

*Victor Hernández Vaca**

ETNOMUSICOLOGÍA

De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera en Paracho, Michoacán



P

*A Naymich, por compartir el tremendo sacrificio de la distancia.
A los guitarreros de Paracho, por aguantar el embate.*

Paracho, Michoacán, es reconocido como el principal centro manufacturero de instrumentos musicales de cuerda en México. Aun cuando la historia de su laudería y de los procesos sociales desarrollados en torno al quehacer guitarrero son desconocidos, Paracho tiene varios epítetos que

demuestran la importancia que representa el instrumento de seis cuerdas en la vida social, cultural y económica de la población, como símbolo sustentador de su identidad cultural y como modo de vida. Incluso se le identifica como la capital mundial de la guitarra y, efectivamente, en todo el mundo no hay pueblo o ciudad donde el número de constructores de guitarras rebase los dos centenares de guitarreros que tiene Paracho. La guitarra, pues, tiene una fuerte carga cultural e histórica que legitima la tradición actual.

Por más de cuatro siglos Paracho desarrolló una laudería tradicional y algunos instrumentos de la familia de los cordófonos: la cuatillera, docenera, yuca, guitarra túa, el sirincho, la armonía, el tenor, la guitarra sétima, etcétera. A partir de la década de 1930, como producto de las relaciones comerciales y las migraciones nacionales e internacionales de los parachenses, los lauderos locales comenzaron a construir la guitarra de seis cuerdas simples o guitarra española; con la llegada al pueblo del nuevo cordófono se desarrolló una serie de procesos sociales que cambiaron sustancialmente el panorama laudero y el significado social de los por qué,



* Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán.

para qué y cómo construir los instrumentos. En primer lugar se homogeneizó la producción de instrumentos musicales para centrarse en la construcción de la guitarra sexta, dejándose de construir instrumentos antiguos como la guitarra túa, el sirincho, el tenor, la armonía y otros, con los que se interpretaba música tradicional de diversas regiones. De manera paralela al desplazamiento y extinción de los viejos cordófonos se “modernizaron” los procesos de construcción de instrumentos, sustituyendo considerablemente las herramientas, materiales, técnicas de construcción y las concepciones mitológicas que regían el proceso constructivo, los procesos de enseñanza aprendizaje y las maneras de comerciar los instrumentos.

Aunque sin duda uno de los mayores cambios fue el inicio de la industria guitarrera parachense, lo cual se tradujo en la mecanización de la producción artesanal, la consecuente masificación de las guitarras de Paracho y el nacimiento de una élite empresarial local, grupo que con el tiempo se consolidaría como los grandes industriales de la guitarra. Esto generó un desarrollo vertiginoso y desleal en la laudería local, pues por un lado se encuentran los guitarreros de tradición familiar algunos de los cuales cuentan con cuatro generaciones de constructores y por otro están las fabricas de guitarras, los industriales.

Éstos, más que contribuir al desarrollo y proyección de la tradición guitarrera de Paracho, lo obstaculizan y ensombrecen, pues la gente que llega al pueblo en busca de guitarras, turistas o aficionados, no músicos profesionales, no percibe las diferencias entre una guitarra de tradición artesanal, portadora de una fuerte carga histórica y cultural, y un instrumento de fabricación industrial. Incluso llegan a preguntar: ¿por qué valen \$ 5 000.00 o \$ 10 000.00 si en las tiendas (de las fábricas) valen \$ 180.00! A todo esto hay que sumar un nuevo fenómeno: la llegada a México de instrumentos musicales de origen chino, que si bien es cierto que contribuyen en la formación de posibles músicos, afectan directamente las ventas y calidad de vida del artesano guitarrero.



Niños músicos popolucas de Veracruz, en la Cumbre Tajín, 2006. Foto: Ulises Fierro Alonso.

De la guitarra túa (la guitarra antigua)...

Atinadamente, en una parte del rótulo de este Foro dice “y los procesos de globalización”, por lo que queda implícito que al hablar de globalización es irresponsable decirlo y entenderlo en singular, pues, efectivamente, son varios los procesos de globalización que se gestan por el globo terráqueo a partir de los comercios a largas distancias y las interacciones socio-culturales producto de los viajes marítimos.

Para nuestro caso y ejemplo, estamos centrando la exposición en un elemento de la cultura musical y material europea, que en el pasado nos fue ajeno y, precisamente, su presencia en nuestra tierra es consecuencia de los comercios a largas distancias por vía marítima y los intercambios socio-culturales resultado de esos viajes; me refiero a los instrumentos musicales de cuerda y los saberes que implica su construcción, es decir, la laudería.

Como todos sabemos, los instrumentos cordófonos del tipo europeo fueron desconocidos por las culturas nativas americanas hasta el siglo XVI. En los primeros barcos que llegaron del “viejo al nuevo mundo”, junto a la espada, la cruz, el yelmo y los piojos, llegaron los primeros cordófonos. Los diferentes cronistas militares y religiosos, entre hazaña y hazaña, escriben de algún músico tañedor de arpa, vihuela de mano y otros instrumentos musicales de cuerda. En los navíos también

llegaron nuevas instituciones y formas administrativas, de tal modo que en la segunda mitad del siglo XVI fueron expedidas por el cabildo de la ciudad de México, en común acuerdo con el virrey, las ordenanzas del gremio de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros. En realidad, las autoridades virreinales no escribieron nada nuevo, sólo hicieron uso de las ordenanzas que años antes se habían promulgado en varias ciudades de la Península Ibérica. Lo que nos interesa resaltar son los instrumentos que se exigieron en el tránsito de aprendiz, oficial y maestro violero. A la letra, un parte de la ordenanza dice: “que el oficial violero se examine y sepa hacer un claviórgano y clavicémbalo, un monocordio, un laúd, una bigüela de arco, una arpa, una bigüela grande de piezas y otras bigüelas menores, y sino supiere que se examine de los que supieren...”.

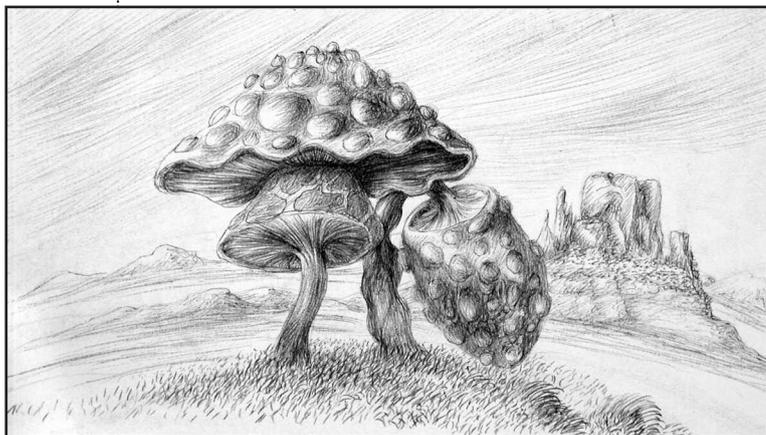
Estas primeras ordenanzas para violeros de la Nueva España son importantes porque nos dejan ver los cordófonos que, desde la segunda mitad del siglo XVI, construyeron en forma reglamentada los lauderos agremiados; instrumentos que en su momento utilizó un sector social determinado, el grupo hegemónico. No debemos olvidar que todas las sociedades han estado segregadas, ya por razones religiosas, políticas, económicas o raciales, por consiguiente, también sus prácticas sociales y culturales. Así, al igual que en la España del siglo XVI, en la Nueva España se creó un tipo de instrumentos, música y baile para cada uno de los diferentes sectores sociales.

Los instrumentos musicales se construyeron de acuerdo con distintas estéticas relacionadas con el grupo social que los utilizó. Los violeros agremiados, seguramente, construyeron según técnicas, materiales y herramientas comunes. Otros sectores de la sociedad colonial mexicana no tuvieron las mismas prerrogativas sociales y legales, por tanto, no pudieron acceder de manera formal a un gremio de artesanos y a las técnicas de construcción que se manejaban al interior de éstos. Por esas razones se produjo un largo proceso de hibridación cultural materializado en un objeto: el instrumento musical. Así, los distintos grupos indígenas de

nuestro país crearon una serie de instrumentos musicales híbridos, ramificaciones de los primeros cordófonos europeos que arribaron por mar.

Cada región desarrolló una dotación instrumental endémica que respondía a sus necesidades sociales, estéticas, rituales, filosóficas, técnicas y hasta anatómicas. Por eso, actualmente es común encontrar en algunas regiones una serie de instrumentos musicales de cuerda cuyas características morfológicas coinciden con la de sus prototipos europeos del siglo XVI, pero que no son imagen y semejanza de los antiguos cordófonos españoles.

Como ejemplos tenemos la dotación de jaranas jarochoas, ramificaciones de las guitarras barrocas; la guitarra huapanguera y la jarana huasteca, que también



son instrumentos híbridos de los instrumentos barrocos; las guitarras de golpe de la Tierra Caliente de Michoacán, y una larga lista de etcéteras. Esto nos indica que, en el pasado, cada región tuvo una dotación de instrumentos musicales populares que alimentaron la cultura musical y desarrollaron en la práctica las tradicionales lauderas mexicanas.

En el caso de Paracho, la tradición oral nos habla de una dotación de instrumentos bien antiguos, cuyas morfologías guardan paralelismos con los instrumentos españoles de los siglos XVI y XVII; eran versiones p'urhepecha que se habían venido construyendo y usando desde la época colonial hasta la primera mitad del siglo XX, cuando irrumpió exitosamente la popular guitarra sexta. De aquéllos teníamos la guitarra túa o



guitarra panzona, el sirincho o guitarrita, el tenor, la armonía y, de uso más generalizado, la guitarra séptima o sétima, como se le conoció en el pueblo. La guitarra túa se utilizó en todas las tierras de Michoacán, con un arpa pequeña en la Tierra Fría, en la sierra de Paracho, y en los conjuntos de tamborita de la Tierra Caliente de las riveras del río Balsas. El sirincho fue utilizado en la población de Tarecuato, Michoacán, para acompañar la danza de los mulatos que se representaba durante el mes de diciembre. También lo interpretaron “los palmeros” de la cañada de los once pueblos, cuando caminaban largas distancias rumbo a la Tierra Caliente para traer la palma, una semana antes del domingo de ramos. El tenor se ejecutó en Paracho y pueblos vecinos como Pomacuaran para diversas ocasiones y ambientes, como en las “jamaicas” y las fiestas de Corpus, donde aún sonaban viejos jarabes como el de “los panaderos”. Una versión de la armonía aún se interpreta en Capacuaro para dar ritmo en la danza de ne-gros, durante el mes de diciembre. La guitarra sétima, de uso más generalizado, se ejecutó en Paracho al lado de dos violines y un tololoche, o bien acompañando la voz para cantar pircuas y canciones charaperas.

Los anteriores instrumentos nos hablan de una laudería muy antigua en Paracho; si afirmamos que fueron instrumentos usados desde la Colonia hasta la mitad del siglo XX, es obvio que existió otro tipo de laudería diferente a la actual. Una guitarrería sin electricidad, productos químicos, maderas de importación, ni herramientas manufacturadas, donde la anatomía del guitarrero desempeñó funciones importantes en el proceso de construcción y los instrumentos fueron creados para satisfacer un mercado local-regional. Algunos salieron de las fronteras p’urepecha, pero la forma de transportarlos fue en recua y con huacaleros, y los núcleos para la venta y comercio eran las ferias y fiestas patronales.

La guitarrería antigua de Paracho y sus implicaciones nos hablan de relaciones de producción distintas a las actuales, pues la mayor parte de las herramientas eran realizadas y comercializadas por los herreros de pueblos vecinos como Nahuatzen y San Felipe, quienes vendían los fierros dobladores, las cuchillas para los

cepillos de caja de muerto, las urbías y sacabocados. Igual, las maderas para los instrumentos eran extraídas de los bosques locales, éstas eran: el quirixindikua, el cirimo y el pino, vendidas por la gente de San Lorenzo y Tingambato; en otras ocasiones, los mismos guitarreros subían a los cerros locales a cortarlas, si bien el corte y selección de madera se regía por una serie de creencias populares de cariz mitológico, como el esperar la luna llena o la luna *sazona* para “tumbar” el árbol. Los pegamentos eran elaborados por los propios guitarreros, quienes para eso utilizaban nervios de res.

Los instrumentos, al ser construidos en otro tipo de taller donde no hubo tanta herramienta, se realizaron de otras maneras a partir de técnicas muy antiguas. Por ejemplo, el banco de guitarrero era una viga de madera de pino de aproximadamente un metro de largo por treinta centímetros de ancho, con altura de veinte o treinta centímetros. La poca altura del antiguo banco de trabajo implica que la anatomía del laudero desempeñe un papel de primer orden en el proceso constructivo; en un banco pequeño necesariamente se trabajaba todo el tiempo sentado, nunca de pie, lo que nos habla de otras técnicas de construcción y otro uso de la corporalidad en el proceso de construcción, donde el cuerpo era una herramienta más de trabajo, pues los pies, rodillas y nalgas realizaban la función de las prensas. Otra parte interesante de los instrumentos antiguos son las proporciones con que fueron construidos, basadas en mediadas anatómicas como el jeme, la cuarta, los dedos, la sesma, un palmo y otras que ya no tienen denominación actual.

Estas técnicas de trabajo y las morfologías de los viejos instrumentos aportan información para conjeturar que la laudería de Paracho tiene raíces profundas y su origen se remonta al siglo XVI. Este tipo de guitarrería permaneció sin transformaciones visibles hasta el siglo XIX, cuando apareció en el pueblo la guitarra séptima, de uso más generalizado en el país, lo que permitió a la gente de Paracho tener mayor movilidad social y nuevas influencias externas. Ya desde el siglo XIX, por medio de recuas y cargadores de mercancías llamados huacaleros, los comerciantes de guitarras, rebozos, objetos de madera torneada y otras mercancías, recorrieron en lomo de bestia caminos lejanos, se iban a



Monterrey, Querétaro, Guadalajara, Morelia y la capital del país.

Precisamente, a los viajes de comercio se debe la presencia de la guitarra sexta en Paracho, pues se dice que fue en uno de los viajes a la ciudad de Querétaro cuando los parachenses tuvieron contacto con tal instrumento. Dicen que compraron un instrumento y lo llevaron a Paracho, pero como no tenía parecido con los que se construían en el pueblo (túa, sirincho, tenor, etcétera) lo sumergieron en agua para que se despegara o desensamblara y así pudieran ver la estructura interna de la guitarra. Ésta no seguía el sistema antiguo, pues interiormente la tapa ya tenía el sistema de varataje conocido como abanicos; además no tenía la tapa extendida sobre el espacio del diapasón, sino que mostraba un diapasón de resalte extendido hasta la boca, puente con cejilla, trastes bien definidos e insertados en las ranuras del diapasón hecho con maquinaria y no con clavijas de madera tallada; además de contar con filetes y ornamentación de marquetería, uno de los aspectos más importantes eran las dimensiones de las plantillas o moldes, que estaban simétricamente trazados. En suma, era una guitarra de seis cuerdas simples del más puro estilo español, seguramente del modelo de Antonio de Torres Jurado, guitarrero andaluz que definió y estableció en el siglo XIX la organología de la guitarra española.

Las primeras guitarras sextas construidas en Paracho, entre 1930 y 1940, no distaron mucho de los antiguos instrumentos, se realizaron con maderas de los bosques locales y utilizaron las herramientas antiguas de adecuación local. En este punto surgen un par de preguntas: si todas las regiones de México tuvieron antiguas dotaciones de instrumentos populares, ¿por qué en algunas regiones pudieron mantenerse hasta nuestros días? y ¿por qué Paracho no conservó su antigua guitarrería e instrumentos?

Varios hechos contribuyeron, de manera irreversible, para que la tradición guitarrera de Paracho se transformara, y con ello cambió la sociedad en su conjunto. Las migraciones nacionales e internacionales, así como la interacción con grandes centros urbanos debida al comercio, permitieron que los guitarreros tuvieran contacto con otras experiencias y técnicas

constructivas, lo que marcaría el inicio de lo que se podría denominar historia de la guitarrería moderna de Paracho. Atinadamente, un viejo guitarrero de dicho lugar nos comentó su experiencia durante una entrevista de campo:

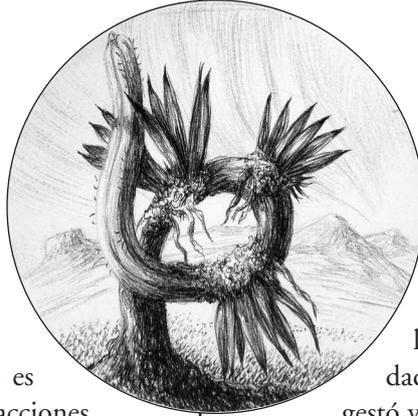
Fue durante la década de 1930 cuando el señor Gerónimo Villafán se fue a México y se llevó a algunos artesanos guitarreros, entre ellos Gerónimo Amezcua, Guadalupe Reyes, Antonio Villafán, Fidel Amezcua, Salvador Zalapa y otros, mismos que con la dirección del señor Gerónimo nos enseñó a hacer guitarras tal como las pedía un español de nombre Vicente Solís, de aproximadamente 75 años, que sabía construir y tocar guitarra; solamente compraba aquéllas que tenían las características que pedía, y fue debido a esto que se nos imponía a hacer la guitarra tal cual, y también así fue como se aprendió esa técnica nueva. De allí para acá, posteriormente se vino de México el señor Gerónimo Amezcua y empezó a impulsar lo que sería la segunda escuela en la perfección de la guitarra, en donde tuvo nuevos aprendices y se comenzó con nuevas técnicas de construcción.

Este tipo de diálogo entre la guitarrería de Paracho y la laudería de España vecindada en el D.F. permitió a los guitarreros michoacanos conocer otras experiencias en la creación de instrumentos musicales. Así, una vez que regresaron al pueblo aplicaron nuevas técnicas de construcción, usaron otras herramientas, diferentes maderas, modelos de plantillas, puntuaciones, etcétera, pero sobre todo, enseñaron a otros guitarreros lo aprendido en la ciudad de México. Las grandes tiendas de instrumentos musicales establecidas en las principales ciudades también contribuyeron a la recreación de la guitarrería local; por ejemplo, la Casa Verkamp mandó marquetería, clavijeros mecánicos, riel especial para entrestar y cuerdas de nylon.

Lo anterior permitió consolidar la guitarrería local y, sobre todo, expandir el horizonte de comercio para el instrumento, pues mientras la guitarra sexta se toca en Michoacán y en todo el mundo, no sucede lo mismo con la guitarra túa. Pero, como en todo, siempre hay alguien que es “el vivo” de la historia y Paracho no fue la excepción: una vez que se dejó de construir a la manera tradicional y se perdieron los instrumentos

antiguos de Paracho, sucedieron otros hechos que allanaron el camino para dar el salto de los viejos cordófonos

...A la guitarra industrial (la mecanización y masificación)



El desarrollo guitarrero de Paracho no es fortuito ni se debe solamente a las interacciones sociales, por lo que debemos tener presente al jiquilpense Lázaro Cárdenas del Río, quien gobernó el país entre 1932 y 1938. Este presidente tuvo particular afecto por los grupos indígenas y uno de sus consentidos fueron los p'urhepecha, a quienes no dudó en apoyar, para bien o para mal. Con el cardenismo llegaron a la meseta p'urepecha los benéficos del desarrollo federal y la educación para indígenas dejó constancia en el pueblo, pues en Paracho se estableció uno de los 33 Centros de Educación Indígena —que más bien eran internados para dejar de ser indios.

Otros hechos que contribuyeron a transformar el paisaje social y geográfico fueron la introducción de la energía eléctrica y el inicio de una brecha de terracería entre Uruapan y Carapan, la cual atravesó, entre otros pueblos, Paracho. Ambos factores permitieron la introducción de máquinas eléctricas que cambiarían para siempre los procesos de producción, pasando de lo artesanal a lo industrial. Asimismo, los nuevos transportes permitieron a los comerciantes de guitarras viajar a otras regiones del país con más facilidad y mayor frecuencia.

Los apoyos cardenistas aplanaron el camino para que, junto con nuevas maderas e influencias externas, llegaran máquinas punteras, cepilladoras, resacadoras, sierras cintas y otras, que con el tiempo y la inversión de capitales permitieron mecanizar la producción y, por consiguiente, transformar a Paracho en una pequeña ciudad semindustrial. Berenice Kaplan, que estudió este proceso de cambio, reportó innovaciones en un sentido empresarial entre 1948-1953, periodo en el que se invirtieron capitales en la localidad para montar y consolidar talleres con plantas de ocho a 30 obreros.

Definitivamente, los nuevos conceptos de maquinaria, obrero y salario rompieron con el antiguo núcleo

de producción y dieron paso a la creación de una elite local de empresarios, cuyo interés por fabricar guitarras se centró en la producción de dinero y no de instrumentos musicales, por lo cual nunca importó la calidad de la guitarra sino su cantidad. Este proceso de industrialización gestó y desarrolló otros, como el problema de la identidad y el cambio, pues Paracho terminó por convertirse y diferenciarse en la región como pueblo de gente mestiza. La industria también aceleró la tendencia urbanizante y ahora es un pueblo que quiere ser ciudad. Por consiguiente, el índice demográfico también aumentó, pues al conformarse como una pequeña ciudad semi-industrial guitarrera, los pueblos vecinos lo observaron como un buen centro para buscar empleo y cambiar su residencia, con lo que nacieron nuevas colonias en la periferia compuestas por gente que procedía de comunidades indígenas, quienes ofrecieron a los industriales mano de obra aún más barata que la obtenida localmente.

Uno de los primeros en ponerse “vivo” para sacarle provecho a la tradición guitarrera local fue Jesús Olivos Monroy (JOM), quien logró consolidar toda una industria guitarrera que hoy se conoce como industrias JOM, cuya marca puede leerse en las palmas de las guitarras de triplay. De la dinastía Monroy se formó toda una genealogía de empresarios, que sin ser guitarreros viven mejor que éstos, pues ahora despuntan entre las familias más ricas no sólo de Michoacán, sino de México. Además de la marca JOM, cada uno de los hijos y nietos ha desarrollado su propia marca y ahora existen La Mestiza, La Española y otras dos fábricas que ostentan el apellido Monroy. No sólo hacen guitarras, también fabrican clavijeros mecánicos (maquinaria) y cuerdas, además de cajas especiales de cartón para embalar y proteger la guitarra al ser transportada. En cada fábrica, la producción diaria fluctúa de 150 a 250 guitarras económicas, que son las elaboradas con madera de pino (las cajas y brazos) y madera de mango (los diapasones), pues todo el proceso es desarrollado con máquinas. A la par, fabrican diariamente entre 40 y 80 guitarras hechas con cedro, palo escrito y palo de rosa



de Brasil, la mayor parte del proceso es hecho a mano por obreros especializados. Los precios de las guitarras económicas van de \$ 160.00 a \$ 200.00, mientras las “finas” cuestan de \$ 300.00 a \$ 1 400.00.

Aquí se debe resaltar que en un principio se industrializó la guitarra sexta, pero actualmente una fábrica como La Española produce industrialmente vihuelas, guitarrones, mandolinas, tricordios y tololoche. Los instrumentos con la marca Monroy, especialmente la guitarra de seis cuerdas, se vende por todo el país, lo mismo que en Sudamérica, Estados Unidos y algunos países europeos; como todas llevan el sello de hecho en México, y particularmente el de guitarras de Paracho, se ha creado una imagen estándar de la guitarrería parachense, que por obvias razones no es muy provechosa para la guitarrería tradicional.

Además de las marcas de los Monroy, existe otra decena de fábricas que en la palma de las guitarras registran marcas como GIL, Dos pinos, Guipar, Ochoa, Estrada, Anota, etcétera, todas enfocadas en la guitarra sexta. Pero ninguna tiene las dimensiones y proyección de las guitarras Monroy, pues sólo ellas compiten con fábricas españolas, japonesas y brasileñas por el mercado nacional e internacional.

Para terminar me gustaría compartir una pregunta: ¿actualmente qué le hace más daño a las guitarras de Paracho, ese producto de una añeja tradición, las guitarras de origen chino, que se ofertan a precios bajos y muy lustrosas, o las guitarras de manufactura industrial fabricadas por empresarios locales, que ahora son los ricos del pueblo? ¿No será como dijo una señora comerciante de guitarras: aquí en Paracho siempre ha habido chinos, pues los chinos son los ricos del pueblo?

BIBLIOGRAFÍA

Ángeles Zalpa, Ramón, “La laudería: origen, actualidad y perspectiva”, tesis de maestría, IMCED, 2004.
 Amezcua Elías, María de Lourdes, “Desarrollo urbano de Paracho y un acercamiento a los problemas del agua y la basura”, en Gustavo López (coord.), *Urbanización y desarrollo de Michoacán*, Morelia, Colmich, 1991.
 Amezcua Gómez, Gerónimo, “Paracho: guitarra y embrujo”, texto inédito, 1998.
 Castillo Janacua, Jesús, *Paracho durante la Revolución* (Estampas y relatos 1890-1930), Morelia, Balsal, 1988.
 Contreras, Juan Guillermo, *Atlas Cultural de México (Música)*,

México, SEP/INAH, 1988.
 De la Peña, Guillermo, *Antropología social de la región p’urhepecha*, Morelia, Colmich, 1987.
 Estrada, Genaro, *Las ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Industria y Trabajo, 1921.
 García López, Abel, ... *Y las manos que hacen de la madera el canto*, Morelia, IMC/FOESCAM, 1997.
 González Casanova, Pablo, *La literatura perseguida por la Inquisición*, México, Grijalbo, 1992.
 Guridi Gómez, Lidia y Abel García López, *Las maderas en los instrumentos musicales de Paracho*, Morelia, UMSNH, 1996.
 Hernández Azuara, César, *El son huasteco y sus instrumentos musicales en los siglos XIX y XX*, México, El Colegio de San Luis/CIESAS, 2003.
 Hernández Vaca, Víctor, “Paracho, la guitarra túa y la Tierra Caliente”, en Jorge Amós Martínez Ayala (comp.) *Una bandolita de oro un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado/Sedeso, 2004.
 ———, “¿Que suenen pero que duren! Historia de la laudería y los instrumentos musicales de la cuenca del río Tepalcatepec”, tesis de licenciatura, Morelia, UMSNH, 2005.
 Lomoholtz, Carl, *El México desconocido*, vol. 2, México, Edinal, 1972.
 López Chavarrí, Eduardo, *Música popular española*, Barcelona, Labor, 1940.
 Martínez Ayala, Jorge Amós, *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado/Sedeso, 2004.
 Mendoza T., Vicente, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1984.
 Ochoa Serrano, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, Colmich/Coljal, 2000.
 Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1995.
 Roubina, Eugenia, *Los instrumentos musicales de arco en la Nueva España*, México, Conaculta/Fonca.
 Santiago Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios de la Nueva España*, México, Jus, 1960.
 Talalla, Joel, “Remembranzas de una guitarra”, texto inédito, 1996.
 Tamayo, Lidia y Sergio Tamayo (coords.), *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, México, UAM, 2001.
 Tourrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1999.
 Vázquez León, Luis, *Ser indio otra vez, la purhepechización de los tarascos serranos*, México, CNCA, 1992.

Entrevistas

Entrevista a Miguel Vejar, músico, 65, Pomakuaran, Michoacán, 2003.
 Nicolás Martínez Martínez, guitarrero, 80, Zamora, Michoacán, 20004.
 Jesús Zalapa Caro, guitarrero, 89, Paracho, Michoacán, 2004.
 Jesús Ramírez Ríos, guitarrero, 89, Paracho, Michoacán, 2004.
 Emilio López, guitarrero, 89, Paracho, Michoacán, 2004.