



Un tambor mesoamericano con historia.
Biografía cultural del tlalpanhuéhuatl
de Malinalco (S. XVI-XXI)

T E S I S

que para obtener el grado de
maestro en Historia

presenta

Carlos Leonel Barrera Cruz

Asesor: Dr. Gustavo Jaimes Vences

Junio, 2024

Comité

Presidente

Vocal

Secretario

Índice

Introducción.....	1
I. Origen del tlalpanhuéhuetl de Malinalco como objeto de uso ritual.	
1.1. Malinalco: herencia mexicana del posclásico.....	14
1.2. Una aproximación general a la organología prehispánica mexicana.....	19
1.3. El sonido de los dioses: la música y danza entre los mexicanos.....	28
1.4. Tambores de origen prehispánico: entre la guerra, el sacrificio y la ritualidad.....	32
1.5. El tlalpanhuéhuetl de Malinalco: origen y contexto histórico.....	46
1.6. Iconografía, representación y usos del tlalpanhuéhuetl.....	52
1.7. La fusión de dos universos sonoros.....	58
2. El tlalpanhuéhuetl de Malinalco: entre el orden virreinal y el tránsito hacia la modernidad nacional.	
2.1. Prohibiciones, tensiones y negociaciones eclesiásticas y del Estado frente a las prácticas indígenas, siglos XVI, XVII y XVIII.....	63
2.1.1. El tambor del barrio de San Pedro, Malinalco.....	71
2.1.2. Mayordomías en Malinalco, centinelas de una tradición.....	86
2.2. Modernidad, nacionalismo y desarrollo arqueológico en México. El tlalpanhuéhuetl de Malinalco como objeto de estudio.....	92
2.2.1. “Entre anticuarios y coleccionistas”: valor, mercantilización y contrabando en el siglo XIX.....	99
2.2.2. México en las exposiciones mundiales.....	103
2.2.3. La revaloración musical mesoamericana en México.....	105
2.2.4. La política cultural del gobierno de José Vicente Villada (1889-1895).....	110
2.2.5. ¿Despojo, negociación o intercambio? La extracción del tambor a finales del siglo XIX.....	113
3. El tlalpanhuéhuetl de Malinalco como objeto museográfico a partir de la última década del siglo XIX.	

3.1. Historiografía y primeros estudios al tambor: La mirada e interpretaciones científicas al tlalpanhuéhuetl de Malinalco.....	119
3.2. El tránsito de un instrumento ritual a una pieza de museo y de patrimonio cultural.....	136
3.3. El tlalpanhuéhuetl malinalca en los museos de Toluca.....	141
3.3.1. La incorporación y exposición permanente del tambor en la colección del Museo de Antropología e Historia del Estado de México (1987-2023).....	156
3.4. Entre la mercantilización y resignificación del tlalpanhuéhuetl de Malinalco. Vida más allá del museo.....	172
3.4.1. Réplicas y artesanos.....	173
Conclusiones.....	184
Fuentes consultadas.....	191
Anexo. Cronología de acontecimientos	204

Índice de mapas

Mapa 1: Localización geográfica de Malinalco.....	15
Mapa 2: Malinalco en el Estado de México.....	16
Mapa 3: Barrios de santa Mónica y san Pedro, Malinalco.....	72
Mapa 4: Localización del Museo del Estado de México.....	149

Índice de esquemas

Esquema 1: Momentos en la biografía cultural del tlalpanhuéhuatl.....	14
Esquema 2: Trayectoria del tlalpanhuéhuatl como objeto de estudio.....	135

Índice de imágenes

Imagen 1: Topónimo de Malinalco, Códice Mendoza	17
Imagen 2: Tibia ranurada	20
Imagen 3: Sacerdote ataviado como Quetzalcóatl.....	20
Imagen 4: Músico ejecutando el Ayotl	21
Imagen 5: Conjunto tradicional de músicos zapotecos.....	22
Imagen 6: Tlapitzalli: flauta 5 sol vida.....	23
Imagen 7: Flauta vertical mexicana	24
Imagen 8: Silbatos de la muerte.....	24
Imagen 9: Tocador de huehuatl.....	26
Imagen 10: Flauta triple de Tenenexpan	30
Imagen 11: Músicos y danzantes con tlalpanhuéhuatl y teponaztli.....	34
Imagen 12: Grupo de mujeres y hombres que danzan	34
Imagen 13: Teponaztli de Malinalco.....	40
Imagen 14: Teponaztli de Tlaxcala	41
Imagen 15: Tlalpanhuéhuatl de Tenango	42
Imagen 16: Tlalpanhuéhuatl de Tenango, fotografiado por primera vez	42
Imagen 17: Teponaztli con grabado de búho	43
Imagen 18: Nezahualcóyotl con su panhuéhuatl en la espalda.....	46
Imagen 19: Dibujo atribuido a José María Velasco	47
Imagen 20: Tlalpanhuéhuatl de Malinalco	48
Imagen 21: Pintura mural. Guerreros en procesión.....	53
Imagen 22: Dibujo atribuido a José María Velasco	54
Imagen 23: El dios Xochipilli llevado a cuestras.....	55
Imagen 24: Representación de un noble mexicana	55
Imagen 25: Conejo pariendo a un guerrero águila.....	56
Imagen 26: Réplica del tambor de san Pedro.....	73
Imagen 27: Pintura mural del Convento Agustino	74
Imagen 28: Tambor original de san Pedro	77
Imagen 29: Fotografía del tambor original de San Pedro (Lagarde).....	78
Imagen 30: Mayordomo del barrio de san Pedro tocando el tambor original.....	79
Imagen 31: Escudo de armas de la Basílica de san Pedro.....	82
Imagen 32: Réplica actual del tambor del barrio de san Pedro	83
Imagen 33: Vecina del barrio de san Pedro junto al tambor	85
Imágenes 34 y 35: Parte superior e inferior del tlalpanhuéhuatl de Malinalco	99
Imagen 36: Detalle de unos de los contornos del tlalpanhuéhuatl.....	120
Imagen 37: “Fiesta del Nahui Ollin”.....	121

Imagen 38: Dibujo a lápiz del tlalpanhuéhuatl de Malinalco	126
Imagen 39: Dibujo del tlalpanhuéhuatl atribuido a José María Velasco	127
Imagen 40: Fotografía en la que aún conservaba el parche	129
Imagen 41: Personal docente y escolares	144
Imagen 42: Museo del Estado de México	146
Imagen 43: Sala del Museo de Toluca	147
Imagen 44: Tlalpanhuéhuatl en el Museo de Toluca	148
Imagen 45: Fotografía del tlalpanhuéhuatl de Malinalco	151
Imagen 46: Exhibición temporal de algunos instrumentos musicales	159
Imagen 47: “Paletización” del tlalpanhuéhuatl en su traslado a Ámsterdam	161
Imagen 48: Desembalaje del tlalpanhuéhuatl en Londres	162
Imagen 49: Desembalaje del tlalpanhuéhuatl en Londres	162
Imagen 50: Tlalpanhuéhuatl en la exposición <i>Art of Aztec Mexico</i>	165
Imagen 51: Tlalpanhuéhuatl en el Museo Nieuwe Kerk	166
Imagen 52: Cartel “ <i>The Aztec World</i> ”	167
Imagen 53: Desembalaje del tlalpanhuéhuatl	168
Imagen 54: Tlalpanhuéhuatl en la exposición “Escudo Nacional”	170
Imagen 55: Tlalpanhuéhuatl en la exposición del Templo Mayor	171
Imagen 56: Jesús Silva junto a la réplica del tlalpanhuéhuatl de Malinalco	176
Imagen 57: Yodoquinsi con el tambor elaborado por don Maximino Ibarra	177
Imágenes 58 y 59: Réplica del tlalpanhuéhuatl por grupo “Tribu”	182
Imagen 60: Don Jorge Acuitlapa	183
Imagen 61: Maestro Andrés Medina	184

A la memoria de
Jesús Ruvalcaba Mercado (1950 - 2023) y
Valentina Glockner Fagetti (1981 - 2023)
destacados antropólogos mexicanos,
amigos y profesores entrañables,
personas extraordinarias.

Agradecimientos

Agradezco a CONAHCYT por la beca otorgada durante los años 2022 al 2024 lo cual me permitió ingresar a la maestría en Historia de El Colegio Mexiquense y culminar con éxito esta investigación. Asimismo, a mi director, el doctor Gustavo Jaimes Vences, quien guio mis pasos y me acompañó en todo momento durante esta tesis; leyendo minuciosamente cada avance y corrigiendo el rumbo de ésta cuando entraba en veredas y atascamientos, su apoyo ha sido fundamental para la exitosa culminación de este trabajo. A mis lectores, el doctor Raymundo Martínez García, por sus valiosas contribuciones y sugerencias a este trabajo, además de sus extraordinarias clases de historia mesoamericana y de lengua náhuatl, las cuales me permitieron adentrarme en la cosmovisión del México antiguo, y comprender así la importancia de rescatar históricamente un objeto como el tlalpanhuéhuetl de Malinalco. Asimismo, al doctor Rubén Nieto Hernández, apasionado arqueólogo y antropólogo quien, gracias a él, pude desarrollar extensamente y con mayor productividad el trabajo de campo en Malinalco, su vasto conocimiento de esta región me abrió las puertas para conocer y entender las tradiciones vivas de un pueblo milenario.

Deseo agradecer en especial al personal académico de El Colegio Mexiquense por su apoyo durante estos dos años de estudio en la institución; a mis profesores de la maestría, los doctores Carmen Salinas Sandoval, Xavier Noguez Ramírez, Carlos Escalante Fernández, Sebastián Rivera Mir, Karen Mejía Torres, Netzahualcóyotl Gutiérrez Núñez, Tania Chávez Soto y Jorge Luis Miranda. Así también, al personal de la coordinación de la maestría en Historia, al maestro Mario González, Zulema

Salas, Claudia González y Xiomara Espinosa, su apoyo, compromiso y respeto hacia los alumnos son las claves del buen éxito de una institución de alto nivel como ésta. De igual manera, al personal de la biblioteca, el maestro Evaristo Hernández, Myrna Malaquías y Nancy Lugo, por su amabilidad y buena disposición en todo momento. Así también a la Unidad de Fomento Editorial del Colegio, a las maestras Margarita Vázquez y Carmen Razo. A mis compañeros de la maestría, por el tiempo de aprendizaje a su lado, Dolores, Juanita, José Guadalupe, Carlos, Emilio y Alexander, así como a los compañeros Alfonso Sandoval y Oscar Hernández.

Quiero agradecer especialmente a todas aquellas personas que solidariamente compartieron sus experiencias, saberes y conocimiento acerca de la historia y vínculo con el tambor. En Malinalco al maestro Jesús Silva Torres, don Jorge Acuitlapa García, don Sadot López Pliego y Andrés Medina, gracias por preservar la llama encendida y continuar replicando la talla de madera, así como el arte, las tradiciones e historia de su bella comunidad. A las autoridades del Museo Luis Mario Schneider, en particular a Jorge Carrandi Ríos y al director del recinto, Arturo Chávez Silva; al párroco fray Edilberto Flores Mayen, director del Convento de la Orden de San Agustín, por permitirme consultar el Archivo Histórico Parroquial del Convento Agustino de la Transfiguración. En Tenancingo, al ingeniero agrónomo, doctor Sotero Aguilar Medel. En Teotenango, al director del Museo de sitio, arqueólogo Carlos Fuentes Hernández. En Toluca, muy en especial al arqueólogo Martín Antonio Mondragón, del Museo de Antropología e Historia del Estado de México; a las arqueólogas Carmen Carbajal Correa y Bertha Abraham Jalil, así como a la restauradora María Luz González Uribe; y al capitán de danza Eduardo Gómez Montaña. En Metepec al músico y artesano Agustín García Reyes. Y en la ciudad de México al arqueólogo Tomás Villa Córdoba; a los músicos y arqueólogos Alejandro Méndez Rojas y Ángel Pimentel Díaz integrantes del grupo “Tribu”; así como a los músicos e investigadores Rubén y Víctor Acevedo Martínez y Carlos Alberto y Luis García Acevedo, integrantes del grupo “Yodoquinsi”.

A mi familia y amigos, por estar siempre a mi lado, en cada uno de los momentos más importantes de mi vida. Finalmente, muy en especial a Magaly Vasques, por ser mi compañera de vida, de profesión, de sueños... y de carretera, más años como éstos junto a ti.

Introducción

El ejercicio de imaginación en la recreación de formas musicales del universo sonoro mesoamericano ha sido tratado por diversos estudios desde varios enfoques y perspectivas analíticas. Sin embargo, es pertinente señalar que en México han faltado investigaciones desde distintos abordajes multidisciplinares, como los existentes en otros países; en particular aquellos de larga data, atravesados por coyunturas sociales y políticas los cuales han incidido en la forma cómo se entienden, comprenden y aprecian desde el presente, los diferentes procesos socio culturales del pasado.

Los actores que en ciertos momentos acompañan las distintas etapas en periodos de larga duración han necesitado de objetos materiales particulares, los cuales no siempre son valorados en todas sus dimensiones por investigadores, académicos e interesados en hilar una narrativa que permita trazar aquellos momentos trascendentales en la vida de estos objetos, asociados a momentos clave en la transición de un periodo histórico a otro. Esta tesis estudia un objeto prehispánico que ha representado una importante atracción por parte de las ciencias sociales y desde las políticas públicas culturales de finales del siglo XIX: el tlalpanhuéhuatl de Malinalco. De esta manera, el propósito principal de este trabajo es reconstruir la trayectoria histórica y las transformaciones culturales, sociales, rituales y simbólicas

que ha tenido este instrumento, desde la última etapa de la época prehispánica hasta la actualidad, poniendo énfasis en los significados representados por el tambor para los distintos actores sociales involucrados en su historia.

Algunas de las temáticas constantes en los estudios previos hacia este objeto se han enfocado, principalmente, en analizar las características físicas, de manufactura e iconográficas del tlalpanhuéhuatl; aspectos necesarios y pertinentes para conocer parte de su legado como objeto vinculado a una cultura y a un momento específico de la historia nacional. Además de esto, el objetivo del presente trabajo consiste en explicar los procesos en los cuales el tambor de Malinalco comenzó a ser revalorado por parte de especialistas en el marco de la modernidad porfirista en el Estado de México, desde las últimas dos décadas del siglo XIX y la primera del XX.

El enfoque utilizado en este proyecto de investigación fue el de la *biografía cultural de los objetos*, propuesto por el investigador Igor Kopytoff a mediados de la década de 1980. Este método se cimienta en una cantidad considerable de “*historias vitales reales*”. Además, sugiere las posibilidades biográficas que la sociedad en cuestión brinda. Asimismo, verifica la manera en que son realizadas esas viabilidades dentro de las historias de vida de distintas categorías de personas. También, analiza las *biografías ideales*, las cuales son calificadas como modelos apropiados por la sociedad (Kopytoff, 1986: 91).

Esta perspectiva brinda la posibilidad de conocer y analizar la trayectoria de vida de las cosas, relacionadas con los individuos y las sociedades a las cuales pertenecieron. Para Kopytoff, las preguntas que guían el análisis de los objetos son “*similares a aquellas relacionadas con las personas*” (Kopytoff, 1991: 92). Es decir, se cuestiona su origen, tanto temporal como material, el desarrollo de su trayectoria; las variaciones y transformaciones en la vida útil de ésta; lo que el autor identifica como “*edades o periodos reconocidos en la vida de la cosa*” (Kopytoff, 1991: 92).

En este sentido, la presente investigación rescató la trayectoria de vida del tlalpanhuéhuatl de Malinalco; el cual, como ya se ha argumentado, cuenta con un origen anclado a las sociedades mesoamericanas, preservado en la larga duración, dotándolo de diferentes “edades” o, mejor dicho, variaciones en el tiempo a partir de su lugar y significados atribuidos. Al respecto, durante los más de 500 años de travesía de este tambor, nacido en la sociedad mexica-malinalca, para transitar

posteriormente al proceso colonial, seguido de la reestructuración nacional durante el siglo XIX, los cambios sociales, culturales y tecnológicos del siglo XX y, finalmente, llegar al siglo XXI, resulta imprescindible la pertinencia del enfoque de la biografía cultural para lograr identificar algunos conceptos teórico-metodológicos vinculados con el carácter y objetivos de esta investigación.

En primer lugar, se tomó en cuenta el concepto de *objeto ritual* propuesto por Kopytoff, quien apunta que aquellos con un origen anclado a ciertos ritos, son fabricados específicamente para un evento en particular, por lo que *“ningún objeto ritual (ni ningún objeto estético) está hecho para el disfrute personal. Cualquier objeto confeccionado por un artista talentoso está destinado a ser utilizado en un rito, al cabo del cual se convierte en un recuerdo del evento en cuestión”* (Kopytoff, 1986: 138). En este sentido y, desde la propuesta de la biografía cultural, hay objetos que pueden ser estudiados por su carácter histórico, en relación con su función social, ritual y simbólica, además de los valores agregados que le aportan contenido. El estudio del objeto tiene sentido en función de su relación con las dinámicas socioculturales. Al respecto, Igor Kopytoff desarrolla una serie de preguntas las cuales le dan trascendencia a la pieza en función de la a) identificación de los *“momentos clave en el recorrido vital de un objeto”* (Kopytoff, 1986: 92), b) así como su evolución en el tiempo, c) el reconocimiento de **épocas** significativas que marcaron su devenir, d) sus particularidades y especificidades que permitan compararlo frente a otros, y, e) el análisis de las formas en las que el objeto está inmerso en el contexto político y social de su tiempo (Kopytoff, 1986: 92).

Por otro lado, para los intereses de esta investigación se recurrió a la idea de *regímenes de valor* propuesta por el antropólogo indio Arjun Appadurai (1991: 30-31); en específico, lo relacionado con el estudio de la existencia de intercambios intraculturales en las sociedades. Desde la perspectiva del autor, estos intercambios son generados en un *contexto mercantil* específico el cual posibilita acuerdos mínimos donde tiene lugar el proceso de mercantilización, componiendo un proceso que *“afecta de forma distinta los aspectos de fase, contexto y categorización”* (Appadurai, 1991: 3). Para Appadurai, este modelo sugiere un procedimiento donde los objetos entran y salen del estado mercantil (1986: 32-33).

Este investigador señaló la existencia de *regímenes de valor*, los cuales ofrecen no sólo un universo de entendimientos compartidos, sino percepciones diferenciadas de la valoración de las cosas producto del intercambio. El asignarle un carácter mercantil a una cosa está estrechamente ligado con “*estándares y criterios (simbólicos, clasificatorios y morales) los cuales definen la intercambiabilidad de las cosas en un contexto social e histórico particular*” (Appadurai, 1986: 29). ¿Qué criterios simbólicos y morales definieron la elaboración, posible intercambio y durabilidad del tlalpanhuéhuatl de Malinalco?

Para explicar la trayectoria del tlalpanhuéhuatl de Malinalco, fue necesario reconocer, como ya lo propuso Kopytoff, momentos y/o etapas en dicha biografía. El concepto de *mercancía* en la forma utilizada por Appadurai, se refiere a cosas, que en cierta fase de su vida y en un ambiente definido, reúnen las exigencias de la candidatura mercantil. Siguiendo esta línea, es posible señalar que las mercancías, pueden ser concebidas de forma como si tuvieran historias vitales. Desde esta perspectiva, la fase mercantil en la historia vital de un objeto no agota su biografía: “*está culturalmente regulada, y su interpretación queda abierta en cierto grado a la manipulación individual*” (Appadurai, 1986: 33). Por ello, es pertinente señalar que todas las cosas tienen un “potencial mercantil” en ciertos momentos de su trayectoria o a lo largo de ésta. En el caso del objeto de estudio, es posible pensar en procesos de mercantilización en el sentido amplio del concepto cuando es reconocida su propia movilidad desde su producción y elaboración no identificada, seguido de un probable intercambio y un uso específico fuera del contexto donde fue producido.

Por otro lado, el tlalpanhuéhuatl representa un ejemplo conciso del proceso de *desmercantilización*, cuando “*las cosas pueden entrar y salir del estado mercantil, tales movimientos pueden ser lentos o rápidos, reversibles o terminales, o normativos o desviados*” (Appadurai, 1986: 29). El objeto de estudio responde a estas categorías debido a su larga trayectoria, atravesada por diversas fases, escenarios y contextos, convirtiéndolo en un objeto desmercantilizado. Por ejemplo, desde el momento de su redescubrimiento a finales del siglo XIX, en el contexto del desarrollo de las disciplinas antropológica y arqueológica en México, impulsada por el Estado y sus instituciones, es posible identificar con mayor claridad una transformación en el valor atribuido al objeto.

Asimismo, esta investigación dialoga y hace suyo lo que se conoce como *cultura material* en el análisis de la historia cultural, la cual apela al estudio de objetos no sólo por sus características físicas, sino por las condiciones socioculturales y temporales que hacen posible su significación y razón de ser en una cultura propia (González, 2010: 67). La investigación reconstruyó la trayectoria de vida que ha seguido el tlalpanhuéhuatl de Malinalco desde la época prehispánica hasta la actualidad, enfocándose en las voces de los múltiples actores relacionados con este objeto a lo largo del tiempo. A partir de la teoría de la *biografía cultural de los objetos*, se identificó cómo, mediante este tambor, los individuos de, al menos, tres sociedades distintas a las cuales ha pertenecido pudieron llegar a identificarse con éste en medio de procesos históricos específicos.

En ese sentido, el estudio analizó cuatro momentos básicos en su trayectoria: 1) su origen y uso ritual durante los últimos años del imperio mexica tenochca como cultura hegemónica; 2) los casi cuatro siglos bajo el resguardo de los habitantes del barrio de Santa Mónica en Malinalco, quienes permitieron que la pieza se conservara y llegara intacta hasta la actualidad; 3) el momento en el cual fue redescubierto por especialistas o interesados de las ciencias arqueológicas en un contexto de políticas de corte cultural, en el marco de la modernidad porfiriana del Estado de México y del país; y 4) la etapa de consolidación de este objeto como pieza de arte y patrimonio cultural ligado a un discurso museográfico y de resignificación de su valor histórico por parte de la sociedad contemporánea (véase esquema 1).

Después de su uso originario ritual, durante el periodo prehispánico, seguido de una persistente valoración custodiado durante los siglos XVI, XVII y XVIII, el tambor pasó a una etapa distinta a finales del siglo XIX, al convertirse en pieza de estudio y exhibición en el ambiente político y científico porfiriano; esta siguiente etapa abrió el camino para consolidarse como un *objeto-museo*, particularidad que permitió otro tipo de prácticas vinculantes a la cohesión social a través de una revaloración mediante la reproducción de piezas similares, así como la presencia y utilización de éstas en las expresiones artísticas y culturales actuales. La última etapa tiene que ver con la historia reciente del objeto en el Museo de Antropología del Estado de México; un escenario contemporáneo en el cual se promueve a nivel mundial el tambor; como pieza de arte ligada a la tradición mesoamericana.

De esta manera, uno de los aportes más importantes de la presente investigación es brindar un acercamiento distinto al estudio de los instrumentos musicales prehispánicos, desde una perspectiva cultural que sitúa al objeto de estudio en la larga duración a partir de su trayectoria histórica. Hasta la fecha, los estudios y análisis en torno al tlalpanhuéhuatl de Malinalco se han abocado a analizar el aspecto iconográfico y los usos de este instrumento; no obstante, solo se han concentrado en el periodo prehispánico. A pesar de que esta perspectiva temporal ha sido relevante y necesaria, no se puede dejar de lado el hecho de encontrarse ante un objeto que ha perdurado a través del tiempo.

Su valor histórico ha sido confirmado por dicha historiografía, pero es esta misma literatura la que lo ha dotado de una historia propia y de significados variantes en el tiempo. La apuesta de este proyecto fue recuperar la relación del tambor de origen mexica-tenochca con las transformaciones y continuidades en los procesos sociales y culturales que lo atravesaron: ya fuera en medio del proceso de colonización, vinculado al universo mesoamericano, y sus usos en los rituales cristianos articulados a través del sincretismo; o en el marco de los procesos de modernidad y desarrollo de las disciplinas arqueológicas y antropológicas a finales del siglo XIX, así como el interés por la reconstrucción de la historia antigua por parte de instituciones científicas y del Estado.

Recuperar su pasado en el ámbito social es una de las grandes necesidades de los estudios modernos en torno a este instrumento. Al relacionar su valor socio

cultural, más allá del meramente arqueológico, este proyecto busca abrir nuevos caminos para investigaciones de objetos similares en el país. Es así como la biografía cultural de los objetos es uno de los enfoques más novedosos de los últimos años en los estudios arqueológicos en México, pero desafortunadamente aun no existen suficientes trabajos que relacionen esta teoría, nacida a mediados de la década de 1980, con instrumentos musicales prehispánicos.

Como ya fue mencionado, esta tesis analizó cuatro momentos específicos dentro de un periodo temporal de cinco siglos: el primero de ellos representado por los años cercanos a la conquista europea en México, es decir, las primeras dos décadas del siglo XVI; el motivo de esta temporalidad obedece al probable periodo de fabricación del tambor. La segunda etapa inicia desde el momento mismo de la conquista europea (1521), hasta los últimos años del siglo XIX. El tercer momento se enfocó a las décadas finales de ese siglo, periodo en que el tlalpanhuéhuatl fue extraído de Malinalco y comenzó a ser estudiado por investigadores, tanto nacionales como extranjeros, interesados en su preservación a través de instituciones apoyadas por el Estado. El cuarto, y último, es el periodo que va de finales del siglo XX a la actualidad, momento durante el cual el objeto fue trasladado al Museo de Antropología e Historia del Estado de México (fundado en 1987), convirtiéndose en una de las piezas emblemáticas de exposición del citado espacio. Por otro lado, cabe resaltar que el tambor representa una de las piezas de arte de la colección que más ha viajado por varios países y museos del mundo.

Sin embargo, es necesario apuntar que la historia del tlalpanhuéhuatl de Malinalco ha sido abordada por la historiografía de forma segmentada, particularmente ubicada en el periodo prehispánico y desde un enfoque concentrado en el estudio iconográfico de su famoso grabado. Los trabajos publicados al respecto son artículos de divulgación en su mayoría (Díaz, 2009), además de un libro dedicado en específico al tema, escrito en 1958 por el investigador mexicano Javier Romero Quiroz, titulado *El Huehuatl de Malinalco*. A pesar de ello, es posible rescatar apreciaciones y miradas al tema de los instrumentos musicales prehispánicos (en específico los tambores), las cuales permitieron hacer una revisión historiográfica aportando pautas y preguntas para abordar este objeto de investigación.

Por su parte, la historiografía contemporánea, en primer lugar, se ha encargado de explicar los tipos de tambores que componen el material instrumental ligado a las prácticas prehispánicas. Al respecto, Samuel Martí reconoció tres tipos diferenciados por su tamaño: el huéhuetl, el panhuéhuetl y el tlalpanhuéhuetl, “*todos tambores verticales de parche sencillo*” (Martí, 1955: 64). Los nombres del objeto, invariablemente, están ligados con la relación etimológica de su función y características físicas. Por ejemplo, respecto al tlalpanhuéhuetl de Malinalco, Javier Romero apuntó que éste también era conocido como “*panhuéhuetl, para indicarnos que se toca por su parte superior y se le ha llamado también tlapanhuéhuetl, para señalar que es un instrumento que se toca por arriba*” (Romero, 1958: 45). Estudios situados en otros espacios regionales, como la sierra de Puebla, han encontrado que existió un proceso de transformación en los usos y formas de referirse al instrumento, producto del contexto posterior a la conquista; aspecto de gran interés para esta investigación debido a que dialoga con la propuesta de la biografía cultural del objeto, acerca de las diferentes dimensiones y etapas en la vida del instrumento (Stresser-Péan, 2011: 15-17).

Como ya se señaló líneas arriba, el análisis iconográfico del instrumento ha sido el enfoque predominante en la historiografía, debido a que ha permitido asociar los símbolos de su grabado sobre la madera con los posibles usos históricos. La propuesta generalizada al respecto es que su utilización estuvo relacionada con las ceremonias de guerra tenochcas (Díaz, 2009: 20-21; Hernández, 1993: 61-62; Romero, 1958: 19; Romero, 1987: 15-16). Por otra parte, la descripción de la simbología tallada en el cuerpo del instrumento ha admitido proponer hipótesis en torno a los ritos, asociados principalmente con la guerra, o al menos con cultos de carácter bélico. Al respecto, es posible mencionar la manera en cómo la iconografía ha sido analizada desde la perspectiva de varios investigadores.

Javier Romero fue uno de los primeros en abordar el tema del tambor asociado con los rituales de Malinalco. En su libro *El Huéhuetl de Malinalco* (1958), el autor argumentó que el uso de este tambor estuvo relacionado específicamente al ritual gladiatorio entre los guerreros cuauhtli-ocelotl y los prisioneros cautivos para el sacrificio al sol (Romero, 1958: 31, 51-52). Por su parte, el antropólogo estadounidense Marshall Saville refirió un par de tambores prehispánicos ya

desaparecidos. En su investigación recuperó informes anteriores en donde se hablaba de un “instrumento musical de guerra” ubicado en la comunidad de Nuestra Señora de la Navidad, llamada *Axzotla* (en lengua indígena), en el estado de Tlaxcala. Además de otro en la comunidad de los Reyes en el mismo Estado (Saville, 1925: 77-78). Vale la pena señalar que, en el caso de los usos rituales a los que pudo estar ligado el tambor, en el templo de la zona arqueológica de Malinalco, pudieron ser realizados ritos de viajes al cielo y al inframundo u otros niveles cósmicos, ya que presumiblemente el símbolo de la representación de esta ciudad significa, de forma alegórica, “la vía de unión entre los tres planos: la tierra, el cielo y el inframundo” (Schroeder, 1985: 87-88, citado en Hernández, 1997: 47).

Visto todo lo cual, es cierto que el tallado de la madera ha significado el elemento más característico del tlalpanhuéhuatl, pero, desafortunadamente, casi todos los estudios y análisis de varios especialistas a lo largo del siglo XX y las primeras dos décadas del XXI se han enfocado en prácticamente solo este aspecto del tambor, descuidando otros factores como el probable lugar de elaboración, los usos a los que pudo estar asociado, más allá del uso específico en el *temalacatl* de Malinalco; los mecanismos de preservación durante más de cuatro siglos asociados a su función social-musical durante el periodo novohispano; y la trasgresión provocada a los habitantes de esta comunidad, derivada de su extracción a finales del siglo XIX.

En contraste, la perspectiva que ofrece la *biografía cultural de los objetos* relaciona la trayectoria de un objeto con los individuos o sociedades que los sostiene social y culturalmente en el tiempo. Los *objetos culturales* presentan una historia propia, aluden a pasados múltiples, contruidos o reinterpretados en momentos históricos específicos. Para Yoko Sugiura, et al., (2013) quienes utilizan esta aproximación metodológica en el estudio arqueológico, la genealogía y el estudio de las transformaciones de los objetos culturales en su trayectoria es fundamental al momento de “*comprender las innovaciones, rechazos o pervivencias en los patrones o estilos*” (Sugiura et al., 2013: 75); pero también las modificaciones en los usos de objetos que continuaron teniendo una vida activa en relación con las sociedades y culturas a las que han pertenecido (Sugiura et al., 2013: 75), como ha sido el caso del objeto del presente estudio. En este sentido, la propuesta de una biografía cultural del

tlalpanhuéhuatl de Malinalco permitió dialogar con esa historiografía desarrollada y aportar una nueva perspectiva sobre su historia.

Un estudio en México que se acercó a esta perspectiva fue el llevado a cabo por el antropólogo francés Guy Stresser-Péan. Su investigación, realizada en la sierra de Puebla en la década de 1950, evidenció cierta continuidad en los usos del tlalpanhuéhuatl entre algunas comunidades de la región, lo que revela un proceso de circulación del objeto resignificado, pero vigente (Stresser-Péan, 2011: 16). Es decir, todos estos instrumentos tienen un alto valor simbólico que prevalece en la comunidad, aunque sus usos rituales y la manera de nombrarlos han cambiado, pasando de tradiciones guerreras a peticiones de lluvia, por citar solo un ejemplo.

Además de la teoría de la biografía cultural, se recurrió al método heurístico¹ para la identificación y recuperación de información de archivo y su interpretación. Vale la pena señalar que esta investigación de corte histórico también recurrió a otras metodologías ligadas a las ciencias antropológica y sociológica a partir del trabajo de campo, el cual se llevó a cabo en diferentes momentos y espacios de Malinalco, así como en el Museo de Antropología e Historia del Estado de México, en Toluca; en la *Macro Plaza "Cuicláhuac"*, en la alcaldía Iztapalapa, y en Metepec, Estado de México. En el trabajo de campo se analizaron espacios simbólicos y museográficos ligados al objeto.

También fueron realizadas entrevistas a profundidad (método cualitativo) a habitantes de Malinalco; artesanos, talladores en madera, funcionarios de las áreas culturales, cronistas e historiadores quienes contribuyeron a la reconstrucción de la biografía de este objeto en sus distintos momentos. Así también, se llevaron a cabo encuestas (método cuantitativo) con la intención de capturar datos puntuales acerca de la percepción que tienen los visitantes del museo respecto al tlalpanhuéhuatl de Malinalco, como pieza histórica y simbólica de la identidad prehispánica. Cabe mencionar que uno de los aportes más significativos de esta investigación fue la conjunción multidisciplinaria desde varios enfoques académicos, como la historia, la antropología, la etnohistoria y la etnomusicología.

¹ Formulado por Bransford y Stein (1984), incluye cinco pasos: Identificar el problema; definir y presentar el problema; explorar las estrategias viables; avanzar en las estrategias; y lograr la solución y volver para evaluar los efectos de las actividades.

Por otro lado, fueron realizadas visitas e investigación a profundidad de los fondos del *Archivo Histórico del Estado de México*; así como del *Archivo General de la Nación*; en la *Hemeroteca Nacional en la UNAM*; en la *Hemeroteca del Estado de México*; la *Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia*; y en el *Archivo Parroquial del Convento Agustino de la Transfiguración*, en Malinalco.

Esta tesis está dividida en tres capítulos; el primero se enfoca en la etapa inicial del tambor, el periodo prehispánico. En él se describe el origen y la relación del tlalpanhuéhuatl de Malinalco con la cultura mexica-tenochca durante el Posclásico tardío. De igual manera se analizan las características físicas, así como de manufactura e iconográficas del tlalpanhuéhuatl.

En el segundo capítulo se analizan aspectos relacionados con los procesos de yuxtaposición cultural que se dan en el encuentro de dos culturas y su sincretismo, así como las negociaciones, tensiones y estrategias que permitan explicar el lugar del tlalpanhuéhuatl en una sociedad en transformación. Por otro lado, este capítulo recupera el contexto del nacionalismo decimonónico para explicar el auge de la disciplina arqueológica en México, específicamente en la etapa porfirista y de la administración del gobernador mexiquense José Vicente Villada, así como la creación del Museo del Estado de México, inaugurado a finales del siglo XIX. En este apartado se buscó responder de qué forma el contexto político y académico durante el porfiriato, coadyuvó al descubrimiento, rescate e incorporación del tambor a finales del siglo XIX, convirtiéndose así en una pieza de estudio patrimonial, con énfasis en el tránsito hacia la modernidad.

El tercer y último capítulo se enfoca en explicar el momento donde el tlalpanhuéhuatl de Malinalco comenzó un proceso de revaloración dentro del discurso museográfico, en el cual se valida la pertenencia del tambor como objeto de arte mesoamericano, por parte de académicos interesados en el rescate histórico y antropológico en México, en un momento de particular interés por el mundo prehispánico, producto del nacionalismo posrevolucionario. Asimismo, son analizadas las políticas culturales en la creación de espacios y recintos museográficos. Así como la resignificación, apropiación y nuevos usos de los tambores prehispánicos por músicos, grupos dancísticos y artesanos en la actualidad.

1. Origen del tlalpanhuéhuetl de Malinalco como objeto de uso ritual durante la época prehispánica.

El primer capítulo de la investigación analiza la etapa inicial del tambor, es decir, el periodo prehispánico. El objetivo es describir el origen y la relación del tlalpanhuéhuetl de Malinalco con la cultura mexica-tenochca durante el Posclásico tardío; para ello se enunciarán los aspectos más importantes de la ocupación mexica de Malinalco. De igual manera, exponer las características físicas, de manufactura, iconográficas y musicales del tlalpanhuéhuetl en particular, así como los usos en ceremonias y rituales de los principales tambores mexicas en general, utilizados por esta cultura como objetos sagrados vinculados a las deidades mesoamericanas. Cabe señalar que la gran mayoría de tesis o estudios recientes, sólo se abocan a describir los usos rituales de los tambores durante el periodo prehispánico, derivado de las imágenes pictográficas de códices y/o murales en donde aparecen las representaciones de los instrumentos.² Asimismo, afortunadamente existen estudios de corte antropológico que investigan entre comunidades indígenas actuales la presencia de instrumentos musicales de probable origen prehispánico. Los temas de estos trabajos están principalmente enfocados en la sonoridad, la iconografía (si es

² Al respecto, existen los trabajos de Both (2002), Martí (1955), Zalaquet (2020), entre otros.

que está tallado), el material de fabricación y los usos rituales que puedan tener (Barrera, 2011; Camacho 2008). Esta investigación pretende analizar la mayor cantidad posible de elementos para enriquecer la historiografía dedicada al tambor mexica.

1.1 Malinalco: herencia mexica del Posclásico.

Si bien es cierto, como lo señalan Rosaura Hernández y Raymundo Martínez (2006), que, a pesar de una cierta escasez de fuentes directas de Malinalco, este lugar posee una historia antigua y notable, relacionada con los principales grupos étnicos asentados en la región del Valle de Toluca desde hace siglos, pero principalmente, en su asociación con la cultura mexica durante las últimas décadas del Posclásico Tardío. La mayoría de estas fuentes pertenecen al periodo novohispano, las cuales incluyen códices, historias y crónicas. Asimismo, en los últimos años han aparecido evidencias arqueológicas importantes. Sin embargo, afirman ambos académicos, la gran mayoría de estas fuentes enfocaron su atención en poblaciones distintas a este pueblo, principalmente hacia los grupos de la Cuenca de México, es decir, en los actuales estados de Puebla e Hidalgo. Debido a lo anterior, las menciones a Malinalco no fueron numerosas, aunque sí de gran relevancia (Hernández y Martínez, 2001: 83).

En la actualidad, el municipio se localiza al extremo sur de la porción occidental del Estado de México. La cabecera municipal se encuentra a 65 kilómetros de la ciudad de Toluca y a 95 kilómetros de la capital de la República. Colinda al norte con los municipios de Tenancingo, Joquicingo y Ocuilan; al este con el municipio de Ocuilan y el Estado de Morelos; al sur con el Estado de Morelos y con los municipios de Zumpahuacán y Tenancingo; al oeste con los municipios de Zumpahuacán y Tenancingo (INEGI, 2010: 4) (véase mapas 1 y 2).

Un dato interesante en el paisaje de la zona es la forma de los cerros. Debido a la erosión sobre el tipo de roca que los componen, ha formado una serie de montículos escarpados que en ocasiones parecen cortados a plomo; es decir, por estar constituidos de toba volcánica compactada, son de menor dureza y la erosión les ha ido dando una peculiar configuración (Galván, 1984: 17). Estos datos permiten conocer las particularidades del entorno en donde se desarrolló la urbe mexica-

Malinalco por los mexicas fue un objetivo importante. Uno de los motivos fue debido al cultivo de maíz, producido por los malinalcas y anhelado por el pueblo conquistador; otro más, se debió a la importancia comercial de Malinalco, derivada de su posición geográfica como ruta alterna para arribar a regiones de tierra caliente (Iracheta, en Hernández 2001: 119).

En la *Historia de los Mexicanos por sus Pinturas*, se señala que durante el gobierno de Axayácatl (1469-1481) éste “*hizo señor de Malinalco a Citlacoací*”. Sin embargo, existe en este hecho cierta discrepancia en los datos proporcionados por los estudiosos del tema. Como lo señala Luis Javier Galván, este mismo personaje es referido en los “Anales de Tlatelolco” como el *Teomama* de los malinalcas, durante su salida de Aztlán (Galván, 1984: 159). Por su parte, Fray Diego Durán narró que, al arribo de los europeos a las costas del Golfo de México, Moctezuma solicitó a los pintores más ancianos de Malinalco noticias que sus antepasados les hubiesen transmitido, acerca de estos nuevos personajes, surgidos en el imperio de muy reciente aparición, para lo cual:

Los de Malinalco sacaron una pintura y se la mostraron [a Moctezuma] en la cual estaban pintados unos hombres con un ojo en la frente como cíclopes y le dijeron que sus antepasados les dijeron que aquellos [los cíclopes] habían de venir a esta tierra y la habían de poseer. Los del Marquesado le dijeron y mostraron una pintura en la cual estaban unos hombres medio peces, de la cintura abajo y le dijeron que aquellos habían de venir a esta tierra. Otros le mostraron unos hombres pintados medio hombres, medio culebras. En fin, ninguno mostraron cosa que acudiese a la pintura que deseaba. (Durán, 1967: 11-12).

Finalmente, durante la conquista española, Malinalco tuvo una notoria participación. Fue atacado por los españoles y sus aliados ante la posibilidad de que esta ciudad acudiera en auxilio de los mexicas. Derrotar al pueblo de Malinalco no fue sencillo para los españoles, debido a lo escarpado del terreno y por la presencia de buena parte de la élite guerrera mexicana (Hernández y Martínez, 2001: 84). Las provincias de Malinalco y Matlatzincó fueron las últimas en ser conquistadas por los españoles. En la primavera de 1521, Malinalco se alzó en armas tratando de ayudar al emperador *Cuauhtémoc* en su lucha contra los conquistadores españoles (Iracheta, 2001: 126).

1.2 Una aproximación general a la organología prehispánica mexicana.

Este apartado expone una breve sección que da muestra de la vasta organología prehispánica mexicana. Cabe señalar que desplegar y analizar toda la gama de instrumentos musicales utilizados por el pueblo azteca sería una labor extensa la cual no corresponde con el objeto de estudio de esta tesis. Sin embargo, para fines ilustrativos y una mejor comprensión de este capítulo, se ha incluido una acotada selección de instrumentos musicales mesoamericanos, los cuales fueron mencionados con mayor frecuencia tanto por las fuentes documentales como por los cronistas del siglo XVI, interesados en las tradiciones musicales del pueblo mexicano.

A nivel metodológico, los instrumentos musicales prehispánicos han sido clasificados por diversos sistemas, según las características de éstos. Uno de los más aceptados desde hace más de un siglo, tanto por arqueólogos como por musicólogos, continúa siendo el de Sachs-Hornbostel (1914), acuñado por los etnomusicólogos Curt Sachs (1881-1959) y Erich von Hornbostel (1877-1935). Esta clasificación divide a las familias de instrumentos en cuatro tipos: idiófonos, aerófonos, cordófonos y membranófonos (Marroquín, 2017: 4).

Los idiófonos son instrumentos musicales que producen un sonido musical o ambiental con la vibración del cuerpo del propio instrumento, sin la necesidad de cuerdas, membranas o cualquier otro tipo de resonador. Entre los idiófonos mesoamericanos más utilizados se encuentran el *omichicahuaztli*, el *áyotl*, y el *chicahuaztli*. Este tipo de instrumentos eran utilizados frecuentemente en ritos funerarios, principalmente el primero de éstos, elaborado con *“un hueso ranurado transversalmente, tipo raspador, el cual era frotado con otro hueso, piedra pulida o astas de venado, que a su vez era colocado sobre un cráneo humano o una calabaza hueca como resonadores”* (Marroquín, 2017: 5) (véase imagen 2).

Dentro de la clasificación *Sachs-Hornbostel* de los instrumentos musicales prehispánicos, los que destacan por su tamaño y compleja elaboración son los membranófonos, es decir la familia de percutores; ya sean verticales: huéhuétl, panhuéhuétl y tlalpanhuéhuétl, conocidos comúnmente como tambores de membrana;¹⁰ y los horizontales, principalmente el teponaztli.

El huéhuétl ha sido uno de los tambores más representados en los manuscritos, tanto de manufactura prehispánica como colonial. Su origen y usos están asociados directamente con ritos ceremoniales, festividades diversas y, principalmente, con deidades. De alguna manera, junto con el tlalpanhuéhuétl, constituyen el centro de gravedad de cualquier ritual en donde la música se hace presente. Acompañaron no solamente los actos más importantes de la sociedad mexicana, sino que además simbolizaron, por medio de su presencia y sonoridad, el puente entre los dioses y los seres humanos.

El huéhuétl está diseñado para ser tocado con las palmas y los dedos de las manos, como se sigue haciendo con instrumentos similares en la actualidad, tal es el caso del *bongó* afrocubano. Según Martí, “*con esta técnica se podían producir varios efectos y lograr, al menos, tres sonidos afinados*” (Martí, 1955: 25) (véase imagen 9). De igual manera, el investigador indicó que todos estos sonidos y efectos solamente pudieron ser producidos tocando el *huehuétl* con los dedos y las manos, tal como fue la costumbre en la época prehispánica, no así con las *baquetas*¹¹ forradas de lana utilizadas en la actualidad; ya que en prácticamente todas las representaciones del huehuétl, quienes lo ejecutan aparecen tocándolo con las manos: “*No podemos dudar que los músicos prehispánicos conocían las posibilidades acústicas de sus instrumentos y los ejecutaban en la forma adecuada para aprovechar todos sus recursos musicales*” (Martí, 1955: 29).

¹⁰ Debido al parche o cuero, habitualmente de piel de algún animal que produce las vibraciones necesarias para generar el sonido musical.

¹¹ Palo delgado y largo con que se toca un instrumento de percusión, especialmente el tambor y otros instrumentos similares (Diccionario Oxford, consulta en línea).

Sorprende el hecho comentado por Samuel Martí (1955), que, en la década de 1930, existían alrededor de cincuenta teponaztlis pertenecientes a diferentes culturas, de los cuales quince de ellos fueron estudiados por Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza en su obra *Los huéhuetls en las sociedades precortesianas* (1933): “De estos quince, siete producían un intervalo de tercera menor, cuatro de quinta, dos de segunda mayor, uno de cuarta y, el último, de tercera mayor.” (Martí, 1955: 33). Considerado uno de los instrumentos sagrados en varias regiones de Mesoamérica¹² fue representado en gran cantidad de códices, especialmente de la cultura mexicana (Marroquín, 2017: 4).

Otro de los instrumentos que forman parte de la familia de los membranófonos es el tlalpanhuéhuatl, que comúnmente es confundido con el huéhuetl. Sin embargo, sus características físicas lo hacen particular, ya que dentro de la familia de los tambores es el de mayor dimensión y, por lo tanto, el que ofrece el sonido más grave y profundo. Como se verá a lo largo de esta investigación, este instrumento tiene un valor y apreciación particular, debido a sus dimensiones, sus implicaciones históricas y culturales, así como por la escasa pervivencia de estos en la actualidad.

La materialidad de la cultura y las prácticas sociales prehispánicas han hecho posible, para los estudiosos, que se logren contrastar otro tipo de fuentes, como los códices; que ofrecen memorias, relatos e imágenes de la vida política, económica y cotidiana de sociedades como la mexicana. La indagación sobre sus usos y significaciones es producto del análisis iconográfico y sonoro de los objetos en combinación y contraste con esas otras fuentes documentales, aspecto que a continuación se detalla a través de la recuperación de manuscritos indígenas y europeos y lo mencionado al respecto de los usos de estos instrumentos en el entramado identitario mexicano.

¹² En la región maya es conocido con el nombre en esa lengua de *Tunkul*.

1.3 El sonido de los dioses: la música y danza entre los mexicas.

La música ha representado uno de los más importantes cohesionadores sociales de la humanidad. Prácticamente, todos los pueblos le han otorgado uno de los papeles más destacados dentro de la cultura; con el objetivo de alcanzar, por medio de sus sonidos, la comunicación con lo sagrado, logrando así el diálogo con los dioses para trascender a otros espacios de conciencia espiritual.

Es necesario entender la importancia que tuvo la música en la sociedad mexicana, especialmente acrecentada desde el Posclásico Tardío (1200-1521 d.C.), periodo a partir del cual esta cultura logró consolidar un vasto imperio, ávido de exaltar su presencia y preeminencia frente a otros pueblos mesoamericanos. La música fue uno de los elementos utilizados por este pueblo para manifestar esa superioridad, ya que estuvo presente en todos los ámbitos de la vida militar, económica, política, religiosa y artística de su sociedad. Junto con los mecanismos necesarios para recrearla, ésta se volvió parte esencial de la espiritualidad emanada de cantos e instrumentos musicales que, mediante sus sonidos armoniosos, permitieron exaltar las formas más avanzadas del arte sonoro. Fue tal la jerarquía del ámbito acústico, que este no se limitó únicamente a un mero esparcimiento lúdico y colectivo entre los mexicas, por el contrario, fue uno más de los vehículos conectores de la comunicación humana con las deidades del vasto panteón mesoamericano.

Así también, para este pueblo la música representó uno de los actos más importantes en prácticamente cualquier actividad ritual o cotidiana en su vida. De esta manera, Fray Bernardino de Sahagún mencionó a lo largo de su obra varios episodios que aluden a la relación de esta sociedad con la música, así, por ejemplo:

y luego a la noche comenzaban la fiesta, tocaban sus teponaztles y sus caracoles, y los otros instrumentos musicales, sobre el Cu de Tláloc. Y cantaban en los monasterios, y tocaban las sonajas que suelen traer en los areitos. De todos estos instrumentos se hacía una música muy festiva, y hacía velar toda aquella noche a los captivos que habían de matar al día siguiente, que los llaman imágenes de los tlaloques (Sahagún, 2000 [T. I; C. XXV]: 207).

Por otro lado, el historiador Hernando Alvarado Tezozómoc (1530-1610), al describir los sacrificios dedicados a la fiesta en honor a *Huitzilopochtli* mencionó varios instrumentos mesoamericanos, entre ellos el *tlalpanhuehuetl*:

estando cada uno en sus lugares o mataderos por mejor decir, comenzaron los sacerdotes a tocar las cornetas, que eran como hemos dicho, el **teciztli**, un caracol grande o bocina de hueso blanco que atemorizaba las carnes al que la oía, y juntamente golpearon el **Teponaztle** y el atambor grande que llamaban **Tlalpanhuehuetl**,¹³ y las sonajas **ayacachtli**, y golpearon el hueso de la tortuga, que llamaban **Ayotl**, y los cuernos de venados aserrados como dientes de perro, que decían **Chicahuaztli**, y esto en todos los templos donde habían de degollar, y estaban los degolladeros (Alvarado, 1944: 331).

Asimismo, casi por lo general, y en prácticamente todas las culturas del mundo, los mitos que dan origen a manifestaciones culturales suelen estar acompañadas de narraciones extraordinarias. En el caso del pueblo mexica, una de las versiones más remotas de cómo los seres humanos obtuvieron el regalo de la música, por parte de los dioses, lo refirió Clavijero en su *Historia Antigua*. Esta leyenda relata la creación del sol en Teotihuacán y, a partir de ese acontecimiento y tras intentar agredir al recién formado astro y no conseguirlo, Xólotl asesinó a cada uno de sus hermanos para después quitarse él mismo la vida:

los hombres quedaron melancólicos por la pérdida de sus señores; pero a uno de ellos mandó Tezcatlipoca que fuese a la casa del sol, y de allí llevase la música para celebrar su fiesta [...] decían los mejicanos que este había sido el origen de la música y de los bailes con los que celebraban las fiestas de sus dioses [...] (Clavijero, 1953: 168).

Desde esta leyenda recuperada por el historiador jesuita del siglo XVIII, el origen de la música está anclado al sol; aspecto que resulta por demás interesante porque, como se verá más adelante, las alusiones a este símbolo divino están presentes en los análisis iconográficos que se hacen para explicar la relación entre música, sacrificio, guerra y sacralidad. Por su parte, Ángel María Garibay narró un mito de características similares donde de nueva cuenta la casa del sol es el lugar donde se

¹³ Llama la atención que Tezozómoc fue uno de los pocos cronistas de la época en referir correctamente el nombre del tambor.

encontró un espacio idóneo para manifestarse por medio de la música. Un ejemplo de ello podría ser la muerte de algún gobernante o personaje importante, quien podía ser enaltecido durante la ceremonia funeraria, acompañando el ritual por un estilo musical creado de forma específica, el cual brindara suntuosidad y reverencia al acto. Tal fue el caso del monarca *Ahuíztli* (1486-1502). En el siguiente pasaje, fray Diego Durán (1967), describió la solemnidad que acompañó el ritual funerario del tlatoani azteca:

“todos los señores y reyes presentes tomaron sobre sus hombros el cuerpo del Rey Ahuizotl y lleváronlo á un lugar de descanso [...] luego que llegó el cuerpo á los pies del ydolo Vitzilopochtli (sic) tocaron los instrumentos funerales, aquellos tañedores que tenían este oficio, los cuales tocaban un son muy diferente del que se tocaba en las fiestas y solenidades [...] luego en aquél punto los sacerdotes tomaron sus cuchillos de sacrificar, y uno á uno sacrificaron todos aquellos esclavos que los reyes y grandes señores avian ofrescido, echándolos despaldas sobre el atambor de palo con que avian venido tañendo los sones y cantos funerales [...]” (Durán, 1967: 408).

Mantener el alto nivel musical en la corte del huey tlatoani¹⁴, representó una labor de gran compromiso y dedicación. Así como hubo cargos especializados en el control y buen desempeño de las labores sacerdotales, ya que: *“todo el día hacían areito o danza en su presencia, cantando y bailando a su modo, y tanían caracoles como cuernos, y tanían atambores y teponaztli, que son atambores de madera”* (Sahagún, 2000, [T. I.; C. XIII]: 87).

Sin lugar a duda, la música era fundamental en las formas ceremoniales de las cortes y de la dinámica política entre los mexicas en sus escalas más altas de la jerarquía social. Incluso, el encuentro entre mexicas y españoles estuvo acompañado de música:

Salió Cortés de Tlaxcalla con toda su gente y con un gran número de tropas [...] Poco antes de llegar a Cholollan, vinieron á encontrarlo los principales señores y los sacerdotes con los incensarios en la mano y con música de instrumentos, y después de haber hecho las acostumbradas ceremonias de respeto, dijeron al general que entrase con todos sus españoles y los totonacos (Clavijero, 1853: 233).

¹⁴ Término apropiado para referirse al máximo gobernante mexica. Gran Diccionario Náhuatl; Molina www.gdn.iib.unam.mx (consulta en línea, 4 de enero 2023).

Es importante señalar que más allá de los orígenes mitológicos, los cuales resultan importantes para entender la relación entre identidad y cohesión de la cultura mexicana, en esta investigación hay un interés puntual por la materialidad de esa cultura, expresada en los instrumentos musicales; medio por el cual se creaba la música y se propiciaban los rituales acompañados de danzas dentro de la vida social y política de esta sociedad.

1. 4 Tambores de origen prehispánico: entre la guerra, el sacrificio y la ritualidad.

De los instrumentos que conformaban la cultura material musical de los mexicanos, para la presente investigación se destacan los tambores en sus diferentes versiones, los cuales representaron la base de la expresión musical mesoamericana. Éstos, en sus distintas formas y dimensiones, respondieron a usos variados y contrastantes entre sí. Bien fueron utilizados para recrear sonidos melodiosos y agradables para el oído; para alentar posibles ataques contra pueblos enemigos; acompañar rituales, siendo estos festivos, sacrificiales, gladiatorios, etcétera (Alvarado Tezozómoc, 1944; Campos, 1958; Clavijero, 1853; Durán, 1967; Sahagún, 2000).

El misionero franciscano fray Bernardino de Sahagún, mencionó el uso de los tambores al señalar que: *“eran buenos cantores, y mientras cantaban o danzaban usaban atambores y sonajas de palo que llaman ayacachtli. Tañían y componían y ordenaban de su cabeza cantares curiosos”* (Sahagún, 2000 [T. III; C. XXIX]: 953). Esta información fue replicada por Miguel León Portilla, quien comentó acerca de los cantares compuestos por los sacerdotes, interpretados en sus fiestas acompañados siempre al son del teponaztli y tlalpanhuéhuetl (León Portilla, 2011: 268).

Una de las primeras descripciones físicas acerca de los tlalpanhuéhuetl fue la que realizó Sahagún, en ella mencionó:

usaban de atambor y de tamboril. El atambor era alto, como hasta la cinta, de la manera de los de España en la cobertura. Era el tamboril de madero hueco, tan grueso como un cuerpo de hombre, y tan largo como tres palmos, unos pocos más y otros pocos menos, muy pintados (Sahagún, 2000 [T. II; C. IX]: 743).

Décadas más adelante, a finales del siglo XVI, Alvarado Tezozómoc realizó una breve, pero notable descripción del tambor vertical, señalando que:

El huehuetl o tambor mexicano, era un cilindro de madera, de tres pies de alto, curiosamente labrado, y pintado por la parte exterior, y cubierto en la superior de una piel de ciervo, bien preparada, y extendida, que aflojaban o apretaban de cuando en cuando, para que el sonido fuese más grave, o más agudo. Tocábase con los dedos, y requería gran destreza en el tocador (Tezozomoc, 1944:50).

De esta manera, la combinación del huéhuetl o tlalpanhuéhuetl junto con el teponaztli, daba como resultado un ambiente musical sonoro, creando una armonía agradable al oído, acentuada además por la capacidad multi-tímbrica del teponaztli de producir dos o más notas que acompañaban y matizaban la estridente frecuencia sonora del tlalpanhuéhuetl. Sin embargo, a pesar de eso, el tlalpanhuéhuetl tenía la posibilidad de emitir hasta tres “notas” musicales distintas. León Portilla, en sus indagaciones en cuanto al sonido musical mesoamericano determinó que los tambores principales fueron efectivamente el huehuetl (en sus distintas variantes) y el teponaztli. Ambos huecos en su interior, labrados y pintados con maestría. Mencionó además que los primeros podían lograr distancias de afinación interválicas de una quinta¹⁵ (León Portilla, 2011: 260).

Al respecto, Sahagún comentó que *“todo el día hacían areito o danza, cantando y bailando a su modo, y tenían caracoles como cuernos, y tañían atambores y teponaztli, que son atambores de madera”* (Sahagún, 2000 [T. I; C. XIII]: 87). De esta manera, las danzas, el canto y la música instrumental formaban una triada indisoluble. Prueba de ello son las representaciones expuestas en códices, tanto prehispánicos como coloniales (véase imágenes 11 y 12).

¹⁵ Distancia entre dos sonidos musicales separados por siete semitonos.

con instrumentos de viento.¹⁶ De esta manera, es posible señalar que tanto el tlalpanhuéhuatl como el teponaztli pudieron representar la máxima dualidad instrumental percusiva dentro de la organología mexica-tenochca.¹⁷ Al respecto y, afirmando lo mencionado por León Portilla, el antropólogo Guy Stresser Pean destacó la importancia y presencia indisoluble de ambos percutores mesoamericanos:

Numerosos indicadores de la época prehispánica muestran que, en casi toda el área cultural mesoamericana, la música ritual incluía el uso de una pareja de tambores sagrados. En esta pareja, el elemento macho estaba representado por un tambor vertical de una membrana, llamado en náhuatl huehuatl, o tlalpanhuehuatl, y el elemento femenino estaba representado por un tambor xilófono de dos membranas vibrantes, llamado en náhuatl teponaztli (Stresser Pean, 2011: 16).

De tal manera, las evidencias mostradas por varias crónicas permiten intuir que, al menos en las danzas y, probablemente en algunas festividades más, tanto el tlalpanhuéhuatl como el teponaztli representaban los principales instrumentos utilizados, ya que el centro de gravedad rítmico de toda la ceremonia -con una notable importancia tímbrica frente a otras cualidades musicales como la melodía y armonía producidas por las flautas o cualquier otro tipo de aerófono-, recaía en estos dos tambores.¹⁸

Por otro lado, los tambores fueron utilizados en diferentes momentos de la ritualidad, tanto religiosa como política de los mexicas. Algunas de las prácticas vinculadas con estos instrumentos incluían el acompañamiento para la caza de animales, así como de personas. En otras ocasiones el acompañamiento de los tambores estuvo relacionado directamente con los sacrificios humanos, uno de éstos, vinculado al octavo mes, llamado *huey tecuilhuitl*. De esta manera:

Ocho días duraba este convite que hacía el señor a los pobres, porque cada año en este tiempo hay falta de mantenimientos y hay fatiga de hambre [...] Danzaban hasta bien noche. Cesaban a la hora de las nueve de la noche. En cesando el que tañía el atambor y teponaztli, luego todos se paraban y luego comenzaban de ir a sus casas (Sahagún, 2000 [T. III; C. XXVII]: 216-217).

¹⁶ Flautas unitubulares, multitubulares, globulares, de agua, ocarinas, silbatos, chirimías, trompetas, etc.

¹⁷ La organología se refiere al conjunto de instrumentos musicales pertenecientes a un determinado momento histórico, grupo social o corriente artística-musical.

¹⁸ En la descripción de un ritual dancístico, Clavijero resaltó que “*todos estos círculos [de personas danzando] tenían por centro al huéhuatl y al teponaztli*” (1853: 176). Aspecto que pudo constatar durante el trabajo de campo para esta investigación, realizado entre los meses de junio de 2023 a enero 2024.

Durán, por su parte, mencionó que, además de las danzas para los cautivos en las guerras, el toque de los atabales¹⁹ durante los sacrificios eran parte integral de la ritualidad. Un ejemplo de esto fue el sacrificio de los mexicanos hacia los huastecos, en la fiesta del *Tlacaxipehualiztli*, donde “*salieron luego los viejos que llamamos Tecuacuiltin y los cantores del templo y pusieron su atambor y al son del empeçaron à bailar y cantar*” (Durán, 1967: 176-177).

En cuanto a la ritualidad relacionada con la milicia y los actos heroicos en batalla, años más adelante, en la segunda mitad del siglo XVIII, Clavijero registró un testimonio acerca del joven *Moctezuma (Xocoyotzin)* quien, siendo general al término y triunfo de la batalla de conquista de *Xochimilco* “*fue recibido por los sacerdotes xochimilcas con música de flautillas y atabales*” (Clavijero, 1853: 83). Cabe señalar, que los tambores y otros instrumentos musicales también formaron parte de actividades cotidianas que contribuían a marcar horarios específicos a lo largo del día (Escalante, 2021: 229; León Portilla, 2009: 143). Al respecto, se tiene registro del uso de múltiples instrumentos en rituales de autosacrificio, los cuales eran realizados al inicio y término del día (Sahagún, 2000 [T. II; C. XXIX; P. IV]: 492).

Por otra parte, según las fuentes etnohistóricas, uno de los usos más comunes al ejecutarse el tlapanhuéhuetl de forma unísona, sin el acompañamiento del teponaztli, solía ser con un fin distinto al musical. De esta forma, podía ser utilizado para alertar a la población de posibles ataques enemigos o para intimidar al oponente, pero también, como ya fue mencionado, para indicar ciertos momentos puntuales de cada una de las tareas o ceremonias del día (Escalante, 2004: 206). Así, uno de los usos cotidianos del tlapanhuéhuetl fue acompañar durante las noches a los jóvenes que vigilaban hasta el amanecer, de esta manera:

Velaban los mancebos que se criaban en el telpuchcalli, y cantaban de noche, porque si alguno de los enemigos venían de noche oyese de lexos (sic) que velaban y no dormían. Y los sátrapas rondaban de noche, tocando sus bocinas, y respondíanlos en todas partes y en todos los del telpuchcalli, tocando las bocinas y teponaztli y atambores (Sahagún, 2000 [T. II; C. XVII, P. Quinto]: 769).

¹⁹ Etimológicamente se trata de un tambor pequeño de parche doble tocado habitualmente en fiestas públicas, sin embargo, era común el uso de este término entre cronistas novohispanos, principalmente de los siglos XVI y XVII. Diccionario de la Real Academia Española, www.dle.rae.es, consultado el 4 de enero de 2023).

Asimismo, Alvarado Tezozómoc, describió uno de los momentos en que el tlalpanhuéhuatl era ejecutado en la ceremonia donde se rendía homenaje a los hombres muertos en batalla, así comentó:

Luego venían los deudos y parientes, que significaban que envolvían el cuerpo muerto Tequimiloa Tettlepantlaza, quiere decir, el envolver el cuerpo, y tocaban el atambor solo, menos el Teponaztle, con solo el tlalpanhuehuatl, comenzaban a cantar los parientes con muy baja voz un canto dolorido, y entonces salían las mujeres, hijos y deudos haciendo llantos, dando de palmadas y torciendo los dedos (Alvarado, 1944: 233).

Por otra parte, ciertos mitos mesoamericanos refieren acerca del “alma” que poseían algunos instrumentos musicales. Fray Diego Durán relata las cualidades “humanas” tanto del huéhuatl como del teponaztli entre los mayas:

eran llamados poc y tunkul, respectivamente, son dioses que han caído en desgracia para sufrir el exilio en la tierra [...] Se les honraba en México y en Texcoco y en muchas partes de la tierra como a Dios y les hacían ofrendas y ceremonias como a cosa divina (Durán, 1967: 189).

De igual manera, León Portilla señaló algunos elementos dentro de los tambores, especialmente aquellos asociados a su material de fabricación, lo que de alguna manera muestra la multiplicidad de formas y materiales con los que se creaban:

Los atabales, que aparecen mencionados en múltiples cantos, forman ellos mismos el escenario del canto, son huehuehtitlan, “el lugar de los atabales” y estos pueden ser tecuitlahuéhuatl, tambores de oro; chalchiuhuéhuatl, de jade; teoxiuhuéhuatl, de turquesas e incluso icnohuéhuatl, tambores hechos de tristeza, como los seres humanos, los atabales nacen: ¿canin tlacati tohuehueh?, es decir, ¿Dónde ha nacido nuestro atabal? (León Portilla, 2009: 155).

Por lo tanto, si existían y “nacían” tambores “hechos de tristeza”, se valida la afirmación acerca de que ciertos instrumentos musicales poseían un alma o alguna cualidad humana vinculada con las divinidades, dotándoles de una sacralidad muy particular. Algunas fuentes apuntan a usos diversos de los tambores, específicamente

aquellos concernientes al más imponente de todos, el tlalpanhuéhuatl. Casi todos éstos de carácter ceremonioso, pero también en prácticas rituales más asociadas con la vida cotidiana del pueblo. Tal es el caso de una de las costumbres de los jóvenes del *calmécac* descrita por Pablo Escalante:

Al salir el sol retumbaba el enorme tambor del templo de Quetzalcóatl.²⁰ Entrada la noche, los jóvenes del Calmécac salían tocando flautas y teponastles y a la media noche tocaban las trompetas de caracol. La primera señal sonora se transmitía desde el centro de Tenochtitlán, seguida de una réplica producida por múltiples emisores de la periferia” (Escalante, 2004: 206).²¹

Había una diferencia entre el instrumental diurno y nocturno. Evidentemente el tlalpanhuéhuatl al estar relacionado con el sol, pertenecía a la primera categoría. Como se verá en el apartado 3.1 de esta investigación, uno de los consensos generalizados por parte de los diversos estudios al tambor, desde finales del siglo XIX, tanto por académicos extranjeros como nacionales, es el hecho de relacionar los usos de este objeto-instrumento al astro rey. Además de la dualidad indisoluble y complementaria de la naturaleza femenina y masculina entre el tlalpanhuéhuatl y el teponaztli, están presentes también las cualidades tímbricas de sus respectivos sonidos: uno grave y potente, mientras el otro agudo y suave.

Otro aspecto notable por destacar es la indisoluble dualidad establecida en la cultura mexica entre el tlalpanhuéhuatl y el teponaztli. Los manuscritos, así como los más destacados cronistas de la época e investigadores contemporáneos, han mencionado la constante y sistemática ejecución concertada entre estos dos instrumentos, los cuales se complementaban a la perfección mutuamente (Castañeda, 1933: 264; León Portilla, 2009: 157; Stresser-Pean, 2011: 153).

De igual manera, el cronista Alvarado Tezozómoc, en su obra titulada *Crónica Mexicana*, brinda el siguiente pasaje en donde evidencia el lugar preponderante de estos objetos musicales y su carácter simbólico: “[...] *la ciudad de Tlatelolco, al haber sido vencida, se vio obligada a entregar a los mexicas su huéhuatl y su teponaztli, aparentemente como prueba de sumisión*” (Tezozómoc, 1878: 396,

²⁰ Es muy probable que se refiere a la versión más imponente de los tambores verticales, el tlalpanhuéhuatl.

²¹ Resulta notorio que los instrumentos de viento, así como el teponaztli, generalmente se asociaran a las horas nocturnas mediante sonidos agudos (ámbito femenino-noche). Por su parte el gran huéhuatl, y sus sonidos graves, está vinculado con la luz solar (ámbito masculino-día) (Escalante, 2004: 206, Stresser Pean, 2011: 17).

citado en Stresser-Pean, 2011: 156). Por su parte, uno de los primeros cronistas de la época, Bernal Díaz del Castillo, escribió que los golpes del tlalpanhuéhuatl desde la pirámide de Tenochtitlán causaban pánico entre los soldados españoles, ya que anunciaban los ataques suicidas de los guerreros mexicas durante los últimos momentos de resistencia indígena (Díaz, 1972: 149).

Si bien el tema central de esta investigación es específicamente el tlalpanhuéhuatl de Malinalco, es importante destacar que no es el único tambor de origen prehispánico preservado hasta la actualidad. Afortunadamente, se cuenta con la identificación de más piezas las cuales forman parte de colecciones en algunos museos de México y el extranjero, así como otras resguardadas por las propias comunidades de origen, hecho que en ocasiones dificulta su estudio, clasificación y correcto registro. No obstante, se puede decir que el tlalpanhuéhuatl de Malinalco representa una de las piezas mejor conservadas hasta este momento.

En el Museo Nacional de Antropología e Historia se encuentra exhibido un magnífico teponaztli el cual en algún momento a principios del siglo XX fue atribuida su procedencia tanto a Chalco como a Malinalco, el cual en la actualidad se ha determinado que procede de ésta última comunidad, incluso se cree que pudo ser el complemento musical del objeto de estudio de la presente investigación. Fue adquirido alrededor de 1891 por el Museo Nacional de México, al ser fotografiado para participar en la “Exposición Histórico-Americana” en la ciudad de Madrid de 1892. En cuanto a su grabado, presenta la imagen de algún animal con pelo; sus patas se encuentran flexionadas a ambos lados del cuerpo, en una postura de nado, sugerida por el investigador Jesús Galindo y Villa (1867-1837). El pelo aparece rodeando la cabeza “*cortado en rizos estilizados*” (Nicholson, 1983: 149), mientras que la boca, abierta, contiene dientes naturales de algún animal incrustados en las encías. De igual manera, la concavidad de los ojos sugiere la inserción de algún objeto, probablemente algún tipo de concha. Existen divergencias en cuanto a la identificación plena del animal grabado en el cuerpo del tambor, los cuales pueden representar al mítico *cipactli*, algún cocodrilo, o un coyote. Asimismo, se ha sugerido la posibilidad de un lobo, animal desaparecido en la actualidad en esta región, pero que en algún momento habitó esta zona del país. Aunado al jaguar, el puma, el águila y el coyote, este cánido representaba “*la ferocidad y la naturaleza depredadora*

instrumento que se toca por arriba” (Romero, 1958: 45). Sin embargo, cabe señalar que estas afirmaciones no son del todo correctas. Si bien es cierto que los tres tambores presentan similitudes en su aspecto y forma cilíndrica, el uso que le dio Romero Quiroz a los sufijos en náhuatl *pan* y *tla* son inapropiados para referirse a las cualidades que él mismo expone acerca del tambor.

Sin embargo, el primer investigador contemporáneo en utilizar correctamente los términos huéhuetl, panhuéhuetl y tlalpanhuéhuetl, fue Rubén Campos, en su obra, *El folklore y la música mexicana*, publicada en 1928. En su libro, el autor analiza las danzas y fiestas acompañadas de los instrumentos y los usos que estos tenían.

Los aztecas distinguían claramente el sonido del huéhuetl, la invitación a la danza, del tlalpanhuéhuetl, instrumento voceador de guerra cubierto por una piel de océlotl, y del teohuéhuetl, el terrible instrumento del teocalli mayor, voz de alarma y grito ronco de exterminio de la imperial ciudad carnicera (Campos, 1928: 28).

Como puede apreciarse en la cita anterior, el autor no solo identificó correctamente los usos específicos de cada uno de los tambores, además mencionó una tercera categoría de tambor, el *teohuéhuetl*, es decir un tambor “sagrado” o “divino”, ya que el sufijo *teo* proviene de la raíz nominal *teotl* = dios, deidad, divinidad. De igual manera apuntó que el uso de este tambor estaba asociado directamente al *teocalli mayor*, es decir, al templo principal de la majestuosa Tenochtitlan²⁴ (Campos, 1928: 28).

Por otro lado, cabe señalar que tanto el historiador Javier Romero, como los musicólogos Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, no fueron del todo precisos en sus afirmaciones acerca de la traducción correcta del náhuatl de los distintos vocablos asociados al tambor vertical prehispánico. Por un lado, Romero (1958) cometió varias irregularidades al respecto, argumentando que el huéhuetl de Malinalco era conocido como *Panhuéhuetl*, para indicar que se tocaba “por su parte superior”, y también se le podía nombrar “tlalpanhuéhuetl” (sic), para denotar que era un tambor el cual se ejecutaba “por arriba”.²⁵

²⁴ Sin embargo, cabe señalar que no existe ninguna representación gráfica de éste enorme tambor señalado por Campos.

²⁵ La narración de Clavijero respecto a este tambor en específico es reveladora: “Entre los texcocanos, y tal vez entre otros pueblos, daba el rey o el general la señal de la batalla con el sonido de un tamboril que llevaba cargando sobre los hombros (Clavijero, 1853: 165).

De igual manera, Castañeda y Mendoza utilizaron los términos antes mencionados de manera aleatoria, no diferenciando correctamente los tres tipos de tambores, incluso nombraron *panhuéhuatl* al *tlalpanhuéhuatl* de Malinalco. Por su parte, el etnólogo Guy Stresser Pean tuvo más cuidado al diferenciar los tres tipos de tambores (*huéhuatl*, *panhuéhuatl* y *tlalpanhuéhuatl*), ya que utilizó correctamente el sufijo *tlal*, para denotar que se refería a algo asociado con la tierra (Stresser, 2011: 159).

Por otro lado, se presume, gracias a la erudición de la obra de Sahagún, que muy probablemente el *panhuéhuatl* fue un tipo distinto de tambor con relación al *huéhuatl* y *tlalpanhuéhuatl*, diferenciado notablemente tanto por su aspecto físico como por sus cualidades y uso, de esta manera, el fraile franciscano afirmó que:

Usaban los señores en la guerra un casquete de plumas muy coloradas, que se llaman *tlauhquéchol*, con oro, y al rededor del casquete una corona de plumas ricas, y del medio de la corona salía un manojo de plumas ricas que se llaman *quetzal*, como penachos, y colgaba deste plumaje, hacia las espaldas, un *atambor* pequeñuelo, puesto en una *escaleruela* como para llevar carga. Y todo esto era dorado (Sahagún, 2000 [T. II; C. XII: 747])

De igual manera en una lámina del código *Ixtlilxóchitl* fue representado al monarca texcocano *Nezahualcōyotl*, en donde aparece con un tamboril en la espalda, al que le cuelga un pequeño plectro atado con una cuerda al mismo (véase imagen 18). Esta representación donde aparece este tipo específico de tambor ha llamado la atención de académicos y especialistas, como Xavier Noguez, quien afirma que el prefijo *pan* puede ser una derivación de *pam*, prefijo del término *pamitl*: [bandera o estandarte] (Wimmer: 2004), es decir, un tipo de tambor muy pequeño usado a manera de banderín sobre la espalda, usado para diferenciar y otorgar un atributo especial hacia el portador de éste en ciertos acontecimientos importantes, como una batalla.

A pesar de ello, es posible rescatar apreciaciones y miradas al tema de los instrumentos musicales prehispánicos (en específico los tambores), los cuales permiten hacer una revisión historiográfica que aporte pautas y preguntas para abordar este objeto de investigación. Cabe señalar que este tambor ha sido objeto de estudio para la academia nacional, el estatus a revisar será precisamente el académico. Por tal motivo, lo expuesto en este apartado es solo una parte de la biografía que lo ha atravesado, no así en su totalidad.

El investigador de origen francés asentado en México, Guy Stresser-Péan reconoció que estos hallazgos de continuidad transformada fueron una excepción, ya que arrojan luces sobre cómo abordar no sólo la transmisión de conocimiento y saberes en torno a ciertos instrumentos musicales, sino, además, cuestionan de qué manera un objeto como el tlalpanhuéhuetl de Malinalco ha persistido, desde su origen, y transitado por diferentes procesos históricos que, en buena medida, explican su preservación. Desde la perspectiva de este investigador, el uso de este instrumento desapareció casi por completo en las culturas indígenas; un estudio focalizado en la trayectoria del tlalpanhuéhuetl de Malinalco puede arrojar elementos que permitan explicar dicho desuso²⁷.

Respecto al objeto de estudio, el primero en realizar una observación académica fue el historiador mexicano Alfredo Chavero. Todo apunta a que viajó a Malinalco en 1887 para conocer este instrumento, ya que no menciona en ningún momento al Museo del Estado de México, por la razón de que éste fue inaugurado hasta 1891.²⁸ La segunda noticia registrada del tambor fue la del antropólogo estadounidense Frederick Starr, quien en 1896 realizó una breve descripción del instrumento. Más de una década después y ya cuando el tambor se encontraba en la ciudad de Toluca, el antropólogo alemán Eduard Seler, publicó en 1908 un breve ensayo donde analizó, entre otros elementos, el símbolo *atl-tlachinolli*, representado en el tambor (Seler,

²⁷ Este mismo caso podría darse en alguna de las comunidades del Estado de México en el cual exista algún instrumento perteneciente a alguna familia del que no se tenga conocimiento. Independientemente de si esto es posible, se cuenta en el Estado de México con los casos del *tambor de Malinalco* (el objeto de estudio de la presente investigación), así como el *huéhuetl de Tenango del Valle* y el *teponaztli de Ocuilán*, lo que evidencia la presencia de instrumentos prehispánicos aún vigentes y conservados gracias al resguardo durante siglos, por varias generaciones de familias y por parte de autoridades e instituciones del país.

²⁸ La información de archivo, bibliográfica y hemerográfica sugiere que el tambor llegó directamente de Malinalco al recién inaugurado Museo del Estado de México, hecho ocurrido entre 1890 y 1891.

1908)²⁹ Cabe señalar que esto coincide con el traslado del tambor de su presumible recinto original, el barrio de Santa Mónica en Malinalco, al recién inaugurado Museo de Arqueología en Toluca, a finales del siglo XIX (Díaz, 2009: 18). En 1925, el antropólogo estadounidense Marshall H. Saville, incorporó el tlalpanhuéhuatl de Malinalco a su obra acerca de los tallados en madera de varios objetos de arte mexicanos. El antropólogo señaló acerca de este tambor: *“Este notable ejemplar perteneció originalmente al pueblo de Malinalco en el distrito de Tenancingo, Estado de México, y es una de las más preciadas reliquias de tallado en madera que ha sobrevivido”* (Saville, 1925: 76).

Posteriormente, Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda, escribieron en 1933 acerca de un tambor resguardado en el citado museo: *“el único huehuatl que nosotros sepamos exista en nuestros museos regionales”* (Castañeda y Mendoza, 1933: 299). Todo indica que se refiere al objeto de estudio en cuestión. No obstante, proporcionan un dato disruptivo respecto a la información obtenida acerca de los orígenes del llamado “huéhuatl” de Malinalco. Estos autores apuntan que el instrumento fue encontrado en Tenango, aunque reconocen la hipótesis de Eduard Seler y Alfredo Chavero respecto a su relación primigenia con el barrio de Santa Mónica, en Malinalco. Aunque de manera sutil esta versión contradice las más recientes conjeturas al respecto, vale la pena rescatar este contraste de información, producto del desarrollo interpretativo de la disciplina histórica y antropológica en torno al tema y el periodo histórico.

Cabe destacar que Mendoza y Castañeda realizaron el primer estudio acústico en relación con los tambores prehispánicos, incluyendo al de Malinalco, para lo cual analizaron las particularidades sonoras del tlalpanhuéhuatl, por medio de la teoría y análisis sonoro de los instrumentos de percusión, la cual consiste en la siguiente fórmula: $N = C \times T / D$. En esta ecuación **N** representa el número de vibraciones por segundo a la que oscila cierta frecuencia; **C** indica en cuánto tiempo se producen esas vibraciones; **T** se refiere a la tensión a la que se encuentra el parche; y finalmente **D**, al diámetro de la circunferencia del parche (Castañeda, 1933: 203).

²⁹ Dicha obra fue traducida al español por la arqueóloga Eulalia Guzmán y publicada en 1933. Versión consultada en Seler, 1933.

Por otro lado, uno de los autores que más indagó en el uso ritual del tlalpanhuéhuatl de Malinalco fue Javier Romero Quiroz. En 1958 publicó su ensayo dedicado a este peculiar tambor. En él analizó no solamente el extraordinario grabado, sino también los posibles usos ceremoniales acompañados por el golpe del tambor en el *temalacatl*, es decir, el escenario dedicado exclusivamente a la lucha gladiatoria donde se enfrentaban los guerreros cautivos en batalla contra la élite de las huestes mexicas.

Uno de los aspectos más notables o quizá el más trascendental en torno al tlalpanhuéhuatl de Malinalco, sea el relacionado con su preservación casi intacta hasta la actualidad. Sorprende que después de más de 500 años, este tambor mantenga en perfecto estado las imágenes talladas en el cuerpo cilíndrico de madera, ya que las condiciones climáticas de la región, asociadas al material de fabricación del tambor no ofrecen ningún tipo de protección o garantía de preservación en un material tan perecedero como la madera. Asimismo, en su *Historia Antigua de México*, el cronista Francisco Javier Clavijero, escribió acerca de las aniquilaciones masivas de cualquier tipo de objeto ritual o ceremonial llevadas a cabo por Zumárraga unos años después de consumada la conquista. Comentó que en tan solo ocho años fueron destruidas por los frailes franciscanos más de 20,000 piezas (Clavijero, 1853: 119). Sin embargo, a pesar de estos dos factores, el instrumento sobrevivió por más de cinco siglos. Como hipótesis de esta investigación, se propone que su preservación obedeció al resguardo y uso constante del tambor, derivado del valor simbólico asignado por la comunidad de Malinalco a través de diferentes generaciones en el tiempo; aspecto que se demostrará a lo largo de esta tesis.

El tlalpanhuéhuatl fue construido en una sola pieza a partir del tronco de una *Dalbergia mexicana*, posiblemente granadillo o palo de rosa (Sotuyo, 2023: 64).³⁰ Llama la atención que sea la misma madera con la cual se realizaron tres teponaztlis exhibidos en el Museo Nacional de Antropología e Historia: el de Tlaxcala, el Cipactli y el de Malinalco³¹ (Herrera, et al., 2019: 1-15). Este factor de origen, de alguna manera demuestra el conocimiento que se tenía de las propiedades físicas y

³⁰ Comunicación personal con la doctora Solange Sotuyo, jefa del departamento de biología de la UNAM, quien junto con la doctora María del Carmen Castro, directora de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, realizaron un análisis de ADN al tambor.

³¹ Para una mejor referencia de estos tambores consultar apartado 1.2

acústicas de esta madera en específico, la cual era utilizada para la fabricación particular de instrumentos musicales.³²

El tlalpanhuéhuetl de Malinalco mide 97 centímetros de alto por 42 de diámetro, y está arqueado en algunas partes de su centro. La circunferencia total es de 1 metro y 53 centímetros, aproximadamente. El grosor de su pared es de 4 centímetros, aunque esta varía también a lo largo del cuerpo cilíndrico (Romero, 1958: 46). Sus relieves están divididos en cuatro secciones: una superior y tres inferiores, las cuales sirven de soporte, además de brindar tres aberturas para la propagación del sonido. Estas aberturas, al estar apoyadas sobre el suelo, permiten propagar de mejor manera las frecuencias bajas o graves del instrumento.

En la reconstrucción de la biografía del tambor de Malinalco, uno de los principales objetivos es acercarse al origen y uso social, musical y religioso de un objeto de carácter histórico, relevante para la propia identidad de Malinalco desde hace cinco siglos y hasta nuestros días. Para ello, es importante describir los usos rituales y ceremoniales asociados al tambor en el contexto de su elaboración, el cual data de las últimas décadas del periodo mesoamericano; es decir, durante el Posclásico Tardío.

Es casi una tradición entre los autores, que el análisis iconográfico del instrumento haya sido el enfoque predominante en la historiografía, y sea quizá, uno de los atributos más destacables de este objeto; debido a que este elemento ha permitido asociar los símbolos del grabado en la madera con los posibles usos prácticos prehispánicos. La propuesta generalizada al respecto es que su utilización estuvo vinculada con las ceremonias de guerra tenochcas (Díaz, 2009: 20-21; Hernández, 1993: 61-62; Romero, 1958: 19; Romero, 1987: 15-16). Por otra parte, la descripción de la simbología tallada en el cuerpo del instrumento ha admitido proponer hipótesis en torno a los ritos asociados principalmente con la guerra, o al menos con cultos de carácter bélico. Al respecto, es posible mencionar la manera en cómo la iconografía ha sido tratada desde la perspectiva de varios investigadores.

³² Es interesante notar que esta misma madera es usada en la actualidad y desde hace varias décadas por las principales empresas de instrumentos musicales en el mundo, utilizada para la fabricación de guitarras, violines, bocinas, baterías, entre otros.

1.6 Iconografía, representación y usos del tlalpanhuéhuetl.

La funcionalidad que pudo tener el tambor durante el periodo prehispánico, fundamentalmente en el Posclásico tardío, ha sido uno de los principales temas de investigación por parte de varios académicos desde hace más de un siglo. Al respecto, uno de los consensos más generalizados por diversos autores, es la hipótesis que, de acuerdo con la iconografía del tambor, sugiere que su uso estuvo directamente relacionado al ritual gladiatorio del *temalacatl* en Malinalco (Romero, 1958, 1987, Seler 1933). Es importante señalar que la identidad del personaje con el yelmo de águila y las alas extendidas en clara postura ascendente ha sido tema de controversia desde la segunda mitad del siglo XX.

El arqueólogo e iconógrafo Daniel Díaz, comentó que los elementos de la iconografía se relacionan con los prisioneros capturados en la guerra y sacrificados en la fiesta de *tlacaxipehualiztli*, “desollamiento de hombres”, ceremonia en la que el prisionero era conducido con música de tambores y otros instrumentos hasta el *temalacatl* de Malinalco (Díaz, 2009: 21).

Cabe señalar que tanto García Payón (1974: 60) como Romero (1958: 25) mencionaron que la banda central en el cuerpo del tambor, la cual divide a éste, simboliza el *aztamécatl*, es decir, la cuerda utilizada para atar al prisionero que lucharía en el *temalacatl* de Malinalco. Lo anterior se refrenda con la pintura mural, desafortunadamente ya desaparecida, la cual se encontraba dentro del edificio III conocido como *Tzinacalli*,³³ que representaba a tres guerreros marchando, donde al parecer el tercero de ellos personificaba al prisionero que sería ejecutado, esto debido a la cuerda atada a su cintura (véase imagen 21).³⁴

³³ Traducido como “en la casa de los quemadores”; construcción que consta de dos cuartos. El primero de ellos rectangular y el segundo circular. (Mediateca -INAH).

³⁴ Según Marquina, la pared oriente de la primera cámara del Templo III en Malinalco (900-1521 d.C.) estuvo decorada con una pintura mural de la cual se conserva sólo una parte. Esta representa un friso con guerreros casi idénticos entre sí. Caminan encima de pieles de tigres y plumas de aves; portan un escudo en el brazo izquierdo y el otro un dardo. En el broche del cinturón se aprecia la decoración de un motivo solar del que cuelgan largas plumas, mientras que en el pecho es probable que llevaran un adorno semejante a las mariposas en su representación mesoamericana. El tercer guerrero llevaba una cuerda atada a la parte alta de la pierna derecha. (Marquina, 1951: 212-213, citado en Mediateca-INAH).

Por el otro, aparece un vínculo nodal entre los artefactos musicales o sonoros y la práctica guerrera a través de la expresión iconográfica plasmada en dichos objetos. El tlalpanhuéhuetl de Malinalco, al final, es una evidencia clara de esta correlación de los rituales acompañados con música y la guerra entre los mexicas. Si se busca ampliar esta relación entre ritualidad musical y los símbolos de la guerra, habría que acudir a lo que García Payón refirió respecto al personaje alado del tlalpanhuéhuetl:

una hermosísima águila con las alas extendidas, que se ha querido tomar como el caballero águila, es decir, un cuacuauhtin con su vestidura de águila, porque dentro del pico del animal asoma la cara de un personaje cuyas piernas abiertas en forma de baile están en ambos lados de la cola del águila; se trata de una representación simbólica del sol, *cuauhtleuaunitl*, es decir “el águila que asciende” hacia el cenit acompañada de sus tecpoyotl (heraldos), los caballeros águilas y tigres. En una mano lleva tal vez una flor o una sonaja y en la otra un abanico, en las muñecas las matzopetztl (brazalete) y en las piernas las cozehuatl (García, 1974: 62).

Resaltan varios aspectos de este análisis. Uno de ellos es la referencia al movimiento, a la danza (elemento ligado a la constante oscilación del astro rey en su lucha diaria por salir triunfante cada mañana), relacionada con la propia ritualidad anclada en los sonidos producidos por objetos musicales. Asimismo, esta danza, que García Payón atribuye a una “representación simbólica del sol”, en realidad es el guerrero *cuauhtleuaunitl* quien acompaña la danza solar, ataviado con una sonaja, un abanico y brazaletes que en conjunto producen movimiento y sonido (García, 1974: 86).

Sobre el análisis iconográfico del tlalpanhuéhuetl de Malinalco se ha dicho y escrito bastante, a veces con posiciones contrapuestas entre un autor y otro. Esto, debido a las interpretaciones, al contexto y desarrollo del análisis arqueológico de su tiempo.³⁶ Lo interesante, es que hay constantes alusiones a la representación primaria de la guerra: el guerrero azteca; al movimiento representado con el símbolo

³⁶ En su momento Eduard Seler creyó ver el símbolo *tonallo* en las sandalias del personaje alado, pero en realidad se tratan de dos barras cruzadas detectadas por Quiroz y mostradas claramente en su libro, mediante fotografías ampliadas del tambor (Romero, 1958: 60). Seler analizó el tambor en la primera década del siglo XX y Quiroz a mediados de ese siglo.

Nahui Ollin³⁷; a deidades relacionadas con las artes y el sol en su lucha diaria.³⁸ No obstante, investigaciones recientes apuntan a las dificultades de asociar deidades específicas en el análisis iconográfico, debido a que estas no eran representadas de la misma manera ni con todos sus atributos conocidos; variaban ligeramente de una representación a otra (Olivier, 2022).

A pesar de las múltiples interpretaciones llevadas a cabo por estudiosos y especialistas a lo largo de más de un siglo, es importante destacar aspectos que en conjunto pueden ofrecer elementos y certezas respecto a los orígenes, sentidos y simbolismo de un objeto cultural como el de la presente investigación. Al final de cuentas, y gracias a estos aportes, es posible afirmar que la ritualidad musical entre los mexicanos (entendida como un conjunto de prácticas que traspasan la concepción occidental y contemporánea de lo musical) está entrelazada en tres expresiones y prácticas: la materialidad del objeto musical y sus usos, el sonido que emite, y el movimiento que produce mediante las danzas que, en conjunto, crean una ritualidad compleja.

El sonido de las notas musicales encargadas de venerar a los dioses mexicas siguió resonando hasta la segunda mitad siglo XVI. A partir de ese momento se fue apagando el sonido que le diera vida a las celebraciones indígenas durante varios siglos. Sin embargo, a pesar de la prohibición de 1555, las crónicas mencionan que el eco emanado por la música indígena continuó escuchándose durante mucho tiempo más. Al respecto se puede apreciar la descripción del presbítero Luis de Bezerra Tanco, al referirse en 1666:

[...] los cantares que componían (los aztecas) en sus públicos festines y bailes... de que quedó alguna huella en esta ciudad y sus indios hasta nuestros tiempos, cantando, vestidos a su usanza en sus fiestas ... " Y agrega que se cantaron hasta treinta años después de la conquista, en que los hizo desaparecer la previa censura instituida por el Concilio Provincial de 1555. Esta censura -agrega el traductor don Mariano Rojas- fue porque transformaron los cantares en fabulas o apólogos en los que referían su cautiverio y la opresión de los conquistadores (Campos, 1928: 15).

³⁷ Traducción nahua de "4 Movimiento".

³⁸ Romero Quiroz apunta que la deidad representada en el tambor es *Tonatiuh*, el sol, en su forma de águila, como era concebido por los aztecas. Al respecto menciona: "es Cuauhtlehuāniti, "el águila que asciende", es Huitzilopochtli mismo reencarnación del Sol, que al llegar al cenit y descender es Cuauhtémoc, "águila que baja" (Romero, 1958: 64).

1.7 La fusión de dos universos sonoros.

La finalidad de este último apartado es brindar al lector un acercamiento al contexto en el que se desarrolló la música europea en general y española en particular, para entender la complejidad y multiplicidad de factores que contribuyeron a la rápida asimilación del universo musical europeo por parte de la población indígena, la cual ocurrió casi de manera inmediata desde los primeros años del contacto entre ambas culturas y su desarrollo permanente durante el largo periodo novohispano.

La interacción de dos mundos totalmente ajenos y disímiles, es decir, el mesoamericano y el europeo, encontró algunos puntos de contacto en común. La música sin lugar a duda fue uno de ellos. Sobrados resultan los relatos de los principales cronistas quienes tuvieron el privilegio de admirar y disfrutar la música y danzas indígenas desde los primeros momentos del encuentro entre ambas culturas (Sahagún, Ixtlilxóchitl, Benavente, Tezozómoc, Durán, entre otros). De igual manera, la religión simbolizó un puente que unió ciertas formas de entendimiento de la realidad entre ambas culturas, por medio de rituales o fiestas dedicadas a las divinidades mexicas. De esta manera, evangelizadores como Pedro de Gante, Fray Toribio Benavente “Motolinía”, Bernardino de Sahagún, Andrés de Olmos, Vasco de Quiroga, entre otros, se percataron de ciertos paralelismos dogmáticos en las religiones indígenas de Mesoamérica; *“como la fiesta del nacimiento de Huitzilopochtli, que coincidía en el mes de diciembre con la festividad de la Navidad Cristiana”* (Ramírez, 1981: 11). Esto, fue aprovechado eficazmente por misioneros en más de una ocasión.

En el caso de la música, por ejemplo, permitió fusionar la veneración de una de las manifestaciones artísticas más apreciadas tanto por las cortes mexica-tenochca, como española. Por un lado, la consorte del tlatoani *Moctezuma Xocoyotzin* se afanaba de cultivar el arte musical, llevado a su máxima expresión en Mesoamérica durante su reinado. La cantidad de escuelas y centros religiosos aztecas donde se cultivaban las artes musicales dan prueba de ello. Además, como en ningún otro momento de la historia mesoamericana, la rigurosidad y perfeccionamiento alcanzado por los mexicas en lo tocante a la música, canto y danza fue del más alto nivel. Algunos cronistas de la época hicieron mención y elogio a la manera de tañer y danzar del pueblo mexica (Díaz del Castillo, 1983; Durán, 1995; Motolinía, 2014; Sahagún, 2000).

Sin embargo, es importante señalar que la música, uno de los elementos más distintivos del patrimonio cultural de México, se enriqueció a partir del siglo XVI con la participación de elementos europeos, africanos y americanos, creándose así la música polifónica e instrumental novohispana, la cual abarcó poco más de tres siglos. (Ramírez, 1981: 7). El resultado de la nueva textura sonora en el mundo fue debido en parte a la enorme riqueza artística y musical desarrollada desde hacía siglos en Europa. Al llegar a nuevas tierras, esta corriente musical logró difundirse de manera eficaz gracias al empeño y patrocinio de dos personajes clave en la historia de México; por un lado, el monarca español, Carlos V, quien disfrutó de una infancia llena de música. Al respecto, el musicólogo mexicano Felipe Ramírez señaló: *“Carlos V tenía una innata pasión por la música. Cuando niño, el retirarse de la Espineta³⁹ le causaba disgusto; era buen cantor, tocaba la flauta, el órgano y otros instrumentos”* (Ramírez, 1981: 7). Asimismo, uno de sus principales biógrafos musicales, Higinio Anglés describe los cambios tan importantes que se dieron en el ámbito musical en la corte de este monarca una vez que fue coronado emperador, en donde: *“hizo que sus músicos instrumentistas españoles conocieran el repertorio franco flamenco de la música neerlandesa de la primera mitad del siglo XVI”* (Anglés, 2015: 44). Es así como en muy poco tiempo el repertorio musical de buena parte de Europa fue asimilado por los músicos de la corte de este monarca y posteriormente varios de estos estilos musicales cruzaron el Atlántico hacia las tierras recién conquistadas.

De igual manera, otro miembro perteneciente a la familia real, Fray Pedro de Gante⁴⁰, quien tuvo la noble misión de fundar en América la primera escuela de música; formó a los dirigentes indígenas en una escuela donde les enseñó catecismo, latín, música y pintura, llegando a tener más de mil alumnos a mediados del siglo XVI (Rubial, 2020: 108).

Cabe señalar que la educación musical formaba parte de las enseñanzas impartidas por las principales instituciones académicas de Europa. Para aquellos

³⁹ Espineta, tipo de clavecín usado entre los siglos XVI y XVII, su nombre deriva del inventor italiano Giovanni Spinetti.

⁴⁰ Desafortunadamente no existe información existente que permita averiguar los orígenes exactos de Fray Pedro de Gante. Algunas fuentes lo consideran hijo bastardo tanto del emperador Maximiliano I de Habsburgo como de Felipe el Hermoso, dependiendo la fecha a considerar de su natalicio. Lo único certero es la existencia de un parentesco no determinado con Carlos V, vínculo que corrobora el propio Gante en las cartas dirigidas al emperador, donde es posible leer frases como la siguiente: *“pues que V. M. y yo sabemos lo cercanos e propincos que somos en tanto que nos corre la misma sangre”* (López, 2016: 93, 94).

años, universidades de España, Francia, Alemania, Inglaterra y Países Bajos, consolidaron los estudios musicales desarrollados a partir de la liturgia cristiana y adaptada, como forma de cantatas, por medio de los cantos gregorianos. Desde 1252, la Universidad de Salamanca ya impartía la instrucción musical, la cual era obligatoria en los monasterios, junto con el aprendizaje de la construcción de los instrumentos musicales destinados al culto religioso. Además, el maestro de coros era quien reparaba el órgano de la iglesia. Por tal motivo puede deducirse que Fray Pedro de Gante conocía la construcción de los órganos (Campos, 1928: 42-43).

Dentro de los primeros y más fructíferos experimentos sociales llevado a cabo por los evangelizadores, los colegios fundados por ellos representaron la continuación, por un lado, de la tradición universitaria europea, mientras que, por el otro, marcaron el inicio de un innovador proceso de enseñanza, impartido por vez primera en un espacio íntegramente novedoso, ajeno al pensamiento de jóvenes alumnos recién egresados de las universidades y monasterios europeos. El primer espacio de transmisión de conocimiento musical ocurrió en Texcoco.

En Texcoco, pues, desplegó el lego sus actividades, aplicando a la enseñanza los conocimientos que adquiriera en su juventud, pues destinado al servicio de la iglesia y poseyendo esa inclinación natural, se comprende que lograra amplios adelantos en la teoría de la música, en el canto llano y en el arte de tocar el órgano” (Campos, 1928: 42).

Otro más de los colegios fundados por misioneros fue el de *Santiago de Tlatelolco*, instalado en 1536, el cual puede considerarse como el pináculo de la fase educativa, forjada unos años antes por el *Colegio de San José de los Naturales*. Gracias al esfuerzo previo de Fray Pedro de Gante, la orden franciscana de Tlatelolco decidió elevar la educación de los nobles indígenas a un nivel privilegiado. Desafortunadamente, el *Colegio de Tlatelolco* atravesó problemas similares al de *San José de los Naturales*, pasando a la decadencia y el abandono a finales del siglo XVI.

A partir de la experimentación entre los cánones musicales europeos y la ejecución de ésta por músicos indígenas, la fusión musical de dos tradiciones muy distintas comenzó a incorporar elementos de ambos universos. Por un lado, los instrumentos musicales traídos de Europa, especialmente aquellos de cuerda fueron rápidamente apreciados por los músicos indígenas. La vihuela representó uno de los

cordófonos⁴¹ de más rápida y mayor aceptación entre las nuevas generaciones de músicos criollos, mestizos e indígenas.

* * *

Como pudo apreciarse en el presente capítulo, la trayectoria de vida del tlalpanhuéhuatl de Malinalco, en su etapa inicial, acompañó un extraordinario momento en la historia de México. Desde sus orígenes, probablemente elaborado en algún pueblo de la región Puebla-Tlaxcala durante los últimos años del inminente poderío mexica, este tambor venció al tiempo a lo largo de más de cinco siglos. Sus batidos, palpitaron al mismo compás junto con millones de vidas de seres humanos alrededor de él en la gran sinfonía de los imperios. La fundación del poder mexica-malinalca vio nacer un objeto con una fuerte carga simbólica, representada en un peculiar tallado en madera, el cual idealizaba y simbolizaba la cosmovisión de una cultura articulada en función de la guerra, sus prácticas y rituales. El tlalpanhuéhuatl de Malinalco, forma parte de los objetos que han sobrevivido al tiempo, habla de un lugar preponderante en el orden jerárquico de valor simbólico a causa de una función específica dentro del complejo ceremonial de este pueblo.

A partir de la recuperación y extrapolación de fuentes primarias como crónicas y memorias, así como el análisis entre líneas de los estudios iconográficos realizados con anterioridad sobre el tambor malinalca, en este capítulo se ofreció una nueva mirada a los usos diversos asociados a este objeto a partir de su relación con la cosmovisión indígena de los pueblos de los valles de México y Toluca, pero en particular, a sus funciones tanto en Tenochtitlan como en Malinalco, lugares en donde los diversos empleos del tambor guardaron una relación común entre ambos centros de poder.

La presencia y ecos producidos por el tambor acompañaron mayoritariamente al sol, así como las diversas ceremonias, festividades, ritos y momentos específicos en ciertas horas clave del día. El poder de la reverberación sónica a grandes distancias a altas y bajas frecuencias generó un sistema de señales acústicas en el contexto del ritual más importante: el movimiento solar. Si se reconoce la importancia de un objeto

⁴¹ Término para referirse a los instrumentos musicales que producen su sonido por medio de la vibración de una o más cuerdas.

como este en la cultura mexicana, al mismo tiempo permite explicar su supervivencia en un contexto cambiante. Como otros artefactos, el tambor fue incorporado a las prácticas y a la ritualidad de una sociedad y cultura en formación, producto de la conquista y el encuentro entre los pueblos mesoamericanos y europeos. En el siguiente capítulo se tratará, junto con otros temas, el sincretismo religioso y musical, producto de la relación simbiótica entre ambos pueblos.

2. El tlalpanhuéhuetl de Malinalco: entre el orden virreinal y el tránsito hacia la modernidad nacional.

2.1. Prohibiciones, tensiones y negociaciones eclesiásticas y de la Corona española frente a las prácticas indígenas, siglos XVI, XVII y XVIII.

Uno de los aspectos más notables para comprender la música que precedió a la conquista militar europea, es el hecho de que, en ambas culturas, tanto la indígena como la española, ésta fue concebida desde sus orígenes como un elemento primordial de los ritos y ceremonias que acompañaban la liturgia. Sorprende además que precisamente en el momento de este encuentro cultural, la música en ambos universos haya alcanzado una de sus más altas cúspides en los dos lados del océano.

El rompimiento de fuertes y arraigadas creencias religiosas por parte de una numerosa población nativa frente a nuevas formas de pensamiento impuestas por los colonizadores debió provocar consecuencias graves para ambas partes. De esta manera, es frecuente encontrar en los documentos redactados por misioneros posteriores a la Conquista, que, para varios de ellos, los rituales y costumbres de los indígenas, si bien no eran afines con el dogma cristiano, podían también: *“considerarse más como supersticiones derivadas de la ignorancia que como idolatrías demoniacas”* (Rubial, 2020: 350).

Desde los primeros años del periodo virreinal existió el afán de mantener un férreo control en las festividades de los naturales de estas tierras, las cuales eran el resultado de un modo muy particular de entender su entorno. Lo anterior llevó a las autoridades eclesiásticas novohispanas a intervenir y vigilar sistemáticamente sus actividades; entre ellas las formas musicales y dancísticas de la población indígena. El principal motivo para incentivar la prohibición de estas prácticas precortesianas radicó en que: *“atentaba contra la moralidad; lo que iba en perjuicio de las conciencias y ocasionaba un relajamiento de las costumbres* (Torres, 2019: 12).

Con el pasar de los años y a partir del arribo de las nuevas ideas ilustradas, el interés institucional por castigar este tipo de transgresiones se fue desvaneciendo. Sin embargo, desde el año 1555, el segundo arzobispo de México, Alonso de Montúfar, mediante el *Primer Concilio Provincial*, celebrado del 29 de junio al 7 de noviembre de ese año, fue establecido que las danzas y las procesiones no podían incluir elementos ajenos al cristianismo, limitando a los indios a utilizar ciertos instrumentos musicales (prohibiendo los tambores rituales, principalmente), reduciendo su acompañamiento solo: *“a la música de órgano (o de flautas acopladas) y a las voces corales”* (Rubial, 2020: 84). Sin embargo, pese a esta prohibición, es posible encontrar documentos que señalan una aparente disposición de los eclesiásticos en permitir ciertos consentimientos a los indígenas. Rubial señala que:

Frente a esa actitud contraria a la ritualidad desbordada cargada de elementos prehispánicos, algunos franciscanos opinaban que había que dejar que los indios se apropiaran del culto cristiano, pues al volverlo parte de su vida cotidiana asimilarían mejor la fe que se les pretendía inculcar (Rubial, 2020: 84).

En ese sentido, valdría la pena considerar como hipótesis la posibilidad de que en Malinalco se haya permitido el uso y ejecución del tlalpanhuéhuetl, tal como lo señala Rubial, y que gracias a ello logró sobrevivir a la destrucción sistemática del gobierno novohispano. Las insistentes prohibiciones, concesiones y negociaciones, fluctuaron a lo largo del periodo novohispano en México. Es así, que ya en las postrimerías del siglo XVIII, específicamente en 1794, el virrey segundo conde de Revillagigedo: *“prohibió que en las procesiones del Corpus Christi y Viernes Santo salieran los indios*

*con sus imágenes y **tambores**⁴² y obligó a la gente a ir vestida con decencia y aseo”* (Rubial, 2020: 350).

No obstante, las prohibiciones eran relativas. El sincretismo logrado en la liturgia religiosa, junto con la música que la acompañaba, fueron producto de la combinación de instrumentos mesoamericanos y de otros europeos: como las campanas; junto con el acompañamiento de los cantores lo que creaba un “ambiente” sonoro y ritual completamente nuevo, el cual dadas sus características acústicas y expresivas causó probablemente una gran impresión tanto a los indígenas como a los evangelizadores.

Iba en la procesión, capilla de canto de órgano de muchos cantores y su música de flautas que concertaban con los cantores, trompetas y “atabales”,⁴³ campanas chicas y grandes, y esto todo sonó junto a la entrada y salida de la iglesia, que parecía que se venía el cielo abajo, y daba mucha autoridad a la procesión y devoción. (Motolinía, 2014: 86, 344).

Además, es posible deducir que, si se permitió la participación de tambores, como el teponaztli, huéhuetl y tlalpanhuéhuetl, existió entonces un consenso de su uso en estas celebraciones con exiguas restricciones por parte de las autoridades. Por tal motivo es muy probable sospechar que el tlalpanhuéhuetl de Malinalco bien pudo participar casi de manera ininterrumpida en varias festividades durante más de tres siglos antes de ser retirado de sus custodios originales. Basta con apreciar el grado de conservación del tambor, necesariamente asociado a cuidados y esmeros recibidos durante siglos. Al respecto, es posible determinar que un objeto de madera que no recibe los cuidados adecuados no logra mantener su integridad física por más de cuatro siglos en absoluta perfección, tal cual como se encuentra el tlalpanhuéhuetl hasta la actualidad.

Por otro lado, la habilidad artística de los naturales para asimilar las enseñanzas musicales fue notoria. Las enseñanzas de Pedro de Gante, Juan de Ayora y Juan de Tecto en Texcoco fueron pioneras en la transmisión de conocimiento europeo hacia los indígenas, pero también lo fue su destreza artesanal para lograr reproducir a la perfección instrumentos musicales de gran calidad y sonoridad, alcanzando así una

⁴² Subrayado propio.

⁴³ Nombre con el que se conocían comúnmente a los diferentes tipos de tambores en el siglo XVI.

excelencia tímbrica en cada uno de ellos, ya fuera al ser ejecutados de manera individual, así como en conjunto, de forma armonizada.

En el capítulo duodécimo de la obra *Historia de los indios de la Nueva España* de Fray Toribio de Motolinía (2014), el fraile consigna las primeras páginas a describir la enorme habilidad de los indígenas en aprender a la perfección todo cuanto se les enseñaba; ciencias, artes y oficios. En algunos casos, según comenta el cronista, bastaba con que miraran brevemente lo que deseaban enseñarles para que asimilaran los conocimientos necesarios y volverse maestros en tal arte u oficio. Comparaba el aprendizaje de los indígenas con los párvulos de España, quienes en ocasiones necesitaban años para asimilar el discernimiento de tales enseñanzas (Motolinía, 2014: 224).

Asimismo, Motolinía comentó el interés de los religiosos para que los indígenas aprendieran a tocar la flauta, ya que con ésta se acompañaba el canto. Se usaba dice: *“para oficiar y tocar en armonía [...] En lugar de órgano tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo porque son muchas flautas”* (Motolinía, 2014: 226). De igual manera, relata que: *“Un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcala, ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto”* (Motolinía, 2014: 226).

Cabe señalar que la ejecución de la flauta en Mesoamérica en general, y en la sociedad mexicana en particular, destacó de otros instrumentos por su capacidad para lograr melodías al unísono, así como ensambles de varias voces juntas. Sahagún describe una buena cantidad de fiestas en donde el sonido de las flautas era uno de los principales en todo momento: *“... y comenzaban luego a tocar flautas, trompetas, caracoles y a dar silbos y a cantar”* (Sahagún, 2000 [T. I; C. XXI]: 182).

Retomando el punto inicial, en varias regiones del país se mantuvieron las antiguas costumbres mesoamericanas. En Tlaxcala, por ejemplo, hay menciones donde además de continuarse la tradición musical mesoamericana, fueron incorporados otros instrumentos como el órgano, presente en dos capillas, con más de veinte cantores en cada una de ellas, más otras dos de flautas; junto con la

ejecución de otros instrumentos como el rabel⁴⁴ y las jalebás,⁴⁵ además de: *“muy buenos maestros de atabales concordados con campanas pequeñas que sonaban sabrosamente”* (Motolinía, 2014: 86).

A pesar de no existir instrumentos de cuerda en Mesoamérica, la elaboración de éstos por los indígenas trajo resultados muy satisfactorios para los evangelizadores, quienes rápidamente se dieron cuenta que: *“ansimismo labran bandurrias, vihuelas y arpas, y en ellas mil labores y lazos [...] hacen flautas bien entonadas, de todas voces, según se requiere para oficiar y cantar con ellas canto de órgano, también han hecho chirimías y han fundido sacabuches buenos”* (Motolinía, 2014: 390). Como se puede apreciar a partir de las fuentes, hay un uso y continuidad del instrumento musical prehispánico durante los años posteriores a la Conquista. Incluso, en la enseñanza de la música de los españoles se incorporaron sonidos y objetos musicales de los naturales. Al respecto, Christian Duverger escribió:

... se nombran también a unos notables músicos, como Juan Caro o Martín Sarmiento de Hojacastro. Ellos enseñan a los indios la música europea, el canto litúrgico, la forma de escribir la música; introducen instrumentos occidentales como la corneta, la trompeta, el “orlo”⁴⁶ y por supuesto el órgano, instrumento eclesiástico por excelencia. Adaptan también los instrumentos autóctonos, flautas y **tambores**, a la música coral. En vez de los órganos, los indios tenían flautas, y con estas hacían conciertos que imitaban fielmente los órganos de madera, ya que tenían muchas flautas (Duverger, 1990: 151).

Las flautas y tambores fueron incorporados a la música eclesiástica por los mismos evangelizadores. Tal fue el caso del misionero franciscano Martín Sarmiento (Rioja 1515- Puebla de los Ángeles 1557), quien además fue nombrado en 1543 comisario general de la orden franciscana en México, y en 1546 Carlos I lo nombró obispo de Tlaxcala (González, 2018). Es de suponer que su alto cargo en ambos nombramientos le valió autorizar el uso de tambores mesoamericanos en el aprendizaje de la música en el culto católico, dinámica que pudo replicarse por otros

⁴⁴ Especie de violín de menor tamaño que produce un sonido más agudo, llegado de Europa y aceptado rápidamente por varios pueblos indígenas. Su uso continúa vigente en varias etnias del país como los *teenek* y *pame* de la Huasteca potosina.

⁴⁵ “Flautas moriscas” (Diccionario de la Lengua Española, RAE, consulta en línea 12 junio 2023).

⁴⁶ Instrumento musical de madera, aerófono de doble lengüeta con cuerpo largo de sección cilíndrica y curvado en su último tercio, el cual produce un sonido ronco y monótono (Diccionario de la Lengua Español, RAE, consultado en línea 14 de junio 2023)

evangelizadores, con ciertas limitaciones por supuesto, en más lugares además de Puebla, como en la Ciudad de México y Malinalco, respectivamente.

Lo anterior también demuestra de alguna manera la tolerancia que existió por parte de ciertos evangelizadores en facultar la utilización de símbolos y objetos específicos con la noción que al permitir el uso de éstos se reforzaría la asimilación del nuevo dogma. Según Rubial, para los misioneros era importante atraer la participación de los naturales en la liturgia. En estas ceremonias había *“un elevado número de cantores y músicos que tocaban diversos instrumentos precortesianos y europeos: atabales, flautas, caracolas, campanillas, laúdes, trompetas, etc. Era necesario dar al acto un gran esplendor para captar la atención de los indígenas hacia su nueva religión.”* (2020: 76). Pero incluso, durante esta primera etapa de incorporación e imposición de la nueva religión, se cuenta con el registro de quejas e incomodidad de misioneros y clérigos ante la ausencia de indígenas en las celebraciones (Rubial, 2020: 76); otros veían con gran impresión y asombro que había más un interés por *“el deleite de la música que por el gozo de servir a Dios”* (Rubial: 2020: 148). La liturgia estaba acompañada de un sistema en el cual las expresiones, la materialidad y los sonidos resultaban fundamentales para lo que Rubial identificó como una apropiación *“del tiempo y del espacio sagrados”* (Rubial, 2020: 34).

El proceso de adaptación o asimilación de la llegada de una nueva ritualidad religiosa al territorio americano y su posicionamiento frente a una existente puede ser explicado mediante el concepto de *yuxtaposición*. Para Pablo Escalante, la yuxtaposición implica *“la colocación de dos elementos, dos objetos o dos prácticas de diferentes orígenes dentro de un mismo marco de referencia, es decir, dentro de un mismo sistema semántico”* (Escalante, 2021: 216-217). Por ejemplo, en algunos pasajes que narraban la vida de Jesucristo como fuente de luz o iluminación, se representaban mediante la deidad solar, del tipo conocido por los mesoamericanos (Lockhart, 2019: 372); una yuxtaposición que permitía incorporar a una deidad sobre la otra, a través de la recuperación de símbolos de la religión anterior.

De esta manera, es posible entender que la continuidad de ciertas prácticas y uso de objetos por los recién conversos indígenas al catolicismo obedeció más a una forma de entender e interpretar a su manera lo que para ellos era nuevo y desconocido. Pero también sutiles resistencias que tienen lugar en este tipo de

procesos en donde hay una construcción de relaciones de poder y una configuración de la subalternidad; aquí, siguiendo a Scott (2004: 25), tienen lugar “destrezas críticas de supervivencia” de estos grupos o sociedades.

El tambor, y otros instrumentos, bien pudieron significar el elemento materializado que sirvió de puente entre ambas religiones. Por un lado, la continuidad en los usos sagrados de un objeto con una fuerte carga ritual (que implica resistencia y permanencia cultural) y, por el otro, el componente que sostenía la vitalidad cósmica-religiosa en las prácticas sincréticas después de la Conquista. Para los misioneros, al igual que para todo el aparato eclesiástico novohispano, el lograr una evangelización pacífica, debió implicar un enorme reto, donde los acuerdos y negociaciones entre ambas partes tuvieron que existir más de lo que comúnmente se piensa. En el caso de una correcta transmisión y asimilación de ideas, la música, necesariamente jugó un papel muy importante. Sirvió como un puente entre la imposición de una nueva doctrina y la aceptación y asimilación más orgánica de ésta.

Por otro lado, las danzas, en su relación con las festividades, se convirtieron en uno de los medios más utilizados para atraer la atención de los fieles a las liturgias cristianas. Por ejemplo, Fray Pedro de Gante, elaboró poesía en torno a la figura de Jesucristo en la religión, mediante la incorporación de cantos y danzas *“en los atrios de las iglesias, al percatarse que para los indígenas era fundamental cantar y bailar a sus dioses”* (Rubial, 2020: 83). Esta indisoluble asociación tripartita, música-canto-danza se mantuvo durante varios años del periodo novohispano.

Otro ejemplo que permite identificar una yuxtaposición en prácticas y rituales es el de las campanas. Marcela Dávalos afirma que el uso indiscriminado de éstas ocasionó molestias en gran parte de la población novohispana, al grado de que tuvieron que manifestarse edictos o leyes que restringían el uso y abuso del repique de éstas (Dávalos, 2001). No obstante, las campanas fueron un elemento central en la vida cotidiana novohispana, como marcadores del tiempo y de las actividades diurnas y nocturnas. Es interesante notar que el tlalpanhuéhuetl tuvo una función similar, la cual se mantuvo incluso varios años después de consumada la Conquista; es posible encontrar ejemplos de cronistas como Sahagún, Motolinía y Clavijero, que escribieron acerca del inconfundible sonido del tlalpanhuéhuetl retumbando a prácticamente todas las horas del día.

Las fuentes y los estudios sobre el periodo mencionan lo dúctil de las prohibiciones impuestas por la Corona o el clero español; ya que no fueron del todo acatadas por quienes mantenían las prácticas proscritas. Prueba de ello son los constantes edictos promulgados para reiterar las restricciones a las celebraciones, festividades y demás diversiones de ciertos sectores de la población, principalmente la indígena, mestiza y afrodescendiente. Según Raúl Heliodoro Torres, conforme avanzó el tiempo, se consolidaron bailes y cantos del tipo popular, permitidos hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando en el contexto de las Reformas Borbónicas se trató de restringir tales prácticas mediante el *Tribunal de la Santa Inquisición* (Torres, 2019: 12).

Para el siglo XVIII en la Nueva España, se había consolidado una cultura popular ligada a la población indígena, mestiza y afrodescendiente que llevaba a cabo festividades y celebraciones acompañadas de música y danzas en donde estaban presentes los sonidos de las flautas y los tambores; expresiones denunciadas ante el tribunal de la Inquisición. Las Reformas en su aspecto cultural también implicaban el ordenamiento de la sociedad y su control desde la lógica despótica ilustrada, sin embargo:

Esta música, y su expresiónailable, resonó en los espacios festivos de la Nueva España: las casas, las calles, las pulquerías, el teatro y en los propios templos. El jarabe gatuno, el pan de manteca, el pan de jarabe, el chuchumbé, los panaderos, las bendiciones, el pampirulo, etc., con su “torpeza de movimientos” y sus “letrillas soeces”, fueron escuchados durante años en las diversas regiones del virreinato y pasaron a formar parte del repertorio popular en lo que después sería la nueva República mexicana (Torres, 2019: 12).

Los ejemplos anteriores demuestran que a lo largo de la época novohispana las tensiones, acuerdos y negociaciones estuvieron presentes constantemente. Es así como las artes en general, pero la música y danzas en particular causaron cierta controversia entre quienes las ejecutaban, junto con las autoridades eclesiásticas como gubernamentales, éstas continuaron de manera ininterrumpida durante largos siglos. De igual manera, el uso de ciertos instrumentos musicales prehispánicos como las flautas, chirimías, raspadores y varios tipos de percutores como el tlalpanhuéhuatl, hacen pensar que aun cuando estos objetos no eran bien vistos por las autoridades

novohispanas, lograron mantenerse en la clandestinidad o quizá y más probable, pudieron insertarse como parte de un conjunto de objetos rituales, si no prohibidos tajantemente, sí permitidos con sus debidas conciliaciones por parte de las autoridades. Los ejemplos presentados demuestran que para los funcionarios estatales y eclesiásticos resultaba más importante mantener un cierto orden consensuado que un control excesivo que pudiera tornarse nocivo.

2.1.1. El tambor del barrio de san Pedro, Malinalco: una ventana a la biografía del tlalpanhuéhuatl de Malinalco durante el periodo novohispano.

El tlalpanhuéhuatl de Malinalco, objeto del presente estudio, no es el único tambor de gran formato que se tenga noticia perteneciente a esta comunidad. Los vecinos del barrio de san Pedro, en Malinalco, Estado de México, resguardan celosamente un tambor cilíndrico al que ellos denominan “huéhuatl de san Pedro”. El estudio y análisis de este instrumento, fue utilizado para llevar a cabo, a través del contraste y la comparación, una suerte de analogía con el tambor principal de esta investigación, ya que al parecer este instrumento musical representa el único tlalpanhuéhuatl de origen prehispánico o colonial que continúa vigente en las festividades y celebraciones de la región estudiada, lo cual brindará aportes y conocimientos que permitan pensar e imaginar el probable uso asociado con el tlalpanhuéhuatl de Malinalco antes de ser retirado del barrio de santa Mónica a finales del siglo XIX (véase mapa 3).

material contemporánea, la cual a su vez es *“una manifestación fenoménica de la conducta humana pretérita”* (Sugiura, 1998: 24).

De esta manera, la inferencia analógica se convierte en la única herramienta para dialogar con el pasado, creando un puente donde las observaciones específicas junto con las causas implicadas dan paso al *uniformalismo*; esto es, en algunas características, el pasado puede ser análogo al presente (Sugiura, 1998: 24). Sin embargo, se debe especificar el hecho de que no en todos los casos el uniformalismo pueda considerar estos procesos manifiestos en todos los sistemas socioculturales, por lo que: *“la certeza con la que se infiere al pasado está relacionada directamente con el grado en que nuestros supuestos uniformistas se puedan justificar”* (Sugiura, 1998: 24).

Un estudio etnoarqueológico, como el que pretende esclarecer los usos, etapas y particularidades de un objeto como el tlalpanhuéhuatl de Malinalco, desde el examen de la cultura material, buscará por lo tanto aquellos arquetipos establecidos que: *“determinan la conducta humana en una sociedad en acción”* (Sugiura, 1998: 24).

Este enfoque se basa en el supuesto de que el análisis de los patrones conductuales que se manifiestan en los restos materiales son uno de los caminos con mayores posibilidades para llegar a comprender la relación entre la conducta humana y el trinomio materia- espacio- ambiente (Schiffer, 1978: 231, citado en Sugiura, 1998: 24).

De esta manera, es posible señalar que la etnoarqueología busca la comprensión de lo desconocido desde lo conocido, por medio de observaciones etnográficas, y de la utilización del método inferencial, ya que, al vislumbrar el pasado desde el presente, la inferencia analógica se convierte en: *“la base teórica-metodológica de la etnoarqueología”* (Sugiura, 1998: 25). En el caso del objeto de estudio de esta investigación, primero, por la localización espacial; ambos tambores pertenecen al mismo municipio, aunque con la posibilidad de provenir cada uno de un distinto barrio. En segundo lugar, porque ambos tambores responden a la importancia de la oralidad y el mito: el mito de que ambos estaban en una cueva.

En tercer lugar, lo que ambos representan para la sociedad actual de Malinalco; su existencia legitima los aspectos de sacralidad dentro de este espacio, además de vincular a la comunidad con un linaje privilegiado venido desde épocas pasadas.

En cuarto lugar, por sus orígenes: la certeza de la procedencia prehispánica de uno, y de la muy probable colonial del otro, aunque para los pobladores de san Pedro su tambor es de origen prehispánico, aunque eso es parte del mito o mitología alrededor del tambor.

Y finalmente, los valores y significados de cada uno de ellos. A pesar de que los tambores están diferenciados se les asocian con una serie de valores simbólicos similares, ligados a la ritualidad religiosa, ya sea prehispánica y sincrética con la llegada europea.

Por otro lado, es necesario preguntarse cómo desde la antropología y más específicamente, desde la etnohistoria, los estudiosos buscan prácticas o patrones culturales de larga duración, como es el caso de las celebraciones religiosas, ya que son rituales que se transmiten de generación en generación y porque están marcados por la liturgia religiosa y el santoral, además de la identidad generada en cada una de esas comunidades. De esta manera, objetos simbólicos como el tambor (o tambores) son elementos más de integración y cohesión social.

Por otro lado, para lograr profundizar en los preceptos antes mencionados, es necesario integrar la particularidad de los probables; si el tlalpanhuéhuatl de Malinalco hubiera continuado en el barrio de santa Mónica, se tendrían expresiones como las de san Pedro en la actualidad; o de permanecer en este lugar, probablemente se conocerían las formas en que fue integrado a la musicalidad de la liturgia católica; o a diferentes rituales y festividades más cotidianas de la comunidad. Por todo lo anterior, y dada la escasa, por no decir inexistente información acerca del posible uso del tlalpanhuéhuatl de Malinalco durante su etapa novohispana, el tambor del barrio de san Pedro resulta una fuente indispensable y reveladora para asociar los usos que pudieron haber tenido ambos atabales durante todo este periodo.

La primera mención de la cual se tiene noticia acerca de este tambor la proporcionaron los investigadores Mendoza y Castañeda. En su obra *Los huéhuatl en las civilizaciones precortesianas* (1933), el tambor de san Pedro fue uno de los analizados acústicamente por estos investigadores, comentando que: “éste era resguardado en la casa particular del mayordomo, quien era el responsable de organizar las fiestas religiosas y tradicionales, nombrado cada año para tal efecto”

Como ya fue señalado anteriormente, el grabado del tambor de san Pedro está relacionado claramente con una escena de la extraordinaria pintura mural del Convento Agustino de la Transfiguración, en el mismo Malinalco; específicamente la representación del águila-pelicano, escena en la cual un águila alimenta a sus cinco aguiluchos. Aunque cabe señalar que en la imagen del tambor más bien aparecen tres pequeños aguiluchos y dos aves de mayor envergadura flanqueando a los primeros, quienes no parecen recibir ningún tipo de alimento, representado éste con unas líneas blancas que salen del pecho del ave, aspecto pictórico que sí aparece en la pintura mural del convento. Además de lo anterior, en la parte inferior del tambor, a diferencia de la pintura mural, aparecen un par de manos de evidente manufactura novohispana, ya que el estilo propio de éstas se relaciona más con el arte y expresión iconográfica de este periodo que con su antecedente precolombino. Resulta así que la técnica estilística en el grabado de las manos no se asocia de ninguna manera con alguna representación mesoamericana conocida.

Por otro lado, Dulce Pérez Santana (2022), apunta que en el tiempo que llevó el largo proceso de evangelización de la Nueva España, los frailes fueron los responsables de aprovechar eficientemente las artes de los naturales, así de esta manera, a partir de la segunda mitad del siglo XVI llegaron a estas tierras varios maestros de la acuarela como Francisco de Zumaya, Simon de Pereyng, Andrés de Concha, Juan de Arrúe y Baltasar de Echave Orio, entre otros más, quienes probablemente su trabajo les requería viajar constantemente en grupos que en ocasiones incluían también a los pintores mesoamericanos (Pérez, 2022: 62-63). De esta manera, por medio de ilustraciones y grabados en libros, telas, estampas y láminas venidas de Alemania, Italia, España y Flandes, era que se obtenía el diseño de las pinturas, principalmente obras aragonesas y andaluzas del siglo XV. Posteriormente, otra manera de conseguirlas era mediante modelos de artistas como los de Alberto Durero, así como de grabados de biblias y de libros como *Emblemata* de Andrea Alciato. Cabe señalar que no todos representaban a una misma época y estilo, es posible que llegaran solamente los de mayor divulgación (Pérez, 2022: 64-65).

Dadas estas razones, resulta obvio manifestar que en la Nueva España existieron varios estilos artísticos confluyendo entre sí, desencadenando la vanguardia del XVI,

con la suficiente velocidad para que en medio siglo las artes plásticas incluyeran singularidades de los estilos gótico, románico y, por supuesto, renacentista. Ello debido a la sincronía entre el material llegado de España combinado con la habilidad artística indígena para reproducir los modelos y técnicas europeas (Pérez, 2022: 65).

Aunado a las fuentes ya mencionadas se encontraba una más, la cual consistió en las propias ideas e imaginación artística de los frailes comisionados a la tarea evangelizadora, quienes requerían impactar a los indígenas por medio de escenas atractivas. No debe olvidarse que los religiosos alcanzaron varios de sus objetivos evangelizadores por medio de la aplicación de procedimientos acordes a sus necesidades, debido a que poseían un cierto nivel intelectual.

La obra mural del convento agustino está integrada por un grupo de diez programas iconográficos, pertenecientes a dos ciclos asociados con las etapas de construcción del recinto. Por un lado, la pintura localizada en el templo, el claustro bajo, la sacristía, la sala de profundis y el refectorio, se realizaron durante la primera etapa constructiva. Por su parte, los murales del claustro alto, portal de peregrinos, cubo de la escalera y pilares de la arquería del claustro bajo son posteriores, con una evidente y distinta temática a la realizada previamente, las cuales pudieron ser concluidas en la década de 1580 (Pérez, 2022: 69).

Una última diferencia entre estas dos etapas constructivas puede ser apreciada simplemente por la divergencia en su abanico de colores (Pérez, 2022: 69). De igual forma *“en las Relaciones o Memoria de los Pueblos de la Nueva España, realizada por los religiosos, se menciona que el templo ya estaba terminado en 1571 con todo y su retablo”* (Ledesma, 2006: 44).

De tal manera, y por todo lo anterior, si la pintura mural del convento fue terminada oficialmente en la década de 1580 es probable pensar que el tlalpanhuéhuatl del barrio de san Pedro puede pertenecer a esa misma época. La gran interrogante es determinar la cronología correcta de ambas piezas artísticas y preguntarse entonces, cuál de estos trabajos -tanto la imagen del águila en el techo del convento como el grabado en el tambor de san Pedro-, representaron uno al modelo y, por lo tanto, la fuente de inspiración para el otro.

Por fortuna, en la actualidad existe una réplica de este tambor realizada con la intención de evitar el progresivo deterioro derivado del uso ritual que aún en la

Al respecto, Ledesma apunta que la referencia al “ermitaño” tiene que ver con la orden agustina, que llegó a Malinalco en las primeras décadas del siglo XVI, sustituyendo a los franciscanos:

Durante los siglos XII y XIII proliferaron en Europa varios grupos de ermitaños, personas quienes se aislaban de la sociedad. El papa Gregorio IX, obligó a varios de estos grupos a abrazar la Regla de San Agustín. Entre 1228 y 1232 tres de los principales grupos de ermitaños: los brittinianos, los guillermitas y los juambonitas acataron las órdenes de Roma. Así nació la orden de los Ermitaños de san Agustín, cuyo primer general fue el juambonita Lanfranco de Septala (Ledesma, 2006: 30).

De esta práctica tradicional queda en la actualidad el grito de petición por la lluvia en el atrio de la iglesia. Cabe señalar que en la tradición católica cada uno de los personajes del santoral es representado con ciertos atributos específicos, que en algunos casos puede compartir con otros santos o santas. De esta manera cada uno de estos actores son reconocidos, debido a su representación visual y, hasta cierto punto, artística. En este sentido, los elementos y atributos propios de cada uno de ellos pueden ser identificados por medio de sus vestimentas, objetos, características físicas, animales que los acompañan, entre otros. De igual manera, el motivo de su muerte suele ser un identificador que sirve como atributo al momento de conocer las características que definen a este santo en particular (De la Plaza, 2018: 7-9). Al respecto, Jarquín Ortega señala los atributos que permiten relacionar a san Pedro como uno de los “*santos lluviosos*” (Jarquín, 2020: 108), es decir, santos con atributos metálicos, representados con espadas, cuchillos, balanzas o llaves, serían objetos que de alguna manera “*llamarían a las lluvias y propiciarían la caída de rayos, en tal sentido, las llaves le permitirían a san Pedro estimular las precipitaciones*” (Jarquín, 2020: 115).

De igual manera, la siguiente descripción permite conocer el vínculo de este santo con aquellas particularidades relacionadas con el agua, y, por ende, con la lluvia:

El hecho de que haya recibido de Jesús mismo las llaves tanto del cielo como de la tierra, lo hace un ser poderoso a criterio de los pueblos sencillos. Si está en el cielo y tiene las llaves claro que controla el agua, de tal manera que cuando el cielo truena, la gente dice que San Pedro está enojado y que es inminente la lluvia [...] al recordar que Jesús le había pronosticado que lo negaría tres veces, derramó abundantes

2.1.2 Mayordomías en Malinalco, centinelas de una tradición.

Este apartado analiza la trayectoria de las mayordomías en Malinalco, una de las últimas dinámicas sociales y religiosas novohispanas que perduran hasta la actualidad. Práctica ligada a tareas de carácter administrativo dentro de las comunidades, e históricamente más relacionadas con obligaciones dentro de la tradición religiosa católica que a dinámicas políticas. Resulta importante destacar que los mayordomos han mantenido la tarea de preservar durante varios siglos los tambores sagrados de esta comunidad; labor que no ha recaído en otros dirigentes o funcionarios como pudieran ser gobernadores locales, alcaldes, regidores o, en años más recientes, presidentes municipales. De esta manera, los mayordomos de Malinalco lograron la preservación de al menos tres importantes objetos históricos: el “tlalpanhuéhuatl de Malinalco”, objeto de esta investigación; el “tambor de san Pedro”, perteneciente al barrio del mismo nombre; y el “cuerito de san Martín”, códice de procedencia colonial que ofrece información histórico-cartográfica de este barrio malinalca.

Felipe Santiago Cortés afirma que, al arribo de los españoles a la región, en las primeras décadas del siglo XVI, fueron introducidos cambios importantes en la organización política y territorial ancestral de los naturales. El antiguo sistema de tributación indígena fue utilizado por los españoles para remunerar la participación de los conquistadores. Asimismo, los señoríos se convirtieron en pueblos y los antiguos dirigentes, es decir, los *tlatoque*, fueron llamados *señores naturales* (Santiago, 2012: 5). De igual manera, aunque los evangelizadores no se enfocaron en perseguir la antigua religión de los naturales, es posible detectar que los frailes utilizaron varias coincidencias devocionales a su favor, como la idea de un alma inmortal, el aprecio por los ritos y la veneración religiosa (Ledesma, 2006: 36). Al respecto, García Castro señala la escasa información acerca de los probables usos que pudieron tener a partir de este momento el tlalpanhuéhuatl y el teponaztli de Malinalco, asociados a una función específica como parte de la liturgia católica novohispana. En este sentido, propone imaginar un uso de carácter festivo como instrumento musical acompañante de otros instrumentos de viento, como trompetas y chirimías, por ejemplo, pero nunca como un instrumento de uso común para el llamamiento a misa y a la doctrina, ya que

ambos tambores se asociaban antiguamente con la guerra y otros antiguos cultos mesoamericanos (García, 2001: 98).

Antes de la creación de las mayordomías, las cofradías fueron la principal dinámica social que regía la vida religiosa cotidiana de las comunidades. González de la Cruz (2017: 13-14) considera que las cofradías fueron perdiendo su esencia colectiva, lo que dio paso a su conversión en mayordomías. De igual manera, Mejía Torres señala la dificultad de precisar el número de cofradías establecidas desde el siglo XVI debido a la escasez de fuentes al respecto, sin embargo, afirma que el apogeo de éstas se presentó después de 1650, al darse la recuperación en el número de habitantes indígenas (Mejía, 2014: 34). Por su parte, Dorothy Tanck, en sus investigaciones durante el siglo XVIII, comenta que son muy pocas las referencias a la forma en cómo se organizaba la mayordomía individual como práctica para financiar y organizar ciertas festividades religiosas. Esta investigadora señala que habitualmente el financiamiento de las celebraciones católicas era conseguido gracias a aportaciones comunitarias, las cuales: *“durante la mayor parte de la época colonial, los fondos fueron otorgados principalmente por las cajas de comunidad y, en las últimas décadas de ese periodo, también en creciente cantidad, por las cofradías”* (Tanck, 2004: 37).

De esta manera, el mayordomo pasó de ser el administrador o tesorero de la sociedad para comenzar a financiar y coordinar él mismo la fiesta patronal con sus propios ingresos. Para preservar el culto, la figura del mayordomo fue elegida de forma obligatoria, por lo que en muchas ocasiones éste perdía sus bienes quedando empobrecido al cumplir con esta responsabilidad (González, 2017: 48).

Durante el virreinato el acceder al cargo de mayordomo resultaba escalafonario y solo se alcanzaba una vez que eran cumplidos los puestos anteriores. Sin embargo, éstos podían ser removidos si transgredían alguna regla dentro de sus labores. Sus principales funciones radicaban en cuidar, regir, administrar y guardar los bienes (Pérez-Rocha, 1978: 2). De tal forma que la mayordomía era tan solo un cargo de carácter administrativo sometido a las principales autoridades eclesiásticas y de la Corona. Desafortunadamente, la falta de documentación impide conocer la estructura absoluta de la mayordomía y, por ende, suponer una aparente simplicidad de transformaciones en el andamiaje social de la comunidad indígena (Pérez-Rocha,

1978: 2). Debido a lo anterior y como ya se mencionó al inicio del apartado, derivado de la escasa información acerca de las mayordomías en Malinalco durante el virreinato, la exploración al respecto estará avalada con la documentación y testimonios de los últimos siglos, principalmente a partir del XIX, momento en donde ya existe una base documental mejor sustentada.

Cabe destacar que uno de los logros de la Independencia de México fue haberles otorgado tanto a criollos como mestizos ciertas oportunidades para ocupar algunos puestos en donde anteriormente su participación estaba vedada. Para el caso de las mayordomías, cargo relacionado con la autoridad y control tanto gubernamental como eclesiástico, los candidatos debían representar altos valores cívicos y morales, aunado a una solvencia económica suficiente para abonar una fianza, además de ser mayores de 25 años y contar con la aprobación del obispo, así como del cabildo eclesiástico. Sin embargo, cabe señalar que estos requerimientos se fueron modificando y adaptando a las necesidades de cada comunidad (González, 2017: 53).

No obstante, es necesario preguntarse si después de la conquista el tambor pasó a formar parte de algún grupo perteneciente a las antiguas castas mexica-malinalcas que ya gobernaban la región desde antes de la llegada europea al territorio, ya que todo parece indicar que pasó de ser un objeto sagrado -vinculado a una casta sacerdotal y utilizado en prácticas específicas, relacionadas con algún templo en particular, así como con rituales o ceremonias colectivas-, a transformarse en una posesión grupal de prácticamente toda la comunidad, en donde el resguardo involucró a diferentes actores pertenecientes a distintas familias de linajes que continuaban ostentando ciertos privilegios, al menos de carácter simbólico dentro de esta sociedad. Al correr de los años y tras la imposición de gobernadores externos estos barrios fueron cercando su colaboración con el resto de sus vecinos, lo que provocó una marcada división social, incluida la de parentesco, así como de labores, rituales y celebraciones en conjunto con el resto de los barrios.

Por otro lado, y como ya se mencionaba al inicio de este apartado, debido a la ausencia de información en el tema de las mayordomías y otras dinámicas sociales durante la época virreinal, es necesario hacer una analogía de las implicaciones tanto grupales como individuales que estos cargos originaban en las actividades religiosas

de aquella época, pero con la referencia que ofrece la comparación de estas dinámicas sociales en la actualidad. En este sentido, las mayordomías pueden entenderse como una institución tradicional social cívica y religiosa que establece:

Un número de oficios que están claramente definidos como tales y que se rotan entre los miembros de la comunidad, quienes asumen un oficio por un corto tiempo (...) Los oficios ordenados jerárquicamente y el sistema de cargos comprende a todos -o a casi todos- los miembros de la comunidad. Los cargueros no reciben pago alguno por sus servicios, por el contrario, muy a menudo el cargo significa un costo considerable en tiempo de trabajo perdido y en gasto de dinero en efectivo, pero como compensación, el cargo confiere al responsable un gran prestigio en la comunidad (Korsbaek, 2003: 32).

De esta manera, los sistemas de cargos están vinculados a: *“la formación de estructuras culturales, políticas, económicas y sociales”*, las cuales han estado unidas desde tiempos lejanos a las prácticas religiosas más populares, vinculadas con los individuos al momento de efectuar la fiesta en honor al santo patrón de la comunidad (Korsbaek, 1996: 25). Para este investigador, un sistema de cargos, como las mayordomías, a partir de la segunda mitad del siglo XX integran básicamente dos categorías independientes, una religiosa y la otra política, sin embargo, ambas están estrechamente relacionadas (Korsbaek, 2000: 32). A su vez, este sistema presenta una tercera condición, la cultural. En primer lugar, es importante tomar en cuenta cómo los naturales o indígenas encuentran en el sistema de cargos elementos simbólicos que relacionan con su cosmovisión (con su religión antigua, como apunta Escalante (2021), pero también con prácticas jerárquicas en las relaciones sociales). Por otro lado, su involucramiento en rituales propiciados por este sistema otorga pertenencia a la comunidad, podríamos decir cohesión social; a su vez, ofrece certezas en el entendimiento y explicación del mundo y, al mismo tiempo, confiere legitimidad a la ritualidad cotidiana, lo que la convierte en una tradición que se defiende frente al cambio (Korsbaek, 2000: 32-34).

Históricamente, las mayordomías, visibles durante las fiestas patronales, han representado una identificación y cohesión de un grupo que comparte un espacio geográfico delimitado: la veneración de un santo o santa determinados, la celebración de alguna festividad en particular, etcétera. No obstante, en las fiestas patronales también están presentes los conflictos; procesos de diferenciación social que pueden

contraponerse a los estereotipos que definen lo comunitario como cohesivo, desde una visión en donde las relaciones sociales se presentan en equilibrio (Muñoz, 2007: 155).

Por ejemplo, en la actualidad se puede observar cierta tensión en el estricto resguardo del tambor del barrio de san Pedro; lo cual contrasta con las dinámicas de fraternidad, como el préstamo de objetos con una fuerte carga simbólica entre distintas comunidades que comparten un determinado espacio político y geográfico. Para los habitantes de este barrio, el tambor les otorga una aparente superioridad frente a los demás barrios por las implicaciones simbólicas que éste conlleva, además de estar preservadas por la traza histórica a la que pertenece dicho objeto. Como ya se mencionó en el apartado anterior, el tlapanhuéhuatl de san Pedro representa en la actualidad un potente cohesionador social entre los vecinos de esta localidad que, hasta donde se sabe, al menos desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, nunca ha sido compartido en alguna festividad con el resto de barrios de Malinalco, lo que de alguna manera ejemplifica los procesos y dinámicas de conflicto y tensión entre personas, barrios y comunidades que comparten un mismo espacio geográfico. De igual manera, el tlapanhuéhuatl de Malinalco, pudo representar, durante su resguardo en el periodo novohispano, tensiones y conflictos entre barrios, familias, linajes y autoridades, ya sean religiosas o administrativas, similares a los asociados en la actualidad con el tambor de san Pedro.

Por ello, solo es posible reconocer que durante más de cuatro siglos los sonidos del colosal atabal palpitaron al unísono con el de miles de pobladores malinalcas. Percutido con magnificencia por las hábiles manos de músicos indígenas, y posteriormente, la de centenares de mayordomos, convirtiéndose estos últimos en guardianes del tambor durante largos años, quienes, además, tuvieron que aprender de memoria el acento de los golpes que acompañaban los varios usos festivos y ceremoniales del tlapanhuéhuatl para lograr transmitir de una generación a otra, los diferentes “toques” y acentos rítmicos del instrumento.⁵¹

⁵¹ A falta de documentación al respecto, y al realizar trabajo de campo en el mes de junio del 2023 para esta investigación, pudo comprobarse que los mayordomos del barrio de san Pedro, en Malinalco, conocen ciertas fórmulas rítmicas ejecutadas en el tambor. De igual manera, Sadot López mencionó que, hasta mediados del siglo pasado, era obligación de los mayordomos conocer todas las variantes rítmicas de los distintos golpes del tambor. En la actualidad, ya solamente un puñado de personas de avanzada edad conocen estas variaciones de ritmo, provenientes de tiempos lejanos, entre ellos los hermanos Marcos y Cruz Téllez; y las hermanas Angelina y Emma

Finalmente, y, por otro lado, una de las varias transformaciones en el uso ritual del tlalpanhuéhuetl durante el periodo novohispano está asociado con su utilidad en la actualidad; originalmente concebido como un objeto ritual vinculado al culto solar, el cual posteriormente transitó a un uso colectivo y popular relacionado a las peticiones de lluvia. Desafortunadamente no es posible detectar el momento exacto de esta metamorfosis, la cual tuvo que ocurrir posiblemente en las primeras décadas del periodo virreinal. Por su parte, López Austin afirma que derivado de la conquista militar y espiritual:

Colapsó la gran religión mesoamericana. Acabaron las costosas fiestas, los numerosos sacrificios humanos [...] la base de la gran religión desapareció de un golpe. Sólo quedaba un pueblo de agricultores, ligado a su agua, a su cerro [...] podían los indígenas llevar a cabo una sustitución simple de nombre, de imagen, para aprovechar un satisfactorio recurso: el paralelismo cultural: los santos patronos de los pueblos (López Austin, 2014: 76).

La visión de este académico permite relacionar las actividades agrícolas de los campesinos indígenas con las novedosas prácticas por las que atravesó el tlalpanhuéhuetl en el transcurso de las centurias, entre el final de la época mesoamericana y el rescate arqueológico del tambor a finales del siglo XIX. De esta manera, las mayordomías por un lado han estado vinculadas, a nivel religioso, con el santoral y las fiestas patronales, pero también a nivel productivo, porque en muchos casos están ligados a ciclos agrícolas (aspecto que también remite a la ritualidad prehispánica). Este sistema de cargos en la actualidad tiene un sentido energicamente simbólico, el cual promueve la cohesión social y las tradiciones con reminiscencias históricas practicadas como parte de la identidad de pueblos específicos.

En el caso de Malinalco, esa carga simbólica también tiene una relación con lo material, a través de objetos como los tambores. En este caso el de san Pedro, donde se ha perpetuado su uso en la ritualidad del santo patrono de la comunidad, de alguna

Brito, debido a que los padres de estas personas fungieron como mayordomos durante varios años en el barrio de san Pedro (esta información fue proporcionada por los señores Sadot López y Jorge Acuitlapa). Podría pensarse entonces que ¿el cargo de mayordomo, al menos en los barrios de santa Mónica y san Pedro, en Malinalco, era otorgado a quienes, además de reunir las exigencias necesarias, contaban con las habilidades suficientes para ejecutar el tlalpanhuéhuetl?

manera, relacionado con los ritos agrícolas asociados a los meses de lluvia (como se describió en el apartado anterior). Así, es posible señalar que los mayordomos se volvieron guardianes de estos objetos sagrados que han transitado de los ritos asociados al culto solar, a los de agua, vinculados con las peticiones de lluvia para una buena cosecha y la prosperidad colectiva del pueblo.⁵²

2.2. Modernidad, nacionalismo y desarrollo arqueológico en México. El tlalpanhuéhuatl de Malinalco como objeto de estudio.

Este apartado dará conocimiento acerca de los cambios de paradigma ideológico y político a partir de los años posteriores a la Independencia de México, los cuales llevaron al desarrollo y consolidación de la disciplina arqueológica en México desde mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Asimismo, analizará los fundamentos del nacionalismo, emanado precisamente del movimiento independentista, el cual sentó las bases para la valoración y legitimación de las sociedades indígenas en México, así como para la creación y consolidación del discurso museográfico que permitió tanto a la arqueología como a otras disciplinas afines posicionarse como una de las herramientas indispensables para conocer más acerca de las culturas mesoamericanas. En este mismo apartado serán presentadas las participaciones del estado mexicano en las Exposiciones Internacionales en varias ciudades del mundo. También se explicará la revaloración musical indígena en el país, así como la política cultural durante la administración del gobernador Villada.

Al respecto, resulta pertinente preguntarse si el tlalpanhuéhuatl ¿debe su resguardo como bien patrimonial resultado de la extracción por parte de Villada y el Estado? Asimismo, ¿podría especularse que en algún momento de finales del siglo XIX o principios del XX, de no haber sido resguardado por las autoridades estatales, el tambor hubiera sido presa de traficantes y, de esta manera, formar parte del comercio ilícito de antigüedades mexicanas? Al respecto, cabría preguntarse ¿cuáles han sido las aportaciones del gobierno mexicano para la protección del patrimonio cultural del país?

⁵² Tarea que no ha modificado los estamentos del tlalpanhuéhuatl, ya que en épocas mesoamericanas su uso, relacionado con los sacrificios al sol, así como desde el periodo novohispano y continuados en la actualidad, ahora relacionados con las peticiones de lluvia, continúan con el mismo tenor: el favor de los dioses para la continuidad de la vida y la prosperidad del pueblo.

A menudo, cuando se piensa en los inicios del interés arqueológico en México suele situarse los momentos más cercanos al siglo XX, sin embargo, aparecieron entusiastas precursores de esta disciplina desde mediados del siglo XVIII. Tal es el caso de Antonio de Ulloa, quien en 1772 publicó, *Noticias Americanas*, obra de corte enciclopédica, la cual abordaba diversos temas como el clima, territorio, las especies vegetales y animales, las producciones minerales y otros aspectos de la geografía física del continente, pero también exponía temas de carácter antropológico, de etnología y arqueología (Gómez de Liaño, 2015: 216). Es así, que, para este investigador, la arqueología se convirtió en la disciplina que le permitió saber más del pasado indígena del continente entero (Gómez de Liaño, 2015: 111).

En 1777, Xochicalco comienza a ser dibujada por Francisco Alzate y Ramírez, convirtiéndose en la primera zona arqueológica del país en ser estudiada sistemáticamente (Hirth, 2018: 48). Sin embargo, la primera excavación arqueológica en América correspondió a Teotihuacan, en 1676, realizada por el “escritor, historiador, cosmógrafo, artista y novelista del siglo XVII”, Carlos de Sigüenza y Góngora (Schávelzon, 2009: 122).

De igual manera, al mismo tiempo que se desarrollaba una nueva disciplina, los cambios en la sociedad derivados de la independencia de España, aunado a los nuevos descubrimientos de la época, permitieron identificar la otredad como una forma de integrar lo distinto a un todo preexistente. Sin embargo, esto también provocó hacer a un lado lo ajeno, aquello que estorbaba y que producía un atraso en la carrera hacia la modernidad. De tal manera, aunque desde mediados del siglo XVIII comienzan a generarse las primeras inquietudes arqueológicas, así como la valoración y el rescate de objetos y piezas prehispánicas, el momento de mayor auge en el interés científico por indagar el pasado mexicano se dio más de un siglo después, específicamente a finales del siglo XIX.

El primer antecedente museográfico en la Nueva España ocurrió el 25 de agosto de 1790, con la inauguración de un museo conmemorando la ascensión de Carlos IV al trono. Este recinto estuvo dedicado exclusivamente a la historia natural.⁵³ Se ubicó

⁵³ Llama la atención que el museo no haya incluido alguna colección o piezas pertenecientes al pasado indígena de México, sino como señala la nota, estuvo dedicado exclusivamente a la historia natural, lo que hace suponer que muy probablemente aún no se valoraba el arte mesoamericano como tal.

en la calle de Plateros, lo que actualmente es la calle de Madero en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Desafortunadamente, debido a la guerra de independencia su existencia fue breve (Bernal, 1979: 125). Asimismo, ese mismo año tuvo lugar el descubrimiento de la “Piedra del Sol” y la “Coatlicue” (Alcina, 1988: 274). *“Todavía los monumentos recogidos a fines del siglo XVIII pasarían por una serie de aventuras...serían despreciados por unos, considerados espantosos por otros, pero admirados profundamente por ciertos hombres esclarecidos”* (Bernal, 1968: 7). Cabe señalar que *“entre ellos se destacaba el jesuita Francisco Javier Clavijero, quien había propuesto la creación de un museo “no menos útil que curioso” donde se pudiesen conservar las antigüedades de la patria”* (Ross, 1969: 148).

Tres décadas después, en la recién formada nación mexicana, el 18 de marzo de 1825 fue creado el *Museo Nacional*, recinto que albergó cuantiosas piezas arqueológicas e históricas, entre ellas la colosal *Coatlicue*, además de códices coloniales, así como retratos de algunos virreyes.⁵⁴ A diferencia del anterior museo fundado en 1790, éste, desde su fundación, incorporó en su discurso y enfoque educativo un arraigado sentimiento de orgullo e identidad nacionales, ello con el fin de lograr la consolidación política del nuevo estado mexicano. Como una forma de emular las grandezas de otras naciones el museo imitó los arquetipos imperantes de los recintos europeos. De esta manera, y como lo señaló Ignacio Bernal, el interés por coleccionar en México se inició a partir de la historia natural, y posteriormente con las antigüedades (Bernal, 1979: 122).

Desde su fundación en 1825, las autoridades del Museo Nacional establecieron que las tareas tanto de excavación, así como de conservación de las antigüedades serían ejecutadas por esta institución. Sin embargo, debido a la inestabilidad política por la que atravesaba el país, aunado a la falta de recursos humanos y materiales, así como al desinterés y la corrupción de algunas autoridades, volvió sumamente complicado este decreto (Achim, 2013: 99). Sumado a lo anterior, el movimiento independentista no cambió positivamente el escenario que imperaba desde antes de este acontecimiento. Quienes ocuparon la nueva autoridad tras la salida de los

⁵⁴ Se atribuye a José Longinos Martínez, naturalista y cirujano de la Real Expedición Botánica a la Nueva España (1786-1803), y a los intereses de las élites criollas locales, la creación de los primeros museos de México y Guatemala (Podgorny, 2014: 67) .

peninsulares al triunfo de la Independencia compartían la cultura criolla occidental, de tal manera que mantenían los distintivos de la “*mentalidad colonizadora de sus antecesores*” (Bonfil (2016), en “Florescano” (34)).

Por su parte, Rubén Campos en su obra, *El folklore y la música mexicana*, de 1928, señaló la existencia de una cédula correspondiente a un teponaztli del Museo Nacional, la cual tenía escrito lo siguiente⁵⁵:

Civilización tolteca. Familia tlaxcalteca. Teponaztli. Procede de Tlaxcala. Instrumento de música sonado por los tlaxcaltecas durante el combate en la batalla que les libró Hernán Cortés. Formó parte en el botín de guerra quitado a los soldados de Tlaxcala, y fue donado por el Conquistador al Ayuntamiento de la misma noble ciudad, donde se conservó por muchos años y después pasó a ser propiedad del Museo Nacional. (Campos, 1928: 24).

Esta detallada descripción permite conocer la importancia que tuvieron los tambores durante el periodo prehispánico, ya que, según en ella, el teponaztli mereció la categoría de botín de guerra, lo que demuestra que incluso para los conquistadores, ajenos a la cultura y tradiciones mesoamericanas, específicamente tlaxcalteca en este caso, el valor simbólico (no así el artístico), aunado a la trascendencia cultural de este objeto fue sumamente importante, debido a que no representaba ningún valor económico para los invasores, al no ser de oro, plata, jade o cualquier otro material estimable para ellos, motivo por el cual probablemente fue conservado y después devuelto por su captor al pueblo poseedor de éste en señal de alianza entre ambos (Campos, 1928: 24).

Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, Gran Bretaña marcó la pauta en los temas y fundamentos de la ciencia antropológica, todos ellos relacionados con las posturas político-administrativas vinculadas a la colonización europea. De esta manera, y asociada a una orientación de supremacía social, pero también militar, tecnológica y moral hacia los pueblos colonizados (especialmente de África, India, Australia y China, tratados en muchos casos de bárbaros o salvajes) el gobierno de Inglaterra asumió un papel tutelar donde vigilaba el tránsito de estos pueblos hacia la civilización, apoyados sustancialmente por la antropología (Rodríguez, 2016: 55). México no se vio exento de la presencia de viajeros extranjeros

⁵⁵ Desafortunadamente no se tiene identificado el teponaztli al cual se refirió este investigador.

curiosos e interesados por los vestigios del país; sumado a una política de puertas abiertas a estos exploradores por parte del gobierno porfirista, que veía en Europa el ideal civilizatorio.

Ya desde mediados del siglo XVIII, pero con mayor fuerza a finales del XIX, también los intelectuales mexicanos, sumados por tradición a la política nacional,⁵⁶ comenzaron a descubrir el milenario pasado de México, preocupándose por vez primera en rescatar cuanto objeto fuera posible, e intentar así, reconstruir la cadena de distantes eventos indígenas. El rescate de piezas arqueológicas vino acompañado de la necesidad de contar con espacios dónde exhibir y preservar aquellos hallazgos y colecciones que ya comenzaban a formar parte del patrimonio cultural nacional. Prueba de ello, fue la creación del Museo del Estado de México, por iniciativa del exgobernador José Vicente Villada.

Por otro lado, desafortunadamente no se cuenta con el registro exacto del momento en que el tlalpanhuéhuatl llegó a la ciudad de Toluca, sin embargo, fue a partir de 1890 cuando aparecieron las primeras noticias de índole artístico y cultural en los principales periódicos de la ciudad de México, donde mencionan por primera vez al museo de la ciudad de Toluca. En esos diarios se publicaban invitaciones para acercar al público a admirar algunos tambores prehispánicos de reciente “adquisición”, lo cual hace pensar que fue durante los años cercanos a la última década de siglo cuando el tlalpanhuéhuatl de Malinalco llegó a la capital del Estado.

Una de estas primeras noticias apareció en el periódico *La Patria*, con fecha 20 de agosto de 1890, donde se mencionó lo siguiente:

No hace muchos años se conservaban como antigüedades en Malinalco (Estado de México) dos instrumentos músicos (sic) de los antiguos mexicanos, llamados por ellos “tlalmahuilili”: eran unos cilindros huecos de madera de “Yoloxochitl”, con varios jeroglíficos realzados y cubiertos en la parte superior e inferior, con parches de pergamino. Estos instrumentos que medían una vara de largo, por media de diámetro, parecían ser el huéhuatl o tambor mexicano descrito por Clavijero. (Luis G. Iza, periódico *La Patria*, 1890: 2).

⁵⁶ “En los países latinoamericanos recién independizados, los intelectuales ocupaban sobre todo puestos políticos. Más adelante los intelectuales se ubicaron en lugares destacados en institutos, centros y archivos de la historia nacional, etc. Y las “formas de historicidad” por ellos adoptadas (ejes de explicación y justificación que construyen los discursos respecto de la nacionalidad)” (Wasserman 2010, en Escobar et.al, 2010: 113).

La nota no permite saber si se refiere a la extracción del objeto de la presente investigación; o se refiere a un huéhuetl y un teponaztli respectivamente;⁵⁷ o de un huéhuetl y un tlalpanhuéhuetl; o de dos tlalpanhuehueme⁵⁸; u otro tlalpanhuéhuetl, similar al del presente estudio. Sin embargo, lo que sí proporciona la nota, es la posibilidad de conocer los frutos que brinda la creación de un museo, junto con una correcta difusión y propaganda atractiva para concebir a la ciudad de Toluca, como un verdadero centro irradiador del arte y la cultura, como ciudad vecina de la de México. Sin embargo, la presencia y mención de los tambores cilíndricos prehispánicos comenzaron a aparecer de manera más recurrente a partir de las primeras décadas del siglo XX.

A partir de esta referencia es posible inferir que efectivamente el tlalpanhuéhuetl del barrio de santa Mónica se encontraba cerca de esos años todavía en esa comunidad antes de ser llevado a Toluca. La única observación que se le pudiera hacer a esta noticia sea la referida a los parches de *“la parte superior e inferior”*, ya que hasta el día de hoy no se ha encontrado un solo tambor cilíndrico prehispánico que presente esta particularidad; la de un doble parche en sus extremos. De cualquier manera, y a pesar de esta peculiaridad, la nota arroja una pista para corroborar las fechas y momentos posibles de la salida del tambor de su lugar de “nacimiento”, hacia el territorio que se convirtió en su siguiente hogar.

Algunos años después, apareció una noticia en el diario *El Monitor Republicano*, del 17 de octubre de 1895, la nota aludía al Museo Nacional, titulada, Los Americanistas en el Museo:

Ayer por la mañana fueron citados los miembros del Congreso Americanista para visitar el Museo Nacional en donde con tal motivo se inauguraban las reformas emprendidas hace algún tiempo [...] los salones de Arqueología tienen ya sus nuevos estantes y algo de lo muy notable en ellos son algunas colecciones de particulares, entre las que citaremos las pertenecientes al Sr. Peñafiel, la del Estado de México que tiene un ejemplar soberbio, un huehuetl de grandes dimensiones y perfectamente tallado y conservado (consultado en: Hemeroteca Digital, UNAM, Miércoles 18 de octubre 2023).

⁵⁷ En la mayoría de las festividades y ritos prehispánicos, esta pareja de tambores solía ejecutarse rítmicamente conjuntados, por lo que la apuesta más lógica sería pensar que para lograr la supervivencia a lo largo del primer siglo posterior a la Conquista, fue debido a la necesidad de contar, durante algún tiempo, con ambos tambores como la base principal en la sección rítmica de sus conjuntos de música, preservados según los estudiosos hasta muy probablemente la primera mitad del siglo XVII.

⁵⁸ Tlalpanhuéhuetl en plural.

La nota anterior subraya la presencia del doctor Antonio Peñafiel Barranco (1830-1922), médico, científico y funcionario del porfiriato quien se interesó y coordinó numerosos proyectos para difundir la riqueza cultural de México; publicó más de sesenta obras a lo largo de su vida, y fue fundador de la *Sociedad de Historia Natural de México*, abarcando temas de arqueología, historia natural, medicina, entre otros (Alvar, 2023: s/n). La pregunta que surge a partir de esta mención es si se trata de alguno de los dos tlalpanhuehue me existentes hasta el día de hoy (Malinalco o Tenango), ya que la nota se refirió a “*un huehuetl de grandes dimensiones y perfectamente tallado y conservado*”. De aludir la nota periodística a alguno de estos dos tambores es necesario preguntarse si ¿durante aquellos años, algunas piezas de tal importancia, como en este caso, un tambor de procedencia prehispánica, necesitaba ser resguardado, además del Estado, por la figura de algún personaje con sobradas credenciales y distintivos académicos para asegurar la protección del objeto?

De igual manera, cabría averiguar si podría tratarse del objeto de la presente investigación, y que durante los primeros años a su llegada a Toluca se encontrara bajo el resguardo directo de este personaje⁵⁹ o, por el contrario, que haya existido algún otro tlalpanhuéhu etl desaparecido, con la posibilidad de pertenecer en la actualidad a la colección privada de algún coleccionista nacional o extranjero, como los que acechaban las piezas y objetos prehispánicos de México desde la segunda década del siglo XIX.

Finalmente, y para cerrar este apartado, se anexa la siguiente descripción, elaborada en 1834, la cual se encuentra en un documento resguardado en el Archivo Histórico del Estado de México, titulado *Relación de las Antigüedades Mexicanas Reconocidas por la Comisión Estadística del Estado Mexicano*. La siguiente descripción puede representar la más antigua de que se tenga noticia del tambor antes de salir de Malinalco, a continuación, se presenta:

⁵⁹ Resulta difícil pensar en esta primera posibilidad, ya que no existe ningún documento que mencione la participación del doctor Peñafiel como el responsable del tambor. Por otro lado, ¿por qué tendría que ser él “guardián” del tlalpanhuéhu etl de Malinalco si este objeto nunca fue expuesto en la Ciudad de México, al menos en la primera mitad del siglo XX?

antigüedades, moldes de piezas mesoamericanas y códices. Por medio de su libro, Bullock consiguió crear un ambiente de fascinación en sus lectores, ofreciendo oportunidades para generar fortunas por medio de las antigüedades mexicanas (Achim, 2013: 99).

Por otro lado, fuentes documentales prueban que desde la segunda década del siglo XVI, comenzó la circulación e intercambio de objetos entre América y Europa (Bernal, 1979: 120). Cabe señalar que desde esta época la gran mayoría de las expresiones mesoamericanas eran consideradas como objetos sin valor ni contenido artístico, sino más bien como meras curiosidades exóticas, pertenecientes a pueblos y culturas bárbaras. Salvo ciertas excepciones, algunos artistas europeos llegaron a considerar estas obras con un valor estético propio, como el pintor alemán Alberto Durero, quien escribió en su diario: *En toda mi vida nada he visto que tanto regocijara mi corazón como estas cosas. Pues vi entre ellas asombrosos objetos de arte y me maravillé ante el sutil talento de los hombres de esas tierras distantes* (Bernal, 1979: 120).

A partir de la década de 1820 comenzó a surgir un cambio de paradigma en la valoración de los objetos prehispánicos, el cual se mantuvo a lo largo de ese siglo. El coleccionismo de las antigüedades ya fuera oficial o clandestino, transitó entre la legalidad y la ilícita circulación de piezas y objetos, donde algunas veces fueron sancionadas, pero otras tantas, ignoradas por las respectivas autoridades mexicanas (Achim, 2013: 101). Desde el momento de la fundación del Museo Nacional en 1825, los directivos de este recinto refirieron varias quejas a las autoridades estatales debido a que las antigüedades mexicanas eran sacadas fuera del país. Por su parte, los coleccionistas y contrabandistas extranjeros burlaban el decreto que prohibía el contrabando, agilizando la venta de las colecciones (Achim, 2013: 100).

Isidro Icaza, quien fuera director del Museo Nacional entre 1822 y 1834 (Anales del Museo Nacional, 1905: 412), preocupado por el saqueo indiscriminado, evidenció el incumplimiento de las leyes que prohibían la sustracción de piezas de valor histórico, solicitándole al ministro de aquél entonces, Lucas Alamán que dimitiera los apoyos hacia las exploraciones por parte de extranjeros en el país hasta crear alguna ley o acuerdo que obligara a los viajeros a respetar los contratos y entregar los objetos hallados al Museo. La petición de Icaza se basó en la creciente demanda de

antigüedades mexicanas por cada vez más extranjeros que llegaban al país, quienes en ciertos casos sí fomentaban la información acerca del pasado antiguo, pero obstaculizaban la misma para los propios mexicanos, donde además se iban generando las redes para el contrabando y salida de las piezas antiguas fuera del país (Achim, 2013: 111). ⁶²Al respecto, surge la pregunta de cuánto se pagaba en el mercado negro por las antigüedades mexicanas. Desafortunadamente no se cuenta con un registro confiable del precio en el que eran vendidas las antigüedades en aquellos años, sin embargo, gracias al diario de uno de estos personajes, Jean Waldeck (1766-1875), se sabe que intercambió: *“un reloj con sonsonete de oro, montado con diamantes, por el que pagó 270 piastras”*, intercambiado por un calendario. ⁶³ (Achim, 2013: 120). El acceso a los diarios personales de este personaje permite saber que en aquellos años las piezas arqueológicas de procedencia prehispánica no estaban conferidos de *“un valor intrínseco, ni monetario ni simbólico”* (Achim, 2013: 109).

En el apartado anterior de esta investigación fue mencionado que en 1834 una comitiva del Estado viajó hasta Malinalco con el objetivo de elaborar un registro de las antigüedades de ese lugar. En esa relación apareció referido el objeto de la presente investigación. Por lo tanto, desde esa fecha, y hasta la última década del siglo XIX, varias personas, tanto funcionarios como académicos supieron de la existencia del tlalpanhuéhuatl. En ese sentido, la intervención de Villada en relación al tambor pudo significar, de manera involuntaria, un rescate del contrabando de objetos, acrecentado y secundado ilícitamente por empleados y autoridades coludidas con traficantes de este tipo de piezas.

Por poner un ejemplo, es sabido que, durante la década de 1830, el coleccionista francés, Joseph Marius Alexis Aubin (1802-1891) adquirió buena parte de los manuscritos de la colección del anticuario italiano Lorenzo Boturini (1702-1755). Unos años después, el pintor de origen francés Edouard Pingret (1788-1875), conociendo acerca de la extraordinaria colección de códices y manuscritos que Aubin llevó a su

⁶² El mismo Seler no vio con buenos ojos la ley que prohibía el saqueo y exportación de antigüedades. Debido a que no contaban con ningún permiso oficial se abstuvo de realizar excavaciones, sin embargo sí recolectó algunas piezas y fragmentos de otras en *“Cholula, Tlaxcala, Xochicalco, Teotitlán del Camino y otros lugares”* (Sepúlveda, 2003: 44).

⁶³ Solo como referencia, se sabe que unos días antes, Waldeck había pagado 10 piastras por cuatro pares de zapatos (Achim, 2013: 120).

país, acusó a las autoridades mexicanas, principalmente a los responsables y directivos del Archivo y del Museo Nacional, de propiciar la venta ilegal de antigüedades⁶⁴ (Achim, 2013: 120).

Durante prácticamente todo el siglo XIX, así como en la actualidad, quienes de alguna manera incentivan el mercado negro de piezas históricas suelen ser personas de confianza; empleados y directivos de museos, quienes fomentan la clandestinidad y el intercambio ilícito de las antigüedades. De esta manera, la anticuaria mexicana se construyó en una trama de *“rivalidades y traiciones, que involucraba a coleccionistas privados que se disputan objetos o concesiones, y, por el otro, confronta el coleccionismo oficial a los intereses y ambiciones de particulares”* (Achim, 2013: 124).

Sin embargo, el éxito en las transacciones de estos objetos y demás compilaciones no era una tarea asegurada. En muchas ocasiones era más conveniente diversificar las colecciones para reducir riesgos de inversión. Al respecto, Jean Waldeck informó que el 20 de octubre de 1826, un tal Mr. Woll, arribó a la ciudad de París para vender su colección de piezas mexicanas con éxito. De igual manera, para otros dos coleccionistas, Baradère y Franck, la transacción les resulto productiva. Sin embargo, algunos otros, como Latour Allard, nunca logró vender su colección en vida. Por lo tanto, es posible entender que, aunque el mercado para estos objetos fuera en aumento no siempre representó una inversión segura, ya que no existía un consenso en el valor mercantil de estas piezas (Achim, 2013: 111).

Finalmente, como pudo apreciarse, el tlalpanhuéhuatl ha estado en peligro en más de una ocasión. De inicio, al momento de la conquista europea en el siglo XVI, derivado de las destrucciones sistemáticas de objetos vinculados a la ritualidad mesoamericana; y segundo, a lo largo del siglo XIX, específicamente a partir de la década de 1830 y hasta los albores de esa centuria, en donde el contrabando de antigüedades fue creciendo, debido a que las piezas y objetos de origen prehispánico dejaron de ser perseguidos por las autoridades virreinales al logro de la

⁶⁴ En comunicación personal con el historiador Pablo Escalante, comentó que se encuentra en este momento investigando un tambor de probable procedencia prehispánica, resguardado en algún museo de Europa. ¿Es posible pensar que esta pieza haya formado parte de aquella lista de objetos de circulación ilegal? Se tendrá que esperar a conocer la investigación de este académico para determinar la procedencia de este tambor y de cómo fue que llegó a aquel recinto.

Independencia, pasando a convertirse en objetos de alto valor comercial para anticuarios y coleccionistas de Europa y otras regiones del mundo. En este apartado se trató de presentar un panorama general del peligro al que estuvo expuesto el tlalpanhuéhuatl durante sus últimos años en la comunidad de Malinalco, antes de convertirse en objeto de patrimonio nacional.

2.2.2 México en las Exposiciones Mundiales.

En México, las últimas décadas del siglo XIX representaron un momento de gran vitalidad en la producción científica y académica. Para 1882 Francisco del Paso y Troncoso (1842-1916) publicó una de sus obras más importantes; un ensayo acerca de los signos cronográficos de los mexicanos. Unos años después, en 1889 realizó la interpretación del Códice Borbónico (Bernal, 1979: 53). Llama la atención que ambas obras coinciden con el momento de recuperación del tlalpanhuéhuatl de Malinalco por parte de las autoridades mexiquenses. De cierta forma, las instituciones del país, imitando modelos de preservación europeos y estadounidenses, se dieron a la tarea de salvaguardar valiosos objetos y antigüedades contando con la participación de académicos y especialistas al respecto. De esta manera, la disciplina arqueológica en México se enriqueció con la participación de entusiastas comprometidos con el rescate del pasado nacional. Asimismo, la recuperación de estas piezas arqueológicas, aunado a la creciente producción industrial, textil, minera y de otros rubros durante el porfiriato, le permitió a México exponer sus productos en las llamadas *Ferias Mundiales*. De esta manera, la grandeza cultural, artística y económica de México se hizo presente en los escaparates más importantes de aquellos años, representados en estas Exposiciones Internacionales.

México tuvo una destacada participación en varias de estas Ferias: como la de Londres 1862; Filadelfia 1875; París 1889; Chicago 1893; Nashville 1897; y Missouri 1902, por mencionar solo algunas de ellas. Además, se encuentra una carta de Irineo Paz,⁶⁵ del 10 de abril de 1889, en la cual se mencionan sus honorarios como representante del Estado de México (AHM, Fondo: Fomento; Serie: Exposiciones; Vol. 1; Expediente: 10; fojas: 22-23; Años:1851-1902).⁶⁶ Precisamente en la

⁶⁵ Abuelo paterno del escritor y premio nobel mexicano Octavio Paz.

⁶⁶ En los cuales percibió \$300 pesos en total, \$50 cada mes.

Exposición Internacional de París de 1889 fueron expuestos en el pabellón de México, 29 objetos provenientes de Chiapas. Uno de éstos fue un bastón de mando perteneciente a la comunidad de San Juan Chamula (Korsbaek, 1992:19), debido a esto es posible señalar la relación intrínseca entre los sistemas de cargos y su representación antropológica fuera del país, con algunos otros objetos que sobrevivieron hasta la actualidad gracias a la participación y esfuerzo de quienes ocupaban estos sistemas de cargos; para el caso del tlalpanhuéhuatl de Malinalco, el de los mayordomos.

Respecto al objeto de estudio, las fuentes señalan la elaboración de una réplica en yeso del tlalpanhuéhuatl enviada a la exposición de Chicago de 1893.⁶⁷ De igual manera fueron enviados desde Malinalco a esta misma Exposición, los siguientes objetos “*1 caja de colorines, 1 botella de mezcal elaborado con pulque por Rodrigo Mercado; 1 botella de mezcal fabricado por Leonardo Lutero (Foja 23)*

La gran interrogante es saber por qué razón no fue enviado el tambor original, dado que las exposiciones mundiales representaban el escenario más importante para exponer las piezas y objetos más destacados de cada país asistente. Probablemente, una de las razones principales se debió quizá a que ya anteriormente en algunas de estas Ferias Mundiales previas, como las de París (1889) y Nashville (1897) se enviaron varios objetos, los cuales nunca regresaron a México o lo hicieron destrozados, razón por la cual, es muy posible, las autoridades hayan tomado la decisión de no enviar el tlalpanhuéhuatl original, anticipándose a una irreparable pérdida del tambor. Al respecto, se presenta el oficio resguardado en el AHM, informando de lo acontecido:

Toluca 25 de Noviembre de 1901. “Al C. Srio. Gral. Del Supremo Gbno. Del Estado, Presente; en atenta contestación a lo que se me previene en oficio de fecha 21 del presente a fin de que informe a esa Sria, con respecto a los objetos que faltan de los que se remitieron a las exposiciones de Paris y Nashville, me permito manifestar a usted que: de la de París, además de lo que faltó recibir de los mármoles, solamente llegaron éstos enteramente rotos en una gran pedacería y los fósiles, los más hechos pequeños fragmentos”. (AHM; Sección: Fomento; Serie: Museos; Volumen: 1; Expediente 1 al 6; Foja: 21; Fecha: 1901).

⁶⁷ Fondo: Fomento; Sección: Fomento; Serie: Museos; Volumen: 1; Expediente 1 al 6; Foja: 15r; Fecha: 1901-1903

Después de la *Exposición Mundial de París* de 1889, la cual representó una de las ferias más colosales a nivel internacional de todos los tiempos, conmemorando los cien años de la Revolución francesa, los representantes del gobierno mexicano se dieron a la tarea de conseguir más tesoros nacionales para exhibirlos en las siguientes Exposiciones. Es así que para la “Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892”, la cual conmemoraba los cuatrocientos años del antes llamado “Descubrimiento de América”, varios personajes, entre ellos el gobernador del Estado de México, José Vicente Villada organizó exploraciones en Veracruz, al mando de Francisco del Paso y Troncoso, así como a la Huasteca, Casas Grandes y Comalcalco, acompañados de Gerste y Río de la Loza, logrando recolectar materiales para la exposición de ese mismo año (Bernal, 1979: 147).⁶⁸

Como ya fue mencionado anteriormente, el tlalpanhuéhuatl original no participó dentro del catálogo de piezas remitidas a Chicago en 1893, sin embargo, sí fueron enviados varios minerales procedentes de Malinalco, entre los cuales se encontraban:

Cristal de roca, cuarzo, mineral de fierro, cuarzo rojo, pizarra arcillosa con pirita, limonita, caliza ferruginosa, mercurio de la mina “Santa Rosa”, arcilla compacta con pirita, cinabrio, cristales de pirita y mineral de plomo. (AHM, Vol. 1; expediente: 9; foja: 18; años: 1851-1902).

Es así como el tlalpanhuéhuatl debió esperar más de medio siglo después para realizar su primer viaje como objeto museográfico fuera del continente (esta información será ampliada en el capítulo 3). Probablemente y derivado de esta situación es que el tlalpanhuéhuatl original no fue enviado a ninguna exposición que se sepa de aquellas fechas, en su lugar se mandó únicamente una réplica en yeso a la exposición de Chicago de 1893.

2.2.3 La revaloración musical mesoamericana en México.

El rescate del tlalpanhuéhuatl a finales del siglo XIX no solamente significó la recuperación de un objeto o instrumento musical antiguo, además, representó la

⁶⁸ La fuente no puntualiza respecto a la participación directa de Villada en las exploraciones mencionadas.

revaloración de un pasado musical que ya venía asomándose en la escena nacional desde los primeros años postindependentistas, donde a través del Estado fue surgiendo un creciente anhelo nacionalista; reminiscencias de varias manifestaciones estéticas-sonoras provenientes del México antiguo que lograron traspasar cinco siglos, perviviendo en cientos de poblaciones y comunidades a lo largo del territorio nacional, avivando la energía y resistencia de pueblos milenarios que resurgían con el eco de los ritmos y melodías de percutores, aerófonos, sonajas y raspadores de origen mesoamericano.⁶⁹ Así, este apartado pretende mostrar la inclusión de instrumentos originarios del México antiguo que lograron insertarse, primeramente, en la música creada en institutos musicales de alto nivel académico y, derivado de ello, insertarse con total aceptación social en la tradición popular a partir de la segunda mitad del siglo XX. Cabe resaltar que, uno de los instrumentos más beneficiados con ello fueron precisamente los percutores, como es huéhuetl, pero principalmente los tlalpanhuéhuetl, utilizados tanto en las danzas de “tradición” como de “concheros”.

Por otro lado, a la llegada del siglo XX a México la acompañó una población mayoritariamente indígena, la cual compartía las tradiciones de origen mesoamericano, diametralmente opuestas de la cultura dominante occidental (Bonfil, 2013: 33). En la actualidad, el panorama cultural mexicano se manifiesta en cuatro elementos característicos:

a) La presencia de docenas de grupos indígenas con sus propias culturas; b) la existencia de culturas regionales que se distinguen y se particularizan en muchos aspectos; c) el contraste general entre la cultura rural y la urbana; d) los niveles culturales diferentes que corresponden a las diversas clases sociales y estratos socioeconómicos y que están presentes a escala nacional, regional y local (Bonfil, 2013 34-35).

Al tiempo que algunos países, principalmente los del cono sur del continente buscaban la creación de convenios, en México se decretó igualdad entre todas las

⁶⁹ Para tal efecto, subsisten una enorme cantidad de danzas indígenas ejecutadas a todo lo largo del país.

personas nacidas en territorio mexicano, sin embargo, en los documentos oficiales al no poder distinguir de otra forma a los indígenas, se les nombró como “*los antes llamados*” (Escobar, 2010: 52). Fue así como “los antes llamados” y sus objetos culturales de profundo arraigo a sus tradiciones ancestrales, como el tlalpanhuéhuatl de Malinalco, debieron ser revalorados en el marco de nuevas políticas públicas, donde todo lo “antiguo” tenía un valor intrínseco, ligado de cierta manera a las manifestaciones socioculturales de los pueblos indígenas.

La música y danzas indígenas que los primeros musicólogos y etnomusicólogos mexicanos y extranjeros pudieron escuchar desde inicios de siglo XX venían cargadas de una notable esencia prehispánica, que si bien ya había adoptado otras formas musicales ajenas a la mesoamericana, seguía conservando algunas particularidades de ésta, vinculadas con la música indígena actual. De esta manera, y derivado de un arraigado compromiso académico por parte de músicos mexicanos con el pasado nacional, surgían los primeros intentos de la musicología prehispánica y etnomusicológica de los pueblos indígenas del país.

Sin embargo, cabe señalar la dificultad que implica determinar si el “rescate” y exhibición del tambor malinalca a finales del siglo XIX fuera uno de los factores de esta revaloración musical por parte de estas dos disciplinas. Lo que sí es posible, es entrever que su presencia como objeto de enorme estimación arqueológica influyó notablemente en la apreciación actual, al existir varias réplicas del tlalpanhuéhuatl original, empleadas por agrupaciones compositoras e intérpretes de música prehispánica.

A partir de este momento los instrumentos musicales de origen mesoamericano comenzaron a formar parte de los objetos con valor histórico, arqueológico y artístico. Sin embargo, es posible conocer algunos hallazgos realizados varias décadas atrás; como el caso de algunas flautas, de las cuales, el *Museo Nacional* reportó que para enero de 1830 ya contaba con una colección de éstas, fabricadas principalmente en barro de hasta cuatro orificios, donde algunas permitían alcanzar el intervalo de una octava justa (*El Porvenir*, 1830: 18). Desafortunadamente no se tiene el registro exacto del uso de estos instrumentos de procedencia prehispánica en la ejecución y

composición de piezas por parte de compositores de aquellos años.⁷⁰ Lo que sí se sabe es que la adquisición de varias de estas antigüedades, entre ellas muy probablemente de instrumentos musicales prehispánicos, comenzaron a generar grandes expectativas entre los coleccionistas y anticuarios de la Ciudad de México, donde ciertas piezas y objetos podían convertirse en importantes atracciones para estos individuos (Achim, 2013: 109).

Si bien es cierto que la musicología llegó con demora a México, ya que fue hasta las décadas de 1930 y 1940 cuando comenzaron a aparecer las primeras obras que describían la música con diferentes apellidos: mexicana, folklórica, étnica, indígena, tradicional; fue, desde mediados de siglo XIX, unas décadas después del triunfo de la Independencia, cuando la música popular comenzó a adquirir cánones estilísticos que evocaban el patriotismo y la exaltación de los valores patrios.⁷¹ Uno de los géneros más aclamados en aquellos años fueron las marchas.⁷²

De esta manera, en 1884, Indalecio Hernández, compositor mexicano muy poco estudiado, escribió una polca que al igual que muchas composiciones de aquellos años contenían referencias o citas al Himno Nacional Mexicano, con una clara invocación de los valores patrios de la época (Miranda, 2016: s/p). Además de ello, dos de los más destacados músicos mexicanos del siglo XIX, Melesio Morales (1839-1908) y Gustavo Campa (1863-1934), quienes compusieron cada uno de ellos una ópera dedicada al rey texcocano tituladas: “Nezahualcóyotl”, por Morales, y “El rey poeta” por Campa, respectivamente. Además, Ricardo Castro (1864-1907), compuso una obra titulada “Atzimba”⁷³, la cual estuvo basada en la conquista de los tarascos de Michoacán de 1522. Estos tres compositores buscaron recrear de cierta manera la grandeza del México antiguo por medio del estilo musical más cultivado en México durante todo el siglo XIX, la ópera.

⁷⁰ Aunque sí se conocen obras académicas de carácter orquestal que buscaron recrear la temática prehispánica. Una de ellas fue la ópera *Moteczuhzoma* del compositor italiano Antonio Vivaldi.

⁷¹ A pesar de que el análisis etnomusicológico en México surgió más tarde en comparación con otros países, como Estados Unidos, Alemania y Hungría, entre otros, la destacada labor de músicos, compositores, ejecutantes, directores y editores musicales permitió indagar y rastrear la música primigenia de México, por lo menos aquella que aludiera al esplendor de las grandes culturas mesoamericanas. A partir de este periodo, las obras y composiciones mexicanas comienzan a integrar melodías, instrumentos, sonidos y personajes derivados de la tradición indígena.

⁷² Estilo en el que comúnmente se basaban los himnos nacionales de varios países con su marcado acento bélico en 2/4.

⁷³ Hemeroteca Nacional de México, Periódico *Diario del Hogar*, Miércoles 24 de enero de 1900.

Más adelante, para mediados del siglo XX, la valoración de las culturas e historia mesoamericana habían logrado involucrar la participación de varios artistas, creando en conjunto nuevas experiencias para un público ávido de disfrutar de realizaciones escénicas innovadoras. Un claro ejemplo de ello lo demuestra la nota publicada en el periódico *El Nacional*, con fecha 27 de agosto de 1950. La noticia describe la representación en el Palacio de Bellas Artes de la obra “Cuauhtémoc”, escrita y compuesta por Efrén Orozco Rosales (1903-1979). Esta pieza estuvo basada en un poema de Ramón López Velarde (1888-1921). Julio Prieto (1912-1977) fue el encargado de la escenografía y producción. Además, contó con la dirección de Salvador Novo (1904-1974) y música de Carlos Chávez (1899-1978).

Para esta obra fue necesario contar con la supervisión arqueológica de Miguel Covarrubias (1904-1957). La coreografía estuvo a cargo de Marcelo Torreblanca (1907-1986), profesor de la *Academia de la Danza Mexicana del INBA*. La nota menciona que para lograr la correcta interpretación en la caracterización de los guerreros indígenas fueron incorporados y adiestrados atletas de la *Escuela de Educación Física* y del *Centro Deportivo Venustiano Carranza*. Se contó además con la asesoría del Mayor Antonio Haro Oliva en lo relacionado al manejo de armas y técnicas de combate.

Lo más trascendente de todo ello fue que por medio del *Instituto de Antropología e Historia* se autorizó el préstamo y uso de diversos instrumentos de procedencia prehispánica, entre ellos “*un caracol con la fecha “1 muerte”, además del teponaxtle (sic) de Tlaxcala y “un huehuatl”* (*El Nacional*, 1950: 25).⁷⁴ Llama la atención el consentimiento de las autoridades para permitir la utilización de auténticos instrumentos musicales prehispánicos y no réplicas de éstos.⁷⁵

De esta manera, la recreación teatral de acontecimientos y personajes de la historia del México antiguo demuestra el interés de estos compositores por recrear y exaltar el pasado indígena por medio de sus obras. Al respecto Wasserman comenta:

⁷⁴ Desafortunadamente durante el tiempo en que se realizó esta investigación no fue posible determinar específicamente cuál fue el huehuatl utilizado para esta representación teatral, incluso si se trató de un huehuatl o de algún tlalpanhuehuatl, ya que a menudo se suele usar el término huehuatl para referirse a un tlalpanhuehuatl (en contadas ocasiones ocurre lo contrario).

⁷⁵ Cabría preguntarse cuál sería la verdadera razón para decidirse a utilizar instrumentos genuinos de la época. Quizá debido a que no existían reproducciones de calidad, o que no brindaran ciertos atributos acústicos necesarios para lograr la ejecución correcta de esta música.

Es el nacionalismo que da origen a las naciones, y no lo contrario [...] es posible revivificar lenguas muertas, inventar tradiciones, restaurar antiguas esencias [...] Los intelectuales recogieron de la realidad concreta los elementos a los cuales le confirieron un significado nacional. Sus funciones, al menos en lo que se refiere a la constitución de las naciones y nacionalidades, fueron resaltar la importancia de las tradiciones, hábitos y costumbres comunes a todos y rechazar, descalificar u omitir lo que era diferente (Wasserman, 2010, en Escobar et. al, 2010:113-114).

2.2.4. La política cultural del gobierno de José Vicente Villada (1889-1895).

El inicio de la dirección político-administrativa del Estado de México por parte del General José Vicente Villada arribó a Toluca con ímpetu de innovación social y económica. Aquellos cambios y alteraciones en la vida de los mexiquenses vinieron acompañados de un objeto traído por él a la capital del Estado: el ancestral tlalpanhuéhuatl, resguardado durante casi cuatro siglos, por los vecinos del barrio de santa Mónica en el municipio de Malinalco. De esta manera, culminaba así una etapa más en la vida del tambor, al ser extraído de su lugar de nacimiento y llevado a experimentar una metamorfosis. A partir de aquel instante las *cuauhtli-ocelotl* que aparecen danzando festivamente en el cuerpo del tlalpanhuéhuatl dejaron de escuchar, para siempre, la música que alguna vez brotó del corazón del instrumento.

En los albores del nuevo siglo XX, la idea de “desarrollo” nacional no contemplaba a la inmensa mayoría que representaban los pueblos indígenas en aquellos años. De cierta forma, simplemente no existieron para el Estado, salvo aquellas pretéritas culturas como la mexica, la tolteca, maya, o teotihuacana; las cuales contribuían a enaltecer el pasado mexicano; un pasado antiguo, alejado en el tiempo y ajeno a las miles de comunidades étnicas vivas del país. No obstante, una de las acciones de Villada como gobernador mexiquense consistió en tratar de transmitir correctamente el conocimiento entre las distintas etnias de la entidad. Una de las razones principales para emprender una campaña de reformas a la educación como ésta, se debió al desconocimiento del castellano por decenas de miles de personas de comunidades indígenas, aunado a que quienes se dedicaban a la enseñanza básica ignoraban las lenguas de estos pueblos y, por lo tanto, no lograban comunicarse con los hablantes de éstas. De tal manera, durante la primera administración de este político (1889-1895) se dispuso que *“cada Distrito del Estado mandara una alumna india, para que*

en él obtuviera el título de profesora de tercera clase y volviera a su pueblo a colocarse al frente de la Escuela primaria” (s/a, 1893: 109).

Sin embargo, y a pesar de todas las obras materiales, así como sociales y educativas bajo la administración de Villada, debe señalarse, que todas ellas formaban parte de un proceso de reconstrucción del tejido social; no era prioridad la educación indígena para fomentar la continuidad de ésta, sino por el contrario, la meta era transformar y erradicar el pensamiento y tradiciones de los pueblos indígenas en beneplácito de una sociedad “emuladora” de Francia y otras naciones hegemónicas.

Una de las mayores contribuciones de este personaje a la vida cultural de los Mexiquenses en particular y mexicanos en general, fue la creación del Museo del Estado de México. Acción que derivó en la recuperación de piezas históricas y arqueológicas, como el objeto de la presente investigación. Por lo tanto, es pertinente señalar que el rescate del tlalpanhuéhuatl en aquellos años ha permitido que éste goce en la actualidad de fama a nivel mundial y del prestigio que han ganado los diferentes recintos que lo han exhibido al público por más de un siglo (aspectos que serán analizados a profundidad en los siguientes apartados).

Por tal motivo, si un objeto, cualquiera que este fuera, se relacionaba con las antiguas tradiciones mesoamericanas, entonces merecía ser preservado, pero no por los creadores mismos de estas manifestaciones culturales, sino por el Estado; funcionarios, instituciones, dependencias, secretarías y autoridades con las “capacidades y conocimiento” para garantizar la protección y salvaguarda de estas piezas. Es así, que estas dinámicas han perpetuado una postura paternalista desde las instituciones coloniales, virreinales, independentistas y revolucionarias, predominando prácticamente todos los ámbitos de la vida indígena nacional desde aquellos periodos hasta la actualidad.

En este sentido, el rescate del tlalpanhuéhuatl de Malinalco a finales del siglo XIX, también representó la continuidad de un largo proceso, no solo de preeminencia política, sino de mentalidad supremacista frente a la “incapacidad” indígena de “valorar” y “proteger” sus propias manifestaciones artísticas y culturales, lo que requirió la participación del Estado para “rescatar” un objeto ligado a un pueblo, a una cultura, una etnia, así como a ciertos rituales y prácticas, entre otros varios elementos más. Rituales y prácticas completamente ajenas de quienes se dieron a la tarea de

apartar al tambor de su contexto nativo. Fue así, que el Estado mexicano, abrigado por el fervor nacionalista y centralista decimonónico, asumió la obligación de despojar a los guardianes malinalcas de su tambor sagrado, acción que de cierta manera legitimó la concepción del nacionalismo por la inserción de *“unidades políticamente centralizadas con un entorno político-moral”* (Escobar, 2010: 11). Al respecto, el antropólogo Bonfil Batalla señaló que:

El valor patrimonial de cualquier elemento cultural, tangible o intangible se establece por su relevancia en términos de la escala de valores de la cultura a la que pertenece; en ese marco se filtran y jerarquizan los bienes del patrimonio heredado y se les otorga o no la calidad de bienes preservables, en función de la importancia que se les asigna en la memoria colectiva y en la integración y continuidad de la cultura presente. Los valores intrínsecos pretendidamente absolutos y universales, siempre son valores culturales, esto es, corresponden a la escala valorativa de una cultura particular; juzgados desde otra óptica cultural, tales valores pueden o no ser reconocidos o, en todo caso, pueden ser jerarquizados de manera diferente (Bonfil, 2013: 32).

De esta forma, la cultura occidental ha intentado manifestarse como la cultura universal, instaurando proyectos y escalas de valor para medir el alcance de sociedades no occidentales, ello con el afán de legitimar un *“patrimonio cultural universal”*. Así, la cultura hegemónica en México ha resuelto integrar estos elementos selectivos, aplicándolos en su desvelo *“por constituirse en cultura nacional, única, homogénea y generalizada”*. (Bonfil, 2013: 32).

En este sentido, la magnífica elaboración y el minucioso tallado del tlalpanhuéhuatl de Malinalco le ha conferido una cierta superioridad frente a otros tambores⁷⁶, apreciados desde la visión y los parámetros estéticos occidentales. Una de las muestras más significativas a esta narrativa es la incorporación de salas de etnología en varios museos del país, donde ya no únicamente lo prehispánico tiene valor, sino de igual manera, los grupos étnicos vivos han tenido cabida en el discurso nacionalista. En tales salas hoy es posible admirar, además de instrumentos musicales de la organología prehispánica, como flautas, ocarinas, caracoles, raspadores, tambores, etcétera, la incorporación de instrumentos utilizados en la

⁷⁶ Como el de Teotenango, ya que desde inicios de siglo XX, varios investigadores, entre ellos Castañeda y Mendoza (1933), lo compararon con el de Malinalco, manifestando la inferioridad artística frente al otro.

actualidad por indígenas de todo el país: rabeles, arpas, chirimías, percutores, flautas de carrizo, caparazones de tortuga, entre otros.

Vale la pena mencionar la interpretación en la obra de 1976 del investigador alemán Lothar Knauth, *Los monumentos arqueológicos de Malinalco*, hacia la política gubernamental de Villada, elogiando la trascendencia de su mandato al decir que:

Las intervenciones del gobierno estatal y federal eran bien parcas y se limitaban a la recaudación de rentas. No fue sino hasta 1894 cuando alguien se interesó en el pasado del pueblo. El general José Vicente Villada, gobernador del estado de México, mandó recoger de sus habitantes el famoso tlalpanhuéhuatl, el "tambor de Malinalco". Este primoroso ejemplo del arte azteca se convirtió en importante pieza del museo del estado, para luego formar parte del tesoro del Museo Nacional de Antropología, y fue hecho objeto de un cuidadoso estudio del Altmeister de la etnografía en México, Eduard Seler" (Knauth, 1976: 492).

Sin embargo, existen varios desaciertos en su texto. Aunque no se tiene la fecha precisa de la llegada del tambor a Toluca, la presente investigación ha permitido inferir que ésta debió ocurrir entre los años de 1889 a 1891, el año que este investigador propone resulta tardío ya que para 1893 ya se había realizado la réplica en yeso del tambor, la cual viajó a las Exposiciones Mundiales de ese año. Por otro lado, él mencionó que el "*tambor de Malinalco*" pasó a formar parte de la colección de piezas del Museo Nacional de Antropología. Cabe señalar que en ningún momento el tambor formó parte de la colección de este recinto, al menos no en la forma en que él lo describió. La confusión parece apuntar a que tergiversó al objeto de estudio, con el tlalpanhuéhuatl de Teotenango, el cual el primero sí fue analizado minuciosamente por Seler, y el segundo ha sido parte del acervo de instrumentos prehispánicos del Museo Nacional de Antropología, sin embargo no existe ningún documento o mención que aluda a que el tlalpanhuéhuatl de Teotenango perteneció a la colección del Museo del Estado de México.

2.2.5 ¿Despojo, negociación o intercambio? La extracción del tambor a finales del siglo XIX.

Durante más de un siglo se ha interpretado la llegada del tlalpanhuéhuatl de Malinalco a Toluca como un despojo, cometido por el gobernador José Vicente Villada, sin embargo, estudios recientes cuestionan y brindan una nueva versión acerca de las

posibilidades por las que este instrumento pudo ser apartado de su lugar de origen y trasladado a la capital del Estado, la cual examina la posibilidad de una negociación por parte de Villada en contubernio con algunas autoridades de Malinalco. El argumento está basado en ciertas obras de mejoramiento realizadas durante los primeros años de mandato de este personaje, con beneficio directo para algunos habitantes de aquel lugar, quienes consintieron la salida del tambor a cambio de la creación de una escuela primaria pública, la construcción de un quiosco en la plaza central, y la electrificación del Palacio de Gobierno (conferencia en línea, Tomás Villa, www.inah.gob septiembre 2023).

Sin embargo, vale la pena analizar el total de obras realizadas durante la gestión administrativa de Villada para reflexionar si en verdad la llegada del tambor a Toluca fue producto de un intercambio consensuado, es decir, una negociación y no un despojo, como se ha venido argumentando desde hace más de un siglo.

En la obra *Biografía del señor José Vicente Villada, General Gobernador Constitucional del Estado de México*, fueron documentadas las obras públicas llevadas a cabo durante la dirección de este político mexiquense en prácticamente toda la entidad. A continuación, se enlistan las obras públicas realizadas únicamente en Malinalco, durante la primera administración de este gobernador en el Estado, las cuales aparecen en la obra citada.

Reformas y composturas en la Escuela Municipal de Niñas	\$192.45
Empedrado en la calle real de la cabecera	\$342.22
Arco en el acueducto de las Fuentes	\$ 53.00
Cañería para el agua de mercado	\$ 20.00
Reposición del camino que conduce a Chalma	\$ 10.00
Otro a Tenancingo en la cuesta "Matlalac"	\$ 40.00

La reconstrucción del Palacio Municipal de Malinalco culminó alrededor de 1891 con un coste total de \$1,047.97. Asimismo, el embanquetado de la calle del costado Norte de la parroquia, cuyo empedrado se había realizado un año antes (Villada, 1893: 98). De igual manera, para 1895 se realizó la compostura del camino a Santa Mónica, por \$75.00

Además de estas reformas en la comunidad de Malinalco, Villada se dio a la tarea de realizar una buena cantidad de mejoras en la capital del Estado, llevadas a cabo en el periodo del 1 de junio de 1889 al 30 de junio 1895, como parte de las acciones de construcción y mejoramiento de esta ciudad. Dichas obras se enlistan a continuación.

Periodos	1889-1893	1893-1894	1894-1895	TOTAL
Nuevo Hospital	\$18,012.19	\$10,275.22	\$14,407.62	\$42,694.43
Antiguo Hospital	\$282.20	\$275.08		\$558.28
Hospital de Maternidad	\$810.22	\$411.92	\$432.66	\$1,655.40
Luz Eléctrica	\$13,030.31	\$945.87	\$7,507.74	\$25,483.93
Lavaderos Públicos	\$9,333.87	\$3,040.76	\$290.30	\$12,664.93
Instituto Literario	\$11,675.87	\$3,523.63	\$1,552.05	\$16,750.68
Escuela de Artes y Oficios	\$14,992.51	\$3,187.58	\$5,555.57	\$23,735.66
Escuela Normal	\$4,427.09	\$3,772.53	\$525.30	\$8,724.94
Biblioteca Pública	\$3,319.93	\$634.27		\$3,954.20
Paseos Públicos	\$14,394.34		\$297.27	\$14,692.21
Empedrados y atarjeas	\$2,030.38	\$190.20		\$2,220.58
Escuela "Riva Palacio"	\$2,719.39	\$192.87	\$11.21	\$2,923.47
Escuela "J. V. Villada"	\$216.66			\$216.66
Escuela "Leona Vicario"	\$81.87	\$72.00	\$90.96	\$244.23
Escuela "Morelos"	\$49.02	\$7.47	\$6.50	\$62.99
Penitenciaria	\$3,100.00			\$3,100.00
Cárcel de la Ciudad	\$4,679.33	\$503.08	\$218.78	\$5,401.93
Monumento "H. Ilustres"	\$2,523.49			\$2,523.49
"Museo"	\$1,820.17			\$1,820.17
Chalco	\$912.50		\$150.00	\$1,062.50
Ixtlahuaca	\$406.00	\$186.56	\$269.69	\$862.95
Lerma	\$43.00	\$48.16	\$40.54	\$131.70
Sultepec	\$125.22		\$900.00	\$1,025.22
Temascaltepec	\$147.53		\$228.54	\$375.53
Tenancingo	\$877.93	\$1,007	\$94.94	\$1,979.87
Texcoco	\$88.00		\$99.85	\$187.85
Tlalnepantla	\$136.50		\$603.46	\$324.84
Valle de Bravo	\$50.00	\$17.00	\$258.46	\$670.46

"Monumento Colón"	\$908.50	\$3,168.79	\$821.41	\$4,898.70
"Palacio de Gobierno"	\$1,879.00	\$817.61	\$2,684.35	\$5,381.03
"Palacio de Justicia"	\$225.55	\$283.89	\$57.35	\$566.44
"Palacio Municipal"	\$91.38			\$91.38
Salón del Congreso	\$681.94	\$113.35		\$795.29

Al revisar y conocer las obras realizadas por Villada surgen dos posibles hipótesis: la primera, que Villada se enterara acerca de la existencia del tambor hasta el momento en que fue a realizar los trabajos de obras públicas, iniciados en Malinalco, como se vio líneas arriba, desde 1889; y la segunda, la cual sugiere que parte de la realización de aquellas obras, fuera el resultado de una negociación entre los administradores políticos de esta comunidad en complicidad con Villada (conferencia en línea, Tomás Villa, www.inah.gob septiembre 2023). Sin embargo, para cuestionar efectivamente este último argumento es suficiente con revisar y sumar la cantidad de obras concluidas durante su gestión, y ver con ello que éstas y otras mejoras en Malinalco, y el resto del Estado eran parte fundamental del proyecto de nación porfirista que, bajo el lema de "*orden y progreso*", buscaba encaminar al país hacia un modelo de desarrollo internacional, emulando principalmente el estadounidense, junto con el de algunas naciones europeas.

Las fuentes y documentos existentes consultados durante el tiempo de la investigación no permitieron determinar si en verdad la partida de este tambor de la comunidad se debió a un despojo; por supuesto, sin el consentimiento de sus guardianes más cercanos; o, por el contrario, como ya fue señalado, una negociación política a nivel municipal entre los dirigentes de esta comunidad con el gobernador Villada.

Finalmente, cabe señalar que, el arqueólogo Tomás Villa Córdoba argumentó que no se puede determinar si fue cesión o despojo, ya que no hay registros o documentos al respecto. Sin embargo, a este investigador le parecen sospechosas varias mejoras y obras públicas realizadas en esta comunidad a cambio de nada. Como él lo señala, hay que recordar que a los indígenas suele no importarles lo material, no tanto como a las autoridades a cargo del gobierno, ellos sí se beneficiaban con una escuela y un kiosco, los indígenas no. Derivado de esto resulta probable pensar que, quienes llevaran a cabo la negociación no fueron los guardianes del tambor, sino más bien

funcionarios municipales, debido a que solicitaron ellos *“una escuela donde no irían todos los niños, sino únicamente los mestizos; luz eléctrica para el Palacio de Gobierno y la Plaza; y un kiosco. El resultado de estas transacciones fue una pérdida cultural muy grande”*. (Tomás Villa, conferencia, 25 de septiembre 2023).

3. El tlalpanhuéhuatl de Malinalco como objeto de estudio histórico y museográfico

Este capítulo estudia la última etapa de vida del tlalpanhuéhuatl.⁷⁷ Es decir, el momento cuando fue sustraído de su “lugar de nacimiento”, en la última década del siglo XIX, hasta llegar a los diferentes recintos que lo han acogido desde entonces. En primer lugar, se rescatan y analizan las interpretaciones acerca del tlalpanhuéhuatl por parte de investigadores y académicos, tanto nacionales como extranjeros. La selección abarca un arco temporal que va de la última década del siglo XIX, y la primera del XX, hasta los últimos trabajos de investigación realizados en el siglo XXI, lo que permite comprender el papel que tuvo este objeto en la apreciación de una tendencia museográfica nacionalista durante estas dos décadas de transición de siglo.

Un aspecto importante para tener en cuenta relacionado con el interés académico y científico por el tambor es que éste se incrementó a partir de la incorporación del objeto al museo de la ciudad de Toluca en la última década del siglo XIX. Lo que implicó su salida definitiva de la comunidad de Malinalco; la cual, lo había protegido por generaciones, siendo sus guardianes algunos mayordomos, regidores, cófrades, sacerdotes, entre otros. A partir de ese momento, la vida del tlalpanhuéhuatl giró radicalmente: por primera vez, en sus más de cuatro siglos de existencia, pasó a

⁷⁷ En este último capítulo se hace uso del término tlalpanhuehueme. El término refiere al plural de tlalpanhuéhuatl. Se ha optado por utilizarlo en las descripciones contemporáneas; esto debido a que, en periodos anteriores, no se ha detectado su uso en fuentes coloniales, principalmente.

formar parte de una colección de objetos y piezas con un sentido de apreciación totalmente distinto del concebido. Valorado ahora por una sociedad ajena, masiva, cosmopolita, que ya no lo veneraba por su función social, religiosa y sagrada, sino por su historia propia, es decir, por la antigüedad que este objeto representaba para sus nuevos centinelas. El eco, que durante siglos retumbó a través del cuerpo del instrumento, sería silenciado a partir de este momento para siempre.

Así, este capítulo se centra en la última etapa de la trayectoria del tambor. Construyendo un hilo conductor que permite comprender la consolidación de éste como patrimonio cultural, pieza de museo, además de objeto de estudio. Este análisis se sostiene a partir de una contextualización de los procesos políticos y culturales que explican su preservación y exhibición. Por ejemplo, se revisan brevemente algunas de las acciones y políticas gubernamentales por parte del Estado mexicano para la creación y fomento de instituciones, dependencias y centros de investigación dedicados al estudio de las disciplinas históricas y antropológicas, así como al amparo de los vestigios materiales y de las relaciones sociales y culturales de los grupos indígenas del país.

3.1 Historiografía y primeros estudios al tambor: La mirada e interpretaciones científicas al tlalpanhuéhuatl de Malinalco.

El primer análisis de que se tiene conocimiento acerca del tlalpanhuéhuatl fue realizado en 1887 por Alfredo Chavero,⁷⁸ incluido en la obra *México a través de los siglos*. El autor menciona que el tambor “*pertenece al pueblo de Malinalco, distrito de Tenancingo*”, por lo que se puede deducir que aún se encontraba en la comunidad, ya que en ningún momento hace alusión al Museo de Toluca, lo que además confirma que el tambor tuvo que llegar a la capital del Estado hasta después de 1890.⁷⁹ No obstante, el hecho de que Chavero haya realizado un análisis al tlalpanhuéhuatl, pudo

⁷⁸ Alfredo Chavero nació en 1841 en la Ciudad de México. Abogado y político. Fue catedrático del Colegio de las Vizcaínas y escribió obras en diferentes géneros; desde el teatro, pasando por la ópera, la zarzuela, entre otros. Destaca sus trabajos en el ámbito de la historia. Fue autor de *Historia antigua y de la conquista*, primer tomo de *México a través de los siglos*. Publicó acerca del calendario azteca, el de Palenque, entre otros. Enciclopedia de México, 1998, en biografías UNAM, versión en línea, (consultado, 28 de septiembre 2023).

⁷⁹ Se estima ese año debido a que Vicente Villada comenzó a visitar con frecuencia Malinalco después de 1889.

haber contribuido al empeño de Villada por trasladarlo unos años después a Toluca, ciudad donde ha permanecido desde hace más de ciento treinta años.⁸⁰

Chavero se valió de fuentes documentales para escribir acerca del tambor. Entre éstas, las escritas por fray Diego Durán en el siglo XVI, referentes a la asociación de los guerreros águilas y jaguares con el sol (Chavero, 1887: 596). De esta forma, Chavero denominó la representación iconográfica del tlalpanhuéhuetl como *“la fiesta de los guerreros del sol”* (Chavero, 1887: 597). El investigador interpretó el conjunto de símbolos e imágenes talladas en el cuerpo del tlalpanhuéhuetl como la recreación de una ceremonia al culto solar. Al respecto escribió que *“el huehuetl está todo esculpido primorosamente en el bajo-relieve, y divide en el centro los dibujos una faja compuesta de escudos o chimalli, combinados con flechas y macanas, lo que es símbolo de la guerra, (yaoyotl)”* (Chavero, 1887: 597-598). En la obra de este historiador aparecen dos dibujos realizados al tambor, uno en posición vertical mostrando sólo una de las vistas a la circunferencia del instrumento; y otro más, en donde se plasmó de manera horizontal todo el conjunto del grabado, denominado por el historiador como la “Fiesta del Nahuí Ollin” (ver imágenes 36 y 37).

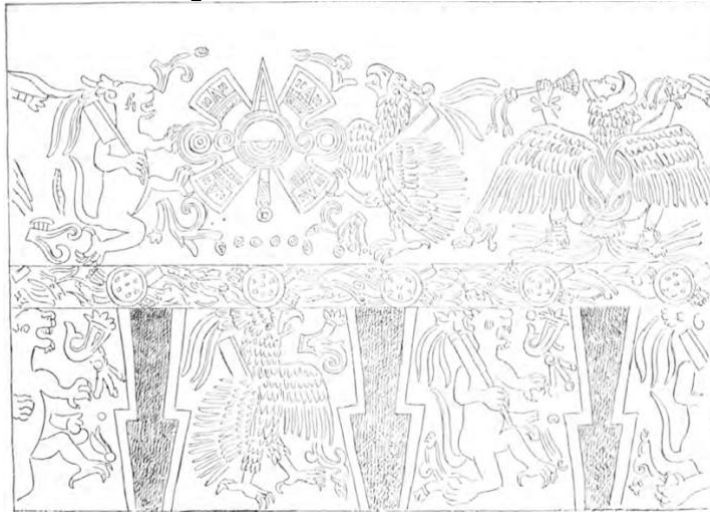
Imagen 36: Detalle de unos de los contornos del tlalpanhuéhuetl, aparecido en la obra de Alfredo Chavero (1889).



Fuente: Chavero, 1889: 596.

⁸⁰ Aunque se sabe que de 1975 a 1987 estuvo exhibido en el Museo de sitio de Teotenango. Comunicación personal con Eduardo Escalante, director del Museo de Antropología del Estado de México, y Carlos Fuentes, director del Museo de sitio de Teotenango, 7 de septiembre de 2023.

Imagen 37: “Fiesta del Nahui Ollin”



Fuente: Chavero, 1889: 596.

Mas adelante señaló que *“la mitad del instrumento inferior a dicha faja tiene tres aberturas para hacerlo más armónico, con forma de flechas, que significan las tres ácatl del sol”* (Chavero: 1887: 598). Llama la atención esta nota del autor acerca de la base trípode del tambor, ya que refiere a las cualidades sonoras del instrumento, que mediante estas tres aberturas permiten una mejor difusión del sonido, o como él lo señaló, *“para hacerlo más armónico”* (Chavero: 1887: 598). En cuanto al grabado plasmado en las tres aberturas ya mencionadas del tlalpanhuéhuetl, estableció que en las figuras del ocelotl (jaguar) y cuauhtli (águila), salen de sus respectivas fauces y picos *“el signo del canto, simbolizando la fiesta a que se refiere el instrumento, que se hacía al sol en sus cuatro movimientos, expresado en la mitad superior en que se ve el Nahui Ollin, y a su lado un águila y un tigre también cantando”* (Chavero: 1887: 598). Para enfatizar el carácter festivo de la iconografía del tambor señaló que *“cada una de las figuras citadas lleva una bandera. En fin, al lado del grupo superior está un guerrero, cuauhtli, con ramos de rosas en las manos como señal de ofrenda y de festividad”* (Chavero: 1887: 598). El historiador evidenció su admiración por este objeto sagrado que hasta ese momento aún era resguardado por los vecinos de Malinalco, resaltando que *“este precioso huéhuetl destinado evidentemente a la*

ceremonia guerrero- religiosa, es el único que conocemos esculpido” (Chavero: 1887: 598).⁸¹

La segunda crónica registrada acerca del tambor fue la del antropólogo estadounidense Frederick Starr,⁸² quien para 1896 realizó una breve, pero significativa descripción del tlalpanhuéhuatl de Malinalco. La narración de Starr inicia refiriéndose a la continuidad de las tradiciones ancestrales, presentes muchas de ellas en varios pueblos de México. Al respecto señaló que *“en los pueblos puramente indígenas, con motivo de la celebración de bailes o fiestas, en las que aún permanece un gran elemento aborígen, los tambores de madera que se pueden usar son el huéhuatl y teponastle (sic)”* (Starr, 1896: 163). La mención de ambos tambores por este investigador confirma la tradición, venida desde épocas remotas, acerca de la dualidad indisoluble entre ambos tambores, además de la continuidad de su uso todavía a finales del siglo XIX.⁸³ Más adelante menciona que fue en el Museo de Historia del Estado de México, en Toluca, donde tuvo la oportunidad de apreciar el tambor: *“en el museo de Toluca hay un magnífico ejemplar del primero⁸⁴ que es antiguo y se había utilizado hasta hace muy poco tiempo en las fiestas populares de un pueblo indio vecino”* (Starr, 1896: 163). Al no referir el nombre de Malinalco, sino un *“pueblo indio vecino”*, podría indicar que durante el contacto con el objeto probablemente no visitó esta comunidad, ya que, al estar el tambor para esos años resguardado en Toluca, repercutía en una mayor probabilidad de ser conocido fuera de esta ciudad. Aunque también se podría argumentar el hecho de que no fuera de su interés vincular al objeto con la procedencia original dentro del espacio-territorial de éste.

En cuanto a las medidas del instrumento indicó que *“tiene más de tres pies de altura y mide dieciséis pulgadas en la parte superior”* (Starr, 1896: 163). Aunque las medidas expresadas por él no fueron exactas, sí notó que el cuerpo general del

⁸¹ En algún punto de su texto, Chavero mencionó que se contaba con otros dos tambores sin adornos en el entonces Museo Nacional (Chavero, 1887: 598).

⁸² Es conocido por ser un gran viajero, visitando diferentes lugares del mundo ligados a los territorios coloniales (El Congo, Corea y Filipinas). Se dice que en México estuvo en más de 20 ocasiones. Entre sus publicaciones destaca *The Physical Characters of the Indians of the Southern Mexico*. En *LiminaR* vol.11 no.1 San Cristóbal de las Casas ene./jun. 2013, Scielo (consulta en línea, 28 de septiembre 2023).

⁸³ A lo largo de esta investigación ya ha sido mencionado el uso en pareja del huéhuatl y el teponaztli en los ritos y festividades mesoamericanas.

⁸⁴ Se refiere al tlalpanhuéhuatl de Malinalco.

tambor fue “*cortado de un solo bloque de madera, una sección del tronco de un árbol, que ha sido ahuecado en un cilindro vertical de paredes delgadas*” (Starr, 1896: 163).

Derivado del poco conocimiento que para ese entonces tenía en torno a la iconografía prehispánica, Starr no logró interpretar algunos elementos simbólicos del tallado, mencionando que “*su superficie está bellamente tallada con finas figuras de un águila guerrera, dos bestias rampantes y un diseño jeroglífico*” (Starr, 1896: 163). Puede intuirse que por bestias salvajes se refirió a los dos jaguares que danzan con la bandera de sacrificio (*pámitl*), y que el diseño jeroglífico al que se refiere se trata del símbolo nahui olin, ya que en el resto de su narración no vuelve a mencionar este último glifo en ningún otro momento.

Por otro lado, un dato importante es la referencia acerca del resonador,⁸⁵ la cual demuestra que el tlalpanhuéhuetl era usado con el fin para el cual había sido creado hasta ese momento. Escribió que “*cada una de las patas tiene una talla independiente y una banda ornamentada separa la serie. Se estira un trozo de piel o membrana en la parte superior*” (Starr, 1896: 163).

Cabe señalar, que el análisis a profundidad del tambor no era el objetivo principal de Starr, ya que las descripciones que hizo de éste forman parte de una obra más amplia acerca de otros objetos prehispánicos de los cuales se tenía registro y en resguardo. No obstante, permite apreciar el papel y la importancia de los diversos rescates arqueológicos en las últimas décadas del siglo XIX en México, las cuales atrajeron el interés de investigadores extranjeros al país.

Posteriormente, en los primeros años del siglo XX, la iconografía del tambor fue analizada por Eduard Seler.⁸⁶ En 1908 publicó un ensayo con el título en alemán “Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalco aus den Zeichen Atl-Tlachinolli” (Timbal de madera de Malinalco y signo Atl-Tlachinolli);⁸⁷ representó el primer ensayo dedicado

⁸⁵ Comúnmente conocido hasta la actualidad como *parche*, *membrana* o *cuero*, entre otros, para referirse al material de cualquiera de estos materiales, el cual soporta una considerable tensión que, al ser golpeado, logre producir la suficiente cantidad de vibraciones por segundo para lograr de esta manera ser amplificadas efectivamente por el cuerpo del tambor.

⁸⁶ “Eduard Seler es considerado el fundador de los estudios precolombinos mexicanos y americanos en Alemania. Viajó seis veces a México entre 1887 y 1910 e inició grandes colecciones arqueológicas y botánicas. Sus investigaciones se centraron en códices prehispánicos, manuscritos coloniales tempranos, así como en la mitología, cosmología y religión de la Mesoamérica precolombina”. En Ibero-Amerikanisches Institut, 2007. (consulta en línea, 28 de septiembre 2023).

⁸⁷ Esta obra fue traducida al español por la arqueóloga Eulalia Guzmán y publicada en 1933 (versión consultada en Seler, 1933).

exclusivamente a la iconografía del tambor. En su artículo, Seler presentó al tlalpanhuéhuatl como el “*famoso ejemplar, guardado hoy en el museo de Toluca*” (Seler, 1933: 305).

Su principal tópico de investigación estuvo asociado al difrasismo náhuatl, *atl-tlachinolli*; término para referirse más poética o metafóricamente a la guerra.⁸⁸ Todo parece indicar que hasta ese momento no se había investigado el grabado del tambor de forma eficiente. Seler inició la descripción del tambor como “*un cilindro de madera con piel tensa arriba*” (Seler, 1933: 305). El cual suele ser llamado comúnmente como *huéhuatl*, “timbal”, o particularmente, *tlalpanhuéhuatl*, para especificar la manera de su ejecución, es decir, un “*timbal que está sobre el suelo*” (Seler, 1933: 305).⁸⁹

La figura del personaje alado que aparece de forma preeminente en contraposición del símbolo *Nahui Ollin*, Seler la representó como la deidad del canto y la música, *Xochipilli* o quizá *Macuilxóchitl*, quien porta un disfraz de *ave cocoxtli*, sosteniendo una flor en una de sus manos y un abanico de pluma en la otra. Asoció el símbolo *cuicatl*, que representa al canto y la música, como una “*nube vaporosa*” (Seler, 1933: 307). Además, concibió que en el rostro del personaje aparece una línea que lo atraviesa de forma diagonal con una pintura en dos colores distintos “*desde la orilla de la orejera hasta el nacimiento de la nariz*” (Seler, 1933: 307).

Más adelante prosigue su descripción, “*en el talón de la sandalia está el emblema tonallo, cuatro bolas, insignia de los dioses de la música y del baile, Macuilxóchitl é Ixtlilton*” (Seler, 1933: 307). Al parecer, la aseveración de Seler es incorrecta, ya que mientras él creyó ver el símbolo tonallo en las sandalias del personaje, en realidad se tratan de dos barras cruzadas, detectadas años después por Quiroz y mostradas claramente en su libro, mediante fotografías amplificadas del tambor (Romero, 1958: 60-61).

Más adelante, el antropólogo procede al análisis del símbolo *atl-tlachinolli*, al que se refiere como el “*hieróglifo de la guerra, en estrecha relación con una sogá del sacrificio (aztamécatl) (cuerda con que el prisionero era sujetado a la piedra redonda*

⁸⁸ Ya que la raíz nominal *atl*, significa agua; mientras que *tlachinolli* hace referencia a: hoguera o “cosa quemada”. Ambos, en conjunción aluden al ataque bélico, el combate en guerra.

⁸⁹ Aunque ambos pertenecen a la misma familia de atabales, el motivo de dos nombres distintos tenía como propósito diferenciarlo del tambor más reducido en dimensiones, ya que tanto uno como el otro eran percutidos directamente con las manos.

en el sacrificio gladiatorio) mientras que una corriente de agua se enlaza con una banda de fuego” (Seler, 1933: 308). A continuación, se presenta la transcripción completa de este símbolo, con la intención de no perder los detalles del autor:

Mientras que en la mitad superior del timbal, así arriba como abajo, se ven representados, uno al lado de otro, el símbolo atl-tlachinolli completo, la corriente de agua y la seccionada banda de fuego que acaba en una mariposa, sólo arriba se presenta, también completo, el símbolo atl tlachinolli en los tres pies, frente al águila y a los dos jaguares; al paso que abajo se descubre sólo el dibujo del signo atl, "agua". El mismo signo atl, "agua", se nos ofrece a los ojos, una vez enteramente solo, y combinado otra con un pedacito de cuerda del sacrificio, en los pies del timbal, también abajo, detrás de los jaguares; en tanto que delante del jaguar de la mitad superior, el espacio disponible entre una de las piernas delanteras y una de las de atrás, se halla ocupado por una bandita de tlachinolli, en espiral a modo de nube de humo (Seler, 1933: 308).

Además de realizar el análisis de la iconografía, tuvo oportunidad de efectuar las mediciones pertinentes al tambor, lo que permite conocer si el instrumento ha sufrido cambios en su estructura hasta el día de hoy, principalmente en el grosor de las paredes internas, las cuales suelen verse afectadas por hongos u otros microbios que deforman la cavidad interior de muchas piezas de arte e instrumentos musicales de madera.⁹⁰ Afectación que podría resultar visible en un objeto como este. Al respecto, señaló que el tambor medía 97 centímetros de alto, con un diámetro de 42 centímetros, aunque con una ligera curvatura en el centro del cilindro de 4 centímetros de convexidad.

El siguiente investigador en llevar a cabo una observación al tambor fue el arqueólogo estadounidense Marshall Saville,⁹¹ quien publicó en 1925, *The Wood carver's art in ancient Mexico*. En esta obra, el autor señaló que el tambor “*más conocido*” en México, era el tlalpanhuéhuetl de Malinalco, ya resguardado en ese momento en el Museo de Toluca (Saville, 1925: 76). Cabe mencionar que este investigador basó una buena parte de su descripción en las respectivas tres

⁹⁰ Comunicación personal con el doctor Sotero Aguilar Medel, ingeniero agrónomo parasitólogo, especialista en plagas y enfermedades de cultivo. Universidad de Tenancingo, 28 de junio de 2023.

⁹¹ “Marshall Saville nació en Rockport, Massachusetts, el 24 de junio de 1867. Completó sus estudios universitarios en la Universidad de Columbia y en 1888 comenzó a trabajar en el Museo Peabody de Harvard, donde fue protegido de Frederick Putnam. Mientras estuvo en Harvard se formó en análisis de laboratorio y metodología de trabajo de campo. Saville realizó una expedición a Yucatán (México) en 1890 con el destacado arqueólogo maya J. Eric S. Thompson y también trabajó en Ohio (1889-1891) y Honduras (1891-1891)”. En American Museum of Natural History (consultado en versión digital, 28 de septiembre 2023).

En México se designa con el nombre de tlapalerías a todos los lugares donde se venden pinturas y barnices; evidentemente este nombre se deriva del azteca *tlapalli*, color; *tlapani*, teñir. Puede entonces admitirse que el *tlapahuehuatl*, a diferencia de otros tambores de esta especie, estaba pintado, adornado de colores, lo cual se explicaría fácilmente, ya que en verdad era un tambor reservado para los guerreros, y no habría nada de extraordinario en que llevaran ciertos colores, o más bien signos, ciertos jeroglíficos pertenecientes a una determinada tribu o cuerpo de ejército. Además, se han encontrado *tlapahuehuatl* que aún muestran fragmentos de pinturas lacadas en rojo y negro. Pero voy más allá: creo que *tlapahuehuatl* no sólo significa 'tambor de colores' o 'tambor pintado', sino, por extensión, 'tambor de señales'; y si se admite que este tambor era llevado particularmente por el ayudante de campo, quien, tocándolo de cierta manera, transmitía las órdenes de los jefes, mi explicación parecerá admisible. *Tlapahuehuatl* significa, entonces, tambor de señal, tambor de orden o tambor de mando, como se quiera. Varios autores escriben, no *tlapahuehuatl*, sino *tlapanhuehuatl*. *Tlapan* en azteca significa lugar donde tiñen, tiñen-trabajan; *tlapani*, teñir. *Tlapanhuehuatl*, entonces, todavía significa tambor teñido o pintado (Saville, 1925: 79).

Es evidente que este investigador confundió el sufijo náhuatl que precede al término *huéhuatl*, es decir, interpretó como *tlapalli* (color) lo que en realidad era “*tlalpan*” (*tlal*, de la raíz nominal *tlalli*, que significa tierra; y *pan*: sobre o encima de), es decir *tlalpan*, “sobre” o “encima de la tierra”. Probablemente la imposibilidad de tener contacto directo con el tambor impidió un análisis preciso por parte de Saville a éste.

Por otro lado, Daniel Castañeda y Vicente Mendoza fueron los únicos investigadores que tuvieron la oportunidad de realizar un análisis acústico al instrumento, ya que en el momento de su estudio el tambor aún contaba con el parche resonador (ver imagen 39). En su extensa obra, publicada en 1933, examinaron diversos instrumentos musicales prehispánicos, entre ellos el objeto del presente estudio. Para ello analizaron las particularidades acústicas por medio de la teoría y análisis sonoro de los instrumentos de percusión, la cual consiste en la fórmula: $N = C \times T / D$. En esta ecuación **N** representa el número de vibraciones por segundo a la que oscila cierta frecuencia; **C** indica en cuánto tiempo se producen esas vibraciones; **T** se refiere a la tensión a la que se encuentra el parche; y finalmente **D**, al diámetro de la circunferencia del parche (Castañeda y Mendoza, 1933: 203).

(Castañeda y Mendoza, 1933: 300). Finalmente, mencionaron la belleza de este tambor de la siguiente manera: *“la riqueza y exuberancia del tallado, verdadera lujuria y derroche de fiesta, canto y danza, contrasta con la sencillez y sobriedad de la talla del Panhuéhuatl de Tenango”* (Castañeda y Mendoza, 1933: 300). La particularidad de la aproximación de Castañeda y Mendoza radica en que este estudio no se enfocó en su iconografía, su principal enfoque fue acústico. Las menciones iconográficas envuelven contextualmente el interés que estos dos musicólogos tenían por los sonidos, las vibraciones y la materialidad del objeto en su relación con su resonancia.

A finales de la década de 1950, Javier Romero Quiroz concibió el que fuera, durante sesenta y cinco años, el único ensayo especializado dedicado enteramente al tlalpanhuéhuatl. En él, su autor analizó a detalle cada uno de los aspectos que conforman la dimensión del tambor, desde el uso y ritualidad de éste, hasta la minuciosa descripción y análisis de la iconografía. Al respecto, Romero Quiroz detectó que, además de las águilas y jaguares representados en el tambor, aparecen dos *xiuhcōatls*, o “serpientes de fuego” en el grabado del instrumento, las cuales se encuentran flanqueando al personaje que aparece con alas y vestimenta de algún ave, aún hoy no cabalmente identificada.⁹⁴

Este investigador, en su voluntad de descifrar el simbolismo resguardado en el tlalpanhuéhuatl llevó a cabo una interpretación analizando la iconografía tallada en el tambor:

En un día nahui ollin, 4 movimiento, temblor o terremoto, diecisieteavo del primer mes del Xihuitl y cuarto de la segunda trecena del Tonalpohualli, con asistencia de Teopixques de alta jerarquía, los Cuauhtli-ocelotl, guerreros águilas y tigres de la orden militar de los tenochcas, destacados en Malinalco o de ésta ciudad prehispánica, en un escenario asombroso, en la Cuauhtinchan, “morada de las águilas”, monolítica, celebran la fiesta del nahui-ollin, en honor del Sol, Tonatiuh, Huitzilopochtli mismo, y en impresionante ceremonia un guerrero prisionero, de valor increíble, consciente de su destino, el elegido del sol, ascendía danzando en la Cuauhcalli, para llevar un mensaje al Sol. Al llegar al interior y ante la imagen del Sol era sacrificado y su corazón, yallotl, órgano dinámico por excelencia, que produce y conserva el movimiento y la vida, y su sangre, Chalchihuatl, el líquido precioso, se depositaban en el Cuauhxicalli, alimentando nuevamente al Sol, que emergía de la

⁹⁴ Eduard Selser en su estudio de 1908 relacionó al personaje del tambor con un *quetzalcocoxtili*, ave de tipo faisán, la cual, según Garibay “es el ave que personifica el dios de la juventud, al sol nascente, pero también el alma del guerrero que pasa de este mundo al reino del sol” (Ángel Ma. Garibay, citado en Romero, 1958: 37). Posteriormente, en 1958, el propio Romero Quiroz contradice este argumento y no aclara si se trata de un faisán *Grax Alector* o de un águila ordinaria. Por otro lado, en estudios más recientes, Daniel Díaz, afirma que el ave representada en el tambor corresponde a una *iztaccuauhtli*, “águila blanca” o quebrantahuesos (2009: 20).

tierra para ascender al cenit y dar luz, calor y generar los mantenimientos (Romero, 1980: 60-61).

Cabe señalar que la descripción realizada por Javier Romero no puede ser asentada tan íntegramente por la comunidad científica en la actualidad. Si bien su análisis fue pertinente en su momento, hoy en día es necesario reunir más elementos y estudios que permitan interpretar con mayor cuidado cada uno de los detalles al descifrar la iconografía del tambor. Sin embargo, no se quiso dejar a un lado el valioso aporte realizado por este prolífico investigador mexiquense en su estudio del tlalpanhuéhuatl.

Llama la atención que, en 1958, mismo año de la publicación de la obra de Romero Quiroz, apareció otra obra de gran importancia, *Tallas prehispánicas en madera*, del arqueólogo Eduardo Noguera. En ella, el autor expuso una rica y vasta colección de piezas que fueron parte esencial de la muestra museográfica del México de mediados de siglo XX. Entre ellas, logró analizar el tlalpanhuéhuatl, presentándolo como “*otro de los más famosos tambores [y] es el que posee el Museo de Toluca. Este instrumento ya ha sido descrito por Chavero y otros autores, y es, ciertamente el que ofrece una rica decoración aún más elaborada que la del huehuatl de Tenango*” (Noguera, 1958: 41).

Noguera reiteró las apreciaciones de Vicente Mendoza y Daniel Castañeda respecto a la lectura que hicieron del grabado del tambor como la fiesta de las banderas (Noguera, 1958: 41). Para el autor, el símbolo *Nahui Ollin* representó el motivo principal del tambor. Después de mencionar este elemento continuó con la interpretación de los demás símbolos del tambor, así “*a la izquierda aparece una figura que los citados autores⁹⁵ consideran como caballero tigre. Va provisto de bandera y de su boca sale el símbolo guerrero atl-tlachinolli que se repite debajo de sus pies*” (Noguera, 1958: 41). Así también aprobó el concepto de “*caballero águila*”, de los musicólogos ya mencionados, para referirse a la figura de estas aves, concluyendo que “*se trata de la representación muy natural de esa ave con la bandera y los mismos signos guerreros que salen de la boca y debajo de las garras*” (Noguera, 1958: 41).

⁹⁵ Mendoza y Castañeda.

Con relación al personaje del atuendo de águila lo interpretó como “*representativo de Xochiquétzal, pero más bien sería Macuilxóchitl. Se trata de una figura humana con el disfraz de un águila y cuya cabeza sale del pico del ave. Está en actitud de bailar y en las manos lleva una sonaja y un abanico*” (Noguera, 1958: 41). Al igual que prácticamente todos los investigadores que le precedieron, hizo un especial énfasis en la parte central del tambor, identificando los emblemas: “*lo mismo que en el huehuetl de Tenango, la parte inferior está dividida de la superior por un gran cordón trenzado y constituido por un escudo con bandera y cuatro dardos* (Noguera, 1958: 41). También, y como el resto de sus colegas, describió el asiento trípode del tlalpanhuéhuatl, indicando que “*son almenados y ostentan, dos de ellos, la figura del tigre exactamente igual a la que aparece en la escena superior. En cambio, el tercer soporte lleva un águila también semejante a la que aparece arriba*” (Noguera, 1958: 41).

Finalmente, alude a la magnificencia del tambor señalando que se trata de “*una de las más bellas piezas que se han conservado de madera, no solamente por la perfecta ejecución de los tallados, cuanto por el simbolismo tan profundo que encierran sus relieves* (Noguera, 1958: 41). Si bien la descripción realizada por Noguera fue un tanto acotada, permite vislumbrar la admiración que despertó el tambor en diversos investigadores. Algunos de los primeros estudios al tambor fueron realizados por investigadores extranjeros, como parte de la propia construcción de la ciencia arqueológica y antropológica a finales del siglo XIX y a principios del XX. Hombres provenientes de naciones imperiales que llegaron a México, y a otros territorios, en busca de objetos excepcionales para su registro y estudio, en el interés que había despertado una mirada colonial al pasado mesoamericano. No obstante, estas miradas fueron equilibradas con las aproximaciones que los investigadores y exploradores mexicanos hicieron a partir de la década de 1930, coincidente con el impulso del Estado por promover la recuperación y estudio de vestigios que dieran paso a la configuración del patrimonio cultural del país. En ese sentido, no es fortuito que en la década de 1950 hayan surgido dos estudios más puntuales acerca del tlalpanhuéhuatl de Malinalco.

Posterior a los trabajos de Romero Quiroz y Noguera, tuvo lugar un *impasse* en el estudio del tlalpanhuéhuatl de Malinalco. Sólo una mención lacónica hecha por el

arqueólogo José García Payón en 1974, en donde llevó a cabo una breve descripción física y superficial del tambor que reitera las observaciones de sus antecesores (García, 1974: 60). El declive en los estudios en torno al tambor posterior a la década de 1950 pudo deberse, por un lado, a que la propuesta de Romero Quiroz se consolidó como la obra cumbre con relación al tambor por su especificidad y detalle. Por el otro, debido a que se necesitaron décadas de avances tecnológicos y nuevas aproximaciones desde la historia en conjunción con la arqueología y la biología para tener nuevos datos sobre el objeto.

En consecuencia, no es casual que en los últimos años se haya retomado el interés por estudiar el tlappanhuéhuatl de Malinalco. Instituciones, nuevos museos, la consolidación de la disciplina arqueológica y la normatividad existente en torno a la conservación lo han propiciado. Así, se cuenta con la publicación de dos estudios al respecto. Ambos artículos de difusión que fueron publicados en la revista *Arqueología Mexicana*. El primero de ellos, fue escrito por Daniel Díaz, quien llevó a cabo una necesaria valoración historiográfica en torno a los estudios sobre el tlappanhuéhuatl; es una mirada retrospectiva que permite apreciar el lugar del objeto en diferentes aproximaciones disciplinares de las ciencias sociales. El artículo como tal, no ofrece una nueva mirada, su aporte radica en la reconstrucción de lo dicho hasta ese momento (2009) acerca del tambor. Por su parte, la más reciente investigación, desde la arqueología y la biología, es el estudio de Solange Sotuyo y María del Carmen Castro (2023), quienes publicaron los resultados de una prueba de ADN realizada al tambor recientemente. El trabajo es novedoso ya que permitió identificar de manera exacta la madera utilizada en la elaboración del objeto;⁹⁶ información que ofrece posibilidades para reflexionar sobre sus orígenes, lugar de probable elaboración, prácticas de intercambio, etcétera.⁹⁷

A pesar del estudio realizado *in situ* por Alfredo Chavero en 1887 en Malinalco, el tlappanhuéhuatl se consolidó como un objeto de estudio después de su llegada a Toluca a finales del siglo XIX. Sin lugar a duda, este momento ha representado un antes y un después en la vida del objeto. Pasó de formar parte de un elaborado

⁹⁶ Dalbergia Cubilquitzensis.

⁹⁷ De igual manera resulta indispensable realizar al tambor un estudio de radiocarbono, para corroborar su datación precisa.

sistema de rituales de la cosmovisión mexicana trastocada por la llegada de los españoles y la cultura cristiana; a convertirse en un objeto de patrimonio cultural, pero también de estudio de las disciplinas nacidas con la modernidad: la antropología, la arqueología y la historia.

Desde finales del siglo XIX, a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad, el tlalpanhuéhuatl de Malinalco ha sido una pieza de gran atracción para diversos investigadores. Ya sea por sus grabados y lo que representan en el estudio de la cultura mexicana; o por sus usos dinámicos y cambiantes en ritualidades transformadas por el sincretismo. Asimismo, su pervivencia es un elemento que promueve el interés por éste. Lo relevante de esta propuesta de tesis, es la posibilidad de reconstruir su biografía mediante la identificación de momentos clave en su devenir a través de las fuentes de archivo, aunado a una revisión historiográfica exhaustiva, así como la novedad de incorporar la memoria, la oralidad y la etnografía en torno a sus representaciones.

Una de las afirmaciones generalizadas entre todos los investigadores que han trabajado el tema del tlalpanhuéhuatl de Malinalco, es el hecho de vincular su uso a una de las ceremonias más importantes de los mexicanos: el culto al sol. Esto no es fortuito, los tlalpanhuehueme de *Malinalco* y *Teotenango*, los más conocidos de la región central mesoamericana, destacan por la reproducción en sus tallados de águilas, aves asociadas al ritual solar y una dimensión masculina. En cambio, uno de los aspectos en que varios de los investigadores discreparon fue en el reconocimiento del personaje alado. Hasta la fecha no existe un consenso general por parte de los investigadores acerca de la identificación exacta de este personaje, ya que al menos cinco investigadores citados en este apartado han discrepado en la descripción del personaje.⁹⁸

El tambor, al tiempo que ha sido objeto de estudio desde la historia, la arqueología, la etnomusicología y, de manera más reciente, de la biología, también forma parte, hasta cierto punto, de la memoria colectiva del pueblo de Malinalco, anclado a la construcción de un mito alrededor del despojo, que además se reafirma

⁹⁸ Entre ellos se encuentran Alfredo Chavero, Eduard Seler, Romero Quiroz, Eduardo Noguera y García Payón.

3.2. El tránsito de un instrumento ritual a una pieza de museo y de patrimonio cultural.

Uno de los elementos centrales que conforman la riqueza de una nación se encuentra en la adecuada gestión y cuidado de su patrimonio cultural. Al respecto, es necesario conocer los fundamentos básicos de lo que este término representa. La investigadora Renée de la Torre, reconoce como patrimonio de la nación varias de las piezas resguardadas en museos, de igual manera, aquellos monumentos históricos, arqueológicos, arquitectónicos, así como ciertas áreas naturales. Asimismo, dentro de esta categoría se encuentran algunas tradiciones y bienes intangibles.⁹⁹ Por ello, el patrimonio establece *“la apreciación de lo que una nación debe cuidar, porque son tesoros de alto valor monetario, pero también porque están cargados de sentido histórico y en ellos se condensa la memoria colectiva”* (de la Torre, en de la Peña, 2011: 191).

Por su parte, el historiador Enrique Florescano señaló que el concepto de patrimonio nacional, así como los programas dedicados a su resguardo, análisis y divulgación han respondido al menos a cuatro *“factores cambiantes y complejos”* (Florescano, 2013: 15). El primero de estos factores comprende el hecho de que cada época recupera de forma diferente su propia historia, determinada por los bienes que posee al momento de otorgar importancia a los valores del pasado. En segundo lugar, el rescate de estos bienes está determinado por los valores de los respectivos grupos dominantes, los cuales se tornan exclusivos a los propios intereses de un Estado restrictivo. Un ejemplo claro lo demuestra la marginación sufrida por cientos de grupos étnicos en América Latina, debido a que sus tradiciones son distintas de los grupos hegemónicos. En tercer lugar, que el patrimonio nacional *“no es un hecho dado, una entidad existente en sí misma, sino una construcción histórica, producto de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman la nación”* (Florescano, 2013: 17). Y finalmente, que el patrimonio es el resultado de un proceso histórico, creado a partir de la interacción de múltiples sectores, así como de

⁹⁹ Son los *“usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”*. Se transmite por generaciones, se ejecuta y se recrea a partir de prácticas diversas. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consultado en línea en: <patrinonimundialmexico.inah.gob.mx>.

diversos intereses políticos y sociales del Estado, los cuales generan una identidad dentro de determinadas sociedades (Florescano, 2013: 18).

En cuanto a los conceptos de patrimonio cultural y tradición, tal como señala Guillermo de la Peña, aunque ambos son distintos, guardan entre sí “*conexiones analógicas*” (De la Peña, 2011: 13). De esta manera:

La tradición se percibe como un conjunto de prácticas simbólicas que se conservan “desde tiempo inmemorial”. Los historiadores y los antropólogos hablan de “invención de la tradición” porque toda tradición tiene un comienzo que puede recoger elementos reales del pasado, pero dotándolos de un nuevo significado o bien, elucubrar sobre un pasado que nunca existió. Ciertas tradiciones se consideran patrimonio cultural: su existencia, explícitamente, se exalta y protege; del mismo modo, se promueve y protege la persistencia de ciertos objetos a los que se dota de un valor simbólico [...] etimológicamente, la palabra patrimonio significa “el deber del padre” (*munus patris*): lo que vale la pena preservar y legar a la generación siguiente” (De la Peña, 2011: 14).

Ahora bien, hasta el siglo XIX en México predominaba el rescate de los vestigios prehispánicos colosales como el principal enfoque del patrimonio público, aunado a la arquitectura y el arte novohispano. Sin embargo, a partir del nuevo siglo la tarea de los académicos, principalmente antropólogos, fue la de difundir el valor y presencia de todas las culturas vivas del país (De la Peña, 2011: 14). Por ejemplo, en 1888 apareció en los Estados Unidos el primer volumen del *American Anthropologist*, el cual dedicó muchas páginas a la arqueología mexicana (Bernal, 1979: 145). Por su parte, en México, durante estos años, varios estudiosos publicaron significativas obras, sirviendo de pilares en la reconstrucción de la historia nacional. Varias de ellas correspondían a obras de gran formato en donde se intentaban exponer extensos temas, aunque también las hubo de corte más conciso, donde en breves páginas se trataba algún tema en específico del pasado mexicano. Uno de estos ejemplos es precisamente el escrito de Alfredo Chavero hacia el tlalpanhuéhuatl de Malinalco, del que ya se expuso en el apartado anterior.

Por otro lado, el estudio, catalogación y coleccionismo de distintos objetos arqueológicos significaron un eficaz método empleado por la antropología desde sus inicios, debido a que, para el pensamiento occidental, la salvaguarda de vestigios de pueblos antiguos resultaba uno de los objetivos más importantes para esta disciplina (González, 2010: 66). Específicamente en México, el rescate sistemático de infinidad

de piezas se consolidó en los albores del siglo XX. Para este momento, el gobierno mexicano inició una de las fases más prolíficas en la recuperación de piezas arqueológicas. Dentro de esta búsqueda, extracción y estudio de objetos antiguos, el tlalpanhuéhuatl de Malinalco aparece como uno de los triunfos de esta nueva actividad del Estado.

No obstante, gran parte de estas investigaciones y publicaciones respondían a intereses propios del Estado. En 1904, el entonces rector de la Universidad de Columbia, elaboró un plan para crear un centro de estudios en México con representantes de universidades de países como Francia, Alemania y Estados Unidos en colaboración con el gobierno mexicano. En 1909 el proyecto fue aprobado finalmente por Justo Sierra. La idea central consistió en la preparación de jóvenes para alentarlos a publicar trabajos de investigación. Es así como el 20 de enero de 1911 nació la *Escuela Internacional de Arqueología y Etnología*, siendo Eduard Seler su primer director. En los años siguientes, Franz Boas, Alfred Tozzer, Georges Engerrand y Manuel Gamio ocuparon de forma anual la dirección de este centro (Bernal, 1979: 154).

Sin embargo, esta escuela tuvo una duración menor a una década, ya que para 1920 había cerrado sus puertas. No obstante, desde 1906 se daban cursos de arqueología en el Museo Nacional, hasta que unos años después pasó la cátedra a la Universidad, formando parte de manera complementaria de la carrera de historia. La cátedra de arqueología fue impartida entre 1919 y 1924 por Hermann Beyer, discípulo indirecto de Eduard Seler, que a su vez fue profesor de Alfonso Caso, quien unos años después, en 1931, amplió el plan de estudios, creando ese mismo año “una subsección de Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras” (Bernal, 1979: 155).

A pesar de que la intervención del Estado durante los años previos al cardenismo fue relativamente limitada en cuanto a investigación y salvamento arqueológico, el entusiasmo iniciado con las excavaciones de Manuel Gamio favoreció la participación de instituciones extranjeras en estudios hacia las comunidades indígenas. Posteriormente, en 1936, durante la administración de Lázaro Cárdenas, se estableció en el país el antecedente del Instituto Nacional de Antropología e Historia; el *Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas* (DAAI), creado por el presidente

Cárdenas por consejo de la comunidad antropológica, pero principalmente por Moisés Sáenz, antropólogo y pedagogo, quien entendió el valor de las lenguas indígenas como cohesionadoras en el proceso de integración social del país. Esta dependencia se avocó a favor de la reforma agraria para lograr la realización de congresos donde los pueblos indígenas pudieran dar voz a sus demandas, problemas y necesidades, todo esto en sus propias lenguas (Rodríguez, 2016: 79).

A partir de la institucionalización del rescate arqueológico fue posible para el público acceder a la apreciación de objetos y piezas, así como a documentos históricos y arqueológicos de gran relevancia para el estudio de las sociedades remotas del país. Un ejemplo del alcance que ofreció la exposición manifiesta de los tesoros nacionales fue conocer un manuscrito de principios de siglo XX, exhibido dentro de la colección de instrumentos musicales mesoamericanos de la *Sala de Arqueología del Museo Nacional de la Ciudad de México*, realizado en papel de maguey.¹⁰⁰ El documento contenía guerreros águilas y jaguares danzando, junto con el símbolo del *atl-tlachinolli* en cada una de las esquinas, además de la presencia de la pareja de tambores prehispánicos por excelencia: el huéhuatl y el teponaztli.¹⁰¹

Resulta de particular interés este documento, ya que hace alusión hacia algunos elementos pictóricos grabados en la iconografía del tlalpanhuéhuetl; los guerreros águila y jaguar principalmente, así como el símbolo *atl-tlachinolli*.¹⁰² De esta manera es posible señalar que muy probablemente la iconografía del tlalpanhuéhuetl ya había sido representada en algún o algunos documentos pictóricos, y que su tallado en el tambor responda a un modelo preexistente y quizá no tan original, lo cual de alguna manera, contradice la postura de la particularidad del grabado en el instrumento.

Por otro lado, para 1937 el antropólogo Alfredo Barrera Vázquez, también miembro del DAAI, creó la *Academia de la Lengua Maya*, en la ciudad de Mérida (De la Peña, 2011: 74). Entre sus principales objetivos se encontraba investigar las lenguas mayences, específicamente las habladas en Yucatán, así como promover el

¹⁰⁰ Desafortunadamente se desconoce la ubicación del documento en la actualidad.

¹⁰¹ *The Two Republics*, sábado 8 de abril, 1934, p. 4. Periódico publicado en inglés para lectores extranjeros, principalmente estadounidenses radicados o de visita en México.

¹⁰² De tratarse de una representación alusiva a la iconografía plasmada en el tlalpanhuéhuetl de Malinalco podría pensarse que este documento significó un antecedente a la sofisticada iconografía del tambor.

uso oral y escrito de esta lengua, preservando los documentos históricos y arqueológicos para incentivar la investigación lingüística de la región.¹⁰³

Dos años después fue creado el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), inaugurado el 13 de febrero de 1939, con la finalidad de reivindicar a las minorías étnicas del país, además de fomentar la profesionalización de la arqueología, aunado al desarrollo y multiplicación de proyectos de rescate a nivel nacional. A su vez, la fundación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (1946) representó el epicentro en el interés de nuevas generaciones, comprometidos en rescatar e interpretar los hechos del pasado de manera analítica y con profunda solidez académica. No obstante, a pesar de la contribución de especialistas de fines del XIX y principios del siglo XX, quienes aportaron con sus estudios a los fundamentos de la disciplina antropológica en México, resultaba necesario la renovación e implementación de nuevas técnicas y métodos de investigación de la historia y la arqueología en la reconstrucción de periodos de larga duración. A partir de estas transformaciones, objetos como el tlalpanhuéhuatl de Malinalco, pudieron ser apreciados desde otra óptica, ya no solamente como objetos con un pasado histórico, sino en su calidad de objeto simbólico o ritual. Es decir, se comenzaron a hacer preguntas en torno a los usos, significados y representaciones de este en relación con la sociedad a la que perteneció.

Entre 1940 y 1960 los esfuerzos concentrados en la creación del INAH y la ENAH estaban dando sus primeros frutos. Durante estas dos décadas el crecimiento y alcance de la arqueología, en cuanto a excavación de distintas zonas arqueológicas y el rescate de piezas, condujo a la inmediata necesidad de crear un recinto con el espacio suficiente para resguardar los tesoros arqueológicos y etnográficos nacionales. La coronación del triunfo de la arqueología en México se manifestó a través de uno de los proyectos culturales y arquitectónicos más ambiciosos del siglo XX: la creación del Museo Nacional de Antropología en el Bosque de Chapultepec, inaugurado en 1964. El objetivo era crear un monumental recinto arqueológico y etnográfico sin precedentes en México, con la capacidad de albergar miles de piezas de las civilizaciones mesoamericanas, así como una muestra de las principales

¹⁰³ (Universidad Autónoma de Yucatán página electrónica).

tradiciones y elementos simbólicos de los diversos grupos étnicos del país (De la Peña, 2011: 71).¹⁰⁴

El Museo de Antropología marcó un antes y un después en la creación de recintos concebidos para exponer y salvaguardar objetos de gran valor a partir de la segunda mitad del siglo XX en México. No obstante, este museo nacional (que obedece a lógicas centralistas del gobierno federal) fue posible gracias a un proceso de maduración de las disciplinas encargadas en el estudio del patrimonio, por un lado, y de las propias dinámicas locales y estatales desde las cuales se obtenían los objetos y se gestionaban en un primer momento. El ejemplo más claro, es lo ocurrido con la historia cultural del tlalpanhuéhuatl de Malinalco. Es incluso, a través de la reconstrucción de las biografías de los objetos, lograr analizar desde otro lugar la historia de los museos, las ideas en torno al patrimonio y los procesos institucionales del Estado en relación con la cultura.

3 3. El tlalpanhuéhuatl malinalca en los museos de Toluca.

Cualquier objeto histórico o arqueológico antes de su llegada a algún museo significó cierto tipo de uso específico para sus poseedores; en algunos casos como herramientas; objetos rituales; armas; y utensilios cotidianos, entre otros. La sacralización otorgada a varios de ellos constituyó la posibilidad de extender su periodo de vida útil. A partir del fin de esa etapa y hasta el momento en que estos objetos ingresan a las colecciones de cualquier recinto para ser resguardados y exhibidos al público pueden pasar largos periodos, en los que el objeto permanece abandonado o enterrado, a la espera de ser develado para iniciar una nueva fase de su vida.

El tlalpanhuéhuatl de Malinalco, desde su creación y uso por la casta sacerdotal mexica-malinalca, pasando por el momento en el cual se incorporó a una nueva dimensión sincrética novohispana, hasta el arribo al Museo del Estado de México ha transitado toda su “vida” rodeado de personas que lo han acompañado en su largo camino en cada una de estas diferentes etapas. Todo apunta a que el tlalpanhuéhuatl

¹⁰⁴ Fue un espacio concebido arquitectónicamente por Pedro Ramírez Vázquez quien lo dotó de 21 salas de exhibición permanente, además de una destinada para albergar colecciones temporales, las cuales estaban pensadas para exposiciones provenientes de museos de otros países del mundo (De la Peña, 2011: 71).

nunca conoció la soledad del abandono. Más aún, no sucumbió ni fue estropeado de forma irreparable por algún daño humano o de la naturaleza como un incendio, inundación o terremoto. El tlalpanhuéhuatl nació sagrado y prácticamente en ninguna de sus épocas ha perdido esta condición, ya que incluso, detrás de la vitrina de cualquier museo continúa irradiando este atributo tan especial, obviamente con sus respectivos matices entre un momento y otro, pero siempre con la consigna de haber nacido como una entidad venerada por una diversidad de generaciones y sociedades.¹⁰⁵

Por otro lado, a pesar del abundante número de colecciones y piezas arqueológicas exhibidas en decenas de museos de todo el país, en cuanto al tema de instrumentos musicales de las culturas mesoamericanas, específicamente de la cultura mexica, la exposición de instrumentos pertenecientes a ésta es, y ha sido, modesta en comparación con la exhibición de otros objetos prehispánicos. En la actualidad, pueden ser apreciados en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, el tlalpanhuéhuatl de Teotenango y el teponaztli de Malinalco, además de algunos aerófonos, incluyendo silbatos, flautas y ocarinas. Un aspecto para resaltar es el hecho poco estudiado del por qué mientras el tlalpanhuéhuatl de Malinalco ha permanecido resguardado en Toluca, el teponaztli, de esta misma comunidad, se encuentre exhibido en el Museo Nacional de Antropología (MNA).¹⁰⁶

Cabe destacar que el tlalpanhuéhuatl, objeto de la presente investigación, aunque en ocasiones ha sido exhibido en el MNA, nunca ha formado parte de su colección permanente, por el contrario, desde su extracción de Malinalco siempre ha permanecido resguardado oficialmente dentro de cuatro museos del Estado de México.¹⁰⁷ Se tiene el conocimiento de que únicamente la réplica elaborada en yeso

¹⁰⁵ En comunicación personal con quienes se han desempeñado como custodios del tambor viajando con él a diferentes ciudades y países del mundo, confirman que el tlalpanhuéhuatl siempre ha sido una de las piezas más valoradas por el público de otros países. De igual manera, lo anterior fue comprobado entre los visitantes al Museo de Antropología del Estado de México, por medio de las encuestas realizadas durante esta investigación. Asimismo, durante la exposición temporal "Insignia de los Dioses, la Madera en el Templo Mayor", la cual se llevó a cabo en el museo de esta zona arqueológica, entre octubre del 2023 a enero 2024, el tlalpanhuéhuatl de Malinalco fue colocado como una de las piezas principales de la exposición, siendo que la muestra se componía de más de 250 objetos de madera.

¹⁰⁶ El análisis de este tema puede ser extenso y complicado, por lo que no se abordará en esta investigación.

¹⁰⁷ Museo del Estado de México (1890-91 a 1967); Museo de Bellas Artes de Toluca (1967 a 1975); Museo de Teotenango (1975-1987); y finalmente en el Museo de Antropología e Historia del Estado de México (1987 al presente).

por Eufemio Abadiano en 1893 fue exhibida en el ya desaparecido Museo Nacional de la ciudad de México en las primeras décadas del siglo XX (ver capítulo 2).¹⁰⁸

El surgimiento de los museos vino acompañado de una apreciación y resignificación de la cultura indígena. Se comenzó a promover la idea de una “cultura india”, término que en aquellos años parecía contradictorio (De la Peña, 2011: 64). De igual manera, se propició la estimación del arte indígena en aras de valorizar lo producido por las comunidades étnicas del país, en particular las del centro y sur. Antropólogos como Franz Boas y Manuel Gamio proponían una apreciación particular del arte indígena fuera de los cánones europeos (De la Peña, 2011: 64); una mirada desde el indigenismo y el nacionalismo mexicano iniciado en la década de 1930 y reforzado en décadas posteriores.

Esta revaloración, también explica el interés de los estudiosos por describir, dibujar y fotografiar en detalle los objetos prehispánicos (De la Peña, 2011: 65-66); fenómeno que ocurrió con el caso del tlalpanhuéhuatl de Malinalco como se pudo apreciar en el apartado anterior. Pero el interés transitó de su estudio a la inclinación de las instituciones indigenistas, es decir el Estado, por exhibir estos objetos en espacios museográficos (De la Peña, 2011: 66). La fundación de museos exprofeso tiene este cariz. No obstante, los estudios se han concentrado en la historia de los museos en el orden federal, situados en la capital del país.

Habría que reconocer que, desde los estados y los espacios locales también se desarrollaron e implementaron políticas culturales que obedecían a estas dinámicas de revalorización de lo indígena y el México antiguo. En ese sentido, el Estado de México, por su cercanía con la Ciudad de México, así como formar parte de una región histórica rica en vestigios y objetos ligados a la tradición mesoamericana. De esta forma, la reconstrucción de la trayectoria del tlalpanhuéhuatl de Malinalco, permite reconstruir a su vez, la propia historia de los museos en el estado, indicando transformaciones en las formas de preservar y exhibir objetos como este.

A pesar del interés que ha despertado este objeto entre investigadores de diferentes países, uno de los momentos menos conocidos de su historia es precisamente el de su llegada a la ciudad de Toluca en la última década del siglo XIX.

¹⁰⁸ Es importante señalar que existe la posibilidad de que dicha réplica exista todavía y pueda encontrarse en las bodegas del MNA.

XIX y principios del XX. Modalidad de encuentro entre naciones que va a perdurar posterior a la revolución en México.

Mucho de lo que se exhibía en aquellos años, eran objetos de lo que en aquel entonces comprendía el Estado de México. De esta forma, el Museo de esta entidad se alimentó de estas piezas, entre ellas el tlalpanhuéhuatl de Malinalco. La réplica elaborada en 1893 por Eufemio Abadiano apareció en nota periodística señalando que iba a ser “conservada en el Museo” de Toluca. La descripción del periódico señalaba que *“llamaban huehuatl al tambor de los aztecas, de forma cilíndrica pronunciada, hecho de madera resistente, esculpida con labores curiosas y geroglíficos (sic).”*¹¹⁰ Además, esta réplica fue enviada a las exposiciones de París y Chicago, a su regreso fue destinada para exponerse en el Museo Nacional de la Ciudad de México, antecedente del Museo de Antropología.¹¹¹

Respecto a la fecha de inauguración del Museo del Estado de México hay discrepancias. Por un lado, el cronista Aurelio Venegas mencionó que fue abierto al público el 1 de enero de 1884 (Venegas, 1993: 280)¹¹²; mientras que otras fuentes señalan que la inauguración tuvo lugar el 1 de octubre de 1891 (García, 2007: s/p). Por su parte, una nota del periódico *Siglo Diez y Nueve*, anunciaba la próxima inauguración del museo en 1891: *“he aquí que el señor coronel Vicente Villada, Gobernador del Estado de México ha dirigido a varias personas con motivo de la próxima inauguración del Museo de Toluca”*.¹¹³ (véase imagen 42).

¹¹⁰ Esta nota apareció publicada exactamente igual en estos diarios: *El Mundo*, 23 marzo 1899; *La Patria*, 25 marzo 1899; y *El Contemporáneo*, 30 marzo 1899 (consultado en: Hemeroteca UNAM, Miércoles 18 de octubre 2023).

¹¹¹ AHEN, Fondo: Fomento; Sección: Museos; Expediente: 2; foja: 20.

¹¹² Se desconoce el año exacto de publicación de la *Guía del viajero en Toluca* de Venegas; se sabe que fue a principios de siglo, y solo se cuenta con la versión en facsímil realizada en 1993.

¹¹³ *El siglo Diez y Nueve*, 16 de junio de 1891.

La “recuperación” del tambor de Malinalco por parte de las autoridades y su exhibición en el nuevo museo, obedece a una tendencia por parte de éstas en la búsqueda de objetos de interés para incorporarse a dicha institución. Por ejemplo, en 1901 se trató de convencer a los habitantes de Almoloya de Juárez para que autorizaran ceder las momias que se encontraban en esa comunidad al Museo.¹¹⁶ En el *Catálogo de piezas arqueológicas* del museo, pueden encontrarse piezas y documentos de “*Historia natural, paleontología, mineralogía, maderas, así como los de exposición permanente de artes, yndustria (sic), agricultura y minería*”.¹¹⁷ En este documento se encuentra una breve descripción del tlalpanhuéhuatl de Malinalco, como parte del catálogo:

1 Tlalpanhuehuel (sic) madera ahuecada alto relieve, que representa en todo su gran geroglífico (sic) que lo ornamenta, tanto el “Calendario Azteca”, como el “Geroglífico (sic) de Malinalco” en el cordón que le sirve de cincho al centro, tiene tres aberturas que le sirven para hacer grave y disonante su sonido. Tiene además en la boca superior un parche de pergamino de lobo y su pompón para tocarle. Su procedencia es de Malinalco, de cuyo punto lo sacó de su escondite en que lo guardaban los hijos de ese lugar, el C. Gral. y Gobernador del Estado, José Vicente Villada, el año de _____¹¹⁸ en unión del teponaxtle (sic) y unas “4”¹¹⁹ flautas o pitos de barro (AHM. Fondo: Fomento; Sección: Museos; Vol. 01; Expediente: 1-6; Foja: 15; Fecha: 1901-1903).

Asimismo, dentro de la colección de objetos pertenecientes al Museo entre 1901 y 1903 se encontraban:

3 cascabeles de cobre, uno quebrado procedente de la municipalidad de Malinalco del Distrito de Tenancingo, así como 1 teponaxtle¹²⁰ (sic), procedencia aludida anteriormente y tres¹²¹ flautas de igual procedencia. 1 tlalpanhuehuatl, faccimil (sic) en yeso que se sacó del original que aquí existe para remitirlo a la exposición de Chicago. (Fondo: Fomento; Sección: Museos; Vol. 01; Expediente: 1-6; Fojas: 15-16-17; Fecha: 1901-1903).¹²²

¹¹⁶ AHM, Fondo: Fomento; Serie: Museos; Expediente: 4.

¹¹⁷ AHM. Fondo: Fomento; Sección: Museos; Vol. 01; Expediente: 1-6; Fojas: 15-16-17; Fecha: 1901-1903.

¹¹⁸ Falta el año de recuperación del tambor en el documento original.

¹¹⁹ El número 4 está escrito con lápiz, al parecer de muy reciente colocación.

¹²⁰ Seguramente se refiere al que aparece en la Imagen 36.

¹²¹ El dato contradice la colocación del número 4 con lápiz en la misma foja.

¹²² Probablemente no se envió el tlalpanhuéhuatl original ya que en las exposiciones previas de París (1889) y Nashville (1897) regresaron al país rotos los mármoles enviados. De igual manera, nunca regresaron las botellas con licor procedentes del valle de Toluca, así como unas mantas tejidas.

En el diario *El Tiempo*, se habla del afán de Villada por encontrar objetos para exhibir en el Museo que resultaran interesantes para el público. El periódico hablaba del rumor de “*que el Sr. General Villada compró a la señora Doña Concepción Méndez un traje de seda que perteneció a la archiduquesa Carlota, cuya prenda ingresará al Museo de Toluca*”.¹²⁵ En otra nota, se daba a conocer la donación por parte del señor Pedro Patiño Ixtilonque, de la mascarilla mortuoria del general Morelos, de esta manera, “*la reliquia histórica va a ser encerrada en una elegante vitrina y expuesta en el Museo de Toluca*”.¹²⁶

La atracción por piezas que pasaban a formar parte de los museos, también se convertía en atractivo para traficantes y ladrones. Así, el 18 de mayo de 1901 el Museo sufrió un robo. Llamaron la atención piezas que representaban un valor monetario evidente y de menor tamaño de lo que podía representar el tambor u otros objetos. De esta manera fueron robadas:

cuatro sedas de Tenancingo, un medallón de Maximiliano, un medalla de bronce también de Maximiliano, una medalla de oro de Leopoldo de Bélgica, dos pesos de Carlos III, un peso de Agustín de Iturbide, un peso de Maximiliano de 1866, un peso de la República de Chile de 1884, uno de la República peruana de 1889, uno más de Guatemala de 1862, uno de Honduras de 1897 y dos reales mexicanos de 1848 y 1862, además de alrededor de cincuenta piezas más. (AHM, Fondo: Fomento; Serie: Museos; Vol.:1 Expediente: 3; Fecha: 1901). 127

Llama la atención que entre los objetos robados no se incluyeran piezas antiguas o de procedencia mesoamericana, las cuales ya formaban parte de la colección del recinto. Al respecto, es necesario preguntarse si el robo al Museo de Toluca en mayo de 1901 fue perpetrado por personas coludidas con las autoridades del propio lugar, ya que como se pudo apreciar en el apartado 2.5 de esta investigación, en varias ocasiones la circulación ilegal de colecciones y piezas involucraba la participación de autoridades y/o trabajadores cercanos a estos objetos.

¹²⁵ *El Tiempo*, 22 de diciembre de 1898, p. 2.

¹²⁶ *La Patria*, 26 de febrero de 1899, p. 6.

¹²⁷ La noticia del robo al museo de Toluca apareció en el diario de la Ciudad de México *El Popular*, el día 23 mayo de 1901, p. 2 “...*el robo es de consideración, más que por el valor intrínseco de los objetos desaparecidos por ser reliquias históricas que los ladrones seguramente no podrán estimar en lo que valen...*”

El Museo del Estado de México fue el espacio que albergó objetos históricos de la entidad, en particular aquellos ligados a las culturas prehispánicas. Su fundación obedeció a una política cultural porfirista en las manos del gobierno de Villada, pero transitó por las propias transformaciones sociales y políticas que atravesaron la primera mitad del siglo XX. El Museo permaneció como un espacio de resguardo, bajo esquemas museográficos de la época, hasta finales de la década de 1960. Cabe señalar que fue en esa época cuando se fundó el actual Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México, aspecto que marcó un antes y un después en las estrategias y las acciones para preservar el pasado material en espacios mejor concebidos y ordenados.

A finales de la década de 1960 el Museo del Estado de México fue derrumbado para construir en ese espacio las nuevas oficinas gubernamentales de la capital mexiquense. Durante algunos años, presumiblemente entre 1967 a 1975, el tambor fue albergado por el Museo de Bellas Artes de Toluca, espacio con mejores condiciones para exhibir distintas colecciones de diversas temporalidades, entre ellas, del periodo prehispánico, virreinal y contemporáneo.¹²⁸ Este recinto, ubicado en Santos Degollado 102, en el Centro Histórico de la ciudad, ha logrado, hasta la actualidad, expresar las más altas manifestaciones de la plástica y escultórica estatal, nacional e internacional.

El edificio que ha ocupado hasta hoy día el Museo de Bellas Artes, fue convento de las Carmelitas descalzas, construido en el siglo XVII. El 7 de septiembre de 1945 se convirtió en el Museo de Bellas Artes. Las obras y colecciones que este recinto ha exhibido desde el día de su inauguración han representado el trabajo de varias generaciones de artistas, varios de ellos representantes del arte virreinal en México.

Desafortunadamente no se cuentan con documentos que avalen la periodicidad en que el tambor permaneció ahí, además del hecho de que ya no queda ningún funcionario o colaborador de este museo que trabajara durante los años que habitó

¹²⁸ Durante la investigación no fue posible encontrar ningún documento que corrobore esta información, tampoco los actuales colaboradores de este museo pueden asegurar su estancia durante esos años. El recinto no cuenta con ningún tipo de archivo o registro de aquellos años, sin embargo, este dato lo corroboran Eduardo Escalante (director del Museo de Antropología e Historia del Estado de México); Carlos Fuentes (director del Museo de sitio de Teotenango); Carmen Carbajal (primera directora del Museo de Antropología e Historia del Estado de México); Martín Antonio Mondragón (comisario del tlalpanhuéhuatl); y Jorge Carrandi (segundo director del Museo de Antropología e Historia del Estado de México).

el instrumento en este lugar. Sin embargo, existen algunas notas periodísticas que evidencian la presencia del tlalpanhuéhuetl en el lugar, a mediados de la década de 1980. Como la siguiente, aparecida en el periódico *El Porvenir*, del 9 de mayo de 1986, escrito por la periodista Blanca Martínez “*El Museo de Bellas Artes (de Toluca), conserva colecciones prehispánicas con piezas como el Huehuetl de Malinalco. Las obras de arte que ahí se encuentran están agrupadas por épocas y en general las salas contienen un mayor número de obras coloniales*”.

Se publicó que el tambor formaba parte de las colecciones pertenecientes a este recinto, ya que “*conserva colecciones prehispánicas con piezas como el Huehuetl de Malinalco. Las obras de arte que ahí se encuentran están agrupadas por épocas y en general las salas contienen un mayor número de obras coloniales*”.¹²⁹ Un aspecto a destacar, es que el museo estaba concentrado en el arte virreinal en un primer momento. De igual manera, es importante señalar que este espacio representaba el único recinto en la ciudad que podía albergar al tlalpanhuéhuetl y al resto de objetos del desaparecido Museo del Estado de México. Asimismo, es en este momento cuando las piezas y objetos comienzan a ser catalogados y valorados como obras de arte y no como antigüedades pertenecientes a culturas con usos y rituales específicos.

A pesar de las pocas fuentes, la mayoría orales y a partir de datos hemerográficos, se puede apuntar que el tlalpanhuéhuetl de Malinalco permaneció resguardado y exhibido en el Museo de Bellas Artes entre finales de la década de 1960 y hasta la primera mitad de la década de 1970. Después de este tiempo, el tambor fue incorporado a la colección del Museo de Teotenango, el cual forma parte de un complejo ceremonial y habitacional arqueológico explorado a finales de la década de 1960. De estar en un museo dedicado a la apreciación artística en diferentes ámbitos (pintura, plástica, grabado, etcétera), el objeto pasó a un espacio que se podría considerar más idóneo porque permitía de nuevo nutrirlo de contenido histórico y cultural.

Desafortunadamente, al igual que en el Museo de Bellas Artes, no existe mucha información que relacione al tambor con este recinto, donde al parecer habitó por más

¹²⁹ *El Porvenir*, Ciudad de México, 9 de mayo de 1986.

de una década. Sin embargo, existe una nota del diario *El Porvenir*, 20 de diciembre de 1925, página 18, titulada, La música de los antiguos, en donde fue mencionado el tambor de Tenango, el cual al parecer se encontraba en aquellos años resguardado en el Museo Nacional, en la ciudad de México, junto con la réplica del tlalpanhuéhuatl de Malinalco, la nota comentaba que:

“La cédula del Tlalpanhuehuatl núm. 1 del Museo Nacional dice textualmente: Tlalpanhuéhuatl, instrumento musical de guerra; llevaba encima un parche de piel curtida de venado o de tigre. Este ejemplar tiene esculpido artísticamente el símbolo de la guerra en una fiesta de los caballeros del sol y también el fuego que va en los pies. Es de madera de sabino y de una sola pieza. Procede de Tenango Del Valle. Civilización nahua. Otro ejemplar esta primorosamente decorado con más riqueza que el descrito en la cédula, es la reproducción exacta del “Tlalpanhuehuatl” que está en el Museo de Toluca y procede también de Tenango del Valle. El tercer ejemplar no está decorado, aunque tiene la misma forma que los otros dos”.

Con base en esta nota periodística, todo parece indicar que este recinto albergó durante algún tiempo la réplica realizada en yeso por Abadiano (o alguna otra elaborada posteriormente), además del tlalpanhuéhuatl conocido como de Teotenango,¹³⁰ así como de otro tambor, el cual al parecer no presentaba ningún grabado en la madera. Sin embargo, cabe señalar que en la iconografía del segundo tambor señalado aparecen un águila y un zopilote enfrentados, así como el símbolo *atl-tlachinolli*, pero no se puede determinar que la presencia de las aves, aunado al símbolo de la guerra, represente “una fiesta de los caballeros del sol”, como lo señala la nota.

Ricardo Jaramillo Luque (1954), quien fuera director de Arqueología del Instituto Mexiquense de Cultura de 1988 a 1992 señaló que el Museo de Teotenango fue concebido por Román Piña Chan no como un museo de sitio, sino con el propósito de convertirse en el Museo de Arqueología del Estado de México, el cual contaba con una colección de piezas provenientes de toda la entidad. De esta manera, aunque no se cuenta con información precisa de los periodos en que el tlalpanhuéhuatl permaneció en estos dos recintos, resulta pertinente mencionar que ambos

¹³⁰ Esta localidad recibe los nombres de Tenango del Valle, Tenango de Arista y Teotenango, nombre que se ha popularizado como “Tenango”.

cumplieron su labor como espacios de resguardo de un objeto tan particular como lo es el tambor malinalca; el Museo de Bellas Artes como recinto vinculado a la protección de piezas con un alto valor estilístico; y el de Teotenango, como el lugar donde los objetos mesoamericanos pueden ser apreciados no solamente por su importancia estética, sino por su trascendencia histórica, simbólica y ritual como objetos pertenecientes a la cosmovisión del México antiguo.

3.3.1. La incorporación y exposición permanente del tambor en la colección del Museo de Antropología e Historia del Estado de México (1987-2023).

La incorporación del tambor al Museo de Antropología e Historia del Estado de México (MAHEM) representa un hito en la vida del tlalpanhuéhuetl de Malinalco, pues se concibió como un espacio para exponer de manera correcta piezas arqueológicas. En él se resguardan y exhiben piezas como el objeto de estudio o el *Ehécatl de Calixtlahuaca*, entre varios centenares de piezas más. En este apartado se analiza el papel que ha desempeñado el museo en el resguardo y exhibición del tlalpanhuéhuetl, así como la labor diplomática y cultural que han gestionado sus directivos para conceder en préstamo el tambor a lo largo de 35 años desde la creación de este espacio museístico y la incorporación del objeto.

El MAHEM, forma parte de un complejo cultural conocido como Centro Cultural Mexiquense, inaugurado el 27 de abril de 1987. Su creación marcó un antes y un después a nivel nacional, por la forma de presentar y concebir en un mismo espacio, el arte y la historia del Estado de México. Integrado por una Cineteca, una Hemeroteca, el Museo de Arte Moderno, un Museo Regional, el Conservatorio de Música y el Museo de Antropología e Historia del Estado de México, este complejo cultural antecedió, por al menos un lustro, al Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México, como recintos destinados a albergar, en varias hectáreas de terreno, lo más destacado del arte y la cultura en un mismo lugar.¹³¹

El espacio marcó un paradigma de lo que el universo artístico-cultural debe significar, representando diversos aspectos de la vida lúdica del ser humano.¹³² Así,

¹³¹ Para aquellos años el modelo de integrar varias disciplinas artísticas y culturales en un espacio delimitado no era el común en México, por tal motivo es posible señalar que el Centro Cultural Mexiquense es pionero en este tipo de innovaciones arquitectónicas.

¹³² Cabe destacar que este espacio cuenta con música ambiental exterior, lo que permite al visitante escuchar por medio de bocinas instaladas en la plaza central, música clásica entre las que destacan las sinfonías del pianista y

en este espacio metropolitano, se manifiestan y multiplican las artes, desde la pictórica-escultórica, pasando por la literatura, la cinematografía y la musical. Asimismo, son reveladas al público centenares de obras maestras de artistas nacionales y extranjeros, así como expresiones culturales de pueblos milenarios que habitaron el espacio del actual Estado de México.

Al momento de la inauguración del recinto, el tlalpanhuéhuatl ya formaba parte de la colección del Museo, por desgracia no se cuenta con la fecha exacta, ni el lugar de procedencia previa ya que, según los datos obtenidos, el tlalpanhuéhuatl había estado en el Museo de Teotenango, pero según la arqueóloga Carmen Carbajal, primera directora del Museo de Antropología e Historia del Estado de México, entre 1987 a 1991, la pieza provino del Museo de Bellas Artes de Toluca.¹³³ El trámite para el traslado del tlalpanhuéhuatl fue realizado por la doctora Margarita Loera Chávez.¹³⁴ Carbajal comenta que el tambor fue recibido en perfectas condiciones y que existe en el Museo un registro del proceso de recepción del objeto.¹³⁵ La museografía de este recinto estuvo a cargo de Antonio Latapí, y fue coordinado por Margarita Chávez. La restauradora Guadalupe Peredo estuvo a cargo de la revisión, limpieza y mantenimiento del tambor durante los primeros años de inaugurado el museo.¹³⁶ El tlalpanhuéhuatl se ubicó como una de las dos piezas más relevantes del recinto en aquellos años, haciendo pareja con el *ehécatl*, como los objetos más destacados de la colección.

Desde el momento de la inauguración el museo tuvo gran afluencia de visitantes, principalmente niños de todas las edades, estudiantes de licenciatura y adultos.¹³⁷ Otro motivo de atracción para los visitantes fueron los talleres infantiles creados en coordinación con la Secretaría de Educación, llamados “*Aprender jugando*”. Los talleres fueron realizados por maestras de preescolar, quienes interactuaban con los niños atendiendo a las diferentes etapas o periodos históricos (Mesoamérica, Colonia,

compositor alemán Ludwig Von Beethoven, mientras se camina por los jardines situados al centro de este espacio para acceder a los diferentes museos y recintos de lectura que ofrece este circuito cultural.

¹³³ Dato que puede corroborarse en la nota periodística de 1986, antes mencionada. Cabe señalar, que hay múltiples versiones respecto al lugar de procedencia del tambor al MAHEM.

¹³⁴ Comunicación personal con Carmen Carbajal, Toluca de Lerdo, 15 de octubre 2023.

¹³⁵ Durante el tiempo de esta investigación ha sido complicado acceder a información en el MAHEM, debido a las trabas que su actual director ha presentado.

¹³⁶ Comunicación personal con Carmen Carbajal, Toluca de Lerdo, 17 de octubre 2023.

¹³⁷ Comunicación personal con Carmen Carbajal, Toluca de Lerdo, 17 de octubre 2023.

Independencia, Reforma, etcétera). Por ejemplo, empleaban arcilla para moldear algunas figurillas, se cuenta que una de las figuras que más atraía a los infantes era el tambor.¹³⁸

Durante la administración de Carmen Carbajal en el museo, el tlalpanhuéhuatl de Malinalco fue una de las piezas seleccionadas para formar parte de la exposición internacional “México Esplendor de 30 siglos”, presentada en el *Museo Metropolitano de Nueva York*. Los arqueólogos Sonia Lombardo y Felipe Solís Olguín hicieron un recorrido por diversos museos de México para seleccionar cuidadosamente las piezas que integrarían esta exposición. Carbajal solicitó una réplica del tlalpanhuéhuatl previo al montaje y fue una escultora mexicana quien la realizó, pero no quedó exactamente igual (ya que a solicitud de Carbajal la réplica tuvo algunos ligeros detalles distintos al original, esto con la intención de poder identificar ambas); se elaboró en el área de restauración del museo. Carbajal apunta que la réplica debe encontrarse resguardada en la bodega del Museo de Antropología e Historia del Estado de México).¹³⁹ Al momento de la inauguración del museo el tlalpanhuéhuatl ya se encontraba en exhibición.

Por otro lado, una de las dinámicas de este recinto desde su creación, es ofrecer a los visitantes la oportunidad de conocer más aspectos relacionados con las culturas que habitaron la entidad estatal. De esta manera, mediante exposiciones temporales el público puede acercarse a otros ámbitos y dinámicas culturales mexiquenses. Durante el tiempo de realización de esta investigación el Museo exhibió una breve muestra de la organología musical mesoamericana, perteneciente a la colección del recinto (véase imagen 46).

Tres años después de la inauguración del Centro Cultural Mexiquense, en septiembre de 1990 fue publicado el primer número de la revista *Expresión Antropológica*,¹⁴⁰ en ese entonces editada por el Instituto Mexiquense de Cultura. En su primer número, apareció impreso el emblema *atl-tlachinolli*, tanto en la solapa como en la contraportada de la gaceta, como referencia al tambor mexica de

¹³⁸ Comunicación personal con Carmen Carbajal, Toluca de Lerdo, 17 de octubre 2023.

¹³⁹ Se tiene conocimiento por parte de Carbajal de la existencia de un expediente de las piezas de aquellos años en el MAHEM, Jorge Carrandi y Martín Antonio Mondragón confirman este dato; desafortunadamente los actuales directivos del museo no comparten información al respecto.

¹⁴⁰ Revista de divulgación científica de carácter antropológico, de aparición cuatrimestral, creada en 1990, la cual continúa hasta nuestros días.

El resguardo de una pieza histórica implica una serie de requerimientos que conllevan el trabajo conjunto de varios especialistas, entre ellos el de museógrafos, historiadores, arqueólogos, restauradores, entre otros. Sumado a estas disciplinas, durante los momentos en que un objeto museográfico viaja para incorporarse de manera temporal o permanente a un nuevo recinto, la participación de más especialistas resulta indispensable. La planeación del traslado, embalaje, documentación y finalmente la correcta exhibición de una pieza única como el tambor, representa una ardua tarea de coordinación y profesionalismo en cada una de las áreas involucradas.

Entre los años de 1990 a 1999 la Jefa de la Unidad de Conservación y Restauración del Gobierno del Estado, María Luz González Uribe, fue la responsable de mantener en óptimas condiciones el estado físico del tlalpanhuéhuatl. Durante aquellos años, buena parte de su tiempo y labores estuvieron dedicadas al cuidado de esta pieza, periodo durante el cual no fue necesario realizarle ninguna intervención o proceso de rehabilitación.¹⁴¹

Dentro de esta organización y coordinación, se nombran personas exprofeso para el cuidado del objeto. Por ejemplo, entre 2002 y 2016, el arqueólogo Martín Antonio Mondragón fungió como el “comisario” del tlalpanhuéhuatl; es decir el custodio principal de esta pieza. Como parte de sus labores se encontraba la de acompañar al tambor y cuidar de su resguardo en cada una de las exposiciones tanto nacionales como internacionales en las que participó. Durante este periodo viajó a Londres, Nueva York, Roma, Chicago, Madrid, Ámsterdam y San Petersburgo.

Una de las técnicas de embalaje más común para el correcto traslado de una pieza como el tambor es el método de “paletización”, el cual consiste en colocar los objetos perfectamente asegurados dentro de cajas de madera fabricadas con medidas específicas para cada una de las piezas a transportar. Después de ello, son colocadas y afianzadas encima de una tarima de madera o metálica la cual asegura

¹⁴¹ En comunicación personal con la investigadora, comentó que ella solamente le realizó “limpiezas en seco”, es decir, no se aplicó durante el tiempo en que ella estuvo a cargo ningún tipo de tratamiento especial, además de que no se contaba con un diagnóstico previo. Además, señaló que el tambor no contiene ningún tipo de resina o químico; *“la madera siempre ha estado en perfecto estado natural de conservación”*. Comunicación personal con María Luz González Uribe, laboratorio de restauración, Museo Leopoldo Flores, UAEM, Toluca de Lerdo, 9 de octubre 2023.

De la mano de Gamboa se desarrollaron múltiples exposiciones entre la década de 1950 y 1960 en Europa, siendo un importante vínculo de la diplomacia cultural entre México y otros países. Entre 1959 y 1964, Gamboa dirigió la exposición “Arte mexicano antiguo y moderno” con una gira por Suiza, Alemania, Holanda y Austria. Asimismo, a inicios de la década de 1960 se formó la exposición “Obras maestras del arte mexicano”, teniendo como país de arranque Rusia, en el Museo Pushkin de Moscú y Ermitage de Leningrado, pasando por El Museo Nacional de Varsovia (1961), el Museo Petit Palais de Paris (1962), el Palazzo delle Esposizioni de Roma (1962), el Museo Louisiana de Humlebaek, Dinamarca (1963) y finalmente, el County Museum of Art de Los Ángeles, en Estados Unidos (1964).¹⁴⁵ A partir de la evidencia documental es posible señalar la presencia del tlalpanhuéhuatl de Malinalco en estas exposiciones. En la prensa de la época, se publicó una nota en donde se señalaba la gestión por parte del gobierno del Estado de México para que fueran regresadas las piezas que el estado había aportado:

El gobierno del Estado de México, a través de su dirección de turismo, está gestionando ante la Secretaría de Industria y Comercio la devolución de las piezas arqueológicas facilitadas e incorporadas a la exposición de Arte Mexicano, que recientemente recorrió Europa. Entre el lote de piezas que viajaron por los países europeos y que pertenecen al patrimonio cultural del Estado de México, las de mayor valor son el célebre Huehuatl de Malinalco, pieza tallada en madera de la época prehispánica, una cabeza humana esculpida en roca de basalto, con ojos de concha nácar y dientes postizos; otra escultura muy estimada del dios Xipe-Totec y un hermoso espejo de obsidiana.¹⁴⁶

Una de las primeras exhibiciones de la cual se tiene plena confirmación de la participación del tambor, fue en la exposición *Art of Aztec Mexico, Treasures of Tenochtitlan*, presentada en la *National Gallery of Art*, en la ciudad de Washington, D.C. en 1983. La exhibición logró reunir piezas no solo de colecciones mexicanas, sino de varios museos de Estados Unidos y Europa, como el *American Museum of Natural History*, de Nueva York; el *Hamburgisches Museum fur Volkerkunde*, de Hamburgo, Alemania; el *Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini*,

¹⁴⁵ “Biografía cronológica de Fernando Gamboa”, Promotora Cultural Fernando Gamboa, Consultado en línea, <www.promotorafernandogamboa.org>.

¹⁴⁶ *El Nacional*, 3 de noviembre de 1963, p. 10.

a enero 2010, el público londinense pudo apreciar una de las colecciones más depuradas en torno a este gobernante mexica. La exhibición guió a los visitantes a través de los aspectos más importantes en la vida de este personaje; desde su linaje y ancestros ligados al poder, pasando por su entronización, así como las reglas de vida, económicas, y militares impuestas por él. De igual manera, mostraba aquellos símbolos de poder que lo acompañaron durante su reinado. A continuación, se presenta la descripción del tlalpanhuéhuatl aparecida en la obra publicada acerca de la exposición:

This huehuetl or vertical drum is distinguished by its abundant warlike iconography. The carved surface is divided into two large sections by a horizontal stripe. The latter, symbolizing the struggle of opposite, its composed by two intertwined bands: one with watery symbolism and the other related to fire. The stripe is complemented by five bucklers (round shields) adorned with feathers and a banner. To one side of the top section is the date 4 Movement, symbolizing the “Fifth sun”, the last era in Nahuatl cosmology. This date is flanked by jaguar and eagle warriors, each with an atl-tlachinolli (water-bonfire” or “water-burnt field”) the symbol of holy war emerging from their mouths. On the opposite side is a man dresses as an eagle, probably personifying the sun god Tonatiuh. On the lower section, corresponding to the drum’s three supports, are two jaguar warriors and an eagle warrior, singing, dancing and waving flags. The symbolic value of music in Mesoamerican ritual is well documented, and there are both textual and pictorial reference to this type of instrument being used during religious ceremonies associated with politics and warfare. This drum was still used for important festivities by the inhabitants of Malinalco valley at the end of the nineteenth century.¹⁵⁰ (McEwan, 2009: 200) (ver imagen 53).

¹⁵⁰ “Este huehuetl o tambor vertical se distingue por su abundante iconografía bélica. La superficie tallada está dividida en dos grandes secciones por una franja horizontal. Este último, que simboliza la lucha de opuestos, está compuesto por dos bandas entrelazadas: una con simbolismo acuoso y otra relacionada con el fuego. La franja se complementa con cinco escudos (escudos redondos) adornados con plumas y un estandarte. A un lado de la sección superior está el Movimiento de la fecha 4, que simboliza el “Quinto sol”, la última era de la cosmología náhuatl. Esta fecha está flanqueada por guerreros jaguares y águilas, cada uno con un atl-tlachinolli (hoguera de agua” o “campo quemado por agua”), símbolo de la guerra santa, saliendo de sus bocas. En el lado opuesto hay un hombre vestido de águila, probablemente personificando al dios sol Tonatiuh. En la parte inferior, correspondiente a los tres soportes del tambor, se encuentran dos guerreros jaguar y un guerrero águila, cantando, bailando y ondeando banderas. El valor simbólico de la música en el ritual mesoamericano está bien documentado y existen referencias tanto textuales como pictóricas a este tipo de instrumento utilizado durante ceremonias religiosas asociadas con la política y la guerra. Este tambor aún era utilizado en importantes festividades por los habitantes del valle de Malinalco a finales del siglo XIX”. (traducción propia).

Cortés”, realizada entre el 3 de diciembre de 2014 y el 3 mayo de 2015. La muestra estuvo integrada por casi 400 piezas de 47 museos entre colecciones privadas de México y Europa. Según Martín Antonio Mondragón esta exposición donde participó el tlalpanhuéhuatl en la ciudad de Madrid resultó polémica, ya que tenía el propósito de revalorar positivamente la imagen de Cortés, así como justificar sus sanguinarias acciones de conquista, cuestión que ofendió en indignó a algunos españoles, pero principalmente a algunos integrantes de la comunidad académica mexicana.¹⁵² En este sentido, el tambor, de manera indirecta, ha estado involucrado en polémicas académicas, pero sobre todo en el orden de los nacionalismos español y mexicano que, de alguna manera, continúan tensionando apreciaciones sobre la historia de los acontecimientos ocurrido entre México y España hace 500 años.¹⁵³

Durante el 3 de marzo al 28 de mayo de 2017, el tlalpanhuéhuatl participó en la exposición “*Escudo Nacional, Flora, Fauna y Biodiversidad*”, presentada en el Museo Nacional de Antropología, de la ciudad de México. En esta ocasión la muestra resultó de la colaboración entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT). La exhibición fue presentada en la sala de exposiciones temporales del Museo de Antropología, la cual constó de 340 piezas, entre las que se encontraban objetos arqueológicos, fotografías, pinturas, monedas, mapas, entre otros. La curaduría estuvo a cargo de Cora Falero Ruíz. Un año después de haberse inaugurado esta exposición fue publicado el libro que recrea los aspectos más destacados de esta muestra, el cual integró 29 ensayos de académicos mexicanos y extranjeros (ver imagen 54).

¹⁵² Comunicación personal con Martín Antonio Mondragón, Toluca de Lerdo, 23 de septiembre de 2023.

¹⁵³ Al respecto, puede leerse una nota periodística aparecida en el diario La Jornada, publicada por Alessandra Galimberti, quien señalaba “*Que los españoles opten por montar una exposición de este calibre en su ciudad capital es –aunque decepcionante– en cierto sentido, comprensible. Lo que, sin embargo, sí causa prurito, incomodidad, ruido, inquietud, asombro, es que las instituciones mexicanas, tutelares de la cultura y la memoria histórica, se presten a ello*”, *La Jornada Semanal*, 1 de marzo de 2015.

la población ha permanecido relegado, principalmente en los museos de ciudades importantes, aunque también *“algo similar encontramos en los museos regionales, situados en muchas partes de la república”* (De la Peña, 2011: 71). Asimismo, en el periodo de más de un siglo de la etapa donde el tlalpanhuéhuatl pasó a convertirse en objeto de patrimonio, no ha existido en ningún momento un acercamiento entre el Estado con la comunidad de Malinalco; a pesar de la creación del museo de sitio en el municipio, el cual alberga una buena colección de piezas prestadas o en donación por vecinos de la localidad. Hasta donde se sabe, tampoco, ninguno de ellos ha participado directamente en las decisiones relacionadas con el museo y sus exposiciones. Por tal motivo es posible señalar que aún con la “participación” de miembros de la propia comunidad, el control de estos espacios ha permanecido en todo momento bajo la autoridad gubernamental e institucional de los museos.¹⁵⁴

Es necesario comprender que la divulgación y exhibición, así como el estudio del tlalpanhuéhuatl de Malinalco cobra sentido al dimensionar el interés generado a finales del siglo XIX por parte del Estado mexicano, así como los gobiernos estatales, para estar a la vanguardia en la conservación y resguardo del pasado nacional, producto del desarrollo de disciplinas como la antropología, la arqueología y la historia a la par del origen y consolidación del nacionalismo mexicano a lo largo del siglo XX.

Sin embargo, para lograr explicar las dimensiones culturales del lugar que ocupan objetos como el tlalpanhuéhuatl de Malinalco, más allá de las exposiciones museísticas, es necesario entrar en la dimensión de las representaciones, las resignificaciones y el lugar que ocupa éste en el imaginario colectivo. Asimismo, es importante reconocer que, al ser un objeto de madera con grabados que resultan distintivos de la cultura mexicana, se vuelva un objeto para la réplica y mercantilización.

3.4 Entre la mercantilización y resignificación del tlalpanhuéhuatl de Malinalco. Vida más allá del museo.

En este apartado, y en casi todo el capítulo de esta investigación ha predominado un enfoque de corte interdisciplinar. Ello debido a la naturaleza misma de los temas que

¹⁵⁴ Hay otras voces, que señalan que la supervivencia del tambor se explica por su salida de Malinalco. *“Le debemos a Villada el rescate del tambor y que no se haya perdido entre coleccionistas privados”*. Comunicación personal con Carmen Carbajal, Toluca de Lerdo, 16 de noviembre 2023.

en esta sección se han desarrollado. La utilización de métodos y acercamientos propios de la **etnohistoria**, como una disciplina antropológica permite entender, conocer y analizar contextos específicos que, sumados a las herramientas de la historia, ofrecen mayores posibilidades de acercamiento a procesos complejos de interacción humana en periodos de larga duración. Desde la aproximación que ofrece la etnohistoria, es posible analizar las transformaciones, los cambios y continuidades socioculturales; entendiendo que los procesos de las expresiones de la cultura como las tradiciones, las celebraciones, el cúmulo de significantes que adquieren los objetos y las prácticas están entrelazados entre pasado y presente.

Por otro lado, el apartado se adhiere a la propuesta de la biografía cultural en torno a la categoría de la mercantilización de los objetos y, por el otro, al análisis que, desde la antropología y la historia cultural se hace de los procesos de apropiación y resignificación cultural, teniendo como centro el tlalpanhuéhuetl, sus reproducciones y los usos de éstas, las cuales constituyen una de las principales significaciones del tambor en la actualidad. En particular, se pone atención a la utilización de los tambores entre los grupos de recreación de música prehispánica. Aunque algunos de ellos han sido replicados con la intención original de ser mercantilizados, una vez que son utilizados en algún ritual o ceremonia, se convierten en más que un objeto comercial; ya que entran en una nueva dinámica al ser el vehículo que conecta con lo sagrado y la espiritualidad en la comunidad o grupos en específico que lo fomentan.

3.4.1 Réplicas y artesanos.

Desde la segunda mitad del siglo XX, el tambor ha representado un modelo para la elaboración de réplicas o, al menos, de tambores con elementos y detalles pertenecientes a la iconografía mesoamericana. Un aspecto interesante que se ha podido constatar en esta investigación es que el tlalpanhuéhuetl de Malinalco ha sido objeto de interés en el arte de la elaboración de réplicas, ya sea en su totalidad o a partir del uso de algunos elementos de su iconografía que, en realidad, forman parte de símbolos de la cultura mexicana. En este apartado, se presenta una exploración general para conocer y entender la resignificación que presenta este objeto entre los tambores cilíndricos que son tallados copiando su iconografía, solicitados

principalmente por músicos y coleccionistas a distintos artesanos y talladores de madera de los valles de México y Toluca.

El nivel de detalle y perfeccionamiento que presentan estas réplicas determina el precio al que se venden, ya que, según algunos talladores como Jesús Silva, Andrés Medina, Alejandro Méndez, Jorge Acuitlapa, Agustín García, entre otros, estos facsímiles pueden elevar su precio, debido al elaborado detalle de su grabado, además de la carga simbólica del instrumento, valorado y apreciado ya sea por coleccionistas interesados en el arte de su tallado, o por quienes recrean la música, emanada de los sonidos relacionados a la sacralidad de un tambor de estas características.

Asimismo, se han elaborado réplicas que son utilizadas de manera oficial, solicitadas y avaladas por el INAH, para exposiciones en museos o de carácter más institucional. Ya se mencionó que la primera réplica, de este tipo, de la cual se tiene conocimiento, fue la elaborada en yeso por Eufemio Abadiano, alrededor del año de 1893. La segunda fue la de fibra de carbono en 1987, solicitada por Carmen Carbajal a una especialista del INAH, cuando el tambor ya se encontraba en el MAHEM (la cual probablemente todavía se encuentre en la bodega del museo). En el año 2010 existió la intención de realizar una tercera réplica oficial al tlalpanhuéhuatl, solicitada al maestro Cayetano Arellano, cuando Enrique Peña Nieto era gobernador del Estado, pero nunca fue concretado el acuerdo (el argumento es que no había presupuesto).¹⁵⁵ Asimismo, en el museo de sitio Luis Mario Schneider, en Malinalco, se cuenta con una réplica del tlalpanhuéhuatl, la cual fue elaborada por el artesano Jesús Silva, oriundo del lugar ¹⁵⁶ (véase imagen 56).

Silva comenzó a fabricar y tallar resorteras de madera a los ocho años; siempre ha sido autodidacta. Alrededor del año 2000 le fue solicitado por el director del Museo de sitio de Malinalco, el arqueólogo Arturo Chávez Silva, la elaboración, tanto de la réplica del tlalpanhuéhuatl como del teponaztli de Malinalco.¹⁵⁷ Ésta fue elaborada a partir del tronco de madera de aguacate silvestre. Hasta la actualidad, el maestro Jesús Silva ha elaborado diez réplicas del tlalpanhuéhuatl, varias de ellas solicitadas

¹⁵⁵ Entrevista con el señor Cayetano Arellano, Tenango del Valle, Viernes 6 de octubre del 2023.

¹⁵⁶ Comunicación personal con Jesús Silva, Malinalco, 27 de junio de 2023.

¹⁵⁷ Comunicación personal con Jesús Silva, Malinalco, 27 de junio de 2023.

Estas réplicas son producto de una práctica mercantil de compraventa. Es decir, quienes las elaboran le otorgan un valor monetario, el cual no está estipulado en una tasación convencional, ya que éstas pueden ser consideradas tanto un objeto artesanal, como un instrumento musical, o más significativo aún, una pieza de arte digna de un museo. Al respecto, Kopytoff sugiere que este tipo de objetos con un origen ritual son realizados desde la particularidad y el carácter especial que le otorga quien lo solicita y el valor que se le añade para el acto en el cual va a ser utilizado (integrar una colección particular o de museo -pieza de arte-, o para ser tocado en una ceremonia específica -uso ritual-) donde *“ningún objeto ritual o estético está hecho para el disfrute personal. Cualquier objeto confeccionado por un artista talentoso está destinado a ser utilizado en un rito, al cabo del cual se convierte en un recuerdo del evento en cuestión”* (Kopytoff, 1986: 138). De igual manera, González Villarruel apunta que:

los objetos embellecidos estéticamente aluden a un empleo y un contexto ritual: pareciera que se añade al objeto una dimensión no material o espiritual, restringiéndolo a una esfera donde los valores sociales y religiosos prevalecen sobre los económicos; y que el objeto embellecido fue extraído del dominio económico de la compraventa, y una vez que se le ha empleado en un rito social o religioso se vuelve sagrado, con lo que experimenta una extracción ulterior del reino de las cosas seculares y económicas (González, 2010: 67-68).

A partir de su llegada a Toluca, el tlalpanhuéhuatl trascendió su valor monetario o mercantil para dar paso a la configuración de una condición de “objeto patrimonio” (González, 2010: 74).¹⁶² No obstante, en lo que concierne a sus réplicas, y a los procesos de mercantilización y reproducción de instrumentos musicales prehispánicos, éstos no han atravesado por los habituales métodos de manufactura industrial, en relación con instrumentos musicales más contemporáneos. En general, la música que, en la actualidad, y desde la segunda mitad del siglo XX se realiza mediante los llamados instrumentos prehispánicos, se llevan a cabo en contextos de ritualidad más que de esparcimiento o artísticos.¹⁶³ Más allá de las familias de

¹⁶² En la propuesta de González Villarruel, el análisis que hace del valor de los objetos proviene de la crítica marxista y el concepto de *fetichismo mercantil*.

¹⁶³ No obstante grupos como Tribu, quienes hacen fusión de instrumentos de origen prehispánico con instrumentos electrónicos, han incursionado en conciertos de rock y música electrónica acompañando a artistas como Jean Michel Jarré y El Trí, por mencionar algunos.

artesanos, este tipo de reproducciones no han generado el suficiente interés de empresas en reproducirlos y comercialarlos. Su producción ha estado ligada a un oficio dentro de un gremio muy reducido de creadores de instrumentos musicales mesoamericanos.

De igual manera, es importante señalar que entre las décadas de 1960 a 1980, un número considerable de antropólogos, principalmente mexicanos, vieron en la teoría marxista una herramienta para contrarrestar los enfoques históricos y estéticos relacionados con la producción artesanal indígena, donde señalaban que ésta “*debía entenderse en términos de su vinculación con el capital*” (De la Peña, 2011:68). Desde esta perspectiva analítica, gran parte de los objetos producidos en comunidades rurales y sectores proletarios, eran creados con el fin de ser utilizados y consumidos en estos mismos espacios, salvo cierto porcentaje de la producción, destinado a venderse en los mercados regionales para complementar el ingreso económico en las familias. Sin embargo, durante el siglo XX el “valor de cambio” de varios de estos objetos artesanales pasaron a convertirse en el objetivo de la producción (De la Peña, 2011:68).

Por tal motivo, es necesario tener una clara distinción del objeto producto de la mercantilización. Existe una diferencia entre la venta de artesanías de amplia producción, sin que estos dejen de ser objetos ligados a un oficio gremial de elaboración artesanal, a aquellos productos de elaboración más sofisticada y especializada, la cual requiere incluso de herramientas adecuadas, como es el caso de la elaboración de réplicas del tlalpanhuéhuatl de Malinalco.¹⁶⁴ Aunque estas réplicas transitan por un proceso de mercantilización, este no tiene una lógica de venta masiva y continua, sino que depende de quién lo solicita. Es decir, es necesario un comprador para la elaboración de una réplica.

Derivado de estas particularidades mercantiles, cabe mencionar que no cualquier persona tiene la posibilidad de adquirir un tlalpanhuéhuatl, debido a la compleja elaboración; ya que es un objeto realizado “a mano”, es decir, sin la ayuda de procesos técnico-industriales, lo que retrasa considerablemente el tiempo de

¹⁶⁴ Jesús Silva y Agustín García señalan que es necesaria herramienta especializada para lograr el acabado y tallado técnico y preciso que requiere una réplica del tlalpanhuéhuatl de Malinalco. Comunicación personal con Jesús Silva, Malinalco, 28 de junio de 2023; Comunicación personal con Agustín García, Metepec, 17 de noviembre de 2023.

fabricación. De igual manera, la materia prima es un elemento para resaltar, implica contar con un tipo especial de madera con las propiedades de durabilidad, maleabilidad y acústicas que solamente ciertos árboles proporcionan.¹⁶⁵ Además que se requieren permisos administrativos y forestales para obtenerla de manera legal, aspecto que incide en su costo final. También, al ser adquirido el producto terminado, el comprador debe considerar el lugar que ocupará en el espacio donde lo resguardará, debido a sus dimensiones y cuidados que deben contarse para tal efecto. Finalmente, es importante tomar en cuenta el perfil o la identidad del comprador: ¿es un músico, un danzante, un coleccionista o una institución pública?

Por otra parte, en la realización de las réplicas es fundamental recuperar desde lo social a quienes las llevan a cabo, es decir, a los artesanos talladores de madera. Oficio que pocos realizan y se concentra en ciertas familias que transmiten su conocimiento y habilidades de generación en generación; o de expertos a aprendices sin vínculos consanguíneos. Esta tradición de la talla de madera recrea una actividad de gran valor dentro de las sociedades mesoamericanas y en la actualidad cumple con la función de preservar no solamente la técnica del tallado, sino la recreación de la música por medio de los instrumentos creados por ellos. En particular, en las regiones de los valles de México y de Toluca se han identificado a familias de artesanos como de individuos que se dedican a esta actividad siendo su principal fuente de ingresos. El trabajo especializado que llevan a cabo los artesanos en su oficio no solo remite a las expresiones de una cultura, sino a que ellos son los artífices de una parte de la cultura material de las comunidades a las que pertenecen, producida “*con tecnología ‘tradicional’ y [con] recursos locales*” (De la Peña, 2011: 70).

Otro grupo de gran relevancia es “Tribu”, formado en 1973. Esta agrupación se caracteriza porque sus integrantes elaboran los instrumentos que ejecutan.¹⁶⁶ Lo más importante para ellos ha significado los instrumentos, no la música *per se*. Esto, en parte, se explica porque tienen estudios en arqueología por la ENAH¹⁶⁷ y

¹⁶⁵ Madera de árbol de Tepehuaje, de aguacate y palo de rosa, entre otros.

¹⁶⁶ Comunicación personal con Alejandro Méndez Rojas y Ángel Agustín Pimentel Díaz, Toluca, Sábado 9 de diciembre del 2023.

¹⁶⁷ Alejandro Méndez y Ángel Pimentel, defendieron la tesis “Tipología de los instrumentos musicales y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el Norte de México” (2010).

Don Jorge Acuitlapa (Entrevista Jueves 9 de noviembre de 2023).

Comenzó a tomar clases de tallado en madera a los 62 años en la Casa de Cultura de Malinalco. Su iniciativa para adentrarse en el arte de la madera se debió a que *“hay muchas personas que hacen cosas muy bonitas que no son de Malinalco, pero los que somos de aquí no sabemos hacer nada”*. Después de 6 meses de iniciar sus clases elaboró su primera escultura. Hace alrededor de ocho años realizó la réplica del tlalpanhuéhuatl del barrio de San Pedro, en Malinalco, lo hizo a los dos años de haberse iniciado como aprendiz de tallador. Su suegro fue mayordomo y tesorero del barrio de San Pedro, el señor Agustín Beltrán, por tal motivo, aunque él no pertenece a ese barrio, tuvo el consentimiento de las autoridades de esa localidad para realizar la réplica. Además de su suegro, ahora su sobrino es mayordomo de san Pedro.

La razón por la que se decidió anexarle el escudo del Vaticano a la réplica fue porque lo vio en una iglesia de Cuajimalpa, la cual está dedicada a san Pedro. Tardó cuatro meses aproximadamente para terminarlo. Está tallado en madera de fresno. Aunque comenta que él hubiera preferido madera de “aguacate”, ya que la considera más apta para este tipo de trabajos. Cabe señalar que no cobró nada por la réplica, pero recibió un certificado expedido por el párroco de la iglesia de san Pedro, en el cual se le agradece y reconoce su compromiso para con la comunidad y el interés por preservar el tambor original, ya que su principal motivación para elaborarlo se debió al maltrato que sufre y ha sufrido éste a lo largo de varios siglos. Realizó por encargo un tlalpanhuéhuatl para una familia de músicos quienes interpretan música prehispánica, la familia Escalona, de la comunidad de santa María Nativitas. Asimismo, hace un par de años realizó un teponaztli que vendió en el Festival Quimera en Metepec, le tomó alrededor de un mes y medio elaborarlo. También, realizó una réplica del “teponaztli de Malinalco”, el original se encuentra en el Museo de Antropología de la ciudad de México (ver imagen 60).

Conclusiones

La presente investigación permitió conocer las dinámicas a las que estuvo apegado el tlalpanhuéhuatl de Malinalco en cuatro momentos específicos en un periodo comprendido de más de cinco siglos; etapas todas trascendentales en su trayectoria. El método de la biografía cultural permitió, por un lado, situar en la larga duración a ciertos objetos en su relación con la sociedad y los procesos históricos por los cuales atravesó en el tiempo. La biografía de un objeto hace posible su contextualización a partir de etapas y en la identificación de hitos en su devenir, como fue de la recuperación de aspectos únicos en la trayectoria del tambor malinalca.

La investigación también ofrece un ejercicio historiográfico que rescata y condensa las apreciaciones de los estudios previos al tlalpanhuéhuatl de Malinalco realizados desde finales del siglo XIX. Además, se incluyó en este trabajo el aporte actual de cronistas, historiadores, talladores en madera, músicos, danzantes, entre otros, quienes de alguna manera vinculan su labor con los tambores verticales mesoamericanos. Aunque el tlalpanhuéhuatl ha sido estudiado por especialistas, en su mayoría éstos se han concentrado en el análisis iconográfico y en su etapa prehispánica.

Como pudo apreciarse en el primer capítulo, la trayectoria de vida de este objeto inició en el periodo mesoamericano. Cabe resaltar esto, ya que la gran mayoría de los estudios al tambor, aún los más recientes, han considerado esta etapa como una de las únicas líneas de observación y análisis posible, dejando a un lado el resto de las fases que han integrado la trayectoria de vida de este objeto. Uno de los propósitos fundamentales de esta tesis fue precisamente rescatar las vinculaciones del objeto con las sociedades e individuos en sus diversas etapas de vida. Así, es posible señalar que el tambor ha ejercido una influencia sobresaliente, ya que desde su creación fue concebido para manifestar una elevada sacralidad a los actos en los que participó. Las crónicas y los documentos o memorias de la época de la Conquista ofrecen descripciones y relatos en torno a la presencia de este tipo de objetos utilizados en ritualidades. A partir de un ejercicio de lectura entre líneas y de inferencias, común en el análisis histórico del periodo, fue posible recuperar el valor de un objeto como el tlalpanhuéhuatl de Malinalco, aspecto que permite imaginar las posibilidades de su supervivencia, vinculada con un nuevo momento histórico en la propia trayectoria del tambor.

Después de la caída del Imperio azteca cambió el lugar de veneración donde el tambor ostentaba una fuerte carga simbólica y ritual, para ser trasladado a un nuevo espacio, cercano en trayecto, pero alejado en dimensión de lo que otrora vez representó para sus poseedores. Las primeras décadas del siglo XVI llegaron acompañadas de un momento cargado de choques e intercambios culturales, tensiones, negociaciones, imposiciones, acuerdos y resistencias que marcaron indeleblemente este periodo de la historia mexicana. Durante esta segunda etapa de vida del tambor, ocurrida dentro del contexto de la Conquista y el proceso de la evangelización, estuvieron presentes el uso de este tipo de instrumentos en la liturgia católica, lo que llevó a cabo prácticas que, de cierta manera, retomaban aspectos de la antigua religión mesoamericana.

Conforme se consolidaba la estructura política de la Nueva España, también se crearon nuevas instituciones y dinámicas sociopolíticas que de alguna forma arrastraban elementos de las culturas indígenas. Así, las mayordomías jugaron un papel importante. La presencia de los mayordomos como responsables y guardianes de buena parte de la materialidad de los pueblos novohispanos resultó indispensable

para entender la implicación de actores clave en acuerdos entre las comunidades tanto indígenas como mestizas y la Iglesia. Desafortunadamente la ausencia de fuentes al respecto complica la identificación del momento exacto del periodo novohispano donde los guardianes originales del tambor, presumiblemente familias pertenecientes a los antiguos linajes mexicas comenzaron a delegar esta responsabilidad en los mayordomos, quienes pasaron a convertirse en los centinelas de tan preciado objeto.

La presencia de los mayordomos como autoridades con reconocimiento religioso y de cierta manera político por parte de la comunidad, resultó una hábil estrategia para la protección de objetos sagrados que, en una debida proporción enaltecían el pasado mesoamericano; tales como manuscritos e instrumentos musicales, entre éstos, el códice del barrio de san Martín, así como los tlapanhuehueme del barrio de san Pedro y el objeto investigado en esta tesis, todos procedentes de Malinalco. Por tal motivo, en el segundo capítulo estuvo enfocado en resaltar la importancia de las dinámicas socio-religiosas, las cuales fueron ganando espacios de poder en Malinalco en algún momento del siglo XVIII, específicamente con las mayordomías, involucradas en las transformaciones sociales y culturales con la figura y participación de los mayordomos.

Por otro lado, durante el trabajo de campo realizado para esta tesis, se tuvo la oportunidad de examinar el archivo parroquial del Convento de la Transfiguración de Malinalco, sin embargo, como ya fue señalado, la falta de documentos y testimonios escritos durante este periodo no arrojaron ninguna pesquisa a la investigación. No obstante, fue posible realizar un ejercicio de analogía directa por medio del tlapanhúehuētl del barrio de san Pedro. La existencia de este tambor permitió imaginar las posibilidades de usos, valoración y resguardo que pudo haber tenido el objeto de la investigación, una oportunidad única de apreciar en la actualidad el culto que se le puede inferir ritualmente a objetos como éste.

El ejercicio de analogía logra explicar las modificaciones en los usos de objetos que continuaron teniendo una vida activa en relación con las sociedades y culturas a las que han pertenecido. Así, es posible señalar que estos objetos mantienen un alto valor simbólico hegemónico dentro de la comunidad, aunque sus usos rituales y la manera de nombrarlos hayan cambiado; en algunos casos pasando de ser la

materialización de símbolos vinculados a las tradiciones guerreras asociadas al culto solar, a transformarse en objetos por medio de los cuales se realizan peticiones de lluvia a deidades, tanto católicas como mesoamericanas. Finalmente, cabe señalar que el registro más antiguo del tlalpanhuéhuetl que se tiene documentado data del año 1834, anterior a ese año no se ha encontrado ninguna referencia al tambor, incluso, fue hasta medio siglo más tarde cuando vuelve a ser mencionado públicamente por Alfredo Chaverro en 1887.

A partir de la extracción del tlalpanhuéhuetl de la comunidad de Malinalco a finales del siglo XIX, se identificó una nueva fase que coincide con un momento coyuntural, en el que México avanzaba en la carrera hacia la modernidad y el desarrollo del nuevo siglo XX, momento en el cual las autoridades del país se dieron a la tarea de buscar y encontrar en el pasado prehispánico el estímulo para sentirse, pensarse y saberse a sí mismos capaces de construir un discurso nacional con raíces profundas y antiguas, y de esta manera ingresar en el concierto de las naciones con cara al venidero cambio de siglo.

Sin saberlo, el siglo XX avecinaba una transformación en la vida nacional. Previo al estallido de la Revolución mexicana, el porfirismo había estado jugando un doble papel. Promovía hacia el exterior la imagen de un país próspero, abundante en recursos naturales y minerales; pero esta prosperidad solo favorecía a sectores reducidos, el grueso de la población nacional, principalmente los estratos rurales e indígenas, vivía al margen de la política y la toma de decisiones y en contextos de pobreza generalizada.

A finales del siglo XIX, la creación del Museo del Estado de México proyectó una ventana para exhibir el auge económico de aquellos años. Mientras las élites y dirigentes mexiquenses buscaban afanosamente entre vestigios arqueológicos los tesoros del país, comunidades indígenas y campesinas eran despojadas de sus objetos más valiosos; entre estos, códices y manuscritos de manufactura colonial, esculturas y figuras en piedra de sus antiguas deidades, así como algunos instrumentos musicales, como el objeto de la presente investigación. Más allá de las diferentes versiones en torno a las causas y razones respecto a la salida del tambor del pueblo de Malinalco, lo que sí es posible aseverar fue que ocurrió en un contexto político, donde tenían lugar este tipo de prácticas.

Uno de los conceptos que conforman la teoría de la biografía cultural de los objetos tiene que ver con los *regímenes de valor*, manifestados en esta etapa de vida del tlalpanhuéhuatl. El tambor fue parte de un intercambio entre un gobierno ávido de consignar piezas y objetos con un alto valor histórico y arqueológico, pertenecientes y resguardados por comunidades alejadas de los programas de desarrollo y en situación de franca carencia económica. En muchos casos, el “intercambio” se debía más a una necesidad de las comunidades de realizar una venta para sobrevivir, que a una intención de éstas para beneficiarse económicamente despojándose de sus propios tesoros. Como pudo apreciarse en esta tesis, estos objetos forman parte de la sacralidad de las comunidades; sentimiento compartido principalmente por la población indígena, quienes suelen considerar con más valía estos objetos que el propio dinero.

La historia del tambor, después de Malinalco, está ligada a los procesos de políticas culturales del Estado mexicano. Su incorporación a discursos museísticos en diferentes espacios a lo largo del siglo XX cuenta también una historia en torno a las ideas y compromisos de los gobiernos en turno para crear espacios de resguardo del patrimonio cultural e histórico. El tlalpanhuéhuatl ha sido uno de los objetos museográficos más preciados del Estado de México. Es notable que, a diferencia de objetos similares como el tlalpanhuéhuatl de Tenango, así como el teponaztli de Malinalco, éste no haya sido incorporado a la colección del Museo Nacional de Antropología e Historia. El momento culmine, hasta ahora, en la trayectoria del tambor se encuentra en su incorporación al Museo de Antropología e Historia del Estado de México.

Por otra parte, es a partir de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, cuando este objeto ha sido considerado para formar parte de exposiciones internacionales en donde se exhibe la historia de la cultura mexicana principalmente. No obstante, hay que señalar que, desde finales del siglo XIX, en el proceso de consolidación del nacionalismo mexicano, réplicas del tambor fueron llevadas a las famosas exposiciones internacionales, realizadas en ciudades como París, Chicago y Nashville, en Estados Unidos. De esta manera, el tlalpanhuéhuatl de Malinalco está asociado a la contemplación que ofrece su exhibición en un museo, quedaron atrás sus usos rituales y los significados de éste en sociedades pasadas. No obstante, su

asociación con Malinalco sigue vigente, en parte por las tensiones y demandas de ciertos sectores en el ámbito académico, cultural y artesanal del pueblo que desean que el tambor regrese para ser resguardado en el museo local.

La vigencia del tambor también radica en su resignificación y el lugar que tienen las réplicas de este instrumento. Otra de las contribuciones de esta investigación estuvo vinculada al ámbito etnomusicológico del centro del país, al permitir conocer la revaloración de la recreación musical mesoamericana, vigente y muy presente hasta la actualidad.

Cabe señalar que, el enfoque multidisciplinar que tuvo esta investigación, integrado desde el ámbito antropológico, etnográfico, sustentado en el trabajo de campo, archivístico y hemerográfico, así como el repaso cronológico acerca de la evolución de los estudios e interpretaciones científicas al tambor, realizados durante prácticamente tres siglos, permitieron realizar un estudio a profundidad del tlalpanhuéhuatl, logrando de esta manera ampliar el conocimiento que se tenía del objeto.

Como generalmente ocurre, las investigaciones abren nuevas preguntas de investigación en torno a procesos, actores y fenómenos sociales y culturales alrededor del objeto de estudio. En ese sentido, y debido a la amplitud temporal de la investigación, se plantean caminos hacia dónde ampliar o trascender esta tesis. Por un lado, y desde la etnomusicología, vale la pena preguntarse respecto a las características de las frecuencias graves que emite un tlalpanhuéhuatl debido a la amplificación acústica de su sonido. A partir del trabajo de campo y la observación y escucha de los tambores en uso, es posible reconocer que las ondas sonoras que produce logran desplazarse, además del aire (espacio por donde habitualmente suele transportarse el sonido), a través de la tierra. Cabría preguntarse si el término tlalpanhuéhuatl no sólo alude a que “está asentado y tocado encima de la tierra” - como ha sido la tradición llamarlo por décadas derivado de la traducción del término náhuatl: *tlal-pan-huéhuatl*. *Tlal* (*li*): tierra; *pan*: encima de, sobre, en; *huéhuatl*: *tambor*-; o si puede asociarse a que no solo era colocado “sobre” la tierra, sino que, además, su sonido podía sentirse mediante las vibraciones a través de la tierra. Con base en lo anterior, resultaría interesante, además de productivo, realizar un análisis acústico

del alcance sonoro de un tlalpanhuéhuetl con las dimensiones similares al del objeto del presente estudio.

Otro tema de investigación que se abre, asociado a esta tesis, es el del estudio de los talladores de madera y su oficio desde una lógica etnohistórica; asimismo, la presente investigación permitió develar un circuito amplio, transnacional y complejo de talladores, danzantes y ejecutantes de instrumentos prehispánicos, entre ellos el tlalpanhuéhuetl. Aspecto que de alguna manera permitiría analizar comunidades que construyen imaginarios nacionalistas en espacios y condiciones específicas: mestizos recreando las danzas prehispánicas, chicanos resignificando desde la frontera los simbolismos de la mexicanidad.

Finalmente, derivado de la investigación exhaustiva del tema de esta tesis, se considera pertinente realizar un estudio minucioso acerca del *panhuéhuetl*, en primer lugar, para determinar si en verdad existió este instrumento; y en segundo lugar para conocer las cualidades tímbricas de este tambor, ya que según la descripción de Sahagún, presentada en el primer capítulo de esta investigación, alude a un cierto tambor de oro que se llevaba en las espaldas de algunos guerreros, como aparece en la lámina del Códice Ixtlilxóchitl, que muestra a Nezahualcōyotl portando este pequeño tambor, el cual lleva atado por medio de una cuerda, una especie de plectro, posiblemente metálico también para lograr emitir un mayor número de vibraciones por segundo, esto con la finalidad de ser escuchado de manera sobresaliente del resto de sonidos de gran intensidad y volumen producidos por distintos artefactos en un mismo lugar.

De igual manera, y como ya fue señalado líneas arriba, sería pertinente, para alguna investigación posterior, realizar un estudio acerca del entramado de artesanos de la madera en México y Estados Unidos, ello con el propósito de conocer e identificar las zonas o espacios donde se llevan a cabo réplicas de instrumentos musicales mesoamericanos y saber, además, si existe algún vínculo entre ellos. En este sentido, la investigación podría iniciar en Malinalco, explorando a profundidad la comunidad de artesanos de esta entidad. Lo anterior podría arrojar datos para la elaboración de una antología del circuito de objetos sonoros prehispánicos en México y Estados Unidos.

Fuentes consultadas

Documentos de Archivo

Archivo Histórico del Estado de México:

Fondo: Fomento
Sección: Museo
Serie: Museos
Volumen: 1-5
Expedientes: 1-6
Fojas: 63
Fechas: 1901-1903.

Fondo: Fomento
Sección: Archivo Histórico
Serie: Arqueología
Volumen: 1
Expedientes: 1-8
Fojas: 192
Fechas: 1834-1938

Fondo: Fomento
Sección: s/n
Serie: Exposiciones
Volumen: 1
Expedientes: 50
Fojas: 900
Fechas: 1851-1902

Bibliografía

Achim, Miruna e Irina Podgorny (2013), *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870*, Rosario, Prohistoria Ediciones.

Alcina Franch, José (1995), "Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, Vol. XVII, Núm. 66, pp. 7-44.

Alvarado, Hernando Tezozómoc (1944), *Crónica Mexicana*, México, notas de Manuel Orozco y Berra, Editorial Leyenda.

Appadurai, Arjun (1991), *La vida social de las cosas, perspectiva cultural de las mercancías*, México, CONACULTA/Grijalbo.

Barba Solano, Carlos (2011), "Revisión teórica del concepto de cohesión social: hacia una perspectiva normativa para América Latina", en *Perspectivas críticas*

sobre la cohesión social: Desigualdad y tentativas fallidas de integración social en América Latina, Buenos Aires, CLACSO, pp. 67-86.

Barrera Cruz, Leonel (2011), "Las radios comunitarias, su historia e influencia entre los pueblos indios de la Huasteca potosina", México, tesis de licenciatura, ENAH.

Barriga Monroy, Martha Lucía, "La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata", Colombia, *El Artista*, núm. 3, noviembre, 2006, pp. 6-23 Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona.

Bernal, Ignacio (1979), *Historia de la arqueología en México*, México, Editorial Porrúa.

Bonfil Batalla, Guillermo (2013) "Nuestro Patrimonio Cultural", en El patrimonio nacional de México, Enrique Florescano Mayet (coord.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica.

Brumfiel, Elizabeth M. y Gary M. Feinman (2008), *The Aztec World*, Chicago, The Field Museum, INAH, Conaculta, Abrams Inc.

Carmona Mañón, Oliver Alberto; García Castro, René (2013), "El Códice de Malinalco. Descripción e interpretación de un documento pictográfico colonial, en Miguel Ángel Ruz Barrio y Juan José Batalla Rosado (coords.), *Códices del centro de México. Análisis comparativos y estudios individuales*, Varsovia, Universitat Varsoviensis/Wydział Artes Liberales, pp. 225-247.

Castañeda, Daniel; Mendoza, Vicente T. (1933), "Los Huéhuets en las civilizaciones precortesianas", *Anales del Museo de Arqueología y Etnografía*, núm. 25, tomo VIII, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 302-310.

Castellanos, Pablo (1975), *Horizontes de la música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Campos, Rubén (1928), *El folklore y la música mexicana*. Investigación acerca de la cultura musical en México, 1525-1925, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación.

Castro Barrera, María del Carmen (2023), "Malinalco y su patrimonio biocultural", en *Arqueología Mexicana*, Vol. XXIX, núm. 178, enero-febrero 2023, pp.34-36

Clavijero, Francisco Javier (1853), *Historia Antigua de Méjico, sacada de los mejores historiadores españoles, y de manuscritos y pinturas antiguas de los indios*,

México, Imprenta de Juan R. Navarro, editor, trad. Dr. Francisco Pablo Vázquez.

Dávalos, Marcela (2001), "El lenguaje de las campanas", *Revista de Historia social y de las mentalidades*, n. 5, pp. 181-198.

De la Peña, Guillermo, (coord.) (2011), *La antropología y el patrimonio cultural de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Díaz, Daniel (2009), "El tlapanhúhuatl de Malinalco Estado de México", en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 95, enero-febrero, pp.18-21.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México, Porrúa, 1972.

Durán, Fray Diego (1967), *Historia de las Indias de la Nueva España y islas de Tierra Firme*, México, Editora Nacional, Tomo I.

Duverger, Christian (1990), *La conversión de los indios de la Nueva España*, con el texto de los Coloquios de los Doce de Bernardino de Sahagún (1564), Quito, Ediciones ABYA-YALA, Colección 500 años.

Escalante Gonzalbo, Pablo (1999), *Los códices*, México, Tercer Milenio, CONACULTA.

Escalante Gonzalbo, Pablo, coordinador, (2004) *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, en historia de la vida cotidiana en México, El Colegio de México, FCE, México.

Escobar Ohmestede, Antonio, Romana Falcón Vega, Raymond Buve, coords. (2010), *La arquitectura histórica del poder. Naciones, nacionalismo y estados en América Latina. Siglos XVIII, XIX y XX*, Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericano.

Estrada Velasco, Julio Luis ed. (1984), *La música de México*, [T, I: Historia, C.VI] "Calendario ceremonial mexicana", José Antonio Guzmán y José Antonio Nava, p. 121, UNAM, México.

Estrada Velasco, Julio Luis (1988), "Creación y pérdida; identidad y mitología en la música del periodo Prehispánico mexicano", en *Estudios de arte y estética*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Vol. 30, pp. 21-39.

- Expresión antropológica (1990), Año 1, núm. 2, julio-sept. 1990, s/p. Instituto Mexiquense de Cultura.
- Florescano Mayet, Enrique (2013), coordinador, *El patrimonio nacional de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica.
- Galván Villegas, Luis Javier (1984), *Aspectos generales de la arqueología de Malinalco Estado de México*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- García Castro, René (2001), "Malinalco bajo el tañido de las campanas", en *Malinalco Cuadernos Municipales*, Núm. 17, Zinacantepec, coord. Rosaura Hernández Rodríguez, pp. 93-114.
- García Castro, René coord. (2013), *Suma de visitas de los pueblos de la Nueva España, 1548-1550*, Toluca, Universidad Nacional del Estado de México, Facultad de Humanidades.
- Garibay, Ángel María (1996), *Teogonía e historia de los mexicanos: Tres opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa, Quinta Edición.
- García Payón, José (1974), *Los monumentos arqueológicos de Malinalco*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- Gómez de Liaño, Ignacio (2015), *El reino de las luces, Carlos III. Entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, Madrid, Alianza Editorial Madrid
- González de la Cruz, Sonia (2017), *Mayordomía y fiesta en honor de San Francisco de Asís en la villa de San Francisco Tlalcilalcalpan (1960-2015)*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma del Estado de México.
- González Villarruel, Alejandro (2010), "La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización", en *Alteridades*, 20 (40), pp.65-76.
- Hernández Rodríguez, Rosaura coord. (2001), *Malinalco, Cuadernos Municipales*, El Colegio Mexiquense, Zinacantepec, Estado de México.
- Hernández Vásquez, Alberto (2022), *Disputas por la tierra y la autonomía política de un pueblo sujeto matlatzinca: San Miguel Tecomatlán, malinalco, siglos XV-XVIII*, Tesis de Maestría, El Colegio Mexiquense.

- Herrera-Castro, M., Quintanar-Isaías, A., Orduña-Bustamante, F., Olmedo-Vera, B., & Jaramillo-Pérez, A. T. (2019). Wood identification and acoustic analysis of three original Aztec teponaztli musical instruments. *Madera y Bosques*, 25(1), e2511690. doi: 10.21829/myb.2019.2511690
- Hirth, Kenneth (2018), "Xochicalco durante el Epiclásico", México, en *Arqueología Mexicana*, núm. 53, pp. 47-53.
- Jaimes Vences, Gustavo (2014), "Prácticas cotidianas y biografía cultura: vida y muerte en San Mateo Atenco durante el clásico tardío ca. 450-650 d.C.," tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jarquín Ortega, María Teresa, Antonio de Jesús Enríquez Sánchez (2020), *La virgen, los santos y el orbe agrícola en al valle de Toluca, Zinacantepec, Estado de México*, El Colegio Mexiquense.
- Korsbaek, Leif (1992), *El sistema de cargos en la antropología chiapaneca: De la antropología tradicional a la moderna*, Cuadernos de la Biblioteca Pública, Núm. 2, Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Korsbaek, Leif (1996), *Introducción al sistema de cargos*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Korsbaek, Leif (2000), "El sistema de cargos en las comunidades indígenas del Estado de México", en *Expresión Antropológica*, Toluca, Núm. 10, p. 30.
- Knauth, Lothar (1976), "Sobre José García Payón, Los monumentos arqueológicos de Malinalco", en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, Vol. 25, núm. 3 (99) enero-marzo.
- Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso (2006), *Las capillas de Barrio de Malinalco*, Tesis Maestría en Historia del Arte, UNAM.
- León Portilla, Miguel (2009), "La música en el universo de la cultura náhuatl", *Estudios De Cultura Náhuatl*, núm. 38, octubre, pp. 129-163.

- León Portilla, Miguel (2011), "Estudio introductorio a los cantares", en *Cantares mexicanos. Vol. I: Estudios*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, pp. 151-295.
- Lockhart, James (2019), *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de los indios del México Central, del siglo XVI al XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.
- López Austin, Alfredo (2014), *Hombre-Dios: religión y política en el mundo náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- López Luján, Leonardo, McEwan, Colin, (2010), *Moctezuma, Tiempo y Destino de un Gobernante*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, The British Museum Press.
- López de la Torre, Carlos (2016), "El trabajo misional de fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España", en *Fronteras de la Historia*, Vol. 21, Núm. 1, pp. 92-118, enero-junio.
- McEwan, Colin, Leonardo López Luján (2009), *Moctezuma, Aztec Ruler*, Londres, The British Museum Press, INAH, CONACULTA.
- Martí, Samuel (1955), *Instrumentos Musicales Precortesianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Marroquín Narváez, Graciela (2017), "Los instrumentos prehispánicos", *FAMUS. Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL*, enero-junio, pp. 4-7.
- Martos Sánchez, Emilia (2009), La música en la Historia General de las Cosas de las Nueva España de Fray Bernardino de Sahagún. [en línea], Espiral, Cuadernos del Profesorado, 2(3), pp. 66-73.
- Mejía Torres, Karen Ivett (2014), *Las cofradías en el valle de Toluca y su relación con el crédito, 1794-1809*, Zinacantepec, Estado de México, El Colegio Mexiquense, A.C.
- Mendoza T. Vicente, (1984), *Panorama de la música tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Miranda, Ricardo (2016), "Musicología e historia cultural: a propósito de los papeles para Euterpe", en *Historia Mexicana*, México, Vol. LXVI, Núm. 1, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Motolinía, Fray Toribio de Benavente (2014), *Historia de los Indios de la Nueva España*, edición, estudio y notas de Mercedes Serna y Bernat Castany, Madrid, Real Academia Española, Centro Para La Edición de los Clásicos Españoles.
- Muñoz Aréyzaga, Eréndira (2007), *Iglesias, pirámides y diablitos. Las cosas que dejaron los antiguos. Construcción social del patrimonio cultural en un contexto turístico. El caso de Malinalco, Estado de México*, Tesis Maestría en Antropología Social, CIESAS.
- Nicholson, H. B. (1983), *Art of Aztec Mexico, Treasures of Tenochtitlan*, Washington, Library of Congress.
- Nieto Hernández, Rubén, Carrandi Ríos Jorge (2017), *Malinalco, Pueblo Mágico. Un breve asomo a sus esencias*, Fondo editorial del Estado de México, Gobierno del Estado de México, Toluca, Secretaría de Turismo.
- Noguera, Eduardo (1958), *Tallas prehispánicas en madera*, México, Editorial Guaranía.
- Pano Gracia, José Luis (2021), "Manual de Arte Precolombino", *Colección de Textos Docentes*, núm. 310, España, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 282-285.
- Pérez-Rocha, Emma (1978) "Mayordomías y cofradías del pueblo de Tacuba en siglo XVIII". *Estudios De Historia Novohispana*, vol. 6, núm. 6. México: IIH, UNAM.
- Pérez Santana, Dulce Nasheli (2022), *El emblema del águila-pelicano. La hipótesis de una dualidad simbólica, analizada a través de su entorno arquitectónico y su iconología*, tesis de maestría, México, El Colegio Mexiquense.
- Plaza (de la) Escudero Lorenzo, Cristina Granda Gallego, José María Martínez Murillo, Antonio Olmedo Molino (2018), *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra.
- Ramírez Ramírez, Felipe (1981), *Tesoro de la música polifónica en México*, Tomo II, CENIDIM.

- Ricard, Robert (2000), *La conquista espiritual de México, ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rispa Raúl, María José Aguaza y César Alonso de los Ríos (editores), (1992), *Arte y cultura en torno a 1492*, Sevilla, Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92.
- Robelo, A. Cecilio (1900), *Nombres geográficos indígenas del Estado de México: estudio crítico etimológico*, edición digital a partir de la ed. de Cuernavaca, Luis G. Miranda impresor.
- Rodríguez García Ignacio (2016), *La Arqueología en México, cultura y privatización*, Ciudad de México, Cámara de Diputados LXIII Legislatura.
- Romero Quiroz, Javier (1958), *El Huehuetl de Malinalco*, Toluca, Ediciones de la Universidad Autónoma del Estado de México.
- Romero Quiroz, Javier (1963), *Teotenango y Matlatzinco*, Toluca, ediciones del Gobierno del Estado de México.
- Romero Quiroz, Javier (1968), *Tenango*, Villa Heroica, Toluca, edición del Patrimonio Pro-Fomento Turístico y Arqueológico de Tenango del Valle.
- Romero Quiroz, Javier (1980), *Historia de Malinalco*, Toluca, Gobierno del Estado de México, Oficialía Mayor.
- Romero Quiroz, Javier (1987), *Solsticio de Invierno en Malinalco*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 15-16.
- Ross, Stanley R. (1969), "Raíces y características del nacionalismo en América Latina", en *América Indígena*, Vol. XXIX, Núm. 2, abril, Instituto Indigenista Interamericano.
- Rubial García, Antonio (2020), *El cristianismo en Nueva España, catequesis, fiesta, milagros y represión*, México, FCE / UNAM.
- Ruz, Mario Humberto, (2003), "Una muerte auxiliada. Cofradías y hermandades en el mundo maya colonial" en *Revista Relaciones*, Volumen XXIV, núm. 94, El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 19-58.

- Salazar Peralta, Ana María (2008), "El Teponaztli nana de Tepoztlán y su hijo en San Juan Atzingo" *Estudios de Cultura Otopame*, núm. 1, vol. 6, pp. 213-223.
- Saldívar, Gabriel (1934), *Historia de la música en México: Épocas precortesiana y colonial*, México, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.
- Sánchez Santiago, Gonzalo Alejandro (2010) "Las culturas musicales en el Istmo de Tehuantepec, una aproximación antropológica a los instrumentos musicales prehispánicos", tesis de maestría en antropología, CIESAS-Oaxaca.
- Santiago Cortez, Felipe (2012) *Territorio y gobierno indio en Malinalco, siglos XVI-XVIII*, Tesis de maestría, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sevilla, Amparo (2017) "En riesgo la salvaguarda de la música tradicional mexicana", en *Rutas de Campo*, Segunda Época, INAH, Secretaría de Cultura, julio-diciembre.
- Scott, James C. (2004), *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Ediciones Era.
- Schamberger, Karen Martha Sear, Kirsten Wehner, Jennifer Wilson (2008), "Living in a material world: object biography and transnational lives", en *Transnational Ties: Australian lives in the world*, ANU Press, Australia, pp. 289-296
- Schávelzon, Daniel (2009), "La primera excavación arqueológica de América: Teotihuacan en 1675", México, en *Anales de Antropología*, Núm. 20, p.1, octubre 2009.
- Schneider, Luis Mario (1999), *Malinalco, monografía municipal*, Instituto Mexiquense de Cultura, Gobierno del Estado de México, AMCM. A.C.
- Seler, Eduard (1933), "Timbal de madera de Malinalco y signo atl-tlachinolli", *Revista INAH*, Anales T. VIII 4ª época-40, pp 305-310.
- Sepúlveda Herrera, María Teresa (2003), "Eduard Seler y Caecilie Seler en México", México, en Eduard y Caecilie Seler. *Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones*, Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero Vasconcelos (editoras), UNAM, INAH, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas/Ediciones y Gráficos EON.

- Solis Olguín, Felipe, Ted Leyennar (2002), *Journey to the land of the gods. Art treasures of ancient Mexico*, Amsterdam, The Nieuwe Kerk Amsterdam, Waanders Publishers.
- Starr, Frederick, (1896), "Popular Celebrations in Mexico", en *Journal of American Folklore*, vol. IX, no. XXXIV, July-Sept., p. 163.
- Stresser-Péan, Claude (2012), *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*, México, F.C.E.
- Stresser-Péan, Guy (2011), *El Sol Dios y Cristo, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sugiura Yamamoto, Yoko (1998) *La caza, la pesca, y la recolección: etnoarqueología del modo de subsistencia lacustre en las ciénegas del Alto Lerma*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Sugiura Yamamoto, Yoko; César Villalobos Acosta, Elizabeth Zepeda Valverde (2013), "Biografía cultural de la cerámica arqueológica desde la perspectiva de la materialidad: el caso del Valle de Toluca", en *Anales de Antropología*, UNAM, pp. 62-90.
- Tanck de Estrada, Dorothy (2004), "Los bienes y la organización de las cofradías en los pueblos de indios del México colonial. Debate entre el Estado y la iglesia", en *La iglesia y sus bienes. De la amortización a la nacionalización*, México, coords. María del Pilar Martínez López-Cano, Elisa Speckman Guerra y Gisela von Wobeser, pp. 33-58.
- Tibón, Gutierre (1975), *Historia del nombre y de la fundación de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Torres Medina, Raúl Heliodoro (2019), "Las danzas en el pensamiento de los eclesiásticos a finales del periodo novohispano", en *Letras Históricas*, Núm. 20, primavera-verano 2019, México, pp.11-36
- Tur Donatti, Carlos M. (2006), *La utopía del regreso: la cultura del nacionalismo hispanista en América Latina*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Turrent, Lourdes (1993), *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica.

Venegas, Aurelio (1993), *Guía del viajero en Toluca*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

S/A, (1897), *Memoria de la Administración Pública del Estado de México, presentada a la XV Legislatura por el Gobernador Constitucional General José Vicente Villada*, Toluca, imprenta, litografía y encuadernación de la Escuela de Artes y Oficios de Toluca.

S/A, (1979), *Biografía del señor General José Vicente Villada*, Gobernador Constitucional del Estado de México, Toluca, Biblioteca Enciclopédica, Edición facsimilar de la de 1895.

Recursos electrónicos

Cervantes Bello, Francisco Javier, “*Presentación*” *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial* María del Pilar Martínez López-Cano (coordinadora) Edición original en disco compacto México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas 2004 (Serie Instrumentos de Consulta 4) Versión PDF Publicada en línea: 30 de junio 2014 Disponible en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/concilios_index.htm

Escalante Gonzalbo, Pablo (2021), “Los pueblos de indios en el siglo XVI: cambio cultural, liturgia y sincretismo”, en *Interiores*, 1519, Los europeos en Mesoamérica, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Domínguez Chávez, Humberto (2010), *Los Mexicas*, 2010, Material didáctico CCH-UNAM, [En línea], <<https://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex1/HMI/Mexicas.pdf>> (consultado: 21/03/2022).

Gómez Gómez, Luis Antonio (2006), “La documentación de la iconografía musical prehispánica”, México, en *Revista Digital Universitaria*, Vol. 7, Núm. 2, 10 de febrero 2006. <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art10/int10.htm>

- González Ochoa, José María (2018), "Martín Sarmiento de Ojacastró", Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/86532/martin-sarmiento-de-ojacastro> (consultado 14/05/2023)
- León Portilla, Miguel y Javier Manriquez Amao (2016), *Diccionario náhuatl-español. Basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2014, 484 páginas.
- Olivier, Guilhem (2022) Conferencia en línea: Las mil caras de los dioses, El Colegio Mexiquense, <https://www.youtube.com/watch?v=SxrKu2GzjdU> (consultado 8/1/2023).
- Sahagún, fray Bernardino de (2000), *Historia General de las cosas de Nueva España*, 3 tomos, versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como *Códice florentino*. Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, CONACULTA.
- Saville, Marshall (1925), *The Wood carver's art in ancient Mexico*, New York, Museum of the American Indian, Heye Foundation, [En línea] <<https://books.openedition.org/cemca/2264> >(consultado: 20/03/2022)
- Stein, BS, Littlefield, J., Bransford, JD, (1984), "Elaboración y adquisición de conocimientos", en *Memoria y cognición* 12, 522–529, [En línea] <https://doi.org/10.3758/BF03198315> (consultado: 10/06/2022).
- Thouvenot, Marc (2014), Diccionario náhuatl-español basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado, México, UNAM <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/diccionario/nahuatl.html>
- Zalaquett Rock, Francisca; Alejandro Vélez Ruíz, Josefina Bautista Martínez, Valeria Bellomia (2020), "Estudio interdisciplinario de idiófonos ludidos (omichicahuaztli) procedentes de las excavaciones de Teotenango, Estado de México", en *Indiana* 37.1, Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, pp. 33-66.

Hemerografía

La Patria, Ciudad de México, 1890-1899.
El Monitor Republicano, Ciudad de México, 1895.
El Porvenir, Ciudad de México, 1830-1925.
Diario del Hogar, Ciudad de México, 1900.
El Nacional, Ciudad de México, 1950-1963.
El siglo Diez y Nueve, Ciudad de México, 1950.
El Mundo, Ciudad de México, 1890.
El Contemporáneo, Ciudad de México, 1899.
El Tiempo, Ciudad de México, 1898.
El Popular, Ciudad de México, 1901.

Anexo. Cronología de acontecimientos

900 d.C. primeras menciones a Malinalco en las fuentes (Hernández, 2001: 117)

1478 a 1486, momento final en que la Triple Alianza logró dominar a Malinalco (Iracheta en Hernández, 2001: 119)

1486-1502: Durante el reinado de *Ahuízohtl*, las artes en general, y la música y cantos en particular alcanzaron su máximo esplendor (Durán, 1967: 408).

1502-1520: Durante el reinado de Moctezuma Xocoyotzin ésta representó una de las más altas manifestaciones artísticas dentro de la cultura azteca. La música, y en especial los cantos, pasaron de ser un mero deleite armónico para convertirse en la forma de narrar las hazañas del pasado (Díaz del Castillo, 1983; Durán, 1995; Motolinía, 2014; Sahagún, 2000).

1519: Moctezuma solicita a los pintores más ancianos de Malinalco noticias acerca de los europeos (Durán, 1967: 11-12).

1521: Malinalco se alzó en armas tratando de ayudar al emperador *Cuauhtémoc* en su lucha contra los conquistadores españoles (Iracheta, 2001: 126).

1536: Fundación del Colegio de Tlatelolco (López, 2016: 112).

1891: Probable momento de adquisición del *teponaztli de Malinalco*, por el Museo Nacional de México (Nicholson, 1983: 149).

1914: Creación de la clasificación de los instrumentos musicales propuesta por Curt Sachs y Eric Hornbostel (Marroquín, 2017: 4).

1928: Aparece la obra de Rubén Campos, *El folklore y la música mexicana* (Campos, 1928).

1933: Aparición de la obra: *Los Huehuetls en las civilizaciones precortesianas*, de Daniel Castañeda y Vicente Mendoza, donde se describen los tlalpanhueheme de Teotenango y Malinalco (Mendoza y Castañeda, 1933).

1949: Adquisición del teponaztli "*tecolote*", por parte del Museo Británico de Londres, como parte de la colección de objetos de África y del Nuevo Mundo (Nicholson, 1983: 148).

1955: Aparición de la obra Instrumentos Musicales Precortesianos de Samuel Martí (Martí, 1955).

CAPÍTULO 2

1541: Motolinía: Historia de los Indios de la Nueva España (Motolinía, 2014).

2015: Elaboración de la réplica del tambor del barrio de san Pedro

CAPÍTULO 3

1887: Primer estudio del tlalpanhuéhuatl realizado por Alfredo Chavero.

1888: Apareció en los Estados Unidos el primer volumen del *American Anthropologist*, dedicado en parte a la arqueología mexicana.

1890-1891: Probable salida del tlalpanhuéhuatl de la comunidad de Malinalco.

1893: Realización de la réplica en yeso del tlalpanhuéhuatl por Eufemio Abadiano (Diario El Contemporáneo, 30 de marzo de 1899).

1896: 2º estudio realizado al tambor por el antropólogo estadounidense Frederick Starr (Starr, 1896: 163).

1901: Robo al Museo del Estado de México (AHM, Fondo: Fomento; Serie: Museos; Vol.:1 Expediente: 3; Fecha: 1901).

1904: El rector de la Universidad de Columbia elaboró un plan para crear un centro de estudios en México con representantes de universidades de países como Francia, Alemania y Estados Unidos en colaboración con el gobierno mexicano (Bernal, 1979: 154).

1908: 3er estudio al tambor, realizado por Eduard Seler (Seler, 1908).

1919 a 1924: La cátedra de arqueología en la Universidad de México fue impartida por Hermann Beyer, discípulo indirecto de Eduard Seler (Bernal, 1979: 155).

1925: 4º estudio al tambor, realizado por Marshall Saville (Saville 1825).

1933: 5º estudio al tambor, realizado por Castañeda y Mendoza (Castañeda y Mendoza, 1933).

1936: Es creado el *Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas* (DAAI) (Rodríguez, 2016: 79).

1939: Es creado el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (De la Peña, 2011).

1958: 6º estudio al tambor, realizado por Javier Romero Quiroz (Romero, 1958).

1958: 7º estudio al tambor, realizado por Eduardo Noguera (Noguera, 1958).

1964: Creación del Museo Nacional de Antropología e Historia en el Bosque de Chapultepec (De la Peña, 2011).

1967 a 1975: Periodo del probable resguardo del tlapanhuéhuetl en el Museo de Bellas Artes de Toluca (comunicación personal con los arqueólogos Carlos Fuentes y Eduardo Escalante, directores de los Museos de Antropología de Teotenango y del Estado de México, respectivamente).

1974: 8º estudio al tambor, realizado por José García Payón (García 1974).

1975: Fecha de la probable llegada del tabor al museo de sitio de Teotenango.

1983: Exhibición del tlapanhuéhuetl en la exposición *Art of Aztec Mexico, Treasures of Tenochtitlan*, presentada en la *National Gallery of Art*, en la ciudad de Washington, D.C. (Nicholson, 1983: 145).

1987: Inauguración del Centro Cultural Mexiquense.

1990: Primera publicación de la gaceta *Expresión Antropológica* donde aparecía la mención del tlapanhuéhuetl.

2002: Exposición en el *Museo Nieuwe Kerk* en la ciudad de Amsterdam, Holanda (Solis, 2002).

2002: Exposición en el *Museo L'Ermitage* en San Petersburgo, Rusia (Solis, 2002).

2008: Exposición "*The Aztec World*", en *The Field Museum* de Chicago, Estados Unidos (Brumfield, 2008).

2009: 9º estudio al tambor, realizado por Daniel Díaz (*Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 95, enero-febrero, pp.18-21).

2009: Exposición "*Moctezuma II Aztec Ruler*", exhibida en el *British Museum*, en Londres, Inglaterra (McEwan, 2009).

2010: Exposición "*Moctezuma II, Tiempo y Destino de un Gobernante*", presentada en el *Museo del Templo Mayor*, Ciudad de México (López, 2010).

2014: Exposición "*Itinerario de Hernán Cortés*", en el *Centro de Exposiciones Arte Canal*, en la ciudad de Madrid (*La Jornada Semanal*, 1 de marzo de 2015).

2017: Exposición "*Escudo Nacional, Flora, Fauna y Biodiversidad*", presentada en el Museo Nacional de Antropología, de la ciudad de México.

2023: Análisis del ADN del tambor, realizado por Solange Sotuyo y María del Carmen Castro (*Arqueología Mexicana*, enero-febrero 2023).

2023-2024 Exposición en Museo de Templo mayor.