

El *teponaztli* en la tradición musical mexicana: apuntes sobre prosodia y rítmica.

Gabriel Pareyón

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

Resumen

El *teponaztli* (idiófono tallado en un tronco de madera, en una sola pieza y con dos lengüetas acústicas; tocado con baquetas con cabeza de hule) es uno de los integrantes emblemáticos del instrumental precortesiano y, junto con el *huehuetl* (membranófono sobre un cilindro de madera, tocado con las manos) es uno de los dos percutores clásicos, sagrados entre los pueblos originarios de Mesoamérica.

Aunque se han publicado estudios que describen las características organológicas de diversos ejemplares históricos, todavía es insuficiente el análisis de los documentos relacionados con este instrumento, para conocer hasta qué punto el *teponaztli* formaba parte de una tradición métrica y rítmica asociada con cierto repertorio poético y dancístico. Esta ponencia enfatiza el contenido de fuentes primarias, principalmente los *Cantares mexicanos* recopilados por fray Bernardino de Sahagún (ca. 1499–1590).

1. Introducción

En 1956, al comienzo de su libro *Panorama de la música tradicional de México*, Vicente T. Mendoza publicó el primer estudio hipotético sobre el repertorio clásico del *teponaztli*. Este consiste en un examen general del instrumento, adaptándolo a la serie de pies rítmicos que comunicó Sahagún como parte de una tradición métrica. En medio de la especulación sobre las teorías interválicas y melódicas, en boga en la musicología mexicana del segundo tercio del siglo XX, Mendoza salta de una propuesta de esquema métrico a diversas conjeturas de intervalos que no se justifican como resultado de una investigación exhaustiva. De hecho, Mendoza no agota las posibilidades de su propia teoría métrica, cuando ya sugiere compases y escalas tonales para la “música azteca”.

En mi opinión, antes de proceder a una revisión de las ideas y teorías sobre el empleo tradicional del *teponaztli*, conviene examinar al instrumento mismo como evidencia cultural y organológica. Hay que recordar que, aunque muchos *teponaztli* procedentes de épocas anteriores a la invasión europea en México están destruidos o muy dañados por el efecto del tiempo en la madera, existen algunos ejemplares tallados en roca basáltica, en óptimo estado de conservación (véase figura 1). Estos *teponaztli* de piedra no fueron elaborados para tocarse como instrumentos musicales; son más bien una forma de “monumento” al *teponaztli*, una ofrenda en honor del numen Xochipilli-Macuilxóchitl con todos sus atributos simbólicos, y por esta misma razón constituyen documentos de enorme importancia para el estudio del *teponaztli* en un contexto cultural específico. En este mismo sentido, las pinturas y dibujos en los *amoxtin* (libros) o códices del siglo XVI o anteriores, son igualmente valiosos porque muestran relaciones simbólicas propias del *teponaztli* y su ámbito de ejecución musical original.

2. Análisis de simbología

En lengua nahuatl, la palabra *teponaztli* implica nociones de “dualidad”, “complemento” y “acompañamiento” en un sentido próximo al difrasismo *In tloque in nahuaque* (“lo junto y lo próximo”) ampliamente estudiado por León-Portilla (2006:167). Como señala Siméon (1885/2004:393), el prefijo *tepo* significa “compañero” de algo o alguien. El *teponaztli* es, pues, símbolo de la *unión dual* del mundo; es la voz misma de la dualidad esencial de todas las cosas. Bajo esta concepción, Stresser-Péan (2005:138–152) cataloga una variedad de casos en que diferentes pueblos del centro de México, incluso en el siglo XX, identifican atributos sexuales en este instrumento, típicamente femenino, en contraparte del *huehuetl*, típicamente masculino.

La armonización entre las voces del *huehuetl* —cuya etimología relaciona al mismo tiempo lo venerable, lo anciano, lo mayor y lo viril— y las voces del *teponaztli* son, para la antigua tradición mexicana, la armonización misma del cosmos dual y de su fertilidad creativa. Es posible, incluso, que detrás de este diálogo instrumental entre la casi-palabra de lo casi-animado, esté el mito del diálogo creador entre Cipactonal y Oxomoco, respectivamente madre y padre fundadores de la humanidad (cf. León-Portilla, 2006:181, y más en específico López-Austin, 1994:106–112). Este mito genésico también está relacionado con

la creación del fuego, con todo su significado y efectos en la agricultura, la preparación de los alimentos y la semiótica dual por contraste con los “elementos fríos”. De hecho, en cierto modo el fuego “habita” en el teponaztli porque antes de terminar su talla, muchas veces con motivos animales o antropomorfos en su superficie, su afinación se ajusta con ayuda del calor del fuego que compacta y reduce el volumen del objeto de madera.

El diálogo entre femenino y masculino no está, sin embargo, limitado al mito de los padres o abuelos fundadores; florece —a la vez literal y metafóricamente— en la pareja juvenil de Xochiquetzal, numen de la hermosura femenina y agente de la transformación del cieno y la podredumbre en plantas y flores, y Xochipilli-Macuilxóchitl, patrón de la música, la palabra melódica y elegante, la poesía y la buena métrica; ambos representantes del erotismo, el amor joven, los juegos sexuales y las enfermedades venéreas.

Partiendo de la idea de que, entre los pueblos mesoamericanos, las representaciones simbólicas de las divinidades eran concebidas como la divinidad misma —algo así como el *Al Corán* es dios mismo para la fe islámica, o el *pan consagrado* es Cristo entre los católicos— es factible considerar que el *teponaztli* era para los mexicanos el propio Xochipilli-Macuilxóchitl hecho materia y sonido, y la armonización entre *huehuatl* y *teponaztli* era el diálogo mismo entre las fuerzas y formas complementarias que animan y recomponen los entramados de la vida. Esta idea se apoya también en los atributos del *teponaztli* tallado en roca, con su peculiar ornamentación simbólica. Las dos lengüetas del instrumento suelen ubicarse en la cabeza de la divinidad dibujada en relieve, supuesto que emiten la *voz* de Xochipilli; bajo las mismas, aparecen dos manos-ojo que representan simultáneamente las manos del músico y el doble cinco asociado a Macuilxóchitl. En los tercios suele aparecer el signo *tlahtolli* (palabra), en referencia a la poesía que se acompaña con el *teponaztli* y, en los extremos, la cinta de piel de *ocelotl* o jaguar, cuyas manchas son al mismo tiempo la flor de Xochipilli y, en opinión del antropólogo y micólogo Gordon Wasson, la revelación que los hongos de Xochiquetzal producen (opinión que refutó León-Portilla, 1986). Son ojos —Wasson decía, en este contexto, que las manchas del jaguar eran ojos— pero ojos “que ven más allá”, como la mano-ojo del músico, asociada con el difrasismo *in coiaoaac tezcatl in necoc xapo*, el espejo perforado por ambos lados, por donde ve el *tlamatini*, sabio maestro de la tradición oral y poético-musical tolteca (véase León-Portilla, 1995:134). El *teponaztli* representaría así, la unión del intelecto con la sensualidad,

y de la materia aparentemente inanimada —el objeto— con la voz viva. La elucidación y la revelación por medio del sonido, a través de la articulación musical. El *teponaztli* sería el instrumento de Xochipilli para animar al hombre y al mundo a través del ritmo.

De este aparato simbólico pueden formularse hipótesis asociadas al repertorio musical del *teponaztli*. La primera, que el número cinco tiene valor métrico para el ritmo de los cantares (*cuicatli*) con *teponaztli*. La segunda, que el número cinco se forma por la suma, tanto práctica como simbólica y mística, del dos (las dos manos-ojo, las dos lenguas del instrumento, sus dos extremos) con el tres, a su vez adición de los símbolos únicos, como la boca o la nariz con los ojos del numen o el signo *tlahtolli* con tres crestas al lado de pares de flores con cinco pétalos, así como el centro y los dos extremos del *teponaztli*.

No hay que olvidar la obsesión numérica de los *tlamatinime* y el valor simbólico de los números en las fiestas del *tonalpohualli* o calendario ritual. A fin de que no parezca exagerada mi propuesta de que los elementos “ornamentales” del *teponaztli* son elementos simbólicos con valor numérico, acudo al testimonio del propio Sahagún, cuando éste describe el *Xochilhuatl* o fiesta de las flores (véase figura 2):

Cuatro días antes de la fiesta —dice el franciscano— ayunaban todos los que la celebraban, así hombres como mujeres; [...] Llegado el quinto día era la fiesta de Xochipilli-Macuixóchitl. Hacían una ceremonia en la que hacían cinco tamales encima de los cuales iba una saeta hincada que llamaban *xuchimitl* o “flor de flecha”; ésta era ofrenda de todo el pueblo [...] La imagen de este dios era como un hombre desnudo que está desollado, o teñido de bermellón, y tenía la boca y la barba teñida de blanco y negro y azul claro; la cara teñida de bermejo; tenía una corona teñida de verde claro, con unos penachos del mismo color; tenía unas borlas que colgaban de la corona hacia las espaldas; tenía a cuestras una divisa o plumaje, que era como una bandera que está hincada en un cerro, y en lo alto tenía unos penachos verdes. Tenía ceñida por el medio del cuerpo una manta bermeja, que colgaba hasta los muslos; esta manta tenía una franja de que colgaban unos caracolitos mariscos: tenía en los pies unas cotaras o sandalias, muy curiosamente hechas: en la mano izquierda tenía una rodela, la cual era blanca, y en el medio tenía cuatro piedras puestas de dos en dos juntas; tenía un cetro hecho a manera de corazón, que en lo alto tenía unos penachos verdes y de lo bajo colgaban también otros penachos verdes y amarillos.

Puede, a partir de este informe, proponerse que el contenido simbólico de números y colores en las representaciones de Xochipilli-Macuixóchitl, se relaciona con el repertorio del instrumento-numen. Sensible a este simbolismo, Samuel Martí dedica un capítulo

entero a la relación entre “colores, números y rumbos” en su libro *Canto, danza y música precortesianos* (1961:233–270). Todos los dioses del panteón mexicano presentan un código de colores, sonidos, palabras y ritmos. Para una cultura —la tolteca-nahua— tan minuciosamente ocupada en sus propios modelos de enumeración y geometría, no puede pasar desapercibida cualquier asociación entre número y ritmo, palabra y prosodia. Las palabras Xochipilli, Macuilxóchitl, Xochiquetzal y *teponaztli* son todas tetrasílabos graves (por demás, la gran mayoría de las voces nahuas articulan prosodia grave). Esta articulación de tetrasílabos simétricos sugiere por sí sola un modelo métrico espondeo-yámbico (véase figura 3) lo mismo que una textura correspondiente de coloraciones y entonaciones.

Varios son los *teponaztli* de piedra, así como los *teponaztli* dibujados en los códices, que muestran la boca de Xochipilli-Macuilxóchitl como una flor. Esto ilustra el difrasismo tradicional *In xochitl in cuicatl*, “La flor y el canto”, tan común en los cantares nahuas como alusión de que la oratoria y la poesía han de ser la *flor* del sentimiento, el espíritu y la tradición. Pero es notorio que estas bocas en forma de flor tienen cinco pétalos cuando se representa al numen de perfil, y cuatro pétalos en el lado derecho y cuatro más en el izquierdo cuando se le representa de frente. En este último caso parece que se trata de una forma de reflejar el nombre del numen dual como prosodia. Aún más, los cuatro días de ayuno y las cuatro piedras de la rodela que menciona Sahagún se identifican con este mismo simbolismo. Y si se observa el collar del dios en su representación del *Códice Borbónico*, se notará que éste se forma con cinco elementos. Esta alternancia del cinco con el cuatro también es una constante en la representación de Xochipilli-Macuilxóchitl.

Por otra parte, si se acude a la serie numérica 1, 2, 3, 4, 5, 8, 13, que es fácil de obtener mediante el conteo de los elementos ornamentales y su distribución en el *teponaztli*, puede admitirse que forma una serie “proporcional”. No podría afirmarse que Xochipilli-Macuilxóchitl es el numen de una proporción como se concibe ésta en Europa, pero sí el representante de una proporción asociada con la métrica de los cantos rituales nahuas (para una aproximación ilustrada sobre esta vasta temática, véase Martínez del Sobral, 2000).

3. Prosodia y métrica en el nahuatl

En el mundo nahua, el ritmo tradicional del *teponaztli* se relacionaba directamente con una métrica poética y musical. Esta afirmación se sustenta en evidencia que también consolida los siguientes conceptos:

Primero. La mayoría de las representaciones de Xochipilli lo muestran tocando un instrumento musical, pero sin omitir el símbolo *tlahtolli* (palabra) saliendo de la boca del dios. Esto hace suponer no sólo que la música azteca nunca se desligó por completo de su origen oral, sino que la prosodia del nahuatl tuvo influencia en la articulación de los ritmos instrumentales.

Segundo. De acuerdo con lo que comunica el *Códice Florentino* (lib. XI, cap. VI, parág. 3, Ap. II, 20), cuando se explica el tipo de árbol y madera idóneo para la fabricación del teponaztli —llamado *tlacuilotcuahuitl* o “árbol de los pintores o escribanos”— se deduce que la *palabra pintada*, así como recitada o cantada, constituía una unidad con la prosodia y sonoridad de la lengua nahuatl. La definición misma de *nahuatl* que ofrece Siméon (1885/2004:305–306) redonda esta noción con gran exactitud: “*nauatl* o *nahuatl* [significa] que suena bien, que produce un buen sonido, etc.; sagaz, astuto, hábil. Lengua mexicana, es decir, lengua armoniosa, que agrada al oído.”. No hay duda, pues, que Xochipilli simboliza la habilidad —por ello su mano y su boca forman un solo concepto— de la poesía sin separar sonido y significado. Xochipilli es la representación de la astucia y la sagacidad de la música en unión con la palabra a través del teponaztli. Al revisar la definición misma del *tlacuilotcuahuitl* (*Códice Florentino*, *loc. cit.*) se confirma este simbolismo en relación con la lengua nahuatl:

Tlacuilotcuahuitl: matizado, relumbrante; es grueso, liso, compacto; va pintándose como con vetas bien repartidas. De él se hacen el *teponaztli*, el *huehuetl* y el *mecahuehuetl*. Bien que suenan por sus agujeros, es blanda su voz, se descubre bien su palabra: se le antoja a la gente, es codiciada por la gente, es deseada, es querida; su voz es clara, es audible, es sonora, es galana, se le hace clara a la gente, se le antoja.

Como se aprecia en numerosas fuentes literarias antiguas, escritas en nahuatl, la “pintura”, el color y la forma son epistemes no-separados de “escritura”, ritmo, sonido y melodía. Más bien construyen una complejidad de símbolos co-dependientes y co-significantes, en el entramado de apariencia y contenido del mundo. Parece obvio afirmar

que la “palabra” del *teponaztli* “se le antoja a la gente [que habla nahuatl]” porque su prosodia instrumental es enteramente compatible y enriquecedora con el idioma.

Tercero. La sencillez organológica del *teponaztli*, con sus dos lengüetas características que permiten dos alturas distintas, sólo se explica por una asociación con los pies rítmicos de la prosodia nahuatl. Al igual que muchas otras tradiciones poéticas, la nahua consideraba dos clases fundamentales de partículas verbales rítmicas o sílabas: las *agudas* y las *graves* (o bien, las “altas” y las “bajas”, así como las “cortas” y las “largas”). A esto parecen reducirse las fórmulas rítmicas *ti, to, co, qui* que aparecen en los *Cantares mexicanos* compilados por Sahagún, y a esto mismo se debe el nombre del género vocal-instrumental llamado *tocotín* en el México de los siglos XVI al XVIII. Con esta sencillez métrica y prosódica derivada de la lengua nahuatl, el *teponaztli* servía como auxiliar para determinar el peso silábico y para construir fórmulas métricas que adquirirían, intercaladas, mayor complejidad. No es difícil explicar, entonces, la permanencia del *teponaztli* en la Nueva España, entre comunidades que fueron cristianizadas en su propia lengua.

Corolario: la relación íntima entre *teponaztli* y lengua nahuatl conforma un corpus especial, un universo propio y característico. Sin embargo este instrumento musical existió como tradición —y en algunos casos subsiste aun hoy— más allá del *Toltecatoytl* y de los pueblos de habla nahuatl. Desde el punto de vista organológico, el *teponaztli* reaparece en diferentes lugares y culturas mesoamericanas con distintos nombres: *tinco* en Chiapas; *tun* en poblaciones de Guatemala y El Salvador; *tunkul* entre los mayas de Yucatán; *nicachi* entre los binnigula’sa (zaes o zapotecos); *ke’e* o *kehe* entre los ñuu savi (mixtecos; véase figura 4); *nukub* entre los tenek; *lipaniket* o *patunco* entre totonacos de Veracruz; *bit’e* entre los hñähñu (otomíes, quienes también lo llaman *ra’do’do*). Siempre se trata del mismo instrumento. Pero al ser tan diferentes las lenguas y culturas con que éste se asocia, más bien estamos ante una enorme diversidad de tradiciones musicales en que el *teponaztli* es símbolo rector de culturas con expresiones musicales muy diferentes aun dentro de Mesoamérica; algo así como los rabeles y violines en Europa participan de tradiciones musicales sumamente distintas aun dentro del mismo continente.

4. Uso mnemotécnico

El nahuatl es una lengua rigurosamente estructural, compacta y aglutinante, componiéndose por partículas interposicionales formadas por monosílabos, bisílabos, trisílabos, etc., hasta heptasílabos (son escasas las palabras del nahuatl con más de siete sílabas). De este modo, las fórmulas métricas del *teponaztli* —como las que aparecen al inicio de varios de los *Cantares mexicanos*— coinciden con el propio repertorio léxico-fonológico del nahuatl, y facilitan asociaciones mnemotécnicas.

Considerando que los pueblos mesoamericanos transmitían la mayor parte de sus conocimientos por medio de la tradición oral, no es extraño que los de habla nahuatl emplearan un código rítmico para conseguir la transmisión de sus nociones y tradiciones. Esto mismo es un procedimiento que en otros pueblos —por ejemplo en la tradición carnática de la India— se aplica asimismo para ejercitar la danza y las habilidades musicales, y para desarrollar la retórica. Entre los judíos, una fiesta especial en honor de la Torah, conocida como *Simhath Torah* (en hebreo “regocijo en la Ley”), se celebra en la sinagoga danzando, cantando y marchando con los rollos de las escrituras, siguiendo un patrón métrico para asimilar la prosodia de los textos.

En este punto es capital señalar que al menos algunos de los “cantares atabálicos” recopilados por Sahagún —los llamados *Cantares mexicanos*— no son “cantos populares” en el sentido europeo, moderno del término, sino un conjunto de expresiones intelectuales que se enseñaban en el *calmecac* por medio de fórmulas métricas, y se cantaban en el *cuicacalco*, en días especiales indicados por el calendario ritual. Como se desprende del texto de Sahagún acerca del *teponaztli* en los “cantares atabálicos” (*Historia General...*, t. II:298), el dominio de este repertorio llegaba a tal virtuosismo, que el maestro cantor ya no tenía sino que articular los primeros pies rítmicos para deducir el resto de la estrofa, incluso sin acompañamiento instrumental.

Un uso aparte de esta práctica era el toque del *teponaztli* en las danzas guerreras, al lado del *huehuetl*, donde se repetía una fórmula métrica simple. Estas danzas no constituían un repertorio “docto” de tipo “oratorio”, sino que se enseñaban en los *telpochcalli* a los jóvenes guerreros. Algunas de estas danzas se ejecutarían en los *mitotl* de las plazas, con la participación de los jefes militares, las *ahuianimeh* y el resto del pueblo.

5. Investigación por desarrollar

El Museo del Estado de Michoacán, en Morelia, conserva un *teponaztli* antiguo, al cual se le ha dado escasa importancia. El instrumento es de procedencia regional y quizás de manufactura p'urhépecha o tarasca. En caso de que pudiera comprobarse que no se trata de un instrumento nahua, este *teponaztli* abriría la posibilidad para investigar, junto con otras evidencias de origen yute, otomangue y mayense, si el *teponaztli* genérico es anterior a la fundación de Tula, y considerar que no necesariamente fue una creación de los pueblos nahuas, sino que existió con anterioridad entre comunidades más antiguas del Altiplano y tal vez de la vertiente del Golfo de México.

De cualquier modo, el caparazón de la tortuga, que en maya se conoce como *boxelaak*, y en nahuatl como *ayotapalcatl*, parece ser, con sus dos lengüetas percutidas, un “antecedente natural” del *teponaztli*, en tanto que éste apareció como un refinamiento de aquél, lo mismo que el *k'ayum* de los *hach winik* (en la selva Lacandona, Chiapas), que acaso sea la culminación de esta tradición instrumental. Otras variables como el caparazón de tortuga en la música de los *ikook* de Oaxaca, merece también estudio aparte.

6. Modos rítmicos estables

En el repertorio del *teponaztli* al menos un centenar y medio de fórmulas prosódicas se forman con cuatro monosílabos, que probablemente aluden al *modelo original* espondeo-yámbico arriba mencionado. Éstos monosílabos corresponden a dos moldes de sílaba grave y dos de sílaba aguda, respectivamente; asociados producen una serie de 16 bisílabos (*toto*, *tico*, etc.), 64 trisílabos (*tototi*, *totiqui*, etc.), 256 tetrasílabos (*tototiqui*, *totiquito*, etc.), 1024 pentasílabos (*tocotiquito*, *totiquitoqui*, etc.) y así exponencialmente.

Vicente T. Mendoza advirtió, sin embargo, que en la lista que redactó Sahagún a partir de informantes nahuas, no aparecen todas las combinaciones posibles de esas sílabas, sino apenas “un centenar y medio de fórmulas”. El mismo Mendoza se pregunta si los aztecas rehuían ciertas fórmulas por ser “ingratas al oído”. Pero también pudo haber evasiones por eufemismo o por elusión simbólica. Por ejemplo, la fórmula *tococo* tendría que evitarse porque esa voz, en nahuatl, quiere decir “nuestra enfermedad”.

7. Fórmulas métricas

El intento de Mendoza para ofrecer una explicación de las fórmulas métricas nahuas, no justifica, sin embargo, la adopción del compás en los ejemplos que ofrece. ¿Por qué tendría que estar en compás de $\frac{3}{4}$ la frase *toco toco*? Además, en las fórmulas donde Mendoza coloca acentos, no se sabe qué criterio rige la acentuación, puesto que las fuentes originales no presentan acentos en forma explícita. Por el contrario, las sílabas agudas (*ti*, *qui*) ya constituyen por sí mismas un vehículo de acento en las fórmulas, de manera que resulta un contrasentido escribir “to-cón” o “ti-cón” (con acento). Si estos dos ejemplos se escuchan como prosodia española, es correcto acentuarlas; no así si se les escucha como palabras en nahuatl. Sugiero en cambio, que para las fórmulas métricas del nahuatl no se usen barras de compás ni número quebrado, sino el nombre y la prosodia mismas de cada fórmula, mediante el conocimiento de la prosodia y la fonología naturales de esa lengua.

8. Conclusión

Si, como se observa en la mayoría de las fuentes originales, el *teponaztli* regía la tradición musical mexicana, inclusive en su relación con los instrumentos de viento, entonces se concluye que esta música no pudo completar un proceso de abstracción del lenguaje oral, y no logró procesar una estructura musical completamente autónoma. Este proceso, truncado por el siglo de la Conquista, puede, no obstante, ser observado por una tendencia hacia la abstracción que cada vez le daba mayor importancia a los instrumentos musicales. En este sentido, la tradición musical mesoamericana puede ser admitida —al igual que la antigua música helénica y la mayoría de la música tradicional indostánica— como transición “natural” de la imitación de patrones lingüísticos, proxémicos y fisiológicos en general, hacia estructuras musicales relativamente independientes. Circunscribir la complejidad de la música de los pueblos mesoamericanos a esta tendencia hacia la autonomía instrumental sería, sin embargo, erróneo: la mayor complejidad de esta música y sus medios está latente en la relación entre ritmos y ritos, palabra y sonoridad, y símbolo y corporalidad, según se aprecia en los documentos primarios, incluidos los propios instrumentos musicales.

Bibliografía consultada

- Bierhorst, John. *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, Stanford University Press, Stanford, Cal., 1985, 560 pp. (estudio introductorio, reproducción de los textos en nahuatl, traducción al inglés y comentarios; análisis musical, pp. 70–82).
- Campos, Rubén M. “Los instrumentos musicales de los antiguos mexicanos”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. III, núm. 4, septiembre-octubre de 1925, pp. 333–337.
- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza. *Instrumental precortesiano*, t. I., *Instrumentos de percusión*, México, D.F., Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933, 284 pp.
- _____, “Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. VIII, núm. 2, [t. 25 de la colección], abril-junio de 1933, pp. 5–80.
- _____, “Los percutores precortesianos”, *ibid.*, pp. 275–286.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*, México, D.F., Porrúa (Sepan Cuantos), 1964 [1776], pp. 280 y 342–343.
- Génin, August. “The musical instruments of the ancient Mexicans”, en *Mexican magazine*, vol. III, núm. 7, julio de 1927, pp. 355–362.
- Johanson, Patrick. “El *Cuecuechcuicatl*: Canto travieso de los aztecas”, en *Estudios de cultura nahuatl*, vol. 21, 1991, pp. 83–97.
- _____, “*Yaocuicatl*: Cantos de guerra y guerra de cantos”, en *Estudios de cultura nahuatl*, vol. 22, 1922, pp. 29–44.
- Karttunen, Frances y James Lockhart. “La estructura de la poesía nahuatl vista por sus variantes”, *Estudios de cultura nahuatl*, vol. 14, 1980, pp. 15–43.
- León-Portilla, Miguel. “¿Una nueva interpretación de los cantares mexicanos?”, *Estudios de cultura nahuatl*, vol. 18, 1986, pp. 385–400 (critica el estudio de Bierhorst).
- _____, *Toltecayotl: aspectos de cultura nahuatl*, México, D.F., FCE.
- _____, *La filosofía nahuatl estudiada en sus fuentes*, México, D.F., Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2006.
- López-Austin, Alfredo. *El conejo en la cara de la luna: ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, México, D.F., Conaculta-INI, 1994.

- Martí, Samuel. *Canto, danza y música precortesianos*, FCE, México, D.F., 1961, ils.
- _____, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, D.F., INAH, 1968, ils.
- Martínez del Sobral, Margarita. *Geometría mesoamericana*, México, D.F., FCE, 2000.
- Mendoza, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*, México, D.F., UNAM, 1956, pp. 20–26.
- Romero Quiroz, Javier. *El teponaztli de Malinalco*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1964, 33 pp.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia General de las cosas de la Nueva España*, t. II, México, Porrúa, 1977, p. 298. [1570].
- Savielle, Marshall H. *The Wood-Carver's Art in Ancient Mexico*, Contributions from the Museum of the American Indian Heye Foundation, vol. IX, Heye Foundation, New York, 1925, 120 pp.
- Seler, Eduard. *Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalco und das Zeichen Atl-Tlachinolli*, sobretiro de *Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien XXXIV*, 3a. serie, núm. 4, Viena, pp. 222–274. [1904].
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana*, México, D.F., Siglo XXI, 2004 [1a. ed., 1885].
- Starr, Frederick. “Popular celebrations in Mexico”, en *The journal of American folklore*, vol. IX, núm. 34, julio-septiembre, pp. 161–169. [1896].
- Stevenson, Robert. *Music in Aztec and Inca Territory*, University of California Press, Berkeley, 1968.
- _____, “Aztec Organography”, en *Inter-American Music Review*, vol. IX, núm. 2, spring-summer, 1988, p. 1.
- Stresser-Péan, Guy. *Le Soleil-Dieu et le Christ. La christianisation des Indiens du Mexique vue de la Sierra de Puebla*, L'Harmattan, París, 2005, pp. 138–152.
- Wasson, Gordon. *María Sabina and her Mazatec mushroom velada*, 3 tt., *Ethnomycological Studies*, núm. 3, 1974.

Ilustraciones



Figura 1. *Teponaztli* tallado en roca basáltica (representación monumental del instrumento), Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, México, D. F.



Figura 2. Xochipilli-Macuilxóchitl tocando el *huehuetl*, Códice Borbónico: Izquierda, colores del documento original. Derecha: con los colores que reporta Sahagún en su *Historia General de las cosas de la Nueva España* (t. II, p. 298).



Figura 3. Esquema rítmico-prosódico común a los nombres Xochipilli, Macuilxóchitl, Xochiquétzal y *teponaztli*.

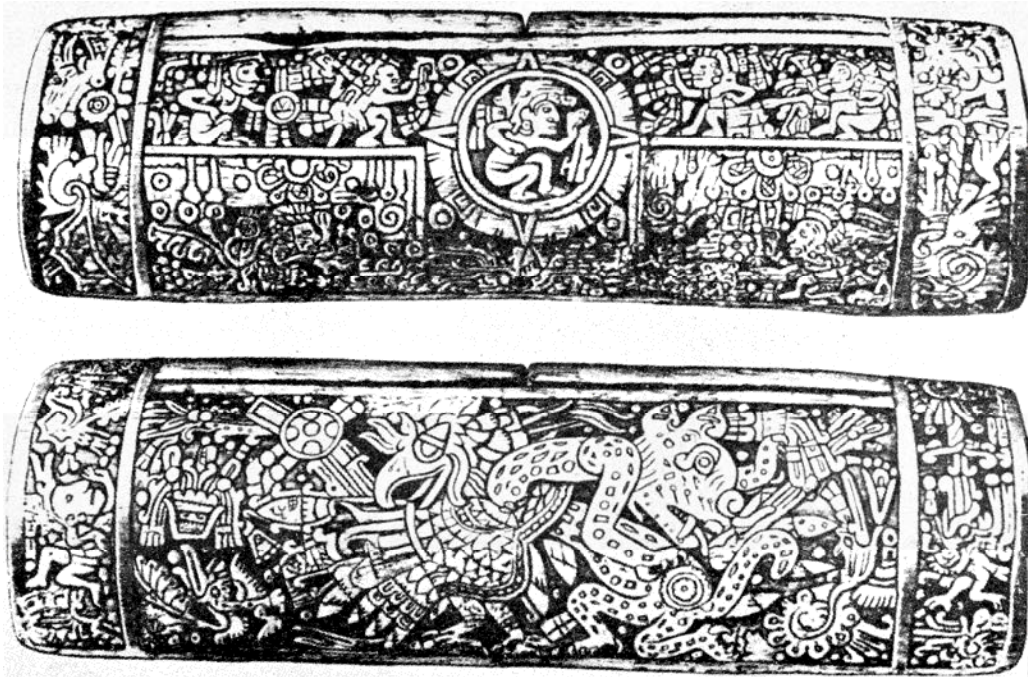


Figura 4. *Ke'e (teponaztli)* ceremonial ñuu savi (mixteco) de origen prehispánico.
Fuente: Samuel Martí, 1961, p. 102.