en la cabeza, que usaban, y sus aljabas a las espaldas en cima unos jubones de guerra y pusiéronse unas uñas de venados en las piernas; tomaron sus arcos y flechas en las manos. (Alcalá, 2008: 41)

[...] Y llevaban todos sus carcajes a las espaldas y todos entiznados y unas uñas de venados atadas a las piernas [...] (Alcalá. 2008: 57)

Este dato es importante, porque describe el evento plasmado en el cuadro y señala a las *uñas de venado* como parte del atavío de guerra. Analizando con detenimiento los trazos en las piernas del personaje que se encuentra tensando su arco. Al observar la imagen, nos damos cuenta que en realidad,

los trae atados a los tobillos. Ver detalle de la lámina (Alcalá, 2008: 52 f. 80v). (anexo 1)

Lo que significa que no es suficiente la simple observación de los pictogramas para poder identificar los instrumentos musicales. Pues como en este caso sucedió. El ojo, no logró identificar que se trata de artefactos sonoros, pues el ubicarlos como tales, fue posible gracias a la descripción que fray Jerónimo de Alcalá realizó en el texto.

Este caso es un ejemplo de que así como sucedió con las *uñas de venados*, es posible que pudieran haber más objetos musicales, pero dadas las características pictográficas, nos es difícil identificarlas. Lamentablemente, son escasas las descripciones que expliquen o ilustren literalmente los pictogramas que contienen instrumentos musicales.

Por ejemplo, léanse los casos siguientes:

[...] Y llamó Taríacuri a sus viejos llamados Chupítani, Tacacua, Nuriban y díjoles: tomad una carga de hachas de cobre bañado, muy amarillo, y llevadlo a Vréndequabécara, dios de Curynguaró, para que éstas hachas le hagan cascabeles para sus atavíos [...] (Alcalá. 2008: 85)

[...] y poníanle al cuello unos huesos de pescados blancos, muy preciados entre ellos, y cascabeles de oro en las piernas y en las muñecas [...] (Alcalá. 2008: 221)

La lámina no ilustra el relato, pese a que aparecen trompetas y caracoles.

[...] y poníanle al lado su arco y flechas y su cuero de tigre en la muñeca y sus cotaras de cuero y cascabeles de oro en las piernas [...] (Alcalá. 2008: 224)

[...] Y como llegase cerca Taríacuri, salíole a recibir su hijo, que se iba cayendo, e iba compuesto de fiesta Que se iba cayendo, y iba compuesto de fiesta, sonando con sus cascabeles, y saludó a su padre [...] (Alcalá. 2008: 103)

Estas descripciones sobre el uso de cascabeles de oro, demuestra que conocían las técnicas de fundición y manipulación de metales. Circunstancias

que les permitieron producir aleaciones de cobre con oro, al igual que del uso y la función de los mismos dentro del complejo de su estructura social y religiosa.

[...] E púsose su carcaj a las espaldas y su cuero de tigre como guirnalda en la cabeza y muchos cascabeles de culebras, de las colas, que colgaban por las sienes y un collar de huesos de pescado de la mar, ricos. [...] (Alcalá. 2008: 134)

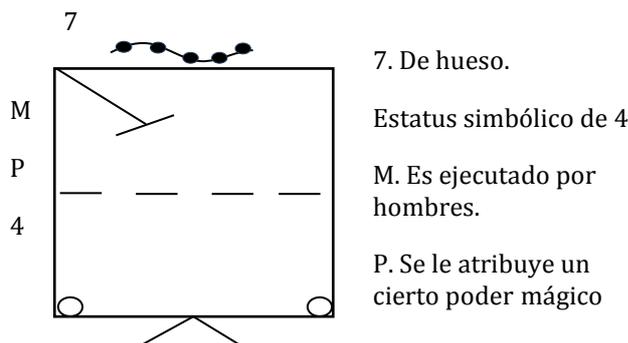
Estas referencias me parecen de suma importancia, pues, vienen a ampliar lo conocimientos del uso del cascabel en sus diferentes concepciones. Pues no sólo los fabricaron metálicos, sino que también las confeccionaron con elementos de origen animal, como las colas de las serpientes de cascabel y de las pezuñas de venado.

Organográficamente hablando, los sartales de cascabel que de diferente manera utilizaban –de uñas de venado, cascabeles de culebras, de oro y de cobre- son mencionados en cuatro contextos.

Básicamente, 1) eran concebidos para la guerra, 2) para los atavíos en las fiestas, 3) ritos mortuorios de reyes y 4) de uso común como insignias de gentes principales.

Los cascabeles no aparecen en las láminas, ni son descritos formando parte de conjuntos con otros instrumentos, pero es probable que si eran usados para las fiestas y de más ceremonias, invariablemente tuvieron que formar parte de alguna orquestación con otros instrumentos musicales.

Organológicamente hablando, el sartal de pezuñas de venado, es un idiófono de sacudimiento, de sogá, de entrechoque directo. De material, de pezuña de venado. Dispuesta en conjunto y de forma horizontal sujetadas a los tobillos. Género masculino. Estatus simbólico de 4. Clasificación Hornbostel-Sachs 112.111



4. 1. 5. Sonajas.

La sonaja es el artefacto sonoro más difundido entre las cultura mesoamericanas y, la cultura p'urhépecha no fue la excepción.

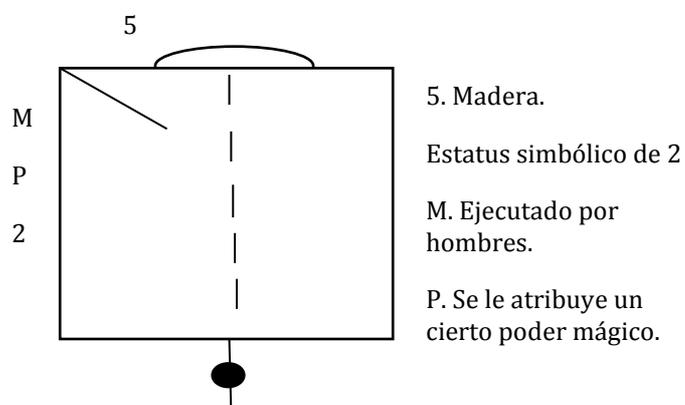
...El término sonaja debe ser aplicado sólo a idiófonos de sacudimiento cuya peculiaridad morfológica los relaciona con sartales, dado que los emisores están constituidos con láminas que entrechocan y golpean el marco que los contiene. (Contreras, 1988: 43)

Por las referencias, sabemos que la fabricación y constitución de la sonaja, fue bastante diversa. Seguramente las hubo de materiales orgánicos e inorgánicos y de que de acuerdo a los materiales y dimensiones de los artefactos, dependían los sonidos requeridos para una acción determinada.

En el caso de las sonajas hechas con materiales orgánicos, encontramos las que fueron construidas con cortezas secas de frutos como el guaje, la calabaza o tecomate (Contreras, 1988: 43-44). En cuanto a las sonajas fabricadas con materiales inorgánicos, ubicamos las elaboradas en barro y, quizá también de metal. En ambos casos, las de barro, son las que a la fecha se han hallado. Por ejemplo, en la colección de instrumentos musicales del periodo Prehispánico del Museo del Estado de Michoacán, es posible contar una pequeña sonaja, cuya constitución, esfera y mango son enteramente de arcilla. Esta pequeña sonaja, no dista mucho de las representadas en las dos láminas de la *Relación de Michoacán*.

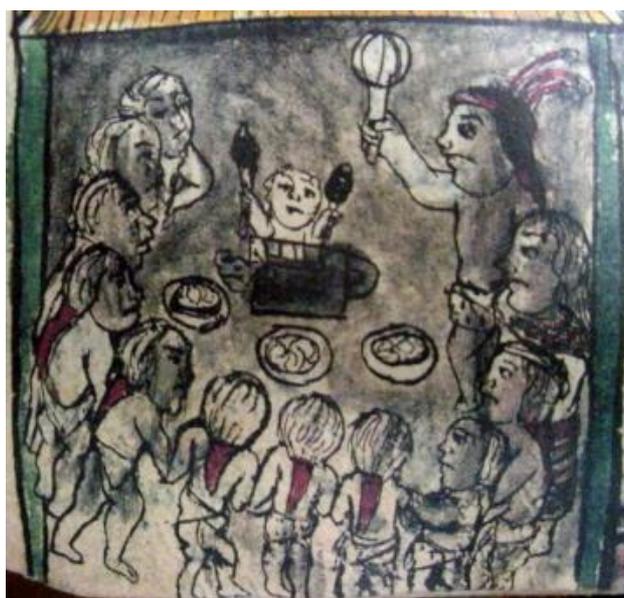
En cuanto a la organografía de la sonaja, es descrito y visualizado en las láminas como un instrumento que participaba en distintas ceremonias, interactuando con la quiringua y tambores.

Organológicamente hablando, la sonaja, es un idiófono de sacudimiento, de baso y de entre choque directo. Sujetada por un mango con la mano derecha. De madera, calabaza o barro. Género masculino. Estatus simbólico de 2. Clasificación Hornbostel-Sachs 112.13





(Figura 1) f. 96 Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. En el extremo superior derecho del cuadro, una sonaja que muestra un músico y en el extremo inferior derecho, se puede apreciar una quiringua. Foto: Rafael Rodríguez. Fragmento.



(Figura 2) f. 135v Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Al extremo superior del centro del cuadro, un músico ejecuta una sonaja. Al centro, Una quiringua que un músico ejecuta al son de una danza. Foto: Rafael Rodríguez. Fragmento.

4. 1. 6. Quiringua.

Respecto a la quiringua que dos veces aparecen pictografiadas en la *Relación de Michoacán* (ver figuras 1 y 2), no tenemos ninguna referencia escrita que nos explique su existencia en las imágenes. A excepción de un

breve comentario que hace sobre los oficiales que tenían cargo para la construcción de artefactos sonoros: *Había otro llamado curíngúri, diputado para hacer atambores y atabales para sus bailes. Y otro para todos los carpinteros.* (Alcalá. 2008: 178)

Al parecer, el curíngúri, era el oficial mayor designado para la construcción de tambores y atabales. Como ya se mencionó con anterioridad, no se encuentra ninguna imagen que aluda a algún membranófono. Solamente, a lo largo del texto encontramos el término atambor dos veces mencionado y atabales, la encontramos nueve veces repetido. Quizá el nombre que asigna al atabal, se refiera a la quiringua, pues cabe la posibilidad de que al que escribió la *Relación*, no le era importante explicar las diferencias de una y de otra. Cabe la posibilidad de que por aquellos tiempos aún era de uso común. De ser así, entonces podríamos entender que el atabal, es lo mismo que la quiringua y curíngúri el constructor.

Visto a través de la *Relación de Michoacán*, es posible que este objeto sonoro, estuviera hecho de madera, pues el color café con los que están pintados, pudieran referir a algún tipo de estas. En cuanto a su forma, ambas, están definidas con figuras zoomorfas (ver figuras 1 y 2). La posibilidad de que fueran hechas de madera, nos la viene a confirmar la siguiente fuente: [...] *En este templo había cuatro indios como sacerdotes, que tenían cargo, uno, de tañer un instrumento que llaman en su lengua curingua, que es de madera, hueco, que suena como si fuese de metal* (Ochoa. 1985: 51)

Como probable reminiscencia del pasado prehispánico michoacano, actualmente en Ahuíran, municipio de Paracho, existe una quiringua con forma de becerro, sólo que esta es conocida por sus habitantes como güiringua.

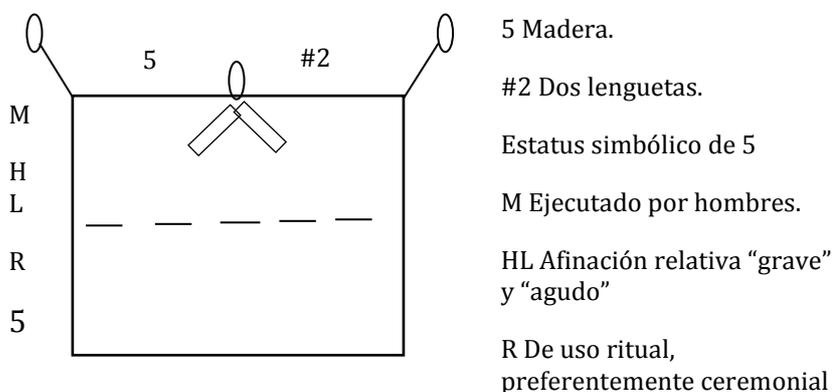
La güiringua es un idiófonos de madera, el cual se construye escarbando una ranura en un tronco para ahuecarlo y así poderlo percutir con un par de palillos. Se utiliza el Jaboncillo para elaborar el cuerpo, pues es una madera dura que vibra con los golpes de los palillos con que lo percuten. Para las vaquetas se utiliza cereza o encino. (Martínez, 2004: 88)

A decir de Contreras (1988), el teponaztli, está considerado dentro de la familia de los idiófonos, como un xilófono de doble lengüeta. Para el caso de la quiringua, es igualmente aplicable tal categoría, puesto que en la figura dos, podemos observar que dicho instrumento, consta de dos lengüetas sobre el lomo de la forma y percutida con un par de baquetas por un músico.

En analogía al teponaztli mexicana y al tunkul maya y, teniendo presente las referencias citadas, se puede deducir que la quiringua prehispánica p'urhépecha, era construida con dos lengüetas y con ranura y quizá de otros tipos más, de las que no tenemos evidencia física.

En términos organográficos, la quiringua aparece formando orquestaciones e interactuando junto a una sonaja; con tambores, caracoles y trompetas; sólo con caracoles y sólo con trompetas.

Organológicamente hablando, la quiringua es un idiófono de percusión, de tubo con dos lengüetas, posiblemente de alguna afinación definida. Ejecutado con baquetas sujetadas por ambas manos. De género masculino. Estatus simbólico 5. Clasificación Hornbostel-Sachs 111.123



4. 1. 7. Caparazones de tortuga.

A lo largo de toda la glosa de la *Relación de Michoacán*, la *tortuga*⁴⁷ (concha de tortuga), aparece mencionada tres veces, nunca es mencionada de manera individual, sino en conjugación con otros instrumentos sonoros, como: *tortugas y atabales* (Alcalá, 2008: 82); *unos huesos de caimanes; otros, unas tortugas* (Alcalá, 2008: 223) y *las tortugas y atabales y huesos de caimanes* (Alcalá, 2008: 244).

Esto significa que organográficamente hablando, los caparazones de tortuga eran utilizados de manera orquestal en eventos rituales importantes, ya sean bajo contextos fúnebres, o festivos y participando en danzas.

A demás de que –si nos apegamos a las descripciones- dichas agrupaciones instrumentales, pudieron haber sido bastante numerosas, pues en todos los casos, el señalamiento de cada uno de los instrumentos, están descritos en plural, pudiendo estar participando en un evento, mínimamente dos instrumentos de cada género.

Pero las *tortugas* no solamente las encontramos formando conjuntos con los *atabales* y los *huesos de caimán*. Por medio de los pictogramas, podemos darnos cuenta que también aparecen orquestando con las trompetas.

En el recuadro superior central del pictograma (ver figura 5), podemos distinguir que entre dos trompetas y, al extremo derecho del bulto que representa al Caçonci muerto, está un personaje de pie, ejecuta un caparazón de tortuga con unas vaquetas en las manos. Nótese que el caparazón aparece soportado sobre una base, con las lengüetas hacia arriba. (f. 29v Alcalá, 2008: 220).

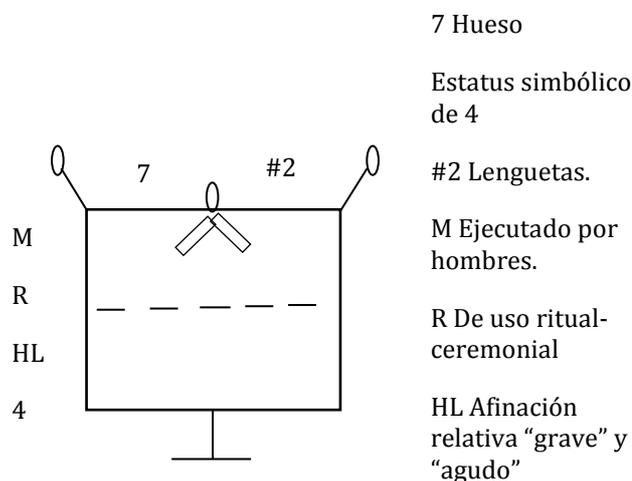
⁴⁷ Concha de tortuga. Es un instrumento musical que ofrece de manera natural dos lengüetas y caja de resonancia en una sola pieza. Extraído el quelonio y sin romper el carapacho, los petos que originalmente le sirven para proteger su cabeza y cola conforman, dos lengüetas de diferente dimensión, y por lo tanto, de diferente altura, en un intervalo que depende de la especie y tamaño del animal; las especies más utilizadas son las tortugas de río. Contreras, 1988: 34

De todos los pictogramas de la *Relación de Michoacán*, esta es la única que en su contenido temático, alberga la imagen de un caparazón de tortuga.

Tomando en cuenta la acción dinámica en que está representado el conjunto de la imagen, es posible deducir que está percutiendo el peto del caparazón.

En términos organográficos, el caparazón de tortuga lo tenemos interactuando formando conjuntos orquestales con quiringuas; con huesos de caimán y con quiringuas y huesos de caimán.

Organológicamente hablando, el caparazón de tortuga es un idiófono de percusión, de tubo con dos lengüetas de afinación natural indefinida. Ejecutada con baquetas sujetadas por ambas manos. Colocada sobre un soporte a la altura del abdomen del individuo que la toca. De género masculino. Estatus simbólico 4. Clasificación Hornbostel-Sachs 111.123





(Figura 5) f. 29v Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Al extremo inferior derecho del cuadro y detrás de la trompeta, es posible observar un caparazón de tortuga.

Foto: Rafael Rodríguez. Fragmento.

4. 1. 8. Huesos de caimán.

Los *huesos de caimanes*, también aparecen conformando orquestaciones con los *atabales* y las *tortugas*, sólo que a lo largo del texto de la *Relación de Michoacán*, estos se encuentran mencionados dos veces.

Tras el detenido análisis de los pictogramas, no fue posible identificar algún ideograma que pudiera parecerse a los huesos de caimán. Así mismo, ni en las glosas se encuentra una descripción más amplia sobre ellos. Por lo que la existencia de dichos huesos como instrumentos musicales, me parecieron sorprendentes, generándome una serie de incógnitas. Una tenía que ver con el ¿cómo eran usados? Dos ¿cómo eran sus características? Y tres, ¿Qué huesos del caimán eran los idóneos para tal efecto?

Otra duda no menos importante, versa en el ¿Qué lugar encontraban los caimanes? La respuesta al origen de los caimanidos que proveían de huesos para la fabricación de instrumentos musicales, la encontramos en la siguiente cita:

A la parte septentrional cae otro muy caudaloso que llaman Tepalcatepec; tiene su nacimiento de las serranías Periban (sic), y hay en él muchos caimanes, por la corpulencia de las aguas, y, hambrientos, suelen matar

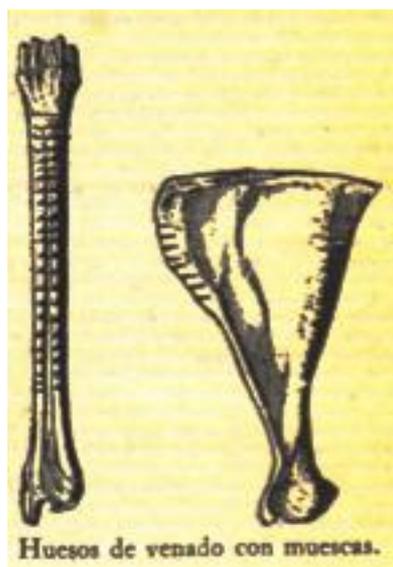
algunas personas; hace su curso hacia el gran río de Zacatula, donde incorporado se derrota a la mar del sur. (Gómez de Orozco, 1940: 40)

Debido a la fortuna de contar con esta notificación que el cronista hace sobre la existencia de caimanes en la región de Tepalcatepec a mediados del siglo XVI. Con seguridad, puedo comentar que para el Periodo Prehispánico, los habría en mayor número y abundancia. Aún con lo escaso de la información sobre la presencia de caimanes en algunos afluentes de agua dulce durante las primeras décadas del Periodo Virreinal de Michoacano, podemos suponer que no solamente los había en los márgenes del Tepalcatepec, también debieron haber existido en otros ríos del territorio.

Puesto que no contamos con alguna imagen que nos muestre como eran los huesos de caimán que menciona la *Relación*. En estos momentos no estoy en condiciones de mencionar con certeza qué huesos del reptil eran los que se aprovechaban para hacer de ellos un instrumento musical. De igual manera, tampoco cuento con elementos contundentes para poder afirmar que los huesos eran percutidos o eran ludidos con otro objeto sólido.

A partir de descripciones sobre huesos de venado con muescas que Lumholtz (1972: 417) encontró con los huicholes en 1898, así como los fémures y tibias humanas con marcas transversales hallados en excavaciones que realizó en las inmediaciones de Tzintzuntzan,⁴⁸ resulta factible pensar que si existieron idiófonos de ludimiento, por lo que quizá, los huesos de caimán que delata la *Relación*, les daban el mismo uso.

⁴⁸ De la idea que asocia los huicholes a la ceremonia de raspar huesos de venado con entalladuras, hay motivo para inferir que se hacían sonar los huesos humanos a efecto de lograr la muerte de los enemigos (Lumholtz, 1972: 418)



(Figura 6) Huesos de venado con muescas. Lumholtz, Carl. *El México desconocido*. 1972:

155

A decir de Contreras (1988: 45), los instrumentos idiófonos de ludimiento, fueron de hueso humano, cornamentas de venado y de costillas de ballena, a las que les hacían muescas transversales. Estos instrumentos musicales, eran llamados por las culturas nahuatlacas como omichicahuaztli. También agrega que a dichos instrumentos, se les conferían significados mágicos relacionados con la muerte.

Tomando en cuenta lo antes dicho y agregando lo que Lumholtz (1972) comentó líneas arriba, no sólo se utilizaron las astas de venado, sino también otras piezas del esqueleto (ver figura 6), a las que de igual manera, a los omichicahuaztli, los huicholes les atribuían significados relacionados con ciclos de festividades mortuorias. En especial, en episodios relacionados con la guerra, ya que creían que el sonido de los instrumentos en el momento y con conjuros adecuados, les propiciaban males a sus enemigos.

En términos organológicos, los conjuntos orquestales que forman los huesos de caimán, son las mismas dotaciones con los caparzones de tortuga.

Puesto que no contamos con una imagen ideográfica que nos ilustre la forma del instrumento, no considero adecuado el riesgo de intentar establecer una clasificación ni simbología.

4. 2. Los membranófonos en la *Relación de Michoacán*.

4. 2. 1. Tambores.

Como hemos visto en nuestro documento, los *atambores* figuran muy poco. Dada la escasa información que la *Relación de Michoacán* nos proporciona sobre ellos, es difícil saber si se trataran de tambores de una o dos membranas. Sólo a través de otras fuentes podemos saber de que si existieron membranófonos de un parche. ... *Otro, tenía cargo de tañer con las manos, sin palo alguno, un atambor tan alto como un hombre, hecho, las cabezas, de pellejo de venado* (Ochoa. 1985: 51).

Organográficamente hablando, el tambor aparece formando conjuntos de instrumentos con la quiringua, los caracoles, los caparazones de tortuga, las trompetas, a demás que de forma individual.

Puesto que no contamos con una imagen ideográfica que nos ilustre la forma del instrumento, no considero adecuado el riesgo de intentar establecer una clasificación ni simbología.

4. 3. Los aerófonos en la *Relación de Michoacán*.

El concepto de aerófono, alude a todos los cuerpos sonoros, cuya constitución material y morfológica, están predeterminados para emitir sonidos cuando por la acción de suministrar aire entran en funcionamiento.

4. 3. 1. Caracol/bocina.

Los caracoles, *-caracol grande de agua con que tañen. Puuaqua*, (Gilberti, 1997: 69)- que se encuentran documentados en los pictogramas de la *Relación de Michoacán*, suman tres. Pero además, en algunos pasajes del texto, encontramos mencionados un caracol y una *bocina*.

En la lámina f. 29v (Alcalá, 2001) (ver figura 8), tras la muerte del Caçonci, dos de los caracoles, los podemos ubicar formando parte del cortejo fúnebre y el otro, lo encontramos ideografiado al extremo central derecho de la lámina f. 9 (Alcalá, 2001). (Ver figura 7).

La presencia del caracol en esta ilustración es bastante significativa, pues en ella, encontramos representadas gran parte de los oficios que tenían asignadas las jerarquías sacerdotales del sistema cultural y religioso p'urhépecha. A través de ella, podemos saber que el músico ejecutante del caracol, pertenecía a una de la clase sacerdotal privilegiada, pues además, ostentaban el cargo de *sacristanes*, lo que les confería la honra de llevar los dioses a cuestras cuando emprendían campañas militares.

Bajo la pluma de Fray Jerónimo de Alcalá, encontramos que él asigna dos nombres para expresar un mismo instrumento. Es el caso del caracol marino, al que también lo denomina como *bocina*. Circunstancia que crea un poco de confusión, pues en apariencia, parecería que se refiere a dos instrumentos distintos. De acuerdo al *diccionario técnico de la música de Felipe Pedrell* (citado por Contreras, 1988: 63) *Bocina... nombre aplicado sin duda por la analogía de sus sonido con la gran concha o caracola marina que también se llamó bocina”, lo que señala una relación conceptual entre bocina y caracol.*

Debido a la analogía que Alcalá hace del caracol, respecto a la bocina, a esta la comprendía como un medio para la amplificación de sonidos. Entonces, por su potente sonoridad, *los caracoles marinos que dejaban oír su ronco son en lo alto de los templos* (Ruiz, 2000: 41), adquirían la connotación de bocinas, ya que la estridencia del sonido que emitían, podía ser escuchada a distancias considerables. Por lo tanto, conceptualmente hablando, el *caracol* y la *bocina*, son el mismo artefacto musical.

La constitución de los bivalvos grandes y gruesos, como el del *Strombus gigas*, *Fasciolaria gigantea* y el *Turbinella scolymus* (Contreras, 1988: 64), resultan ser las especies de caracol marino más empáticos para la generación de vibraciones sonoras. Por lo que las culturas prehispánicas las consideraron como los materiales más aptos para la fabricación de instrumentos musicales.

Debido a la amplitud del bivalvo, que es en sí la cámara de resonancia. Por naturaleza generan sonidos graves (*roncos*). A mayor amplitud, mayor

gravedad sonora se obtendrá del caracol. De ahí, que a la par de bocina, también se le llegó a conceptualizar como trompeta.

Por el origen marino y las características tímbricas de su sonido, el caracol estuvo íntimamente ligado a los conceptos de espacio y movimiento (Contreras, 1988: 64) y al elemento agua, al ser esta, generadora de vida (Suárez, 1981: 29)

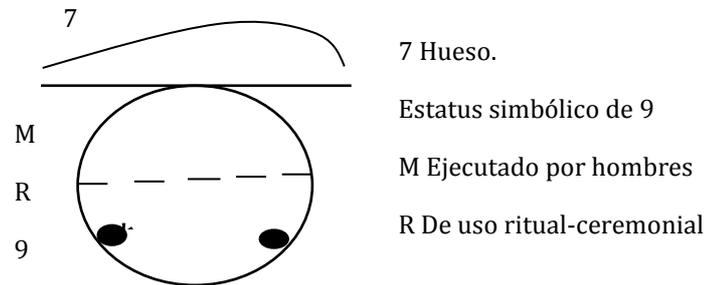
Organográficamente hablando, los caracoles que aparecen en los pictogramas y los descritos formando parte con los caparazones de tortuga, quiringuas (*atabales*) y tambores (*atambores*) -y, quizá otros más que se nos escapan por no estar registrados- representan los conjuntos orquestales más usuales dentro del evento musical.

Organológicamente hablando, el caracol marino, es considerado como un aerófono de insuflación⁴⁹ verdadero⁵⁰ de boquilla⁵¹ convencional -de boquilla natural (Pedrell, 1901: 25)- sin orificios de obturación. Ejecuta de manera horizontal sujetado por una o ambas manos. Género masculino. Estatus simbólico 9. Clasificación Hornbostel-Sachs 423.111.1

⁴⁹ Entre los aerófonos de boquilla convencionales, en los que se insufla el aire y las vibraciones son facilitadas por el apoyo de los labios en cuencas –boquillas-, existen dos tipos cuya configuración determina timbres particulares: los de caracoles marinos y los rectos. Contreras, 1988: 64

⁵⁰ Los aerófonos, según sus características morfológicas y de ejecución se dividen en libres y verdaderos; son libres los que emiten sonidos sin que éste sea contenido y por tanto condicionado por una cámara; verdaderos son aquellos donde las vibraciones son condicionadas o contenidas en una cámara antes de su liberación. Resulta sumamente difícil la identificación de los aerófonos libres debido a que no cuentan con cámara ni aditamentos como pabellones, hoyos de obturación, boquillas, etc. Contreras. Opus cit. 54

⁵¹ Su sonido es producido por una acción semejante a la trompetilla, al pasar el aire a presión entre dos planos flexibles como la comisura de los labios. Contreras. Opus cit 63



(Figura 7) f. 96 Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Al centro del cuadro, un caracol marino que ejecuta un músico. Foto: Rafael Rodríguez. Fragmento.



(Figura 8) f. 29v Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Al centro del cuadro, dos caracoles marinos. Foto: Rafael Rodríguez. Fragmento.

4. 3. 2. Trompeta/corneta.

Las trompetas -tiamu pungacuqua (Gilberti, 1997: 613)- que ocupan un espacio dentro de los pictogramas de la *Relación de Michoacán*, suman cinco. Láminas f. 29v y f. 96 (Alcalá, 2001). (Ver figuras 5, 8 y 9).

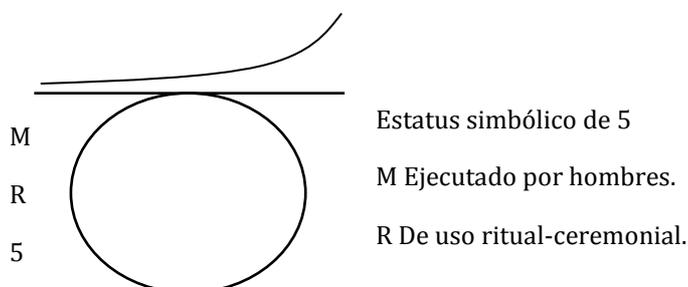
A demás de las que se encuentran en los pictogramas, podemos contar con las que son mencionadas en algunos pasajes de sus textos (Alcalá, 2008: 44, 84, 184, 189, 202, 223, 231, 237). De esta manera, podemos leer la palabra *trompeta* que se repite ocho veces y cuatro más, las encontramos bajo en nombre de *corneta*. Asumiendo que trompeta y corneta sean el mismo artefacto al que se refiere Alcalá,⁵² en total, obtenemos la suma de 17 artefactos pertenecientes al mismo género.

Lamentablemente, la *Relación de Michoacán* no nos dice nada sobre los materiales con los que pudieron haber sido construidas las trompetas. Por otras fuentes sabemos que, *algunas como trompas estaban hechas de hueso de animal* (Ochoa. 1985: 51), otras de madera, caña o arcilla, de las que algunas contaban con un pabellón de calabaza (Sachs, 1947). Pero en sí, verdaderamente no lo sabemos, puesto que a la fecha, no se han encontrado trompetas con estos materiales. De manera similar, desafortunadamente, sus ideogramas, tampoco nos muestran con claridad, la naturaleza de las embocaduras y si contaban con orificios de obturación. Pero aún así, puedo aventurarme a comentar que no contaban con obturación alguna.

Organológicamente hablando, la trompeta es mencionada formando conjuntos combinados con caparazones de tortuga; quiringuas, caracoles y pregoneros; de manera individual o en dúo; solamente con caracoles y sólo con quiringuas.

⁵² Las trompetas se hacían en dos formas: los sacerdotes de los dioses de la lluvia usaban trompetas de caracola sopladas por el extremo, llamadas en mexicano tecciztli, tepuzquiquiztli y quiquiztli. A demás había trompetas tubulares llamadas pungacuqua en tarasco, hechas en madera, caña o arcilla, y provistas a veces de una calabaza que servía de pabellón. La mayor parte de los otros instrumentos eran idiófonos [...] Sachs. 1947: 185

Organológicamente hablando, la trompeta es un aerófono de insuflación, recta⁵³ de boquilla convencional. Sin orificios de obturación. De material indeterminado. Ejecutado de forma horizontal sujeta por ambas manos. Género masculino. Estatus simbólico de 5. Clasificación Sachs 423.1



(Figura 9) f. 96 Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Al extremo izquierdo del cuadro, una trompeta que ejecuta un músico. Foto: Rafael Rodríguez. Fragmento.

⁵³ Estos instrumentos que en un principio debieron ser manufacturados con objetos que ofrece la naturaleza como tallos, huesos, cortezas de acocote, etc., se consolidaron, por lo menos en cuatro versiones. Una semejante al aerófono de ejecución aspirada, consta de un tallo como cámara, un guaje o un bule como pabellón y una boquilla [...] En otra, por la corteza de un acocote como cuerpo de un instrumento al que se le insertaba una boquilla de hueso, las que han aparecido en gran cantidad en toda la región maya [...] Una tercera, parecida a la anterior, con la boquilla sobrepuesta ya sea de hueso o de barro [...] Una cuarta variante fue, fabricada de metal o cerámica en una sola pieza, semejante a la descrita. pero sin señas de que pudiera haber sido acoplada a otro objeto; aunque existen referencias documentales de su manufactura en metal. Contreras. Opus cit. 64

4. 3. 4. Silbatillos que contrahacía las águilas.

Lo que respecta a otro género de aerófonos diferentes a las trompetas y caracoles, desafortunadamente en sus pictogramas, la *Relación de Michoacán*, no nos arroja ningún dato. La única referencia que se puede hallar en el texto sobre silbatos, se encuentra en una breve mención: ...*Y a la media noche empiezan a **tocar** su silbatillo encima del monte, que contrahacía las águilas; y oyeron aquellos silbos a la media noche los de Ciryngaro.* [...] (Alcalá. 2008: 92)

Es de lamentar que los silbatillos que menciona, no aparezcan en la lámina que ilustra el relato. La existencia del *silbatillo* que la *Relación* nos describe, nos muestra que había instrumentos globulares que producían sonidos que emulaban sonidos de animales y quizá también de la naturaleza. Lo que podría significar que eran sonidos mixtura para crear o generar atmósferas.

Resulta contradictoria esta sola mención de silbatos en la cultura musical prehispánica del pueblo p'urhépecha, puesto que de estos, en todo el estado de Michoacán, son abundantes los encontrados en hallazgos arqueológicos. De tales instrumentos, son numerosas las colecciones que resguardan los museos de la ciudad de Morelia,⁵⁴ al igual que los pequeños e importantes museos comunitarios instaurados en algunos municipios. En dichos museos, es posible observar silbatos globulares con formas antropomorfas y zoomorfas de dimensiones bastante variadas.

De igual manera, resulta extraño que nuestra *Relación de Michoacán*, no haga mención de flautas, pues de ellas, también son riquísimas las colecciones museográficas. En estos recintos, es posible apreciar variados diseños, tamaños y materiales. De estas, las hay doble y triple, de tres, cuatro y hasta cinco orificios de obturación.

⁵⁴ En fechas recientes, el robo de piezas arqueológicas en museos del estado, a propiciado que se prohíba fotografiar, incluso dibujar los objetos de las colecciones. Motivo por el cual no me es posible presentar ningún ejemplo gráfico de flautas y silbatos.

Organográficamente hablando. El silbatillo es tocado sin la compañía de otro instrumento musical.

Organológicamente hablando. Es posible que el silbatillo haya sido globular. Desconozco si éste tenía orificios de obturación.



(Figura 10) Colección del Museo Comunitario de Tepalcatepec. Silbato que representa un ave. Foto: Rafael Rodríguez.

Conclusiones.

Por todo lo anterior concluyo, que:

El presente trabajo, planteado desde una postura aproximativa, realizada a la *Relación de Michoacán*. Me mostró que en sus contenidos pictográfico y literario, es posible extraer una gran cantidad de elementos antropológicos y etnográficos, al igual que una vastedad de datos etnomusicológicos, referidos a las costumbres musicales de la cultura p'urhépecha del Posclásico.

El motivo que propició la realización de este trabajo, fue el de identificar la falta de reconocimiento que hasta hoy ha mostrado la literatura etnomusicológica en torno a la información musical y etnográfica que puede arrojar el contenido de la *Relación de Michoacán*.

Aquí, debe señalarse que todas las acciones emprendidas, fueron con la limitante de nunca haber consultado los pictogramas del documento matriz, pues este, se encuentra bajo el resguardo y custodia de la biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, en España. Espero que más adelante, pueda contar con las posibilidades de revisar el Mss ejemplar y así, corroborar o enriquecer lo aquí planteado.

La revisión de algunas fuentes que con diversas perspectivas han abordado la *Relación de Michoacán*, Corona, (1938,1977, 1984, 1999), Le Clézio (2000, 2008), Pérez, (2000), (Pollard 2003), Roskamp, (1998, 2000), Seler, (2000), Warren, (2000, 2005), Espejel (2008), deja ver que los artefactos sonoros y las expresiones musicales estaban marginalmente mencionados. Lo que vino a confirma la idea original, de que la forma discursiva del documento, es a la par, una forma de discurso musical.

Fue así, que con ese primer acercamiento a la literatura que se ha generado sobre la *Relación de Michoacán*, pude establecer la idea de que podría plantearse una interpretación en torno a la información musical contenida en el documento. Por lo tanto, con el fin escuchar las voces de los *viejos* y del *petámuti* (sacerdote mayor), estar en posibilidades de plantear la idea de que

la *Relación*, es un documento con un alto contenido de tradiciones musicales, a la que se le tendría que poner mayor atención.

A través de dichos voces, que le dan cuerpo a los pasajes narrados. Pude observar que en la mayoría de los sucesos bélicos y rituales mágico-religiosos, se encuentran estratégicamente referenciados los instrumentos y acciones musicales, lo que en mi opinión, a manera de amalgama, le da sentido, fuerza y cohesión al discurso.

Por lo tanto, las tradiciones musicales de un pasado precortesiano registrado a principios del Periodo Colonial (1539-1541), nos proporcionan una fuente útil y hasta hoy casi nulamente explotada, para el estudio de esta temática.

Por tal motivo, con todo y que el documento haya sido obra de un europeo que tuvo la sensibilidad de escuchar las historias de Don Pedro y de los ancianos que aún guardaban en su memoria un pasado -que al parecer- no vivieron, nos revela que no sólo eran una sociedad notoriamente belicosa, sino que también eran una cultura altamente musical.

Brevemente establecido que la *Relación de Michoacán* es también un documento musical, diferente a los cuicámatl mexicas, Gómez (2001) y León-Portilla (2009), me planteé un intento de acercamiento clasificatorio de los instrumentos musicales, que de manera iconográfica se encuentran plasmados en el documento.

Con la presente aproximación a la *Relación de Michoacán*, no pretendo traer –mediante reproducción alguna- al presente los sonidos, ni los instrumentos musicales prehispánicos de la cultura p'urhépecha del periodo Posclásico (900-1521 d. C.),⁵⁵ ya que no es el propósito del trabajo. En cambio, lo que si pretendí, fue proponer una descripción organográfica de los instrumentos musicales e iniciar una primera aproximación organológica para comprender de qué manera dicha cultura, hizo uso de ellos.

⁵⁵ Hosler, 2005: 30

La intención de hacer uso de un sistema clasificatorio de instrumentos musicales que se representan y describen en el discurso musical visual de la *Relación de Michoacán*, radica en: 1) la idea de formalizar una clasificación desde una perspectiva histórica, ya que nos limita la ausencia física de ellos. Aunque esta limitante no nos permite establecer concreciones contundentes en relación a la utilización de criterios tímbricos, de emisión y de ejecución (Contreras, 1988: 21-26), sin embargo, sí nos posibilita una aproximación conceptual de los mismos.

2) Dentro de esta reconstrucción histórica que se entreteje a partir de migraciones y contactos interculturales, nos posibilita categorizar los instrumentos musicales como signos. Sobre todo, si entendemos que son producto y responden a un sistema de pensamiento, de un contexto etnográfico y entorno ecológico.

Por lo tanto, el valor del instrumento en cuanto a signo, aun cuando sea testigo mudo de un pasado; en este caso, los ideogramas con los que contamos, nos describen su forma y pese a que nos dice poco sobre sus materiales, ambos nos conceden relaciones entre creencias, ritos y técnicas. (Schaeffner. Citado en: Cámara, 2004: 106-107)

Esta es la razón por la cual hice uso de las propuestas de nomenclatura y clasificación numérica, que desarrollaran Hornbostel y Curt Sachs (1947, 1966). Versa en que, nos proporcionan una designación material lógica, a través de criterios, tales como la naturaleza de los materiales que vibran tras la excitación de sus moléculas, pero sin proporcionarnos aspectos conceptuales de su uso.

El empleo de la clasificación a partir del uso de organogramas que propone Mantle Hood (1971), se basa en que además de proporcionarnos una clasificación de la naturaleza de sus materiales, a la vez, nos brinda una representación conceptual de los objetos.

El fin de utilizar ambas propuestas de clasificación organológica para este trabajo, fue el de aprovechar sus posibilidades propositivas y no, el de poner

a prueba sus alcances y de demostrar sus carencias. Porque bajo mi particular punto de vista, en éste caso práctico, ambas propuestas fueron complementarias.

Así, brevemente establecido, la organología y la organografía musical aplicada a la *Relación de Michoacán*, fungieron como propuestas de clasificación de instrumentos musicales existentes de manera iconográfica y descriptiva a través de sus glosas alfabéticas.

Por otro lado, me quedo con la satisfacción de haber logrado comentar que la *lanza o bordón* era un artefacto sonoro, a la vez que también era un objeto con una importante carga simbólica.

Igualmente satisfactorio, resulta el hecho de plantear la posibilidad de que en la imagen de la lámina f. 29v, se encuentra presente un caparazón de tortuga. La cual, con anterioridad, no había podido ser identificada. De ser así, nos estaría mostrando una de las maneras que existían para su ejecución contextual, así como una de las posibles combinaciones orquestales en las que participaba dicho instrumento.

Por todo lo expuesto, la experiencia que me deja el haber realizado el presente trabajo, radica en que para abordar el documento del siglo XVI, conocido como la *Relación de Michoacán*, se requiere de un sólido conocimiento de conceptos iconográficos. Además, de lo polémico que resulta la organología para plantear una taxonomía y clasificación de instrumentos musicales prehispánicos que se encuentran en imágenes pictográficas.

Al respecto, en el intento de un acercamiento al tema, cito lo que acertadamente León-Portilla comenta: *...No debemos olvidar cuán difícil resulta acercarse a mentalidades diferentes. Quizás únicamente dejando hablar a quienes vivieron en la esfera cultural del México antiguo, escuchando viejas relaciones estrechamente ligadas con nuestro tema, podrá lograrse un eventual acercamiento* (2009: 51).

Anexos.

Anexo 1.



f. 1 (1) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Lanza o bordón que aparecen portadas por sacerdotes. Foto: Rafael Rodríguez.



f. 61 (2) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



f. 80v (3) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Sartal de pezuñas de venado atadas a los tobillos del arquero. Foto: Rafael Rodríguez.



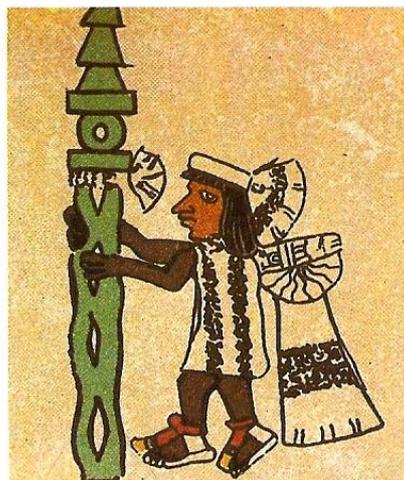
f. 133 (4) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



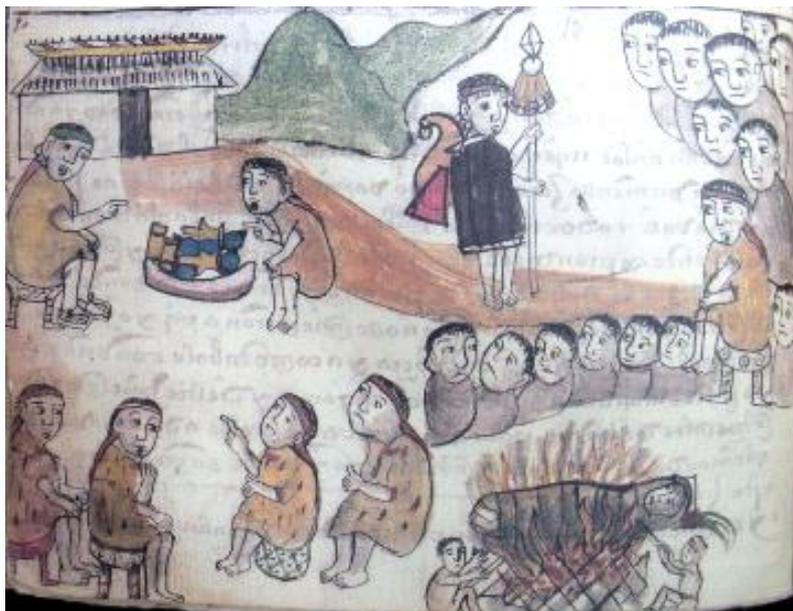
f. 135v (5) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



f. 96 (6) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



Lanza-maraca, Códice Borbónico, lámina. 29. Citado en: Contreras, 1988: 39



f. 21v (7) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



f. 24 (8) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



f. 29v (9) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



f. 32 (10) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



f.32v (11) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.



f.35v (12) Copyright © Patrimonio nacional. Alcalá, 2001. Facsímil. Foto: Rafael Rodríguez.

Anexo 2.

Concentrado de acciones e instrumentos musicales que se encuentran representados en los pictogramas.

1. De perfil derecho, dos sacerdotes mayores (petamuti) portan sosteniendo con la mano derecha **2 lanzas**, al parecer, con cascabeles en el extremo superior. En la lámina, se pueden ver que las lanzas están presentes en el acto de entrega del documento que un fraile le entrega a don Antonio de Mendoza. De la base de la punta en forma de diamante, pintadas en café pálido, se observa un arillo y de la base del mismo, surgen un manojo de cordeles o listones y de ellos, penden unos pequeños semicírculos con unas pequeñas y tenues líneas en sus bordes inferiores. El cuerpo de la lanza se ve dibujado en espirales alargados (f. 1 Alcalá, 2008: 3)

2. Representado de perfil izquierdo, el sacerdote mayor (Petamuti) porta y sujeta de manera vertical con la mano izquierda una **lanza**, al parecer, con cascabeles en el extremos superior. El personaje, con la mano derecha, señala algo. En la base de la punta con forma de diamante, se encuentra una figura circular pigmentada en azul, en cuyo centro se encuentra un punto negro. En la base del circulo, se observa un atado de un manojo de pequeñas figuras circulares irregulares pigmentados en negro, a lo que al parecer son cascabeles que penden sujetadas a la base del circulo por unas cintas o quizá cuerdas pintadas en amarillo y puntos en rojo. El cuerpo del mástil de la lanza, se aprecia conformada en espiral alargado. No es posible saber si el tallo era de una sola pieza tallada en madera o de algún metal, si era sólida o hueca (lámina f. 61, Alcalá, 2008: 13)

3. De perfil derecho, en actitud de arenga, dirigiéndose a una multitud, el sacerdote mayor frente a si, de manera vertical, con las dos manos sostiene una **lanza**. El ideograma de la lanza describe una punta en forma de diamante, en cuya base se encuentra un circulo coloreado en azul; no tiene un punto negro como aparece en la lámina f. 61. De la base de la esfera azul, surgen un manojo de cordeles o cintas pigmentadas en amarillo con unas franjas rojas en el extremo inferior. De ellas, penden unas figuras sin

pigmento, alargadas, con unas aberturas en los extremos inferiores de cada una de ellas. Los espirales alargados del tallo de la lanza, muestran una línea de espiral coloreada en café oscuro (f. 133 Alcalá, 2008: 157)

4. Al centro de la lámina, el petámuti en posición semi de frente y frente a sí, sostiene una **lanza** de manera vertical con ambas manos. En la base de la punta en forma de diamante, en color azul, se observa una figura con tres cuerpos ovoidales superpuestos de manera horizontal. De dicha figura, surgen un manojo de cordeles o cintas pigmentadas representando dos franjas, la franja superior en color rojo y la inferior en amarillo y de ellas, penden un grupo de figuras semicirculares sin pigmento y con puntitos en los extremos inferiores. El cuerpo del tallo presenta dos líneas en espiral alargada y una de ellas esta coloreada en rojo (f. 9 Alcalá, 2008: 181)

5. Al centro de la lámina, el petámuti de perfil derecho, dirigiéndose a una multitud y frente a sí, con las dos manos de manera vertical, sostiene una **lanza**. De la base de la punta en forma de diamante, se encuentra trazado un círculo si pigmentación. De la base del círculo, surge un manojo de cordeles o cintas en color amarillo y de ellas, penden un grupo de pequeñas figuras semicirculares. Unas de estas figuras están pigmentadas en rojo y otros en blanco. El tallo de la lanza no presenta decoraciones ni pigmentación alguna (f. 21v Alcalá, 2008: 204)

6. El petámuti, de perfil izquierdo, se dirige a una multitud, a la vez que con las dos manos sostiene de manera vertical una **lanza**. Por la base de la punta de la lanza en forma de diamante, se aprecia un círculo irregular y de la base de ese círculo que no está coloreado, surge un racimo de cordeles o cintas pintadas en un color ocre. El tallo de la lanza no presenta decoraciones, sólo esta pintada de un color azul oscuro. (f. 24 Alcalá, 2008: 209)

7. De perfil derecho y sosteniendo con la mano derecha una **lanza**, se dirige a un grupo de ancianos y dignatarios. Por la base de la punta de lanza en forma de diamante, se aprecia un arillo sin colorear. De la base del arillo surge un manojo de cordeles o talvez cintas coloreadas en amarillo. Y del extremo inferior de los cordeles, penden un grupo de esferoides sin

pigmentación. El tallo de la lanza esta trazado en espirales alargadas y una de esas líneas en espiral, esta pigmentada en rojo (f. 32 Alcalá, 2008: 225)

8. En la lámina, se aprecian **8 lanzas**. En el recuadro superior se observan siete, las mismas que portan el mismo número de sacerdotes. En el recuadro inferior, se aprecia una lanza sonaja que porta el sacerdote mayor, que sostiene con la mano izquierda de manera vertical. Todos los sacerdotes, están representados de perfil derecho. Los tres primeros sacerdotes del recuadro superior, sostienen la lanza de manera vertical con la mano izquierda, mientras que con la mano derecha, tocan la cabeza de tres personajes que se encuentran en posición sentada. Los cuatro sacerdotes que les siguen, con las dos manos, frente a ellos sostienen de manera vertical sus lanzas. Las 8 lanzas muestran que de la punta en forma de diamante, esta dibujado un círculo sin colorear. De la base de la esfera surge un manojo de cordeles en color amarillo, con una franja roja en la parte inferior. De los cordeles, penden un grupo de dibujos con pequeñas formas ovaladas sin pigmento y las mismas, divididas por la mitad con un trazo en negro. Los tallos de las lanzas no tienen decoración ni colores. (f. 33v Alcalá, 2008: 228)

9. En la lámina dividida en dos viñetas, se observan **2 lanzas**. En la viñeta del extremo izquierdo; de perfil derecho, el sacerdote con la mano derecha, descansa la lanza sobre su hombro derecho. En la viñeta del extremo derecho, el sacerdote de perfil derecho, sostiene la lanza de manera vertical con la mano izquierda. En ambas lanzas, de la base de las puntas en forma de diamante surgen unas figuras en forma de gajos pigmentados en amarillo y del extremo inferior de esos aparentes gajos, se desprenden unas cintas en color rojo. De las cintas penden unos trazos semiesféricos en blanco, con unos puntos negros. Los mástiles de las lanzas, están formados por espirales alargados, una línea esta en rojo y la otra esta pintada en negro. (f. 35v Alcalá, 2008: 232)

10. Un par de **tablas sonaja** aparecen formando una "X" entre dos grupos de sacerdotes (f. 9 Alcalá, 2008: 181)

11. El arquero dibujado en la lamina lleva atado a los tobillos un par de **sartal de pesuñas de venado** (f. 80v Alcalá, 2008: 52) Correspondiente al relato de la lámina, “Y llevaban todos sus carcajes a las espalda y todos entizanados y unas **uñas de venados** atadas a las piernas” (f. 83 Alcalá, 2008: 57) El arquero es Çétaco flechando por la espalda a Nacá “Y sacó una flecha de su carcaj y hincósela en las espaldas” (f. 83 Alcalá, 2008: 57)
12. El penúltimo personaje del extremo superior derecho, porta atados a las pantorrillas un par de **sartales de pesuñas de venado** (f. 46 Alcalá, 2008: 253)
13. Un personaje, con la mano derecha ejecuta una **sonaja** (f. 135v Alcalá, 2008: 162)
14. Un personaje que al extremo derecho del recuadro de la lámina, con la mano derecha porta una **sonaja** (f. 9 Alcalá, 2008: 181)
15. Un personaje en actitud de ejecución sostiene una **trompeta** (f. 9 Alcalá, 2008: 181)
16. Al centro del extremo derecho de la lámina. Un personaje en actitud de ejecución, sostiene un **caracol** (f. 9 Alcalá, 2008: 181)
17. Cuatro personajes que ejecutan igual número de **trompetas**. Dos de ellas se aprecian en el recuadro superior central y dos más, formando parte del cortejo fúnebre del Caçonci muerto (f. 29v Alcalá, 2008: 220)
18. Del personaje central de la lámina, atados a las pantorrillas, porta un **sartal de cascabeles de oro**. En las muñecas del mismo, parece ser que también lleva otros sartales (f. 15v Alcalá, 2008: 192) Lo respalda la p: 194
19. Ocupando el centro del recuadro, el personaje ejecutando una **quiringua** con un par de baquetas con bolillos, (f. 135v Alcalá, 2008: 162)
20. En el recuadro, rodeando al personaje que ejecuta una quiringua, se observa un grupo de hombres y una mujer **danzando**. (f. 135v Alcalá, 2008: 162)

21. Formando parte del cortejo fúnebre del Caçonci muerto, dos personajes ejecutan 2 **caracoles** marinos (f. 29v Alcalá, 2008: 220)

22. En el recuadro superior central, al extremo derecho del bulto que representa al Caçonci muerto, un personaje, de pie, ejecuta 1 caparazón de **tortuga** con unas vaquetas en las manos. El caparazón aparece soportado sobre una base que le llega a la altura de la cintura del músico. (f. 29v Alcalá, 2008: 220)

Tabla de instrumentos musicales que aparecen en las láminas.

Instrumento.	# de veces.
Caracoles.	3
Caparazón de tortuga	1
Cascabeles de oro.	1
Lanza o bordón.	18
Quiringua.	2
Sonajas.	2
Tabla sonaja.	2
Trompetas.	5
Uñas de venado (por el relato)	2
Total.	36

Anexo 3.

Concentrado de términos que describen instrumentos, eventos y acciones musicales.

Primer parte.

15 [...] Y el día de la fiesta **bailaban** los dichos **bailadores** con sus rodelas de plata a las espaldas y lunetas de oro al cuello [...] (Alcalá. 2008: 11)

20 [...] Y **bailaban** éstos allí con los otros y otros cuatro sacerdotes que representaban otros dioses [...] (Alcalá. 2008: 11)

5 [...] y después, el siguiente día, **bailaban** vestidos [con] los pellejos de los esclavos sacrificados [...] (Alcalá. 2008: 12)

10 [...] Y en otra fiesta llamada Cahériuapáncuaro, **bailaban** con unas cañas de maíz a las espaldas (Alcalá. 2008: 12)

Segunda parte.

IX

20 [...] Y compusiéronse, entiznáronse y pusiéronse sus guirnalda de cuero en la cabeza, que usaban, y sus aljabas a las espaldas en cima unos jubones de guerra y pusiéronse unas **uñas de venados** en las piernas; tomaron sus arcos y flechas en las manos. (Alcalá, 2008: 41)

20 [...] Y los sacerdotes trujeron a los señores de Pázquaro a[!] lugar 25 donde se edificaron sus cúes, encima de aquel asiento llamado Petázecua y allí los quemaron, y **tañen** allí las **trompetas** y pusieron las cenizas en unas ollas, y después en las ollas, por de fuera, pusiéronles dos máscaras de oro y collares de turquesas y ataviaronles muy bien y pusiéronles plumajes verdes encima de los bultos y **tocando** las **trompetas** los enterraron. (Alcalá. 2008: 44)

En la imagen, dentro de la isla. Al extremo superior derecho, en el interior de la casa, se observa a un personaje sentado en cuclillas y **delante de él, un**

objeto cilíndrico. (Alcalá. 2008: 49) ¿Podría tratarse de algún instrumento musical?

XI

15 [...] **Cantaba** los **cantares** de Xarátanga, llamados canájqua y vxúriqua, y llegaron los viejos y él [...] (Alcalá. 2008: 49)

XII

5 [...] Y llevaban todos sus carcajes a las espaldas y todos entiznados y unas **uñas de venados** atadas a las piernas y dijeron unos a otros [...] (Alcalá. 2008: 57) Este relato respalda a la lámina f. 80v Alcalá, 2008: 52

XIV

25 [...] Que a los que vienen por el camino les da en la cara con las mantas revueltas y si se enojan los lleva a sacrificar; y tien[e] un **atabal** de un muslo de hombre y **tañe** con él y con un brazo **tañe** hecho trebejo, y con la calavería de un hombre bebe vino, y así se ha tornado loco y mal hombre. (Alcalá. 2008: 65-66)

XVII

10 [...] Y después te bañarías y entrarías en los cúes a hacer tu oración y después llevarías tus enstrumentos para **bailar, tortugas y atabales**, y tu vino concertado [...] (Alcalá. 2008: 82) Las tortugas y atabales, no aparecen en la lámina que ilustra el relato.

25 [...] No soy, sino Tariácuri que viene aquí de noche a hacer salto en vuestros pueblos y dame a mí cativos para el sacrificio y por eso **toco** mis **atabales** haciendo fiesta, que oís vosotros [...] (Alcalá. 2008: 82) Los atabales que menciona, no aparecen en la lámina que ilustra el relato.

XVIII

10 [...] Y compusiéronse los sacerdotes y tomaron su dios a cuestras y iban **tocando** sus **trompetas** y vinieron así al asiento que tenía Tariácuri [...]

(Alcalá. 2008: 84) Las trompetas que menciona, no aparecen en la lámina que ilustra el relato.

5 [...] Y llamó Taríacuri a sus viejos llamados Chupítani, Tacacua, Nuriban y díjoles: tomad una carga de hachas de cobre bañado, muy amarillo, y llevadlo a Vréndequabécara, dios de Curynguaru, para que déstas hachas le hagan **cascabeles** para sus atavíos [...] (Alcalá. 2008: 85)

XIX

15 [...] Y a la media noche empiezan a **tocar** su **sil-** 20 **batillo** encima del monte, que contrahacía las águilas; y oyeron aquellos silbos a la media noche los de Cirynguaru [...] (Alcalá. 2008: 92) Los silbatillos que menciona, no aparecen en la lámina que ilustra el relato.

XXI

25 [...] Y como llegase cerca Taríacuri, saliole a recibir su hijo, que se iba cayendo, y iba compuesto de fiesta, sonando con sus **cascabeles**, y saludó a su padre [...] (Alcalá. 2008: 103)

5 [...] Respondeles y díjoles: “desidle que salga y que **baile**, que yo soy”. Y fuéronse los mensajeros y llamó Taríacuri a todas sus mujeres [...] (Alcalá. 2008: 105)

XXII

25 [...] Y cada uno por si hace sus fiestas y **bailan** todos en un **baile** llamado 1 ziziqui baracua y otro llamado ariuen y otro llamado chereque (Alcalá. 2008: 111-112)

5 [...] y saliose de las casas y metiose entre las otra gente a **bailar** el **baile** llamado común y empieza a **bailar** con ellos aquel **baile** llamado 10 ziziqui baracua. El sacrificador, considerando esto, él que tenía también ensinias de sacerdote: una calabaza a las espaldas, dejólo todo y marchose con la otra gente a **bailar** el **baile** llamado ziziqui baracua. También el sacerdote llamado tiuime que estaba depotado sobre gran cosa, de llevar los dioses a

cuestas y estaba en el 15 cu, que **tañía** la **bocina** en el cu a la media noche, abajose del cu y entres entre la otra gente y empenzaron a **bailar** el dicho **baile**, y así se hicieron todos unos 20 y lleváronlas por ahí y juntáronse con ellas. Esto todo se hacía allí en Hetúcuaro (Alcalá. 2008: 112)

5 [...] Y el **atabalero** llamado Zizamba no bebe ni anda borracho por su casa, y otro sacrificador [...] (Alcalá. 2008: 114)

1 [...] Querenda angápeti y donde tiene su vino 5 para beber y **atabales** para **bailar**, y no le halló allí Siranda arán [...] (Alcalá. 2008: 115)

XXV

25 [...] Y lleváronlos todos al cu nuevo de Querétaro. E iban todos haciendo gran ruido y **cantando**, y trajeron cuarenta a Pázcuaro para sacrificar en los cúes [...] (Alcalá. 2008: 132)

XXVI

10 [...] E púsose su carcaj a las espaldas y su cuero de tigre como guirnalda en la cabeza y muchos **cascabeles de culebras**, de las colas, que colgaban por las sienes y un 15 collar de huesos de pescado de la mar, ricos. [...] (Alcalá. 2008: 134)

XXX

5 [...] y al señor también de los, llamado Hiuacha, y pusiéronles **cascabeles** en las 10 piernas. Y velaron con todos ellos en las casas de los papas una noche, y **bailaron** col ellos y a la media noche **tañeron** las **trompetas** para que decendiesen los dioses del cielo [...] (Alcalá. 2008: 152)

XXXII

10 [...] Y dábanle a beber y a comer y emborrachábanlos. Y **tañen** sus **atabales**, con ello, los sacerdotes del dios del mar llamados jupiéncha. Y después que los chocarreros habían peleado con ellos con sus rodela y porras, como se dijo en la fiesta de Cuingo, los sacrificaban y se vestían sus pellejos y **bailaban** con ellos (Alcalá. 2008: 160)

XXXIII

25 [...] Que ya le han llevado las nuevas: traé los atavíos que ponen a los cativos y **cantaré** a los dioses del cielo (Alcalá. 2008: 161)

XXXIV

10 [...] a la casa de los papas, donde están las mujeres, y entrará el sacrificador a decir la historia de los huesos y empezarán a **cantar**. Entonces entrarán las mujeres y empezarán a **bailar** con ellas los valientes hombres, asidos todos de las manos [...] Mira tú alguno dellos con quien te jun 15 tas a **bailar** [...] le diese al que se juntase a **bailar** con ella. [...] (Alcalá. 2008: 163)

25 [...] un hermano mío trujo aquí un cativo para **bailar** con él, para hacelle que vaya al cielo presto y llorar por él [...] (Alcalá. 2008: 163)

10 [...] Cómo, señor, ¿no estamos aquí para **bailar** cinco días? [...] (Alcalá. 2008: 164)

15 [...] y entró el sacrificador a hacer su sermón acostumbrado y empezaron a **cantar** con los esclavos y entraron las mujeres y empezaron a **bailar** asidos de las manos, mujeres y hombres [...] (Alcalá. 2008: 164)

20 [...] pusiéronse, todos en orden para **bailar**, y guiaba la **danza** un señor de los llamado Vresqua y siguiále llamado Cando [...] Y llegose la mujer de Cando a **bailar** con su marido. (Alcalá. 2008: 164)

1 [...] de negro los dientes y puso las mantas que llevaba, allí dentro. Y juntose a **bailar** con aquel señor llamado Cando [...] y empezaron todos a **bailar** [...] (Alcalá. 2008: 165)

5 [...] y tornó a la **danza** y tornó a tomar la mujer de la mano y empezaron a **bailar**. Y cesando la **danza** asentáronse todos y tornaron otra vez [...] ¿quién es aquella con quien **bailas**? [...] Y **bailaban** todos y tornó su mujer a llegarse a su marido [...] (Alcalá. 2008: 165)

10 [...] y tomaba la otra y **bailaba** siempre con ella. **Bailó** cuatro vueltas con ella y tomaron todos un brebaje o bebida llamada puzcua [...] (Alcalá. 2008: 165)

15 [...] Dijo ella: “señor, vine porque un hermano mío puso aquí un esclavo y venimos aquí entrambos para llorar por él y ha 20 celle que valla presto al cielo”. Segud la costumbre que solían tener cuando tomaban algún cativo que habrían de sacrificar, **bailaban** con él y decían que aquel **baile** era para dolerse dél y hacelle ir presto al cielo. [...] ¿**baila** aquí en trambos? [...] (Alcalá. 2008: 165)

1 [...] y él por su camiseta, que **bailaban** desnudos no más de una manta por los lomos [...] (Alcalá. 2008: 166)

Tercera parte.

I

20 Había otro llamado curíngúri, diputado para hacer **atambores** y **atabales** para sus **bailes**. Y otro para todos los carpinteros. (Alcalá. 2008: 178)

Había un sacerdote mayor sobre todos los sacerdotes llamado petámuti, que le tenían en mucha reverencia. Y se ha dicho cómo se componía este sacerdote, que era que se ponía una calabaza engastonada en turquesas y tenía una **lanza** con un pedernal y otros atavíos [...] (Alcalá. 2008: 183)

II

5 Había otros que eran **atabaleros**, y otros **tañen** sus **bocinas** y **cornetas**. Otros eran **pregoneros**. Cuando traían los cativos de la guerra, venían **cantando** delante dellos, y llamábanlos hatápatiecha. Estaba uno diputado sobre todos éstos. (Alcalá. 2008: 184) El relato ilustra la lámina f.9: 181.

III

20 [...] Había dentro de su casa muchas señoras, hijas de principales, en un encerramiento que no salían sino [a] las fiestas a **bailar** con el cazonçi [...] (Alcalá. 2008: 184).

5 Tenía otros diputados para sus pasatiempos que le decían **novelas** llamadas vendónzicua-recha, y muchos truhanes que le decían guerras y cosas de pasatiempo (Alcalá. 2008: 187)

IV

10 [...] cinco sacerdotes llamados tuímencha, y así iban todos estos a las casas de los papas y 1 [...] y iban los sacerdotes que llevaban los dioses a cuestas y **tocaban** sus **cornetas** en los quées altos y a la media noche, miraban una estrella del cielo [...] (Alcalá. 2008: 189)

1 [...] estos sacerdotes, que venían atados en unas cañas en el pescuezo; y saludábanlos y espensaban a **cantar** con ellos, hasta traellos delante del caçonçi [...] (Alcalá. 2008: 192)

V

30 [...] Y estando allí tenían una señal 1 para cuando los habían de acometer, o unas ahumadas o alguna **corneta** que **tocaban** [...] (Alcalá. 2008: 198-199)

VII

5 [...] y llevábanlos de noche y poníanlos en orden delante de los quées, cabe los fogones, y **tañían** unas **cornetas** y **caracoles** [...] (Alcalá. 2008: 201)

XVI

25 [...] y poníanle al cuello unos huesos de pescados blancos, muy preciados entre ellos, y **cascabeles de oro** en las piernas y en las muñecas [...] (Alcalá. 2008: 221) La lámina no ilustra el relato, pese a que aparecen trompetas y caracoles.

5 [...] Y llevaban ansímismo un **bailador** y un **tañedor** de sus **atabales** y un carpintero de sus **atambores** [...] (Alcalá. 2008: 223)

10 [...] y iban **tañendo** uno delante; uno, unos **huesos de caimanes**; otros, unas **tortugas** [...] (Alcalá. 2008: 223)

10 [...] iban **cantando** con él, un **cantar** suyo que empieza de 15 esta manera: “vtayne uze yoca zinatayo maco, etc”, ques ininteligible, por eso no le declaro [...] (Alcalá. 2008: 223)

15 [...] y sacábanle a la media noche. Iban delante dél, alumbrando, unos hachos grandes de teas. Iban **tañendo** dos **trompetas** [...] (Alcalá. 2008: 223)

25 [...] donde le habían de quemar, **tañendo** sus **trompetas**, y después poníanle encima de aquella leña [...] (Alcalá. 2008: 223)

25 [...] y tornaban aquellos sus parientes a **cantar** su **cantar**, y poníanle fuego al derredor [...] (Alcalá. 2008: 223)

15 [...] y poníanle al lado su arco y flechas y su cuero de tigre en la muñeca y sus cotaras de cuero y **cascabeles de oro** en las piernas [...] (Alcalá. 2008: 224)

25 [...] y muchos plumajes con los que él **bailaba**, y rodelas de oro [...] (Alcalá. 2008: 224)

XVII

10 [...] y unas manillas de cuero de venado con el pelo y unas **uñas de venado** en las piernas, que eran insinias de señor [...] (Alcalá. 2008: 227)

XVIII

20 [...] y de la otra gente que había quedado en la ciudad y llevaba consigo las **trompetas**, diciendo que iba a montería. [...] (Alcalá. 2008: 231)

XIX

5 [...] No han de **sonar** más los **atabales**: rajadlos todos [...] (Alcalá. 2008: 236)

10 [...] y pasarán adelante y el **cantar** sea todo uno y que no habrá muchos **cantares** como tenía 15 mos, más uno sólo por todos, los términos de la tierra [...] (Alcalá. 2008: 236)

20 [...] y vínose a su casa por el monte y llegó a la media noche y venía **cantando**, y oyola venir un sacristán de la diosa Cuerábaperi [...] (Alcalá. 2008: 236)

1 [...] y tenía todos los bezos ensangrentados de la sangre que le daban. Y empezaron a **tañer** sus **trompetas** y **atabales** y echaron encienso 5 en los braseros y trujéronla en una procesión cuatro vueltas **cantando** con ella y bañáronla y ataviárosla [...] (Alcalá. 2008: 237)

5 [...] Pusiéronle una naguas muy buenas y otra camiseta encima y pusiéronle una guirnalda de trébol en la cabeza y pusiéronle un pájaro contrahecho en la cabeza y unos **cascabeles** en las piernas y trajeron mucho vino [...] (Alcalá. 2008: 237)

XXI

1 [...] ve al señor llamado Ticátame 5 que está en Cuyacan, el que oye en Cuyacan las **tortugas** y **atabales** y **huesos de caimanes** [...] (Alcalá. 2008: 244)

XXII

15 [...] a los mexicanos que muchos días ha que viven mal, que no traen leña para los qúes, más oímos que con solos los **cantares** honran a sus dioses. ¿Qué aprovecha los **cantares** solos? ¿Cómo los dioses los han de favorecer con solos los **cantares**? Pues aquí trabajamos más [...] (Alcalá. 2008: 246)

XXIII

XXIV

XXV

25 [...] otros que le inducían a que se ahogase, emborracháronse y **cantaban** para irse a ahogar [...] (Alcalá. 2008: 255)

1 [...] la verdad, tíos, esperad un poco”. Y ataviose y púsose unos **cascabeles de oro** en las piernas y turquesas al cuello [...] (Alcalá. 2008: 256)

5 [...] plumajes y hizo sacar brazaletes de oro y rodela de oro, y tomábanse aquellos principales y **bailaban** todos y don Pedro tenía mucha pena consigo [...] (Alcalá. 2008: 256)

25 [...] aquellos principales, así borrachos como estaban y compuestos, e iban **sonando** sus **cascabeles** por el camino. Y el cazonçi fue a un pueblo llamado Vrapan [...] (Alcalá. 2008: 256)

XXVI

1 [...] Tenía pues el cazonçi, de sus antepasados, mucho oro e plata en joyas de rodela y brazaletes y medias lunas y bezotes y orejeras que tenía para sus fiestas y **areitos** [...] (Alcalá. 2008: 259)

15 [...] y unas orejas de oro en las orejeras, y **cascabeles de oro** en las piernas y 20 una guirnalda de trébol en la cabeza [...] (Alcalá. 2008: 264)

XXVIII

20 [...] que mandaba matar los españoles y que **bailaba** con los pellejos de los españoles [...] (Alcalá. 2008: 269)

Cuadro de instrumentos y acciones musicales.

Acción o expresión de:	# de veces	Instrumentos:	# de veces
Atabalero	1	Atabal	1
Atabaleros	1	Atabales	8
Areitos	1	Atambores	2
Bailaban	9	Bocinas	1

Bailadores	1	Cascabeles	5
Bailaba	3	Cascabeles de oro	4
Bailador	1	Cascabeles de culebras	1
Bailar	18	Cornetas	3
Baila	1	Corneta	1
Bailas	1	Caracoles	1
Baile	6	Huesos de caimanes	2
Bailaron	1	Silbatillo	1
Bailó	2	Trompetas	8
Cantaban	2	Tortugas	3
Cantaba	1	Uñas de venado	4
Cantaré	1		
Cantares	5		
Cantando	5		
Cantar	7		
Danza	3		
Pregonero	1		
Novelas	1		
Sonando	2		
Sonar	1		
Toco	1		
Tocar	1		

Tañe	1		
Tañer	1		
Tañedor	1		
Tañeron	1		
Tañían	1		
Tañendo	3		
Total.	85		45

Bibliografía.

ALCALÁ, Fray Jerónimo de. *Relación de las çeremonias y rricos y población y gobernación de los yndios de la provinçia de Mechoacan hecha al ylustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad, etc.* Edición facsímil. Patrimonio Nacional/Ayuntamiento de Morelia/Testimonio Compañía Editorial. España. Madrid, 2001.

ALCALÁ, Fray Jerónimo de. *La Relación de Michoacán.* Estudio preliminar y notas de Francisco Miranda. Colección Cien de México. SEP. México, 1988.

ALCALÁ, Jerónimo de. *Relación de Michoacán.* Estudio introductorio de Gean-Marie G. Le Clézio. El Colegio de Michoacán. México, 2008.

ALCALÁ, Jerónimo de. *Relación de las ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán.* Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.

ALCALÁ, Fray Jerónimo de. *La Relación de Michoacán.* Estudio preliminar y notas de Francisco Miranda. T. V Estudios michoacanos. Fimax Pubilisistas Editores. México, 1980.

AERÓGRAFO ROC 21. "Pictograma, ideograma, transición y fonograma". Blog. Diseño gráfico Febrero 15th, 2007. 9:30am. <http://www.roc21.com/blog/2007/02/15/pictograma-ideograma-transicion-y-fonorama/> Consultado el 13 de julio de 2011.

BARBOZA. Víctor. *Manual de técnicas de grabación de campo.* Tesis de licenciatura. ENM-UNAM. México, 2009

BEUCHOT, Mauricio. *La semiótica.* Teorías del signo y el lenguaje en la historia. FCE. México, 2004.

BECERRIL, René y Cerda, Igor. *Catálogo de documentos históricos coloniales de Michoacán*. Expedientes microfilmados y reproducidos. UMSH. México, 2005.

BOEHM De Lameiras, Brigitte. (coord.) *El Michoacán antiguo*. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 1994.

BOEHM De Lameiras, Brigitte. *Formación del Estado en el México prehispánico*. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 1997.

BOTH, Arnd Adje. "Music archaeology": Some methodological and theoretical considerations". *Yearbook for Traditional Music*, 41: 1-11. 2009 Trad. Carlos Ruiz y Rocio Basurto.

BUITRÓN, Juan. B. *Apuntes para servir a la historia del Arsobispado de Morelia*. Imprenta Aldina. México, 1948.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. ICCMU. España, 2003.

CASAS, Btoloomé. De las. *Brevísima relación de las indias*. Edición de Andre Saint-Lu. Letras Hispánicas. México, 1988.

CASTAÑEDA, Daniel y Mendoza, Vicente T. *Instrumental precortesiano*. Instrumentos de percusión. T. 1 Imprenta del MNAHE. México, 1933.

CERDA Farías, Igor. *El siglo XVI en el pueblo de Tiripetío. Indígenas, encomienda, agustinos y sociedad del antiguo Michoacán*. UMSH. México, 2000.

CERDA Farías, Igor. *Relación geográfica de Tiripetío 1580*. UMSH. México, 2002.

CORONA Núñez, José. *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán (1541)* Reproducción facsímil del Ms. Ç. IV. 5 de el Escorial. Balsal Editores. México, 1977.

CORONA Núñez, José. *Mitología tarasca*. IMC. México, 1999.

- CORONA Núñez, José. *Tres códices michoacanos*. UMSH. México, 1986.
- CHAMORRO, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. El COLMICH/CONACYT. México, 1984.
- CHAMORRO, Arturo. "Instrumentos musicales en las fuentes pictográficas del mundo p'urhépecha". En: Chamorro, Arturo. Ed. *Sabiduría popular*. El Colegio de Michoacán. 2ª ed. México. 1997: 239-255.
- CHAMORRO, Arturo. *Universo de la música purhépecha*. Serie 1, número 1. 14/02/1992. El Colegio de Michoacán. México, 1992.
- DÁJER, Jorge. *Los artefactos sonoros precolombinos desde su descubrimiento en Michoacán*. ELA. FONCA. México, 1995.
- DÍAZ, Joaquín. *Instrumentos populares*. Editorial Valladolid S. A. España, 1997.
- DOURNON, Gènnievie. "Organology". En: Myers, Helen (edited). *Ethnomusicology an introduction*. The new grove handbooks in music. The Macmillan press. EUA, 1992. Traducción. Claudia Herrera.
- ESPEJEL Carbajal, Claudia. *La justicia y el fuego. Dos claves para leer la Relación de Michoacán*. T. I y II. EL COLMICH. México, 2008.
- ESPEJEL, Claudia. *Guía arqueológica y geográfica de la Relación de Michoacán*. En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.
- ESPINOZA, Fray Isidro Felix. *Crónica de la provincia franciscana de Michoacán*. UMSH. México, 2003.
- FERNÁNDEZ, Teresita. *Frontera y asentamientos humanos, morfología del oriente de Michoacán en el siglo XVI*. GEM/SECUM. México, 2008.

FOGLIO, Fernando. *Geografía económico agrícola del estado de Michoacán*. T. I. Imprenta de la Cámara de Diputados. México, 1936.

FRANCO, Moisés. *Ediciones de la Relación de Michoacán*. En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.

GERHARD, Peter. *Geografía histórica de la Nueva España. 1519-1821*. UNAM. México, 1986.

GUEVARA, Fernando. *Los factores físico-geográficos*. En: Florescano, Enrique. (coord general) *Historia general de Michoacán*. Vol. 1 IMC/GEM. México, 1989.

GUIRAUD, Pierre. *La semiología*. Trad. María teresa Poyrazian. Siglo XXI. México, 2004.

GÓMEZ, Luis Antonio. *El libro de música mexicana a través de los cantares mexicanos*. CNB/ICI. México, 2001.

GÓMEZ DE OROZCO, Francisco. *Crónicas de Michoacán*. Biblioteca del estudiante universitario. Num. 12 UNAM. México, 1940.

HORBOSTEL, Erich M. von y Curt Sachs (1914). "Systematik der Musikinstrumente", *Zeitschrift für Ethnologie*, núm. 1, Berlín: Behrend & Co., pp. 553-590 (traducción parcial al español en: Vega, Carlos (1946) *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina con un ensayo sobre las clasificaciones universales*, Buenos Aires: Ediciones Centurión].

HOSLER, Dorothy. *Los sonidos y colores del poder. La tecnología metalúrgica sagrada del occidente de México*. El colegio mexiquense. México, 2005.

HOOD, Mantle. *The Ethnomusicologist*. McGraw-Gill Book Company. New York, 1971.

- LAMEIRAS, José. *El encuentro de la piedra y el acero. La Mesoamérica militarista del siglo XVI que se opuso a la irrupción europea*. EL COLMICH. México, 1994.
- LE CLÉZIO, Jean. Marie. *La conquista divina de Michoacán*. [la conquête divine de Michoacán, 1985] Traducción. Aurelio Garzón. FCE. México, 2008.
- LE CLÉZIO, Jean Marie. "Universalidad de la Relación de Michoacán". En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.
- LEÓN Alanís, Ricardo. *Los orígenes del clero y la iglesia en Michoacán, 1525-1640*. UMSH. México, 1997.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. FCE. México, 2009.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. "Jerónimo de Alcalá y los primeros frailes etnógrafos en Mesoamérica, siglo XVI". En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. [Myth and Meaning, 1978] Traducción. Héctor Arruabarrena. Antropología. Alianza Editorial. España, 2008.
- LUMHOTZ, Carl. *El México desconocido*. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán. T. II Editora Nacional. México, 1972.
- MACÍAS, Angelina. "Los tarascos". En: Florescano, Enrique. (cordinador general) *Historia general de Michoacán*. Vol. 1 IMC/GEM. México, 1989.

MALDONADO, Rubén. *Ofrendas asociadas a entierros del infiernillo en el balsas*. Estudio y experimentación con tres métodos de taxonomía numérica. Colección científica 91. INAH. México, 1980.

MENDIETA, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. T. IV. México, 1945

MARTÍ, José. Martínez, Silvia. *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII congreso de la SIBE*. Sociedad de etnomusicología. Ministerio de Cultura. Madrid, 2004

MARTÍNEZ, Enrique. *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*. Paidós. España, 2004.

MATURINO, Gilberti, Fray. *Vocabulario en lengua de Mechoacán*. El COLMICH/Fideicomiso Teixidor. México, 1997.

MARTÍNEZ, Jorge. (coordinador). *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*. Morevallado Editores. México, 2004.

MERRIAM, Alan P. "Usos y funciones". En: Francisco Cruces, et al. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Editorial Trotta, Madrid, 2001.

NAVARRETE, Nicolás. P. O. S. A. *Historia de la provincia agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. Tomo primero y tomo segundo. Porrúa. México, 1978.

NETTEL, Margarita. *Colonización y doblamiento del obispado de Michoacán. Periodo colonial*. IMC, México, 1990.

OCHOA, Álvaro. Sánchez, Gerardo. *Breve historia de Michoacán*. FCE/CM. México, 2003.

OCHOA, Álvaro y Sánchez, Gerardo. *Relaciones y memorias de la provincia de Michoacán 1579-1581*. UMSH. México, 1985.

PEDRELL, Felipe. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Juan Gili, librero. España, 1901.

PÉREZ, José Ma. *Compendio de la geografía del estado de Michoacán de Ocampo*. ULA. México, 1992.

PÉREZ, Herón. "El arte literario de la Relación de Michoacán". En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.

POLLARD, Helen. "El gobierno del estado tarasco prehispánico". En: Paredes, Carlos y Terán, Marta (coord's). *Autoridad y gobierno indígena en Michoacán*. Ensayos a través de su historia. Vol. I. EL COLMICH/CIESAS/INAH/UMSNH. México, 2003.

ROSKAMP, Hans. "El careri indígena y las láminas de la Relación de Michoacán: un acercamiento". En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.

ROSKAMP, Hans. "Las 44 láminas de la Relación de Michoacán: una propuesta de lectura". En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.

ROSKAMP, Hans. *Los códices de Cutzio y Huetamo. Encomienda y Tributo en la Tierra Caliente de Michoacán, siglo XVI*. EL COLMICH/EL COLEGIO MEXIQUENSE. México, 2003.

ROSKAMP, Hans. *La historiografía indígena de Michoacán. El lienzo de Jucutácato y los títulos de Carapan*. Research school CNWS, Leiden University, The Netherlands. 1998.

ROSKAMP, Hans. "Historia, mito y legitimación: el lienzo de Jicalán". En: Zárate, José Eduardo (coordinador) *Tierra Caliente de Michoacán*. GEM/COLMICH. México, 2001.

RUIZ, Eduardo. *Michoacán. Paisajes, tradiciones y leyendas*. [Oficina tip. De la Secretaría de Fomento. 1891] Edición conmemorativa del centenario. Morevallado Editores. México, 2000.

SÁNCHEZ, Gerardo. "Los manuscritos y las ediciones de la Relación de Michoacán: su impacto historiográfico". En: *Tzintzun*. Revista de estudios históricos. Instituto de Investigaciones Históricas. Núm. 40 UMSH. Morelia, Michoacán. México, julio-diciembre de 2004: 11-50.

SÁNCHEZ, Gonzalo. *Las culturas musicales en el Istmo de Tehuantepec. Una aproximación antropológica a los instrumentos musicales prehispánicos*. Tesis de maestría. CIESAS. Oaxaca, México, 2010.

SACHS, Curt. *Historia universal de los instrumentos musicales*. [The history of musical instruments. S/a]. Ediciones Centurión. Argentina, 1947. Trad. Dora Berdichevski.

SACHS, Curt. *Musicología comparada: la música de las culturas exóticas*. [Vergleichende Musikwissenschaft Musik der Fremdkulturen. Quelle & Meyer, Heidelberg. 1959]. EUDEBA. Argentina, 1966. Trad. Ernesto Epstein.

SAHAGUN, FR. Bernardino De. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa. México, 1999.

SALVAT. *Diccionario enciclopédico*. Vol. 6-24. Salvat. España, 1998

SELER, Eduard. "Los antiguos habitantes de Michoacán". En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.

SEEBAS, Tilman. "Iconography". En: Myers, Helen (edited). *Ethnomusicology an introduction*. The new grove handbooks in music. The Macmillan press. EUA, 1992.

STEVENSON, Robert. *Music in aztec and inca territory*. Berkeley. University of California Press. EUA, 1968.

SUÁREZ, Lourdes. *Técnicas prehispánicas en los objetos de concha*. Colección científica 14. Arqueología. INAH. México, 1981.

VEGA, Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Con ensayo sobre las clasificaciones universales. Un panorama gráfico de los instrumentos americanos. Ediciones centurión. Argentina, 1946.

VELASCO, Honorio. Díaz de Rada, Ángel. *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Trotta. España, 2004.

WARREN, Benedict. J. *Estudios sobre el Michoacán Colonial*. Fimax Publisistas. México, 2005.

WARREN, Benedict. J. *La conquista de Michoacán*. Morevallado Editores. México, 2007.

WARREN, Benedict J. *La conquista de Michoacán, 1521-1530*. Col. Estudios michoacanos VI Ed. Fímax. México, 1989.

WARREN, Benedict J. *Fray Jerónimo de Alcalá, autor de la Relación de Michoacán*. En: Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*. Coordinador de edición y estudios. Franco Mendoza, Moisés. El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2000.

WARREN, Benedict J. *Michoacán en la década de 1580*. UMSH. México, 2000.

WESTHEIM, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Ediciones Era. México, 1972.

ZANTWIJK, Van. *Los servidores de los santos. La identidad social y cultural de una comunidad tarasca en México.* Colección presencias 46. INI/CONACULTA. México, 1991.