

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente

*La música en las catedrales
del México Independiente*



Universidad Nacional Autónoma de México

13/14

Nueva época
Marzo 2023

In memoriam
Montserrat Galí Boadella
(1947-2023)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 13/14, marzo de 2023**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella[†], Silvia Salgado Ruelas
y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo de 2023, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México
Distribución gratuita.

Contenido

El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás “Yami” Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UAM-Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música “corta y fácil”	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El <i>Requiem</i> de Mozart en las honras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846 a 1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analía Cherñavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner: 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios,</i> <i>Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua

Antonio Ruiz Caballero

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Introducción

De acuerdo con el musicólogo Giuseppe Fiorentino,¹ en el siglo XVI se podían encontrar en las catedrales y otras iglesias del ámbito hispánico tres tradiciones de canto eclesiástico:

1) el canto llano, es decir, el canto monódico litúrgico;

2) el “canto de órgano”, nombre con el que se conocía en aquella época a la polifonía escrita;

3) y por último, una tradición de canto casi desconocida hoy día, que algunos académicos han llamado “contrapunto improvisado” y que, en términos generales, consistía en la habilidad de improvisar una o más voces o líneas melódicas sobre un canto llano o una melodía previamente escrita.²

Además de estas tradiciones, aparentemente propias de un ámbito “culto” o especializado, Fiorentino ubica otros procedimientos polifónicos más sencillos como:

4) el fabordón y relacionado con éste,

5) otro que llama “polifonía popular”, que sería propio de “hombres y mujeres que no saben de música”, citando al teórico fray Tomás de Santa María.³

Este breve artículo, desde un enfoque principalmente histórico, enriquecido con elementos musicológicos y trabajo etnográfico, tiene por objetivo presentar algunos indicios de la práctica y transmisión en las catedrales novohispanas-mexicanas, así como en ciertos ámbitos indígenas, de esas antiguas tradiciones de canto que dejaron huellas en documentos tales como las actas de cabildo de las catedrales o las crónicas de las órdenes religiosas mendicantes, así como en algunos cantorales de la Catedral de México de los siglos XVIII y XIX. Me interesa

1 Giuseppe Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”, en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, coords. Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014), 147-160.

2 Philippe Canguilhem, “Toward a stylistic history of *Cantare super librum*”, en *Studies in Historical Improvisation. From Cantare super Librum to Partimenti*, ed. Massimiliano Guido (London/New York: Routledge, 2017), 55-71. De acuerdo con Canguilhem, “this way of practicing counterpoint with multiple singers adding two or more parts to the plainchant melody was called *contrapunto concertado* in Spain, *contrapunto alla mente* in Italy, *chant sur le libre* in France, and *sortisatio* in the German speaking countries”. De acuerdo con Fiorentino y con teóricos de la época como Francisco Tovar, no existía diferencia entre el canto de órgano y el contra-

punto; ambos estaban contruidos sobre un tenor o “*cantus firmus* escrito y preexistente”, pero en el canto de órgano las demás líneas melódicas se escribían, mientras que el contrapunto se improvisaba sobre aquel tenor o *cantus firmus*; véase Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado”, 150-151.

3 Giuseppe Fiorentino, “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español”, *Revista de Musicología*, vol. 31, núm. 1 (junio de 2008): 9-39.

también arrojar alguna luz sobre la posible relación entre aquellas prácticas de origen europeo y las que aún pueden ser escuchadas en Santa María Ostula, una comunidad indígena nahua situada en la etnorregión llamada Costa-sierra de Michoacán, a las cuales es posible aproximarse por medio del trabajo etnográfico y la recopilación de testimonios orales.

Para dar cuenta de las continuidades y discontinuidades de tales prácticas en diversos momentos y contextos, acudiré al concepto del “ciclo de la tradición” propuesto por el historiador Carlos Herrejón Peredo, quien señala que “la tradición que en verdad vive es aquella que tiene correspondencia, de tal manera que pueda darse de nuevo, en infinitad de veces, en una larga serie, la *traditio* y la *receptio* recurrentes”. Dicho ciclo está conformado por cinco elementos: “1) el sujeto que transmite o entrega; 2) la acción de transmitir o entregar; 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega; 4) el sujeto que recibe; 5) la acción de recibir”.⁴

Con base en esta idea propongo considerar —a manera de hipótesis— que las prácticas de canto descritas por Giuseppe Fiorentino para el contexto hispánico fueron transmitidas en los ámbitos catedralicio y parroquial por la acción de los clérigos seculares y regulares europeos, así como recibidas y apropiadas por la población local —grupos multiétnicos en las catedrales, e indígenas en las comunidades—, lo que generó en la Nueva España ciclos de tradición desde el siglo XVI. Por diversos factores, entre ellos la inestabilidad política y económica tras la Independencia y el impacto de ciertas reformas litúrgicas, esos

ciclos comenzaron a desdibujarse en las catedrales en el siglo XIX y se interrumpieron en el XX; no así en otros ámbitos —concretamente en pueblos indígenas como Santa María Ostula, en Michoacán— más difíciles de alcanzar por las reformas litúrgicas o con mayor resistencia al cambio, en donde el ciclo continúa su marcha aún actualmente. Conviene aclarar que en los diferentes apartados del texto me referiré a contextos y épocas diferentes, pero el hilo conductor serán siempre la presencia y las transformaciones de las tradiciones de canto enunciadas por Fiorentino.

A lo largo del texto me referiré también a la clasificación que Ignazio Machiarella realiza —basado a su vez en las consideraciones de Walter J. Ong— acerca de los distintos tipos de oralidad musical: 1) oralidad primaria: “expresiones sonoras que no tienen ninguna relación con notaciones o simbolizaciones visibles”; 2) otras que, “aun estando presentes en los contextos en los que hay nociones de la existencia de procesos de escritura, no han sido influenciadas por ella”; 3) aquellas expresiones “que se constituyen a partir de o en relación con la escritura, y por lo tanto se pueden definir como oralidad secundaria”; 4) las expresiones que “se transmiten esencialmente a través de instrumentos de reproducción electroacústica”.⁵ Esta clasificación tiene interés para

4 Carlos Herrejón Peredo, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XV, núm. 59 (1994): 135.

5 Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, [1995]), XXIX. El pasaje original de Macchiarella es el siguiente: “Esistono, infatti, espressioni sonore che non hanno alcun rapporto con simbolizzazioni visive (per esempio nelle culture ad oralità primaria dell’Africa); altre che, pur essendo presenti in contesti in cui si ha nozione della esistenza dei processi di scrittura, non sono da questi influenzate (basti per esempio pensare alla grande quantità di repertori tradizionali ancora assai diffusi in tutte le regioni italiane — come i cosiddetti canti dei contadini, dei carreteri, eccetera); altre ancora che pertanto si possono definire dell’oralità secon-

esta investigación puesto que las tradiciones de canto aludidas se mueven entre la representación gráfica de los sonidos a través de la notación (el canto llano y el canto de órgano) y las prácticas de oralidad secundaria (el contrapunto, el fabor-dón y la polifonía popular).

La transmisión de las prácticas de canto eclesiástico europeo en ámbitos indígenas mesoamericanos

Durante el largo proceso de colonización y evangelización del área cultural conocida como Mesoamérica, el cambio cultural en materia sonora fue notable, pues los sonidos prehispánicos de carácter ritual fueron en gran parte sustituidos por la cultura sonora europea, si bien ambos componentes participaron de un complejo proceso de hibridación cultural,⁶ por medio del cual sobrevivieron algunos elementos precolombinos como las lenguas indígenas o el uso de ciertos objetos sonoros. Entre las manifestaciones sonoras que los europeos trajeron consigo estaban aquellas ligadas estrechamente a la religión católica, que se propagaron por muchos lugares del territorio que llevaría el nombre de la Nueva España.

Los frailes franciscanos, dominicos y agustinos comenzaron el proceso de conversión de la población indígena a la religión católica, aunque también el clero secular hizo lo propio en las

parroquias que poco a poco se establecieron para la conversión y atención espiritual de la población indígena. En las escuelas anexas a los conventos inició la transmisión de saberes europeos a los hijos de los nobles indígenas, saberes que facilitaron la conversión, como la lecto-escritura occidental o como el canto litúrgico, que tenía carácter oficial y era cantado en latín; aunque sabemos que también se usó el canto en lenguas originarias como estrategia para una mejor penetración del mensaje cristiano en los ámbitos indígenas.⁷

En las crónicas, cartas y otros documentos escritos por los integrantes de esas corporaciones religiosas existen indicios de que las tradiciones de canto planteadas por Fiorentino fueron transmitidas por los frailes y clérigos a la población indígena. Tal fue el caso del dominico fray Julián Garcés, nombrado primer obispo de Tlaxcala, quien escribió al papa Paulo III declarando que en su obispado los indios: “aprenden cumplidamente el canto eclesiástico, así el canto de órgano como el canto llano y contrapunto, de tal suerte que no hacen mucha falta músicos extranjeros”.⁸ Por su parte el franciscano fray Jacobo de Testera afirmaba también que “los hijos

daria (rientrano in questo caso i repertori oggetto di questo studio, ma anche certe forme della musica d'arte del passato como le giustiniane del quindicesimo secolo - vedi oltre); altre, infine, che si trasmettono essenzialmente grazie agli strumenti di riproduzione elettroacustica (per esempio i repertori della cosiddetta pop music o della musica 'leggera' eccetera)”.

6 Recupero el concepto de Peter Burke, *Hibridismo cultural* (Madrid: Akal, 2010).

7 Véase al respecto Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993); Berenice Alcántara Rojas, “Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la Psalmódia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún”, tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos (Universidad Nacional Autónoma de México, 2008); Antonio Ruiz Caballero, “Música y cultura sonora para una cristiandad india: los tarascos en el Obispado de Michoacán, 1525-1701”, tesis de doctorado en Historia (Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

8 Fray Juan José de la Cruz y Moya, *Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España*, II (México: Librería de Manuel Porrúa, [1955]), 58.

de los naturales de esta tierra [...] escriben, leen, cantan llano y de órgano y contrapunto, hacen libros de canto, enseñan a otros”⁹

Su compañero de orden, fray Toribio de Benavente “Motolinía”, describió en general el proceso de aprendizaje de tales saberes, en el que participaron los niños y muchachos indígenas. Según el fraile, durante el primer año aprendieron a “leer brevemente, así en romance [castellano] como en latín”, y también a escribir, incluso en sus lenguas. Durante el segundo año aprendieron a hacer “letras grandes y griegas, pautar y apuntar, así canto llano como canto de órgano, hacen muy liberalmente y han hecho muchos libros de ello. Y también han aprendido a encuadernar y luminar”. En el tercer año, escribe el religioso: “les impusimos en el canto [...]. Y como son de vivo ingenio y gran memoria, lo más de lo que cantan saben de coro”.¹⁰

Aún no hemos valorado en toda su dimensión las consecuencias que generó en el mundo sonoro de los grupos indígenas mesoamericanos —en el que aparentemente el canto se aprendía, usaba y transmitía a través de la oralidad primaria— la introducción de prácticas como la lectoescritura de la notación musical europea. En relación con prácticas equivalentes, como la enseñanza de la lectoescritura alfabética, Serge Gruzinski se refiere a una verdadera “revolución de los modos de expresión y comunicación”.¹¹

De acuerdo con la descripción aportada por fray Toribio de Benavente “Motolinía”, en el proceso de transmisión de saberes europeos a los niños indígenas se introdujeron desde el principio la escritura alfabética y la notación musical, seguidas del canto. Podemos hablar entonces de oralidad secundaria, dada la relación entre el canto y su representación gráfica, así como la relación entre el texto alfabético y el canto. Sin embargo, hay que matizar esto si consideramos que el propio Benavente afirma que los muchachos —que en virtud de su formación adquirieron cierto grado de especialización— tenían “gran memoria” y por ende la mayor parte de lo que cantaban lo sabían “de coro”, es decir, de memoria, sin necesidad del uso de la notación musical.

Esa fue también la manera en la que el resto de la población, aquellos que no recibieron tal formación especializada, aprendieron muchos de los nuevos cantos cristianos sin tener acceso a la notación. Por ejemplo, fray Toribio de Benavente afirmaba que en Huejotzingo las indias asistían a una capilla dedicada a la Virgen donde “las más iban luego de mañana a decir sus Horas de Nuestra Señora muy entonadas y muy en orden, aunque ninguna de ellas no sabía el punto del canto”.¹² Es posible que ellas hayan aprendido especialmente otras formas de polifonía oral más sencillas como el fabordón y la “polifonía popular” que menciona Fiorentino.¹³

9 *Cartas de Indias* (Madrid: Ministerio de Fomento, 1877), 62.

10 Toribio de Benavente “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España*, eds. Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Cas-tany Prado (Madrid: Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014), 224-225.

11 Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 76. Gruzinski se refiere a prácticas como “la pintura de gli-

fos, la puesta por escrito, el dibujo cartográfico o la creación plástica”, pero considero que lo mismo puede aplicarse a la lectoescritura del canto y la música europeos.

12 De Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, 183.

13 Véase Fiorentino, “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»”.

Sobre el fabordón tenemos algunos indicios para el ámbito franciscano novohispano, como el *Manual summa de las ceremonias de la Provincia de el santo evangelio de Mexico*, en el cual aparece la mención de esta técnica asociada al canto de los salmos.¹⁴ Asimismo, en ámbitos indígenas administrados por los agustinos hay indicios de ello, como en Charo, en la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, donde fray Pedro Salguero refiere que los indígenas matlaltzincas allí asentados “saben todos los himnos de las festividades grandes, todas las letanías mayores, las letanías de Nuestra Señora de Loreto, el Miserere a fabordón, un responso a canto de órgano, y todo lo cantan de memoria y en sus tonos propios”.¹⁵

De acuerdo con fray Juan de Torquemada, una vez que los indígenas aprendieron de los frailes el canto llano y el canto de órgano —y seguramente también el contrapunto, el fabordón y la polifonía popular, si atendemos a los testimonios citados anteriormente—, “después acá unos a otros se lo van enseñando y hay entre ellos muchos y muy diestros cantores y maestros de capilla”.¹⁶ También los franciscanos de Guadalajara informaban hacia 1570 que en la Custodia de Jalisco —aún dependiente de la provincia de

San Pedro y San Pablo de Michoacán— había en cada convento un “indio maestro”, quien enseñaba “a leer, escribir, y contar, y tañer, a todos los muchachos que se quisieren enseñar, y así son ya muchos diestros en el canto y música”.¹⁷ De estos testimonios se deduce que el ciclo de la tradición se había instalado entre la población indígena, incluso sin necesidad de la mediación de los frailes y clérigos europeos.

Tradiciones de canto en las catedrales novohispanas

En los archivos de las catedrales novohispanas abundan también las noticias sobre la presencia de algunas de las tradiciones que establece Fiorrentino, especialmente el canto llano, el canto de órgano, el contrapunto y el fabordón. No podría ocurrir de otra manera, pues las catedrales americanas fueron herederas en gran medida —en organización, en costumbres litúrgicas y en muchos otros aspectos— de sus homólogas en la península ibérica.

Por ejemplo, a fines del siglo XVI se contrató a un músico en la Catedral de México para enseñar tales tradiciones a los niños. El 13 de julio de 1599 el cabildo eclesiástico decidió lo siguiente:

Este día, por muerte del padre Barrientos, que tenía a cargo los niños del coro, se nombró por

14 *Manual summa de las ceremonias de la provincia de el santo evangelio de Mexico: Segun el orden del capitulo general de Roma, el año de 1700* (México: Miguel de Rivera Calderón, 1703), 23, 34.

15 Pedro Salguero, *Vida del venerable P. y exemplarissimo varon, el M. F. Diego Basalenque, provincial que fue de la Provincia de San Nicolas de Michoacan, de la orden de N. P. San Agustín* (México: Viuda de Bernardo Calderón, 1664), 28v.

16 Juan de Torquemada, *Tercera parte de los veynte y un libros rituales y monarchia indiana con el origen y guerras de las Yndias Occidentales, de sus pobladores, de su descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra* (Sevilla: Mathias Clavijo, 1615), 243.

17 “Relación que los franciscanos de Guadalajara dieron de los conventos que tenía su orden, y de otros negocios generales en aquel reino”, en *Códice franciscano*, p. 169. Lamentablemente no conocemos la información que al respecto debieron proporcionar los franciscanos de Michoacán para la visita del licenciado Juan de Ovando al Consejo de Indias hacia 1569-1570, a cuyo interrogatorio responden estos informes de los religiosos de México y Guadalajara. En un documento de este tipo debieron informar los religiosos michoacanos sobre las características de la enseñanza en los conventos de esta provincia.

su maestro y con el salario que el dicho difunto tenía, a Francisco de Covarrubias, ministril, porque así pareció ser muy conveniente, para enseñarles canto llano, de órgano y contrapunto.¹⁸

Poco después, al inicio del siglo XVII, las actas de cabildo indican que estaban presentes también estas tradiciones en la Catedral de Valladolid de Michoacán. En 1606 el cabildo acordó:

que el dicho Luis de Montes de Oca se recibe por cantor que cante su voz de contralto y contrapunto [...], y que todos los días tenga lección pública de canto llano y de órgano de diez a once en esta catedral enseñando a todos los que vinieren a aprender, y a los tiples y cantores de la iglesia.¹⁹

El término que se usaba en la época para designar la acción de improvisar una segunda línea melódica sobre la principal era “echar contrapunto”, como se puede ver en las actas capitulares de la Catedral de Puebla en 1679, cuando se presentó a oposición por el magisterio de capilla el cantor Agustín de Leiba; a este pretendiente, como parte del examen, se le mandó que entrara a dirigir la capilla y “echar el contrapunto”.²⁰ Respecto de ese mismo examen, en el cual salió triunfador el otro contendiente, Antonio de Salazar, un acta posterior registra que, entre

otras cosas, a ambos se les mandó cantar sobre un libro de canto de órgano o polifonía, tapando una voz “para que la supliesen”; además de cantar “en otro de canto llano, echando contrapunto”, es decir, improvisando una segunda línea melódica sobre el canto llano escrito en el libro.²¹

Por lo que respecta al fabordón, tenemos menciones explícitas de su uso en la Catedral de México en 1700 y en 1742.²² Asimismo, en un *Manual de ceremonias* de la Catedral de Valladolid de Michoacán formado a fines del siglo XVIII, se hace referencia al canto del himno *Iesu corona* y de salmos de vísperas *de commune virginum* “de fabordón” en el marco de la procesión de la fiesta de San Ramón Nonato.²³

A partir de los indicios aquí presentados, queda claro que el canto llano, el canto de órgano, el contrapunto y el fabordón eran tradiciones de canto presentes en las catedrales novohispanas, tanto en la enseñanza como en la práctica litúrgica. El ciclo de la tradición estaba en plena marcha también en estas instituciones. En el cuadro 1 resumo los elementos del ciclo de la tradición respecto de las prácticas de canto eclesiástico en las catedrales, así como en las parroquias, doctrinas y capillas de visita situadas en ámbitos indígenas.

18 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 4, fol. 225v., 13 de julio de 1599.

19 Archivo Capitular de la Catedral de Morelia (ACCM), *Actas de cabildo*, libro 1, fol. 183v., 16 de noviembre de 1606.

20 Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (en adelante AVCMP), *Actas de cabildo*, libro 17, fol. 244v., 23 de junio de 1679.

21 AVCMP, *Actas de cabildo*, libro 17, fol. 247-248, 11 de julio de 1679.

22 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 25, fs. 160v-161, 9 de marzo de 1700; y libro 36, fs. 29-29v., 12 de enero de 1742.

23 *Manual eclesiástico de las sagradas ceremonias conforme a los ritos, práctica y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán* (manuscrito), 1850. Se trata de una copia del original escrito en la segunda mitad del siglo XVIII durante la gestión episcopal de fray Antonio de San Miguel Iglesias, según se dice en el prólogo.

Cuadro 1. El ciclo de la tradición en catedrales y en ámbitos indígenas.

Elementos del ciclo de la tradición	Catedrales	Parroquias, doctrinas y visitas en ámbitos indígenas
1. Sujeto que transmite o entrega.	Maestros de capilla, sochantres, cantores, ministriles a quienes se da salario como maestros de “los niños del coro”.	Primer momento: frailes y clérigos seculares. Segundo momento: cantores indígenas formados en las prácticas de canto eclesiástico.
2. Acción de transmitir o entregar.	Escoleta, colegios de infantes (donde los hubo).	1. Cantores especializados: escuelas de cantores anexas a conventos o parroquias. 2. Pueblo en general: enseñanza del catecismo, canto de la doctrina y “canciones devotas” como acto devocional.
3. Contenido de la tradición.	Canto llano, canto de órgano, contrapunto, fabordón.	1. Cantores especializados: canto llano, canto de órgano, contrapunto, fabordón. 2. Pueblo en general (hombres y mujeres): fabordón y polifonía popular.
4. Sujeto que recibe.	Seises, mozos de coro, clérigos al servicio de la catedral.	1. Cantores especializados (hasta el presente). 2. Pueblo en general (hasta el presente).
5. Acción de recibir.	Se deduce de la continuidad de la tradición hasta el siglo XIX. De acuerdo con Giuseppe Fiorentino, “las capillas musicales catedralicias tuvieron una función fundamental en la formación de músicos profesionales: la misma estructura que proveía la música para las ceremonias de culto era la que se encargaba también de la formación de los cantores”. (Giuseppe Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado”, 147).	Se deduce de la continuidad de la tradición hasta el presente. De acuerdo con fray Juan de Torquemada, después de las primeras enseñanzas del canto por los frailes, los indios continuaron enseñándolo “unos a otros”. (Juan de Torquemada, <i>Tercera parte de los veynete y un libros rituales de monarquía indiana con el origen y las guerras de las Yndias Occidentales, de sus pobladores, de su descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra</i> . Sevilla: Mathias Clavijo, 1615, 243).



Figura 1. ACCMM, Cantoral M01, f. 079v-080r. Foto: Silvia Salgado Ruelas.



Figura 2. ACCMM, Cantoral M01, f. 082v-083r. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

***Et incarnatus est*: prácticas de ornamentación del canto monódico en los cantorales de la Catedral de México**

En los cantorales de la Catedral de México es posible encontrar indicios sobre la continuidad y las transformaciones de algunas de las tradiciones de canto eclesiástico antes referidas. Algunos de estos libros contienen posibles indicios de prácticas de oralidad secundaria, como el contrapunto o el fabordón, que servían para ornamentar el canto llano. Ejemplo de ello es el cantoral M01 de la Catedral Metropolitana de

México, que contiene obras –sobre todo del siglo XVIII– para ser cantadas en el marco de la misa. Como podemos ver en la fig. 1, se trata de canto monódico. A partir de las palabras *Et incarnatus est* (fig. 2), el texto está escrito en color rojo.

Se trata del *Credo* —oración que se reza o se canta en la segunda parte de la misa, después de la homilía o sermón (véase el esquema general de la misa en el cuadro 2)—, que en términos generales es la declaración pública de un católico respecto de sus creencias y de su adhesión a la Iglesia.

Cuadro 2. Partes cantadas de la misa en la liturgia tridentina y en la época posterior al Concilio Vaticano II.²⁴

Propio	Ordinario	Equivalente en la liturgia post Vaticano II
Introitus		Canto de entrada
	Kyrie Eleison	Señor, ten piedad
	Gloria in excelsis	Gloria
Alleluia		Aleluya
	Credo	Credo
Offertorium		Ofertorio
	Sanctus	Santo
	Agnus Dei	Cordero de Dios
Communio		Comunión

24 Este esquema se basa en general en la propuesta de Juan Carlos Asensio Palacios, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas* (Madrid: Alianza Música, 2011), 190.

La frase resaltada en rojo en la fig. 2 son las palabras: *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est*, que en la versión en español actualmente en uso se traduce como: “Y por obra del Espíritu Santo se encarnó de la Virgen María y se hizo hombre”. Resaltar en rojo esta frase en el cantoral referido indica retóricamente que son las palabras más importantes en el Credo, porque se trata del misterio de la Encarnación de Cristo en el que se sustenta la religión católica. En los manuales litúrgicos antiguos se mandaba que, al llegar a este punto durante el rezo o canto del Credo, los fieles debían ponerse de rodillas. El *Costumbrero* de la Catedral de México señala al respecto lo siguiente:

El preste en el altar mayor entonará el Credo, y Su Ilustrísima con el venerable cabildo lo rezará hincándose al *et incarnatus*, y acabado de rezar se sientan, y la capilla de músicos sigue cantando con solemnidad el credo, y llegando a las mismas palabras: *et incarnatus*, se hincarán todos, menos los señores preste y ministros del altar, que sólo se quitarán el bonete.²⁵

Pero a través de las sonoridades también debía resaltarse esta frase, marcando un contraste con el resto de las palabras. En ese sentido, es posible que estas palabras específicamente fuesen ornamentadas improvisando una segunda línea melódica —en contrapunto o en fabordón— para darles el realce aludido, dado que la práctica de adornar y resaltar esta frase era co-

mún desde el siglo xv en Europa.²⁶ Incluso en contextos como en el Escorial, donde el uso de la polifonía escrita estaba prohibida por orden de Felipe II buscando la austeridad del canto eclesiástico, se usaba el fabordón como procedimiento que permitía resaltar aquella frase;²⁷ esto nos muestra también que tales prácticas no eran consideradas polifonía —o canto de órgano, en la terminología de la época—, sino una técnica para ornamentar el canto llano.

En las actas de los cabildos eclesiásticos es común encontrar que la tradición es casi siempre preferida frente a la innovación. Incluso después de la Independencia y durante el convulso siglo xix, el puerto más seguro para instituciones eclesiásticas como las catedrales fue el apego a la tradición. Quizá con ello tiene que ver que durante aquel siglo se hayan copiado algunas misas que estaban en uso desde el siglo xviii y que vienen al caso porque contienen pasajes a dos partes que pueden estar relacionados con las prácticas de ornamentación del canto llano aludidas.

26 Antonio Alcalde, *El canto de la Misa. De una “liturgia con cantos” a una “liturgia cantada”* (Santander: Sal Terrae, 2002), 59.

27 Véase al respecto la crónica de fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (Madrid: Aguilar, 1963), 333, en la que se menciona que los monjes jerónimos no usaban la polifonía, sino una “consonancia llana que llaman fabordones”; citada por Lorenzo Candelaria, *The Rosary Cantoral. Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo* (Rochester/Woodbridge: University of Rochester Press, Boydell & Brewer Limited, 2008), 182. De acuerdo con Sergi Zauner, para algunos teólogos del siglo xvi como Diego Pérez de Valdivia el fabordón encarnaría el ideal polifónico de la Iglesia contrarreformista (Sergi Zauner, “El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico”, *Revista de Musicología*, vol. 38, núm. 1 (enero-junio 2015): 50-51.

25 Vicente Gómez, *El Costumbrero de la Catedral de México, 1819* (México: Diócesis de San Cristóbal de Las Casas, Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2004), 99-100.



Figura 3. ACCMM, Cantoral M02, f. 038v.-039r. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

Un buen ejemplo de ello lo podemos ver en el cantoral que lleva la signatura M02 y que contiene varias misas. La fig. 3 muestra un Credo; la primera frase: *Credo in unum Deum* no se escribía porque la entonaba el sacerdote que celebraba la misa usando la fórmula melódica correspondiente al modo en que ese Credo estaba escrito. Acto seguido, el coro comenzaba cantando: *Patrem omnipotentem*, etcétera. Como podemos ver en la misma imagen, se trata de canto monódico que se puede caracterizar también como canto figurado, es decir, las figuras son diferentes porque los sonidos que representan tienen diversa duración; por ello también se conoce como canto mensural.²⁸

28 Cabe señalar que el canto figurado estuvo presente en la Catedral de México al menos desde fines del siglo XVII, cuando encontramos en las actas capitulares la primera mención (ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, f. 318, 3 de septiembre

Al llegar a la frase: *Et incarnatus est* (fig. 4) —cuyo importante significado he explicado anteriormente— encontramos que, en lugar de que se use para el texto tinta de otro color, como en el cantoral M01, en este caso hay una segunda línea melódica escrita en notas rojas por encima de la melodía principal, escrita en notas negras. A mi parecer, esto constituye un testimonio del uso de las prácticas de ornamentación del canto

de 1688; en esta sesión se le mandó a un maestro de apellido Carrión continuar como responsable de los libros de canto llano y canto figurado), y hasta fines del XIX, cuando encontramos la última (ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 93, fol. 079-080, 7 de julio de 1893. El reglamento del Colegio de Infantes aprobado el 7 de febrero de 1893 señalaba que los muchachos debían recibir cada tercer día “cátedra de canto llano, canto figurado, teoría y violín”).



Figura 4. ACCMM, Cantoral M02, f. 040v.-041r. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

monódico y señala claramente que se mantuvieron en uso hasta el siglo XIX.²⁹

Sin embargo, en este convulso siglo, que afectó en varias formas a las catedrales mexicanas, es notoria una decadencia reflejada en las prácticas de canto y música eclesiásticas y en la paulatina desaparición de las tradiciones de ornamentación e improvisación. Esto debido a la falta de dinero que repercutió en la carencia de personal suficiente y eficiente, así como a una pre-

caria formación musical y litúrgica de clérigos y músicos empleados. También se hizo notar la influencia de nuevos estilos musicales, aceptados por algunos eclesiásticos, pero duramente criticados por otros al considerar que se trataba de una invasión de la música profana que restaba solemnidad a las ceremonias. Ejemplo de ello es la sesión celebrada el 10 de enero de 1837, en la cual el cabildo de la Catedral de México ordenó, entre otras cosas, que no se tocaran piezas teatrales en ese recinto.³⁰

29 Es necesario tomar en cuenta que manifestaciones como los fabordones, además de ser prácticas de oralidad secundaria, es decir procedimientos de improvisación oral sobre el canto monódico que se hallaba escrito en los cantorales, también se plasmaron en soportes escritos (a dos o más partes) ya desde los siglos XV y XVI (véase Zauner, "El fabordón hispánico como *res facta* salmódica", 54-61), de manera que no resulta extraño que en los cantorales decimonónicos de la Catedral de México aparezcan por escrito ornamentaciones del canto monódico como las que aquí presento.

30 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 123, 10 de enero de 1837. En realidad la presencia de las piezas teatrales o de obras litúrgicas con influencia de la música teatral había sido denunciada desde el siglo XVIII y no sólo en la Nueva España; es conocida la postura del padre Feijoo, quien atribuía la falta de gravedad, devoción y modestia de la música eclesiástica en esa época a la influencia italiana. Al respecto véase Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, I

Estas y otras prácticas fueron vistas como “abusos” y “deformaciones” del canto litúrgico, sobre todo a finales del siglo XIX y principios del XX. En 1902, el maestrescuela de la Catedral de México se lamentaba por el estado del canto eclesiástico en ese recinto:

Siguiendo los puntos propuestos por el señor maestrescuela que quedaron pendientes, se trató sobre los defectos en el coro y en el altar. El mismo señor maestrescuela expuso largamente las deficiencias que se notan en el canto del coro, todo es con el fin de probar que lo que se canta actualmente no es canto llano, ni toledano, ni romano, sino una cosa que no encuentra cómo calificar, pero sí muy impropia de la catedral. Acerca de lo del altar dijo que tampoco los señores que cantan las misas lo hacen como se debe [...]. Y en cuanto a los ministros, exceptuando al Padre Luna, ninguno canta los evangelios y epístolas en el tono debido [...].³¹

En la visión pesimista que presenta el sacerdote aludido, queda claro que el antiguo ciclo de la tradición respecto del canto eclesiástico se hallaba desdibujado en la institución catedralicia.

La reacción contra esos “abusos” es la que llevó al intento de “restauración” del canto gregoriano, iniciada por los monjes del monasterio benedictino de Solesmes, y a la reforma litúrgica establecida por el *Motu proprio* “*Tra le sollicitudine*” del papa Pío X el 22 de noviembre de 1903.³²

A partir de la promulgación de este documento, en todo el orbe católico los obispos publicaron cartas pastorales e instruyeron a su clero para poner en marcha la renovación de la música litúrgica, sustituyendo las viejas prácticas de canto eclesiástico por la tradición surgida del monasterio benedictino de Solesmes.³³

Para responder al llamado del pontífice, por citar un ejemplo, se fundó en 1914 la Escuela de Música Sacra de Morelia —conocida después con el nombre de Conservatorio de las Rosas— a iniciativa del padre José María Villaseñor, canónigo de la Catedral de Morelia. Villaseñor tenía en mente formar músicos con tres objetivos:

- a) cumplir con los lineamientos establecidos en el *Motu Proprio* [...]; b) satisfacer las necesidades musicales en los múltiples templos de Michoacán y demás estados circunvecinos para esplendor del culto y, c) formar en las *Scholae Cantorum* de los templos, los coros que habrían de tomar parte en los servicios litúrgicos.³⁴

El viejo ciclo de la tradición se había roto del todo, y se puso en marcha uno nuevo que tendría como contenido de la transmisión el canto gregoriano de Solesmes. A su vez, dicho ciclo sería interrumpido por una nueva reforma litúrgica a partir del Concilio Vaticano II, celebrado a mediados de la década de 1960. Sin embargo, existen indicios de que algunas de

(Madrid: D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1778), 279, 296.

31 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 93, 23 de enero de 1902.

32 Ismael Fernández de la Cuesta, “La restauración del canto gregoriano en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2 (1991): 481-488.

33 Véase Ángel Medina, “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX”, *Música oral del sur*, núm. 8 (2009): 11-23.

34 Hirepan Solorio Farfán y Raúl Wenceslao Capistrán Gracia, “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder”, *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*, vol. 8, núm. 15 (2020): 32.

las antiguas tradiciones de canto planteadas por Fiorentino, como el canto monódico o los procedimientos de improvisación oral usados para ornamentar aquél, permanecieron vivas —al menos parcialmente— en otros lugares en los que fue más difícil implementar aquellas reformas. A continuación presentaré un caso concreto.

Santa María Ostula, la pervivencia de una tradición

Desde la época colonial, las catedrales fueron importantes centros de irradiación cultural, pues eran capitales de extensos territorios —conocidos como diócesis u obispados— en los cuales estaban establecidas varias parroquias para la atención espiritual de la población. Muchos de los sacerdotes que ocuparon las parroquias fueron formados en las escoletas y los colegios de infantes de las catedrales donde, entre otras cosas, aprendieron el canto eclesiástico a partir de las tradiciones que presenté anteriormente, y luego posiblemente lo transmitieron en las parroquias del obispado, incluidas aquellas con población indígena.³⁵

Un caso concreto en el que aún encontramos vivas algunas de estas tradiciones es Santa María Ostula, una comunidad indígena nahua

situada en la Costa-sierra de Michoacán. Es difícil rastrear en fuentes escritas el proceso histórico concreto por medio del cual los saberes litúrgicos y musicales fueron transmitidos a la población de este lugar desde la época colonial, pero sabemos que la conversión —y posiblemente con ella la transmisión de saberes litúrgico-musicales— fue iniciada por los franciscanos y, especialmente, los agustinos que establecieron misiones en la costa de la Mar del Sur (el Pacífico) a partir de la década de 1530; sabemos también que desde la década de 1570 aquella región, conocida como la provincia de los Motines,³⁶ fue administrada por sacerdotes seculares que dependían del obispado cuya sede se encontraba en la ciudad de Valladolid de Michoacán; por tanto, era la catedral de aquella ciudad la que regía en términos litúrgicos y musicales para todas las parroquias de la diócesis y sus visitas, incluido el pueblo de Ostula.³⁷

Si bien no contamos con muchos más indicios sobre dicho proceso a partir de la documentación, en cambio existen aún ciertas personas

35 Aún falta para el Obispado de Michoacán un estudio como el de Taylor sobre los clérigos seculares para el caso de la Arquidiócesis de México (véase William Taylor, *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*. 2 vols. (Zamora: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, El Colegio de México, 1999). Pero es posible inferir que en la diócesis michoacana los sacerdotes diocesanos, auxiliados por las personas que Taylor define como las “redes seculares” de los párrocos, tuvieron también un papel importante en asuntos como la intermediación entre las autoridades eclesiásticas y la feligresía, así como en la transmisión de saberes como los catequéticos, litúrgicos y sonoros o musicales.

36 Existen diversas interpretaciones sobre el origen del nombre de esta provincia. Entre las más presentes está la incidencia de constantes rebeliones o “motines” por parte de los pobladores indígenas de la región; se habla también del acontecimiento de un motín de marineros contra su capitán frente a las costas de la Mar del Sur; por último, se habla de la derivación del término de una lengua indígena, posiblemente el náhuatl. Véase David Figueroa Serrano, “Litorales de la memoria: un acercamiento a la percepción del territorio y las relaciones interétnicas en Pómaro, una comunidad nahua de la costa-sierra de Michoacán”, tesis de doctorado en Ciencias Humanas en el área de Estudios de las Tradiciones (El Colegio de Michoacán, 2012), 130-131.

37 Antonio Ruiz Caballero, “Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano: el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula”, tesis de doctorado en Historia del Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2021).

cuyo testimonio de carácter oral puede ayudar a trazar la posible relación entre las prácticas conservadas en Ostula y las que en otro tiempo existieron en las iglesias novohispanas y mexicanas, según vimos en los apartados anteriores. En Ostula existe un grupo de “cantores oficiales” formado por cuatro personas: Celerino Martínez Mata –quien funge como maestro cantor o coordinador de la cantoría–, Nicomedes Domínguez Flores, Rómulo Balvino Macías y Gelasio Nemesio Alejo. Estas personas mantienen viva la tradición del canto litúrgico en latín para la mayor parte de las fiestas religiosas. El canto en lengua latina se usa sobre todo en ceremonias que derivan de la liturgia tridentina como las *vísperas*, *laudes* y *tercias* que se cantan en las fiestas principales, además de otras ceremonias como el Oficio de Tinieblas, que tiene lugar en Semana Santa.³⁸ Cabe señalar que estos cantores saben leer los textos, aunque no conocen el significado de las palabras en latín; dichos textos están consignados en libros, cuadernos copiados a mano y fotocopias. En cuanto a las melodías, los cantores las saben de memoria, por lo que en este caso podemos hablar de otro tipo de oralidad secundaria que depende de la lectura de los textos, pero no de la notación musical.

La mayor parte del repertorio en latín se canta a dos partes –sobre todo los salmos y los himnos interpretados en las ceremonias mencionadas– aunque está presente también el canto monódico en otras partes de la liturgia como las antífonas, oraciones, bendiciones, entre otras. En otro lugar he analizado más de-



Figura 5. Celerino Martínez, cuaderno de la misa cantada en latín (carátula).

Foto: Antonio Ruiz C.

tenidamente este repertorio, sobre todo el que está ligado a la Cuaresma y la Semana Santa,³⁹ pero en este caso basta decir que considero que es heredero del canto llano, y de las prácticas de ornamentación de éste, especialmente del fabordón y de la “polifonía popular” de la que trata Giuseppe Fiorentino recuperando a Tomás de Santa María.

Los cantores aún recuerdan cuando, en la década de 1970, los sacerdotes llevaron a Ostula la noticia de que se realizarían cambios en la liturgia por orden del Vaticano. A partir de entonces la misa fue celebrada en español, desde luego sin

38 Ruiz, “Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano”, 154-161.

39 Ruiz, “Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano”, 289.

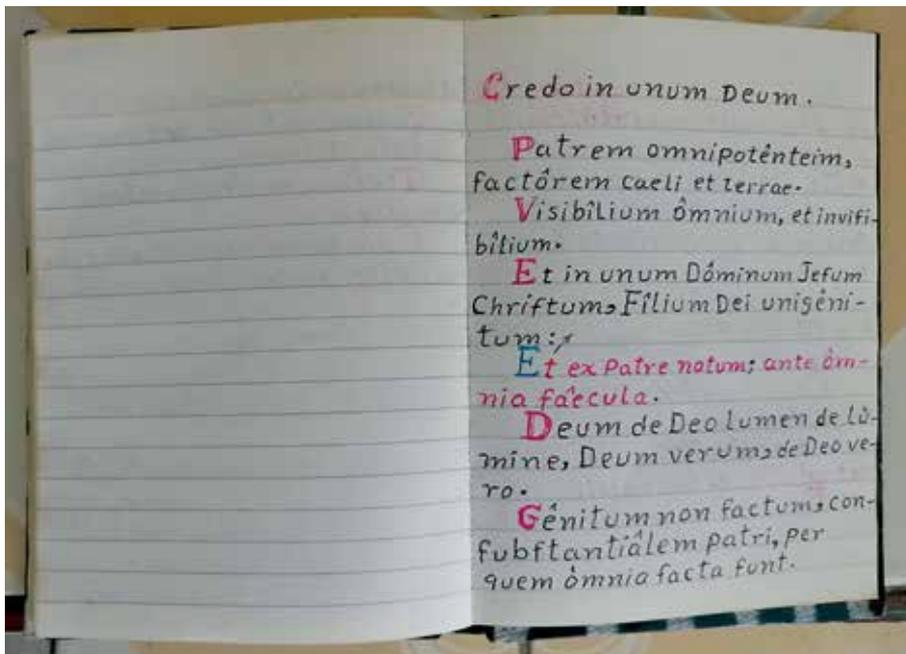


Figura 6. Celerino Martínez, cuaderno de la misa cantada en latín (Credo).
Foto: Antonio Ruiz C.

la participación de los cantores, y desde entonces a la fecha ha existido presión por parte de los ministros para que la cantoría deje de celebrar otras ceremonias con canto en latín por no estar acordes con la liturgia oficial en uso.⁴⁰

Sin embargo, el maestro cantor, don Celerino Martínez, aún recuerda los “tonos”⁴¹ de gran

parte de la “misa cantada”, incluido el Credo. En uno de los pequeños cuadernos copiados a mano que el cantor posee —que en la portada tiene escrito precisamente el título “Misa cantada en latín” (fig. 5)—, podemos ver escrito ese texto en la antigua lengua litúrgica, sin notación musical (figs. 6 y 7), y es muy interesante que, al igual que en los cantoriales de la Catedral de México que presenté líneas arriba, la frase: *Et incarnatus est* está resaltada, en este caso con tinta de color azul y con otro tipo de letra (fig. 7). El texto del Credo a su vez fue copiado de un antiguo misal que los cantores guardan en un mueble ubicado

40 Entrevista realizada por el autor a los cantores Celerino Martínez Mata, Nicomedes Domínguez Flores y Rómulo Balvino Macías en Ostula, Michoacán, el 3 de marzo de 2022.

41 Es el término local o *emic* para referirse a la melodía propia de cada canto, que le da identidad frente a otros.

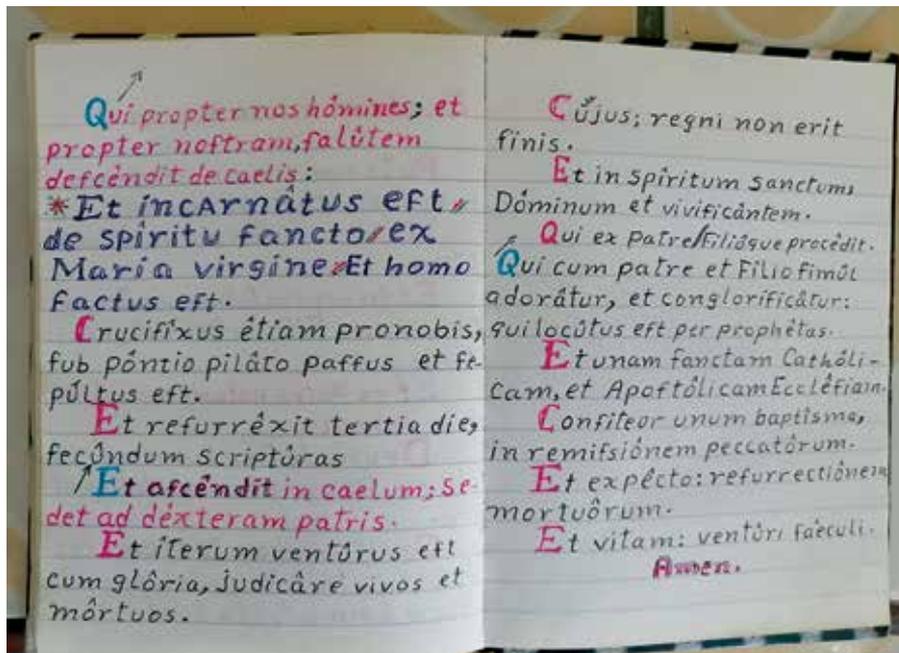


Figura 7. Celerino Martínez, cuaderno de la misa cantada en latín (Credo). Foto: Antonio Ruiz C.

en el coro de la iglesia;⁴² en ese libro, asimismo, podemos ver que la frase *Et incarnatus est* está señalada por medio de un asterisco, indicando posiblemente también un cambio en la voz para recitarla o cantarla (fig. 8).

Al ser cuestionado sobre estas señales distintivas de la frase *Et incarnatus est* en el cuaderno, el cantor respondió lo siguiente:

En el credo en español hay un momento en que le hacen una reverencia, la gente como que se postra, se hinca, y hacen una reverencia [...]. Entonces, en latín, esa parte [...] en ese tiempo hasta el sacerdote está de rodillas y terminándose eso se vuelve a sentar en su lugar y sigue el canto como lo iban haciendo. Como que le guardaban un respeto, una... una reverencia.⁴³

42 No conozco los datos de la edición, pues no cuenta con portada que dé cuenta de ellos, pero de las aprobaciones que contiene se infiere que puede tratarse de una edición del siglo XVIII.

43 Entrevista realizada por Antonio Ruiz Caballero a los cantores Celerino Martínez Mata, Nicomedes Domínguez Flores y Rómulo Balvino Macías en Ostula, Michoacán, el 3 de marzo de 2022.



Figura 8. Misal perteneciente a la cantoría de Ostula, ca. siglo XVIII. Foto: Antonio Ruiz C.

Don Celerino recuerda que, cuando aún estaba en uso la misa en latín, el sacerdote iniciaba con la entonación *Credo in unum Deum*, misma que aparece escrita en el cuaderno (véase fig. 6 y apéndice) y cuya melodía tiene bastante correspondencia con la entonación para los domingos y la infraoctava que aparece en el misal antiguo (fig. 8); acto seguido continuaban los cantores entonando el resto de la obra a dos voces. En la memoria del cantor aún se conservan las dos líneas melódicas, y fue capaz de cantarlas, aunque con alguna dificultad, sobre todo la más aguda, porque las notas más altas no están dentro de su rango vocal. A partir de la grabación obtenida realicé una reconstrucción parcial de la obra, que incluyo como apéndice.

En ese apéndice podemos ver que se trata de una obra en ritmo ternario, al igual que el Credo contenido en el cantoral M02 de la librería de cantorales del ACCMM. Sin embargo, exactamente al contrario del Credo de la catedral, cantado monódicamente con ornamentaciones en bifonía, en Ostula la mayor parte del Credo se cantaba a dos partes, mientras que el *Et incarnatus est* se cantaba de manera monódica y con un ritmo más flexible y pausado. Pero el principio retórico es el mismo, esa importante frase es resaltada por medio de un cambio notable en la melodía, el ritmo y el adorno.

Reflexiones finales

Durante los tres siglos que abarca el periodo vi-reinal, la cultura sonora eclesiástica europea fue transmitida y arraigó en la Nueva España, desde las catedrales hasta las parroquias y capillas de visita ubicadas en la periferia de los obispados, incluidas aquellas con población indígena. Además del canto llano, en las catedrales estuvieron

presentes otras tradiciones consideradas propias de cantores especializados, como el canto de órgano o polifonía y el contrapunto improvisado, pero también tuvo amplio uso el procedimiento más sencillo conocido como fabordón. En los ámbitos indígenas existen indicios de la transmisión de las mismas tradiciones de canto, pues allí se formaron grupos de músicos y cantores cuyos integrantes de igual manera tuvieron cierto grado de especialización; pero también se generalizó el uso de procedimientos más simples, como el llamado “polifonía popular” por Giuseppe Fiorentino, propio de aquellos que no conocían la lectoescritura musical y que constituían la mayor parte de la población.

En ambos casos se generaron ciclos de tradición que aseguraron la continuidad de tales prácticas durante siglos. A pesar del prestigio del cual gozaba la tradición frente a la innovación, las catedrales —al ser los centros litúrgicos y musicales rectores de las diócesis, y al tener una relación directa con la autoridad de Roma después de la Independencia— fueron más permeables a los cambios, sobre todo a aquellos generados por reformas litúrgicas profundas como las que iniciaron con el *Motu proprio* de Pío X o por el Concilio Vaticano II, que determinaron el fin de los correspondientes ciclos de tradición.

En cambio, en contextos de la periferia de ciertas diócesis como la de Michoacán, como es el caso de la comunidad indígena nahua de Santa María Ostula, la introducción de tales reformas fue un proceso más complicado debido a factores como la lejanía con respecto al centro episcopal, las condiciones históricas de aislamiento y la tendencia a conservar las costumbres por estar estrechamente ligadas a la organización comunitaria y a las identidades locales.

En el caso de esta comunidad, el ciclo de la tradición que atañe a prácticas de canto en latín derivadas del canto llano, el fabordón y la polifonía popular continúa su marcha, si bien actualmente está amenazado por nuevos factores como el cambio cultural motivado por la migración, el contacto más constante de sus pobladores con personas y grupos ajenos —incluido el turismo nacional y extranjero— o la influencia de los medios masivos y las redes sociales, entre otros elementos que afectan sobre todo a las generaciones más jóvenes, lo que deriva en la posible interrupción del ciclo en el mediano plazo.⁴⁴

El estudio comparativo de las tradiciones musicales en ámbitos aparentemente tan diferentes como las catedrales y las comunidades indígenas, tanto a nivel sincrónico como diacrónico, puede ayudar a comprender mejor ambos casos. La tradición viva del canto en latín —monódico y a dos partes— en una comunidad como Ostula puede ayudar a entender cómo funcionaron en otro tiempo la liturgia y el canto que le era propio en las catedrales y en otras iglesias, y especialmente cómo funcionaban algunas técnicas de ornamentación del canto llano. En sentido inverso, no es posible entender la tradición de canto en Ostula sin recurrir al estudio de las tradiciones litúrgicas y musicales que en el pasado funcionaron en las catedrales y otras instituciones eclesiásticas, desde donde irradiaron a otros lugares de las diócesis, incluidas las parroquias y visitas situadas en ámbitos con población indígena.

44 Es necesario también llamar la atención sobre el tipo de valoración que se hace en la comunidad acerca de estas prácticas en términos de costumbres religiosas y no en el sentido de un patrimonio cultural cuya conservación pueda ser relevante para los pobladores de Ostula, más allá del ámbito religioso.

Abreviaturas

- ACCM: Archivo Capitular de la Catedral de Morelia
 ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
 AVCMP: Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla

Fuentes documentales

- ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1.
 ACCMM, *Actas de cabildo*, libros 4, 22, 25, 36, 74 y 93.
 AVCMP, *Actas de cabildo*, libro 17.

Fuentes manuscritas

- Códice franciscano*, s. XVI.
Manual eclesiástico de las sagradas ceremonias conforme a los ritos, práctica y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán, 1850.

Fuentes orales

- Entrevista realizada por Antonio Ruiz Caballero a los cantores Celerino Martínez Mata, Nicomedes Domínguez Flores y Rómulo Balvino Macías en Ostula, Michoacán, el 3 de marzo de 2022.

Fuentes impresas

- Alcalde, Antonio. *El canto de la Misa. De una "liturgia con cantos" a una "liturgia cantada"*. Santander: Sal Terrae, 2002.
 Alcántara Rojas, Berenice. "Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la Psalmodia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún". Tesis de doctorado en

- Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
 Asensio Palacios, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Música, 2011.
 Benavente, Toribio de ["Motolinía"]. *Historia de los indios de la Nueva España*, edición estudio y notas de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado. Madrid: Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
 Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal, 2010.
 Candelaria, Lorenzo. *The Rosary Cantoral. Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo*. Rochester/Woodbridge: University of Rochester Press, Boydell & Brewer Limited, 2008.
 Canguilhem, Philippe. "Toward a stylistic history of *Cantare super librum*". En *Studies in Historical Improvisation. From Cantare super Librum to Partimenti*, edición de Massimiliano Guido, 55-71. London/New York: Routledge, 2017.
Cartas de Indias. Madrid: Ministerio de Fomento, 1877.
 Cruz y Moya, Fray Juan José de la. *Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España*, II. México: Librería de Manuel Porrúa, [1955].
 Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*, I. Madrid: D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1778.
 Fernández de la Cuesta, Ismael. "La restauración del canto gregoriano en la España del

- siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2 (1991): 481-488.
- Figueroa Serrano, David. “Litorales de la memoria: un acercamiento a la percepción del territorio y las relaciones interétnicas en Pómaro, una comunidad nahua de la costa-sierra de Michoacán”. Tesis de doctorado en Ciencias Humanas en el área de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2012.
- Fiorentino, Giuseppe. “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español”, *Revista de Musicología*, vol. 31, núm. 1 (junio de 2008): 9-39.
- _____. “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”. En *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, coordinado por Amaya García Pérez y Paloma Otaola González, 147-160. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014.
- Gómez, Vicente. *El Costumbrero de la Catedral de México, 1819*. México: Diócesis de San Cristóbal de Las Casas, Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2004.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Herrejón Peredo, Carlos. “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XV, núm. 59 (1994): 135-149.
- Macchiarella, Ignazio. *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, [1995].
- _____. *Manual summa de las ceremonias de la provincia de el santo evangelio de Mexico: Segun el orden del capitulo general de Roma, el año de 1700*. México: Miguel de Rivera Calderón, 1703.
- Medina, Ángel. “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX”. *Música oral del sur*, núm. 8 (2009): 11-23.
- Ruiz Caballero, Antonio. *Música y cultura sonora para una cristiandad india: los tarascos en el Obispado de Michoacán, 1525-1701*. Tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- _____. “Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano: el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula”. Tesis de doctorado en Historia del Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2021.
- Salguero, Pedro. *Vida del venerable P. y exemplarissimo varon, el M. F. Diego Basalenque, provincial que fue de la Provincia de San Nicolas de Michoacan, de la orden de N. P. San Agustin*. México: Viuda de Bernardo Calderon, 1664.
- Sigüenza, Fray José de. *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar, 1963.
- Solorio Farfán, Hirepan y Raúl Wenceslao Capistrán Gracia. “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder”. *Magotzi. Boletín*

Científico de Artes del IA, vol. 8, núm. 15 (2020): 27-38.

Taylor, William. *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*. 2 vols. Zamora: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, El Colegio de México, 1999.

Torquemada, Juan de. *Tercera parte de los veynte y un libros rituales y monarchia indiana con el origen y guerras de las Yndias Occidentales, de sus pobladores, de su descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra*. Sevilla: Mathias Clavijo, 1615.

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

Zauner, Sergi. "El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico". *Revista de Musicología*, vol. 38, núm. 1 (enero-junio 2015): 47-77.

Fuentes electrónicas

<http://musicat.unam.mx/suena-y-resuena/Sonoteca>

Apéndice: Credo de la tradición de Santa María Ostula.

Criterios de notación

1. La obra se ha notado a partir de la altura real registrada en la grabación de campo, realizada en Ostula el 5 de marzo de 2022: <http://musicat.unam.mx/suena-y-resuena/Sonoteca/>
2. La notación que propongo es solamente una aproximación, un esquema de referencia para visualizar los principales movimientos de las voces, pero en la grabación es posible escuchar pequeños adornos difíciles de registrar por escrito.
3. En el texto he tratado de representar de manera aproximada la pronunciación de los cantores que, en lo que respecta a la división silábica, no corresponde a las reglas ortográficas de la lengua latina, sino que se aproximan más a las del castellano. La pronunciación del latín se realiza a partir de la fonética del español mexicano, y en ocasiones incluso sustituyen claramente palabras en latín por castellano.

Credo (Tradición de Ostula)

Intérprete: Celerino Martínez Mata

Celebrante



Cre - - do in u - num De - um.

Cantores

Pa - trem om-ni-po - ten - - - tem, fac - to - rem ce - le - te - rre.

Vi - si - bi - lium om - - - nium et in - vi - si - bi - - - lium.

Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chris - tum Fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum.

Et ex Pa - tre na - - - tum, an - te om - nia se - - - cu - la.

De - um de - De - o, lu - men [luz] de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Ge - ni - tum non fac - - - tum, con - subs - tan - cia - lem Pa - [tri] per quam om - nia fac - ta sunt.

Qui prop - ter nos ho - mi - ne, et prop - ter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de ce - lis.

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - - - - - cto

ex Ma - ria Vir - gi - ne: et ho - mo fa - - - - - ctus est.

Cru - ci - fi - xus e - ciam pro - no - bis, sub Pon - cio Pi - la - to pas - sus et se - pul - tos es.

2

Et re-su-re-xit ter-cia di-e, se-cun-dum Es-cri-tu-ras.

Et as-cen-dit in ce-lo se-de-a-dex-te-ram Pa-tris.

Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glor-ria, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tuos.

Cu-jus reg-ni non e-rit fi-nis.

Et in Es-pi-ri-tum San-tum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem:

Qui ex Pa-tre Fi-li-o que pro-ce-dit.

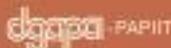
Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est per pro-fe-tas.

Et u-nam sanc-tam ca-tho-li-cam et a-pos-to-li-cam cum E-cle-siam.

Con-fi-te-or u-num bap-tis-ma in re-mi-sio-nem pec-ca-to-rum.

Et ex-pec-tum re-su-rrec-tio-nem mor-tuo-rum.

Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li A-men.



El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás "Yami" Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UNAM Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música "corta y fácil"	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El Réquiem de Mozart en las bonras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846-1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analia Chertavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner. 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

ISSN 2395-8243

