

BENEDETTA ALBANI
OTTO DANWERTH
THOMAS DUVE (EDS.)

Normatividades e instituciones eclesiásticas en la Nueva España, siglos XVI–XIX

Lourdes Turrent

Música, rito y arquitectura en la Iglesia novohispana:
clero regular y secular | 257–279



MAX PLANCK INSTITUTE
FOR EUROPEAN LEGAL HISTORY

ISBN 978-3-944773-04-9
eISBN 978-3-944773-14-8
ISSN 2196-9752

First published in 2018

Published by Max Planck Institute for European Legal History, Frankfurt am Main

Printed in Germany by epubli, Prinzessinnenstraße 20, 10969 Berlin
<http://www.epubli.de>

Max Planck Institute for European Legal History Open Access Publication
<http://global.rg.mpg.de>

Published under Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0 DE
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de>

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>

Cover illustration:

Otto Danwerth, Frankfurt am Main (Catedral Metropolitana, Ciudad de México, 2011)

Cover design by Elmar Lixenfeld, Frankfurt am Main

Recommended citation:

Albani, Benedetta, Danwerth, Otto, Duve, Thomas (eds.) (2018), *Normatividades e instituciones eclesíásticas en la Nueva España, siglos XVI–XIX*, Global Perspectives on Legal History, Max Planck Institute for European Legal History Open Access Publication, Frankfurt am Main, <http://dx.doi.org/10.12946/gplh5>

Música, rito y arquitectura en la Iglesia novohispana: clero regular y secular

He dedicado años de estudio al desarrollo de un proyecto de investigación sobre la sociología de la música en Nueva España. El primer resultado del mismo fue un texto que intentó explicar el impacto de la conquista española en el ritual sonoro mesoamericano.¹ A partir del análisis de fuentes primarias y delimitando mi espacio de trabajo al Valle de México y la obra de los franciscanos en el siglo XVI, fui entendiendo el método de evangelización de los regulares y el importante papel que en él desempeñó la práctica musical. Basta resaltar que en pocos años, el trabajo de evangelización fue capaz de lograr un desplazamiento de la organización de la comunidad indígena que regía su vida a partir de un calendario y un sentido de la fiesta al mundo de la nueva cristiandad que se desenvolvía alrededor de los llamados «conventos fortalezas». Estas magníficas construcciones que siguen asombrando por su arquitectura en su mayoría rural, nos hablan de la práctica sonora como medio de aculturación y sometimiento y nos refieren a la música y las ceremonias que la Iglesia novohispana estableció y fomentó en la población autóctona durante trescientos años.

Las comunidades emanadas de esta y otras políticas de sometimiento conformaron la «República de Indios» que contaba con una legislación propia que la separaba del resto de los habitantes del sistema imperial español. Las estrategias culturales y religiosas con que se trató a los pueblos indígenas bajo el gobierno español no tuvieron como finalidad formar funcionarios de alto nivel, como tampoco ministros de lo sagrado hasta 1726, en que por solicitud del reino de Perú se permitió, con las debidas reservas, su ordenación. Así que la expresión sonora y las formas de culto externo fomentadas por los regulares (nombradas por los cronistas como «esplendor del culto»), hicieron que el gobierno español y la Iglesia contaran en el centro de Nueva España con que los indígenas se habían convertido en súbditos de la

1 TURRENT (2006).

Corona y creyentes de la Iglesia. Estas formas de religiosidad han permanecido hasta hoy. En numerosos grupos indígenas que habitan en la República Mexicana es posible detectar formas de organización y música que provienen de esta tradición. La primera parte del ensayo que a continuación presento, describe el proceso de conversión ligado a la música y a los grupos musicales que se organizó alrededor de los conventos fortalezas, durante el siglo XVI, en el Valle de México.²

El ritual sonoro³ de las catedrales novohispanas, tema de la segunda parte de este escrito y resultado de mi trabajo en la Biblioteca Turriana de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México,⁴ tenía otro sentido. Se trata de un fenómeno musical a cargo del clero secular que a diferencia de la música rural indígena se desarrolló en la «República de Españoles» que estaba dividida en diócesis gobernadas por los obispos y los cabildos catedrales. Los templos mayores de las ciudades, las catedrales, representaban en la península y los reinos de ultramar del sistema imperial español el poder de la Corona y de la Iglesia. Eran espacios simbólicos de legitimación donde se expresaban los altos dignatarios de la Iglesia y los principales cuerpos del gobierno civil a dos niveles, el panhispánico y el local. La «República de Españoles», entonces, formaba parte de una propuesta de política panhispánica que incluía los reinos de ultramar y que estaba representada en el asiento y la erección de una catedral.⁵ El asiento era un trámite legal, anclado en la costumbre, cuyo resultado era la publicación de las bulas o estatutos de Erección. Los estatutos regulaban el quehacer catedralicio, desde el cobro y distribución del diezmo, administración de propiedades, obras pías, hospitales, etc., hasta el establecimiento de los cargos y sus obligaciones. Porque la catedral era una institución de gobierno muy compleja (del ramo religioso pero muy cercana al civil por el conjunto de actividades que tenía a su cargo), así como por su función devocional y de legitimidad en donde los rituales musicales tenían un papel central. La sorprendente arquitectura catedralicia respondía a esta necesidad, por un lado el espacio administrativo, por otro el recinto religioso, el templo. Desde el punto de vista del imaginario cultural de la época, el segundo era superior y lo muestra la primera

2 TURRENT (2006).

3 PEDELTY (2001). Véase también SILBERMANN (1962).

4 TURRENT (2013).

5 MARÍN LÓPEZ (2007).

página de la bula de erección en la que se afirma que el fin central de la vida catedralicia era el contacto con lo sagrado.⁶

Este era posible a través de la celebración de las misas y el canto de las horas canónicas en un espacio magnífico, en donde las obras de arte tenían un significado en la liturgia y donde la planta de la catedral respondía a la sacralidad y desenvolvimiento de las ceremonias. El lugar central era la *via sacra* formado por el altar, la crugía (o pasillo) y el coro (el lugar arquitectónico, no el conjunto de voces); el ovalo que la rodea tenía una papel procesional. En las «funciones» catedralicias la música ocupaba un lugar central ya que el derecho canónico había establecido como labor central de los ministros de lo sagrado la entonación de las horas y de las misas que a su vez tenían una jerarquía. Respetarla implicaba solemnizar las principales fechas del calendario, lo que se lograba engalanando el ritual. El número y la calidad de los objetos presentes en las ceremonias solemnes era importante, en música, implicaba pasar del canto llano acompañado de órgano a bellísimos pasajes polifónicos cantados por un coro importante en número y calidad, sostenido por una orquesta. Aquí sí debía considerarse con sumo cuidado el repertorio que se cantaba, no sólo por su calidad sino por sus características. Esto explica que las primeras actas del cabildo catedral de la ciudad de México estuvieron dedicadas al canónigo Campaya y a la necesidad que hubo de enviarlo a España para que comprara libros de coro que contuviesen el repertorio que en el espacio catedral debía interpretarse.⁷ Se trataba de una sonoridad que en parte ha sido considerada como imperial, ya que se escuchaba tanto en Madrid como en Sevilla o en la ciudad de México y que contrastaba con la local, que era propia de las celebraciones del reino o las que se organizaban a partir de las devociones de las capillas laterales de las catedrales. En estas ocasiones cantaban en el coro de la catedral (en el espacio arquitectónico) miembros de las órdenes, o algunas voces se hacían cargo del canto (si se le pagaba extra) y entonaban tonadillas populares. Finalmente debemos considerar las intenciones políticas y los

6 Tercer Concilio Provincial Mexicano, Anexo II: «Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano en el año del Señor MDLXXXV [...] y confirmados por la Sacrosanta Sede Apostólica en el año del Señor 1589», en: Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial (2004).

7 Actas de Cabildo de la Biblioteca Turriana de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México (ACMM).

intereses de grupo que estaban presentes en las ceremonias catedralicias. Estos hacían que la devoción de las funciones se viera fuertemente contaminada por asuntos y posturas de poder, pero todos los elementos que hemos señalado marcaban (según cada caso) los ámbitos de autoridad de las celebraciones.

Considerando estos puntos y desde una perspectiva de principios del siglo XIX, dedicaré la segunda mitad de mi texto a la música de la catedral metropolitana de la ciudad de México.

El clero regular

El resultado más notable del trabajo de conversión que los frailes franciscanos llevaron a cabo con los naturales que habitaban el Valle de México en el siglo XVI fue el esplendor del culto. Ese esplendor⁸ se entendió como sonoridad, ya que en el proceso de evangelización el canto y el brillo de los instrumentos ocuparon un lugar central. El trabajo de evangelización conformó nuevos sectores de la comunidad indígena, para que ellos hicieran posible la práctica sonora: la interpretación de la música, la construcción de instrumentos e inclusive las danzas que se consideraban indispensables en las celebraciones del calendario católico.

Los primeros pasos

Los franciscanos, llegados a Nueva España en 1524 a solicitud de Cortés, no pudieron *commover* a la población en los primeros cinco años de estancia en nuestro territorio. De los doce que vinieron, tres se establecieron en la ciudad de México; otros trabajaron en Texcoco.⁹ Sobre la conversión de los indígenas que vivían en el islote, Motolinia escribió:

a pesar de su derrota, los mexicanos andaban muy fríos. Era esta tierra un traslado del infierno; ver los moradores de noche, dar voces unos llamando al demonio, otros borrachos, otros cantando y bailando. Tañían atabales, bocinas, cornetas y caracoles grandes, en especial en las fiestas de sus demonios.

8 GIBSON (1978).

9 MOTOLINIA (1941).

Y continúa explicando:

Aunque en lo público no se hacían los sacrificios acostumbrados en que solían matar hombres, en lo secreto, por los cerros y lugares escondidos y apartados, y también de noche en los templos de los demonios que aún todavía estaban de pie [los frailes se habían encargado de que fueran destruidos], no dejaban de hacer sacrificios; y los diabólicos templos se estaban servidos y guardados con sus ceremonias antiguas y aun en confirmación de esto los mismos religiosos a veces oían de noche la grito de los bailes, cantares y borracheras en que andaban.¹⁰

Era, entonces, mediante el canto, la música y la danza como los antiguos mexicanos expresaban su religiosidad y su disidencia (la música como forma de liberación frente a la misma música como vía de aculturación). Y los frailes lo escuchaban pero no podían hacer nada «para mutarlo», así que empezaron por acercarse a los niños. Jugando con ellos comenzaron a aprender las lenguas de los pueblos. Poco a poco los convencieron de vigilar a sus padres y de que los denunciaran si hacían fiesta o ceremonia. Los pequeños aceptaron y llegaron a recorrer las rutas de los mercaderes e incluso se atrevieron, en Tlaxcala, a apedrear a un sacerdote indígena. Las crónicas franciscanas afirman: «Y lo planeado tuvo algo de éxito porque los adultos morían de asombro, ya que no podían poner las manos en los niños y estaban espantados de tanto atrevimiento».¹¹

Sin embargo, sabemos por Motolinia que los religiosos intentaron otros «mil modos y maneras» para atraer a los naturales al «conocimiento de un solo Dios verdadero». Viendo que en ellos todo era cantar y bailar, comenzaron entonces a reunir en los atrios de los conventos a los pequeños para enseñarles oraciones cantando en «un tono muy llano y gracioso». Los frailes pusieron música a las oraciones más conocidas.¹²

Pedro de Gante decidió, entonces, organizar grandes fiestas a partir de la Navidad de 1529. Inclusive regaló a los indígenas «libreas para bailar, porque así lo usaban». Ese mismo año, en Pascua, «convidó a todos los principales de toda la tierra a veinte leguas alrededor de (la ciudad de) México» a una gran celebración con canto y danza. Cada provincia tuvo un lugar en el atrio del viejo convento franciscano de la capital del virreinato y colocó una tienda «a donde se recogían». Fue probablemente entonces cuando los indígenas

10 MOTOLINIA (1941) 24.

11 TORQUEMADA (1944), vol. III, 37.

12 Carta de Fray Pedro de Gante a Felipe II, en: GARCÍA ICAZBALCETA (ed.), vol. II, 206.

escucharon por primera vez melodías occidentales «tanto de canto llano como de canto de órgano» (canto gregoriano y polifonía.)¹³

La respuesta de la comunidad indígena fue entusiasta. (Esto lo confirma el texto emanado del II Concilio Provincial Mexicano).¹⁴ Los indígenas empezaron a acudir a los templos en donde se reunían «a deprender la doctrina» y a entonarla.¹⁵ Los franciscanos empezaron a soñar, entonces, con la posibilidad de revivir la primera iglesia cristiana y formar un clero indígena modelo «en los nuevos reinos».¹⁶

Las escuelas anexas a los monasterios

Por eso le pidieron a «los indios principales cómo junto a su monasterio edificasen un aposento bajo en que oviese una pieza muy grande, a manera de sala, donde se enseñasen y durmiesen los niños sus hijos de los mismos principales».¹⁷ Los hijos de nobles y principales se educarían con ellos, en los conventos; los descendientes de los plebeyos en el patio de la iglesia donde continuarían aprendiendo la doctrina a través de cantos.

Los frailes quisieron que estas escuelas fueran seminarios.

Los enseñaron, a los hijos de principales, a levantarse a media noche [a cantar los nocturnos], y en la mañana a decir los maitines de Nuestra Señora [a cantar los oficios divinos matutinos, como todo ministro de la iglesia estaba obligado a hacer] y luego de mañana las horas y aún les enseñaron en la noche a azotarse.¹⁸

Tuvieron éxito, por eso los frailes les permitieron a los jóvenes que educaron que desempeñaran los distintos oficios que requería la vida del monasterio: «de los que sabían leer y escribir, se seleccionaron algunos para cantores de la iglesia, otros aprendían la confesión y ceremonias de ayudar a la misa para servir de sacristanes. También solían ser porteros y hortelanos».¹⁹ Hacia 1560, año en que a petición del rey los franciscanos enviaron un informe

13 GARCÍA ICAZBALCETA (ed.) (1941), vol. II, 206.

14 Segundo Concilio Provincial Mexicano, en: Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial (2004).

15 MOTOLINIA (1941) 34.

16 PHELAN (1972).

17 MENDIETA (1945), vol. II, 59.

18 GARCÍA ICAZBALCETA (ed.) (1941), vol. II, 57.

19 GARCÍA ICAZBALCETA (ed.) (1941), vol. II, 57.

sobre su labor, se precieron de haber formado un grupo de naturales con conocimientos musicales, nuevas costumbres y devociones que definitivamente se habían acercado a la *verdadera* religión.

El esplendor del culto

Gracias al papel que los indígenas desempeñaron en los conventos pudieron conservar formas rituales propias: procesiones, danzas y el uso de atavíos. Perdieron sus melodías originales así como los textos de los cantos porque adoptaron los instrumentos melódicos occidentales y cantaban oraciones o plegarias propias de la Iglesia (aunque las acomodaron a formas rítmicas de su tradición) gracias a que continuaron usando *huebuetl*, *teponaztli* y diversas percusiones autóctonas.²⁰ Poco a poco se convirtieron en profesionales: además de cantar, «comenzaron [...] a pautar y apuntar, así canto llano, como canto de órgano, y de ambos cantos hicieron muy buenos libros y [p]salterios [libros de coro] de letra gruesa para los coros de los frailes y para sus coros [...]».²¹ Los indígenas «llegaron a escribir villancicos» y a tocar diversos instrumentos de uso en el viejo continente que aprendieron a construir de ministriles llegados de España.

En los templos estaban organizados en capillas: grupos de cantores y ejecutantes que se hallaban bajo la dirección de un maestro de capilla, responsable de la música durante las celebraciones litúrgicas. Estos cantores, dice Torquemada, entre los que había «muy diestros», se iban «cada año remudando en el oficio de maestros y capitanes [...]».²² Por cada capilla había cinco o seis, aunque podía haber más porque había muchos: formaron buenos conjuntos de contrabajos, altos, tenores y tiples (las voces necesarias para interpretar música polifónica). Con respecto a la República de Indios, Mendieta escribió: «No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano con sus instrumentos de música».²³

20 TURRENT (2006) 186.

21 TORQUEMADA (1944), vol. III, 214.

22 TORQUEMADA (1944), vol. III, 214.

23 MENDIETA (1945), vol. III, 64.

La comunidad indígena y la música

El esplendor del culto seguramente se habría ido apagando si los religiosos no hubieran desarrollado un trabajo de evangelización con los adultos. En 1560, los franciscanos informaron al rey que algunos de los frailes habían instituido cofradías entre los indígenas «con el fin de acrecentar la devoción a determinada imagen, asegurar su provisión de cera o disponer de gente para recibir el Santísimo Sacramento, oír misa, asegurar la asistencia a las fiestas, etc.»²⁴ Estas congregaciones, que también aseguraban previsión social a sus allegados, eran un medio eficaz de control porque funcionaban a base de ordenanzas en las que se especificaban las obligaciones de sus miembros y los castigos por incumplimiento. Al principio fueron supervisadas de manera cercana por los religiosos y por las autoridades (ya que debían establecerse a partir de ciertas ordenanzas que se adecuaban a los requerimientos del derecho de Nueva España), pero poco a poco se separaron de los conventos e iniciaron una vida propia en gran medida autónoma, lo que les permitió seguir operando a lo largo de trescientos años de virreinato.²⁵

Algo similar sucedió con los músicos constructores de instrumentos y los gremios. Los frailes alentaron a los indígenas para que de los ministriles españoles aprendieran a construir instrumentos. Los músicos indígenas pronto empezaron a usar, nos cuenta Mendieta, «flautas, luego chirimías, después orlos [oboe rústico de casi dos metros de largo] y tras ellos vihuelas de arco, y ahora cornetas y bajones».²⁶ A los frailes les interesó que los naturales aprendieran a tocar la flauta porque con ella se acompañaba el canto en los templos: se «usaban para officiar y tocar en armonía», explica el cronista franciscano.

La libertad con que los ministriles españoles se manejaron para construir y vender sus instrumentos enseñó a los indígenas a hacerlo. Pronto, los constructores de instrumentos dejaron de necesitar la supervisión de los religiosos. El gremio de violeros no era importante dentro del mundo de trabajo ya que ni funcionaba como organización gremial ni supervisaba siquiera a los ministriles venidos de la Península.²⁷ Así que los músicos indígenas acostumbraron heredar su oficio a sus familiares: se hacían cargo

24 GARCÍA ICAZBALCETA (ed.) (1941), vol. II, 67–68.

25 CARRERA STAMPA (1954).

26 MENDIETA (1945), vol. III, 64.

27 MOTOLINIA (1941) 91.

de la construcción de los instrumentos, su interpretación y el ceremonial que debía seguirse para participar en las fiestas religiosas de la comunidad. Por este camino independiente, las cofradías y los músicos de la República de Indios continuaron participando en las celebraciones religiosas.²⁸

Los cantores y el cabildo

Debido a que los naturales no entrarían a la Iglesia como ministros hasta el siglo XVIII, los cantores, que ya en 1560 tenían a su cargo las ceremonias en algunos templos, empezaron a desempeñarse como responsables de un oficio en los conventos. Recibían una paga por su trabajo y estaban exentos de tributo.²⁹ Continuaron supervisando el funcionamiento de las escuelas que sólo operaban de día «porque los muchachos se iban a dormir a sus casas».³⁰ Los cantores entonaban las horas canónicas e inclusive celebraban misa en seco (sin consagrar). En 1560, el cura de Güegüetoca hizo saber a sus superiores que en los pueblos de visita en donde no había un convento

el maestro de capilla o cantor principal tenía cargo de que todos los niños y niñas fueran cada día a deprender la doctrina porque así les era mandado, y él y los cantores decían las Horas de Nuestra Señora cada día. Y cuando había alguna fiesta, se decían las vísperas de tal día con toda devoción y hacían tañer a la noche por las ánimas del purgatorio para que rezaran, y [de] los demás que no podían venir a misa, tenía cargo el alguacil de la iglesia de hacerlos juntar en ella y que dijeran la doctrina.³¹

Poco a poco, los cantores empezaron a trabajar con los *tequitlatos* (encargados del orden) y los *tlapixques* (indios de confianza). Su trabajo coincidió con el éxito que obtuvo la empresa de reunir en pueblos a los naturales (que sufrieron de forma terrible por esta causa) y de imponerles como forma de gobierno un cabildo. Miranday Zavala explican: «el pueblo señorío gobernado por su cacique o señor, se transformó en el pueblo consejo – o sujeto a persona – gobernado por un organismo colectivo emanado de él, llamado cabildo o ayuntamiento».³²

28 TURRENT (2006) 150–159.

29 LLAGUNO (1963) 278.

30 TORQUEMADA (1944), vol. III, 108.

31 GARCÍA PIMENTEL (1897) 260.

32 MIRANDA, ZAVALA (1973), vol. I, 100–150.

Los miembros del cabildo eran elegidos por votación. Entre ellos destacaban: los gobernadores (solucionaban los problemas de gobierno), alcaldes ordinarios (labores judiciales), regidores (administración, ornato, limpieza y mercados), alguaciles mayores (policía) y mayordomos (economía). Según el número de habitantes y la importancia del pueblo había otros miembros: alguaciles especiales (encargados del tianguis) y capitanes o mandones (organizaban el servicio personal). Como las ceremonias religiosas y la conmemoración del patrono del lugar eran una de las actividades centrales de la vida de la comunidad, también formaron parte del cabildo los músicos y cantores, encargados de la iglesia y de las fiestas.

La importancia de la música y la danza en la República de Indios permaneció en las comunidades indígenas de la Nueva España. Fue una práctica que el gobierno español nunca prohibió porque la fiesta indígena, en el contexto de la arquitectura virreinal, fue la manera en que se comprobó después de 1560 que el trabajo de evangelización había tenido éxito en el centro de la Nueva España.

El clero secular

Las actas de cabildo que trabajamos a lo largo de varios años nos hicieron posible completar una investigación sobre el papel de la música en las celebraciones de la catedral Metropolitana de la ciudad de México a cargo del clero secular.³³ Las actas de cabildo, similares a las bitácoras de trabajo de ciertas instituciones, son instrumentos legales sobre la vida cotidiana de los cabildos catedrales. Descubrimos que en la capital de Nueva España soslayan el tema de la evangelización y, fuera de algunas actas del siglo XVI, no mencionan a los músicos indígenas como parte de la capilla de la catedral.³⁴ En relación a la presencia de indígenas o mestizos en la capilla, es

33 TURRENT (2013).

34 Situación que no compartieron otras catedrales durante los siglos XVII y XVIII. Sabemos, por ejemplo, que en la de Valladolid se acostumbró contratar músicos indígenas: organistas, cantores, trompetistas, debido a que los músicos que llegaban a estos espacios (que tardaron tanto tiempo en tomar asiento y hacerse de recursos) eran personajes con problemas de comportamiento o que no tenían un alto nivel. Aquí sí los naturales educados en los conventos cumplían con los requisitos para hacer posible el desarrollo del ritual sonoro catedralicio.

verdad que tenemos noticias de casos como el del mulato Barreto,³⁵ en el siglo XVII, pero se trata de situaciones de excepción. En 1800, por otro lado, sólo detecté a un miembro del clero regular en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, el sochantre Puro, que por razones que no mencionan las actas dejó su cargo alrededor de 1804. Esto nos demuestra que la separación entre las repúblicas y las ramas de la Iglesia española en Nueva España se reflejaban en la vida cotidiana, el trabajo pastoral con los fieles y los espacios arquitectónicos virreinales.

Las actas de la Metropolitana tampoco se refieren al otro importante sector musical de la Iglesia novohispana: el de los conventos femeninos. A pesar de que sabemos que en la ciudad de México los reglamentos de cada orden establecían que la práctica musical debía formar parte de la vida de las monjas ya que como mujeres consagradas, estaban obligadas a entonar las horas canónicas y la misa todos los días del año.³⁶ Los quehaceres cotidianos, en los conventos femeninos, se establecían a partir de esa obligación en donde hemos detectado criterios de exclusividad. Nos referimos al tipo de fiestas que se hacían en los conventos femeninos y el repertorio que en sus funciones podían interpretar. Por ejemplo, a las monjas no se les permitía entonar por constituciones cierto repertorio polifónico reservado para la Catedral. Por eso en fiestas importantes, los particulares asistentes contrataban a los músicos de la capilla de la Metropolitana de forma externa y estos interpretaban en el espacio del templo (entre canto y canto de las monjas que debían estar atrás de la celosía del coro) piezas polifónicas que le daban realce al momento.³⁷ También era común que los maestros de capilla enseñaran música a las monjas, aunque dentro de ciertos cánones.

Es importante, entonces, destacar que las ceremonias que se desenvolvían en los conventos no eran iguales a las que realizaba la comunidad indígena. En el orden hispano cristiano importaba no sólo quién cantaba, sino qué, dónde y cuándo lo hacía. Por eso, las monjas tenían un espacio arquitectónico adecuado y una reglamentación que las regía. El modelo de sociedad se adecuaba a la separación legal de los súbditos de la Corona así como a un régimen patriarcal: por un lado las comunidades indígenas de creyentes; por otro, las mujeres consagradas que, habiendo dejado el ámbito familiar mas-

35 NAVA SÁNCHEZ (2005).

36 CAMPOS OLIVARES (2006). Véase también LLEDÍAS (2003).

37 CAMPOS OLIVARES (2006) 126.

culino que las cobijaba, pasaban al eclesiástico, en el que eran relativamente independientes en su vida cotidiana y el manejo de recursos, pero no tenían voz en el ámbito legal del derecho canónico. Por ello, cuando se escribía la biografía de estas mujeres dedicadas al trabajo y al canto, se disminuía su valor como compositoras o intérpretes; esto desmerecía el modelo femenino de discreción y sumisión al varón cuyo ideal representaban,³⁸ ya que en la familia o el hogar estaban sometidas al padre, el esposo o los hermanos y en la Iglesia, a los vicarios y al prelado. De manera que en los conventos de monjas, cuya arquitectura respondía también a sus necesidades musicales y rituales, no se realizaban fiestas al estilo de la República de Indios. Tampoco tenían un lugar de autoridad en el panorama de la ciudad, como lo hacía la Catedral. Se trataba de un ritual acotado al papel de lo femenino en la sociedad.

La rama secular de la Iglesia distinguía dentro del sistema imperial español al estrato de individuos de mayor jerarquía, riqueza, capacidad política y responsabilidad del reino: la élite de la República de Españoles. El clero secular era una organización masculina, vertical, urbana y jerárquica. A su cabeza estaban los prelados que respondían directamente a la Corona, administraban las parroquias, las diócesis y se apoyaban en los cabildos catedrales para el desarrollo de su gobierno. El espacio en el que se desarrollaron fueron las ciudades y lograron su asiento a través de las catedrales. A lo largo de nuestra investigación, pudimos constatar que el gran edificio (catedral) y el desarrollo del culto que en él se llevaba a cabo prestigiaban y le daban sentido al poder que cobijaba cada urbe y, en extenso, al sistema imperial español. Esta situación nos lleva a entender la cédula real que el Conde de Galve, virrey de Nueva España, recibió en 1588. El Rey se quejaba «del retardo de la fábrica» de la nueva Catedral de la ciudad de México. Conmi-naba al virrey a «que se activase la conclusión de la obra, procurando su perfección y hermosura por ser esa iglesia la metropolitana y la ciudad residencia del virrey, Real Audiencia y Tribunales eclesiásticos y seculares que representaban a la persona del Rey».³⁹

38 Tenemos un excelente ejemplo en la monja Inés de la Cruz a quien se pidió saliera de las concepcionistas para establecer en la ciudad de México la orden carmelitana. Las crónicas demuestran que uno de los criterios de selección fue su preparación como músico, ya que tenía una excelente voz además de ser compositora. Pero en su hagiografía se reduce esta cualidad para exaltar la de discreción y sumisión. Véase CAMPOS OLIVARES (2006) 72–78.

39 MARROQUÍ (1969), vol. III, 268.

Ahora bien, la Catedral metropolitana de la ciudad de México no era una parroquia, no se construía para impartir sacramentos y atender a la población; para eso estaba el Sagrario en el centro de la ciudad. Operaba de acuerdo a sus Estatutos, que delimitaba su finalidad primordial: la relación permanente con lo divino. Aunque los miembros de los cabildos catedrales tenían varias funciones, tales como cogobernar con el prelado o suplirlo en caso de vacancia y hacer posible el cobro del diezmo, en su calidad de ministros de lo sagrado debían dar ejemplo de su papel de comunicadores con lo divino. Estar consagrado implicaba dedicar la vida (todos los días del año) a la celebración y solemnización de las misas y el canto de los oficios divinos. Se les llamaba oficios porque eran la actividad central de todo miembro (hombre o mujer) consagrado a la Iglesia. De manera que todo el año, a lo largo del calendario litúrgico, se celebraba misa en las catedrales y seis veces al día se cantaban los oficios. Los miembros de los cabildos, varones de mayor rango social, preparación y riqueza del reino eran, además de nobles, sacerdotes, doctores y músicos. Ingresaban a sus cargos después de un examen en el que realizaban pruebas de voz ya que todos los que laboraban en las catedrales hacían posibles los rituales; tenían obligación de participar en ellos, de ahí que tuvieran asignados lugares en el coro.

El papel de la música era entonces relevante. Se establecieron sus reglas desde el siglo XVI, cuando a los cabildos se les obligó a cantar a través de las Reglas de Coro. Después de 1623, esta obligación quedó legalmente establecida para la Nueva España porque los Estatutos de Erección, anexados a los Decretos del III Concilio Provincial Mexicano (1585), fueron aprobados por Roma en 1589. En toda catedral del Reino se acostumbró solemnizar ciertos días. Esto implicó cantar las horas de ese día, o la misa, con la mayor riqueza y calidad posible. Así fue como al coro de voces de la catedral, formado por las dignidades, los prebendados, los semi-prebendados, los ministros y capellanes de coro y los niños, se fue sumando primero un órgano, después voces profesionales y más adelante ministriles. Finalmente hubo que considerar la presencia de un músico profesional, el maestro de capilla, que se encargaba del repertorio polifónico, mientras los chantres y los sochantres eran responsables del canto llano. Cada función celebrada en la catedral se desarrollaba alternando estos recursos que dialogaban con la voz del celebrante. Y era esta solemnización, la combinación de voz, canto llano y canto de órgano con o sin acompañamiento de orquesta, la que permitía dar a las funciones cierta intención, a veces imperial, a veces local. Además, en las catedrales se conta-

ba con otro recurso claramente de autoridad: las funciones extraordinarias. Podían ser aniversarios, fallecimientos reales o matrimonios, pero en muchas ocasiones se trataba de rituales de coyuntura, en los que la Iglesia, al lado de las autoridades civiles, confirmaba posturas políticas. Estas celebraciones eran exclusivas de las catedrales; sólo ellas podían hablar en nombre de la Monarquía.

Pongamos por ejemplo un estudio de caso que se encuentra en el libro de Actas 65, foja 23, con fecha 13 de octubre de 1810. Dice lo siguiente:

Se juntaron ese día por la mañana después de coro, los Señores a pelicano en el chocolatero [...] unánimemente comunicaron que para la solemnidad del día siguiente:

- se iluminaría totalmente la iglesia
- se cantaría una misa tan excelente que sorprendiera
- entraría a cantar a ella el nuevo músico (se referían a Magín Miró)
- desde las doce de este día se echarían las esquilas a vuelo
- se adornaría la iglesia con la mayor magnificencia
- al tiempo de poscomunión se cantaría en el coro el *non fecit taliter* de Jerusalén que se cantaba en los laudes del día de Ntra. Sra. de Guadalupe

[En el brevete se agrega:] Todo se verificó como se previno y se cantó el te deum al tiempo de la procesión.⁴⁰

1. «Se juntaron ese día por la mañana después del coro los Señores a pelicano en el chocolatero [...]». Este primer párrafo nos obliga a aproximarnos al derecho canónico para entender la razón por la que había música en las catedrales. La Bula de Erección y los otros Estatutos de la Catedral metropolitana de la ciudad de México⁴¹ se apoyaban en una tradición legal que había establecido que la obligación primera de todos los ministros de lo sagrado⁴² (hombres y mujeres) era la de mantener el contacto entre la tierra y lo divino a través del canto de los oficios divinos.

¿Qué era el oficio divino? Se llama oficio divino

a cierto número, orden y rito de salmos, himnos, lecciones y otras plegarias que la Iglesia instituyó para ser cantadas por las comunidades de monjes y monjas en clausura y por los cabildos catedrales en diversas horas del día. Se les llama oficio porque se refiere a lo que cada uno de los ministros debía hacer, atendidas las circunstancias de lugar, tiempo y personas.⁴³

40 ACCMM, Libro 65, f. 23r (13 de octubre de 1810).

41 Tercer Concilio Provincial Mexicano, Anexo II, en: Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial (2004).

42 TAYLOR (1999).

43 DONOSO (1854), vol. III, 66.

Oficio divino era «el tributo de alabanzas que los ministros de la Iglesia, bajo de grave concepto, en nombre de todos los miembros de ella, debían prestar a Dios».

Los canónigos de las catedrales, tal como lo apuntamos, vivieron comprometidos con el oficio divino a partir del siglo XVII cuando entró en vigor el III Concilio Provincial Mexicano. Así que realizaban jornadas de rezo y canto de domingo a domingo sin descanso. Por esto, las actas de cabildo están saturadas de solicitudes de *patitur* (permiso para ausentarse) así como de *rele* (salida de la catedral) – aunque por derecho les correspondían tres meses al año de descanso, que se acostumbraba tomar entre septiembre y noviembre «por ser meses de pocas fiestas en el calendario litúrgico».

Volviendo a nuestra acta, la hora de la reunión de los Señores corresponde a las horas menores cuando las dignidades, los prebendados y los semi-prebendados podían coincidir a pelicano. Se trata de un evento extraordinario; por eso, la segunda parte del párrafo dice:

2. «Unánimemente comunicaron que para la solemnidad del día siguiente». Necesitaron hablar por unanimidad porque se trataba de una función especial que no estaba programada con anticipación. Por eso, también se le llama solemnidad y no función.

3. «Se iluminará totalmente la iglesia». Esta frase nos lleva a uno de los temas más interesantes de la Catedral. Se trata de la dotación de cera y nos introduce en la historia institucional de Nueva España porque nos demuestra que el ritual sonoro hacía posible la presencia de corporaciones formadas por individuos diversos, hombres y mujeres, en la Catedral.

Necesitamos considerar la fecha en que fue expedida esta acta para entender si iluminar la iglesia era algo sencillo o muy sofisticado. Antes de 1804, la dotación de velas la hacía la Archicofradía del Santísimo Sacramento, que estaba relacionada con una de las capillas laterales de la Catedral: la de la Santa Cena.⁴⁴ La Archicofradía había sido fundada en 1538 en la iglesia de San Francisco. En 1539 Paulo III le dio la facultad extraordinaria de hacer estatutos y ordenanzas y de anular las que no le convinieran. En 1572, Pío V aceptó que se le asignara un lugar en la nueva catedral que se construía en la ciudad de México. Dentro de sus obligaciones estaba la de mantener encendidas sus lámparas. Conforme creció y sus miembros se hicieron más importantes, se encargó de iluminar la mayor festividad que se hacía en la

44 MARROQUÍ (1969), vol. III, 446.

metropolitana, la del Jueves Santo. Se le hizo responsable también, por su honorabilidad y riqueza, de numerosas obras pías y el manejo de propiedades. A principios del siglo XIX la Archicofradía del Santísimo Sacramento manejaba un fondo mayor al millón de pesos. Entonces, se vio fuertemente gravada con la ley de consolidación que se aplicó en Nueva España entre 1804 y 1809. Se convirtió en una corporación disminuida y con pocos recursos, por lo que uno no puede dejar de preguntarse ¿de dónde provino la cera para iluminar totalmente la Catedral? Sólo pudo iluminarse con el propio dinero de los canónigos, del arzobispo o del virrey, y esto también nos demuestra que esta función era extraordinaria.

4. «Se cantará una misa tan excelente que sorprenda.» Este tema nos lleva ahora a la liturgia de la Iglesia. Los oficios divinos y la misa eran las ceremonias sonoras de la catedral. La misa quiere decir despedida: *missio*, y se generalizó a partir del siglo VI. En las catedrales, había obligación grave de celebrarla. Las misas cambiaban su ritual sonoro y el número de celebrantes según el grado de solemnidad.⁴⁵ La solemnidad dependía de la clasificación de las misas de todo el año. Unas eran consideradas dobles mayores, según la importancia de la fecha y de la fiesta. Otras: dobles de primera clase, dobles de segunda clase, semidobles, simples y feriados. Estas categorías señalaban el tipo de música que se interpretaba.

La celebración que estamos estudiando salía de esta clasificación y se le consideró como un evento extraordinario. No sólo se le asignó una cierta calidad, se buscó, además, que sorprendiera, lo que nos hace pensar que el coro y la capilla musical completa estuvieron presentes interpretando un repertorio muy lúcido. Por eso, el párrafo siguiente pide:

5. «Que entrara a cantar en ella el nuevo músico». Se trataba de Magín Miró quien había solicitado plaza de músico de voz a principios de octubre.⁴⁶ Nos encontramos aquí con la valiosa información que las actas de cabildo ofrecen sobre los integrantes de la capilla musical.

El cabildo le había pedido al maestro de capilla, Antonio Juanas, que lo examinara para informar de su amplitud de voz y la necesidad que había de ella. Con fecha del 23 de octubre,⁴⁷ aunque el resultado seguramente se supo antes, el maestro escribió:

45 Donoso (1854), vol. I, 383–384.

46 ACCMM, Libro 65, f. 27v (19 de octubre de 1810).

47 ACCMM, Libro 65, ff. 29v–30r (23 de octubre de 1810).

El suplicante [...] está bien instruido en la música, cantó de repente todo lo que se le puso los días de Ntra. Sra. del Pilar y cumpleaños del Rey Ntro. Señor, exceptuando sólo las dos arias que se le mandaron llevar. En cuanto a lo demás, es bien visible el estado de decadencia a que [en cuanto a voces] ha llegado la capilla, está muy escasa de ellas. No cuento en el día, dice el maestro de capilla, con los padres D. Vicente Gómez, ni José Paredes. [El primero era el subchante de la catedral; el segundo, la mejor voz de soprano que había en el coro.] Tampoco con D. Francisco Álvarez y D. Nicolás del Monte a los cuales, sus edades y achaques, los tienen casi inhabilitados de todo. [En 1810 el coro contaba con integrantes de edad que ya no daban el rendimiento que se esperaba de ellos y la catedral carecía de los recursos para hacerse de más gente. También la consolidación la había afectado, había perdido 54 casas.] [...] también observo cansados a D. José Pulgar [español que había llegado con Juanas a la catedral] y a D. Ignacio Mena [que había sido niño infante] por lo tanto no sólo juzgo útil para la capilla el ingreso del suplicante, sino que desearía mucho que Ntra. Sría Ilustrísima tuviera la bondad de mandar solicitar algunos más; pero más particularmente un contralto y un bajete. Antonio Juanas.

Era obvio que el coro de la Catedral tenía problemas y por eso recurrió a la nueva voz. Esto, sin embargo, no impidió que llevara a cabo la función especial que tratamos. – Sigamos con el acta.

6. «Que desde las doce se echen las esquilas a vuelo». Esta frase puede confundir porque nos da a entender que las campanas, así como las esquilas y los esquilones que se encontraban en las torres de la Catedral, se tocaban con mucha libertad y en cualquier momento. Para conocer la regulación a que estaban sometidos los toques de campana se necesita recurrir al Archivo General de Indias (AGI), en donde se encuentra el documento que a continuación mencionamos.⁴⁸

El 18 de octubre de 1791, D. Alonso Núñez de Haro y Peralta, arzobispo de México, había expedido un decreto para controlar los toques de los campanarios de la ciudad de México y supeditarlos a los que se hacían desde la Catedral.⁴⁹ Porque los sonidos que se emitían desde los campanarios y se escuchaban en toda la mancha urbana señalaban la autoridad y legitimidad del régimen. Las campanas eran las herramientas a través de las cuales se controlaba el tiempo, así como la sucesión de lo sagrado y lo profano en la vida de las ciudades.

48 AGI, México 2556. El documento me fue facilitado por la Dra. Ana Carolina Ibarra.

49 El decreto del arzobispo Núñez de Haro fue tan importante que se aplicó en las principales ciudades de Nueva España. Véase CAMACHO et al. (2009); GALÍ BOADELLA (2009). Véase también STAPLES (1977).

Por eso, el edicto empezaba diciendo que las campanas tenían varias funciones, la más conocida: llamar al pueblo al templo. Esta convocatoria estaba tan presente en la vida de los creyentes de Nueva España que cuando Miguel Hidalgo decidió reunir a la población de Dolores, el 15 de septiembre de 1810, lo hizo a través de un toque desde el campanario.

Pero las campanas tenían otras funciones. Así nos lo hace saber el edicto de finales del siglo XVIII: ahuyentar a los demonios, detener los ímpetus de las tempestades, de los rayos, centellas y granizos. Asegurar las cosechas, rogar a Dios por los difuntos y honrar las festividades. Esto último se hacía a vuelo de esquilas cuando se les ponía a girar sobre su eje para que dieran un toque continuo. El párrafo que estamos analizando se refiere a este tipo de toque, que no era muy común y se reservaba para ocasiones muy especiales.⁵⁰ – Continuemos con el acta.

7. «Que se adorne a la iglesia con la mayor magnificencia». Entramos ahora a la historia del menaje de la Catedral. El templo no sólo se iluminaba y se llenaba de flores, sino que era propietario de un verdadero tesoro de objetos de culto que le habían sido donados o que el cabildo había comprado. Se usaban en casos especiales como el Jueves Santo, en que se sacaba, por ejemplo, un copón adquirido a la Compañía de Jesús que era de oro calado recubierto de joyas. Además, se acostumbraba mandar hacer construcciones en los espacios abiertos de las naves, en el centro o a los lados de las puertas de ingreso. Cuando se trataba de honrar un difunto, tales construcciones recibían el nombre de túmulos y eran verdaderas pirámides de cuerpos cuadrados contruidos de piso a techo cuyos cuerpos se iban reduciendo para que en esos espacios que quedaban libres se colocaran banderas de colores, luces, frutos y flores. Esto mismo sucedía el Jueves Santo, pero en esta ocasión la construcción imitaba a un ciprés: tenía una base de alrededor de 80 cm. de altura sobre la que se construía una cúpula sostenida por columnas que finalizaban en un remate. También se la decoraba profusamente.

La Catedral tenía otros recursos: las ropas de los celebrantes, las capas, las telas que se colgaban de las columnas y recurría también a aguas de colores,

50 El sonido de las campanas era tan importante en la vida de México que, en los últimos años del siglo XIX, Porfirio Díaz mandó colocar relojes en los remates de las portadas de todos los templos del país para que marcaran la hora en lugar de las campanas. En el museo de Yecapixtla se encuentra uno de estos documentos, firmados por el presidente Díaz.

macetas, sembrados de trigo y banderitas. Todo esto estuvo presente en la extraordinaria celebración que estudiamos.

8. «Que al tiempo de poscomunio se cante en el coro el *non fecit taliter* de Jerusalén que se canta en los laúdes del día de Ntra. Sra. de Guadalupe». Este párrafo del acta nos lleva a preguntarnos por la circunstancia que hizo al cabildo organizar este evento solemnísimos. Empecemos por un cuestionamiento musicológico: ¿Por qué se acostumbraba entonar los laúdes en las horas de los maitines en todos los templos? ¿Se hacía todos los días o sólo los sábados o en fiestas especiales dedicadas a la Virgen? Sugiero que en la Catedral de la ciudad de México los cantos de los sábados, dedicados a la Virgen, no se consideraban prioritarios. Así nos lo informan algunas actas de cabildo de principios del siglo XIX. Por ejemplo, en 1809, el maestro de capilla Antonio Juanas se quejó de que tenía muy pocas voces para entonarlos los fines de semana.⁵¹ El cabildo le pidió al apuntador que averiguara lo que pasaba, a lo que éste les explicó que las principales voces del coro se alternaban por semana para cantar los sábados en las misas y las salves. Aunque estaban a cargo de su entonación sólo dos o tres voces, en muchas ocasiones nadie asistía y, sin embargo, el cabildo no había querido obligar a otros miembros del coro porque los necesitaban para fiestas más importantes.

Por otro lado, estaban las celebraciones especiales dedicadas a la Virgen como el día de la Asunción, en agosto, y, la principal para el caso de Nueva España, el 12 de diciembre, día en que se festejaba a la Virgen de Guadalupe. El acta nos lleva a esta fiesta y en especial a los maitines. Podemos afirmar que la solicitud de cantar el texto en honor de la Virgen de Guadalupe nos sitúa en una circunstancia específica de la historia novohispana, 13 de octubre de 1810. Confirma la decisión que tomó el obispo de Michoacán, Abad y Queipo, el 24 de septiembre de 1810 de excomulgar a Miguel Hidalgo y a todos los jefes de la conspiración que había iniciado en Dolores unos días antes.⁵² La función que venimos analizando es el ritual sonoro que acuerdan realizar el arzobispo Lizana y el cabildo para confirmar la excomunión desde la capital del virreinato. Cantar un texto que se acostumbraba interpretar en

51 ACCMM, Libro 64, ff. 103v–104r (5 de octubre de 1809).

52 ANNA (1983), 91, nota 18. El autor cita a HUGH HAMILL, *The Hidalgo Revolt: Prelude to Mexican Independence*, 161, y a LUÍS CASTILLO LEDÓN, *Hidalgo, la vida del héroe*, vol. II, 97.

honor de la Virgen de Guadalupe es un acto de apropiación. Ya se sabía, entonces, que el estandarte de las tropas insurgentes tenía la imagen de esa devoción novohispana. Hay que recordar la circunstancia devocional de ese momento, tal como nos la trasmiten las actas de cabildo: los realistas la profesaban a la Virgen de los Remedios. Lo sabemos porque cuando Hidalgo se acercó a la capital, el 31 de octubre de 1810, el virrey Venegas acudió a rezar ante la imagen, que había sido trasladada a la Catedral, y colocó el bastón de mando a sus pies. A la Virgen la proclamaron generalísima y capitana general del ejército realista, protectora y guía de las fuerzas militares españolas. Los diarios de la época narraron que este evento hizo que una multitud de ciudadanos se sintiera «histórica» de emoción. Un ciudadano distribuyó 5930 medallas de la Virgen entre los oficiales y los soldados y alrededor de dos mil mujeres se organizaron en un grupo que se nombró *Patriotas Marianas*, que se dedicó a fabricar banderas con la imagen de la protectora y a cuidarla en la Catedral.⁵³

Frente al texto de los laúdes es imposible no preguntarse su procedencia. La expresión latina «non fecit taliter» quiere decir «No se hizo tanto»; este pasaje no es de origen bíblico, pero sí inspirado en la devoción mariana que durante la Edad Media tuvo tanta relevancia en el mundo católico de Europa. Sin embargo, su procedencia es local. Está ligado al milagro novohispano por excelencia: la aparición de la Virgen de Guadalupe. Aquí, lo que importa es resaltar que en 1810, el sonido tenía nombre y apellido y representaba diversos intereses y grupos en conflicto. La decisión del cabildo de seleccionar esta pieza musical nos descubre un mundo de simbología que hemos perdido. Pero, ¿qué decir de la referencia a Jerusalén? Se trata de la obra que se acostumbraba entonar a partir del 12 de diciembre de 1750 en el coro de la Catedral. Su autor había sido el maestro de capilla Ignacio de Jerusalem y Stella, quien había compuesto un repertorio que había permitido italianizar la música de la Catedral a mediados del siglo XVIII. En su afán por modernizarse, el cabildo había pedido al hijo del compositor, después de su muerte, que le entregara la obra completa del mismo. Así, el cabildo se hizo de un repertorio italianizado que le permitía mostrar una especificidad local. La figura de Jerusalem había sido tan importante dentro del coro que, después de él, el cabildo no había vuelto a contratar personalidades de tal fuerza.

53 GONZÁLEZ OBREGÓN (1975) 92–93.

Posteriormente, Tollis, Ribera y Juanas fueron maestros de capilla débiles, supeditados al chantre o a los sochantres.

Consideremos ahora la relación entre el repertorio del ritual sonoro catedralicio y el espacio arquitectónico de la Catedral. De la música que se interpretaba en la metropolitana, se consideraba sagrado el canto llano, que se conservaba con gran recelo. Sin embargo, había un repertorio polifónico que por sus características se consideraba panhispánico y se interpretaba en todas las catedrales del sistema imperial. Este repertorio se interpretaba en el coro, en celebraciones en las que los miembros del cabildo se movían desde el coro, por la crujía hacia el altar, lo que se ha llamado *via sacra*. Este espacio sólo podía ser ocupado por los miembros del cabildo, el prelado o autoridades del reino y se conserva hasta la fecha en la catedral de la ciudad de México, en la de Oaxaca, Puebla y en el Cuzco, Perú.⁵⁴

Por otro lado, estaba el canto llano o la música polifónica menos especializada, generalmente relacionada con fiestas en las que se hacía una procesión dentro del templo, alrededor de esta vía. Entonces los creyentes podían participar cantando. Había otros espacios ligados a los límites físicos del edificio: las capillas laterales, el cementerio y el atrio. Estos hacían que las fronteras de la catedral fueran porosas ya que permitían funciones organizadas por cofradías, gremios o congregaciones, en las que estaba presente parte de la sociedad novohispana organizada en corporaciones que en muchas ocasiones se desbordaba a las calles, apropiando el espacio urbano.

Resumiendo: el sistema imperial español funcionaba como un orden socio-político que se concebía como Iglesia, se trataba de un modelo hispánico cristiano. Contaba con un ámbito de autoridad compartido: el religioso y el secular, ambos normados a través de derechos pero regidos por el orden sacramental. Había un movimiento pendular, a través del cual los miembros de la Iglesia socializaban y la sociedad se hacía Iglesia. Las catedrales desempeñaban un papel primordial dentro de este sistema, porque las funciones catedralicias se desenvolvían como el espacio simbólico central de la alta jerarquía de España y sus reinos.

54 Agradezco al Mtro. Jorge Alberto Manrique que me ha proporcionado estos datos.

Fuentes y bibliografía

Archivos consultados

- Actas de Cabildo de la Biblioteca Turriana de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México (ACCMM)
Archivo General de Indias, Sevilla (AGI)

Fuentes impresas

- Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial (2004), MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, MARÍA DEL PILAR (coord.), México: Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas), CD-ROM
- DONOSO, JUSTO (1854), Instituciones de derecho canónico americano [...] para el uso de los colegios de las repúblicas americanas, 3 vols., París: Librería de Rosa y Bouret
- GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN (ed.) (1941), Nueva colección de documentos para la Historia de México, vol. II: Códice Franciscano, siglo XVI, México: Ed. Salvador Chávez Hayhoe
- GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN (ed.) (1941), Nueva colección de documentos para la Historia de México, vol. I: Cartas de religiosos del siglo XVI; vol. II: Códice Franciscano, vol. III: Breve y Sumaria relación de los señores de la Nueva España, México: Ed. Salvador Chávez Hayhoe
- GARCÍA PIMENTEL, LUIS (1897), Descripción del arzobispado de México hecha en 1570 y otros documentos, México: José Joaquín Terrazas e hijos impresores
- MENDIETA, GERÓNIMO (1945), Historia eclesiástica indiana, 4 vols., México: Ed. Salvador Chávez Hayhoe
- MOTOLINIA, TORIBIO (1941), Historia de los indios de la Nueva España, México: Ed. Salvador Chávez Hayhoe
- TORQUEMADA, JUAN DE (1943–44), Monarquía Indiana, Reproducción facsimilar de la segunda edición, 1723, 3 vols., México: Ed. Salvador Chávez Hayhoe

Bibliografía

- ANNA, TIMOTHY E. (1983), La caída del gobierno español en la ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica
- CAMACHO, ARTURO, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, DANIELA GUTIÉRREZ (2009), Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara, en: ENRÍQUEZ, LUCERO (ed.), *Harmonía Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, 4º Coloquio Musicat, México: UNAM – Coordinación de Humanidades, 205–220
- CAMPOS OLIVARES, CITLALI (2006), La práctica musical en el convento de San José o Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México. Tesis de Licenciatura en Historia, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras

- CARRERA STAMPA, MANUEL (1954), *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521–1861*, México: Ediapsa
- GALÍ BOADELLA, MONTSERRAT (2009), *Las campanas en una ciudad episcopal novohispana en vísperas de la Independencia*, en: ENRÍQUEZ, LUCERO (ed.), *Harmonía Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, 4º Coloquio Musicat, México: UNAM – Coordinación de Humanidades, 221–235
- GIBSON, CHARLES (1978), *Los aztecas bajo el dominio español (1518–1819)*, México: Siglo XXI
- GONZÁLEZ OBREGÓN, LUÍS (1975), *La vida en México en 1810*, México: Colección METROpolitana
- LLAGUNO, JOSÉ (1963), *La personalidad jurídica del indio y el Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585)*, México: Porrúa
- LLEDÍAS, LUÍS (2003), *La actividad musical de las monjas de coro y velo negro en el virreinato de la Nueva España*, en: FERNÁNDEZ FÉLIX, MIGUEL (coord.), *Monjas coronadas: vida conventual femenina en Hispanoamérica*, Museo Nacional del Virreinato, Landucci, México, 152–165
- MARÍN LÓPEZ, JAVIER (2007), *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII)*. Tesis para optar por el grado de Doctor, Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras
- MARROQUÍ, JOSÉ MARÍA (1969), *La ciudad de México*, 2ª edición facsimilar, 3 vols., México: Jesús Medina
- MIRANDA, JOSÉ, SILVIO ZAVALA (1973), *Instituciones indígenas en la Colonia*, en: CASO, ALFONSO et al. (eds.), *La política indigenista en México. Métodos y resultados*, 2ª ed., México: INI y SEP, vol. 1, 43–206
- NAVA SÁNCHEZ, ALFREDO (2005), *El esclavo mulato Luís Barreto*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras
- PEDELT, MARK (2001), *Musical ritual in Mexico City*, Austin: University of Texas Press
- PHELAN, JOHN (1972), *El reino milenario de los franciscanos en el nuevo mundo*, México: UNAM
- SILBERMANN, ALPHONS (1962), *Estructura social de la música*, Madrid: Taurus
- STAPLES, ANNE (1977), *El abuso de las campanas en el siglo pasado*, en: *Historia Mexicana* 27:2, 177–194
- TAYLOR, WILLIAM (1999), *Ministros de lo Sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*, 2 vols., México: El Colegio de Michoacán, El Colegio de México y la Secretaría de Gobernación
- TURRENT, LOURDES (2006), *La conquista musical de México*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica (primera ed. 1993)
- TURRENT, LOURDES (2013), *Rito, música y poder en la Catedral metropolitana. México, 1790–1810*, México: Colmex, Fondo de Cultura Económica

Índice

- 1 | **Benedetta Albani, Otto Danwerth, Thomas Duve**
Presentación

Derecho canónico y teología moral

- 15 | **Lara Semboloni**
Una aproximación jurídico-teológica, siglo XVI.
Principios, leyes y política para la cuestión de la tierra en
Nueva España
- 37 | **Víctor Zorrilla**
Consideraciones sobre la doctrina del derecho de guerra de
José de Acosta
- 51 | **Jesús Joel Peña Espinosa**
Fuentes, autoridades y normas para la enseñanza del
derecho canónico en el seminario de Puebla durante
la época novohispana

Gobierno diocesano y poder eclesiástico

- 71 | **Jesús Vidal Gil**
Los estatutos del cabildo de la catedral de México elaborados
en el Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585)
- 89 | **Rodolfo Aguirre**
Un poder eclesiástico criollo: los miembros de la curia
arzobispal de México (1682–1747)

- 121 | **Sergio Francisco Rosas Salas**
Costumbre, necesidad sacramental y facultades s3litas en Puebla.
Un dictamen de fray Mateo Estrada, O. P. (1783)

Normatividad y administraci3n de los sacramentos

- 139 | **Juan Carlos Casas Garc3a**
El derecho sacramental en el *Tractado* de fray Pedro de Agurto
(M3xico 1573) en defensa de la administraci3n de la eucarist3a y
extremaunci3n a los ind3genas de la Nueva Espa3a
- 155 | **Berenise Bravo Rubio**
«La materia, la forma y el ministro».
El bautizo de p3rvulos y adultos en la parroquia del Sagrario
metropolitano de M3xico (1690–1728)
- 169 | **Claudia Ferreira Ascencio**
Los padrones de confesi3n y comuni3n del Sagrario de M3xico.
Una aproximaci3n a la praxis sacramental en el orden can3nico
indiano (1676–1825)

Foros de justicia y grupos 3tnicos

- 197 | **Olivia Luz3n Cervantes**
Indios acusados de hechicer3a ante el foro de justicia civil de la
ciudad y provincia de Tlaxcala (siglo XVIII)
- 217 | **Mar3a Leticia V3zquez Oropeza**
La poblaci3n de origen africano en Nueva Espa3a y su relaci3n
con la jurisdicci3n eclesi3stica. El uso de la justicia en la
audiencia del arzobispado de M3xico (siglos XVII y XVIII)

Devoción y vida cultural

- 233 | **Doris Bieñko de Peralta**
El *impasse* de una beatificación. El proceso de sor María de Jesús Tomellín (1597–1637), monja concepcionista poblana
- 257 | **Lourdes Turrent**
Música, rito y arquitectura en la Iglesia novohispana: clero regular y secular
- 281 | **Gabriela Díaz Patiño**
Inclusión de una nueva política de la imagen devocional en la arquidiócesis de México (1855–1896)
- 299 | **Contributors**