

La décima y la música de velación en la tradición del huapango arribeño¹

Decima and velacion music in the tradition of the huapango arribeño

Daniel GUTIÉRREZ ROJAS

(Instituto Nacional de Antropología e Historia-Subdirección de Fonoteca)

danielernesto_gutierrez@inah.gob.mx

<https://orcid.org/0000-0002-6266-0173>

ABSTRACT: In *rancherías* towns and medium-sized cities in the north-central region of Mexico there are events in which poetry, decima (ten-line stanza) and music are combined to accompany certain types of religious acts. These poetic-musical performances are called «velaciones» or «camarines». This paper gives an overview of singing in decima, and the music that is performed in these presentations. I will focus on the description of its performance contexts, its historical background, its ritual use as a prayer, and some of its formal characteristics.

KEYWORDS: Decima, huapango arribeño, folk-literature, religious music.

RESUMEN: En *rancherías*, pueblos y ciudades medianas de la región centro norte de México se llevan a cabo eventos en los que se conjugan poesía, décima y música, para acompañar cierto tipo de actos religiosos. A estas actuaciones poético-musicales se les da el nombre de *velaciones* o *camarines*. El texto que presento tiene como objetivo dar un panorama del canto en décimas, así como de la música que enmarca dichas presentaciones, por lo que me centraré en la descripción de sus contextos de ejecución, sus antecedentes históricos, su uso ritual como rogativa, así como en algunas de sus características formales.

PALABRAS-CLAVE: Décima, huapango arribeño, literatura popular, música de velación.

¹ El texto que presento es resultado del trabajo que realicé como investigador del Seminario de Tradiciones Populares que dirige Yvette Jiménez de Báez en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. La investigación se enmarca en el proyecto «Repositorio de Literatura Oral (RELIO): Recogida y tratamiento digital de registros de literatura de tradición oral y popular», que codirigen Yvette Jiménez de Báez, Alfonso Medina Urrea y Óscar Abenójar Sanjuan (Referencia: FACI 60859).

Para Yvette Jiménez de Báez y Guillermo Velázquez
 Será al mostraros la ciencia
 Mi pauta la claridad
 La mínima mi humildad
 La máxima mi obediencia
 El puntillo mi conciencia
 Y mi asistencia oportuna
 El tiempo sin pausa alguna
 Y espero pongáis señor
 La clave en vuestro favor
 La mudanza en mi fortuna
 (Décima con la que comienza
 el Códice Saldívar número 3²)

INTRODUCCIÓN³

Como muchas de las tradiciones musicales vernáculas de México, el son o huapango arribeño presenta en su ejecución un carácter doble. Por un lado, se nos muestra como parte indisoluble del solaz humano en bodas, fiestas ejidales y onomásticos, y por el otro, como una cosa casi santa que acompaña las funciones para las imágenes religiosas o que comparece en los velorios de angelitos y personas adultas para atestiguar el paso de los humanos al otro mundo.

En cada uno de los casos mencionados se presentan versos⁴ en décima adecuados para la ocasión. El primero de los ejemplos mencionados en el párrafo anterior toma, regularmente, el nombre de topada⁵. Los temas que se eligen para ser cantados son muy variados, algunos de estos refieren a procesos sociales e históricos, otros dan cuenta de fenómenos naturales, algunos más se usan para hacer reír a la audiencia, para expresar afectos o para hacer público algún desafío, crítica o apología, a más de otros tópicos que suelen proferirse en tales escenarios. El segundo lleva el nombre de velación⁶, música de camarín o ‘de a divino’ y toma como motivos discursivos la hagiografía, los textos y personajes bíblicos y el ciclo mariano. Además, los trovadores pueden enunciar reflexiones e interpretaciones relativas a la religión católica.

De esta manera, a lo humano o a lo divino, las presentaciones musicales y los temas que se eligen en cada ocasión se circunscriben a espacios y contextos sociales que regulan su puesta en escena. Las bodas, encuentros de poetas, bautizos, onomásticos,

² La décima que aparece en el *Códice Saldívar 3* la he tomado del texto de José Antonio Guzmán (1986): «La Música Instrumental en el Virreinato de La Nueva España», pp. 122-123.

³ Agradezco a Yvette Jiménez de Báez todo el apoyo que me otorgó, así como los comentarios siempre pertinentes que han dado luz y ruta a este escrito. Mi reconocimiento y gratitud a Guillermo Velázquez Benavides por sus comentarios y por aclararme las dudas que tenía sobre la tradición del huapango arribeño.

⁴ Las décimas entonadas suelen ser autoría del mismo trovador, aunque también pueden llegar a cantar estrofas de otros poetas de la región.

⁵ Este evento musical toma diferentes nombres en la zona de estudio, se lo puede nombrar huarapaleo, encuentro de poetas, música de huapango, a más de otros términos que circulan de un extremo a otro de la comarca. No obstante, la expresión que he escuchado con mayor insistencia es el de topada, por tal motivo será esta la locución que utilizaré con mayor insistencia en este escrito.

⁶ Al igual que la expresión «topada», la locución «velación» tiene algunas acepciones léxicas en la zona, el uso de dicho nombre puede llegar a variar de un lugar a otro.

fiestas ejidales y ferias componen los espacios por antonomasia del huapango arribeño en su versión secular. En cambio, en el ámbito religioso, las exequias, las fiestas ligadas al ciclo agrícola y las funciones dedicadas a las imágenes de la Iglesia católica, apostólica y romana fungen como espacios idóneos para la ejecución de la llamada música de velación.

Pese a que en los últimos años se ha incrementado el interés por el huapango y los textos dedicados a esta tradición se han acumulado con el correr del tiempo, a mi parecer no abundan los investigadores interesados en el estudio del canto arribeño. No obstante, un puñado de académicos y músicos han realizado contribuciones importantes para su comprensión, entre estos destacan: Yvette Jiménez (1992, 1994, 2002, 2003, 2005, 2007, 2018), Fernando Nava (1992, 1994, 1996, 1997), Guillermo Velázquez (2009), Rafael Parra (2007), Eleazar Velázquez (1997, 2020), Marco Antonio Molina (2002, 2010), Neftalí Díaz (2014), Alex Chávez (2017) y Agustín Rodríguez (2020). Estos esfuerzos han allanado el camino para el examen de este arte vocal que aún se mantiene como un dominio poco conocido para el público en general.

De las dos expresiones poético-musicales mencionadas al inicio, la velación ha sido la que menos ha llamado la atención en el campo de la investigación. Su estudio constituye una tarea que se ha ido postergando⁷. Todavía son menos frecuentes los trabajos que han examinado los elementos formales de la música y el canto. A excepción de los textos de Fernando Nava⁸ (*Ibid.* 1992, 1994, 1996, 1997) y Rafael Velasco (2002), quienes analizan solo la vertiente secular de la tradición, no he encontrado más trabajos en los que se haya hecho un esfuerzo por describir los elementos sistemáticos del huapango.

En este sentido, el artículo que presento es exploratorio, tiene como objetivos: sistematizar los datos obtenidos, sin llegar a conclusiones definitivas, proponer hipótesis de trabajo, plantear problemas de investigación y ofrecer un panorama de la versión religiosa del huapango, del canto en décimas y de su música. El trabajo, entonces, trata de compensar, hasta cierto punto, la escasez de información. A continuación, enlisto los elementos que me han parecido relevantes para examinar:

1. Descripción del contexto de ejecución.
2. Dispersión y localización de la tradición del huapango arribeño.
3. Antecedentes de la décima de velación.
4. Examen organológico de las afinaciones.
5. Características generales del canto en décimas y de la música que lo acompaña.

Para realizar la descripción tomé como punto de partida las grabaciones que Fernando Nava registró el 15 de mayo de 1990 y de 1991 en San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, donde participaron los grupos de Ascensión Aguilar y Miguel González, y Miguel Gonzáles y Fernando Nava respectivamente. Asimismo, las

⁷ Un caso fuera de lo común son los tres textos que aparecen en el libro *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*. A continuación, los enuncio con sus respectivos autores: Daniel Gutiérrez Rojas, «Palabra cantada. Relaciones de intercambio entre santos y humanos en la fiesta de San Isidro Labrador»; Nancy Méndez, «San Isidro Labrador: de la transmisión textual a la fiesta de la topada» e Iris Reyes, «La vara florida: tradiciones en torno a San José en una topada a San Isidro Labrador».

⁸ Hasta el momento, los únicos trabajos en los que he podido detectar la implementación de estrategias musicológicas para dar cuenta del aspecto formal de la música arribeña, han sido los que han publicado Fernando Nava y Rafael Velasco.

grabaciones concernientes a las velaciones del 3 de mayo de 1996 y la que corresponde a la Virgen de los Dolores de 1999, registradas por el Seminario de Tradiciones Populares, sirvieron como complementos para reforzar mis pesquisas⁹. De igual forma, las entrevistas que realicé con Conrado Arranz en Rioverde, La Presa, San Ciro, Xichú, El Gato, Arroyo Seco, La Lagunita, El Refugio, Alpujarra y Jalpan, entre 2016 y 2017, fueron de gran utilidad para concretar este escrito. Todo el corpus analizado, salvo las transcripciones de Fernando Naca, forman parte del acervo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México.

LA REGIÓN ARRIBEÑA

Algunos de los autores que han trabajado el huapango arribeño coinciden en señalar que la zona nuclear¹⁰ de la tradición ocupa porciones geográficas del Altiplano y la Zona Media de San Luis Potosí, de la Sierra Gorda de Querétaro y del Noreste de Guanajuato (Parra *Ibid.*: 5, 13-16; Hernández, 2003: 94; Velázquez, 1997: 9; Osorio, 1993: 9; Nava *op. cit.*, 1992: 355-356, 1994: 290). Aunque la tradición la podemos encontrar también en áreas aledañas; sin pasar por alto que la topada se ha convertido, desde hace algún tiempo, en una expresión relevante en la Ciudad de México, el Estado de México y el sur de los Estados Unidos, debido a los procesos migratorios (véase imagen 1 y 2).



Imagen 1



Imagen 2

La vertiente más septentrional la ocupan el Altiplano Potosino y la Zona Media, en cambio la Sierra Gorda Queretana domina la parte meridional de la región del huapango con Jalpan como uno de sus centros importantes. Por su parte, hacia el occidente, Xichú y San Luis de la Paz constituyen dos de los principales bastiones del huapango y la velación.

⁹ Todos los registros sonoros mencionados forman parte del acervo que resguarda la Fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares.

¹⁰ He tomado la expresión zona nuclear del huapango arribeño de un comentario que me expresó Guillermo Velázquez cuando explicaba que la tradición a la que él pertenece tiene un núcleo, o centro, que suele incluir la Zona Media de San Luis Potosí, el Noreste de Guanajuato y la Sierra Gorda queretana y un área periférica que se extiende a otras comarcas. Por otro lado, los trabajos de Jesús Jáuregui, en los que define una zona nuclear y otra periférica para la tradición del mariachi, terminaron por convencerme de la pertinencia del uso de este término para el caso aquí tratado.

LA DÉCIMA DE VELACIÓN

Al margen de las distintas rutas de análisis que pueda tomar el estudio de las décimas de velación, no puede ignorarse la razón obvia para la que fueron creadas: para cantarse en contextos religiosos. Sin embargo, los eventos donde son entonados sus versos no representan, en ninguna medida, espacios oficiales de la liturgia, por el contrario, acontecen en el transcurso de la vida diaria en ranchos, pueblos y pequeñas ciudades del Centro Norte de nuestro país al margen del reconocimiento de las autoridades clericales.

En una gran cantidad de casos, las décimas conforman textos orales y escritos hechos por campesinos, sin una vigilancia reacia por parte de la mitra, los cuales son cantados para un público específico que las consume y valida. Pese a esto, como ya lo mencionó en su momento Maximiano Trapero (2011: 33), no son menos religiosos ni menos eficaces que aquellos que se recitan en el culto eclesiástico. No obstante este aparente carácter extralitúrgico, su uso recurrente pone de manifiesto la pertinencia social, actual, que tiene el verso cantado en los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro como recurso efectivo por el que se expresan y transmiten ideas relativas al catolicismo fuera de los ámbitos oficiales.

Si bien la tradición de la décima y del verso han tenido una trayectoria propia en América, hasta convertirse en una de las expresiones más populares y pujantes, no puede obviarse la filiación histórica que mantiene con el lugar donde ésta tuvo origen: Europa, de donde salió para cruzar el Atlántico y multiplicarse y diversificarse. La palabra y el canto, como prácticas religiosas, asumieron, tanto en la Península Ibérica como fuera de ésta, un rol protagónico en la consolidación y diseminación de la Iglesia católica.

El verso alcanzó aceptación en la catequesis hasta convertirse en un recurso necesario a través del cual se cantaron y enseñaron los principios del dogma cristiano. Fueron el romance, la décima y la copla las tres formas más populares que se utilizaron en la evangelización, y la línea de ocho sílabas uno de los metros más divulgados y aceptados (Trapero *Ibid.*: 45, 159). En ambos lados del océano, la poesía participó de las manifestaciones religiosas, pero fue en Hispanoamérica donde la décima a lo divino adquirió protagonismo, alejándose del ámbito culto donde fue creada (*Ibid.*, 45: 50-51). En los territorios conquistados ésta tomó rumbos particulares, fue acogida con entusiasmo por el pueblo y se propagó de norte a sur llegando a adquirir, incluso, el estatus de plegaria (Gutiérrez, 2018), en los términos que Marcel Mauss (1970: 132) y Jesús Jáuregui (1997) han definido.

Con las instituciones católicas instaladas en América, y rigiendo la vida de sus habitantes, el verso en décima de carácter religioso logró una popularidad tal que, hasta el día de hoy, puede percibirse su fuerza en diversas partes del continente. México no escapó a su influencia, Vicente T. Mendoza mostró en su magna obra *La décima en México* (1947), una cantidad notable de este tipo de expresiones dispersas por distintos lugares del país; después de Mendoza más autores contribuyeron a evidenciar el alcance y notoriedad de esta tradición poética.

En los países americanos de habla hispana existe la tradición del canto a lo divino (Trapero, *op. cit.*: 50, 74, 159), el cual retoma constantemente temas religiosos, muchos de ellos propios del Antiguo y Nuevo Testamento; sin embargo, lejos de ser un brazo de la institución clerical, la trasciende, pues al quedar en manos de los propios creyentes ésta es adaptada y transformada. En la región arribeña existe aún el término ‘de a divino’, el cual hace referencia a las décimas que se cantan en eventos de índole religioso. Dicha locución procede de la literatura española y pese a que ésta tiene un sentido muy concreto como contrafacta, Margit Frenk apunta que deben distinguirse entre aquéllos que son

contrahechuras de textos profanos y los que solo son poemas religiosos (Trapero *Ibid.*, 2011: 73-78 *apud* Wardropper 1958: 6; Frenk 2006: 97).

Trapero define el canto a lo divino como «la doctrina cristiana cantada en verso» (*Ibid.*: 31, 43, 59, 168, 235), la cual implica por supuesto, reflexiones e interpretaciones locales del dogma por parte de los trovadores y poetas. Pero si la tradición del canto de velación que aquí se estudia cae en los márgenes de tal aserto, la décima arribeña es más que eso cuando se le examina al calce de alguna teoría, de la etnografía o de la misma historia. Incluso, para el caso mexicano siempre es preferible tomar en cuenta los posibles aportes de la población indígena y africana, pues si la décima floreció con tanta fuerza en América fue porque tanto sus habitantes originarios como los esclavos subsaharianos que fueron traídos por la fuerza ya conocían ritos y artes verbales en los cuales se relataban las hazañas de sus pueblos (Jiménez, 2007: 529).

En San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro, la décima espinela suele utilizarse, sin embargo, no es la única combinación que emplean los poetas campesinos para trovar versos en décima durante las horas de vigilia en velaciones o camarines. En la comarca persisten diferentes fórmulas métricas y rimas, aunque algunos estudiosos han dado mayor atención a la espinela. Sin embargo, como también lo ha expresado Trapero, los antecedentes de la décima trascienden en el tiempo el modelo propuesto por el oriundo de Ronda. Por otro lado, el carácter integrador de este género poético ha servido por igual a la poesía narrativa y a la lírica (2011: 47), del mismo modo que pueden integrarse dos tipos de estrofas: la copla y la décima, la primera como planta y la segunda como su glosa en párrafos de diez líneas (Jiménez, *óp. cit.*, 2007: 534).

Será en otro sitio donde aborde el carácter formal de la décima, por ahora debo conformarme con mostrar solo algunos de sus elementos sociales, religiosos y musicales. Asumo los textos en décima, que se cantan y recitan en las velaciones, como elementos expresivos de una sociedad a través de los cuales se logra transmitir información relativa a un sistema de pensamiento religioso, y de cuya práctica se derivan acciones y comportamientos sociales que ponen de manifiesto las relaciones que establecen algunos grupos humanos de la zona arribeña con su entorno social y físico.

En este sentido retomo la afirmación de Alessandro Lupo (1995: 27), quien precisa que los textos de uso ritual constituyen enunciaciones explícitas del pensamiento constreñidos dentro de los moldes de la tradición, por lo tanto, representan excelentes muestras de cosmología vívida. En específico, las décimas dedicadas a san Isidro Labrador, al menos las concernientes al corpus que analicé, exhiben, a más de otras nociones, un carácter rogativo. En estas se suplica y se ofrenda al santo para que atraiga buenos temporales para la siembra y cosecha. El canto en décimas es muestra de devoción hacia Dios y hacia una cohorte de santos, vírgenes y otras entidades extrahumanas propias del imaginario católico, de quienes se piensa que tienen dominio sobre los elementos del mundo que los humanos simplemente no pueden controlar.

La conciencia que un grupo tiene de su fragilidad ante los embates de la naturaleza pone al descubierto la idea de un pacto agrícola entre santos y humanos. No es extraño encontrar en el México rural estos intercambios y alianzas con entidades del imaginario religioso. Estas entidades extrahumanas, a las que habitantes de la zona arribeña atribuyen el poder de dominar fenómenos meteorológicos, son consideradas como dueños de las cosas o como patronos de ciertas actividades como la agricultura, la medicina y la música. Este tipo de relaciones de intercambio dejan entrever la idea de que las desgracias y catástrofes solo pueden evitarse en la medida que mujeres y hombres son capaces entablar vínculos primordiales, mediante ofrendas y rituales, con seres extrahumanos (véase imagen 3).

Imagen 3¹¹

Velaciones como las ofrendadas a san Isidro, evidencian aquello que James Frazer llamó «el dominio mágico de la lluvia» (1981: 90-106), en éstas puede observarse un intercambio entre santos y devotos. Las décimas como expresión de un ritual de cuestación pluvial son concebidas como un bien simbólico y ofrecidas a San Isidro como oblación y parabienes a cambio de buenos temporales (Gutiérrez)¹². En este sentido pueden interpretarse la siguiente décima, cantada por el trovador Miguel González:

En los primeros renglones
 comienzo yo a saludarte
 con franqueza y a adorarte
 ofreciéndote estos dones.
 que me sirvan de oraciones
 estos lindos parabienes
 y que me sirvan de bienes
 en mi póstrer agonía
 haciéndote compañía
 San Isidro, aquí nos tienes¹³.

¹¹ La fotografía fue proporcionada por el cronista de San Ciro de Acosta, Edgardo Govea Padrón en el año 2016.

¹² Esta paradoja que Pascal Boyer enuncia algunas veces como «un intercambio sin socio» puede explicarse debido a que existe una correspondencia intuitiva entre lo que la gente cree dar y lo que cree recibir. Esta justificación intuitiva de las ceremonias se justifica, apunta el autor, no tanto por el intercambio con los «socios invisibles» sino por el intercambio real con las personas que participan en el evento. Así, compartir un bien con personas reales implica un intercambio con socios extrahumanos y viceversa (*Ibid.*: 282).

¹³ Miguel González, Velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 4, 1ª décima en glosa en décima de la poesía.

Parece ser que las poblaciones católicas y campesinas fomentan la idea de que son estas alianzas con santos y vírgenes lo que mantiene un orden social y un desenvolvimiento eficaz de los ciclos ambientales. Las décimas cantadas a san Isidro durante la velación enuncian esas alianzas y esos intercambios entre grupos sociales y fuerzas pías (Boyer, 2010: 280-281). La fiesta, el ritual, la danza, la música y el canto pueden concebirse como oblaciones, como moneda de intercambio ritual cuyo ofrecimiento tiene por objeto servir a un fin distinto de sí mismos: prevenir los conflictos entre los miembros del grupo social y evitar a toda costa querellas entre éstos y sus santos, tal como ocurrió en el caso que Frazer (*ibid.*: 93, 95, 99, 103-104) contó sobre las poblaciones del sur de Italia.

El canto en décima, como puede leerse, reviste al dogma cristiano de una voz y de un tiempo diferente al de la palabra ordinaria, las mismas escrituras relativas a la religión judeocristiana dan testimonio de la importancia del aspecto verbal en el culto: «En el principio era la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios» (Juan 1:1). ¿No resulta lógico entonces que la palabra sea al mismo tiempo el medio idóneo para ofrendar y entablar comunicación con lo religioso?

No es extraño que el canto ritual sea concebido, al igual que el «verbo original», como un acto de creación y significación del mundo. Las décimas cantadas y recitadas en las velaciones o camarines crean lazos de unión o disensión, según sea el caso, con santos y vírgenes, y aún entre los hombres y mujeres que participan en el rito. Esa fuerza creadora del canto ritual no es ajena a la reflexión, en éste habita un poder divino, un «encanto», cuya «magia social» funda espacios para la comunicación con lo sagrado y cuya fuerza transformadora logra convertir la ansiedad y el desasosiego en serenidad y consuelo, promoviendo, además, la integración social de los miembros, renovando las representaciones colectivas del grupo y creando lazos de reciprocidad.

Las décimas de velación, como puntalicé al inicio del párrafo, pueden analizarse desde diferentes enfoques, pero ha sido su relación con el verso religioso, y en específico con la tradición del canto a lo divino, lo que he querido examinar e interpretar. En la décima de velación persiste la tradición del canto religioso ibérico, pero en la zona arribeña este se ha reconfigurado tomando su propio destino.

LA VELACIÓN Y LA SECUENCIA DE VELACIÓN

Una velación¹⁴, como expliqué al inicio del texto, es un evento en el que se conjugan poesía, décima y música para acompañar cierto tipo de actos religiosos. Los versos que se cantan remiten a temas del dogma cristiano, de hecho, he escuchado a algunas personas referirse a este tipo de expresión como si fuera una especie de plegaria o un rezo, incluso las propias décimas lo manifiestan así en distintos pasajes.

A diferencia de la topada, la velación puede llevarse a cabo en enramadas, solares y atrios, así como en el interior de las capillas, iglesias y casas particulares. En estas situaciones los tapancos o tarangos, característicos de los encuentros de poetas, se usan en menor medida. Los músicos suelen ocupar, más bien, sillas o bancas que disponen cerca de las imágenes desde donde entonan sus instrumentos y sus versos (véase imagen 4).

¹⁴ La duración de la fiesta de camarín puede oscilar en tiempo debido a varios factores, estos pueden ser de tipo económico, logístico o situacionales. La velación suele ocurrir tanto en horas de vigilia como en horario diurno.



Imagen 4

Estos lugares muestran una organización del espacio claramente diferente de aquellos otros que se utilizan para las topadas. Los recintos son sitios para el culto, tienen una cualidad distinta, incluso se pueden observar objetos, conductas y discursos que exhiben contrastes significativos con su versión secular. La actitud que toman los participantes también es diferente, por momentos el silencio inunda las estancias, además aparecen altares adornados con flores, velas y papeles de colores donde el recogimiento es palpable en músicos y audiencia. También pueden escucharse, en algunos de estos eventos, el tañer de las campanas, el estallido de los cohetes lanzados al cielo, así como los cantos y murmullos de las procesiones y caminatas.

Como todo acto ritual, la fiesta de camarín exhibe en su realización una serie de fases¹⁵ en las que se exige a los participantes un comportamiento¹⁶ adecuado a la situación. En estos términos la representación que aquí se examina muestra, al menos, tres partes generales que se distinguen entre sí: presentación o saludo, décimas de fundamento y final o despedida. En cada una, los poetas elaboran discursos en décima (de línea y de glosa) acordes al momento de la velación (véase cuadro 1).

CUADRO 1. FASES DE LA VELACIÓN

Fases de la velación		
Presentación o saludo	Décimas de fundamento	Final o despedida

En la primera sección los poetas se presentan, saludan y manifiestan su respeto al santo, al finado o a los organizadores; en la segunda parte se entonan las décimas que enmarcan el objetivo de la velada y en la última se interpretan poesías, decimales, valeses, corridas, canciones u otros géneros para informar a la audiencia que ha concluido la velación y que deben despedirse. La primera y tercera secciones son relativamente cortas, en cambio, el segmento correspondiente a las décimas de fundamento consume el mayor tiempo de la ocasión musical.

¹⁵ Sobre las partes constitutivas que componen los rituales puede leerse Evon Vogt, *Ofrendas para los dioses*; Saúl Millán, «Sintaxis y semántica en los rituales indígenas contemporáneos».

¹⁶ Sobre el tema puede leerse el texto de Pascal Boyer y Pierre Lénard, «Why ritualized behavior? Precaution Systems and action parsing in developmental, pathological and cultural rituals». Además, puede consultarse de Boyer, *Y el hombre creó a los dioses*, 2010.

Algunas personas entrevistadas en campo por el Seminario, como José Mendoza y Agustín Zamarripa, por mencionar solo un par, explicaron que los textos que se declaman y cantan toman determinados giros temáticos dependiendo del tipo de velación que se esté llevando a cabo. Mendoza afirmó que cuando se trata de velorios para niños se cantan temas relativos a la Cruz, y si es para niñas, o incluso para mujeres mayores, se entonan décimas a la Virgen. Para varones que murieron en edad adulta se eligen contenidos que versen sobre la Pasión de Cristo, la Cruz, el Juicio Final y el Nacimiento de Jesús¹⁷.

Por otro lado, las ocasiones musicales descritas pueden mantener una o dos agrupaciones instrumentales, cuando tocan dos conjuntos el orden de intervención lo determina el reglamento¹⁸ este estipula cuál trovador debe comenzar. A partir de este instante ambos poetas alternan su participación durante el transcurso de la noche o del día. En cada una de sus asistencias, los ‘rapsodas’ ejecutan un promedio de tres¹⁹ unidades musicales a las que llamaré, por razones operativas, secuencia de velación²⁰, ésta se conforma de una poesía²¹, un decimal y una pieza, la última unidad mantiene casi siempre un carácter instrumental en contraste con las otras dos. La duración aproximada de las tres secciones ronda los 15 minutos, sin embargo, puede llegar a ser más breve o más larga dependiendo de las circunstancias de la actuación (véase cuadro 2).

CUADRO 2. PATRÓN DE LA SECUENCIA DE VELACIÓN

Patrón de la secuencia de velación		
Poesía-	-Decimal-	-Pieza

Ahora quiero describir, de forma general, las tres partes de la secuencia y sus respectivos constituyentes. En el caso de la poesía esta combina, al menos, tres elementos significativos que enlisto a continuación: una o dos plantas²², una sección instrumental llamada tonada y cuatro décimas de línea. La o las plantas²³ se componen de cuatro versos, respectivamente, las cuales, a su vez, pueden conformarse, en algunos

¹⁷ Entrevistas realizadas a Agustín Zamarripa y José Mendoza, clasificación RVMENDOZA.052 y SLZAMARRIPA.139, Archivo del Seminario de Tradiciones Populares.

¹⁸ El reglamento es un término que utilizan frecuentemente trovadores, músicos y escuchas para referirse a un conjunto de reglas no escritas que rigen distintos ámbitos de la tradición arribeña, en los que pueden llegar a incluirse: conductas, formas de interpretación en el canto y la música, disposición de objetos y personas en los espacios, temas que deben desarrollarse en topadas y velaciones, formas en que deben componerse los versos y párrafos en poesías y decimales, a más de otras cosas.

¹⁹ Las participaciones, aunque presentan una regularidad en su forma y constitución (poesía-decimal-pieza), exhiben variaciones en cuanto a número y elección de géneros. En ocasiones se sustituye la poesía por una cancioncita e incluso llega a tocarse más de una pieza en la parte final de la triada.

²⁰ Fernando Nava (1992: 359), en sus pesquisas etnográficas, ya había subrayado que no existía expresión local alguna para designar las tres partes que suelen interpretar las agrupaciones en cada una de las intervenciones que tienen durante los eventos: poesía-decimal-jarabe/son o poesía-decimal-pieza; en mi experiencia de campo tampoco he encontrado algún término vernáculo que las englobe, por esta razón utilicé la locución «secuencia» que se implementó en el Seminario de Tradiciones Populares para designar dicha triada. Serán las expresiones «secuencia arribeña de velación» o «secuencia de velación» los términos que estaré utilizando indistintamente.

²¹ Bajo ciertas circunstancias llega a sustituirse, de manera esporádica, la poesía por una unidad vocal a la que nombran cancioncita o por otra a la que nombran mañanitas.

²² En el corpus es más frecuente encontrar poesías con planta doble que con planta sencilla.

²³ Aunque la planta suele ser una cuarteta, ésta, a juicio de algunos músicos, puede llegar a presentar más versos; sin embargo tal situación es excepcional en el material que pude analizar.

casos, por dísticos. En el corpus pude identificar dos formas en las que aparece la planta doble de la poesía²⁴:

- a. La segunda²⁵ planta es una repetición de la primera.
- b. La segunda planta es una estrofa diferente a la primera; en ambos casos se construye la cuarteta a partir de la repetición de un dístico.

*Ya resuena aquel dulce cantar
y las aves ya van entonando
al eterno poder saludando
dando gracias al rey celestial.*

*Ya resuena aquel dulce cantar
y las aves ya van entonando
al eterno poder saludando
dando gracias al rey celestial²⁶*

*Esos astros caminan volteando
todos vienen con gran resplandor;
esos astros caminan volteando
todos vienen con gran resplandor;
todos vienen al mundo alumbrando
porque así lo ha ordenado el Creador;
todos vienen al mundo alumbrando
porque así lo ha ordenado el Creador²⁷*

Por su parte, la entonación de la planta va cantada y se acompaña de los cuatro instrumentos: quinta huapanguera, dos violines y vihuela o jarana. Su ejecución se realiza a *tutti*²⁸, es decir, todos los elementos orquestales suenan a un mismo tiempo, incluyendo el canto. La voz y los violines interpretan la misma melodía, en tanto, la vihuela y la huapanguera sirven de apoyo armónico (véase transcripción 1).

Al culminar la o las cuartetos, el trovador deja de cantar mientras los instrumentos continúan tocando la misma línea melódica que interpretaron en la planta, a esta sección músicos y trovadores dan el nombre de tonada (Nava 1992: 361)²⁹. En otras palabras, la tonada no es sino una repetición instrumental del canto de la planta. Musicalmente esta sección compone un ostinato, una figura rítmico-melódica que llega a repetirse de diez a quince veces entre cada una de las estrofas (véase transcripción 2)³⁰.

²⁴ Las «excepciones» no son poco habituales en esta tradición, se pueden encontrar plantas con más de cinco versos, poesías que sobrepasan las cuatro décimas y versos que no cuadran con las métricas establecidas por la planta. Estas variaciones y/o alteraciones, que aparecen a lo largo de una intervención musical, aún no han llamado suficientemente la atención entre los estudiosos del huapango arribeño y aguardan para que alguien dé una explicación plausible al respecto.

²⁵ El uso de una u otra medida en las estrofas depende, en ciertas ocasiones, como lo ha manifestado el trovador Neftalí Díaz, de las circunstancias en que se desarrolla la velada o la topada. Entrevista realizada al trovador Neftalí Díaz el día 7 de agosto de 2017 en Tequisquiapan, Querétaro. La entrevista estuvo a cargo de Conrado Arranz y Daniel Gutiérrez.

²⁶ Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, planta de la poesía.

²⁷ Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 3, planta de la poesía.

²⁸ En el vocabulario musical, *tutti* es una palabra italiana que significa ‘todos o juntos’. En la música clásica el término refiere a un pasaje en el que todos los componentes de una orquesta tocan simultáneamente.

²⁹ Fernando Nava Señala que estas secciones instrumentales no tienen autoría y se consideran parte de una tradición anónima.

³⁰ No he encontrado todavía una regla formal que determine la razón del número de repeticiones de la tonada. Algunos trovadores comentan que la duración de ésta no responde a un criterio estructural de la música, por el contrario, afirman que las reiteraciones que un violinista hace de una tonada dependen de situaciones prácticas, por ejemplo, si el trovador está listo o no para cantar la décima subsiguiente. No obstante, el trovador tampoco debe exceder un determinado periodo de tiempo, de lo contrario el público o los propios músicos podrían sancionarlo socialmente.

Ya re - sue-na que dul - ce can - tar_ y las a - ves ya van en - to -
 5 nan-do al e - ter-no po-der sa - lu - dan-do dan-do gra-cias al rey ce - les - tial_ Ya re -
 10 sue - na - quel dul - ce can - tar_ Y las a - ves ya van en - to - nan-do al e -
 14 ter - no po - der sa - lu - dan-do dan-do gra - cias al rey ce - les - tial_

Transcripción 1

7 Ya se llega la hora del día y las aves elevan su vuelo saludándole al gran rey del cielo saludando a la virgen María. Qué belleza que Dios nos envía ya se acerca la hora puntual ya comienzan también a gorjear todititas las aves del campo resonando su sonoro canto

Transcripción 2

La última parte exhibe una mayor complejidad en términos literarios, debido a que en esta sección se articula una décima de línea (Nava *Ibid.*, 1992: 362; Jiménez *op. cit.* 2005: 33, 40) con la o las plantas de la poesía, de tal suerte que el último verso de las décimas debe ser el primero de la cuarteta (verso glosado), este patrón se repite consecutivamente tres veces más alternándose con la tonada (véase transcripción 3).

*Ya resuena aquel dulce cantar
 y las aves ya van entonando
 al eterno poder saludando
 dando gracias al rey celestial.*

Ya se llega la hora del día
 y las aves elevan su vuelo
 saludándole al gran rey del cielo
 saludando a la virgen María.
 Qué belleza que Dios nos envía
 ya se acerca la hora puntual
 ya comienzan también a gorjear
 todititas las aves del campo
 resonando su sonoro canto

*La reina Guadalupana
 desde el cielo empírio se puso a bajar;
 la reina Guadalupana
 desde el cielo empírio se puso a bajar;
 a librar a los mexicanos
 todos los cristianos vénganle a adorar,
 a librar a los mexicanos
 todos los cristianos vénganle a adorar.*

Sábado nueve de diciembre
 mil quinientos treinta y uno
 del cielo empírio descende
 el (*sic*) madre de Dios trino y uno.
 Tu poder más que ninguno

*Ya resuena aquel dulce cantar
y las aves ya van entonando
al eterno poder saludando
dando gracias al rey celestial³¹*

en gracia que nos dimana
de la vientre soberana
que el mismo Dios la ha mandado
del cielo empírio ha bajado.
*La reina Guadalupana
desde el cielo empírio se puso a bajar;
la reina Guadalupana
desde el cielo empírio se puso a bajar;
a librar a los mexicanos
todos los cristianos vénganle a adorar,
a librar a los mexicanos
todos los cristianos vénganle a adorar³²*

Ya se lle-ga la ho-ra del dí-a y las a-ves e - le-van su vue-lo

5 sa-lu-dan-do-le al gran rey del cielo sa-lu - dan-do a la vir-gen Ma - rí-a que be -

9 lle-za que Dios nos en - vía ya se a-cer-ca la ho-ra pun-tual Ya co-mien-zan tam -

13 bién a gor-jear to - di - ti-tas las a-ves del cam-po re-so - nan-do su so-no-ro

17 can-to Ya re - sue-na a-quel dul - ce can - tar_ y las a - ves ya van en - to -

21 nan-do al e - ter-no po-der sa-lu - dan-do dan-do gra-cias al rey ce-les - tial_

Transcripción 3

Hasta el noveno verso puede percibirse una cantilación con ausencia de los instrumentos, solo la voz del trovador se encuentra presente, es a partir de la décima línea que aparecen el canto en *tutti* con la huapanguera, los violines y la vihuela, esta acción

³¹ Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, 1ª glosa en décima de la poesía.

³² Miguel González, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 35, 1ª glosa décima de la poesía.

instrumental realiza la sección y consiente que funcione como elemento de contraste entre las dos unidades que conforman la décima de línea. El siguiente esquema representa una síntesis gráfica del proceso que siguen, de forma sucesiva, los elementos que componen la poesía de velación³³ (véase cuadro 3).

CUADRO 3. COMPONENTES DE LA POESÍA DE VELACIÓN

Componentes de la poesía de velación									
Planta (doble o sencilla)	T o n d a	1ª decima con planta doble o sencilla	T o n d a	2ª decima con planta doble o sencilla	T o n d a	3ª decima con planta doble o sencilla	T o n d a	4ª decima con planta doble o sencilla	T o n d a

Inmediatamente culmina la poesía da inicio el decimal. Éste consigna, casi en todas las intervenciones, cuatro unidades: planta³⁴, valona, cuatro décimas y valona doble. La primera sección constituye, por lo general, una cuarteta que debe glosarse en décimas. La cuarteta es una cantilación³⁵ que se acompaña de vihuela y huapanguera, los violines llegan a intervenir, aunque de manera muy tenue y breve (véase transcripción 4).

Qué hermosura, qué alegría
melodía vamos cantando
hoy que ha amanecido el día
que nos viene iluminando³⁶

Después de la planta viene una sección instrumental que lleva el nombre de valona y que ejecuta todo el cuarteto de cuerdas a un solo tiempo. A diferencia de las tonadas de la poesía, las valonas no repiten la melodía de la planta, elaboran un diseño diferente de ésta. La sección también compone un ostinato rítmico melódico que se repite de manera extensa, dando tiempo a los trovadores antes de cantar la siguiente estrofa (véase transcripción 5)³⁷.

El tercer segmento lo representan las cuatro décimas, éstas son acompañadas con huapanguera y vihuela; los violines pueden participar, pero su intervención es mínima

³³ Fernando Nava parece ser el primer investigador en describir gráficamente los elementos formales de la secuencia de la topada y de la velación. Sin duda, sus pesquisas constituyen una fuente de la que abrevamos en este escrito.

³⁴ La planta del decimal regularmente es sencilla y no suele repetirse consecutivamente como en el caso de la poesía. También pueden identificarse, aunque en menor medida, plantas con más de cuatro versos. Como ocurre con la Poesía, el decimal puede llegar a mostrar variaciones en la versificación debido a factores contextuales.

³⁵ Juan Carlos Asencio señala que la cantilación «[...] consiste en el revestimiento de la palabra sagrada mediante una especie de declamación solemne en el que el texto prevalece sobre la música jugando ésta un papel de amplificación sonora y aquel el vehículo de transmisión de la enseñanza propuesta» (2003: 170).

³⁶ Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, planta del decimal.

³⁷ Fernando Nava (*Ibid.* 1992: 372) señala que las valonas son giros melódicos, y aunque coincido con él en términos generales, he optado por utilizar el término ostinato.

Que her - mo - su - ra que a - le - grí - a

3
me - lo - dí - a va - mos can - tan - do

6
hoy que a - ma - ne - ci - do, el dí - a

8
que nos vie - ne i - lu - mi - nan - do.

Transcripción 4

7

14

21

Transcripción 5

y no destacan en volumen, siempre aparecen a un menor decibel que los instrumentos armónicos, pues lo que debe resaltar es la voz. A diferencia del decimal de las topadas, el que se canta en las velaciones no se suele improvisar (véase transcripción 6)³⁸.

Ya viene el astro mayor
rayando por el oriente,
demos gracias al Creador
y a mi Dios omnipotente.
Con crecido amor ardiente
las gracias vámosle dando
y su pureza ensalzando
con gran júbilo y gran gozo
viendo ese sol tan hermoso
*que nos viene iluminando*³⁹

Ya vie-ne,el as - tro ma-yo - or ra-yan-do por el o-rien - te.

De-mos gra-cias al crea-dor y a mi Dios om - ni-po-ten-te con cre-ci-do a -

mor ar-dien-te las gra-cias va mos-le dan-do y su pu-re -

za en-sal-san-do con gran jú - bi - lo,y gran go - zo vie-ne,e-se sol tan her-mo -

so que nos vie - ne,i - lu - mi - nan - do.

Transcripción 6

³⁸ El mismo Neftalí Díaz comenta que en las velaciones si bien no existe, o no se reconoce, abiertamente la improvisación de décimas, hay ocasiones en que si puede ocurrir. Lo mismo sucede con la idea de «enfrentamiento». En las topadas la bravata y las respuestas entre los trovadores es habitual, algo que parecería poco plausible en la vertiente religiosa. Sin embargo, Díaz ha mencionado que si bien no se da un enfrentamiento explícito entre los grupos que intervienen en la velación, puede darse el caso que si ocurra un combate «velado». Este enfrentamiento, por lo regular, pasa desapercibido para la audiencia. El trovador José Mendoza, en una entrevista de 1996, señala también que en las velaciones hay poesías de «piquete», en las que se reta y ofende al contrincante.

³⁹ Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, 4ª glosa en décima del decimal.

El cuarto componente del decimal lo constituye otra sección instrumental a la que se conoce, en algunos lugares, con el nombre de valona doble. A juicio de Fernando Nava, esta es la conjunción de una frase musical que se toca dos veces y un giro melódico que se repite indefinidamente. Este mismo autor puntualiza que la valona se toca entre la planta y la primera décima y entre la tercera y la cuarta; en tanto la valona doble aparece en medio de la primera y segunda décima y de la segunda y tercera (1992: 272) (véase transcripción 7)⁴⁰.

Transcripción 7

El orden progresivo de los cuatro componentes del decimal puede distinguirse en el siguiente recuadro (véase cuadro 4):

CUADRO 4. COMPONENTES DEL DECIMAL DE VELACIÓN

	Componentes del decimal de velación							
Planta	Valona Sencilla	1ª Décima	Valona Doble	2ª Décima	Valona Doble	3ª Décima	Valona Sencilla	4ª Décima

Al concluir el decimal se realiza una pausa, después se da paso a la última parte de la secuencia arribeña, a la que se denomina, simplemente, pieza. Esta no conforma un género musical en sí mismo, por el contrario, remite a un repertorio de formas musicales: vales, polcas, pasodobles, chotis y corridas, de las cuales los interpretes pueden elegir la

⁴⁰ Debo mencionar que he encontrado variaciones en la disposición de la valona y la valona doble dentro de la secuencia de velación, sin embargo, mantendré la propuesta de Fernando Nava debido a que es pertinente para un corpus determinado y, por si fuera poco, aún no cuento con los avances suficientes en mi análisis para proponer otro orden.

que más les plazca. Las piezas que he analizado suelen presentar de una a cuatro frases, componiendo formas primarias, binarias, ternarias y en menor proporción aparecen géneros con más de cuatro ideas musicales (véase cuadro 5 y transcripción 8).

CUADRO 5. FORMAS MUSICALES DE LA PIEZA

Formas musicales que aparecen en la pieza			
Primaria A	Binaria AB	Ternaria ABC	&c.

The image shows a musical transcription of a piece in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins at measure 1. The second staff begins at measure 6. The third staff begins at measure 12. The fourth staff begins at measure 18 and contains a repeat sign. The fifth staff begins at measure 23. The sixth staff begins at measure 29 and ends with a double bar line.

Transcripción 8

Quizá valga la pena mencionar que músicos tanto de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro han comentado que, en ciertas regiones, lo que se tocaba antes eran minuets y no piezas. De hecho, hacia Querétaro, los minuets siguen ejecutándose en contextos rituales religiosos. Hasta aquí he descrito, sucintamente, los componentes que se combinan

en la secuencia arribeña de velación. En términos gráficos, esta puede representarse de la siguiente forma (véase cuadro 6):

CUADRO 6. ELEMENTOS Y SECCIONES DE LA SECUENCIA ARRIBEÑA DE VELACIÓN

Elementos y secciones de la secuencia arribeña de velación ⁴¹										
1. Poesía	Planta	tonada	1ª décima con planta	tonada	2ª décima con planta	tonada	3ª décima con planta	tonada	4ª décima con planta	tonada
2. Decimal	Planta	valona	1ª décima	Valona doble	2ª décima	Valona doble	3ª décima	Valona doble	4ª décima	
Silencio										
3. Pieza	Se elige una de las siguientes piezas: vals, chotis, polka, paso doble, corrida, las cuales se componen de una a cuatro frases siguiendo los principios de la armonía tonal.									

INSTRUMENTOS MUSICALES Y AFINACIÓN

La tradición arribeña presenta, tanto en su versión secular como religiosa, una agrupación musical con mínimas variaciones. Los instrumentos que la conforman pertenecen a la familia de los cordófonos compuestos⁴²: dos violines, una guitarra quinta o huapanguera y una vihuela⁴³, aunque la instrumentación llega a variar. Hacia la zona de Jalpan⁴⁴, en el estado de Querétaro, la vihuela puede sustituirse por una jarana huasteca⁴⁵. Este orden instrumental se enmarca en una tradición que hunde sus raíces en las postrimerías del periodo colonial mexicano (véase imagen 5).

La combinación de estos instrumentos, así como las funciones musicales que desempeñan cada uno dentro del conjunto otorgan singularidad, textura y color a los sonidos producidos⁴⁶. Esta identidad grupal es, al mismo tiempo, consecuencia de sus respectivas características organológicas. La comprensión de la música pasa, en un primer plano, por el entendimiento del instrumento. El sonido y el objeto que lo produce son las

⁴¹ Es preciso mencionar que los trabajos de Fernando Nava, citados en este escrito, son los primeros en presentar representaciones gráficas de las partes constitutivas que componen la secuencia de velación y la secuencia de la topada.

⁴² Por razones prácticas no aplicaré en extenso el sistema clasificatorio de instrumentos musicales creado por Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs. Será en trabajos posteriores donde implemente los lineamientos de los autores mencionados combinándolos con las propuestas de Erich Stockmann y Hugo Zemp.

⁴³ En el Seminario de Tradiciones Populares hemos colectado datos etnográficos que indican que el llamado huapango arribeño se ejecutaba, antes de la primera mitad del siglo XX, solo con violín y guitarra sexta. Estas mismas aseveraciones las han corroborado otros investigadores dedicados al estudio de esta tradición.

⁴⁴ Pareciera que el huapango arribeño llega a combinar elementos de la tradición huasteca, así como de la música del occidente de México. No sólo por el uso de la vihuela o de la jarana, sino por los repertorios de piezas musicales que se llegan a utilizar en las secciones finales tanto de la topada como de la velación.

⁴⁵ Por su parte, Rafael Parra hace un recuento de los posibles ensambles instrumentales que se utilizaron en la región durante los dos últimos tercios del siglo XX. Las entrevistas que realizó en campo validan, de alguna manera, lo dicho por César Hernández sobre el uso de la jarana huasteca en la zona de Jalpan. Parra también refiere al uso de la guitarra sexta y del clarinete en esta tradición.

⁴⁶ Por ejemplo, si se llegaran a sustituir los violines con instrumentos de viento, aunque la estructura musical se mantuviera, el color y textura cambiarían. Lo mismo sucedería en el caso de invertir las funciones de los instrumentos.



Imagen 5

dos caras de una misma moneda (Sachs, 2006; Sachs y Hornbostel, 1961; Stockmann, 1965, 1971; Schaffer, 2003; Contreras, 1988; Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 1997; Kartomi, 2001; Sève, 2018).

Bajo esta premisa no se puede descartar la idea de que los violines, la vihuela y la huapanguera respondan a criterios y necesidades de una tradición. Para entender la práctica musical de una cultura es necesario describir los instrumentos con los que ejecuta sus repertorios. De hecho, la identidad de los primeros depende, en parte, de lo que son físicamente (Sève *Ibid.*, 2018: 17), no está de más mencionar que algunos aspectos de su ejecución están ceñidos por sus formas, aditamentos y afinaciones, así como por los materiales con que están fabricados; sus dimensiones y morfología siempre definen posibilidades para los intérpretes. Esta es la razón por la que detallo algunos rasgos organológicos que me parecen relevantes.

Antes de concluir el apartado debo señalar un aspecto relevante que ya ha sido remitido por otros autores, pero que vale la pena mencionar de manera explícita. Me refiero al uso, relativamente reciente, de la huapanguera y de la vihuela en las agrupaciones arribeñas actuales. Pude verificar esta información con algunos testimonios de primera mano que registramos en colaboración con Conrado Arranz en 2016 y 2017. Las entrevistas que realizamos atestiguan que, «originalmente», las décimas arribeñas se cantaban con guitarra sexta y dos violines, ni la huapanguera ni la vihuela formaban parte del ensamble instrumental. ¿Qué causo este cambio y por qué?⁴⁷

En todas las tradiciones musicales que conozco, templar o afinar las cuerdas constituye una habilidad fundamental para aquel que desea tomar el oficio de músico. Un intérprete que no sepa calibrar las cuerdas de su instrumento es visto como alguien incompleto o al menos como un músico cuya impericia es transpuesta a su «personalidad musical» y que, bajo ciertas circunstancias esta se le puede restregar a la menor provocación por sus colegas o por el mismo público. Saber encordar y afinar requiere destreza en el oído para reconocer «hasta dónde estirar», y, habilidad en las manos para graduar las clavijas. Mano y oído se combinan previo al evento, de estas depende, al menos en parte,

⁴⁷ Hipotéticamente asumo que la huapanguera pudo haber sido una influencia de la música huasteca, cuya región es colindante con la arribeña y, de manera similar, puedo pensar que la incorporación de la vihuela al ensamble que toca en las topadas y velaciones se debió al influjo de las agrupaciones de mariachi que se comenzaron a popularizar en todo el país con la llegada del General Lázaro Cárdenas a la presidencia de la República.

la música y el canto; si los músicos muestran entendimiento y los instrumentos están a punto, es muy probable que se comience con el pie derecho. Y esto no es poca cosa en una tradición donde todo se evalúa.

En el caso que corresponde abordar, los cuatro instrumentos pocas veces establecen sus alturas a partir del La 440 Hz. (diapasón) que sirve como modelo para afinar muchos de los instrumentos musicales contemporáneos; por el contrario, en la tradición arribeña la mayoría de las veces se encuentran por debajo o incluso por encima de este canon⁴⁸. Esto ha favorecido una variación notable en la altura de las notas⁴⁹ que determinan el temperamento de las cuerdas⁵⁰; no obstante tal variedad, esta no altera en absoluto ni el nombre de las notas de las cuerdas ni los intervalos entre cada una de estas, ambas permanecen fijas⁵¹.

Esta es la razón por la que el investigador acostumbrado al La 440hz., «descubre», después de poco tiempo que los nombres de las notas que representan el sonido de cada una de las cuerdas de un instrumento se corresponden en nombre con el sistema de notación que este mismo suele utilizar, pero difieren en cuanto a la altura. Esto se debe a que se están utilizando diapasones diferentes. Por ejemplo, cuando un vihuelero menciona que la afinación de su instrumento tiene una secuencia de La, Re, Sol, Si y Mi, el análisis aplicado a este, que toma como parámetro el La 440 Hz., revela de inmediato que la secuencia de notas es, aproximadamente, Sol#, Do#, Fa#, La# y Re# o Sol, Do, Fa, La y Re, dependiendo del caso que estemos tratando. Los diapasones varían, pero los intervalos y los nombres de las notas de las cuerdas permanecen. Así, en las siguientes líneas cuando me refiera a una secuencia específica en las cuerdas de los instrumentos utilizados en el huapango y la velación, se debe considerar que esta puede encontrarse, aproximadamente, medio y hasta un tono por debajo o por encima de la afinación que estoy mencionando⁵².

En el caso de los violines, que constituyen el soporte rítmico melódico de la agrupación, la afinación se realiza con base en una sucesión interválica de quintas justas, quedando las notas fijadas, a juicio de los intérpretes, en los rangos siguientes: Sol3, Re4, La4 y Mi5. Puede observarse que ni las distancias de intervalo, ni los registros, ni tampoco los nombres asignados a cada cuerda cambian, en lo que si se percibe una oscilación es en la altura del diapasón. Esto sucede con todos los instrumentos del conjunto musical. Guillermo Velázquez me ha comentado que es más frecuente usar, en la música arribeña, el diapasón La 430Hz. en sustitución del estándar La 440Hz (véase imagen 6).

⁴⁸ Guillermo Velázquez me ha comentado que algunos trovadores que tienen muy buena voz llegan a utilizar un diapasón más alto para minar al contrincante. Este mismo trovador me proporcionó la afinación que utiliza en su huapanguera: Fa#3, Do#4, Fa#4, La#4, Re#4.

⁴⁹ Como pasa en casi todo México, algunos músicos han tomado, desde hace algunos años, el hábito de afinar sus instrumentos con dispositivos electrónicos o con aplicaciones que bajan con sus teléfonos celulares, esto a la larga podría favorecer la homogenización de un solo diapasón (La440hz).

⁵⁰ En diversas entrevistas etnográficas que ha realizado el Seminario de Tradiciones Populares, algunos músicos han mencionado que antes las cuerdas de los instrumentos se hacían con tripas de animal o eran fabricadas con seda.

⁵¹ No he podido constatar el uso de más tipos de afinaciones en la región arribeña, a diferencia de otras tradiciones musicales mexicanas donde se ha atestiguado la presencia de diferentes tipos de templos, incluso algunos de estos asociados con la magia y con seres considerados extrahumanos.

⁵² Debe recordarse que, en épocas pasadas, como en el Barroco, por ejemplo, las afinaciones de los instrumentos musicales eran más bajas que las actuales. También debe tomarse en cuenta la posible influencia de «diapasones» utilizados por los pueblos nativos de América, así como aquellos otros que pudieron ser propios de las poblaciones africanas traídas al Nuevo Mundo.



Imagen 6. Afinación del violín

Por otro lado, la secuencia de las cuerdas sea ascendente o descendente, siguen un patrón que va de la más grave a la más aguda, o viceversa, de la más aguda a la más grave, dependiendo de los dos costados del instrumento por el que se comience la cuenta. Esto, parecería irrelevante, sin embargo, como se verá a continuación, este esquema establecerá una diferencia en los modos de afinación de los instrumentos melódicos y de los armónicos.

A los dos violinistas se les nombra, localmente, vareros, habiendo un primera vara o primer violín y una segunda vara o segundo violín, cada uno toca la misma melodía, pero a una distancia de tercera. Estos músicos suelen utilizar como recursos expresivos de ejecución spiccattos, glisandos, trémolos y calderones además de otros elementos de la agógica y de la articulación musical⁵³ (véase imagen 7).



Imagen 7

En el caso de este instrumento vale la pena realizar una digresión, pues resulta relevante mencionar cómo ciertos violinistas mantienen técnicas y posturas que dejan entrever un talante arcaico⁵⁴. Por ejemplo, el porte que toman estos ejecutantes, y la forma

⁵³ Como puede observarse, estoy utilizando una nomenclatura propia de los conservatorios de música occidental para enlistar algunos recursos expresivos, sin embargo, los músicos locales tienen sus propias maneras de nombrarlos, este vocabulario será detallado en un trabajo futuro.

⁵⁴ La postura que describo no debe tomarse como una reminiscencia o atavismo musical, por el contrario, esta técnica corporal que aún persiste entre algunos de los violinistas es parte de una tradición local. Lo único que trato de resaltar con la palabra «arcaico» es la larga permanencia en el tiempo de una postura o técnica del cuerpo cuando en la actualidad ésta ya se encuentra modificada en otros ámbitos musicales.

en que disponen el violín sobre su cuerpo, semeja mucho a la de algunas representaciones pictóricas que se hicieron de estos instrumentistas en exvotos y murales de iglesias durante el periodo colonial (véanse imágenes 8 y 9).



Imagen 8



Imagen 9

Como puede observarse, la postura es muy similar entre la mujer pintada en el exvoto de la hermana Lugarda de Jesús y el violinista Gregorio Méndez. Del mismo modo pueden detectarse algunas similitudes en la manera de sostener el arco, que recuerdan, en algunos casos, la forma francesa o italiana plasmada en frescos como el de la parroquia de San Fernando en la ciudad de México (véanse imágenes 10 y 11).



Imagen 10



Imagen 11

La huapanguera, en cambio, muestra un temple diferente, comenzado por su afinación reentrante⁵⁵ que intercala cuerdas graves y agudas. Otra característica que le otorga singularidad es el tipo de encordadura que presenta, siendo ésta de dos tipos: doble o sencilla. En ambos casos, tanto la distancia interválica como el registro y el nombre de las notas que designan las cuerdas se conservan. Los intervalos que se forman entre las órdenes

⁵⁵ Algunos instrumentos muestran en la disposición de sus cuerdas un orden en la altura, ya sea ascendente o descendente. Cuando este criterio se altera introduciendo una nota, cuya altura interrumpe la secuencia «de lo más agudo a lo más grave o de lo más grave a los más agudo», codificando otro tipo de organización en las órdenes, implica que la afinación es reentrante.

siguen una secuencia de quinta justa, cuarta justa, tercera mayor y cuarta justa, en tanto los nombres de las notas que se fijan en el registro son: sol3, re4, sol4, si4 y mi4, o bien, Fa#3, Do#4, Fa#4, La#4, Re#4. La diferencia estriba en que la encordadura sencilla conserva una cuerda por orden y la doble agrega una extra a las ordenes 3 (sol), 4 (re) y 5 (sol) quedando sencillas solamente 1 y 2. Las cuerdas pareadas o dobles se templan al unísono⁵⁶ (véanse imágenes 12 y 13).



5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

Imagen 12. Afinación de la huapanguera



5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

Imagen 13. Afinación de la huapanguera

El tipo de cuerda también varía en función del lugar que ocupe esta en la encordadura, las relativas a las órdenes 1, 2 y 3 suelen utilizar cuerdas de nylon sencillas, en cambio 4 y 5 usan cuerdas entorchadas; esta característica, aunada al hecho de que la afinación de la huapanguera es reentrante y además dobla las cuerdas en algunas de sus órdenes, le otorgan al instrumento un color peculiar en su sonido (véase imagen 14).



Imagen 14

⁵⁶ Al igual que sucede con otros elementos de la tradición, las cuerdas de los instrumentos exhiben cambios en los tiempos recientes; han pasado de fabricarse con materiales orgánicos, como la seda y la tripa de animales, a ser manufacturadas con elementos sintético o industrializados.

En cuanto a su ejecución, la huapanguera tiene una función básicamente rítmico armónica en las velaciones. No obstante, en la sección que denominan pieza amplía sus recursos musicales realizando giros melódicos y contrapuntísticos con las cuerdas graves del instrumento.

La afinación y recursos interpretativos arriba mencionados, además de la morfología del instrumento, han llamado la atención de algunos investigadores y músicos. Tal es el caso de César Hernández (2003), quien no ha dudado en establecer puentes genealógicos entre las organologías de la huapanguera y de la guitarra barroca de cinco cuerdas; o de Víctor Hernández, que menciona que la quinta presenta muchas semejanzas físicas con los instrumentos musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII (2017: 124).

La afinación de la huapanguera sigue en lo fundamental la secuencia de intervalos del temple de la guitarra barroca, ya que varía sólo el que va del quinto al cuarto (la quinta y cuarta cuerda). Así, la afinación de la guitarra española o guitarra barroca era la, re, sol, si, mi; en la huapanguera, el quinto orden se encuentra un tono debajo de la, es decir, sol. [...] (Hernández 2003: 70)

El temple de la huapanguera constituye otro rasgo común con la guitarra barroca por el uso de la llamada *afinación reentrante* que consiste en que la secuencia de afinación de las cuerdas no procede de lo más grave a lo más agudo, sino que alguno o algunos de sus órdenes pueden estar una octava más grave o más aguda de lo que correspondería en una secuencia normal. [...] (*Ídem.*)

La vihuela, al igual que el resto de los instrumentos armónicos de la agrupación, pertenece o deriva de la familia de las guitarras que se difundieron en la entonces Nueva España. Guillermo Contreras (1988: 78, 100) apunta que este instrumento parece descender del guitarrillo, tiple o discante que mantenía, primordialmente, según el juicio de este organólogo, una encordadura de cinco órdenes sencillas además de que el dorsal exhibía un ligero abombamiento, tal como la vihuela mexicana contemporánea (véase imagen 15).



Imagen 15

Este instrumento suele ejecutar las partes rítmico armónicas, teniendo además la tarea de redoblar secciones de la melodía y de realizar adornos para «realzar» la pieza que

se está tocando. Su afinación también exhibe un orden reentrante, las notas de las cuerdas son las siguientes: La4, Re5, Sol5, Si4, Mi5. Habiendo entre ellas un intervalo de cuarta justa, excepto entre Sol y Si, donde se encuentra una tercera mayor (véase imagen 16).



5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

Imagen 16. Afinación de vihuela

La jarana normalmente se ocupa con mayor frecuencia hacia el este de la comarca, en las inmediaciones de la Huasteca; este instrumento, también de la rama de las guitarras, constituye, a su vez, una alternativa en la composición de los ensambles de música arribeña, en los que llega a sustituir a la vihuela (véase imagen 17).



Imagen 17

Como sucede con el resto de los otros instrumentos de rasgueo de la agrupación, su afinación es reentrante y el rango o registro tonal de las notas sitúa el temple de las cuerdas entre la cuarta y la quinta octava, quedando fijadas las notas de la siguiente manera: Sol4, Si4, Re4, Fa#5, La5 (véase imagen 18).



5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

Imagen 18. Afinación de jarana

Como los otros instrumentos armónicos, la jarana desempeña una función de acompañamiento en el ensamble, aunque algunos músicos virtuosos llegan a ejecutar giros melódicos en las piezas musicales. De forma semejante a la vihuela, cumple la tarea de realizar ornamentos o adornos para resaltar algunas secciones de las melodías (véase imagen 19).



Imagen 19

DESCRIPCIÓN GENERAL⁵⁷ DE LA MÚSICA Y DEL CANTO DE VELACIÓN⁵⁸

Estilo vocal

La forma consecutiva en que aparecen las décimas y el estilo interpretativo con el que se cantan, quizá sean dos de los recursos musicales y poéticos que con mayor facilidad suelen identificar a la tradición arribeña. La versificación, las normas claras y precisas y la estructuración de sus estrofas, además de la voz franca y potente con la que se entonan⁵⁹, atraen inmediatamente la atención de los espectadores. Fernando Nava (*op. cit.* 1994: 302) ha etiquetado este tipo de expresión vocal con el término salmodiado, cuya característica principal consiste en estar a medio camino entre el habla y el canto, aunque debo mencionar que en una misma ejecución vocal (ya sea velación o topada) este tipo de entonación puede combinarse con secuencias melódicas más dinámicas que se alejan de la declamación. Por razones de mi propia disciplina nombraré a este estilo de canto recitado cantilación, del que los salmos forman parte consustancial.

⁵⁷ La descripción se puede aplicar, en gran medida, a las décimas que se cantan en la topada.

⁵⁸ Las investigaciones que realizó Fernando Nava en los años noventa son fundamentales, pues éstas pusieron las bases para el estudio de la sistemática del canto y la música arribeña.

⁵⁹ Actualmente, el uso de amplificadores y dispositivos electrónicos a propiciado que el volumen del canto sea más regulado, esto ha ayudado a los trovadores a resistir mejor los embates de las topadas. El volumen de la voz en la versión religiosa depende del espacio en que se esté cantando, en este caso no he podido atestiguar el uso de dispositivos electrónicos para amplificar el canto.

Bajo esta línea argumentativa, la cantilación⁶⁰ constituye un estilo particular de expresión vocal ampliamente difundido en el mundo. Se localiza en África, Europa, Asia, Oceanía y América⁶¹, y puede acompañar por igual eventos «religiosos» y «seculares». Como ejemplo puedo mencionar aquellas que se utilizan en la liturgia cristiana y en la lectura de la Torá en las sinagogas (Scarnecchia, 1998: 42-51).

En la poesía de camarín, las décimas componen una cantilación hasta el noveno verso, es solo hasta el último (línea glosada), el cual sirve de enganche para unir este párrafo con la planta, que los versos dejan de recitarse y adquieren una dinámica melódica diferente: se cantan. La sección del decimal, en cambio, exhibe un contraste evidente, pues todos los versos de sus estrofas son declamados de principio a fin.

Tipos de melodía por su relación con el texto

La presencia de este estilo de canto (cantilación) en velorios y funciones de la zona, además del carácter plano que presenta el perfil melódico en buena parte del corpus examinado, puede llevar a pensar que tal tradición deriva del canto gregoriano⁶², o al menos de las melodías de los salmos que aparecen en el culto católico. No será este espacio donde discuta tal aseveración, sin embargo, la analogía hecha me ayuda a describir, de momento, los dos tipos de relaciones que he podido identificar entre el texto y el canto en la tradición arribeña⁶³.

El primer tipo exhibe un patrón melódico silábico, esto significa que el canto utiliza una nota musical para cada sílaba, aunque también aparecen sinalefas y sinéresis, además de otros fenómenos métricos. En este estilo interpretativo, la conducción de la melodía puede alcanzar una amplitud considerable en el registro de la octava donde se canta. Las siguientes transcripciones muestran el uso de ambos recursos en la poesía de velación (véase transcripción 9).

En la cancioncita pueden apreciarse también estos recursos (véase transcripción 10).

El segundo tipo, en cambio, presenta un carácter salmódico, se advierte el uso de una sola nota para varias sílabas como si se tratara de una letanía. A diferencia del canto silábico, la salmodia restringe su conducción melódica sobre un rango con intervalo reducido de escaso movimiento dentro de la escala, salvo al final de las frases donde aparece una flexión de que indica reposo (véase transcripción 11).

Textura

La textura se concibe como el uso y combinación de las voces (canto e instrumentos) en una pieza musical. Los tipos de textura se clasifican según el número de voces que suenan simultáneamente, así como por la relación que establecen entre sí. Por su textura vocal e instrumental el canto arribeño puede ser catalogado como melodía acompañada.

⁶⁰ Para Juan Carlos Ascencio, la cantilación constituye un patrimonio cultural compartido por todo el Mediterráneo, y aún con Medio Oriente. De hecho, afirma este autor que el estilo recitado de narrar historias fue adoptado por la iglesia, y que, hoy día, dicho patrimonio puede reconocerse en aquellas melodías más sencillas: oraciones, prefacios simples, etc., *op.cit.* p. 172.

⁶¹ Carlos Reynoso, *Seminario de Antropología de la Música en la Globalización. La voz humana*. Disponible en <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/seminario-completo-notas.pdf>

⁶² Los estilos silábico y salmódico que aparecen en el canto arribeño mantienen similitudes significativas con expresiones como el canto gregoriano. Será en escritos venideros donde a borde este tema y tome posición respecto del posible vínculo que tiene con la monodia cristiana y otros tipos de cantilación.

⁶³ Estas mismas relaciones entre textos y canto se pueden detectar en las topadas.

Vir - gen po - de - ro - sa sa - gra - da y ben - di - ta

5
Vir - gen po - de - ro - sa la rei - na - del cie - lo;

9
por que e - res de po - bres a - mor y con - sue - lo

13
fuiste a - pa - re - ci - da un día en la ma - ña - ni - ta

Transcripción 9

Ma - ría be - lla mi bien mi que - ri - da se han lle - ga - do

10
los días más di - cho - sos de tus lin - dos y a pa - si - bles o -

21
jos u - na lá - gri - ma se vio ver - tir u - na lá - gri - ma se

31
vio ver - tir

Transcripción 10

Que her - mo - su - ra que a - le - grí - a me - lo - dí - a va - mos can - tan - do

6
hoy que a - ma - ne - ci - do el día que nos vie - ne i - lu - mi - nan - do

Transcripción 11

Bajo esta definición, la voz principal la compone la melodía, mientras que las otras (instrumentos) se combinan para para formar un apoyo armónico.

Así, en la tradición arribeña observamos una voz o melodía dominante (ya sea la voz del trovador o la melodía del violín) que se apoya en acordes ejecutados por los instrumentos musicales del conjunto, los cuales asumen un rol complementario de acompañamiento. Este recurso se utilizó frecuentemente en Italia y España a finales del siglo XVI y, posteriormente en los siglos XVII y XVIII, con la ópera, cobró relevancia nuevamente en el periodo clásico y romántico.

Estructura

El sistema musical que se emplea en el huapango arribeño es predominantemente diatónico, el cromatismo se encuentra presente de forma esporádica en algunas piezas que requieren alteraciones accidentales para su representación escrita; esto sucede, al menos, en el corpus que he examinado. La organización de los sonidos musicales que componen las piezas arribeñas se sustenta en el uso de la armonía funcional. Las escalas son mayoritariamente heptatónicas, con el uso de semitonos solo entre la mediantes y subdominante (tercero y cuarto grados) y entre la sensible y la tónica (séptimo y octavo grado).

Se ha difundido la idea de que las tonalidades que predominan en la música arribeña son las de sol, re y la mayor, no obstante, como ya había apuntado en el apartado relativo a las afinaciones, tales aseveraciones constituyen perspectivas locales de tonalidad. Al margen de la importancia que tienen los juicios émicos, el investigador debe aplicar métodos musicológicos para determinar si el sol, el re y el la, dados por los músicos, se rigen por un diapasón local o, por el contrario, se sujetan al La 440 Hz.

Un dato relevante que se debería estudiar a fondo es la afirmación que señala el uso de las siete tonalidades durante la topada y la velación, incluso se ha señalado que estas se empleaban a una hora determinada del evento. El Seminario de Tradiciones Populares ha encontrado esta idea presente entre distintos trovadores y músicos.

En cuanto a su funcionamiento musicológico puedo comentar que el canto y la música organizan sus elementos, a partir de la armonía funcional que toma como centro rector una nota tónica o fundamental, sobre la que se disponen los grados de la escala en un orden claramente jerárquico. De esta manera, el material musical que se utiliza toma como base interpretativa las relaciones armónicas de tónica (I), dominante (V) y subdominante (IV), y en algunos casos modulaciones a su relativo menor. También se evidencia que el movimiento y las secciones de las frases y periodos están sujetos a los grados armónicos.

Un rasgo característico en una parte de la organización del material musical, propio de la velación, aunque también se observa en las topadas, es el principio de complementariedad y concordancia que rige las frases y periodos que componen las obras. Este principio básico ya se encontraba en los *Balletti per Cantare, Sonare e Ballare*, a tres y cinco voces, de Giovanni Gastoldi (véase transcripción 12):

[...] Los compases se reúnen por parejas y la forma queda articulada periódicamente en grupos de dos, cuatro y ocho compases: los ocho compases del *balletto* citado constan de 4+4, dispuestos a su vez en cada caso, como 2+2. A los dos primeros compases, melódicamente descendentes (*a*), se les oponen otros dos de igual ritmo y melodía ascendente (*b*). [...] En un ámbito muy reducido se produce un equilibrio entre las unidades pequeñas (cc.) y las mayores que emergen de ellas (Kühn 2003, 64-65).

Transcripción 12

Aunque encuentro dicho principio en el canto decimal y la música que lo acompaña, me parece que este no puede limitarse al agrupamiento de compases en parejas, en el que los primeros dos aparecen de forma ascendente y los siguientes descendentes. A juicio personal, considero que el principio de complementariedad y concordancia debe ampliarse, tomando en cuenta que en la música tradicional y popular pueden identificarse frases compuestas por 6 compases, con sus respectivas semifrases ternarias, y por consiguientes periodos que son múltiplos de éstos. En estas se debe poner atención no solo a la percepción de si suben o bajan los compases, sino a su articulación y a las maneras en que crean contrastes significativos entre los constituyentes que ordenan el material musical.

Tipo de canto por el uso o ausencia de coros

La agrupación esta liderada vocalmente por un solista, quien además toca la huapanguera, y al que dan el nombre de poeta o trovador, por lo que el canto de velación puede considerarse directo, debido a la ausencia de antifonías y responsoriales⁶⁴. En la música de camarín solo el poeta lleva la voz, pero en las topadas el vihuelero suele cantar en la sección correspondiente a los sones y jarabes.

Registro vocal

En cuanto al registro del canto de los trovadores puedo decir que la voz se mueve, regularmente y dependiendo del juego de garganta que tenga cada intérprete, en un espectro que va de sol 3 a la 5. Sin embargo, el diseño melódico resulta, en muchas ocasiones, llano y las conducciones melódicas se concentran, con mayor recurrencia, entre el do 4 y el do 5.

⁶⁴ El canto responsorial alude a la alternancia de un solista con un coro y el antifonal a la combinación de dos coros.

Elementos rítmicos y métricos del canto

Béla Bartók identificó dos grandes estilos de canto en sus estudios etnomusicológicos, al primero lo denominó *parlando-rubato*. Este consiente cierta libertad interpretativa a los cantantes en pos de la comunicación emotiva. En este caso, los solistas pueden moverse sobre una línea melódica general utilizando valores redistributivos que contrastan con el pulso regular del acompañamiento, esto permite que el cantante juegue con la voz acelerando o demorando el tempo, pero solo en la línea vocal. Por el contrario, el estilo *giusto* implica patrones rítmicos y métricos fundamentados en valores proporcionales. Este último ejemplo coincide con el estilo arribeño.

En estos términos, puede especificarse que el canto en décimas, que se entona en velaciones y topadas, es del tipo *giusto*, dicho de otra manera, exhibe patrones isorrítmicos e isométricos. Y aunque encontramos calderones, prolongaciones, desplazamientos y compases irregulares en ciertas secciones del canto decimal, estos, a mi parecer, no muestran ningún elemento que pudiera ser catalogado como *rubato*.

Los ritmos que utiliza tanto el canto como la música son el binario y el ternario, en algunos casos con sendas combinaciones. Estos elementos, en todos los ejemplos, representan el principio activo sobre el que se construyen las líneas melódicas, y aún más, el diseño melódico de muchas poesías y decimales puede reiterar solo una o dos figuras de alguno de ambos ritmos (véase transcripción 13 y 14).



Transcripción 13

Relaciones entre el verso y la melodía vocal

La relación base que encontramos en el canto decimal, en general, (sea de velación o topada) es aquella que evidencia un vínculo entre la sílaba y el sonido que representa la nota musical. Como expuse, esta correspondencia tiene dos expresiones: el canto silábico, donde a cada sílaba se le asigna una nota, y el canto salmodiado, en el que una nota se usa para entonar muchas sílabas.

También es claramente perceptible una sobreposición entre el verso y la frase, la extensión del primero determina la segunda en una gran cantidad de ejemplos. Estas correlaciones las podemos hacer extensivas al párrafo y al hemistiquio, donde el primero puede llegar a corresponderse con el periodo y el segundo con la semifrase.

Relación música-público

En el caso de la música de camarín, la audiencia suele ser mucho menos activa si la comparamos con la versión secular, donde se observan una participación constante y una algarabía total, siendo el baile uno de los elementos más destacados. En las topadas solo



Ya re - sue-ña que dul - ce can - tar_ y las a - ves ya van en - to -
 5 nan-do al e - ter-no po - der sa - lu - dan-do dan-do gra-cias al rey ce - les - tial. Ya re -
 10 sue-ña-quel dul - ce can - tar_ Y las a - ves ya van en - to - nan-do al e -
 14 ter - no po - der sa - lu - dan-do dan-do gra-cias al rey ce - les - tial_

Transcripción 14

se observan momentos de pausa y reposo, cuando la audiencia detiene sus actividades para escuchar las décimas que se cantan. Por el contrario, las velaciones exhiben un comportamiento mesurado y un ambiente de recogimiento.

Vínculos con la canción folklórica europea

La canción folclórica europea, como apuntan Walter Wiora (1949: 5) y Bruno Nettl (1985: 43-45), puede concebirse como un cuerpo, a la vez, uniforme y múltiple. Por los objetivos que persigo en este escrito, solo tomaré en consideración las características comunes de este cuerpo de melodías para establecer puentes entre estas y el canto en décima que se entona tanto en las topadas como en los camarines. Las condiciones para establecer vínculos comparativos no solo están precedidas por las relaciones históricas que se han sucedido entre América y Europa, sino por un conjunto de estudios que previamente ya han señalado correspondencias entre la música tradicional del viejo continente y la de nuestro país (Hornbostel, [1912] 1993; Saldívar, 1934; Gallop, 1939; Bowles, 1941; Mendoza, 1956; Béhague, 1985)⁶⁵.

En términos generales, la tradición del canto arribeño mantiene un vínculo claro con la canción estrófica europea, el canto, en ambos casos (topada y velación), se ajustan a los modelos estróficos del viejo continente al ordenar las unidades en dos, cuatro y diez versos que repiten la estructura de la estrofa y de la música, pero no necesariamente la del texto. El principio que la rige establece que una melodía, o parte de ella, puede ser cantada más de una vez con textos diferentes, es decir, se entonan repeticiones más o menos exactas de una música con diferentes palabras. Esta

⁶⁵ Reconozco ampliamente la contribución que hicieron, a la tradición del huapango, tanto las poblaciones nativas como aquellas otras de origen africano. No obstante, he decidido no tocar este tema por el momento, será en otro texto donde habré de verter evidencia para mostrar la contribución de las poblaciones africanas e indígenas en la décima y la música arribeña.

característica, afirma Bruno Nettl, es algo peculiar en la música folklórica, popular y culta de Europa (*op. cit.*: 45).

Este principio también supone una relación estrecha entre la música y la poesía europea, por ejemplo, la longitud de las partes que constituyen una pieza musical está supeditadas a la longitud del verso y de la estrofa, además de que se evidencia una relación cercana entre el acento prosódico y el musical, así como entre la longitud de la sílaba y de la nota (*Ibid.*: 47). Estas características de la canción europea, como se leyó en el párrafo relativo al vínculo entre el verso y la melodía vocal, rigen el canto en décima de la región arribeña.

Nota final

Hasta aquí he procurado dar un repaso general de la décima de velación de la región arribeña, que comprende porciones de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. La sistematización de los datos me parece que ha procurado formar una imagen y una idea de esta vigorosa tradición que aún resuena con fuerza en las poblaciones del centro norte de México. En específico se revisaron el contexto de ejecución de la décima, su dispersión geográfica, el sistema de afinación de los instrumentos musicales con los que se canta, los antecedentes históricos, así como algunas características del estilo de canto (cantilación) y de la música que lo acompaña.

Se determinó que el canto en décimas de la región arribeña guarda una relación estructural muy fuerte con la canción folclórica europea, no obstante mostrar, al mismo tiempo, variaciones locales. Por su parte, el examen realizado permitió identificar el orden y las partes constitutivas que conforman el canto en décimas y la música que las acompaña. También se planteó la cuestión de una posible influencia del canto gregoriano, asunto que será zanjado en otro trabajo.

Queda, para investigaciones futuras, dar cuenta de las relaciones complejas que guarda este arte verbal con problemáticas sociales más puntuales como la migración, la organización social, la política, el trabajo campesino, las escenificaciones rituales, el territorio y las representaciones colectivas, a más de otros tópicos de los que, sin lugar a dudas, falta mucho por decir.

En cuanto a los elementos sistemáticos, estos representan, igualmente, una vía de investigación que ofrece muchas posibilidades; solo por mencionar un par puedo señalar, primero, el basto campo que implica la deducción de las reglas de organización interna, que dicho sea de paso han sido muy poco abordadas, y, segundo, los vínculos del huapango arribeño con las tradiciones músico-poéticas del Mediterráneo, ya sea del lado de África o de Europa. En esta línea de reflexión sería pertinente seguir el paso a los trabajos de algunos afroamericanistas como Melville Herskovits, Sidney W. Mintz, Rolando Antonio Pérez Fernández, John Lipski y Germán de Granda, cuyas indagaciones, estoy seguro, darían a los estudios sobre el canto en décima un nuevo impulso para examinar posibles conexiones con las culturas subsaharianas y norteafricanas.

Para finalizar este escrito solo quisiera comentar que, con todo y que han aumentado los trabajos sobre el huapango arribeño, logrando, con el paso del tiempo, acumular una bibliografía considerable sobre el tema, también es verdad que, actualmente, son pocos los investigadores interesados en este arte verbal, esta es una de las razones por las que no se ha podido avanzar exhaustivamente ni en su especificidad ni en sus vínculos con tradiciones similares que siguen persistiendo en América Latina, con las que se comparte un pasado común.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Mapa de México Tomado de <https://elordenmundial.com/mapas-y-graficos/mapa-politico-mexico/>

Imagen 2. Localización aproximada de la región arribeña Tomado de <https://elordenmundial.com/mapas-y-graficos/mapa-politico-mexico/>

Imagen 3. Santo llevado en andas.

Imagen 4. Músicos tocando en la velación de la Virgen de los Dolores. La Puerta del Trapiche, municipio de Jalpan de Serra, Qro. 12 de junio de 1999, foto Marco Antonio Molina, acervo STP-Fonoteca, clasificación 60_19990612_STPCOLMEX_foto

Imagen 5. Músicos arribeños tocando en la fiesta de la Santa Cruz: violines, huapanguera y vihuela. La Calera, municipio de Zaragoza SLP. 14 de septiembre de 2002, foto Laurette Godinas, Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 074_021014_STPCOLMEX_foto

Imagen 6. Afinación de violín

Imagen 7. Violinista que acompañó al trovador Bartolomé Muñoz. La Calera, municipio de Zaragoza S.L.P. 14 de septiembre de 2002, Foto de Patricia García López. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 073_021014_STPCOLMEX_foto

Imagen 8. Tomás Javier Peralta, 1742, exvoto de la hermana Lugarda de Jesús (fragmento), óleo sobre tela, iglesia de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro, Querétaro. Evguenia Roubina, *Los instrumentos de cuerda en la Nueva España*, 1999, lámina XLVIII.

Imagen 9. Violinista Gregorio Méndez, fiesta de la Santa Cruz, Palo Alto, municipio de San Ciro de Acosta, S.L.P. 3 de mayo de 1996, foto de Claudia Avilés. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 038_19960503_STPCOLMEX_foto

Imagen 10. Anónimo s. XVIII San Francisco consolado por un ángel, óleo sobre tela, Parroquia de San Fernando, Ciudad de México. *Ibid.*, lámina XXXVIII.

Imagen 11. Padre y hermanos de Ana Rodríguez de la Torre tocando en la entrevista realizada a Ana Rodríguez de la Torre, Rioverde, San Luis Potosí. 8 de septiembre de 1996, foto de Claudia Avilés. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 039_19960908_STPCOLMEX_foto.

Imagen 12. Afinación de la huapanguera con encordadura doble.

Imagen 13. Afinación de la huapanguera con encordadura sencilla

Imagen 14. Trovador Bartolomé Muñoz. La Calera, municipio de Zaragoza S.L.P. 14 de septiembre de 2002, foto de Claudia Avilés Hernández. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 073_021014_STP

Imagen 15. Vihuela. Cuautitlán Izcalli, Estado de México, 20 de noviembre de 2005, foto Laurette Godinas. Topada entre Celso Mancilla y Tobías Hernández, clasificación 077_20051119_STPCOLMEX_foto

Imagen 16. Afinación de la vihuela.

Imagen 17. Agrupación arribeña con jarana huasteca. La Calera, municipio de Zaragoza SLP. 14 de septiembre de 2002, Foto de Claudia Avilés Hernández. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 073_021014_STPCOLMEX_foto

Imagen 18. Afinación de jarana.

Imagen 19. Jaranero del grupo de Bartolomé Muñoz. La Calera, municipio de Zaragoza SLP. 14 de septiembre de 2002, foto tomada por Claudia Avilés Hernández. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 073_021014_STPCPLMEX_foto

ÍNDICE DE TRANSCRIPCIONES

Transcripción 1. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 46, planta de la poesía. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 2. Lorenzo Camacho (violín primero), velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, tonada de la poesía. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 3. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, 1ª glosa en décima de la poesía. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 4. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 46, planta del decimal. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 5. Galdino Montalvo primera vara o primer violín, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 29, valona del decimal. Fernando Nava, 1992, p. 374. Fernando Nava.

Transcripción 6. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, 4ª glosa en décima del decimal. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 7. Galdino Montalvo primera vara o primer violín, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 29, valona doble del decimal. Fernando Nava, 1992, p. 374. Fernando Nava.

Transcripción 8. Lorenzo Camacho primera vara o primer violín, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 46, Pieza (corrida). Daniel Gutiérrez.

Transcripción 9. Miguel González, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 29, planta de la poesía. Fernando Nava, 1992, p. 369. Fernando Nava.

Transcripción 10. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 2, Cancioncita. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 11. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 2, planta del decimal. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 12. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 2, Pieza (vals). Daniel Gutiérrez.

Transcripción 13. Melodía con ritmo binario. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 10, planta del decimal. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 14. Melodía con ritmo ternario. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, planta de la poesía. Daniel Gutiérrez.

BIBLIOGRAFÍA

ASENCIO, Juan Carlos (2003): *El canto gregoriano. Historia, Liturgia, formas...*, Madrid, Alianza Editorial.

BEHAGUE, Gerard (1985): «*Música Folklórica de Latinoamérica*» en *Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales*, Madrid, Alianza Editorial.

BOWLES, Paul (1941): «On Mexico's Popular Music», *Modern Music*, 18, 4, pp. 210-230

- BOYER, Pascal (2010): *Y el hombre creo a los dioses. Origen y evolución del pensamiento religioso*, México, Editorial Taurus.
- Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (1997): *Instrumentos de la Música Folklórico-Popular de Cuba*, t. I y II, La Habana, Editorial Ciencias Sociales.
- CHÁVEZ, Alex E. (2017): *Sounds of crossing: music, migration, and the aural poetics of Huapango Arribeño*, Durham, Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822372202>
- CONTRERAS, Guillermo (1988): *Atlas cultural de México. Música*, México, Secretaria de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Grupo Editorial Planeta.
- DÍAZ RIVERA, Flavio Neftalí (2014): *Huapango Arribeño, diacronía de la expresión musical-poética de la Zona Media de San Luis Potosí, la Sierra Gorda de Guanajuato y Querétaro* (tesis de licenciatura), Santiago de Querétaro.
- FRAZER, James (1981): *La rama dorada. Magia y Religión*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2006): «Lírica tradicional a lo divino», en *Poesía popular hispánica (44 estudios)*, México, Fondo de Cultura Económica, 97-108.
- GALLOP, Rodney (1939): «The Music of Indian Mexico», *The Musical Quarterly*, 25, 2, pp. 210-225. DOI: <https://doi.org/10.1093/mq/XXV.2.210>
- GUTIÉRREZ ROJAS, Daniel (2018): «Palabra cantada. Relaciones de intercambio entre santos y humanos en la fiesta patronal de San Isidro Labrador», en *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 293-312. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm.17>
- GUZMÁN, José Antonio (1986): «La Música Instrumental en el Virreinato de La Nueva España», en *La Música de México, I. Historia 2, Periodo Virreinal (1530-1810)*, Julio Estrada, (ed.), México, UNAM, 1986.
- HERNÁNDEZ VACA, Víctor (2017): *La mata de los instrumentos musicales huastecos, Texquitote, San Luis Potosí*, México, El Colegio de Michoacán.
- HERNÁNDEZ, Cesar (2003): *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, El Colegio de San Luis.
- HORNBOSTEL, Erich M. von (1993[1912]): «Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras», en *Música y danzas del Gran Nayar*, Jesús Jáuregui (ed.), México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, pp. 29-38.
- HORNBOSTEL, Erich M. von y SACHS, Curt (1961): «Classification of Musical Instruments» (traducción de Anthony Baines y Klaus P. Wachsmann), *The Galpin Society Journal*, 14, pp. 3-29. DOI: <https://doi.org/10.2307/842168>
- JÁUREGUI, Jesús (1997): «El concepto de plegaria musical y dancística», *Alteridades*, 7, 13, pp. 69-82.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1992): «Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y Tradición», en *Homenaje a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), México, El Colegio de México, pp. 467-494. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w692.24>

- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, Maximiano Trapero (comp.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp.87-110.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2002): «Oralidad y escritura: De los cuadernos de trovadores a la controversia en la Sierra Gorda» en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 395-414.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2003): «Lenguaje ritual y palabra en fiestas de controversia», en *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Martin Lienhard (coord.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 305-330. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865278043-019>
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2005), «Introducción: un perfil y una obra. Socorro Perea. Semblanza», en *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*, Socorro Perea (comp.), Yvette Jiménez de Báez (ed.), México: El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis, pp.19-43.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2007): «Género en fronteras: La glosa en décimas (la Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, Vol. I, Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), México, Fondo de Cultura Económica /Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, pp. 529-543.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2018): «Fiesta, ritual y topada» en *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 293-312. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm>
- KARTOMI, Margaret (2001): «The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s» *Ethnomusicology*, 45, 2, pp. 283-314. DOI: <https://doi.org/10.2307/852676>
- KÜHN, Clemens (2003): *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Idea Books.
- LUPO, Alessandro (1995): *La tierra nos escucha. La cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales*, México, Instituto Nacional Indigenista.
- MAUSS, Marcel (1970): «La oración» en *Obras, I. Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Barral Editores, pp. 93-142.
- MENDOZA, Vicente T. (1947): *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina / Instituto Nacional de la Tradición.
- MENDOZA, Vicente, T. (1956): *Panorama de la Música Tradicional de México*, México, Imprenta Universitaria.
- MOLINA, Marco Antonio (2002): «Coplas líricas en una topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí» en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 303-316
- MOLINA, Marco Antonio (2010): «La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada», *Revista de Literaturas Populares*, año X, números 1 y 2, enero-diciembre, pp. 183-210.
- NAVA, Fernando (1992): «Tonadas y valonas de la Sierra Gorda», en *Reflexiones lingüísticas y literarias*. Volumen II –Literatura, Rafael Olea Franco y James

- Valender (eds.), El Colegio de México, México, pp. 355-378. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wf58.22>
- NAVA, Fernando (1994): «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, Maximiano Trapero (ed.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 289-310.
- NAVA, Fernando (1996): «Diez melodías para la décima» en *Cultura y comunicación. Edmund Leach In memoriam*, Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pellotier (coords.), México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa / Centro de Investigaciones Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 537-555.
- NAVA, Fernando (1997): «Dos maneras de declamar la décima popular en México», en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. Literatura: siglos XIX y XX, III*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 163-184. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w565.13>
- NETTL, Bruno (1985): *Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales*, Madrid, Alianza Editorial.
- OSORIO CERVANTES, Vicente (1993) «Introducción: El huapango arribeño» en *Poeta dime tus razones. Tres trovadores campesinos queretanos*, Guillermo Velázquez (Comp.), México, Fondo Editorial de Querétaro, pp. 7-22.
- PARRA MUÑOZ, Rafael (2007): *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda* (tesis de licenciatura), México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Agustín (2020): «La topada de poetas. Estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal», *Boletín de Literatura Oral*, Anejo n.º 4. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vanejo4.5610>
- ROUBINA, Evguenia (1999): *Los instrumentos de cuerda en la Nueva España*, Conaculta / Fonca / Ortega y Ortiz Editores.
- SACHS, Curt (2006): *The history of musical instruments*, Mineola, Nueva York, Dover Publications, Inc.
- SALDÍVAR, Gabriel (1934): *Historia de la Música en México*, México, Secretaría de Educación Pública / Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.
- SCARNECCHIA, Paolo (1998): *Música Popular y Música Culta*, España, Cidob Edicions / Icaria Editorial.
- SCHAEFFER, Pierre (2003): *Tratado de los objetos musicales*, España, Alianza Editorial.
- SÈVE, Bernard (2018): *El instrument musical. Un estudio filosófico*, Barcelona, Acantilado.
- STOCKMANN, Erich (1965): «Towards a History of European Folk Music Instruments», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 7, Fasc. 1/4, pp. 155-164. DOI: <https://doi.org/10.2307/901422>
- STOCKMANN, Erich (1971): «The Diffusion of Musical Instruments as an Interethnic Process of Communication», *The Musical Quarterly*, 25, 2, pp. 210-225.

- TRAPERO, Maximiano (2011): *Religiosidad Popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- VELASCO VILLAVICENCIO, Rafael (2002): «La música y las coplas líricas en una fiesta de topada ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí», en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 317-324.
- VELÁZQUEZ BENAVIDEZ, Eliazar (1997): «El huapango arribeño» en *El oficio del destino. Décimas de don Ernesto Medina Díaz*, México, Instituto de Cultura de San Luis Potosí.
- VELÁZQUEZ BENAVIDEZ, Eliazar (2020): *Memorial de la poesía decimal y la música de vara en la Zona Media de San Luis Potosí*, México, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí.
- VELÁZQUEZ, Guillermo (2009): «La improvisación», *El Hijo de El Cronopio*, 436.
- WIORA, Walter (1949): «Concerning the Conception of Authentic Folk Music», *Journal of the International Folk Music Council*, 1, pp. 14-19. DOI: <https://doi.org/10.2307/835923>

Fecha de recepción: 2 de diciembre de 2022

Fecha de aceptación: 22 de mayo de 2023

