



---

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN HISTORIA**

**T E S I S**

**El arte de un Misal Romano del siglo XVIII y la historia de la música  
en la Nueva España**

Que para obtener el título de:  
**Licenciado en Historia**

Presenta:  
**José Luis Gómez Vásquez**

Asesor:  
**Dr. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra**

**Toluca, Estado de México, 2023**

# Índice

Introducción .....	1
Capítulo 1: Los coros y antecedentes musicales .....	6
1.1 Concepto de coro.....	7
1.2 Historia de los coros.....	9
1.3 El latín en el lenguaje musical.....	10
1.4 La música española .....	13
1.5 Capillas, voces y notas .....	15
1.6 Composición.....	21
1.7 Partituras.....	25
1.8 La música mexicana.....	28
1.9 La música en la evangelización.....	37
1.10 Los coros en la Nueva España.....	44
Capítulo II: Los Concilios Provinciales Mexicanos (1555-1585).....	49
2.1 Antecedentes .....	50
2.2 Segundo Concilio Provincial Mexicano.....	51
2.3 Las órdenes del Tercer Concilio Provincial Mexicano.....	53
Capítulo III: El Misal Romano de 1728 .....	60
3.1 La imprenta de libros litúrgicos.....	61
3.2 Bulas Papales.....	68
3.3 Plantino: El impresor de la Iglesia.....	72
3.4 Descripción del Misal Romano del Convento de Zinacantepec.....	80
3.5 Técnicas de Grabado.....	86
3.6 La tipografía: análisis e interpretación.....	89
3.7 Estilo musical: las partituras del Misal.....	96
Conclusiones.....	100
Bibliografía.....	105

## Introducción

Los libros son una fuente de conocimiento ideal para preservar las ideas y pensamientos de la humanidad, es por ello por lo que se convirtieron en una de las principales herramientas de conocimiento por excelencia. La producción de estos bienes no solamente recae en un editor, sino que pasa por las manos de varios personajes, quienes intervienen en su desarrollo, desde la impresión en el papel, la corrección de estilo, la edición de la obra hasta su publicación y creación de portada, entre muchos otros.

En esta investigación me propongo analizar un Misal Romano de 1728, resguardo en la Biblioteca del ex convento de Zinacantepec. Los misales son libros litúrgicos que contienen instrucciones para llevar a cabo la celebración eucarística y este Misal fue impreso en las imprentas de Cristóbal Plantino en el año de 1728 y se encuentra resguardado en la Biblioteca del Museo Virreinal de Zinacantepec.

Este trabajo de investigación contiene tres capítulos, el primero es: “Los coros y antecedentes musicales”, tal capítulo abordará un análisis del surgimiento de los grupos corales, la historia de la música española y mexicana, y el papel que tuvo la música en el proceso de evangelización en la Nueva España; el segundo capítulo: “El caso mexicano, los Concilios Provinciales Mexicanos (1555-1585)”, aquí se exponen las series de normas que se implementaron en la Iglesia novohispana, conforme a los estatutos del Concilio de Trento, para regularizar las prácticas de los sacerdotes y feligresía en la vida espiritual, así también el cómo se debería de enseñar y ejecutar la música sacra en los templos; por último el tercer capítulo: “El Misal Romano de 1728”, este apartado está dedicado al análisis y descripción del objeto de estudio, los antecedentes históricos y artísticos de la impresión de los misales, la historia de Cristóbal Plantino y el estilo musical que contiene el misal.

Para el siglo XVIII, un libro de coro no solamente significaba un simple contenedor de conocimientos, sino un trabajo arduo de calidad y esmero. Los libros de este siglo se originaron en una empresa muy importante, la imprenta, un oficio que produce infinidad de material escrito de diferentes temas y gustos: la literatura, filosofía y religión fueron los principales temas que plasmaron las imprentas. Pero

¿pueden considerarse estos libros como una obra de arte? Y para ser más específicos, ¿el Misal Romano de 1728 puede ser considerado como una obra de arte desde el grabado, la música, la imagen y la tipografía, así como un testimonio del cambio de pensamiento en el catolicismo y su repercusión en la Nueva España? Siendo la pregunta principal a la que este trabajo de investigación tratará de resolver.

Aunado a esto, existen otros problemas secundarios a los que se enfrentará también este proyecto, ¿Quién elaboró este misal?, ¿Qué es lo que contiene?, ¿Cómo se conforma la idea de crear un misal único para la Iglesia Católica?, ¿Existirían diferencias entre un misal y otro?, ¿Qué influencias o estilos artísticos se presentan en el misal, ¿Por qué es importante la música en una misa y cómo se configura?, ¿Será ésta una nueva forma de concebir al catolicismo y cómo afecta a su percepción por parte de la sociedad? Éstas son algunas de las preguntas principales y que surgen del conocimiento de los misales romanos y en especial del Misal Romano de 1728 del Convento de Zinacantepec.

Se tiene como hipótesis que este misal romano de 1728 debe ser considerado como una fuente documental muy importante para entender el desarrollo de la Iglesia en la Nueva España y la evolución del arte gráfico y musical dentro del periodo de la Reforma Protestante y la Contrarreforma, siendo así un bien cultural de sumo valor que debe ser conservado y protegido dentro de la Biblioteca del exconvento de San Miguel de Zinacantepec.

Es posible que se pueda considerar este Misal Romano y demás misales como obras artísticas, pues en ellos se conjugan el arte pictórico, la música y guarda en sí una estética barroca en su tipografía y decorado de las hojas, aunado a esto, interviene un gran número de artistas, siendo Cristóbal Plantino el principal responsable de crear libros litúrgicos de gran calidad artística.

Este proyecto que se desarrolla tiene una importancia histórica y también artística, es una pieza clave para conocer parte de la historia del arte a través de los misales romanos, a la evolución del pensamiento católico y la unificación de un

solo rito litúrgico en respuesta a los acontecimientos de la expansión de la Reforma y su influencia en la Nueva España.

La Iglesia Católica era una de las instituciones más importantes durante los siglos XVI al XVIII, derivado de las querellas entre los protestantes afines a la Reforma de Lutero y los católicos con la Contrarreforma, llegando a un cambio en el pensamiento cristiano dentro de la Iglesia.

La influencia de la Iglesia Católica en las artes dio un impulso al desarrollo de nuevos estilos musicales y plásticos, el barroco sería uno de los movimientos artísticos predominantes para finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, es por esto por lo que, como historiadores, veamos a través de los misales esa influencia en su elaboración. Por otro lado, debemos comprender cómo el negocio de los libros y sobre todo de los libros litúrgicos fue una parte esencial en la conformación de grandes monopolios de impresores en Europa.

La investigación del misal romano nos puede dar otra idea de su importancia para ser preservados como una fuente de primera mano en los temas de la música y el arte gráfico de la época, así también de dar cuenta a la gente que el acervo de la Biblioteca del San Miguel de Zinacantepec guarda entre su colección un gran número de ejemplares de libros, manuscritos y libros litúrgicos que fueron elaborados por grandes impresores de la época.

El explicar el uso del misal romano como un referente en el arte gráfico y musical, es de vital importancia para entender su papel en las disputas entre católicos y protestantes, la influencia del arte barroco en las imprentas; así también, el significado histórico y los cuidados que se deben de tener para su preservación en el acervo religioso del exconvento de Zinacantepec. Se manejará una serie de conceptos importantes para el estudio de este proyecto de investigación, la mayoría de ellos están relacionados a la música, al arte gráfico y tipográfico.

El primer concepto que podemos definir es *música sacra*, dentro de la historia y de la teoría musical, se define como un estilo de música muy antiguo, relacionado con la religión, tiene como objetivo principal el ambientar los ritos religiosos y ceremonias. Dentro del cristianismo, el canto es uno de los principales instrumentos en la música sacra, se cantan los salmos, himnos y canciones

espirituales en honor a Dios. En nuestro caso -siendo la Iglesia Católica la principal institución que rigió la religión y actor fundamental en el periodo de la evangelización- está ligada al canto gregoriano y a la música polifónica.

El segundo concepto, también ligado a la música, son los himnos. Éstos se definen como una composición lírica y melódica que enaltece las figuras importantes de una sociedad, pueden ser personas o inclusive dioses, estas obras están escritas en forma coral o polifónica, principal característica de los himnos. En términos católicos, son una serie de alabanzas o poemas religiosos dedicados a Dios, éstas pueden ser acompañadas por música instrumental o solamente interpretada por un coro a capella.

De estos dos primeros conceptos, nacen otros dos más, considero que son muy importantes para entender la composición musical de las obras escritas en el siglo XV hasta el XVIII, éstos son: el canto gregoriano y la música polifónica. En el primer caso, el canto gregoriano, está definido como un canto litúrgico, creada por la Iglesia Católica, está compuesto por la recitación de los textos sagrados de una manera adornada. En sí no se entiende como música, sino como una oración. Este canto tiene tres funciones esenciales: la primera es la memoria, se aprende la oración de memoria, además de que se memoriza el ritmo y la acentuación entre la melodía y el texto; la amplificación, este canto carece de un amplificador artificial, por ello se usa la voz desnuda o denominada a capella, con esto se aprovecha la acústica de la iglesia y con ello se hace más entendible el texto litúrgico y puede llegar eficazmente al público y, por último, están las emociones, el canto debe de transfigurar la Palabra de Dios en una serie de sentimientos y emociones, esto ayuda a que el texto sea más comprensible y tenga un sentido; además, de que se da un toque de misticismo. Todo esto debe estar ligado forzosamente a la melodía. La mayoría de estos conceptos musicales son definidos por el Diccionario Enciclopédico de Música en México.

El siguiente concepto es la música polifónica, está definido como canto plural, es cantado en muchas partes del mundo. Se caracteriza por el uso de diferentes intervalos musicales de muchos tipos de voces, que da una resonancia racional y

armónica a las piezas. En el medievo, se desarrolló un sistema racional y el manejo de varias melodías simultáneas, por ello se le denomina polifónica, en el caso novohispano, la polifonía no debió de tener algún problema en su enseñanza, puesto que los indígenas también tenían este sistema musical, muy usado en sus ceremonias y ritos religiosos.

Por último, tenemos el concepto de tipografías, una palabra que define al tipo de letra que se utiliza a la hora de imprimir un libro, serán varios historiadores del arte como Ernest Gombrich que tendrán una definición propia sobre la tipografía y su importancia en la composición visual de las portadas y contenido de los misales y libros en general.

Este trabajo usó diversos métodos de investigación para cumplir con su objetivo, es importante resaltar que se tomaron como base principal del trabajo documentos históricos que son: las *Bulas Papales de Pío V*, los documentos que recopilan las normas aprobadas por el *Concilios de Trento* y los *Concilios Provinciales Mexicanos*, y finalmente el *Misal Romano* y las investigaciones en torno a la tipografía.

Se consultaron diversas fuentes secundarias, esto para ver los diferentes puntos de vista de varios historiadores sobre los temas de evangelización, la Iglesia y la labor de los impresores de libros, además se examinaron a aquellos que ya han tratado sobre el tema de la música sacra e inclusive se inquirió en otro tipo de fuentes como videos de conferencias y artículos de divulgación, revisando sus apartados bibliográficos, de la misma forma se aplicó una clasificación y jerarquización de esta información para ser lo más objetivo posible en el trabajo.

Hubo una lectura detallada de las fuentes primarias, en este caso de las *Bulas Papales de Pío V*, los libros de los *Concilios Provinciales Mexicanos* y las *Reales Cédulas* emitidas por los Reyes de España. Como los temas e información estuvieron dispersos, solo usó la información necesaria, discriminando dentro de las fuentes temas que no fueron de interés.

Musicalmente, se utilizaron también las metodologías propias de la disciplina para analizar las partituras que se encuentran en el Misal Romano, esto me ayudó en formar un contexto musical que pueda nutrir el contexto histórico-musical, estas partituras también son parte de la categoría de las fuentes primarias, y al ser documentos muy antiguos, se recurrió a los conocimientos de la paleografía para poder leer e interpretar tales partituras. Por último, se apoyó en otras investigaciones y documentos que no son propias de la zona de estudio, para desarrollar un antecedente y ver si se puede definir a los misales romanos como una obra de arte, tanto musical como gráfica.

### **Capítulo I: Los coros**

La música sacra desempeñó un papel fundamental en la vida religiosa de la Nueva España durante la época colonial. Fue utilizada para enriquecer las ceremonias religiosas, crear una atmósfera de reverencia y ayudar a los fieles a conectarse con lo divino. Para lograr esto, se formaron coros en las iglesias y catedrales, que se encargaban de cantar los himnos y piezas musicales durante las misas y otros servicios religiosos.

La historia de los coros en la Nueva España tiene sus raíces en las tradiciones musicales de España y Europa, que fueron traídas por los misioneros y los colonizadores españoles. Estas tradiciones se fusionaron con las culturas indígenas y africanas que se encontraban en la región, dando como resultado un estilo único y diverso.

A lo largo del tiempo, los coros se convirtieron en una parte integral de la vida religiosa en la Nueva España, y se establecieron en muchas de las principales iglesias y catedrales de la región. Estaban formados por cantores y músicos que eran formados en la técnica y la interpretación de la música sacra. Muchos de ellos eran indígenas o negros esclavos, quienes a menudo aprendían la música y las letras en latín y español, así como en sus propias lenguas maternas.

La música sacra interpretada por los coros en el Virreinato incluía una variedad de géneros, desde cantos gregorianos y polifónicos hasta villancicos y cantatas. Estos géneros se combinaban para crear un ambiente musical rico y diverso que evocaba una amplia gama de emociones y sensaciones en los fieles.

En este capítulo, se explorará la historia de los coros en la Nueva España y su papel en la interpretación de la música sacra. Se examinarán los orígenes y la evolución de los coros en la región, así como los géneros musicales y las técnicas interpretativas utilizadas por los cantores y músicos de la época. También se analizarán los desafíos que enfrentaron los coros durante el período colonial, incluyendo la censura y la influencia de la Iglesia Católica en la música y la cultura de la región. Al explorar la historia de los coros en la Nueva España, se podrá obtener una comprensión más completa de la rica tradición musical novohispana y su importancia en la vida religiosa y cultural de la época colonial.

### **1.1 Concepto de coro**

Dentro de la música existen diferentes formas de interpretar las obras musicales, algunas de ellas están escritas para ser tocadas por los instrumentos, otros para ser cantadas por un grupo de personas en conjunto o también ser acompañadas, combinando la voz y el instrumento, formando un conjunto musical rico que expresa los pensamientos y sentimientos del compositor.

Dentro del *Diccionario de Música* de Rousseau vienen las diferentes definiciones que se le dan a ciertas terminologías de la música, en este caso el “coro” es definido como: “Fragmento de armonía completa a cuatro o más partes, cantada por las voces simultáneamente y tocada por toda la orquesta...”<sup>1</sup>; por otro lado, arquitectónicamente, el “coro” es una sección de una catedral, templo o capilla, normalmente ubicado sobre la entrada del edificio, donde el grupo coral interpreta los cantos litúrgicos para acompañar al ritual. Pero en este caso nos centraremos en la parte musical.

---

<sup>1</sup> Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario de Música*. (Madrid: Akal, 2007), p. 157

Durante el siglo IV, los primeros cristianos buscaron las formas más “gloriosas”, es decir de una manera mística e íntima para alabar a Dios, además de manifestar la santificación del Cuerpo Místico de Cristo<sup>2</sup>, esto quiere decir que los católicos primigenios glorificaban al Hijo de Dios a través de los cantos e himnos que se componían, aquí nace el concepto de “coro” dentro del cristianismo, pero no el vocablo. El significado de esta actividad musical fue muy apoyada por los Padres de la Iglesia; San Ambrosio, por ejemplo, concibe a la feligresía como: “un hábil interprete que puede cometer un error, pero tratándose del canto litúrgico no tiene cabida a error alguno ya que es el Espíritu Santo quien toca”<sup>3</sup>, con esto podemos entender que los coros y los cantos eran muy importantes en la vida cristiana y en la forma en la que se celebraba la eucaristía, también con ello se apoyó a la gran diversidad que hay en el cristianismo, así lo expresó San Crisóstomo:

*“Etenim in ecclesia unam oportet semper esse vocem, ac si unum sit corpus. Propterea et qui legit, solus loquitur; et is qui episcopatum obtinet, manet silentio sedens; et is qui psallit, solus psallit; et si omnes respondendo resonent, vox fertur tamquam ex uno ore”*<sup>4</sup>

*“Porque en la Iglesia siempre debe haber una sola voz, como si hubiera un solo cuerpo. Por tanto, el que lee habla solo; y el que tiene el episcopado permanece sentado en silencio; y el que canta solo canta; y si todos resuenan en respuesta, se dice que la voz es como si saliera de una sola boca”*.<sup>5</sup>

En la Alta Edad Media, comenzó una instrucción más rígida y reglamentaria de la música sacra, sobre todo en los monasterios, donde nació el canto llano. El canto dejó de ser popular, la gente se transformó en un actor pasivo, mientras que los eclesiásticos cargaron con la responsabilidad de interpretar los cánticos. En este periodo surge el *scholae cantorum*, aunque el vocablo “coro” no es asociado aún

---

<sup>2</sup> Ruíz Torres, Santiago, *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la Catedral de Segovia*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013), p. 496

<sup>3</sup> *Ídem*. Aquí el autor lo recupera de la frase: “¿Quis enim non remittat ei, cum quo unam ad Deum vocem emiserit? Magnum plane unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire! Dispaes citharæ nervi sunt, sed una symphonia. In paucissimis chordis sæpe errant digiti artificis; sed in populo spiritus artifex nescit errare;” San AMBROSIO: *In Psalmum I. Enarratio*; cf. PL, vol. 14, col. 925.

<sup>4</sup> *Ídem*. El autor lo retoma de: San Juan CRISÓSTOMO: *In Epist. I ad Cor. Homil. XXXVI*; cf. PG, vol. 61, col. 315

<sup>5</sup> *Ídem*.

al grupo selecto de cantores, sino hace alusión a órganos colegiados, ya sea de una comunidad religiosa o de eclesiásticos. A partir del siglo XV comienza a asociarse la palabra “coro” a este grupo musical de cantores.

## 1.2 Historia de los coros

Dentro de la historia de la música se tienen diferentes temas de estudio, varios de ellos muy ambiciosos y difíciles de explicar, esto debido a lo extenso que son y la dificultad que presenta buscar información para redactar la historia, en este caso, trataré de exponer de manera simplificada y con datos relevantes la historia de los coros.

El canto es una de expresiones artísticas más antiguas de mundo, muchas civilizaciones lo consideraban como una forma de “comunicarse” con sus deidades; por otro lado, el canto colectivo es igual de antiguo que el primero, es fácil imaginarse cómo una sociedad se reunía y cantaba para sus rituales y celebraciones<sup>6</sup>, es por ello por lo que en todo el mundo impera el sentido de canto grupal. Sin embargo, nos cuesta trabajo el recrear aquellos cantos antiguos debido a que no existía un registro o escritura musical que exprese las notas y ritmos, aunque la musicología moderna considera que la música de las culturas orientales son una herencia directa del pasado lejano<sup>7</sup>, una hipótesis que trata de acercarse a los orígenes de lo que se sabe poco o nada.

En cambio, los historiadores sitúan el inicio del canto a coro en la primitiva iglesia cristiana, las liturgias celebradas eran acompañadas por el canto de los fieles<sup>8</sup>, es por esto por lo que empieza a denominarse como “canto llano” o “plano”, debido al estilo musical que era entonando, las notas tenían una duración e intensidad igual, lo que facilitaba el aprendizaje y la ejecución de la canción. En un principio, las melodías eran cantadas en griego hasta que el latín se convirtió en la lengua litúrgica oficial de la Iglesia, todavía en el siglo XVI se llegaron a escribir algunas polifonías en canto llano e intercalando el latín y el griego en el texto.

---

<sup>6</sup> Jaraba, Miguel Ángel, *Teoría y práctica del canto coral*, (Madrid: Editorial Istmo, 1989), 21.

<sup>7</sup> *Ídem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 22.

En el siglo VI, el Papa Gregorio I, El Magno (540-604), con su gran pasión por la música, mandó hacer un antifonario de música y texto de canto llano, participando en su revisión y organización, logrando un cambio en la forma de componer e interpretar los cantos llanos, algunos historiadores aseguran que estas antífonas fueron compuestas por él mismo<sup>9</sup>, exponiendo sus grandes dotes musicales. Gracias a su extenso repertorio y la difusión de éstas, comienza a nombrarse el canto llano como *canto gregoriano*. El Papa también fue el impulsor de la *schola cantorum* – escuela de cantores- de Roma, muy pronto empezaron a prodigarse en las iglesias más importantes y abadías europeas, considerándose a los estudiantes de esta escuela como los primeros cantantes profesionales y los primeros coros organizados en la historia.

La *scholae cantorum*, tenía como objetivo el formar a los monjes y niños en el arte del canto, teniendo un sistema pedagógico muy estricto para interpretar con detalle y cuidado los cantos que se ejecutaría en las misas<sup>10</sup>, podemos ver un alto grado de “especialización” de estos coros surgidos de la *scholae cantorum*, debido a su dedicación y entrega a este arte, logrando un prestigio en toda la Iglesia.

El canto llano o gregoriano se ejecutaba en forma *homofónica*, es decir, de manera unísona, sin acompañamiento de instrumento y cantado a voz “desnuda”, cada parte de la liturgia tenía su melodía asignada: salmos, himnos, responsorios y misas, teniendo así una división estricta: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus y Agnus Dei. La finalidad de los cantos gregorianos no era más que embellecer y “armonizar” la liturgia, evitando distraer a los fieles, es por eso por lo que este género goza de una austeridad marcada, a la vez lo hace elegante y crea un ambiente de espiritualidad. Este género termina por ser una inspiración para los compositores de polifonía que surgirán tres siglos más tarde<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ídem*.

<sup>10</sup> López, Javier María, *Breve historia de la música*, (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2011), 49.

<sup>11</sup> Jaraba, *op. Cit.*, 23.

### 1.3 El latín en el lenguaje musical

El latín fue uno de los idiomas más importantes de Europa, siendo la lengua franca durante la Edad Media y la oficial de la liturgia en la Iglesia Católica Romana, como vimos antes, el griego fue el principal idioma en el que se escribieron los primeros cantos llanos, pero con la oficialización del latín dentro de la comunidad cristiana de occidente a partir del siglo IV<sup>12</sup>, los cantos empezaron a ser escritos en esta lengua, suplantando al griego, aunque de vez en cuando se llegaban a intercalar los idiomas dentro de una misma melodía. El latín era considerado como una lengua de culto, por su uso en la literatura romana clásica, fue recuperado por el Papa Víctor I y estandarizado para la liturgia romana, los primeros himnos en ser traducido del griego al latín fue el *Hymnus Angelicus: el Gloria in excelsis Deo*, siendo este parte de los Evangelios y se ha prestado para ser un cántico de alabanzas por excelencia en las misas.

Manuel Antonio Quirós explica que: “antes del año 100, el apóstol Pablo, para contrarrestar el mundo pagano, recomienda en Éfeso y en Colonenses, el canto: salmo, himnos y canciones piadosas [...] el Pater Noster...”, demostrando que estos tipos de rezos formaban parte del repertorio de los miembros de coro que hoy en día se siguen ejecutando en las misas y de que, de alguna manera, era obligatorio que todo cristiano se los supiese de memoria y entonaran durante las liturgias. Cabe agregar que también fueron enseñados a los indígenas en la evangelización y que debían de ejecutarlos con maestría y sin errores.

La teoría musical griega era la más utilizada en toda la Iglesia, pero con la oficialización del latín, se fue elaborando paulatinamente una teoría musical acorde al latín. El concilio de Laodicea del año de 367, estipuló que el canto litúrgico debía de ser cantado sólo por las voces educadas – en este caso, por aquellos que estudiaron en la *scholae cantorum*- y organizaciones corales.

El primer personaje en escribir y traducir los himnos escritos en griego fue San Ambrosio (340-397), para esto se basó en la himnología de Antioquia, este canto

---

<sup>12</sup> Quirós, Manuel Antonio, “El latín en la música”, *Revista de filología y lingüística* 21, (1995), 134.

era antifonal salmódico (escrito en griego), todo esto bajo las órdenes del Concilio de Laodicea<sup>13</sup>. Para el año de 386 se empezaron a entonar los *himnos* en Milán, aunque éstos son muy diferentes al canto de Roma, una de sus características principales, conocido mejor como *Cantus Ambrusianus* (canto ambrosiano), el cual usa el *himno métrico latino ambrosiano*; palabras musicalizadas según la fórmula rítmica del *tetrámetro yámbico*<sup>14</sup>.

Tenemos como ejemplo del *tetrámetro yámbico*:

***Aeterne rerum conditor...***

***Deus creator ómnium...***

***Iam surgit hora tertia...***

***Veni redemptor genitum...***

El ejemplo de himno atribuido a San Ambrosio:

***Te Deum laudamus***

***Te Dominum confitemur***

***Te aeternum Patrem***

***Omnis terra veneratur.***

***Tibi omnes angeli,***

***Tibi caeli et universae potestates...***<sup>15</sup>

Este es uno de los más famosos himnos que se han entonado en las iglesias de rito romano en todo el mundo, se adaptó al carácter gregoriano para ser luego musicalizado por grandes compositores. Este himno nos demuestra cómo San Ambrosio logró adaptar el *himno* del griego al latín y convertir así a este último en

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>14</sup> *Ídem*.

<sup>15</sup> *Ídem*.

un idioma de culto y adecuar la semántica que tiene el latín “pagano” a la nueva mentalidad cristiana.

#### **1.4 La música española**

Este apartado estará enfocado más a la música en sí, pero para entender el papel de la música en la evangelización, sobre todo en el proceso novohispano, debemos de remontarnos un poco en el pasado, sobre todo en el pasado musical de España, aunque entiendo que durante la Edad Media hasta principios del siglo XVI tal entidad fue una serie de reinos cristianos que, por medio de matrimonios, se fue consolidado políticamente como un reino.

En este caso, estaré constantemente citando a la historiadora Lourdes Turrent<sup>16</sup>, puesto que ella ha sido la académica que más ha tratado el tema de la música y el pasado musical de nuestro país, aunque sea de manera general, además de que su obra *La conquista musical del México* (1993), haciendo una referencia a Robert Ricard, me ha ayudado mucho para comprender sobre la historia de la música en México durante el periodo de evangelización y su legado en la composición de la música sacra en el siglo XVII.

Es importante explicar que la autora maneja el concepto de música como un lenguaje social, mismo que aplica en los casos de españoles e indígenas, además de que crea el concepto de “pueblos socio-musicales” término al que recurre mucho en su obra y que es pertinente para mí el retomarlo en esta investigación.

Para iniciar, la música española tuvo una evolución muy marcada entre cada espacio temporal de la historia y para entenderla es necesario retroceder a la Edad Media. Durante el periodo de la Reconquista<sup>17</sup>, el Reino de Castilla, bajo el

---

<sup>16</sup> Lourdes Turrent, Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México, es especialista en sociología e historia de la música en la Nueva España, así como en el lenguaje sonoro y las instituciones culturales. Es ejecutante de fagot por el Conservatorio Nacional de Música, es investigadora del Centro de Arte Mexicano y académica del Seminario de Formación Política de México

<sup>17</sup> El periodo de la Reconquista es un acontecimiento histórico dado en la región ibérica entre los años de 780 al 1492 donde los reinos cristianos del norte de la península ibérica emprendieron una serie batallas en busca de reconquistar la región del centro y sur de la península, conquistada por los árabes omeyas en el año 711.

reinado de Fernán González, se había constituido en una región autónoma y en la cabeza cultural de los reinos cristianos. Sin embargo, durante el reinado de Fernando I (1029-1065), el reino se debilitó y terminó por ser anexionado por el Reino de León, sería hasta el reinado de Alfonso VI (1072-1109) en el que regresa el resplandor de la antaño gloria de Castilla.<sup>18</sup>

Durante su reinado, llegaron varios monjes de la región de Cluny a Castilla, con el objetivo de igualar la vida cristiana de la península con los demás reinos europeos, introduciendo por completo la cultura románica, incluyendo el rito latino de Roma, en éste se le confiere un lugar privilegiado al canto, esto debido a la expansión de la influencia romana por toda Europa.<sup>19</sup>

En el reinado de Fernando III hubo una explosión cultural y artística sin precedente en Castilla, gracias a la conquista castellana sobre el reino morisco de Andalucía, impulsó la creación de literatura y arte, también la nobleza aumentó sus lujos y dio cabida en los castillos a los sabios, hombres de letras y músicos, muchos ricos hombres financiaron y promocionaron la edición de libros y manuscritos musicales, siendo el *Códice Calixtino* un ejemplar de aquel momento<sup>20</sup>. Para los años de 1300, los nobles y ricos se dedicaron a estudiar la literatura y latín, también aprendieron de la música y la danza, con esto podemos suponer que el arte sonoro había evolucionado mucho desde Fernán Gonzalo hasta Fernando III *El Santo* y que siguió manteniéndose hasta completar la conquista de la Península<sup>21</sup>

Más adelante la autora expone el caso de Alfonso X *El Sabio*, quién durante su reinado se caracterizó no por sus hazañas militares ni políticas, sino por su gran curiosidad y ansias de saber, es por ello por lo que lo consideran como “el gran emperador de la cultura del siglo XIII”<sup>22</sup>

La Universidad de Salamanca se convirtió en uno de los centros educativos más importantes de toda la Península, la producción sonora de Castilla tuvo un aumento exponencial entre el siglo XIII y el XV, nacieron grandes compositores y

---

<sup>18</sup> Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, (México: Fondo de Cultura Económico, 1993), p. 15

<sup>19</sup> *Ídem.*

<sup>20</sup> *Ídem.*

<sup>21</sup> *Ídem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*, p. 16

músicos siendo uno de los ejemplos más importantes, Juan Carnagos, músico de la Corte de Alfonso V, quien luego pasaría a la capilla de Fernando el Católico<sup>23</sup>.

Los castellanos se apropiaron e hicieron suya la polifonía, aunque el antecedente de este género se halla en las Cortes de Alfonso el Magnífico de 1443, por otro lado, la figura central del Renacimiento español en el ámbito literario y musical fue Juan del Encina, quien compuso muchas melodías, cancioneros y villancicos, él fue educado en Salamanca<sup>24</sup>, y era el referente para muchos músicos en España y pudo ser también para aquellos que salieron del reino y llegaron a la Nueva España.

### 1.5 Capillas, voces y notas.

En el ámbito organizativo se crearon durante el periodo de los Reyes Católicos a finales del siglo XV las llamadas *capillas*; son una organización jerarquizada que permite la existencia de la música, se formaban alrededor de la realeza para su entretenimiento a la nobleza o también a la iglesia, ambientando las misas<sup>25</sup>.

Estas capillas estaban conformadas por:

- Un maestro de capilla se encargaba de componer las obras y debía de tener un “altísimo nivel musical”.
- Varios cantantes de diferentes tesituras: un tenor, un tiple, un contra, dos capellanes cantores, un contratenor, un contrabassus y un “tañedor e cantor”<sup>26</sup>.
- Varios instrumentistas: cuatro ministriles y siete trompetas.

Durante el medievo, se solicitaban a algunos cantantes que no fueran demasiado altos (estridentes) ni demasiado bajos (pesadas)<sup>27</sup>, la palabra de “tenor” marcaba

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p. 17 – Es importante aclarar que la autora hace uso del nombre de España en su trabajo, sin embargo, lo considero anacrónico, por lo cual hago uso los nombres de los reinos existentes de la época para evitar caer en un error teórico en el trabajo.

<sup>24</sup> *Ídem.*

<sup>25</sup> Turrent, op. Cit., p. 31 – a su vez la autora hace referencia a Higinio Anglés, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, p. 40.

<sup>26</sup> *Ídem.*

<sup>27</sup> Evert Luis Formento, “Acerca de la clasificación de los cantantes”, *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, vol. 4, nro., 2 (2017), p. 28.

la línea vocal alrededor dentro de la polifonía<sup>28</sup>, por así decirlo, era la tesitura dominante y punto de referencia para los coros, por otro lado el contra tenor, era considerado como un registro medio-agudo dentro de la parte musical, sin embargo tenía como sinónimos a las palabras contra alto, altus o alto, estas tres hacen referencia indistintamente a los hombres y mujeres, aunque el contratenor tenía el mismo rango que el tenor<sup>29</sup>, generalmente era de una naturaleza más melódica, en las partituras se encontraba entre el superius y el tenor.

El tiple es una voz muy aguda, considerada como la voz más alta de la tesitura humana, muchas mujeres sopranos llegan a tener este tipo de voz, el tiple se le conoce también como voz de silbido<sup>30</sup>, por último, el contrabassus, es considerado como la voz grave de la tesitura más baja de la voz humana, siendo más grave que un bajo ordinario<sup>31</sup>.

En la actualidad, algunas de éstas terminologías han cambiado, muchas de éstas ya están en desuso debido a que el sistema de clasificación y de escritura musical cambia a partir del siglo XVIII con la llegada de Amadeus Mozart y Johann Sebastián Bach, hasta el día de hoy sólo se cuenta con tres registros vocales femeninos y tres masculinos, aunque desde el medievo hasta la actualidad la clasificación de voces se ha basado en el color, timbre y rango de la voz humana.

Regresando a la historia, toda la música española de los siglos XV y XVI se ha desarrollado en las catedrales, bajo la supervisión de las autoridades eclesiásticas y era compuesta por los maestros de capilla<sup>32</sup>, los géneros que se desarrollaron en las iglesias fueron: el canto llano y el canto gregoriano, estos dos géneros también fueron enseñadas en la Nueva España y fueron muy populares entre el siglo XVI y el XVII.

---

<sup>28</sup> *Ídem.*

<sup>29</sup> *Ídem.*

<sup>30</sup> Esta definición de tiple viene del diccionario de la Real Academia Española, sin embargo, podría ser que en el siglo XV y XVI tenga otro significado. Algunas antologías musicales del Renacimiento contemplan este tipo de voces teniendo como ejemplo a Allan W. Atlas (ed.), *Antología de la música del Renacimiento*, (España: Akal, 2002)

<sup>31</sup> Esta definición proviene también de la Real Academia Española, en la actualidad el contrabajo hace referencia al instrumento de cuerda de tono grave.

<sup>32</sup> Turrent, *Op. Cit.*, p. 34.

El canto llano lo define la autora como una interpretación de la música sacra apegada a la liturgia entonada *a capella*, pero existe otra definición:

*“Es el nombre que se da en la Iglesia romana al canto eclesiástico [...] es un vestigio [...] de la música griega.”*<sup>33</sup>

Según el *Diccionario de Música* de Rousseau, el canto llano fue inventado por Ambrosio, arzobispo de Milán, otorgándole una forma y reglas definidas al canto eclesiástico, lo adecúa al propósito religioso y lo salva de las deformaciones “barbáricas” de la época, el papa Gregorio lo perfecciona y le da una forma más definida que se conserva en Roma y en el resto de las iglesias con el rito romano<sup>34</sup>. La escritura musical del canto llano estaba basada en el sistema diatónica y también en los *tonos eclesiásticos*, es monódico, es decir, tiene una sola línea melódica y carece de un ritmo estricto<sup>35</sup>, en la escritura, el pentagrama de las partituras estaba escritas en la clave *ut* (Do) y *fa*<sup>36</sup>.

El canto gregoriano es una especie de canto llano cuya invención se le atribuye a San Gregorio, que sustituye al canto llano tradicional o ambrosiano<sup>37</sup>, este canto recupera el sistema del canto llano y es perfeccionado, aquí sí se tiene un ritmo marcado y cantado en grados conjuntos, a diferencia del canto llano donde existe intervalos de hasta una octava.

---

<sup>33</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, (España: Editorial Akal, 2007) pp. 122-123 – esta edición fue traducida al español por José Luis de la Fuente Charfolé, el diccionario original viene por nombre de *Dictionnaire de Musique* de J.J Rousseau del año de 1768.

<sup>34</sup> *Ídem*.

<sup>35</sup> El tono eclesiástico hace referencia al modo frigio, en este caso histórico, el modo frigio medieval, consistía en un sistema modal compuesto por un género de octava diatónica que iba de Mi a Mí, herencia de la Antigua Grecia, en el caso del canto llano, el frigio medieval recaía el tono en la nota Mí, teniendo una estructura en semitono-tono-tono-tono-semitono-tono-tono. Véase la imagen 1.

<sup>36</sup> Rousseau, *Op. Cit.*, p. 123

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 121.

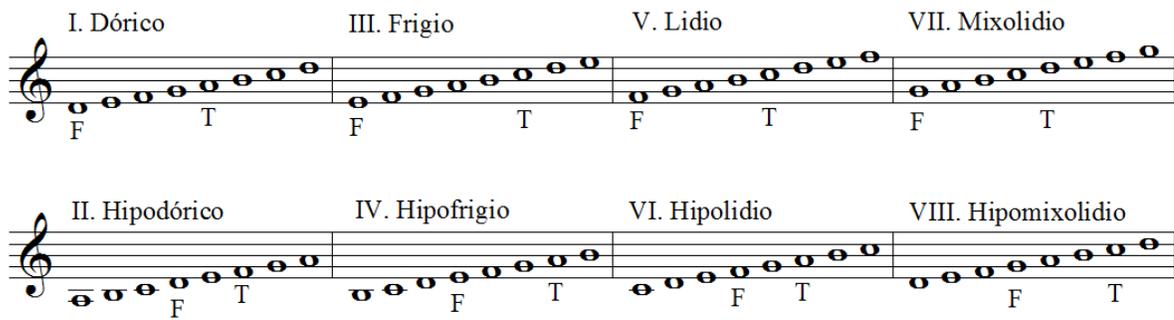


Imagen 1

Con la llegada de las universidades, el estudio musical estuvo enfocado en la filosofía musical, por otro lado, la Iglesia comenzó a aceptar nuevas composiciones polifónicas creando una mayor variedad de repertorios litúrgicos sobre todo en el canto gregoriano<sup>38</sup>.

La enseñanza de la música fue muy importante dentro de la cultura española, sobre todo en la práctica religiosa, es por ello que las catedrales fueron el mejor centro de estudios musicales, podría decirse que llegaron a ser mejores que las universidades, debido a que la escuela sólo daba teoría filosófica, mientras que en las catedrales, la práctica y teoría iban de la mano teniendo una enseñanza muy profunda en estos lugares santos, todo músico que estudiara en la catedral, tenía el más sagrado deber de compartir su conocimiento a un cierto número de niños<sup>39</sup>.

Incluyo aquí parte de un listado que recopiló la autora de los deberes de un músico egresado de la catedral:

*“Debe enseñarles a leer, escribir y cantar los responsorios, versículos, antifonías, lecciones y calendas y todas las demás partes del divino servicio, de uso en la catedral.*

*Les enseñará canto llano, armonía, contrapunto. Este último debe incluir ambos sentidos: el arte de agregar una melodía a un canto llano o a una pieza polifónica ya conocida. Debe enseñarles a componer, dándoles ayuda en cualquier ramo que sea necesario para hacer de ellos músicos y cantantes muy hábiles.*

<sup>38</sup> Turrent, *Op. Cit.*, p. 34

<sup>39</sup> *Ídem.*

*También debe vestirlos decentemente y con propiedad, asegurándose de que calcen buenos zapatos y que sus camas estén limpias.*

*Debe alimentarlos con la misma comida que él acostumbra y nunca tomar dinero para asuntos que no estén relacionados con los servicios de la iglesia o con la instrucción musical.*

*Debe también dar lecciones públicas en las que muestre cómo agregar un contrapunto arriba o abajo de un canto llano dado.*

*De su prebenda debe dar ropa de graduación a los niños que hayan cambiado de voz, pero el capítulo (cabildo eclesiástico) se reserva la decisión de despedir a un niño del coro.*

*Debe conservar un número suficiente de niños por si surge alguna obligación imprevista.*

*El trato, ropa, enseñanza y adelanto musical de los niños, será revisado sin previo aviso, una vez al mes, por un miembro del capítulo. Si se descubre que la ropa y los zapatos de los niños están en mal estado, el maestro de capilla pagará las compras que se requieran”.<sup>40</sup>*

Este listado es importante para nuestra investigación pues en ella nos expone la forma en la que se educaba a los alumnos en el arte del canto gregoriano, así también las responsabilidades que adquirirían los egresado, tomando el papel de maestros de canto.

La autora concluye que la mayoría de los maestros de capilla eran sacerdotes y maestros de siete a quince niños, estos ingresaban antes de cumplir los 14 años, como resultado de este programa educativo en la España del siglo XVI, se consagraban los mejores músicos del reino<sup>41</sup>.

Opino que, gracias a esta excelente educación musical y a la dedicación de los maestros de capilla, la España del siglo XVI tuvo una gran producción musical y

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 35 – La autora recaba este listado de otro libro: Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, (California: University of California Press), pp. 142-143.

<sup>41</sup> *Ídem*.

gracias a la imprenta muchas de las partituras empezaron a llegar a las catedrales y conventos de América hispana en la segunda mitad del siglo XVI.

Mirando ahora a través de los aprendices, la vida de los niños cantores de las capillas no era solamente rutinaria en el ámbito de ceremonias eclesiásticas y estudios pesados, a veces los niños eran sacados de la catedral por su maestro y eran llevados a entretener a la nobleza con canciones, debido a esto algunos maestros era reprendidos porque se excedían en estas actividades, concluyendo la autora que la música sacra y la profana eran muy cercanas.<sup>42</sup>

Aunque las canciones polifónicas de la Iglesia no necesitaban de los instrumentos, poco a poco esta característica fue cambiando, se sabe que los ministriles desempeñaron un papel importante en las catedrales, muchos instrumentos acompañaron a los cantos polifónicos como fueron el sacabuche, las chirimías, cornetas y flautas, siendo estos los instrumentos primarios y como secundarios estaba el fagot.<sup>43</sup>

Me atrevo a decir, con este argumento que expone la autora, que los cantos llanos tan exigentes como el gregoriano y ambrosiano estaban presentes en la educación de los frailes, debido al misticismo manifiesto en la vida de las órdenes mendicantes, por ello era más difícil el usar los instrumentos para acompañar las misas de los frailes, característica que es replicada en un primer momento en la Nueva España, mientras que la música de las catedrales estaba más apegada al sector religioso, como explica la autora, los niños tenían contacto con la música profana, y es por ello que en algunas catedrales de España se empezaba a permitir usar los instrumentos en las misas para acompañar a los niños cantores, puede que esto ayudara más a elevar la espiritualidad de la gente y que fuera más solemne una misa.

Con el Concilio de Trento, el desbordamiento artístico, tanto de España como de la Nueva España, es controlado, limitando las misas con base en tropos y poli textuales, aunque estas se siguieron escribiendo hasta el siglo XVII, es por esto

---

<sup>42</sup> Ídem.

<sup>43</sup> Ibidem., p. 36

por lo que los ministriles tienen un orden y organización definida ya después del Concilio.<sup>44</sup>

Considero que esta limitación del Concilio hacia ciertos géneros fue ocasionada por la falta de coordinación o saturación de los sonidos dentro del espacio, provocando que la música sacra no se apreciara bien y fuera un caos o inclusive algo molesto; además, de los intentos por componer piezas que rompieran con el modo frigio medieval del canto llano.

Se puede concluir en este apartado que la música española fue muy influyente en la vida de los habitantes de la Península Ibérica, inclusive también en todo el continente Europeo, esto por la gran preparación y tradición musical que traían muchos de los músicos, desde los tiempos de la Reconquista hasta la época de las exploraciones y conquistas del Nuevo Mundo, mucho de esta tradición musical supo muy bien encajar en la vida de los indígenas de la Nueva España, considero que varios de los frailes que impartieron la música a los indios fueron alumnos de algún maestro de capilla de las catedrales de Sevilla o Toledo, puesto que supieron muy bien el cómo enseñar a los indios las técnicas españolas de la música sacra y que al final, unido con las tradiciones musicales de los indios, se convirtió en un arte cristiano-indígena original que perduró muchos años hasta bien entrado el siglo XVII.

## 1.6 Composición

Dentro de la parte técnica, el canto gregoriano es *monódico*, es decir, se interpretaba a una sola voz sin el apoyo o combinación de otras voces simultáneas<sup>45</sup>, su ejecución varía en tres formas: la primera es el *directo*, por un solista; la segunda es *antifonal*, con dos semicoros; y la tercera es responsorial, aquí el solista es respondido por un coro. En el apartado rítmico, las obras son *isocronías*, significa que las notas son de igual valor y que tienen una libertad

---

<sup>44</sup> *Ídem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p 40

rítmica, pero hay algunos investigadores que piensan que las notas tenían un valor desigual, lo que ofrecía un aspecto rítmico diferente<sup>46</sup>.

El estilo del canto gregoriano, en torno a la interpretación del texto, es cursiva, una nota corresponde a cada sílaba - de ahí viene la palabra *neumático* - puede haber dos, tres o cuatro notas por sílabas, el *melismático*, puede inclusive contener un gran número de notas para una sílaba como suelen hallarse en los finales de los Aleluyas<sup>47</sup>.

Existían diferentes tipos de cantos gregorianos dependiendo de los horarios de la misa y el *oficio divino* u horas canónicas, éstos tienen relación con los orígenes de las conductas religiosas domésticas de los primeros cristianos, ellos entonaban los salmos, los himnos y las canciones espirituales, las horas canónicas eran<sup>48</sup>:

03:00	Maitines	11:00	Sexta
03:37	Lectura	12:45	Trabajo
04:12	Oración	14:00	Ayuno
04:49	Estudio	16:30	Vísperas
05:30	Láudeles	19:38	Lectura
06:15	Penitencia	21:00	Completas
07:30	Prima	22:00	Descanso
09:00	Tercia		

---

<sup>46</sup> *Ídem.*

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 42

<sup>48</sup> *Ídem.*

Los autores tenían técnicas que les ayudaron a crear composiciones o a reescribir las que ya existían, de estas técnicas destacan: los *tropos*, las *secuencias* y los *dramas litúrgicos*<sup>49</sup>.

El término *tropo* designa a un conjunto de técnicas de ampliación de los cantos del repertorio gregoriano, en su época estas técnicas recibieron diferentes denominaciones. Existen tres tipos de técnicas de tropa:

- *Adiciones de música*. Es la técnica más antigua, consiste en añadir melismas a algunas sílabas de un canto (con más frecuencia, las últimas y las primeras). Fue una técnica de improvisación, relacionada con el antiguo *iubilus*<sup>50</sup>.
- *Adición de texto*. Consiste en insertar un texto en un canto, en lugar de un melisma, que genera un pasaje de estilo silábico. Se utilizó a veces como recurso didáctico para recordar la melodía de los melismas y recibía los nombres de *prosa* o *prosula*.
- *Adición de música y texto*. Es la técnica más importante y la que recibió propiamente el nombre de tropo. Consistía en añadir pasajes breves de algún texto con música, que se situaba al comienzo o al final de un canto o bien se intercalaba entre los versos de éste.<sup>51</sup>

Esta técnica tuvo un gran desarrollo desde el siglo IX hasta el XVI, el Concilio de Trento prohibió la práctica de esta técnica dentro de la música. Los cantos que se tropaban con más frecuencia eran los cantos procesionales de la misa (introito, ofertorio, comunión) y los responsorios del oficio. También se tropaban los cantos del ordinario de la misa, con excepción del Credo<sup>52</sup>.

Asimismo, las *Secuencias* eran cantos independientes de la nueva composición que se solían interpretar tras el aleluya de una misa. Su origen puede ser

---

<sup>49</sup> Guerrero, Francisco, *Historia de la música*, (s/d, 2014), p. 31.

<sup>50</sup> Es una serie de tonos cantados sin palabras, generalmente con la última sílaba del texto. En González, Pedro, *Diccionario de Catequesis y Pedagogía Religiosa*, (Lima: Edit. Bruño, 2006).

<sup>51</sup> Guerrero, *op. cit.*, p. 33

<sup>52</sup> *Ídem*.

relacionado con los tropos, en un principio, la *secuencia* fue un melisma que se añadía a la última sílaba del aleluya, conforme fue pasando el tiempo, este melisma fue tropado y convertido en un canto silábico para después independizarse.

Como canto independiente, la secuencia fue tomando diversas formas; las más importantes fueron:

- Una serie de melodías repetidas dos veces con diferente texto; la primera y la última, habitualmente, no se repiten, quedando una forma A BB CC ... XX YY Z. Es la forma principal de la secuencia primitiva (por lo que a veces se denomina forma de secuencia), y se relaciona con otras formas musicales de la época, no solo religiosas.
- Forma estrófica: el texto se estructura en estrofas con el mismo esquema métrico y rítmico, que pueden adoptar una misma melodía o alternar entre varias. Esta forma se impuso a partir del siglo XIII.<sup>53</sup>

También este tipo de técnica fue prohibido por el Concilio de Trento, aunque sólo cuatro secuencias fueron permitidas:

- *Victimae paschali laudes* (Pascuas).
- *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostés).
- *Lauda Sion* (Corpus Christi).
- *Dies Irae* (Misa de difuntos).<sup>54</sup>

Por último, el *drama litúrgico* fue un tipo de composición dialogada y cantada en su totalidad, que se representaba durante alguna ceremonia religiosa de manera teatral. Sus inicios se remontan desde la composición de *Quem quaeritis*, diálogo breve entre unos ángeles y las mujeres que buscaban a Cristo en el sepulcro el día de Resurrección:

---

<sup>53</sup> *Ídem.*

<sup>54</sup> *Ídem.*

*Quem quaeritis in sepulcro, cristicole?*

*Hiesum naçarenum crucifixum, o celicole.*

*Non est hic, surrexit sicut praedixerat.*<sup>55</sup>

(¿A quién buscáis en el sepulcro, cristianas?

A Jesús Nazareno crucificado, habitantes del cielo.

No está aquí, ha resucitado como había dicho.)

Esta obra era interpretada por dos grupos de cantores que se alternaban representando los papeles de ángeles y mujeres, por su popularidad se empezó a teatralizar incluyendo los vestuarios y la acción. Poco a poco la obra fue extendiéndose hasta agregarle más diálogos.<sup>56</sup> Se considera que estas interpretaciones fueron antecesoras de las pastorelas que hoy en día se interpretan en las vísperas de Navidad.

## **1.7 Partituras**

La música tiene un sistema de signos muy definido y complejo, este “idioma” fue cambiando a través del tiempo. Las partituras expresan ese lenguaje que está ligado a otros como son las matemáticas, la física, las artes, etc. Para que un músico pueda desempeñarse bien en esta área artística es necesario que conozca tal idioma, desentrañar y comprender los diferentes signos y conceptos que usa la música para poder interpretar correctamente la obra musical.

En este apartado se explicará el concepto de la partitura y su historia, cómo fue evolucionando a partir de la Edad Media y cómo afectó a la forma de entender, leer e interpretar los cantos gregorianos y la polifonía dentro de las iglesias.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 34

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 36

La partitura es un sistema de escritura basado en signos definidos para representar los sonidos, los ritmos y las emociones de la obra. Los signos y los sistemas métricos fueron variando a través de la historia, desde la Edad Media, los monjes concibieron y estructuraron un lenguaje que pudiera ser leído y entendido por los cantores y demás músicos. Estos signos en la actualidad son difíciles de comprender, como si se tratara de un idioma arcaico, algunos de ellos siguen usándose en la actualidad, pero otros están en desuso.

La escala musical fue creada durante el medievo, para ser más precisos en el siglo X. Es un sistema que se basa en el himno *Ut queant laxis*, escrito por Pablo el Diácono, y usado por Guido d'Arezzo para nombrar a todas las notas musicales.<sup>57</sup> Para enseñar esta escala se creó el "Sistema de los cambios", cuya finalidad era evitar los tritonos y cuartas justas, tonos que, en aquellos siglos, eran considerados por los músicos medievales como sonidos diabólicos o *Diabolus in música*; sin embargo, en la actualidad se siguen usando estos tonos en la teoría musical contemporánea.

Aquí presento el ejemplo del himno *Ut queant laxis*:

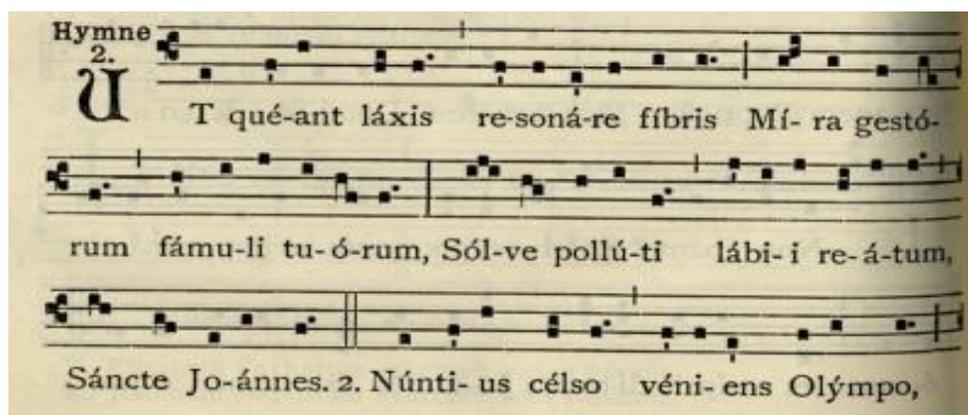


Imagen recuperada de Google Imágenes

<sup>57</sup> Lavoix, H., *Historia de la música*, (Madrid: Biblioteca de Bellas Artes, 2008), p. 76.

El texto de la partitura fue escrito en latín, d'Arezzo utilizó las primeras sílabas de obra lírica para dar nombre a las notas musicales:

*Ut quéant láxis resonáre fibrís,*

*Míra gestórum fámuli tuórum,*

*Sólve pollúti lábii reátum Sáncte Ioánnes*

*Núntius célso véniens Olýmpo.*

Estas sílabas dieron nombre a las notas, la mayoría de ellas no sufrieron ningún cambio en el nombre, solamente la nota *Ut* cambió a *Do*, debido a que el solfeo o la lectura de la nota *Ut* era difícil de memorizar, puesto que esta palabra terminaba en consonante, por ello durante el siglo XVII, el musicólogo Giovanni Battista Doni decidió renombrarlo a *Do*, ya que era más fácil pronunciarlo y memorizarlo.<sup>58</sup>

El músico d'Arezzo creó el tetragrama<sup>59</sup>, antecesor del pentagrama, sobre él se encuentran representadas las notas en forma de cuadro, acomodados en diferentes posiciones que dan lugar a las alturas de sonido, esta pauta se implementó en los cantos gregorianos. Al inicio del tetragrama se encontraba la clave de Fa, que al igual que las notas, cambió su diseño a través del tiempo. El conjunto de este sistema de notación musical se le denominó: *Notación neumática musical*.

El sistema *neumática* fue el más usado para la composición de las partituras de los cantos gregorianos, aunque su finalidad no era ser el más preciso, sino el más fácil para aprender y memorizar la melodía de las obras. Este sistema carece de un indicador de ritmo, lo que nos da a entender que el establecimiento del ritmo en la obra estaba a consideración del maestro de capilla que dirigía el coro, pero lo que sí podemos ver son los compases, que son las líneas que dividen en

---

<sup>58</sup> *Ídem*.

<sup>59</sup> Michel, Ulrich, "Atlas de música", (Madrid: Editorial Alianza, 1985), vol. I, p. 67.

secciones la pauta musical, esto les servía a los cantantes para poder dividir las palabras y las notas<sup>60</sup>

## **1.8 La música en la vida mexica**

Ahora que conocemos sobre la vida musical de España, es tiempo de explorar sobre la evolución musical de México precortesiano. La civilización mexica se asentó en el Valle de México, en un principio los mexicas estuvieron sometidos bajo el poder de las civilizaciones que ya estaban asentadas en la región, con el tiempo pudieron expandirse y someter a aquellos pueblos que una vez los sometieron. Pasando los años, los mexicas se convirtieron en el imperio más poderoso y próspero de Mesoamérica<sup>61</sup>.

Los mexicas fueron en un principio un grupo nómada que venían de la región de Aztlán, trajeron consigo una cosmovisión de la vida y la divinidad ya definida, se consideraban a sí mismos como los herederos de la cultura tolteca, la creencia en el dios Ometéotl y en la dualidad del universo, de lo masculino y femenino, era el origen de su pensamiento. A este dios lo consideraban como el creador de todo, del espacio y tiempo, Ometéotl era nombrado como “Aquel por quien se vive”, “El que se invente”<sup>62</sup>, por así decirlo el Alfa y Omega del pueblos nahuas.

No obstante, los mexicas lograron someter a su poder a varios pueblos de Mesoamérica, pronto el pensamiento de los mesoamericanos se vio amenazado por la imposición del dios Huitzilopochtli y la mentalidad bélica de los mexicas, aunque los nahuas eran fieles a la enseñanza del Gran Señor de Tula, Topiltzin Quetzalcóatl. Las leyes y cosmovisiones de los mexicas se extendieron por la región, imponiendo tributos y sacrificios humanos a los dioses, de ahí el origen de las guerras Floridas, y aunque fue un choque fuerte entre dos pensamientos distintos, los conquistadores mexicas retomaron mucho de los ideales primigenios de los pueblos conquistados. La conquista culminó en una mezcla de ideas y

---

<sup>60</sup> López Rodríguez, Javier María, *Breve historia de la música*, (Madrid: Nowtilus, 2011), p. 27.

<sup>61</sup> Turrent, *op. Cit.*, p. 43.

<sup>62</sup> Ídem.

cosmovisiones, la dualidad del universo quedó presente en la vida de los mexicas, mientras que la agresividad quedó viva en ambos pueblos<sup>63</sup>.

Todo esto nos remite a lo sucedió en 1521 y la larga conversión de los indígenas al cristianismo, donde ambas culturas, muy diferentes entre sí, chocan y terminan por combinar sus visiones y tradiciones, formando una nueva identidad, como es en este caso del pueblo mexicano.

Sin embargo, los mexicas recuperaron y adoptaron el amor por las artes que tenían los otros pueblos conquistados, la expresión religiosa más sobresaliente de los mexicas fue el canto y las danzas<sup>64</sup>, una cualidad que supieron aprovechar muy bien después los franciscanos en su gran cruzada santa en las tierras americanas.

Para entender un poco más la vida artística de los mexicas es importante explicar que el Estado mexica influía mucho en la vida de los habitantes, la tarea de mantener el universo en equilibrio era para todos, desde los más nobles y gobernantes hasta el pobre campesino que vivía de sus cosechas, por medio de este pensamiento, el hombre trata de colaborar con los dioses<sup>65</sup>. Como Estado, los mexicas tenían un objetivo principal, educar a los suyos en diferentes tipos de oficios para que cada uno cumpliera con su deber con el universo y los dioses.

Como sabemos, la sociedad mexica estaba estrictamente jerarquizada, existía una pirámide social en el cual pocos podían ascender de clase, pero también podían bajar hasta llegar a ser simples mortales. En la cima de la pirámide está el Huey Tlatoani, señor de las tierras y representante de los dioses en la tierra. Su participación en las fiestas era muy poca, de vez en cuando, dependiendo de la celebración, el tlatoani podía participar en los bailes y cantos, otras veces solamente veía desde su trono, además tenían obligaciones y un estricto protocolo o norma de conducta ante su pueblo<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, (México: Fondo de Cultura Económico, 1976) Cf. Capítulo IV, pp. 114-145

<sup>64</sup> Turrent, *op. Cit.*, p. 46.

<sup>65</sup> Ídem.

<sup>66</sup> *Ibidem.*, p.45-46

Los sacerdotes se encargaban de la educación, tanto en los templos y en las escuelas, es bajo su tutela que los niños desarrollaban habilidades artísticas. Algunos de los niños estudiaban el sacerdocio y comenzaban su preparación en el *tlamacazcalli*, así podían ascender por méritos dentro de la jerarquía mexicana, muchos de ellos tenían privilegios, estaban exentos de los impuestos, podían ir a la guerra, obtenían tierras para poderse mantener, tenían un amplio conocimiento del calendario y eran los encargados de marcar el tiempo en la vida mexicana<sup>67</sup>.

Por otro lado, los guerreros solamente recibían el pago por sus servicios mediante los botines de guerra. Todos los pueblos que eran conquistados estaban sujetos a pagar sus impuestos. Se podía pagar con tierras, productos, dependiendo de la región, cosechas o esclavos, todo esto servía para mantener los templos y escuelas, además para los sacrificios a los dioses<sup>68</sup>.

Los macehuales eran el estrato bajo de la sociedad, no el más bajo, ellos no pertenecían a la descendencia de Acamapichtli, se dedicaban meramente a la agricultura. Los jóvenes tenían acceso a la cultura mexicana por medio de las escuelas, sobre todo aprendían por medio del canto y las historias sagradas<sup>69</sup>.

Por último, están los esclavos, éstos eran el estrato más bajo de la pirámide social, pero también eran importantes, en el momento de los sacrificios, los esclavos tenían que personificar a la perfección a los dioses, para ello tenían que bailar y cantar con esmero para poder así agradar a los dioses y su sacrificio<sup>70</sup>.

Después de explicar esta parte del funcionamiento de la sociedad mexicana, podemos entrar a la materia educativa. Como dije anteriormente, el Estado tenochca tenía como principal prioridad educar a la población, para esto existían dos tipos de instituciones que aportarían una educación civil-religiosa y militar: el *Calmécac* y el *Tepochcalli*.

El *Tepochcalli* fue una escuela dedicada a la formación de los guerreros de élite, enseñaba a los niños el arte de la guerra y supervivencia, dependiendo de sus

---

<sup>67</sup> Ibidem., p. 47 – La autora rescata esta idea de Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, (México: Porrúa, 1987) vol. I, p. 339

<sup>68</sup> Ídem.

<sup>69</sup> Ibidem., p. 48

<sup>70</sup> Ídem.

habilidades y aptitudes podían desempeñarse como guerreros ocelotes o águilas<sup>71</sup>.

El *calmécac* era la escuela que formaba a los hijos de *pipiltzins*, pero también a pocos y destacados *macehuales*, su meta era formar a hombres fuertes, disciplinados, acostumbrados a temperaturas extremas, a la guerra y a sobrepasar sus límites. En ellos recaerían en el futuro las funciones de gobernantes y sacerdotes que participen en las guerras y de militares de alto rango. A los jóvenes se les enseñaba a “hablar bien”<sup>72</sup>, a gobernar y a oír justicia.

El arte no pasa desapercibido. La enseñanza artística estaba a cargo de los viejos sabios o *tlataminime*, ellos le enseñaban a los jóvenes a cantar y danzar, pero sólo en lugares muy especiales llamados *Cuicacalli*, estos eran escuelas-templos que se encontraban en casi toda la ciudad, el sentido del canto era igual de educativo como religioso, a través del canto se transmitían las historias y proezas del pueblo mexica; además, se entonaban los cantos y se danzaba en honor a las divinidades en fechas específicas<sup>73</sup>.

Debido a que la escritura de la historia era diferente, se podían apoyar de la melodía y métrica del canto para su memorización. El ritmo era muy importante puesto que se repetían una y otra vez, como explicaba Garibay:

*“El verso puede descubrirse a satisfacción en estos relatos” [...] Aunque el acento intensivo de la penúltima sílaba era la regla en la pronunciación náhuatl, para la recitación y el canto cabe advertir otros acentos secundarios [...] aunque hay que señalar que la métrica no era perfecta.”<sup>74</sup>*

Existían dos tipos de memorización, por rítmica o por medio de los cantares, éste último era considerado como versos que se entonaban en acompañamiento de

---

<sup>71</sup> Ibidem., p. 50

<sup>72</sup> Turrent explica con este término que los jóvenes aprendices tenían que hablar el náhuatl culto para usarlo en la vida política y social, se le nombraba como *tecpillatolli*. Véase en la página 50 del Capítulo II, *La conquista musical de México*.

<sup>73</sup> Turrent, *op. Cit.*, p. 50 – Turrent también rescata una cita del libro de José María Kobayashi, *La educación como conquista*, (México: Colegio de México, 1975) p. 82, que a su vez cita a Sahagún, t. II, 1969, p. 143, “Estos indios de Anáhuac, en sus libros y maneras de escritura tenían escritos los vencimientos y victorias que de sus enemigos habían habido y los cantores de ellos sabíanlos y solemnizábalos con bailes y danzas”.

<sup>74</sup> Ibidem., p. 51 cita a Garibay, 1987, pp. 2-78

instrumentos y que después se bailaban<sup>75</sup>, existían castigos para aquellos que se equivocaban, por lo que piensa la autora Lourdes Turrent: “se aprendían un número limitado de piezas que se presentaba públicamente en grandes fiestas del calendario o en cualquier otro acontecimiento”<sup>76</sup>.

Dentro del *cuicacalli*, existía – similar a las capillas españolas – una jerarquización entre los miembros que enseñaban:

- El *tlapicatzin*, era el encargado de enseñar y corregir los cantos, a su vez llevaba el ritmo en el *teponaztli*.
- *Tzapotlateohuatzin*, sustituto del *tlapicatzin*, “para que los jóvenes no perdieran ni un día de práctica en sus cantares”.
- *Tlamacazcateuti*, maestro de la escuela, dedicado a corregir los errores del coro.
- El *epcoaquacuiltzin tec pic toton*, era un poeta compositor, a él se le encomendaba la composición de nuevos cantares y era experto del calendario ritual<sup>77</sup>

Los jóvenes tenían un horario de asistencias al *Cuicacalli* muy marcado, el atardecer era la hora para acudir a la escuela, aunque los jóvenes no llegaban solos, sino antes eran recogidos por unos ancianos llamados *teanque*, para las mujeres era lo mismo, solo que las ancianas eran llamadas *cihuatepixque*, su labor era llevar a los jóvenes a la escuela, templo y casa, evitando siempre cualquier señal de deshonestidad<sup>78</sup>.

Para comenzar con las clases, empezaban con el canto, enseñándoles a hombres y mujeres en diferentes salas, después eran reunidos todos con el maestro y

---

<sup>75</sup> Ídem.

<sup>76</sup> Ídem.

<sup>77</sup> Ídem. Cita a Julio Estrada, *Historia de la música en México*, (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984) vol. I, pp. 103-104

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 53

acompañados por instrumentos comenzaban a bailar hasta bien entrada la noche y luego eran llevados a sus hogares.<sup>79</sup>

A pesar de que el *Cuicacalli* era una institución importante, muchos alumnos del *Tepochcalli* podían tener acceso a las historias y la religión, siendo accesible para los demás estratos de la sociedad mexicana, a excepción de las mujeres, pues no podían ingresar al *Cuicacalli*. En algunos momentos del año estaba permitido el que hombre y mujer podían verse y convivir sin faltar al comportamiento social. “En este lugar se preparaban para las celebraciones del calendario y aprender a través de ellas el ritual de su religión.”<sup>80</sup>

En esta institución también se impartía la astrología, la interpretación de los sueños, la cuenta de los años y todos los versos de los cantos sagrados que estaban escritos en libros, gracias a estos cantos, los alumnos podían profundizar en el conocimiento de la historia y la religión<sup>81</sup>.

Turrent resalta la concepción de *Ixtlilxóchitl* relacionado a la palabra *canto*, donde él lo relaciona con la “transmisión de conocimientos”<sup>82</sup>, demostrando la autora que los textos no eran leídos o recitados sino entonados, esto me hace pensar que los mexicas tenían un sistema musical complejo con un ritmo y armonía definido, claro sería difícil comprobarlo pero las partituras que pudieran haber escrito algunos indígenas entre los años 1521 y 1550 pueden dar una pista del sistema de armonía que tenían, debido a que la música enseñada por los franciscanos a los indios terminó por mezclar ambos sistemas, aunque predominaron más las técnicas y teorías musicales de los españoles, puede que algún natural haya utilizado estas técnicas y sistema de escrituras para representar la armonía de los cantares mexicas y conservar sus conocimientos previos a la evangelización y conquista.

---

<sup>79</sup> Ídem, - La autora hace una cita de Diego Duran, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, (México: Porrúa, 1967) vol. II, p. 189, diciendo: “a las de sus barrios y conocidas. Bailaban hasta bien entrada la noche en que los encargados los volvían a sus casas”.

<sup>80</sup> Ídem.

<sup>81</sup> Ídem, Turrent cita nuevamente a Garibay *op. cit.* que a su vez cita a Ixtlilxóchitl diciendo: “Los filósofos y sabios que tenían entre ellos, estaba a su cargo pintar todas las ciencias que sabían y alcanzaban, y enseñar de memoria todos los cantos que observaban sus ciencias e historias.”

<sup>82</sup> Ídem.

Además, por lo que da a entender Garibay y que recupera Turrent es que: “los textos en versos se entonaban acompañados de instrumentos”<sup>83</sup>, aunque fuera simple la armonía, al menos los mexicas buscaban o usaban un tono épico o sublime para enaltecer a sus dioses y que fuera del agrado de los oídos del *Tlatoani* y la gente, combinándolo con los instrumentos, por lógica uno buscaría un buen sonido y que estuviera equilibrado con los instrumentos.

Regresando al *Calmécac*, los jóvenes egresados buscaban ser “sabios”, esto debido a que no tenían algunos las aptitudes necesarias para la guerra, muchos de ellos se dedicaron al estudio de los códices y a la composición de la flor y el canto: *in cuicatl in xochitl*, traduciriéndose como “flor y canto” una expresión que se aplicaba a las obras artísticas melódicas y literarias: “un texto en verso acompañado por instrumentos y compuestos para ser entonado”.<sup>84</sup>

Afirma Garibay que: “el término mismo con que se designa el poema en la lengua mexicana es de contenido musical. *Cuicatl* es el vocablo más común y su representación gráfica era la voluta de la palabra adornada con flores, como si dijera palabra florecida. No significa poema, sino música con palabras. La gran familia de vocablos que de *cuicatl* se derivan, entraña siempre la unión con la música”<sup>85</sup>.

Como ejemplo a este verso melódico tenemos:

*“Libro que brota flores es mi atabal [instrumento musical],  
canto es mi palabra, flor mi pensamiento.”*<sup>86</sup>

Los instrumentos usados por los mexicas quedan registrados en *Cantares mexicanos*, foja siete, líneas 23 y ss., esto fue recuperado por Garibay y Turrent, con esto nos damos una idea de la manera de reproducir los sonidos musicales de los naturales y hacer sus rituales y celebraciones.

---

<sup>83</sup> Turrent, *op. Cit.*, p. 53. Cita a Garibay, *op. Cit.*

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>85</sup> *Ídem*, cita a Garibay, *Op. Cit.*, vol. I, pp. 81-82.

<sup>86</sup> Garibay, *Op. Cit.*, vol. I, 66; *Cantares mexicanos*, f. 19 V, línea 24. Cita recuperada de Lourdes Turrent, *Op. Cit.*, p. 54.

*Y en esta forma se tañe el tambor:*

- a) una estrofa se va diciendo sin música.*
- b) pero a la otra estrofa caen tres percusiones, ti, ti, ti, pero al comenzar precisamente una ti.*
- c) y en esta forma se vuelve a cantar, desde el medio del toque del tambor y se estabiliza el golpe del percusor.*
- d) hasta llegar a la mitad, otra vez el tambor viene huyendo hasta el término.*
- e) esto se verá del percusor y el que canta lo sabe: así se tañe.<sup>87</sup>*

Como podemos ver, el sistema de versos y estrofas es complejo, dándonos a entender que los mexicas tenían una plena noción de la música, de cómo debían de organizarse los músicos y los cantores para poder interpretar las piezas de una manera correcta y limpia, podría decirse que esta “serie de instrucciones” podría ser como un prototipo de partitura mexicana, marcando los pasos y entradas del tambor, el sistema rítmico ternario que usa; las pausas, la velocidad y formas en las que debe de tocar el instrumento.

También los mexicas desarrollaron un sistema con el cual podían marcar el “tempo” a los instrumentos y los cantantes, este sistema estaba compuesto de sílabas o interjecciones:

- a, ah, ya, aya. (Las más frecuentes.)*
- iya, huiya. (Muy comunes.)*
- ahuaya, ahuaya, ohuaye. (En cantos de mayor longitud.)*
- ahue, huixahue, ohue, ohuiya. (Son menos frecuentes, pero también se hallan en cada texto que viene a la vista, según afirma Garibay.)*
- Otros de menos uso: li, tan ta la, li yan.<sup>88</sup>*

---

<sup>87</sup> Turrent, *op. Cit.*, p. 54, citando a Garibay, *op. Cit.*, vol. I. p. 168.

<sup>88</sup> Ídem.

Las interjecciones son también nombradas como “partículas” que su vez servían para ayudar a las introducciones de los cantares, a ser los puentes o enlace que permitían alargar el canto a voluntad, preparando al espectador para lo que venía después, pudiendo ser una danza u otro canto<sup>89</sup>. Por último, voy a presentar un ejemplo de un poema en el que existen las interjecciones o “partículas”.

*“Allá en Tlaxcala Ayahue*

*Con rodelas de cobre incrustadas de jades cantaron*

*y tocaron junto a los tambores ayahue*

*delicia, delicia de flores, ayahue*

*Xicoténcatl, príncipe señor de Tizatlán,*

*Camaxochitzin con canto y música se deleitan.”*

Podemos concluir de este subtema de la música en la vida mexicana que, este arte fue muy bien desarrollado por los tenochca, el sistema educacional estaba a la altura de la educación musical de los españoles, aunque sé que son cosas muy diferentes, no está de más recordar que ambos tuvieron un desarrollo muy interesante, aunque los españoles usaron la música como una forma de expresar su devoción católica, los mexicanos lo usaron de manera distinta, como un vehículo por el cual podían transmitir sus historias y religiosidad, ambas civilizaciones son sujetos “socio-musicales”; individuos que usan a la música como un lenguaje social, ideal para mantener las tradiciones e historias vivas en la sociedad o también para transmitir sus sentimientos y enaltecer a sus respectivos dioses.

Sin lugar a duda, Lourdes Turrent hizo un buen trabajo al explicar y recuperar la historia musical de ambos países antes de la conquista, con esto nos abre un panorama más grande sobre cómo la música terminó siendo una de las herramientas predilectas para evangelizar a la Nueva España. Aunque hemos terminado este apartado, la doctora Turrent nos seguirá acompañando en el

---

<sup>89</sup> Ídem, - La autora advierte que las partículas son un tema poco estudiado y que están dispersas en muchos versos en náhuatl, además expone el problema de que las traducciones al español de estas partículas no son incluidas por que rompe con el sentido del texto.

siguiente, dándonos más puntos de vistas musicales e históricos en el proceso de evangelización.

## **1.9 La música en la evangelización**

Uno de los sucesos más impactantes en la historia del México actual es la Conquista Española, una campaña expedicionaria comandada por el castellano explorador, Hernán Cortes, un hombre aventurero que dedicó gran parte de su vida a servir a la Corona de su Majestad Imperial y Real, Carlos V. Sin embargo, sus proezas no iban encaminados a solamente ser reconocido por ser un conquistador feroz y estratega sin igual, sino también ser el hombre que subyugó a un imperio poderoso en tierras americanas. Los conocimientos de la política y su gran manejo de la palabra hicieron posible que los pueblos enemigos de los mexicas unieran sus fuerzas con los españoles para derrocar a su peor enemigo, Moctezuma Xocoyotzin, Huey tlatoani del Imperio Mexica, Gran Señor de Tenochtitlan.

Toda esta proeza militar y política de Cortés hizo ganarse el favor del emperador Carlos V, logrando ser reconocido -por un corto periodo de tiempo- como el Gobernador y Capitán General de la Nueva España, pero no sólo la campaña militar fue lo que logró doblegar al imperio, también hubo una fuerza externa y que yo diría “más poderosa y subyugante”, las epidemias, siendo la viruela la principal enfermedad que logró diezmar las fuerzas mexicas y a la población en general, un patógeno traído por los españoles, en especial por las tropas de Pánfilo de Narváez<sup>90</sup>, y que terminó por esparcirse por gran parte de la región.

El trabajo de los misioneros pobres de San Francisco de Asís, mejor conocidos como franciscanos, junto con otras ordenes mendicantes, fueron quienes culminaron la conquista, que cambió por completo la forma de ver el mundo de los indígenas, a esto lo denominó el historiador Rober Ricard <sup>91</sup> como “La conquista

---

<sup>90</sup> Benavides, Fray Toribio de. Historia de los indios de Nueva España. The Cortés Society, Berkeley 1950. Citado en Fennet F. Smallpox and its eradication. OMS Suiza 1988: 1380.

<sup>91</sup> Robert Ricard (1900-1984), historiador de origen francés que estudió el proceso de evangelización de la Nueva España, desde los sucesos de la caída de Tenochtitlán en 1521 hasta la llegada de la orden secular en

espiritual”, concepto que lleva por título en su libro, considerado como un clásico y de lectura obligatoria para aquellos que desean adentrarse al conocimiento novohispano.

Para entender el papel que jugó la música en el proceso de evangelización, retomare la obra de Robert Ricard, esto para dar un contexto histórico al lector; la conversión de los indígenas empieza en los años de 1524, con la llegada de los primeros miembros de la Orden de Frailes de San Francisco de Asís<sup>92</sup>, iniciando con un sistema metódico y complejo de conversión de indígenas a una religión totalmente ajena a su cosmovisión politeísta: el cristianismo.

Los franciscanos que llegaron en 1524 fueron: Fray Martin de Valencia, Francisco de Soto, Martin de Jesús (o de la Coruña), Juan Suarez o Juárez, Antonio de Ciudad Rodrigo, Toribio de Benavente (Motolinía), García de Cisneros, Luis de Fuensalida, Juan de Ribas, Francisco Jiménez, Andrés de Córdoba y Juan de Palos<sup>93</sup>, estos franciscanos fueron nombrados como los Doce apóstoles de México, debido a la coincidencia con el número de apóstoles que siguieron a Jesús durante su ministerio. Sin embargo, antes de ellos llegaron tres frailes de origen flamenco que arribaron a las tierras americanas en el año de 1523, un año antes de los Doce, eran: Fray Johann Van de Auwera y Johann Dekkers, en su traducción castellana, Juan de Aora y Juan de Tecto, junto con ellos estaba el lego, Pierre de Gand, mejor conocido como Pedro de Gante<sup>94</sup>.

Los Doce franciscanos llegaron bajo recomendaciones de Fray Francisco de Quiñones<sup>95</sup>, ministro general de la Orden Franciscana, sin embargo, fue Hernán Cortes quien le mandó una Carta al emperador diciéndole:

---

la segunda mitad del siglo XVI, a él se le debe el trabajo de *La Conquista Espiritual*, libro donde explica los diferentes procesos y métodos de conversión usado por los franciscanos y demás ordenes mendicantes.

<sup>92</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México* (México: Fondo de Cultura Económico, 1986), p. 61.

<sup>93</sup> Es preciso aclarar que el nombre del fraile Juan Suarez tiene dos tipos de apellido, Suarez y Juárez, esto debido a paleografía hecha a los documentos donde se encuentra los nombres de los doce franciscanos, en este caso Ricard lo nombra por los dos nombres Suarez y Juárez, mismo que retomo al nombrar a tal franciscano.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>95</sup> Antonio Rubial, *La hermana pobreza*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996) p.96.

*“He enviado a suplicar a vuestra cesárea majestad...mandase proveer de personas religiosas de buena vida y ejemplo...”<sup>96</sup>*

Al leer la Carta IV de Relación que envía Cortes a Carlos V, se nota un sentimiento de urgencia e impaciencia por convertir a los indios a la fe cristiana para apresurar así la conquista completa sobre la civilización mesoamericana.

Muchos de estos franciscanos que llegaron en 1524 provenían de una provincia muy particular de España: San Gabriel<sup>97</sup>, esto debido a que el convento donde se formaron pertenecía a conjunto de conventos que ponían en práctica la nueva reforma del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, que consistía en retomar los valores primigenios de la Orden de San Francisco de 1221, esto valores eran: “vivir en obediencia, castidad y sin propio y seguir la doctrina y la vida de Nuestro Señor Jesucristo...”<sup>98</sup>, además de crear una “Iglesia española, Iglesia una e Iglesia reformada”<sup>99</sup> en tierras americanas, con esto nos explica que eran los más indicados para llevar acabo la evangelización de la Nueva España, una tarea que no sería fácil de llevar acabo y que tardaría casi todo el siglo XVI para finalizarlo y eliminar por completo el paganismo de los indígenas.

Antonio Rubial<sup>100</sup> es quien explica con mayor detalle el “franciscanismo”, como un concepto que define una forma de vida, que debía llevarse en sobriedad y pobreza.

Dichas virtudes demostrarían al mundo de aquel tiempo que una parte de la Iglesia se estaba reformado, esto debido a las fuertes críticas de los protestantes y los humanistas hacia la Iglesia Católica, por la opulencia y excesivos gastos monetarios del Papa y la Curia, situación que conllevó al cisma europeo que dividió a los reinos en protestantes con sentimientos anti papales, y católicos, fieles a la doctrina de Roma.

---

<sup>96</sup> Robert Ricard, *op. Cit.* p. 65.

<sup>97</sup>

<sup>98</sup> Antonio Rubial, *op. Cit.* p. 18

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 39- Rubial lo describe como una fórmula de la política religiosa de los Reyes Católicos y que es secundada fuertemente por el cardenal Cisneros.

<sup>100</sup> Antonio Rubial, historiador mexicano que ha dedicado parte de su vida a investigar la formación de la Iglesia mexicana, teniendo grandes obras que explican el proceso de la evangelización complementando más a Robert Ricard en el tema.

Este franciscanismo se exhibe en la labor evangelista de los Doce apóstoles de México, enseñando con el ejemplo a los indios, mostrando la extrema humildad y sumisión ante Dios, algo que no todos los indios aceptaron. Muchos de los franciscanos llevaron al pie de la letra estas nuevas reformas. Sin embargo, del lado del clero secular no fue así, puesto que las labores del cardenal Cisneros en incorporar a los curas seculares a la nueva reforma fueron un fracaso, debido entre otras cosas a la corrupción que existía<sup>101</sup>, es por ello que podemos suponer que se prefirió mandar a los franciscanos en calidad de evangelizadores y con poderes de seculares que a los mismo seculares, puesto que podrían corromper a los indígenas y la evangelización del Nuevo Mundo hubiera sido también un fracaso.

Por otro lado, existía una filosofía nueva, una en la cual ayudó mucho al surgimiento de este franciscanismo que pregonó en la Nueva España, la *Philosophia Christi*, este pensamiento es una combinación de las enseñanzas filosóficas grecolatinas con el cristianismo, en ello, el humanismo y la religión se mezclan; proponía que las antiguas tradiciones y las nuevas libertades y vida cristiana estuvieran en equilibrio, pudiendo así adaptarse al nuevo pensamiento. Se tenía como base teórica a Jesús y su doctrina, pero no aquella deformada por el medievo, sino aquella que nace de las Sagradas Escrituras, en resumen: buscaba un regreso puro y original al cristianismo primitivo sin la intervención del sistema doctrinal y dogmática de la Iglesia<sup>102</sup>.

Esta filosofía fue criticada por muchos y los seguidores de ella también llegaron a una postura muy radical, siendo uno de ellos Erasmo de Rotterdam (1466-1536), quien, a pesar de ser católico, cuestionó mucho a las órdenes mendicantes y también sacerdotes seculares, tachándolos de hipócritas y parásitos que vivían de la caridad; sin embargo hubo una orden que elogiaba bastante dicha propuesta: la Orden de los Frailes menores, lo cual tuvo mucho apoyo por parte de los franciscanos españoles y gente normal, creando un movimiento popular muy grande y fuerte, esto conllevó a que acogiera con agrado la *Philosophia Christi* y

---

<sup>101</sup> Ibidem. p. 42.

<sup>102</sup> Ibidem. pp. 67-69

se agregara a su movimiento. Lo que tenían en común el franciscanismo y la *Philosophia Christi* era el deseo de renovar a la religión, es por ello por lo que el cardenal Cisneros -como lo describe Rubial- por su calidad humanista, apoyó esta filosofía y además lo implementó en la Universidad de Alcalá<sup>103</sup>.

Es por esto por lo que la reforma del cardenal Cisneros y la *Philosophia Christi* rigió a los franciscanos de España y que serían aquellos quienes irían a la Nueva España, ávidos en la intelectualidad y deseosos de enseñar la palabra de Dios a los que no habían sido iluminados, con una enseñanza relacionada al cristianismo primitivo y el humanismo.<sup>104</sup>

Los franciscanos que vinieron a la Nueva España estaban preparados para esparcir la Palabra de Dios a los indígenas y acabar con el paganismo. Los primeros Doce franciscanos estaban más inclinados a la vida mística, muy cercana a la medieval. Más tarde, los siguientes franciscanos que llegan en apoyo a los Doce, ya venían con otra formación, la mayoría de ellos eran egresados o habían estudiado en la Universidad de Salamanca, la más prestigiosa de toda España que impartía el humanismo. Algunos de ellos tenían títulos de doctor en teología y derecho canónico<sup>105</sup>.

En términos territoriales, al ser los primeros los franciscanos en llegar a la Nueva España terminaron por asentarse en el Altiplano Central, en el Valle de México, en el actual Estado de México, Tlaxcala y Puebla, dejando para los Dominicos parte del Centro de México, Oaxaca y Guerrero, los agustinos fueron los últimos en llegar, ellos se asentaron en la zona Occidental de la Nueva España, siendo Michoacán y la Huasteca Potosina fueron las zonas más importantes donde predicaron.

Entrando ya en materia, conociendo un poco del contexto histórico de los franciscanos y su llegada a la Nueva España, podemos exponer los métodos y herramientas que utilizaron los franciscanos en el proceso de conversión de los

---

<sup>103</sup> Ibidem. pp. 72-73

<sup>104</sup> Ídem.

<sup>105</sup> Antonio Rubial, *La evangelización de Mesoamérica*, (México: Cultura Tercer Milenio, 2002) pp. 6-7

indígenas, cabe mencionar, y es muy importante decirlo, que ninguno de ellos sabía la lengua indígena, pero con ingenio y su gran determinación de llevar el *Verbo*, supieron arreglárselas y poder comunicarse con los indígenas, así también crearon materiales didácticos para la enseñanza de la doctrina cristiana.

Algunos de estos métodos que usaron los franciscanos para enseñar a los indios fueron las imágenes o catecismos ilustrados. Los lugares donde se les enseñó a los indios fueron en los atrios; sin embargo, estaban los conventos que construyeron los franciscanos, en estos lugares se le enseñaban a cierta edad a los pequeños indígenas, niños que eran mandados por sus padres para ser instruidos, así lo afirma Ricard diciendo:

*“En toda población en que hubiera un convento había de enseñarse el catecismo de manera regular...”*<sup>106</sup>

En un primer momento el catecismo se impartió para poder dar los conocimientos básicos a los neófitos y que fueran bautizados, puesto que era una necesidad primaria para los predicadores de San Francisco, pero como no había una institución como tal para impartirlo, se decidió hacerlo de manera multitudinaria y en sitios concretos<sup>107</sup>.

Antonio Rubial reafirma la idea de Ricard sobre los menores, argumentado que la misión más importante de los franciscanos no hubiera tenido éxito sin la ayuda de los jóvenes indígenas, de los encomenderos y de los caciques<sup>108</sup>. Puesto que, como expone Ricard en el Capítulo V “Catecismo” de su obra magna, los niños eran el punto focal para los franciscanos, puesto que ellos eran los mensajeros ideales para llevar las Buenas Nuevas a sus hogares y que fungieran como “proto evangelizadores” para sus familias. Además de que vigilarían que se cumpliera con la religión cristiana<sup>109</sup>. También sería Fray Jerónimo de Mendieta, quien reconocería la labor de los infantes al decir:

---

<sup>106</sup> Robert Ricard, *op. Cit.*, p. 149

<sup>107</sup> Ídem.

<sup>108</sup> Antonio Rubial, *La evangelización... op. Cit.*, p.16

<sup>109</sup> Robert Ricard, *op. cit.*, p. 150

*“[Los] niños fueron maestros de los evangelizadores [...], predicadores y ministros de la destrucción de las idolatrías”<sup>110</sup>*

Sin embargo, no eran los niños los únicos que vigilaban a sus familias y los educaban en el cristianismo, también existían los llamados *mandones* o *fiscales*, éstos eran igualmente educados por los franciscanos en la materia teológica para convertir a más de los suyos, además de que tenían la tarea de vigilar y reunir a todos los indios en los atrios para recibir la doctrina y los sacramentos, también presentaban a los adultos y jóvenes de las parroquias ante el obispo para recibir el sacramento del bautismo, esto y más tareas tenían, quienes fueron considerados como la mano derecha de los frailes, haciendo con mayor rapidez la conversión de los indígenas<sup>111</sup>.

Antonio Rubial, por otro lado, le da más crédito al éxito de la conversión de los indios a los encomenderos, corregidores y señores indígenas, esto debido a su alianza, ya que se pudo organizar de manera efectiva a los pueblos y usarlos como fuerza de trabajo. Los encomenderos tuvieron mayor cercanía con los agustinos y dominicos que con los franciscanos, a su vez, los señores indígenas estuvieron más relacionados con los franciscanos que con las otras órdenes mendicantes.<sup>112</sup>

Pero ¿Qué se enseñaba realmente en la doctrina?, ¿cómo y a quienes? Por lo que explica Robert Ricard, los franciscanos se centraron en los niños, pero no en cualquier niño, sino en aquellos que vinieran de una familia noble, a ellos se les enseñaba a leer, escribir y a cantar -esto último lo expondré más adelante en el trabajo de investigación-, otros según sus aptitudes servían más para ayudar en la misa y convertirse en sacristanes, es por ello por lo que fueron tan eficaces, simplemente una buena estrategia implementada por los frailes, pero lo más curioso de esto es que algunos de estos niños nobles no lo eran, algunos de ellos eran solo macehuales, quienes eran enviados para suplantar a los hijos de los

---

<sup>110</sup> Esta cita es recuperada por Antonio Rubial del libro de *Historia eclesiástica indiana* de Fray Jerónimo de Mendieta, se puede ver en la página 7 del libro *La evangelización de Mesoamérica*.

<sup>111</sup> Robert Ricard, op. cit., p. 150

<sup>112</sup> Antonio Rubial, *La evangelización... op. Cit.*, p.8

señores indígenas, por lo cual podemos suponer que la mayoría de los niños de la sociedad indígena recibieron una educación plena en materia religiosa y básica<sup>113</sup>.

Por otro lado, los mismo franciscano también supieron observar bien a los neófitos y de ello se dieron cuenta de algo muy importante, y es la gran habilidad que tenían los indios en la materia artística, por esto, los franciscanos crearon dos procedimientos principales de enseñanza, una de ellas era la pintura; esta primera buscaba el enseñar a los indios por medio de imágenes los pasajes bíblicos, la mayoría de conventos e iglesias tenían pintada la historia de sus fundadores, esto sirvió de ejemplo a los indios; la segunda fue la música, que, a pesar de que Ricard solamente lo explica superficialmente, expone al canto como un recurso muy utilizado por las órdenes mendicantes.

Antes en la religión politeísta mesoamericana fue un recurso de culto importante para los indígenas. Los franciscanos supieron aprovechar el gusto de los pueblos de naturales por el canto y las danzas. Se compusieron cantos en forma de versos, los Diez Mandamientos, al igual que el Padre Nuestro, el Avemaría y demás oraciones y rezos. Fray Pedro de Gante es considerado como el primer compositor de la Nueva España, componiendo varios versos para sus alumnos.<sup>114</sup>

### **1.10 Los coros de la Nueva España**

La formación musical de los indios durante la evangelización fue muy importante. Los franciscanos se empeñaron en buscar los métodos y herramientas necesarias para enseñar a los neófitos la religión católica, por esto la música fue esencial para lograr el objetivo. Como es bien sabido, los frailes pudieron ver en los indígenas sus cualidades artísticas que más sobresalían. Aprovechándose de estas habilidades, los hermanos de San Francisco impartieron las clases musicales dentro de los conventos, no sin antes elegir a los más aptos para formar los coros que interpretarían con fervor y precisión las salmodias para cada misa.

---

<sup>113</sup> Robert Ricard, op. cit., p. 151

<sup>114</sup> Robert Ricard, op. cit., pp. 155-156

El coro es una pieza clave dentro del entendimiento de la música sacra de los siglos XVI y XVII, estos grupos musicales estaban conformados por los más diestros en el canto. Como parte del repertorio, se musicalizaron las oraciones bíblicas como el *Pater Noster*, el *Ave María*, *Kyrie Eleison*, etc., además, sirvió como una forma de memorizar cada rezo y aprender el latín eclesiástico. Como mencioné anteriormente, el latín era la lengua oficial para los ritos católicos occidentales, toda oración y plegaria estaba escrita en latín, fue a través de San Ambrosio de Milán (340-397) que se acopló el idioma al sistema musical griego, pero con San Gregorio el Magno (540-604), se arregló aún más el sistema musical para hacerlo más entendible y sobrio, dando origen al conocido *canto gregoriano* o *canto llano*.

La enseñanza de la música estaba dirigida a los niños, sobre todo a los hijos de los señores indígenas, quienes tenían el privilegio de estudiar dentro de las escuelas anexas a los conventos; mientras que los macehuales eran instruidos en los atrios de las iglesias<sup>115</sup>. Fray Bernardino de Sahagún explicaba que las instrucciones del canto se hacían cada día<sup>116</sup>, en el *Códice franciscano* se detalla que era una obligación y menester mantener el ejercicio del canto, puesto que si no lo hacían jamás podrían dominarlo.

“[...] *Se han de cantar en la iglesia, y para ello es menester esta continuación: lo uno por que no salen con el canto, si no es ejercitándolo cada día: lo segundo, porque en dejándolo de continuar luego lo olvidan, y fuera de la escuela nunca lo ejercitan.*”<sup>117</sup>

Fray Pedro de Gante (1490-1572) fundó en 1533 un colegio de artes, en el cual se les instruía a los indígenas en la pintura, el idioma, la música y la contabilidad. El colegio logró sobrevivir más o menos 50 años, gracias a la administración de Fray Pedro de Gante, en sus aulas impartían y hacían trabajos importantes ilustres frailes como fray Bernardino de Sahagún o fray Jacobo de Testera; sin embargo,

---

<sup>115</sup> Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México*, (México: Edit. Fondo de Cultura Económico, 1993) p. 100

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> García Icazbalceta, Joaquín, “Códice Franciscano” en *Nueva Colección de documentos para la Historia de México*, (México: Impr. de F. Díaz de León, 1889) p. 65.

debido a las epidemias, la mala administración y el cambio de mando en la instrucción de los indios, el colegio dejó de funcionar.

La participación de la mujer en la conformación de los coros de iglesias durante la evangelización era nula, desde niñas eran adiestradas en las labores del hogar, pero en la participación de la misa solamente sabían rezar, las mujeres no estudiaban música, asistían puntualmente a las misas a decir sus oraciones y rezos, pero no sabían nada del canto<sup>118</sup>, además se les tenía prohibido entrar a la zona del coro, esto quedó sancionado en el Tercer Concilio Provincial de México<sup>119</sup>.

El coro de la Nueva España retomó la misma organización coral de España, la cual era dirigida por el maestro de capilla, quien se encargaba de manejar el coro, de componer las obras y de conducir a los cantantes, estos formaban un grupo de cinco o seis, aunque podía ser mayor. Existió una amplia gama de tesituras o voces que le brindaba a la obra una alta calidad sonora. En el ámbito de los instrumentos, se les denominaba *ministriles* a los miembros de la orquesta, los frailes no les enseñaron a los indios el oficio de construir y tocar tales aparatos, sino que fueron los ministriles de Castilla quienes les impartieron los cursos<sup>120</sup>. Los tipos de tesituras que se conocían en aquel momento eran contrabajos, tenores, altos y tiples, sería difícil ubicar en el sistema actual musical estos conceptos, puesto que su definición musical fue cambiando a través del tiempo.

De esta enseñanza, podemos decir que existió una combinación musical de ambas partes, tanto español como indígena, esto se llega a notar en cómo los frailes aprovecharon las fiestas de los naturales y sus habilidades de canto, bailes, música y procesión para unirlos al rito cristiano, pero estas prácticas no fueron bien vista por los obispos, pensando que si se mantenían, los naturales regresarían a

---

<sup>118</sup> Turrent, *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>119</sup> "Título XV: De la celebración de las misas y oficios divinos", *Concilio III Provincial Mexicano*, Libro III.

<sup>120</sup> Motolinía, *Memoriales*, p. 243.

su estado de paganismo e idolatría, por ello se prohibió y se limitaron los cantos y bailes durante las fiestas<sup>121</sup>.

Pronto, el Primer Concilio Provincial Mexicano traería nuevas reglas y sanciones en torno a la música, el primero reafirma la prohibición sobre los cantos y bailes; el segundo, concede otra prohibición a los instrumentos musicales, esto se debió al “exceso” que tuvieron los frailes al enseñar la música con los instrumentos, una parte lo expone Zumárraga en una carta enviada al rey el 17 de abril de 1540 en el que dice:

*“Porque el canto de órgano suple las faltas de los absentes, y la experiencia muestra cuando se edifican en ello los naturales que son mudados a la música. Y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que más que por las predicaciones, se convierten por la música. Y vemos venir de partes remotas para oír y trabajar por la aprender y salir con ellos<sup>122</sup>.”*

Con ello se demuestra que la música cumplió con su función como método de evangelización, pero causó un malestar a los obispos y a la misma Corona, puesto que no cumplía con los estándares establecidos por las autoridades eclesiásticas, algo que podía traer problemas más adelante. Además, que el gasto de dinero en instrumentos fue muy grande y se sumó a las quejas contra las órdenes por no cumplir con enseñar a los naturales la lengua castellana.

Con esto, el Primer Concilio proclama que:

*“Mandamos y ordenamos que de hoy más, no se tañan trompetas en las iglesias en los divinos oficios, ni se compre muchos de ellos que han comprado, los cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias y no en otro oficio eclesiástico. Y en cuanto a las chirimías y flautas mandamos que en ningún pueblo las haya, sino es la cabecera; los cuales servirán en los pueblos sujetos, en los días de fiestas de sus sacramentos. Y las vihuelas de arcos y los otros diferentes instrumentos queremos que ser del todo sean extirpados y exhortados a todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano,*

---

<sup>121</sup> Turrent, *op. cit.*, p. 107.

<sup>122</sup> Cuevas, *Documentos inéditos del siglo XVI*, (México: Edit. Porrúa, 1975), p. 99.

*porque cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos, y se usen en esta nueva iglesia el órgano que es un instrumento eclesiástico.*"<sup>123</sup>

Esto explica las reformas que se tuvieron que dar dentro de las obras musicales de las iglesias y conventos, la limitación de los instrumentos se mantendría así hasta la llegada del siglo XVII, junto con la polifonía. El Sínodo Provincial quería mantener lo más puro posible el canto gregoriano, esto ayudaba a proveer un ambiente sacro y de divinidad en las celebraciones litúrgicas, en comparación de la verbena popular que daba un sentimiento de originalidad a la celebración litúrgica algo que la Iglesia no podía tolerar, solamente el órgano sería el único instrumento permitido dentro de la Iglesia que acompañaría los cantos sacros en los templos, aunque dudo que todos los conventos e iglesias de la Nueva España tuvieran uno y sólo fueran un privilegio para las iglesias mayores como las catedrales, esto nos pondría a pensar que la voz *a capella* fuera lo único que se oyerá en las primeros templos y capillas del Valle de Toluca.

Viéndolo desde el punto de vista del gobierno virreinal, el que se expandiera la música y se haya priorizado su enseñanza en vez de la lengua castellana y demás oficios, conllevaría a una supuesta "ociosidad" del pueblo indígena, esto lo coloca en una Cédula Real que envió el Rey en 1561:

*"La música va creciendo no solo en los pueblos grandes, sino en los pequeños y de ellos se sigue grandes males y vicios porque los oficiales dello y las teñadores de los dichos instrumentos, como se crían de niños en los monasterios deprendiendo a cantar y tañer los dichos instrumentos, son grandes holgazanes y desde niños conocen todas las mujeres del pueblo, y destruyen las mujeres casadas y doncellas, y hacen otros vicios anexos a la ociosidad en que se han criado."*<sup>124</sup>

Los coros fueron una herramienta muy importante a la hora de instruir la doctrina a los neófitos, el canto como función de comunicación y preservación de la memoria histórica del pueblo indígena pasaría a ser un instrumento de memorización y entendimiento de la nueva religión. También de ella nacería una mezcla cultural y musical que se manifestaría siglos más adelante, esto fue importante en la vida

---

<sup>123</sup> *Concilios Provinciales I y II Celebrados en la Muy Leal y Muy Noble Ciudad de México*, (México: Ed. Francisco Antonio Lorenzana, 1565), p. 140.

<sup>124</sup> Encinas, Diego, *Cedulario indiano*, (Madrid, España: Edit. Cultura Hispánica, 1946), vol. IV, p. 48.

social de los pueblos de la Nueva España al traer consigo nuevos estilos musicales influidos por ritmos africanos que, en el siglo XVII, tuvieron mayor auge entre los estratos bajos de la sociedad y en la clase alta.

Las pugnas entre las órdenes mendicantes y los sacerdotes seculares terminarían por crear en los indígenas un desaliento en el aprendizaje de la música. Los franciscanos dieron más libertad a los indios sobre la música, ayudaron en la composición de salmodias y villancicos con un estilo más original, pero con la llegada y predominó de los curas seculares, el interés por la enseñanza de la música a los naturales desaparecería, lo que causó enfado y desobediencia en algunos pueblos indígenas, con esto, la separación de los pueblos español e indígena y el mal ejemplo moral que daban los primeros, causaron que se perdiera el entusiasmo por aprender la doctrina cristiana y sobre todo la música.

## **Capítulo II: El caso mexicano: Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585)**

En la segunda mitad del siglo XVI, la Iglesia de la Nueva España sufrió muchos cambios que afectaron de manera directa al proceso de evangelización del territorio, los franciscanos habían gozado por mucho tiempo del favor arquidiocesano, esto gracias al arzobispo de México, Fray Juan de Zumárraga (1546-1548), y también del poder civil, representado por el virrey Antonio de Mendoza (1535-1550), este apoyo coadyuvó a formar una serie de conventos destinados, entre otras cosas, a ser el centro educativo de los indígenas, la mayoría de éstos bajo control franciscano.

Es importante recordar que los franciscanos fueron la primera orden mendicante en llegar a la Nueva España y comenzar el largo proceso de conversión de los indios a la religión católica, por ello desde mucho antes ya habían recibido el aval del Santo Padre Adriano VI (1522-1523) y del cardenal de Toledo, Francisco Ximénez de Cisneros (1495-1517) para ser los responsables de eliminar la idolatría en las tierras americanas. Más adelante, llegarían los dominicos (1526) y agustinos (1533) a seguir tal empresa y esparcir la “Palabra de Dios” al occidente y sur de la Nueva España.

Sería a partir de las décadas de 1540 y 1550 cuando sucedió la primera reforma sistemática dentro de la Iglesia Católica Novohispana. Los franciscanos y las demás órdenes mendicantes disminuyeron su presencia dentro de la administración de las parroquias, transfiriendo el control al clero secular; por otro lado, su influencia dentro de los pueblos se vio reducido; además, la educación que impartían las órdenes mendicantes pasó a ser responsabilidad de los seculares.

El Tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en el año 1585, tuvo una profunda influencia en la vida religiosa y cultural de la Nueva España. Durante el concilio se discutieron una amplia variedad de temas, incluyendo la organización de la Iglesia, la formación de sacerdotes y la promoción de la religión católica en la región. También se abordaron temas relacionados con la música sacra, como la necesidad de mejorar la calidad de la música interpretada durante las ceremonias religiosas.

La música sacra era considerada una parte fundamental de la liturgia en la Nueva España, y los obispos del Tercer Concilio reconocieron la importancia de la música para la devoción religiosa y el bienestar espiritual de los fieles. Durante el concilio, se discutió la necesidad de mejorar la calidad de la música interpretada en las iglesias y catedrales, y se instó a los músicos y cantores a recibir una formación adecuada para mejorar su técnica y su capacidad para interpretarla.

El Tercer Concilio Provincial Mexicano también abordó el tema de la censura de la música sacra. En la época colonial, la Iglesia Católica tenía un gran poder en la sociedad y la cultura de la Nueva España, y esto incluía el control de la música que se interpretaba durante los servicios religiosos. Durante el concilio, se discutió la necesidad de establecer un sistema de censura para la música sacra, con el fin de garantizar que la música interpretada en las iglesias y catedrales estuviera en línea con los valores y la doctrina de la Iglesia.

En este capítulo, se explorará la influencia del Tercer Concilio Provincial Mexicano en la música sacra de la Nueva España. Se examinarán las discusiones y

decisiones tomadas durante el concilio en relación con la música sacra, así como su impacto en la vida religiosa y cultural de la región. También se analizará la música sacra interpretada durante este período, su estilo y género, y cómo se desarrolló la música sacra en la Nueva España en el siglo XVI. Al explorar la relación entre el Tercer Concilio Provincial Mexicano y la música sacra, se podrá obtener una comprensión más profunda de la influencia de la Iglesia Católica en la música y la cultura de la Nueva España.

## 2.1 Antecedentes

El Primer Concilio Provincial Mexicano fue convocado en el año de 1555, por el arzobispo Alonso de Montúfar, bajo el argumento de resolver los problemas, vicios y desorden que dejó la administración de Zumárraga en la joven Iglesia americana<sup>125</sup>. Algunos de los temas abordados dentro del concilio fueron: la doctrina cristiana, el bautismo de los adultos, la doctrina enseñada a los niños, la prohibición de los sortilegios y adivinos, las limitaciones y deberes que tenían los sacerdotes<sup>126</sup>, por mencionar algunos de ellos.

El Segundo Concilio Provincial fue convocado diez años después, en 1565, aquí se trataron los temas sobre la defensa de los indígenas y la implementación de las nuevas normas redactadas e impuestas por el Concilio de Trento<sup>127</sup>. En éste se continuó relegando a las órdenes mendicantes. En este sínodo se estipuló que los seculares tomarían la dirección de las parroquias e iglesias, dándole más poder a los vicarios y curas en el ámbito del otorgamiento de sacramentos. También se establecieron los nuevos lineamientos en torno a la celebración de fiestas de los santos en los pueblos. En el mismo documento se contempla alguna normatividad que organizaba el modo de trabajar de los coros en las iglesias, como lo mostraré más adelante.

---

<sup>125</sup> Sosa, Francisco, *El episcopado mexicano. Galería biográfica ilustrada de los Illmos. Señores Arzobispos de México*, (México: Jens y Zapián, 1877)

<sup>126</sup> Leticia Pérez et al., "Constituciones de el Arzobispado y Provincias de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlan, México de la Nueva España Concilio Primero", en *Concilios Provisionales Mexicanos. Época Colonia*, coord. María del Pilar Martínez López-Cano, (México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2004)

<sup>127</sup> Sosa, *Op. Cit.*, p. 23.

## 2.2 Segundo Concilio Provincial Mexicano

### **XIV. Que se haga los oficios divinos conforma a lo sevillano.**

*“[...] , sancto approbante concilio, ordenamos y mandamos que todas las iglesias a ésta nuestra sufragáneas cante en coro y hagan el oficio mayor y menor, conforme a los misales nuevos y breviarios de la dicha iglesia de Sevilla...<sup>128</sup>”*

El misal romano utilizado en las liturgias en la Nueva España provenía de Europa, muchos de ellos eran anteriores al Concilio tridentino, es por ello por lo que una de las decisiones que toman los padres del Segundo Concilio Mexicano fue el ordenar que se revisaran los misales que hubiera en las iglesias para purgar los cantos de los misales y breviarios para ser remplazados por aquellas obras compuestas bajo el canon sevillano y aprobado por el concilio tridentino. Por otro lado, se debía de enseñar a los miembros del coro los métodos de interpretación utilizados también en Sevilla.

### **XVI. Que se trata a la asistencia a las horas.**

*“Hase de guardar esta orden en el decir: que el que fuere hebdomadario, sea dignidad o canónigo, ha de estar en los maitines con el racionero que fuere vestido y todos los capellanes de el coro...<sup>129</sup>”*

Esta norma explica que los maestros de capilla que tuviesen a cargo un coro, ya sea dignidad o canónigos, debían de estar los siete días de la semana, iniciando sus labores en las primeras horas de la mañana, algo así a la madrugada. Sin embargo, no se les obligaba a estar en la *prima*<sup>130</sup>, aunque si ellos tenían una licencia para no asistir a los *maitines*, eran obligados a asistir a la *prima*.

Dentro del mismo capítulo también se estipulan las sanciones que recibirían si no cumplían con sus obligaciones, sobre todo cuando eran días festivos. Una de estas penas era pagar seis pesos de *tepuzque*<sup>131</sup>, pero si llegaban a faltar en los *maitines* o *primas* en el día de Navidad, la pena se doblaba, así también no se otorgaban licencias en las vísperas de la vigilia hasta la sexta.

<sup>128</sup> Capítulo XIV, *Segundo Concilio Provincial Mexicano*, 1565.

<sup>129</sup> Capítulo XVI, *Segundo Concilio Provincial Mexicano*, 1565.

<sup>130</sup> El concepto de *prima* hace referencia a las misas celebradas alrededor de las 6 de la mañana.

<sup>131</sup> El tepuzque fueron monedas de aleación de oro y cobre.

## **XVII. Que trata sobre pedir licencia para salir de el coro.**

*Por evitar un abuso que se ha comenzado a usar en esta nuestra iglesia y en otras sufragáneas a ella por algunos capitulares, en esta manera: que entran en el coro a principio de la hora y luego piden licencia y se salen de el coro y vuelven a la oración y ganan toda la hora como si estuviesen presentes[...] sancto approbante concilio, ordenamos y mandamos que en el entrar de el coro se guarde lo que hasta aquí, que si no entrare al tiempo instituido, pierda la hora; y si se saliere sin licencia de el presidente, como está proveído por la erección, pierda la hora. Y para ganar la hora ha de estar, de tres salmos, a los dos. Y a la oración y de cinco salmos, a los tres y a la oración; y si a esto no estuviere, pierda la hora, sobre lo que encargamos la conciencia de el presidente y de el que pide la licencia, que ni la den ni la pidan para negocios que cómodamente se puedan despachar acabada la hora[...]<sup>132</sup>*

Los miembros del coro tenían que cumplir con un estricto horario laboral, en el inicio de la orden, se da a entender que se llegó abusar mucho de las licencias que otorgaban los *capitulares* a los miembros, intuyo que estos permisos los ocupaban mucho los estudiantes para saltarse las horas de estudio de música, y debido a estas prácticas, el concilio decidió sancionar este tipo de abusos y aclarar que las personas que faltasen o no regresasen a la hora que estipulaba el *capitular* perdía la hora de estudio.

El concilio no estipula algún castigo, sin tomar en cuenta las multas de *tepuzque*, que pudiera utilizarse para sancionar a los indígenas, se puede sospechar que algunos frailes pudieron haber sermoneado a tales infractores o castigar con más horas de estudio.

### **2.3 Las órdenes del Tercer Concilio Provincial Mexicano**

El Tercer Concilio Provincial Mexicano fue una de las reuniones de obispos más importantes de la Nueva España. Fue convocado en el año de 1585 por el arzobispo de México, Pedro Moya de Contreras, es importante destacar que éste fue el primero que no provenía del clero regular, sino del secular, esta reunión redujo la influencia y actividades de las órdenes religiosas, para este momento

---

<sup>132</sup> Capítulo XVII, *Segundo Concilio Provincial Mexicano*, 1565.

Pedro Moya era el sexto virrey de la Nueva España, siendo el primer sacerdote secular en ostentar tal cargo y fundar el Tribunal de Fe en 1570.

Este concilio afianzó más las reformas emanadas de Trento, pues buscó reafirmar los valores y la moral de la sociedad católica que estaba a punto de entrar al nuevo siglo. Uno de los temas más discutidos dentro del sínodo fueron las disposiciones tridentinas, la formación del clero y el sacramento de la confesión. También se pudo crear una herramienta útil para formar a los nuevos integrantes del clero en la doctrina; por otro lado, serviría como manual para la preparación de los candidatos al sacerdocio, principalmente aquellos enfocados al ministerio de la confesión, este instrumento recibió el nombre de *Directorio*<sup>133</sup>.

El *Directorio* tiene como antecedentes a varios concilios, uno de ellos es el Concilio Provincial Español IV de Toledo del año 663 y el Concilio de Trento de 1545-1563, éste último es ampliamente referenciado en dicho documento, sobre todo por la cercanía temporal, de ahí se retoma: los exámenes de confesores y la formación de seminarios, las edades mínimas para recibir el sacramento del orden, la facultad de los obispos para dispensar censuras eclesiásticas entre otros<sup>134</sup>, aquí presento los siguientes títulos que se abordaron y aprobaron en el Tercer Concilio Provincial Mexicano:

**TÍT. I, DE LA DOCTRINA CRISTIANA QUE SE HA DE ENSEÑAR A LOS RUDOS**

**Tít. I, De la doctrina..., § I.- Enséñese uniformemente la doctrina cristiana según la norma del catecismo, dispuesto por la autoridad del concilio**

*[...] Mas como en gran manera convenga que la sagrada doctrina sea conforme en todo consigo misma, este sínodo ha aprobado y dispuesto ordenadamente para uso de toda la provincia mexicana, según la única forma prescrita, el catecismo en el cual se contiene la suma fácil y breve de aquellas cosas que cada uno debe saber. Y por lo mismo establece y manda que tengan consigo el referido catecismo aquellos a quienes incumbe el cargo de enseñar la suma de la doctrina cristiana en las iglesias, en las escuelas y en los colegios de niños, y que usen de él*

---

<sup>133</sup> Leticia Pérez et. al., “Estudio introductorio. Directorio del santo concilio provincial mexicano (1585)” en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonia*, [coord. María del Pilar Martínez López-Cano], México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2004, p. 1.

<sup>134</sup> *Ibidem.*, p. 11.

*bajo la pena de excomunión mayor, no obstante, cualquiera costumbre en contrario. Amonéstase también a los obispos a que cuanto antes hagan traducir este catecismo en aquella lengua de los indios que cada uno conozca ser más usada en sus diócesis. A las traducciones dadas a luz con aprobación de los obispos da este sínodo la misma autoridad que al catecismo original, prohibiendo bajo la misma pena de excomunión el uso de todas las otras que se publicaron antes, o que después de este decreto se publiquen de otro modo que del sancionado en la presente constitución...*<sup>135</sup>

Debemos recordar que el Concilio de Trento también instauró un modelo de catecismo, mismo que fue modelo para la creación de otros en toda la Europa católica, así pues, dicho modelo llegó a las tierras americanas para su posterior implementación.

El catecismo fue igualmente retomado por los padres conciliares, ellos estipularon un solo tipo de catecismo – tomando en cuenta el modelo tridentino –, éste debía ser traducido a las lenguas nativas para su enseñanza y se prohibía cualquier otro que no fuera aprobado por el obispo o no estuviera acorde con los estatutos del Tercer Concilio Provincial, y si por cualquier razón algún obispo se atreviera a otorgar permiso a los catecismos anteriores que no fuese parte del nuevo canon o que fueran elaborados después del mandato sin los requerimientos estipulados, se podría ser castigado con la pena de excomunión.

***Tít. I, De la doctrina..., § III.- Del cuidado que deben tener los párrocos de enseñar y explicar la doctrina***

*[...] Tengan también cada uno de los curas dichos en sus parroquias, padrones en que se escriban los nombres de los esclavos, criados y niños menores de doce años, y amonesten a sus padres y señores para que les envíen a la iglesia a aprender la doctrina cristiana en la hora señalada, cuando oigan el toque de campana que se haga con este fin. Mas si algunos amos o señores, amonestados dos veces, fueren negligentes en enviar a sus criados, cuantas veces omitieren esto, paguen un peso, que se aplicará al denunciante y a la fábrica de la iglesia en que esto aconteciere; y sea suficiente para la aplicación de esta pena el que el cura, o aquel que enseña la doctrina cristiana, diere fe de haber amonestado al delincuente. A los españoles y a los negros esclavos, aun a los que lo son solo por*

---

<sup>135</sup> “Título I: De la Santísima Trinidad y de la Fe Católica”, *Concilio III Provincial Mexicano*. Libro I

*parte de uno de sus padres, y a los chichimecos, enséñese la doctrina en lengua castellana, más a los indios en su propia lengua materna.*<sup>136</sup>

Los padres conciliares vieron que la educación de los indios era muy importante para la conversión, el uso de un padrón ayudaba a las autoridades eclesiásticas a contar el número de almas que hubiera en sus parroquias, misma información que ayudaba para tener más control sobre las poblaciones indígenas en cada diócesis.

La enseñanza se daba a todos por igual, tanto españoles como esclavos e indígenas debían de ser inculcados en las letras, sobre todo a los niños pequeños, quienes eran más fáciles de moldear a los valores y costumbres católicos; era también pues obligación de los dueños de esclavos llevarlos a las iglesias para su educación, si no fuese así eran multados por los mismos párrocos con un peso. Ahora bien, el idioma que predominaba en la enseñanza de los niños era el español, esto para los hijos de españoles, esclavos y chichimecos, pero para los indígenas de otras etnias, ya sea nahuas, otomíes, matlatzincas o cualquier otro grupo, se les era enseñados en sus idiomas nativos.

***Tít. I, De la doctrina..., § IV.- Esto mismo hagan los maestros de escuela***

*Los maestros de escuela procuren que los niños, cuando aprenden los rudimentos de las letras, sean instruidos en la doctrina y formados en costumbres cristianas, y para que esto se consiga, se les manda que todos los días hagan rezar a los niños en alta voz los primeros elementos de la fe, y se los expliquen según el orden del catecismo formado por este sínodo; y cuantas veces omitieren esto por negligencia, incurran en la pena de dos pesos, que se han de aplicar por partes iguales al hospital y al denunciante.*<sup>137</sup>

Los maestros tenían una labor importante a la hora de impartir la doctrina a los niños, era menester que tales enseñanzas fueran bien aprendidas y grabadas en

---

<sup>136</sup> *Idem*

<sup>137</sup> *Idem.*

la memoria de los infantes, como dice el capítulo, era de suma importancia que todos los días, antes de iniciar las clases, rezaran los preceptos aprendidos en el catecismo; posteriormente se les educaba en las nociones básicas de las “letras”, eso quiere decir que aprendían a escribir, leer y hablar el español. Cuando no se cumplían con el rezado diario de los preceptos del catecismo, se les multaba al maestro y al edificio – en este caso el hospital – por igual con dos pesos a cada uno; forma ideal para aquel momento de la historia para hacer cumplir con la enseñanza a los niños.

***Tít. I, Deben quitarse..., § I.- De lo que se ha de observar acerca de las danzas y juegos de los indios***

*“[...] Jamás se les permita usar de canciones en que se refieran sus antiguas historias, o las impiedades de su falsa religión, sino que solamente canten las que fueren aprobadas por sus párrocos y vicarios ...”*

Ahora, hablando de la parte artística, la Iglesia mantuvo una gran preocupación desde los inicios del proceso de evangelización, esto debido a la idolatría que se llegaba a presentarse en los indígenas, muchos trataron de ocultar sus antiguos ritos en la nueva religión, esta simbiosis que hubo entre la religión católica y las creencias prehispánicas lograron mantener un sincretismo único; los pueblos indígenas preservaron sus identidades propias por medio de la danza y la música, muchas de estas expresiones florecían en el momento de celebrar a los santos patronos de cada comunidad, por ello el Concilio ordenó a los párrocos y encargados de las iglesias que vigilasen a los indígenas durante las fiestas y evitaran a toda costa que se hiciera alusión alguna a las antiguas deidades prehispánicas en los ritos y festividades católicas.

***Tít. IV, De la ciencia..., § III.- Los que se han de ordenar de menores aprendan el canto Eclesiástico***

*Ninguno sea promovido a los cuatro órdenes menores si no estuviere instruido, cuanto sea posible, en los rudimentos del canto eclesiástico.*<sup>138</sup>

La música sacra jugó un papel muy importante en el momento de crear una nueva cosmovisión católica en el imaginario colectivo indígena en la Nueva España, y puedo decir en toda la América española, era de vital importancia que los aspirantes a pertenecer a las órdenes menores aprendiesen el arte del canto, pues en ella se recogen las tradiciones y doctrinas de cientos de años del cristianismo y de la Iglesia Católica.

El Concilio de Trento buscó una forma de crear y modificar las composiciones corales, adaptándolos a su tiempo y a las necesidades que tenían los feligreses y la misma iglesia, así también, debido a la Reforma protestante, combatir a las ideas “heréticas” que empezaban a expandirse por Europa y que amenazaba con llegar a América.

El siglo XVI fue un periodo muy convulso y desafiante para la Iglesia Católica, varios territorios como el Sacro Imperio Romano y los reinos de Suecia, Inglaterra, Dinamarca, Noruega y Países Bajos decidieron apoyar las ideas de Martín Lutero y demás pensadores que exigían una reforma en la Iglesia, esto conllevó a varias guerras internas en estos territorios.

De alguna forma, el convocar el Concilio de Trento fue una respuesta contundente para unificar a las iglesias del sur de Europa, aun fieles al Papa y evitar la expansión del protestantismo a los reinos católicos de España y las Ciudades-Estado de la actual región de Italia; por otro lado, se homogenizó la doctrina católica y sus ritos para poder hacer frente a la amenaza protestante y agilizar el proceso de conversión de los indígenas en el Nuevo Mundo.

---

<sup>138</sup> “Título IV: De la edad y calidad de los que se han de ordenar, y a quienes se ha de encomendar los curas de almas”, *Concilio III Provincial Mexicano*, Libro I.

**Tít. XV, § V.- No se permita a ninguna mujer entrar al coro**

*Y en esos mismos tiempos, en que los clérigos se reúnen en el coro a oír la palabra de Dios o a celebrar los divinos oficios, por ningún título se permita que ninguna mujer entre al coro, ni tome asiento en la parte superior del mismo, bajo pena de excomuni3n. Todos los clérigos, aun los ordenados 3nicamente de prima tonsura, entren con sobrepelliz a celebrar los divinos oficios; m3s sin ella proh3baseles la entrada dentro de las rejas del coro, a no ser que sean prebendados de otras iglesias catedrales.<sup>139</sup>*

La mujer fue, durante mucho tiempo, limitada a ciertas pr3cticas religiosas dentro de la Iglesia Cat3lica, pod3an tener el derecho de ser parte de una orden femenina y ser part3cipes de la vida religiosa pero la m3sica fue una de sus prohibiciones dentro de la instituci3n, s3lo los hombres pod3an ser miembro de los coros de la iglesia y quienes ten3an permitido cantar las alabanzas a Dios. Si tomamos en cuenta la estructura de misa tridentina, los salmos, ant3fonas y alabanzas s3lo eran interpretadas por el coro, los dem3s feligrese escuchaban y oraban, por ello las mujeres no pod3an cantar tales obras. Y yendo m3s all3 de la prohibici3n, como dice el t3tulo, tampoco ten3an acceso a la parte del coro, 3nicamente los miembros pod3an acceder a tal lugar y tambi3n aquellos eclesi3sticos que fueran encomendados por otras iglesias para entrar al recinto.

Podemos concluir que los Concilios Provinciales buscaron aplicar de manera estricta las normas emitidas previamente por el Concilio de Trento, esto termin3 por reflejarse en la organizaci3n de los grupos corales, los m3todos de ense3anza utilizados por los frailes y la manera de entender, desde el 3mbito musical y teol3gico, los nuevos *misales* que llegar3an, posteriormente, a la Nueva Espa3a. El *Misal Romano de 1728*, aunque pareciera lejano en el tiempo es heredero de los m3todos y formas en las que se ense3aron a los grupos corales el canto gregoriano desde el siglo XVI y posee la impronta de Trento y la importancia de su correcta ejecuci3n en las misas, as3 tambi3n del cumplimiento de las normativas aceptadas por dichos concilios.

---

<sup>139</sup> "T3tulo XV: De la celebraci3n de las misas y oficios divinos", *Concilio III Provincial Mexicano*, Libro III.

### **Capítulo III: Misal Romano del siglo XVIII**

La imprenta y la producción de libros litúrgicos fueron fundamentales en la difusión de la religión católica en Europa y la América española de los siglos XVI al XVIII. Uno de los impresores más destacados de este periodo fue Cristóbal Plantino, cuya imprenta en Amberes se especializó en la impresión de libros religiosos, incluyendo misales romanos.

En este capítulo, se realizará un análisis detallado de un Misal Romano del siglo XVIII, impreso por la imprenta de Plantino en Amberes. Se examinará la historia de la imprenta, la técnica de impresión y la tipografía utilizada en la producción de este misal. Además, se profundizará en las Bulas Papales de Pío V sobre los misales, las cuales establecían ciertas normas y requisitos para la producción de estos libros litúrgicos.

El análisis del estilo musical manejado en los misales romanos será otro aspecto clave de este capítulo. Los misales incluían tanto el texto de las oraciones como las partituras, y, por lo tanto, la música sacra fue una parte integral del misal romano. Se examinarán las técnicas de grabado utilizadas para imprimir las partituras, así como los elementos estilísticos y musicales utilizados en el misal romano del siglo XVIII.

Al analizar este Misal Romano del siglo XVIII, se podrá obtener una comprensión más profunda del papel de Plantino en la producción de libros litúrgicos y la difusión de la religión católica en Europa y la América española. Además, se podrá apreciar la importancia de la música sacra en el contexto de los libros litúrgicos y la liturgia católica. En conjunto, este análisis permitirá una apreciación más completa de la historia de la impresión de libros litúrgicos y su impacto en la religión y la cultura en el mundo moderno.

### 3.1 La imprenta de libros litúrgicos

La imprenta de misales fue un avance tecnológico muy importante en la historia de mundo, la invención de Johannes Gutenberg marcó el antes y el después de los libros. En un principio, los libros eran elaborados a mano, por ello se les denomina “manuscritos”<sup>140</sup>, su tiempo de elaboración era muy largo, podían tardar semanas o meses en ser acabados, por esto se le consideraba en la Edad Media un bien muy valioso, solamente los adinerados podían hacerse con un libro.

Para el final del siglo XV, la invención de Gutenberg empezó a desplazar la elaboración artesanal de los libros, la imprenta trajo consigo una revolución en el mercado de los libros europeos, siendo a su vez una herramienta útil para propagar el conocimiento a toda Europa. Sin embargo, los libros impresos seguían siendo un objeto caro, no cualquiera podía comprar uno. La Iglesia Católica pudo utilizar este invento alemán a su favor para imprimir sus diversos libros de teología, breviarios, libros de oraciones y los misales, procuraba tener así un fuerte control en las imprentas de reinos católicos.

En la primera mitad del siglo XVI, el oficio de la imprenta tomó un papel más importante en las relaciones político-religiosas de Europa. El monje agustino, Martín Lutero (1483-1548), llevó a cabo uno de los cambios más radicales del mundo cristiano de occidente, ante la venta de las indulgencias de la Iglesia Católica, Lutero decidió escribir una serie de proposiciones, *Las noventa y cinco tesis*, para criticar las acciones que llevaban a cabo el clero de Roma sobre los abusos y el enriquecimiento a costa de la fe de los fieles católicos, esto terminó con un Cisma en el Occidente cristiano, llamado Reforma Protestante. Es en este periodo donde la imprenta se convierte en una herramienta para la creación de propaganda, aunque también ayudó a la expansión de la Biblia traducida a las lenguas vernáculas de los reinos protestantes.

Los actos de la Reforma Protestante pusieron a la Iglesia Católica en un punto incómodo, los reinos germánicos desafiaron la autoridad del Emperador del Sacro

---

<sup>140</sup> Pedraza, Manuel, *El libro antiguo*, (España: Editorial Síntesis, 2003), p. 21.

Imperio Romano Germánico y del Papa, esto conllevó a que la Iglesia contestara de igual forma al movimiento protestante. El Concilio de Trento fue su arma principal ante las agitaciones religiosas, esta reunión de sacerdotes, obispos y arzobispos de la Iglesia Católica Romana decretó una serie de normas que modificaban la vida de los feligreses y del sacerdocio, principalmente, una de éstas fue el autorizar la imprenta de la versión de la Biblia católica, denominada como *Vulgata*<sup>141</sup>, tiempo después, el mismo concilio unificó las distintas liturgias para dar paso al rito romano y ello produjo la elaboración de nuevos libros<sup>142</sup>.

En España las reformas dictadas por el Concilio tridentino fueron ejecutadas de inmediato. El rey Felipe II de España concedió, mediante la Real Cédula de 1573, la licencia de imprenta y venta de los libros canónicos al Prior y convento de El Escorial, así también traer los breviarios de Italia, misales y otros libros litúrgicos<sup>143</sup>. El *Nuevo Rezado* fue un nombre impuesto por dicho monarca a la serie de nuevos libros litúrgicos aprobados por el Concilio de Trento, en un primer momento, el objetivo que tenía era el hacer revisiones y correcciones de los libros católicos, pero terminó por ser un gran proyecto editorial muy codiciado por los más destacados impresores de Europa<sup>144</sup>.

En un inicio, el Monasterio de El Escorial tenía permitido vender los libros impresos en el Reino de Castilla, pero el 8 de agosto de 1573 se le otorgó el real privilegio de vender en el Reino de Aragón. El 18 de septiembre del mismo año, por medio de una carta acordada, se prohibió la venta y distribución de los libros de horas en romance; el 1 de diciembre, el monarca Felipe II volvió a dar Real Provisión al Prior y Monasterio para imprimir y vender en las Indias el *Breviario*,

---

<sup>141</sup> La Vulgata es la edición autorizada de la Biblia por la Santa Sede, esta edición es una traducción de los Santos Evangelios que elaboró San Jerónimo de Estridón en el siglo IV, fue encargada por el papa Dámaso I (366-384), el nombre Vulgata proviene de la frase latina de *Vulgata editio*, edición divulgada.

<sup>142</sup> Pedraza, Manuel, *op. cit.* p. 21.

<sup>143</sup> De los Reyes, Fermín, "Los libros de Nuevo Rezado y la imprenta española en el siglo XVIII", en *Revista General de Información y documentación*, (España: Universidad Complutense de Madrid, 1999), vol. 9, no. 1, pág. 118.

<sup>144</sup> *Ídem*.

*Misal* y los demás libros de rezo<sup>145</sup>. Todo esto quiere decir que el Monasterio de El Escorial tuvo el monopolio de la impresión y comercialización de los libros litúrgicos, teniendo un control absoluto en la entrada y salida de los libros de España y de los territorios de ultramar. Por otro lado, debemos comprender que la Santa Inquisición, el Monasterio y el Real Patronato trabajaron conjuntamente para evitar o eliminar cualquier libro anterior al Concilio tridentino que hubiere en el Nuevo Mundo, libros litúrgicos que no estaban acorde al nuevo canon de la Iglesia.

Sin embargo, Manuel Pedraza explica que este privilegio que tuvo el Monasterio trajo consigo un gran número de quejas y denuncias por parte de las entidades eclesiásticas españolas y del Nuevo Mundo por los altos precios que manejaba la institución española, esto terminó por crear una disputa entre las sacerdotes españoles y de los territorios de ultramar con el Monasterio, llegando así a que el Nuncio y el Comisionario General de Cruzada intervinieran en el asunto, pero darían su favor a El Escorial<sup>146</sup>.

Uno podría pensar que el Monasterio de El Escorial tenía las máquinas de imprenta para llevar a cabo esta empresa otorgada por el rey de España, pero no fue así, al contrario, el Monasterio era solo el intermediario entre las imprentas y los sacerdotes. Toda la impresión de libros del *Nuevo Rezado* era encomendada a impresores españoles en un primer momento, concentrando la producción en pocas imprentas, las favorecidas por el Monasterio. Una imprenta beneficiada fue el de los Junta, ya que al aumentar sus talleres en territorio español recibiría una subvención<sup>147</sup>. En 1577 se firmó un acuerdo de exclusividad entre el Monasterio, el mercader Juan de la Presa y la imprenta de los Junta para imprimir los libros y venderlos en toda España, con excepción de Cataluña, y la América española<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> *Ídem*. Esto queda más fundamentado por la *Real Cédula que manda que todos los Breviarios y Missales del Nuevo Rezado que passare a las Indias se tome por perdidos si no tuvieren licencia*, del 10 de octubre de 1757.

<sup>146</sup> *Ídem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*. Pág. 120.

<sup>148</sup> *Ídem*.

Algunas de las órdenes mendicantes no se quedaron fuera de este jugoso mercado, muchos de estas órdenes trataron de buscar el favor del Rey Felipe II para obtener la licencia de impresión y venta de los libros litúrgicos, algunas de estas en obtener tales permisos fueron: la Orden de San Benito, del Carmen, de la Cartuja, de San Bernardo y de Santo Domingo<sup>149</sup>, la orden de dominicos obtuvo la licencia para el menester de imprimir, puesto que son la orden mendicante que controla el Santo Oficio, pudiendo así tener aún mayor poder de influencia en las decisiones de que libros entraban y salían de la Península hacia América, persiguiendo con recelo aquellos que no tenían licencia.

El 11 de marzo de 1577 el monarca español expidió un decreto en el cual se ordenaba al Comisario General de Cruzada fijar la tasa de los libros religiosos y que un tribunal presidido también por él juzgara los pleitos motivados por los precios<sup>150</sup>.

En el siglo XVII, el mercado de los libros litúrgicos entró en una crisis agobiante. El Papa Clemente VIII redactó y ejecutó la bula del 10 de mayo de 1602, posteriormente Urbano VIII haría lo mismo el 25 de enero de 1631, por el cual se determinaba que en Roma solo se podía imprimir el nuevo rezado en la Imprenta Vaticana, aunque habría libertad en las afueras para hacerlo, solamente si tuviesen una licencia *in scriptis* de Inquisidores o Jueces Eclesiásticos Ordinarios<sup>151</sup>.

Por otro lado, España vivía un cambio de monarca, el sucesor de Felipe II sería su hijo Felipe III, por ello el Monasterio de El Escorial buscaría confirmar los privilegios que le concedió el anterior monarca, y fue así, el 4 de febrero de 1603 el nuevo rey rectificaba los privilegios, aunque no sería la única vez que el Monasterio llevara a cabo tales acciones. Los monarcas Felipe IV (1621-1662),

---

<sup>149</sup> *Ibidem*. Pág. 119.

<sup>150</sup> *Ibidem*. Pág. 120.

<sup>151</sup>El autor recurre a las memorias de: López Oliver, Francisco, [Manifiesto del Cabildo de la Catedral de Málaga sobre el expediente del Rezado, Estanco de libros sagrados y tributo del clero al Real Monasterio del Escorial. Málaga, 1 de septiembre de 1730]. s.l. s.i. s.a. [1730]. 44x30 cm. 1 h. (Madrid. Nacional. V.E.497/30)

Carlos II (1665-1700) y Mariana de Austria (1665-1675) como regente, aprobaron la renovación de los contratos de El Escorial para seguir controlando el mercado de los libros litúrgicos, finalizando el monopolio con la dinastía Borbón.

La crisis se desata a principios del siglo XVII, esto se debió a las numerosas quejas que hizo la Congregación del Estado Eclesiástico al rey por los altos precios de los libros, situación que ya venían arrastrando con Felipe II, pero el momento más crítico fue entre los años de 1613 y 1615 ante el aumento de una tercera parte de los precios<sup>152</sup>, esto llevó a que el Comisario General de Cruzada, Martín de Córdoba, rebajara los precios, y a pesar de esta acción, no rindió frutos, terminando por afectar aún más al sacerdocio. Hubo personas importantes que criticaron las medidas del Monasterio al haber estancado los precios, entre ellos se encontraba Jerónimo Martínez de Alarcón, Procurador General del Estado Eclesiástico, acusando al Monasterio de perjudicar los intereses públicos y los exorbitantes precios, además por la falta de calidad que tenían los libros impresos.

Para finales del siglo XVII, el monasterio pudo negociar – aunque fue difícil – con Baltasar Moreto III para imprimir los rezos. El tipo de negociaciones que aceptaron ambas partes fue que los libros eclesiásticos fueran impresos por la imprenta plantiniana, mientras que éste se encargaría de costear los materiales y el transporte de los libros por su cuenta. De esta manera el Monasterio podría justificar los precios elevados de los ejemplares.<sup>153</sup>

El siglo XVIII se destaca como una de las centurias con más movimientos sociales y políticos en Europa, durante este periodo se vivió un sin número de cambios comerciales, en el caso del libro de rezos, tendría una transformación drástica, el primero sería las dudas y conflictos alrededor del monopolio, las diversas propuestas de impresión en el reino español y las soluciones que tuvieron lugar en el año de 1764<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> Gómez, Fermín, *op. cit.* pág. 119.

<sup>153</sup> *Ídem.*

<sup>154</sup> *Ídem.* Aunque el autor recurre a Vindel, Francisco, “En el siglo XVIII se quiso establecer la mejor imprenta de España” en *Artículos Bibliológicos*, (Madrid, 1948), pp. 73-83; Rodríguez Moniño, Antonio: *Historia de los*

Los problemas de corrupción y de intereses eclesiásticos en el Monasterio de El Escorial se hicieron evidentes cuando el Estado Eclesiástico descubrió las negociaciones con la imprenta plantiniana, esto llevó a nuevas quejas, se le pidió al Comisario General de Cruzada que se regularan los precios de manera judicial, pero el Rey se negó a que se llevara al tribunal, pasando a ser tema para tratar en el Consejo de Castilla que terminó por favorecer nuevamente al Monasterio<sup>155</sup>. Podemos entender que al presentarse los casos al Consejo de Castilla y el fallo a favor del Monasterio terminara por develar un caso de conflictos de interés entre ambas instituciones, puesto que el Estado Eclesiástico ya no se le permitiría volver a apelar, y esto se demuestra por la Real Cédula de Felipe V en 1713 que dice: “*por los muchos desperdicios, faltas y pérdidas del dicho Rezo Divino por las nuevas reformaciones, por los caudales atrassados, detenidos y fiados*”, rectificando que El Escorial seguiría recibiendo el 25 por ciento de las ganancias del sobre precio de los libros.

Los cambios en la geopolítica de Europa, la pérdida de los Países Bajos Españoles y las quejas del estado Eclesiástico terminaron por obligar al Rey a solicitar a El Escorial los medios necesarios para establecer una imprenta en España<sup>156</sup>. Debo de explicar que en los siglos XVI y XVII, muchas de las impresiones de libros se hacían en Amberes, París, Lyon y Venecia, en el caso de España sí existían imprentas en Alcalá, Burgos, Salamanca o Zaragoza y más ciudades. Sin embargo, no eran tan importantes, es por ello por lo que el rey solicita la ayuda del Monasterio para auxiliar a las imprentas locales a proveer al Imperio el *Nuevo Rezado*.

Como se pudo ver en la historia de la imprenta en España, este oficio tuvo muchos problemas para funcionar correctamente, los malos manejos, el monopolio de una institución eclesiástica y los problemas geopolíticos que enfrentó la monarquía hizo que se desatara una crisis importante en el mercado del libro, esto pudo

---

*catálogos de librería españoles (1661-1840). Estudio bibliográfico.* (Madrid, 1966.); López, François, “El libro y su mundo” en *La República de las Letras den la España del Siglo XVIII.* (Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas, 1995), pp. 63-124.

<sup>155</sup> Ibidem, pp. 123.

<sup>156</sup> *Ídem.*

también ser la causa del retraso de la imprenta en el Nuevo Mundo. Fermín Gomez fue muy puntual y constante entorno a los pleitos que existían entre el Estado Eclesiástico y El Escorial, se puede inferir que siempre hubo un conflicto de interés y corrupción entre el Monasterio y las instituciones civiles y eclesiásticas, sobre todo porque los juicios terminaban por favorecer al Monasterio.

También es importante señalar como fue la evolución del libro de rezo y su influencia en el mundo de la imprenta, con esto muchos impresores como Plantino tuvieron un gran éxito y reconocimiento, sobre todo por la calidad de sus impresiones; recibiendo así el favor del Rey y del Papa para imprimir los misales y breviarios. La parte económica es igualmente importante, el mercado de los libros litúrgicos fue muy redituable para las imprentas y El Escorial, aunque si lo vemos por medio de la perspectiva actual, el monopolio y la situación política de Europa terminó por crear una burbuja en el comercio de los libros, empujando a la monarquía a invertir en la creación de más imprentas para satisfacer la demanda de este bien mercantil, no olvidemos que en el contexto del siglo XVIII, el mundo vivía el mercantilismo, donde las economías estaban íntimamente conectadas con una América creciente en términos económicos, culturales y demográficos, y con la llegada de las nuevas ideas de la Ilustración, los libros y la imprenta serían el instrumento perfecto para esparcir el conocimiento y las ciencias.

Para la Iglesia, la imprenta sería una herramienta importante para mantener su poder en el mundo occidental, la influencia de las imprentas ayudaría a hacer crecer esa industria de manera exponencial y sobre todo en América, teniendo el control sobre todo en lo que se dice y muestra a la sociedad, evitando siempre poner en peligro su influencia e intereses de la Santa Sede. Por otro lado, fue un instrumento para luchar contra las ideologías, un arma que los protestantes y los católicos supieron bien aprovechar para propagar sus propias doctrinas, una para educar y poner en cuestión las ideas de una Iglesia convulsionada, y otra que buscaría siempre reafirmar la doctrina como la única y verdadera en el mundo cristiano occidental.

### 3.2 Bulas Papales

En el mundo cristiano existen diferentes tipos de ritos con los que se celebran la divina liturgia, esto hace una gran diferenciación entre las Iglesias Occidentales de las Orientales. Los ritos existentes son: el rito latino – con sus divisiones –, el rito bizantino o griego, el rito alejandrino, el rito siríaco, el rito copto, entre otros.

Para poder unificar a la Iglesia Católica Romana, el Concilio de Trento hegemoniza el rito romano dentro de las celebraciones eucarísticas de las iglesias occidentales, por ello el Papa Pio V (1566-1572) promulgó dos bulas, el *Quod a nobis* y el *Quo primum tempore*.

*"... que es sumamente conveniente que no haya en la Iglesia de DIOS más que [...] un solo rito para la Misa..."<sup>157</sup>*

Los misales romanos son libros litúrgicos que contienen las ceremonias, oraciones y rúbricas para celebrar una misa de rito romano, es un libro importante dentro de la Iglesia Católica Romana, los libros constan de tres partes: El Ordinario de la Misa, el santoral y las Misas votivas, y la Misa para difuntos.

Estos libros eran revisados y rectificadas por los papas; durante la Edad Media, los sacerdotes tenían una gran colección de manuscritos con las oraciones, plegarias y rezos con el cual podían officiar misa. Sin embargo, en el año de 1570, el Papa Pio V promulgó en la bula *Quo primum tempore* la compilación y uso del Misal Romano:

*II. Y como, entre otras decisiones del Santo Concilio de Trento, nos incumbiera estatuir sobre la edición y reforma de los libros sagrados – el Catecismo, el Misal y el Breviario – después de haber ya, gracias a Dios, editado el Catecismo para instrucción del pueblo y corregido completamente el Breviario para que se rindan a Dios las debidas alabanzas, Nos parecía necesario entonces pensar cuanto antes sobre lo que faltaba en este campo: editar un Misal que correspondiera al Breviario, como es congruente y adecuado (pues resulta de suma conveniencia que en la Iglesia de Dios haya un solo modo de salmodiar, un solo rito para celebrar la Misa).<sup>158</sup>*

---

<sup>157</sup> Pio V, *Quo primum tempore*, (Italia, 1570)

<sup>158</sup> *Ídem*.

Como vemos, el Concilio de Trento promovía durante la reunión la compilación y la oficialización de un solo libro de misas, apegado a los cánones y dogmas del cristianismo católico; los catecismos fueron una de las prioridades de la Iglesia debido al descubrimiento de América y la evangelización de los pueblos indígenas, por ello los Concilios Provinciales Mexicanos reformaron los catecismos para adaptarlos acorde al Concilio de Trento, por otro lado, los *breviarios*<sup>159</sup> también fueron modificados a los estándares de la Iglesia.

*III. En consecuencia, hemos estimado que tal carga debía ser confiada a sabios escogidos: son ellos, ciertamente, quienes han restaurado tal Misal a la prístina norma y rito de los Santos Padres (3). Dicha tarea la llevaron a cabo después de coleccionar cuidadosamente todos los textos – los antiguos de nuestra Biblioteca Vaticana junto con otros buscados por todas partes, corregidos y sin alteraciones – y luego de consultar asimismo los escritos de los antiguos y de autores reconocidos que nos dejaron testimonios sobre la venerable institución de los ritos.*

En esta parte, se nos explica que los encargados de elaborar los misales serían los “sabios”, teólogos muy estudiados, quienes utilizaron los libros antiguos encontrados en la Biblioteca Vaticana junto con otros libros que fueron revisados por el Concilio, tratando de corregirlos y evitando toda alteración de los documentos, además se recopilaron los documentos de autores conocidos, en este caso deberían de ser los Padres y Doctores de la Iglesia, puesto que en ellos escribieron ciertos tratados sobre cómo se debería de celebrar la eucaristía.

*V. Pues bien: a fin de que todos abracen y observen en todas partes lo que les ha sido transmitido por la sacrosanta Iglesia Romana, madre y maestra de las demás Iglesias, en adelante y por la perpetuidad de los tiempos futuros prohibimos (4) que se cante o se recite otras fórmulas que aquellas conformes al Misal editado por Nos, y esto en todas las Iglesias Patriarcales, Catedrales, Colegiadas y Parroquiales de las Provincias del orbe cristiano, seculares y regulares de cualquier Orden o Monasterio – tanto de varones como de mujeres e incluso de milicias – y en las Iglesias o Capillas sin cargo de almas, donde se acostumbra o se debe celebrar la*

---

<sup>159</sup> La Real Academia Española, los breviarios son libros que contienen el rezo eclesiástico de todo el año, también Fernand Cabrol, en *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 2, pp. 768-777, dice: *In liturgical language Breviary has a special meaning, indicating a book furnishing the regulations for the celebration of Mass or the canonical Office* (En lenguaje litúrgico, Breviario tiene un significado especial, indicando un libro que proporciona las reglas para la celebración de la Misa o el Oficio canónico).

*Misa Conventual, en voz alta con coro o en voz Baja, según el rito de la Iglesia Romana (7).*<sup>160</sup>

Aquí, la bula y el Concilio tocan el tema de la música, se decretó que los cantos que no pertenecían al canon o a los Misales de la Iglesia Católica Romana fueran prohibidos en todas las Diócesis. El Primer Concilio Provincial Mexicano hace hincapié en este decreto, puesto que se acuerda que los frailes y sacerdotes vigilaran a los indios para que no cantasen canto alguno que hiciere alusión a sus antiguas deidades durante la celebración de las misas o festividades.

*“Aún si esas mismas Iglesias, por una dispensa cualquiera, hayan estado amparadas en un indulto de la Sede Apostólica, en una costumbre, en un privilegio (incluso juramentado), en una confirmación Apostólica o en cualquier tipo de permiso.*

*Salvo que (8) en tales Iglesias, a partir precisamente de una institución inicial aprobada por la Sede Apostólica o a raíz de una costumbre, esta última o la propia institución hayan sido observadas ininterrumpidamente en la celebración de Misas por más de doscientos años. A esas Iglesias, de ninguna manera les suprimimos la celebración instituida o acostumbrada. De todos modos, si les agradara más este Misal que ahora sale a la luz por Nuestro cuidado, les permitimos que puedan celebrar Misas según el mismo sin que obste ningún impedimento, si lo consintiera el Obispo, el Prelado o la totalidad del Capítulo.”*

Sin embargo, Pio V hace algunas excepciones dentro de la bula, permite que los ritos ya establecidos por costumbre y antigüedad se sigan oficiando, siendo el caso de los ritos mozárabes, ambrosianos o el de las órdenes mendicantes. Los requisitos que debían reunir eran: tener más de doscientos años ininterrumpidos de celebración y estar amparados por la Sede Apostólica, también podían, si así lo quisiesen, utilizar el Misal aprobado por el papa y el Concilio, sin condición alguna.

*VI. En cambio (9), al quitar a todas las demás Iglesias enumeradas antes (10) el uso de sus Misales propios, al desecharlos total y radicalmente, y al decretar que jamás se agregue, suprima o cambie nada a este Misal Nuestro recién editado, lo estatuímos y ordenamos mediante Nuestra Constitución presente, valedera a perpetuidad, y bajo pena de Nuestra indignación (11).*<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>161</sup> *Ídem*.

Para las Iglesias del Nuevo Mundo, los misales que llegaron a ser elaborados por frailes podían mantenerse, pero desechando aquellos que no cumplían con los requisitos impuestos por la bula; los seculares estaban sujetos a los mandatos del Concilio de Trento y de las Diócesis, teniendo prohibido cualquier alteración del Misal Romano *so pena* de excomunión, es por esto que en muchas de las iglesias y conventos en la Nueva España se encuentra un gran número de Misales impresos en Europa, como es el caso de la Biblioteca del exconvento de Zinacantepec que pronto analizaremos.

*“[...] que canten y lean la Misa según el rito, el modo y la norma que ahora transmitimos mediante este Misal, abandonando por entero en adelante y desechando de plano todos los demás procedimientos y ritos observados hasta hoy por costumbre y con origen en otros Misales de diversa antigüedad; - y que no se atreven a agregar o recitar en la celebración de la Misa ceremonias distintas a las contenidas en el Misal presente.”*

Se vuelve a reafirmar que los cantos que fueron escritos antes del Concilio de Trento se prohibiesen en todas las iglesias, esto incluye a los cantos elaborados por los franciscanos e indígenas en lengua náhuatl. Pablo Escalante explica en la conferencia *El arte de contacto*, llevado a cabo por el Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE), que los cantos posteriores a la conquista están clasificados conforme a las generaciones de la sociedad indígena.

El *concacalli* fue la parte central de la vida social mexicana, en esta escuela se les enseñaba canto a los jóvenes<sup>162</sup>, existen tres generaciones de cantos que provienen de esta escuela: a la primera generación, los indígenas recién bautizados e iniciados en la vida cristiana se les permitía cantar sus antiguos cantos originales en las procesiones; en la segunda generación, los frailes prohibían algunos cantos o los modificaban, agregándoles palabras o conceptos alusivos a la doctrina cristiana como la Virgen María o el Espíritu Santo; y en la tercera generación, hubo una renovación total del canto, muchos de los indígenas

---

<sup>162</sup> Escalante, Pablo, “El arte de contacto” en *El Ciclo de Conferencias: el Arte Mexicano*, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 28 de octubre de 2021, video, min. 36:00, <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5vJBK0wxA&t=3830s>

que llegaron a estudiar en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco compusieron diversos repertorios de canto y sermones basados en la retórica latina.

Debido a las reformas llevadas a cabo por el Concilio de Trento y viendo lo estipulado en la Bula del Papa Pio V, los cantos compuestos por indígenas en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y en los conventos fueron prohibidos al no ser considerados parte del canon de la Iglesia Católica. Opino que, es muy probable que, a pesar de las normas aprobadas por los Concilios Provinciales Mexicanos en obediencia al Concilio de Trento, los cantos elaborados por los indígenas de la segunda y tercera generación se siguieron cantando en las parroquias de los pueblos por un tiempo, puede que fueran olvidándose al ser impuesto forzosamente los cantos aprobados por la Santa Sede y exista registro alguno de estos cantos en las bibliotecas o archivos parroquiales en la Nueva España.

### **3.3 Plantino: el impresor de la Iglesia**

Durante la segunda mitad del siglo XVI, el Viejo Mundo vivía uno de los periodos geopolíticos más agitados, con los recientes descubrimientos y la expansión del protestantismo. España se enfrentaba a un momento tenso<sup>163</sup>. En la región de los Países Bajos, los holandeses rebeldes comenzaron a tener un gran poder, liderados por el príncipe de Orange, Guillermo de Orange-Nassau (1533-1584), emprendieron una campaña para expulsar a los españoles de Holanda, Bélgica y Luxemburgo, sin embargo, los tercios hispanos lograron resistir a los ataques neerlandeses, manteniendo su posición y control de la zona sur de los Países Bajos (Bélgica), mientras que años más tarde la zona norte (Holanda) logró su independencia, formando la República de los Países Bajos<sup>164</sup>.

Este contexto histórico se le denominó la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), tras tomar la decisión el Concilio de Trento de adoptar una nueva organización de los ritos litúrgicos y su estandarización en todo el mundo católico

---

<sup>163</sup> Alvar, Alfredo, *Imágenes Históricas de Felipe II*, (España: Centro de Estudios Cervantinos, 2000), p. 43.

<sup>164</sup> *Ídem*.

occidental, la Santa Sede otorgó, en un primer momento, los privilegios de imprimir los nuevos breviarios y misales a diversas imprentas de Europa<sup>165</sup>, para las diócesis españolas fue algo preocupante, puesto que no se había desarrollado tanto esta industria en la Península. Para poder satisfacer las necesidades de la Iglesia se convocó a las imprentas locales y extranjeras<sup>166</sup>.

La tipografía Plantiniana se remonta al siglo XVI, esta fuente fue invención de Cristóbal Plantino (1520-1586), un editor, impresor y librero flamenco, aprendió de Robert Macé II el arte de la impresión, se estableció en Amberes donde hacia 1550 se inscribió en el registro del Gremio de San Lucas de Amberes como “boeckprinter”, impresor de libros, instaló su taller de imprenta en 1555, para los años de 1576 ya tenía veintidós imprentas, gracias a sus cualidades y su calidad de impresión de libros fue considerado como el primer gran industrial en el campo de la imprenta. Se dedicó a imprimir muchos libros relacionados con la Iglesia Católica, entre sus encargos más importantes los misales.

Con la ayuda de Gabriel de Zayas, pudo conseguir el mecenazgo del rey Felipe II, siendo sus principales encargos los libros litúrgicos.<sup>167</sup>; durante el reinado de dicho monarca la producción de libros religiosos aumentó exponencialmente, esto gracias a las políticas religiosas que llevó a cabo en España y en el Nuevo Mundo, siendo un apoyo importante para el Concilio de Trento (1545-1563) el implementar el “Nuevo Rezado”<sup>168</sup>.

El papel de Plantino durante la segunda mitad del siglo XVI fue muy importante, era reconocido como un gran impresor, la calidad de sus libros era alto. Aunque este editor ya había trabajado anteriormente con los libros litúrgicos, se le presentó la oportunidad de seguir editando tales libros y para conseguirlo tenía que llegar a un acuerdo con los impresores detentores de la exclusiva edición,

---

<sup>165</sup> Moll, Jaime, “Plantino, los Junta y el “Privilegio” del Nuevo Rezado”, en *Simposio Internacional sobre Cristóbal Plantino*, (España: Universidad Complutense de Madrid, 1991), p 9.

<sup>166</sup> *Ídem*.

<sup>167</sup> Alcocer y Martínez, Mariano, *Felipe II y la Biblia de Amberes*, (Valladolid: Imprenta de Emiliano Zapatero).

<sup>168</sup> Montes, Zozaya, “Algunas aclaraciones sobre Guillermo Foquel, un impresor del siglo XVI”, en *Torre de los Lujanes*, (España: Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País), pág. 190. Esto se refiere al desarrollo y publicación de los misales romanos.

obtener el privilegio papal y el de la monarquía española, ambos para Flandes y Brabante, y ampliados en el caso del misal, al reino de Hungría y partes del Sacro Imperio Romano Germánico<sup>169</sup>.

El mercado español fue muy rentable para los editores, sobre todo los extranjeros obtuvieron grandes ganancias, al mismo tiempo que ofrecían el desarrollo de la industria gráfica y editorial española<sup>170</sup>. Este tipo de mercados era muy peleado entre las grandes imprentas, existían como rivales el de los Junta, quienes estaban muy bien asentados en España; el de Simón Ruiz, hombre de negocios de Median del Campo, y de Francisco de la Presa, mercader de Burgos<sup>171</sup>; todos ellos tenían grandes influencias dentro de las Cortes de España, tratando de obtener el privilegio real. Debido a esto, Plantino logró entablar amistad con varios miembros de la Corte.

Gracias a los movimientos de las influencias de Plantino en la Corte y también con la ayuda de Gabriel de Zayas, logró obtener el privilegio real de Felipe II, encomendándolo a que imprimiera el nuevo breviario para España, utilizando sus imprentas de Amberes. Sin embargo, surgió un problema para el editor, las cortes se dan cuenta que Plantino carecía del privilegio papal y aunque está refrendado en el real, no lograba alcanzar legalmente el papal a España, es por esto por lo que los amigos de Plantino trataban de conseguir el permiso del Papa para las imprentas de Flandes, pero encuentran resistencia por parte de Roma. El 1 de agosto de 1571, el Santo Padre firma un *Breve*, en el cual insta a los cabildos y parroquias a aceptar el *Nuevo Rezado*, accediendo también a que el imprimir los *breviarios sea in omnibus et singulis Universitatibus approbatus*<sup>172</sup> de los reinos españoles, aunque Zayas siguió insistiendo al Vaticano a que le otorgara el privilegio a Plantino.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> Moll, Jaime, *op. cit.* p. 9

<sup>170</sup> Ídem.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 10

<sup>172</sup> Su traducción del latín es: aprobado en todas y cada una de las universidades, esto quiere decir que todas las imprentas del mundo cristiano tenían el permiso de imprimir los *breviarios* y *libros litúrgicos* para apresurar su adopción en todas las iglesias.

<sup>173</sup> Moll, Jaime, *op. cit.* p. 10

Cristóbal Plantino logró imprimir los primeros *breviarios* para España, pero el breve no logra tramitarse en las cortes en ese mismo año debido a que el Papa debía de escuchar y aceptar los puntos de vista de los españoles, esto retrasó la entrega de los libros y puso en duda al rey Felipe II si se podía seguir adelante con el proyecto<sup>174</sup>. Sería hasta entrando el año de 1572 que un nuevo *Breve* del Papa llega a las cortes, estando fechada el 15 de noviembre de 1572, con la anexión del anterior *Breve* del 14 de agosto; sin embargo, ésta *Breve* no concedía el privilegio papal, pero la decisión del Sumo Pontífice no le impedía al Rey el imprimir los *breviarios* donde quisiese<sup>175</sup>.

El hecho de que Plantino no logró obtener el privilegio papal se debió – y así lo cree Jaime Moll – que algunos grupos contrarios al editor ya sean conocidos de los Junta o de la Presa, hayan ejercido una presión al Papa y a las cortes para evitar otorgar el privilegio, esto lo llevaría a no tener las ganancias deseadas, ya que carecía de un contrato de exclusividad; además este problema con los *breviarios* se extendió también a los *misales* para España y las Indias.

Sin el privilegio, Cristóbal Plantino comenzó a tener problemas con los pedidos, una de las causas es la diversificación de imprentas, esto le llevó a perder algunos, la siguiente causa fueron las turbulencias que vivía Amberes, también se vio reflejado en los pedidos de 1576. Estos problemas comenzaron a mellar los recursos económicos de Plantino, debido también al retraso de los pagos, aunque no se puede negar que existía una competencia entre las imprentas españolas y extranjeras<sup>176</sup>.

Gracias al bibliógrafo Cristóbal Pérez Pastor, a quien Jaime Moll acude para su trabajo, se pudo tener las listas de los libros vendidos en 1573, siendo la única fuente de documentación conocida en el que se muestra los libros litúrgicos vendidos por Plantino y demás imprentas españolas junto con algunas otras

---

<sup>174</sup> Aquí el autor rescata algunas cartas escritas por Arias Montano al rey Felipe II, véase: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, (España, 1862), vol. 41, pp. 127-418.

<sup>175</sup> Moll, Jaime, *op. cit.* p. 11

<sup>176</sup> Ídem. Moll se basa en la información obtenida de la Correspondencia de Cristóbal Plantino: Roose, Max, *Correspondance de Christopher Plantin*, (Amberes, 1918), vol. IV, nota 1, p. 8; núm. 546.

extranjeras, así también se pudo ver las luchas que tenían los amigos de Plantino y los partidarios de los Junta<sup>177</sup>. Con la existencia de este cotejo de libros vendidos en dicho año, también se reflejan los frutos de contratos anteriores a esta fecha<sup>178</sup>.

Aquí la lista de libros.

- Misales en folio, con el canto toledano y el cuaderno de las misas propias al uso de España, impresos en Flandes por Christóforo Plantino.
- Misales en folio, con el canto romano sin el cuaderno de las misas propias de España, impresos por Plantino.
- Misales en 4.º con el canto español y el cuaderno de las misas propias, impresos por Plantino.
- Breviarios de cámara en folio, impresos por Plantino.
- Breviarios en 8.º, de todas impresiones, con el cuaderno de los santos de España.
- Breviarios en 16.º, con el cuaderno de los santos de España, impresos por Plantino.
- Diurnales impresos en Flandes y Francia.
- Diurnales impresos en Alcalá y Burgos.
- Misales en 4.º grande, con el canto romano, impresos en París.
- Breviarios en 16.º, en un cuerpo, con el cuadernillo de los santos de España, impresos en París.
- Breviarios en 16.º, en dos tomos, con dos cuadernillos de los oficios de los santos de España, impresos en París.
- Horas en 24.º de París.

---

<sup>177</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>178</sup> Ídem. Y Pérez, Cristóbal, "Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española" en *Memorias de la Real Academia Española*, (Madrid: Real Academia Española, 1926), núm. IV, pp. 202 y ss.

- Horas en 12.<sup>o</sup>, con sus himnos, impresas por Plantino.
- Horas en 16.<sup>o</sup>, sin himnos, impresas por Plantino.
- Horas en 24.<sup>o</sup>, con sus himnos, impresas por Plantino.
- Horas en 32.<sup>o</sup>, con imágenes de cobre, impresas por Plantino.
- Horas en 32.<sup>o</sup>, sin figuras, impresas por Plantino<sup>179</sup>.

Como podemos ver en esta lista de cotejo, en el año de 1573, diversas imprentas proveyeron a la Corona un gran número de libros litúrgicos, algunas de éstas eran extranjeras como París y otras eran nacionales, por ejemplo, Alcalá y Burgos. Sin embargo, Plantino no se quedó atrás, dio a la Corona Española un total de 10 libros, abarcando parte del mercado.

Ahora, se puede analizar el listado de 1574 para darnos una idea de cuantos libros en realidad fueron adquiridos por la corona:

- 1.000 breviarios en 8.<sup>o</sup>, impresos en Salamanca.
- 200 breviarios en 8.<sup>o</sup> del cáliz, impresos en Venecia.
- 200 breviarios en 8.<sup>o</sup>, del crucifijo, impresos en Venecia.
- 50 breviarios de cámara en folio.
- 140 breviarios en 4.<sup>o</sup> grande, impresos en Venecia.
- 25 breviarios en 4.<sup>o</sup> más pequeño, de la dicha impresión.
- 13 misales en folio, de Plantino, con el canto toledano y el cuaderno
- 40 misales en 4.<sup>o</sup> grande; de la dicha impresión y canto y cuaderno.
- 100 misales en 4.<sup>o</sup> pequeño, de Plantino, con el dicho canto y cuaderno.
- 20 misales en folio de Venecia, con el canto romano.
- 30 misales en 4.<sup>o</sup> de Venecia, con el dicho canto.

---

<sup>179</sup> Ibidem, p. 15, el autor lo recupera de *Archivo Histórico de Protocolos*, (Madrid), 410, f. 328, r.-330 v.

- 50 breviarios en 8.<sup>o</sup> de dos tiempos, de Plantino.
- 200 diurnales en 32.<sup>o</sup> impresos en Venecia.
- 664 diurnales impresos en Burgos.
- 5 diurnales impresos en Alcalá.
- 200 ceremoniales de la misa.
- 60 oficios de san Francisco, de la Concepción y Nombre de Jesús, en 8.<sup>o</sup>
- 4 oficios en 4.<sup>o</sup> de san Francisco.
- 49 horas en 16.<sup>o</sup>
- 35 horas en 12.<sup>o</sup>, con himnos.
- 35 oficios en 8.<sup>o</sup> de España.<sup>180</sup>

Podemos apreciar que son muchos libros adquiridos, existiendo una diversidad de imprentas, rivales de Plantino, que ayudó de algún modo a sostener el abastecimiento de esos libros litúrgicos a España, vemos que el mayor número de dichos libros proviene de Salamanca, mientras que Plantino sólo dio ciento sesenta y tres libros, algunos encuadernados y quiero suponer, con base en que algunos libros no fueran encuadernados para ahorrar costos o por contratos con algunos talleres, que algunos libros sólo vienen como fojas, listos para ser empastados por otro taller en España.

El hecho que Salamanca tenga más libros que Plantino, se debe a que esas imprentas pertenecen a los Junta<sup>181</sup>, lograron invertir mucho dinero para poner más imprentas y tener una amplia producción; sin embargo, se duda si lograron expandir las imprentas en Salamanca, ya que habían prometido pasar de seis a diez imprentas que empezarían a imprimir a inicios de 1574<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> Ibidem, pp. 15-16, puede consultar *Archivo Histórico de Protocolos*, (Madrid), 411, f. 193, r. y v., 196, r. y v.

<sup>181</sup> Ibidem, p. 17

<sup>182</sup> Ibidem, p. 20; puede consultar *Archivo Histórico de Protocolos*, (Madrid), 411, f. 193, r. y v., 196, r. y v.

Pasado el tiempo, la imprenta de Plantino y el de los Junta entraron en una rivalidad, la imprenta de los Junta logró tener convenios con otros impresores y mercaderes, creando un monopolio español muy fuerte, algunos con los que se alió fueron: el grupo de Simón Ruiz y de Francisco de la Presa. Pero todo terminaría por desintegrarse para mediados de 1579, puesto que don Francisco murió unos tres años antes, dejando a su hijo al frente del negocio, y don Simón Ruíz abandonó la compañía; los malos manejos de Juan de la Presa llevaron a la quiebra a la imprenta, dejando sólo a Juan de Junta con la exclusiva<sup>183</sup>.

Mientras en Amberes, los pedidos a Plantino fueron disminuyendo, la situación de los flamencos y los disturbios en la ciudad fueron una de las causas por el cual los encargos fueron suspendidos, el autor también sostiene una hipótesis que los problemas que tenía Plantino con el Padre Toledo y Julio Junta en Castilla llevaron a un bloqueo de los encargos al editor flamenco. La pelea entre los impresores españoles y Plantino terminaría con un ganador, los herederos de Cristóbal lograron obtener la exclusiva de los libros litúrgicos para el reino de Castilla en el año de 1680, y que, posteriormente, se extendería para la Corona de Aragón y las Indias<sup>184</sup>.

En conclusión, la vida de Cristóbal Plantino (1520-1589) fue muy agitada, sobre todo en la edad adulta, las luchas entre las imprentas nos dejan ver cómo era el real mercado de los libros litúrgicos, las influencias que tenían ambos editores marcaron una tendencia oligarca en un primer momento, pero las intervenciones de las imprentas españolas impusieron un monopolio, aunque Plantino no dejó de buscar que se le otorgara a él los contratos de exclusividad, con estos manejos y también como vimos antes en otro apartado, la intervención de El Escorial llevaría a los libros litúrgicos a una crisis que afectaría a la Península y al Nuevo Mundo. Dicho impresor moriría en Amberes, Países Bajos, en el año de 1589.

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 26.

### 3.4 Descripción del Misal Romano del Convento de Zinacantepec

El Convento de San Miguel de Zinacantepec resguarda un gran número de archivos y libros en su biblioteca, existen temas variados sobre teología, la retórica, oraciones, breviarios y los misales. A pesar de tener una gran colección, la mayoría no pertenecen al convento, esta biblioteca fue creada con la recopilación de varios libros de diferentes conventos, el más antiguo que poseen en el repositorio es un ejemplar de cursos de teología del siglo XVII. En este caso, el objeto de estudio a analizar es un misal romano de este acervo histórico.

Este misal romano es del año de 1728<sup>185</sup>, en él tenemos una portada con los nombres de los Pontífices y los datos más importantes del libro:

*MISSALE ROMANUM, EX DECRETO SACRO SANCTI*

*CONCILII TRIDENTINI RESITUTUM*

*PII V, PONT. MAX. JUSSU EDITUM,*

*ET CLEMENTIS VIII, PRIMUM, NUNC DENUO*

*URBANI PAPAE OCTAVI*

*AUTORITATE RECOGNITUM*

*In quo Missae propriae de Sanctis ad longum prositae*

*Sunt ad majorem Celebrantium commoditatem*

*ANTUERPIAE,*

*EX TYPOGRAPHIA PLANTINIANA*

*M, DCC, XXVIII*

Si lo analizamos por partes podemos ver el uso de dos tintas, el rojo y el negro, estos colores se utilizan para marcar las partes importantes o títulos, en este caso

---

<sup>185</sup> Misal Romano, no. 4538

es el rojo, mientras que el negro se utiliza para el puro texto simple. Posteriormente tenemos los nombres de los papas, el primero es Pio V, él fue quien escribió las bulas papales para ordenar la creación de los *misales* y *breviarios*; el segundo es Clemente VII, fue el primer papa en hacer revisiones a los misales, modificándolos y corrigiéndolos, y por último está Urbano VIII, último papa en hacer correcciones a los libros litúrgicos, la primera parte de la portada termina con la frase *Auctoritate recognitum*, estas palabras se encuentran en todo los libros litúrgicos dándoles una validez de reconocimiento y que fueron revisados por el Santo Padre para su impresión.

Ahora bien, todo misal contiene los datos de los editores o impresores del libro, en este caso es fácil identificar quien fue el impresor de este misal, siendo la imprenta de Plantino, en Amberes: *Antuerpiae, ex typographia plantiniana*. Como hemos visto anteriormente, Plantino logró consolidarse como uno de los principales proveedores de libros litúrgicos para la Iglesia Católica y para la monarquía hispánica, muchos de estos libros impresos llegaron a la Nueva España para sustituir los viejos misales, sobre todo aquellos elaborados por los franciscanos o algunos traducidos por los indígenas, ya que éstos no estaban permitidos por el Concilio de Trento.

Posteriormente, se encuentra un grabado en donde se aprecia la representación de un cáliz y una hostia, rodeado de ángeles en la parte superior e inferior. En el centro de la hostia se puede ver a Cristo crucificado con dos personas a sus lados, a pesar de que no se pueden identificar por su difícil visualización, se les puede identificar con María y Juan Apóstol, ya que en la Biblia se relata que, al morir Cristo, solamente estuvieron presentes tres personas: la Virgen María, San Juan Apóstol y María Magdalena, sin embargo, sólo se representa a los dos primeros en el grabado. También en la escena se encuentran diez ángeles alrededor del cáliz, y otros tres debajo de él, los querubines acompañan la escena celestial desde lo alto, mientras quienes están en la escena terrenal son ángeles en adoración al cáliz y la hostia, pues debemos recordar que estos dos objetos son la representación del cuerpo y sangre del Hijo de Dios.



Imagen tomada por: José Luis Gómez Vásquez

En la siguiente página del misal, se encuentra el Decreto de Registro de Rituales, *Ex Decretorum Registro*, donde se aprueba el uso del misal dentro de la Iglesia Católica. Esta página es muy importante ya que esto reconoce al rito romano – el que contiene este misal – como uno de los oficiales para ser practicado en las iglesias.

El primer grabado que encontramos es alusivo a la Anunciación de María<sup>186</sup>, en ella se puede ver a la Virgen María sentada viendo al Arcángel Gabriel, quien le dice que ella será la madre del Hijo de Dios, sobre ellos se muestra el Espíritu Santo descendiendo y los ángeles acompañándolo, todo esto en una forma de visión, su estilo cercano en su composición es barroca por esta disposición

<sup>186</sup> *La Biblia*, Isaías 7:14, “Por tanto, el Señor mismo os dará una señal: He aquí, una doncella concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emmanuel.”

proclive al movimiento y desafiante de la simetría, el trazo de los cuerpos muestra su volumen, profundidad y movimiento, lográndose esto con un juego de luz y sombras en la escena, podemos notar también un libro a lado de la Virgen, una caja a sus pies destapados, también se puede apreciar en la escena .



Imagen tomada por: José Luis Gómez Vásquez

El siguiente grabado representa la Adoración de los Pastores, aunque en realidad la temática del grabado está asociado a las pinturas de la Adoración de los pastores. Podemos apreciar que existe más detalle en la escena, se distinguen doce personajes, del lado izquierdo donde se encuentra el Niño Jesús, acompañado por la Virgen María y San José, del lado derecho están los pastores que asistieron al nacimiento del Divino Niño; alabándolo, en el ángulo superior izquierdo, se aprecia el resplandor divino, y entre nubes, un grupo de angelillos. Esta iluminación proviene de la estrella de Belén, todo esto desarrollándose en un establo.

También se encuentra algunos animales como una vaca y un burro, siendo testigos del acontecimiento divino; aquí se nota más el juego de luces, centrando la atención al Niño Dios y la Virgen María, pero queda un poco excluido San José

al quedarse por detrás del pesebre. El rostro de los pastores refleja el asombro, las mujeres expresan ternura al ver al Hijo de Dios, mientras que los hombres admiran y observan atentamente el suceso, profetizado por Miqueas<sup>187</sup>.



Imagen tomada por: José Luis Gómez Vásquez

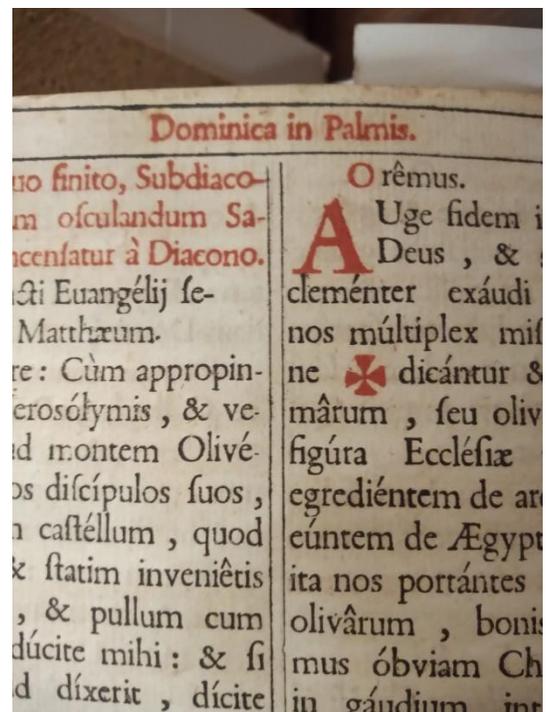
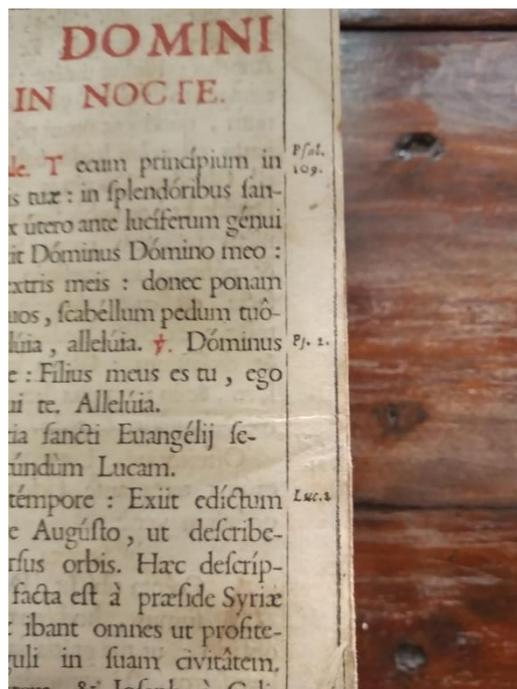
Esta misma escena se repite en forma de reducción en el decorado de la letra capital “D” con el que se inicia la sección *In Nativitate Domini ad primam missam in nocte*, Navidad en primera misa de la noche. Los grabados y las letras capital de las secciones del Misal funcionan como un indicador del tema de la misa a oficiar, esto auxilió mucho a los sacerdotes para encontrar con rapidez las misas en tiempos de fiesta.

---

<sup>187</sup>*La Biblia*, Miqueas 5:2, “Oh tú, Belén Efrata, eres la más pequeña entre los miles de Judea, de ti saldrá hacia mí aquel que será el gobernante en Israel. Y su avance será desde el principio, hasta el día de la eternidad.”



Imagen tomada por: José Luis Gómez Vásquez



imágenes tomadas

por: José Luis Gómez Vásquez

Existe dentro de cada sección del Misal notaciones al margen de las hojas, teniendo como objetivo el mostrar las fuentes bíblicas que se usan dentro del texto, como vemos en la siguiente imagen se puede apreciar los pasajes Lucas 2 y Salmo 109, junto a ello se hace uso de una cruz roja, deduzco que sirva como una forma de separar el texto o indica que en esa parte se tiene que persignar o hacer el signo de la cruz.

### **3.5 Técnicas de grabado**

El grabado es una de las artes mayor ejecutadas durante el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, todos los misales que fueron elaborados entre los siglos XVII y XVIII contiene grabados alusivos a pasajes bíblicos. El grabado tiene una diversidad de técnicas para su creación algunas de ellas son:

- **Técnica del buril:** su nombre proviene del instrumento utilizado por el grabador para abrir las tallas sobre la superficie del cobre. El mango del buril se acopla en el hueco de la mano. El grabador lo impulsa ejerciendo presión con el brazo y lo dirige mediante el dedo índice. Ningún dedo debe quedar debajo de la barra de acero, evitando de este modo que aumente su ángulo de inclinación, ya que, si el ángulo de inclinación de la barra es demasiado abierto, es decir, su posición tiende hacia la perpendicular, la punta del buril se clavará en el cobre impidiendo su avance. El instrumento debe estar casi en paralelo con la superficie del cobre, motivo por el cual la forma del mango es de media seta y no de seta entera. La intensidad de la línea trazada a buril, y en general en cualquier técnica de grabado calcográfico, depende de la cantidad de tinta que posea, lo que equivale a afirmar que depende de la cantidad de tinta depositada en la talla. Las líneas de buril en las estampas antiguas se identifican fácilmente por ser estrechas en su extremo inicial, más anchas en el centro y nuevamente estrechas en su extremo final.

- **Técnica del aguafuerte:** es una técnica indirecta de grabado calcográfico. La lámina se recubre con un barniz protector sobre el que dibuja el grabador con una punta metálica, asegurándose de que dicha punta toca la superficie del metal sin hacer surco alguno en ella. La punta, en consecuencia, puede ser roma o, en cualquier caso, menos afilada que la utilizada en la técnica de la punta seca. La ventaja de no arañar la lámina es que pueden corregirse fácilmente los errores cubriendo de nuevo las líneas o zonas no deseadas mediante un pincel mojado en barniz. Por el contrario, si el grabador araña el metal, aunque vuelva a tapar la línea con barniz el pequeño surco abierto por la punta se llenará de tinta durante la estampación y quedará visible el defecto. Durante mucho tiempo el buril fue considerado como la única técnica noble de grabar y el aguafuerte se supeditó siempre a ella como un procedimiento auxiliar —en los Países Bajos del norte la situación era distinta, alcanzando la técnica del aguafuerte un importante desarrollo durante el siglo XVII bajo la estela de Rembrandt—. Con la incorporación definitiva de los pintores del resto de Europa a las técnicas de grabado calcográfico, a finales del siglo XVIII, acaba el largo dominio del buril.
- **Técnica de la aguainta:** La aguainta se basa técnicamente en el mismo principio del aguafuerte, pero a diferencia de aquél las líneas se sustituyen por superficies tonales. Es una técnica pictórica de grabado calcográfico\* que permite la obtención de semitonos o infinitas gradaciones de un mismo color. Sobre la superficie de la lámina se espolvorea uniformemente resina de pino pulverizada. El punto de resina, como la capa de barniz en la técnica del aguafuerte, actúa de aislante. Es decir, al sumergir la lámina en el ácido éste solo ataca los intersticios que se encuentran entre los puntos de resina, que previamente han debido ser fijados al metal. Para ello se calienta el dorso de la lámina sujetando ésta con unas tenazas —atenallas—. Tal calentamiento provoca la dilatación de la resina y su adherencia a la plancha. El tiempo de exposición al calor debe ser suficiente para que se adhiera el punto de resina, pero no exagerado,

porque una dilatación excesiva de los granos provocaría la fusión de éstos con sus vecinos formando una capa uniforme que impediría la actuación del aguafuerte. Para crear zonas de puntos de diferente profundidad se emplea el mismo recurso de las reservas con barniz descrito en la técnica del aguafuerte. A finales del siglo XVIII, los pintores comienzan a interesarse por el arte gráfico. Abrirán composiciones originales y volverán a recuperar la libertad creativa que había perdido el grabador de reproducción en talla dulce. Desde el punto de vista técnico, al estar más acostumbrados a la mancha, los pintores indagarán en nuevos procedimientos de grabado calcográfico, las técnicas pictóricas —aguatinta, manera negra, barniz blando—. La aguatinta permite imitar los dibujos a la aguada, el barniz blando se aproxima a la textura y calidad de los diseños hechos a lápiz. En este contexto histórico cabe situar los extraordinarios aguatinas de las series de Goya, en particular Los Disparates, donde el poder expresivo de la técnica es llevado por el artista hasta unos límites apenas igualados con posterioridad.

- Xilografía: Técnica de grabado en madera y de estampación en relieve. Etimológicamente, el prefijo *xilo* procede de la raíz griega *xylon* que significa madera, de modo que el término xilografía podría ser entendido genéricamente como el arte de grabar en madera. Este es el alcance que le dan los grabadores españoles actuales, sin entrar en distinciones relativas al tipo de taco empleado ni al modo de rebajarlo. No obstante, la catalogación de estampas exige una información detallada de la técnica, y xilografía es demasiado genérico —desde el punto de vista etimológico— y, a la vez, demasiado parcial —desde el punto de vista de sus connotaciones históricas—. Resulta necesaria una mayor precisión. Por otra parte, expresiones como xilografía a la testa y xilografía a la fibra son inapropiadas, porque si aceptamos las connotaciones históricas a las que nos referíamos, la primera fórmula sería redundante y la segunda una contradicción. La solución más adecuada es utilizar para grabado en madera a la testa el término xilografía y para grabado en madera a la fibra

esta expresión, si las estampas pertenecen a los siglos XIX y XX, o bien entalladura, en el caso de estampas antiguas anteriores al siglo pasado.<sup>188</sup>

Ahora bien, con la explicación de estos tipos de técnicas para el grabado, como podemos identificar el tipo de técnica usada en el misal, bueno, tenemos que ver sus propiedades gráficas, el tamaño de las líneas, la definición que tienen los personajes y en este caso podemos ver las líneas son profundas y pequeñas, otorgando un buen detalle a los personajes, tomamos en cuenta que su procedencia del libro, fue impreso en Amberes por la imprenta de Plantino, en esa zona predominó más la técnica del aguafuerte sobre todo en el siglo XVIII.

Viendo el contexto de la obra, las características gráficas y observando las diferentes técnicas de grabado, podemos constatar que los grabados del misal fueron hechos por la técnica del aguafuerte, aunque no dudo también que llegó a utilizarse como técnica auxiliar el buril para retocar la lámina y dar mayor detalle a la imagen.

### **3.6 La tipografía: análisis e interpretaciones**

Para poder entender y analizar a mayor profundidad los libros, en este caso el misal romano, es muy importante recurrir a un análisis tipográfico, una propuesta interesante que da la doctora Silvia Fernández en su libro *El arte del cajista en las portadas barrocas, neoclásicas y románticas (1777-1850)*. A grandes rasgos, este libro trata de resolver una problemática sobre el diseño gráfico, sobre todo un problema histórico, esto se debe a una falta o nulo interés por entender el desarrollo del diseño gráfico como una disciplina, así como la ausencia de fuentes directas o puntos de referencia de su desarrollo en México.

El análisis tipográfico busca la coherencia entre las letras y el resto de los componentes visuales de la portada o de la obra en sí, aunque la autora recupera

---

<sup>188</sup> Ascensión Ciruelos y Clemente Barrera, *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996), p. 77-212

a un reconocido estudioso de la tipografía, Robert Bringhurst, quien ha logrado crear un sistema de clasificación de tipografías, tomando en cuenta ciertas características como las medidas, los trazos y su equilibrio con los demás elementos visuales, “las letras responden a un estilo equivalente al punto de vista de la Historia del Arte”<sup>189</sup>. Sin embargo, dicho especialista da una advertencia a quien trata de utilizar o implementar este método a trabajos de investigación, tal advertencia recae en que “no son ni buena ciencia ni historia”<sup>190</sup>, esto quiere decir que, aunque su sistema busca la rigurosidad en la implementación de medidas precisas y hace uso con cuidado de términos, tanto la descripción y la clasificación, no puede imperar por completo en el mundo científico debido a que las letras también pertenecen al mundo de las artes, lo que conllevaría a muchas subjetividades e imprecisiones. Es por ello por lo que, al utilizar tal método en este trabajo, tomando en cuenta las limitantes que tiene y tratando de precisar aún más en términos y conceptos.

El primer paso que se puede hacer es definir algunos conceptos de la tipografía y sobre todo entender la estructura de los libros. La portada y la portadilla son unas de las partes más importantes de un libro, como dijo Jorge de Buen, “La portada es la cara verdadera de un libro, de ahí que rigurosamente sea una página impar (derecha)”<sup>191</sup>, es por esto que son más elaborados, también los artistas interviene en la elaboración de la portada; debemos entender que las portadas contiene la información más importante de un libro, el nombre del libro, el del autor, fecha de impresión y sus referentes comerciales como: la imprenta, dirección y la marca<sup>192</sup>. La autora explica que esta información está dividida en dos partes (estructura): la parte superior, título de la obra y el nombre del autor; la inferior, el impresor y el año de la edición<sup>193</sup>.

---

<sup>189</sup> Fernández, Silvia, *El arte del cajista en las portadas barrocas, neoclásicas y románticas*, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014) pág. 27.

<sup>190</sup> *Ídem*.

<sup>191</sup> *Ibidem*, pág. 88.

<sup>192</sup> *Ídem*.

<sup>193</sup> *Ídem*.

Es importante resaltar que los libros podían ser falsificados, por ello, para evitar tales ilegalidades, el rey Felipe IV dictó una ley desde Madrid, España, el día 13 de junio de 1627, con el objetivo de eliminar la corrupción en producción de libros, reducir la imprenta de libros y sobre todo establecer con rigurosidad que todo libro contenga el nombre del autor, de las imprentas y los años en el que se imprimió la primera edición del libro<sup>194</sup>.

Por otro lado, el estilo de la portada es pieza fundamental, explica Silvia Fernández, que, al estudiar los estilos, podemos encontrar múltiples rasgos en el que se pueden identificar las tendencias estilísticas y algunos conceptos relacionados con los estilos del arte plástico<sup>195</sup>. Para entender esta parte del estilo y su concepto, quiero recuperar la definición de Meyer Schapiro:

*“la forma constante – y a veces elementos, cualidades y expresiones constantes – del arte de un individuo o grupo [...]*

*Por encima de todo, sin embargo, el estilo es un sistema de formas, con cualidades y expresiones significativas a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo.”<sup>196</sup>*

Significa que el estilo es un concepto muy diverso y complejo, no es fácil categorizar tal concepto y hacerlo lo más preciso posible. Esta palabra engloba la identidad de los artistas que desarrollan tales portadas, así como las imprentas o los grupos que se involucran en el proceso, en el caso del misal, podemos notar que esta premisa describe cómo la iglesia plasma en cada portada de sus libros litúrgicos su sello característico, utilizando a los grabadores para plasmar las figuras alusivas a su poder e identidad religiosa. Además, los estilos responden a los cambios de la historia, a la misma velocidad que ésta, siendo paulatino su transformación a otro tipo de características que definen un nuevo estilo.

El caso de las letras es algo especial, el diseño de la tipografía está sujeta a una serie de parámetros que se deben cumplir, aunque puede cambiar su estilo o

---

<sup>194</sup> Ídem, la autora lo recupera del libro *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, de las páginas 12 y 13, del autor José Simón Díaz.

<sup>195</sup> *Ibidem*, pág. 89.

<sup>196</sup> *Ídem*

forma visual, Ernst Gombrich lo define como una monotonía<sup>197</sup>, pero puede ser muy variable y bella para crear un equilibrio gráfico al libro. Existe también una influencia cultural a la hora de elaborar una portada, pues como dice Michael Baxandal, las diferencias culturales subyacen en la intención del artista<sup>198</sup>, esto lo podemos notar en las diferencias que hay en los grabados del misal de 1728 y el de 1716; el primero muestra la manifestación divina de la eucaristía, presenciada por los ángeles, siendo este misal impreso por Plantino en Amberes; el artista que hizo tal grabado debió de estar más apegado al concepto de misa y quiso plasmar su importancia en tal obra; el segundo sólo muestra a dos ángeles, uno coronando al otro con la tiara papal, símbolo del poder y autoridad divina. Puedo entender que el artista lo grabó para simbolizar el poder Papal y otorgando un mayor peso a la figura de poder, así también legitimando su uso en el mundo católico.

Esto puede caber bien en las tres funciones que Baxandall propone para entender la portada: conseguir claridad del mensaje, provocar un sentimiento sobre lo narrado y lograr que se grabe en la memoria, y se preguntaran, ¿cómo aplicaría esto a la portada de un misal romano? Bueno en ambos casos, el mensaje que se da es claro, es un libro litúrgico, uno otorga más peso al significado de la misa y el otro a la autoridad papal, y su aprobación para su uso; lo segundo nos muestra que ambas portadas nos transmiten un sentimiento de solemnidad y respeto; por último, la memoria, cuando se observan las portadas, es fácil memorizar los elementos que los componen, también diferenciarlos el uno del otro por medio de los estilos que utiliza. Cabe aclarar que tales interpretaciones pueden variar según el contexto histórico, el individuo y la cultura. Con esto se puede explicar las diferencias del formato y el lenguaje en las portadas; los misales de 1728 y 1716 tiene un lenguaje diferente entre ellos, y que al mismo tiempo se diferencian de otros libros litúrgicos como los breviarios.

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, pág. 90, Gombrich, Ernest, *El sentido del orden. Estudios sobre las psicologías de las artes decorativas*.

<sup>198</sup> *Ibidem*, pág. 91, Baxandal Michael, *Modelos de intenciones sobre la explicación histórica de los cuadros*, pp. 123-127

Las tintas son parte importante en la elaboración de los libros, los materiales con las que se imprimían eran muy diferentes a las tintas utilizadas para escribir con plumillas, éstas estaban hechas con minerales o algún vegetal, por otro lado, las tintas para impresión utilizaban las grasas de animales, debido a que se tenía que adherir al relieve metálico de las letras<sup>199</sup>, esto le otorgaba una excelente viscosidad para una buena impresión en el soporte. Según Lafaye, la tinta es “básicamente una cocción de linaza y trementina, con adición de colorantes de origen orgánico o vegetal”<sup>200</sup>, esto haría fácil su elaboración de tal material y que cualquiera lo podía desarrollar. Para tener una buena calidad de impresión, la tinta debía de tener un color uniforme, por ello era necesario el trabajo del batidor<sup>201</sup>, encargado de fabricar la tinta.

El soporte es vital para la impresión, el papel fue uno de los materiales que más se consumieron, no sólo para escribir cartas o documentos como las Reales Cédulas o testamentos, con la llegada de la imprenta de Gutenberg, el papel empezó a tener una mayor demanda.

La técnica de fabricación del papel fue creada en el siglo II a.C. en China y pasó a España en el siglo XII<sup>202</sup>, introducido por los árabes a la Península. La técnica consistía en la desintegración de las fibras de algodón o lino por medio del proceso de fermentación en agua, logrando crear una pulpa. Con la llegada de nuevas tecnologías como los molinos hidráulicos, se pudo perfeccionar tal técnica, haciendo que la sustancia fuera más homogénea; una vez terminado este proceso, se introducía la pulpa en un molde con rejillas que se removía continuamente hasta que la pulpa adquiriese un grosor parejo y el exceso de agua quedara en un recipiente<sup>203</sup>.

Ya comprimida la pulpa, se desprendía del marco y se acomodaba con sumo cuidado sobre un fieltro que absorbería la humedad. Después de repetir el proceso

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, pág. 62

<sup>200</sup> *Ídem*.

<sup>201</sup> *Ibidem*, pág. 62.

<sup>202</sup> *Ibidem*, pág. 63

<sup>203</sup> Escolar, Hipólito, *Manual de historia del libro* (España: Editorial Gredos, 2004), pág. 127.

y hacer un gran número de hojas, estas se colocaban en una prensa para eliminar el resto de agua; al quitar el fieltro, se presionaban de nuevo y se colgaban por separado para finalizar el secado. Una vez seca, se encolaban por ambos lados para que, al imprimir, la tinta no se corriera. En muchas ocasiones, para elevar la calidad del papel, ésta se pulía sobre una piedra lisa, lo que le daba tersura y brillantez<sup>204</sup>.

Durante su fabricación del papel en los siglos XVI hasta el XVIII, no existía una homogeneidad en el grosor ni acabado, esto quedaba evidenciado al momento de impregnar la tinta, mostrando que los papeles no absorbían uniformemente la tinta, lo que conllevaba a volver a imprimir sobre el mismo material, corriendo el riesgo de que se rompiera o echara a perder<sup>205</sup>.

Como existían diferentes tipos de papeles, los porosos eran un problema para las imprentas, esto se debe a que no eran adecuados para el trabajo, haciendo que la tinta se absorbiera demasiado y podía emplastar las letras. Para evitarlo, las hojas se recubrían con caolín<sup>206</sup> y carbonato de calcio, con el fin de sellar tales porosidades; si no se hacía correctamente, las letras no quedaban bien impresas en la hoja, con esto se puede explicar por qué solo se usaban dos tintas, puesto que, si se utilizaban más de dos, los textos se podían deformar. Sin embargo, este problema sería resuelto en el Occidente gracias a la impresión litográfica, no obstante, los japoneses resolvieron este problema por medio de la técnica del xilógrafo, el cual pudieron perfeccionar.<sup>207</sup>

La fabricación del papel en España fue un monopolio, esto se debió a la expedición de la Real Cédula de 1638, en el cual se creaba el *estanco* del papel sellado, todo esto se debió a los meros intereses económicos – pues como dije anteriormente – tal material tenía una alta demanda, sobre todo para el uso administrativo, lo que equivalía a millones de pliegos de papel.<sup>208</sup> La mayor parte

---

<sup>204</sup> *Ídem*.

<sup>205</sup> Fernández, Silva, *op. Cit.* Pág. 64.

<sup>206</sup> El caolín es un tipo de arcilla que ayudaba a absorber el excedente de tinta

<sup>207</sup> *Ídem*.

<sup>208</sup> Lenz, Hans, *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*, (México: Crieip, 2001) pág. 16

del papel que llegaba a la Nueva España provenía de las fábricas de Barcelona, Aragón y Valencia.<sup>209</sup> No obstante, puedo inferir que el misal romano de 1728 no fue elaborado en papel español, sino en papel belga, a pesar de que carece de algún sello o marca de agua que pueda identificar la procedencia del material, el simple hecho de que el libro litúrgico fue impreso en Amberes, aunque existe la posibilidad de que el papel usado en el misal provenga de otro lado, ya sea por su calidad o el menor precio que tuviera el material.

Dentro de la historia del diseño gráfico, las tipografías o *fuentes* solían llevar el nombre de su creador o imprenta, en este caso de Cristóbal Plantino que fue el principal impresor de libros litúrgicos<sup>210</sup>. En Amberes, al ser parte del dominio español, en el siglo XVI se convirtió en la capital de las artes gráficas de Europa, gracias a las imprentas de Martín Nuyts, Cristóbal Plantino, Franciscus Raphaeleengius y Johannes Steels<sup>211</sup>. Estos hombres lograron dar a conocer a través de sus talleres, la expansión castellana, además de crear el gremio de “impresores” de libros y “abridores de letras” que llegó a tener un carácter internacional<sup>212</sup>.

Recupero una pregunta de la autora Silvia Fernández, ¿Por qué fue muy importante o relevante el trabajo de Plantino? Como lo expuse anteriormente en otro apartado, Plantino constituyó un gran “imperio” de imprentas alrededor de Europa, siendo Amberes su centro de operaciones, es de gran importancia, al ser una ciudad portuaria, era fácil para Plantino el enviar los libros del Nuevo Rezado a las colonias españolas. En sus inicios, tuvo 22 máquinas para imprimir, posteriormente logró expandirse y pedir el favor real y papal para dejar a sus sucesores en sus manos el monopolio del Nuevo Rezado. Su lema “Constancia y trabajo” marcó la forma de trabajar y la calidad de sus obras, además de que tenía al mejor equipo de correctores, lingüistas, traductores y tipógrafos. En sus casi 40

---

<sup>209</sup> Marichal, Carlos, *La bancarrota del Virreinato. Nueva España y finanzas del Imperio Español. 1780-1810*, (México: Fondo de Cultura Económico, 1999), pág. 213. La autora Silvia Fernández lo recupera en su libro.

<sup>210</sup> Fernández, Silvia, *op. Cit.*, pág. 74

<sup>211</sup> *Idem.*

<sup>212</sup> Mathes, Miguel, *Los flamencos en las artes gráficas en Nueva España en los siglos XVI y XVII*. Recuperado de Silvia Fernández.

años de servicio, la imprenta de Plantino logró publicar casi dos mil ejemplares de carácter religioso y de alta cultura<sup>213</sup>.

### **3.7 Estilo musical: las partituras del Misal**

Para el momento de la evangelización, el sistema medieval musical se mantuvo por mucho más tiempo, es característico de las partituras del medievo los signos musicales cuadrados, en este caso las notas, así también el uso del tetragrama – antecesor del pentagrama – eso se puede ver en las siguientes imágenes.

Como se explicó anteriormente sobre el himno *Ut queant laxis*<sup>214</sup>, dándole mayor precisión en la altura de las notas, esto es considerado por los musicólogos como un importante avance en la música occidental.

El funcionamiento del tetragrama es simple, está formado por cuatro líneas y tres espacios entre ellas, las notas musicales eran escritas en forma de pequeños cuadrados, en la imagen podemos apreciar que las líneas están dibujadas color rojo, la clave tonal de la partitura se encuentra en el lado izquierdo y se repite varias veces en las líneas melódicas, podemos ver que carece de un indicador de ritmo, lo que conlleva a pensar que el ritmo de la música estaba a consideración del ministril; las barras que se encuentran en el tetragrama son también un nuevo recurso, sirviendo como división entre las notas y marcando la separación de las oraciones para un mejor lectura del texto, las dobles barras que se encuentran en la parte inferior de la partitura son marcas de finalización de la primera intervención y el inicio de una nueva, en este caso es el final de la salmodia *Oremus* y el principio de la contestación a la oración.

En la música occidental existe este concepto de la altura y el sistema tonal, este último es muy importante puesto que rige la altura a la que se canta o toca un instrumento; las partituras del misal se encuentran en clave de Fa, una clave utilizada para instrumentos de tono grave o voces de tesitura de barítono y bajo,

---

<sup>213</sup> Fernández, Silvia, *op. Cit*, Pág. 77.

<sup>214</sup> Ulrich, Michels, *Atlas de la música* (Alianza, 2009), p. 67.

esto nos quiere decir que la altura a la que se canta esta partitura está compuesta para los hombres, debido al uso de alturas graves, notas que una mujer no podría alcanzar.

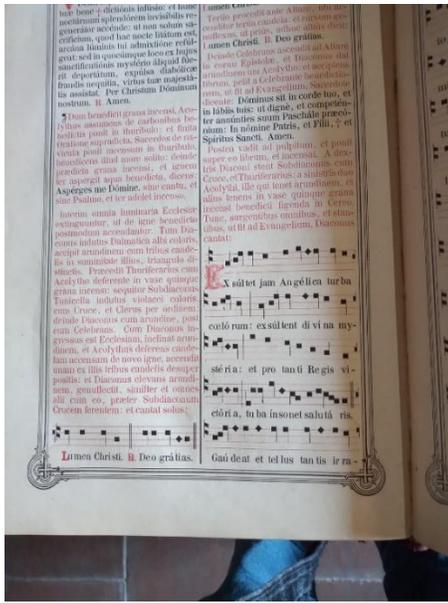
Los armónicos son también un factor importante, sobre todo en el canto llano y gregoriano, el concepto se define como “sonidos que acompañan al sonido más grave, llamado fundamental o generador, de la serie que se percibe de cualquier sonido producido por un cuerpo sonoro”<sup>215</sup>, esto quiere decir que los sonidos deben mantener un equilibrio para sonar agradable y lógico. Ahora, es importante destacar que las claves pueden moverse dentro del tetragrama, como es el caso de la contestación de los Diáconos dentro de la partitura, la clave de Fa sube a la cuarta línea, cambiando la altura de las notas.

Los intervalos son igual de importantes en el canto, estos son definidos como “la diferencia de entonación que existe entre dos sonidos”<sup>216</sup>, significa que existe una distancia entre las notas dentro de la obra, estos intervalos se clasifican de diferentes formas, aunque en este caso se utilizó los intervalos ascendentes y descendentes; el ascendente muestra que el sonido va de grave a agudo y el descendente va de un sonido agudo a grave, estos intervalos son numerados en grados, puede ir de tercer grado al séptimo o noveno, en el caso de la partitura utiliza un intervalo de tercera, manteniendo plano y sin mayor cambio en las alturas a la obra.

---

<sup>215</sup> Moncada García, Francisco, *Teoría de la Música*, (México: Ediciones Framong, 1997) p. 18

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 91.



Imágenes tomada por: José Luis Gómez Vásquez

Esta partitura se encuentra en un Misal de rito Romano, en el se expresan las oraciones y contestaciones de la misa. Para hacer una apreciación musical es necesario conocer parte del contexto de la obra, su género y qué connotaciones tienen; es importante expresar que esta apreciación está meramente sujeta a la visualización de la partitura, para poder hacer una apreciación más profunda es necesario escuchar la interpretación de la obra, solamente haré un análisis músico-teórico.

El contexto de estas partituras están ligadas al sistema musical medieval de Occidente, visualmente se puede apreciar el uso de una tipografía particular, figuras cuadradas, recordemos que el ritmo estaba a consideración del ministril. El género musical es el canto gregoriano, este estilo está relacionado a la polifonía y al uso de diversas armonías, con excepción del “*Diabulus in musica*”; la connotación está relacionada al texto o lírica de la obra, en este caso a las oraciones y contestaciones.

Los textos que dieron los poetas, para musicalizarlas y usarlas en las misas, se convirtieron en cánones musicales para el Rito Romano<sup>217</sup>, por ello es más fácil para otros compositores el retomarlos y modificarlos musicalmente, sin tocar el texto. Existe dentro de estas partituras un modelo textual: Arte-Técnica-Oración<sup>218</sup>, estas tres concepciones fueron muy importantes y siguen siendo utilizadas en la actualidad para la composición de las obras.

En la oración *Ex súltet jam Angélica Turba Coelórum* podemos notar esta tricotomía de la obra; la primera, el arte, el compositor trata de plasmar una melodía armoniosa, integrando la música y el texto para crear un ambiente “místico” durante la misa; el segundo, técnica, esta parte rodea la forma en cómo traduce el arte a una armonía lógica, el uso de intervalos es muy común en estas piezas, sin embargo, estos intervalos contienen una distancia corta entre notas, estas distancias rondan entre tres a cuatro notas, su clave musical es Do en cuarta línea, esta posición de la clave marca el tipo de voz, siendo la tesitura de tenor la que queda expresada en la obra; las notas o la tipografía evolucionó, a pesar que se ve el uso de notas cuadradas, empieza haber una medida en su composición, esto se percibe con el uso de otros signos como los rombos o cuadrados con plica, quiere decir que la forma de interpretar estas piezas son diferentes, otorgando variedad y dejando a un lado la planitud de las notas, esto se denomina como canto mixto o canto fracto, una derivación del canto gregoriano<sup>219</sup>.

Por último tenemos la parte de la oración, esta sección termina por completar la configuración de una composición de canto gregoriano, la mayoría de las oraciones proviene de la Biblia, otras son compuestas por personas anónimas, santos o laicos, con esta combinación de Arte-Técnica-Oración se logra el objetivo de la obra, crear un ambiente idóneo para alimentar al espíritu durante la liturgia y la celebración de la comunión.

---

<sup>217</sup> Carlos Asencio, *El canto gregoriano. Estudia Patrimonio Musical Litúrgico*, Facultat Antoni Gaudí, 5 de junio de 2020, Video, 8:40, <https://www.youtube.com/watch?v=93gISIOw2P0>

<sup>218</sup> *Ibidem*, minuto 10:00

<sup>219</sup> *Ibidem*, minutos 43:00-44:00

Dentro de la teoría musical, las composiciones contienen un recto-tono, melodías que no tienen ningún cambio de alturas, esto se puede notar en la parte [...] *Gaúdeat et telus tantis irradiata*... pero también puede existir variación que rompe el recto-tono, esto se da cuando una sílaba está acentuada, *irradiáta*, aquí la sílaba *diá* sube el tono de la melodía y luego vuelve a su línea inicial; los cambios pueden suceder cuando llegan a existir puntos a lado de una nota, marcando que la altura baja, esto es una adaptación que se da dentro de las lenguas romances, al término de una frase la voz cae, esto por la naturaleza de la lengua<sup>220</sup>; los melismas o vocalización son parte de la técnica de la composición, embelleciendo la canción, regularmente se encuentran antes del final de la pieza aunque se pueden presentar mucho antes del final, llegando a utilizarse en determinadas sílabas de la pieza.

## Conclusiones

En esta tesis se explicó cómo los coros se fueron formando a través del tiempo, el hecho de que los primeros cristianos cantaban y alababan a Dios, fue el comienzo en la conformación de los primeros coros cristianos, aunque este término sería acuñado, más adelante, en la Edad Media. Los coros se pueden formar con diferentes voces, aunque en la Iglesia Católica éstos estaban siempre formado por hombres, esto se debe, en parte, al tipo de tono en el que se compusieron las obras corales, y, más aún, las fuertes restricciones que tenía la Iglesia después del Concilio de Trento para con las mujeres, restringiendo su participación en estos grupos. Una normativa que pasó a ser norma canónica en la Iglesia de la Nueva España.

Entendemos ahora que los cantos gregorianos son parte integral de la música sacra latina, su evolución desde la época del cristianismo primitivo hasta el siglo XIX marcó una estandarización dentro del estilo musical de la Iglesia, siendo el uso de tonos graves y el estilo monódico de las obras una de las características más representativas del canto gregoriano. Los aportes que dio San Ambrosio y la

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, minutos 50-51:30.

influencia del canto griego-bizantino forman parte de la herencia musical de la Iglesia Católica. No obstante, el canto polifónico fue tomando terreno en la forma en que los compositores españoles creaban sus nuevas obras, un estilo que se fue expandiendo poco a poco en la música, aportando una nueva concepción de los sonidos y las piezas musicales; la implementación de los nuevos tipos de voces otorgaron a las obras de las catedrales un nuevo paradigma musical, dando una mayor armonía y permitiendo a los maestros de capilla jugar con el sonido para crear un sinfín de nuevos tonos y melodías; sin embargo, se mantuvo la exclusión de las mujeres en la participación de los coros de catedrales e iglesias.

Por otra parte, la mayoría de las obras musicales fueron desarrolladas en Europa: los salmos, antífonas y contestaciones fueron compuestas por los maestros de capillas de las Catedrales de Sevilla y Toledo, siendo estas dos las principales productoras de música sacra en el Imperio Español, aunque tampoco puedo asegurar tajantemente que estas dos catedrales fueron las únicas en componer. Las catedrales de Valladolid, Granada, Amberes, y el Monasterio de El Escorial también tiene un amplio repertorio de música sacra compuesta por sus propios maestros de capillas y que dotaron a la Nueva España de salmos y cantos gregorianos.

La tradición musical española sería una de las más importantes en el mundo medieval, debido, entre otras cosas, al impulso de la “Reconquista” y a los contactos árabes en la Península Ibérica, afrontaría un cambio similar que la música indígena en México, aunque principalmente sucedería en la llamada música popular, puesto que la música sacra no tendría ningún cambio significativo, sino hasta la llegada del siglo XVII, cuando el Siglo de Oro Español sería el germen de cultivo para el desarrollo de grandes compositores y maestros de capilla, un cargo que surgió en los albores de la guerra de Castilla con Granada y que pronto se trasladaría al Nuevo Mundo, otorgando solemnidad y santidad a las iglesias de la Nueva España.

También es importante recuperar cómo la música evolucionó, como vimos en anteriores apartados, este arte no sería lo que es hoy en día, sino gracias a Guido

d'Arezzo, quien logró aportar a la música occidental el nombre a las notas musicales, iniciando así con la teoría musical, un nuevo campo de estudio dentro del mismo arte que terminaría por complementar a los cantos gregorianos y polifónicos de la época.

El hecho de que los mexicas fueran conquistados por los españoles el 13 de agosto de 1521, marcó un antes y un después en el arte de Mesoamérica, posteriormente Nueva España. Para las labores misioneras de los franciscanos fue de gran importancia crear una simbiosis entre el arte indígena y el cristiano, iniciando un sincretismo único y marcado, una cualidad que sería herencia para el México actual. Es muy interesante ver cómo los franciscanos lograron explorar el talento de los indígenas en el arte y la música no sería una excepción, pues ésta se combinaría más tarde con la música africana y asiática, dando origen al ritmo costero y jarocho, también al “inmoral” Chuchumbé en el siglo XVIII. Podemos decir que los franciscanos lograron su objetivo, no sólo por los sermones en los atrios o el mismo catecismo, sino auxiliados por la música, un idioma universal que logró crear en el indígena una nueva visión del mundo y del arte, facilitando así su conversión al cristianismo.

Ahora bien, para que pudiéramos comprender mejor el misal romano se expuso un contexto histórico de la Europa del siglo XVI. La Reforma de Martín Lutero originó un Cisma en el mundo occidental. La lucha de poderes entre los príncipes del Sacro Imperio Romano y el emperador; además, el aumento del descontento de la feligresía católica en el norte de Europa puso en jaque el poder del Papa en el Viejo Mundo. Es por esto que se convoca a un Concilio en Trento, una reunión entre los obispos en la ciudad homónima para discutir la forma en cómo responder ante los movimientos protestantes, es por ello que se opta por unificar la doctrina del catolicismo, otorgar mayor poder al Papa y al Santo Oficio y, sobre todo, unificar el rito romano de la eucaristía, no sólo para simplificar la misa, sino para homogeneizar a la misma Iglesia, eliminar ritos que no competen a la percepción de la eucaristía y otorgar identidad y orden a la forma de practicar los sacramentos. Por ello, el Papa Pio V otorgaría su aprobación al Concilio para

empezar la labor de crear un nuevo Misal que contuviera los dictados de la Iglesia Católica, pero también se puede ver que no se eliminó a aquellas misas que no son de rito romano, sino se les permitió seguir operando, por cuestiones de identidad regional y cuando no contrariaban a la doctrina de la Iglesia.

El Concilio de Trento también logró impulsar el avance de nuevos estilos artísticos. El llamado barroco predominaría en Europa y América durante el siglo XVII. La llegada del Misal trajo consigo un cambio en la imprenta, los grandes maestros de las impresiones de libros pronto lucharían por tener la “exclusiva” de imprimir los nuevos misales de la Iglesia Católica, esto afectaría a la economía de los países católicos, creando monopolios de impresión que le daría fama a los dueños de las imprentas. En el caso del Misal Romano de 1728, podemos ver que fue impreso por una de las imprentas más famosas de Europa: Plantino; esta imprenta lograría sobreponerse sobre otras, logrando conseguir el favor papal y real, se puede comprender que lo que lo llevó al éxito a Plantino fue su alta calidad en las impresiones de libros, el tener dentro de su equipo a los mejores hombres de tipografía, grabados, correctores, entre otros. Todo ello en conjunto logró darles un gran reconocimiento a las obras de Cristóbal Plantino, todo esto pudo sobreponerse sobre los demás impresores, sobre todo españoles, quienes trataban de sabotearlo para quedarse con el favor Real del monarca de España para imprimir y exportar el *Nuevo Rezado* al Nuevo Mundo.

La calidad de los grabados, la tinta e impresión del Misal Romano que se encuentra en la Biblioteca del exconvento de Zinacantepec, nos demuestra que es una obra de arte, aunque su función no fuera ésta, pero sí nos da esa sensación de esmero por parte de la imprenta antes mencionada, así pues, la intervención de grandes artistas, cajoneros y editores dan cuenta de que su obra no se puede comparar con otros misales. La tipografía es bella de cierto modo, aunque pertenece a la familia de letras itálicas, cada impresor le otorga su personalidad a la fuente, como lo dijo Baxandal, cada artista le otorga una parte de él a la obra, influido por las cuestiones culturales, y podría agregar, religiosas. En cuanto a la parte musical, el Misal destaca más por la calidad de su impresión, no hay tantas

variaciones en cuanto a las letras, melodía u armonía, sigue el mismo patrón estipulado por la Iglesia, es cierto que puede variar en las partituras con otros misales, pues debemos recordar que este misal está dirigido para los sacerdotes seculares, por ello puede faltar algún salmo, antifona o alabanza, pero en la parte estructural de la música no sufre ninguna alteración.

Entonces, ¿podemos considerar al Misal Romano de 1728 y a sus pares como obras artísticas? Sí, no sólo por su contenido, sino por su calidad en cuanto a la reproducción de los grabados, a las tintas y su portada. Puede considerarse también como un testimonio en cuanto a las reformas de la Iglesia para adecuarse a su tiempo, también como un vehículo para la preservación de la música sacra del siglo XVIII, aunado a esto, el conocimiento que tengamos de nuestro patrimonio cultural contribuye significativamente a su conservación y protección.

Todo el arte gráfico que contiene el Misal es producto de su tiempo y su influencia en la Iglesia, las simbologías que lleva dentro de los grabados, sobre todo de la portada, nos demuestran que esta institución mantuvo su poder e influencia y lo podía externar por medio del misal, al igual que por otros medios, ya que siendo libros litúrgicos, el arte pictórico, arquitectónico, entre otros, manteniendo el contenido de las doctrinas de la fe católica y recordando a los sacerdotes, por medio de sus páginas, donde se plasma los ideales del Papa Pio V hasta Urbano VIII.

Sin duda, las imprentas de Cristóbal Plantino creaban misales de alta calidad y es un privilegio que el Convento de Zinacantepec mantenga en su acervo este tipo de documentos que nos muestran cómo era la visión de la Iglesia Católica y la importancia de las imprentas del siglo XVIII. Como historiadores podemos utilizar este tipo de fuentes para complementar la historia de la religión, de las ideas – por lo plasmado por los papas y el Concilio de Trento – y del arte, así también su influencia en las artes gráficas de los libros producidos en la Nueva España y como un antecedente – recordando a la Silvia Fernández – del diseño gráfico en el Mundo Occidental y en México.

## Bibliografía

Alcocer y Martínez, Mariano. 1929. *Felipe II y la Biblia de Amberes*. Valladolid: Imprenta de Emiliano Zapatero

Alvar, Alfredo. 2000. *Imágenes Históricas de Felipe II*. España: Centro de Estudios Cervantinos.

Asencio, Carlos, *El canto gregoriano. Estudia Patrimonio Musical Litúrgico*, Facultat Antoni Gaudí, 5 de junio de 2020, Video, <https://www.youtube.com/watch?v=93gISIOw2P0>

Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena, *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996).

Cuevas, Mariano. 1975. *Documentos inéditos del siglo XVI para la Historia de México*. México: Edit. Porrúa.

De los Reyes, Fermín. 1999. "Los libros de Nuevo Rezado y la imprenta española en el siglo XVIII", en *Revista General de Información y documentación*. España: Universidad Complutense de Madrid, vol. 9, no. 1.

Encinas, Diego. 1946. *Cedulario indiano*, Madrid, España: Edit. Cultura Hispánica.

Escalante, Pablo, "El arte de contacto" en *El Ciclo de Conferencias: el Arte Mexicano*, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 28 de octubre de 2021, video, min. 36:00, <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5vJBK0wxA&t=3830s>

Escolar, Hipólito. 2004. *Manual de historia del libro*. España: Editorial Gredos.

Evert Luis Formento. 2017. "Acerca de la clasificación de los cantantes", *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, vol. 4, nro. 2.

Fernández, Silvia. 2014. *El arte del cajista en las portadas barrocas, neoclásicas y románticas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.

García Icazbalceta, Joaquín. 1889. "Códice Franciscano" en *Nueva Colección de documentos para la Historia de México*. México: Impr. de F. Díaz de León.

González, Pedro. 2006. *Diccionario de Catequesis y Pedagogía Religiosa*. Lima: Edit. Bruño.

Guerrero, Francisco. 2014. *Historia de la música*, s/d

Jaraba, Miguel Ángel. 1989. *Teoría y práctica del canto coral*. Madrid: Editorial Istmo.

Lavoix, H. 2008. *Historia de la música*. Madrid: Biblioteca de Bellas Artes.

Lenz, Hans, 2001. *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*. México: Criepe.

León-Portilla, Miguel. 1976. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económico.

Leticia Pérez et al. 2004. "Estudio introductorio. Directorio del santo concilio provincial mexicano (1585)" en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonia.*, coord. María del Pilar Martínez López-Cano. México: Instituto de Investigaciones Históricas.

Leticia Pérez et al., 2004. "Constituciones de el Arzobispado y Provincias de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlan, México de la Nueva España Concilio Primero", en *Concilios Provisionales Mexicanos. Época Colonia*, coord. María del Pilar Martínez López-Cano. México: Instituto de Investigaciones Históricas.

- López Rodríguez, Javier María. 2011. *Breve historia de la música*. Madrid: Nowtilus.
- López, Javier María. 2011. *Breve historia de la música*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- Marichal, Carlos, 1999. *La bancarrota del Virreinato. Nueva España y finanzas del Imperio Español. 1780-1810*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Michel, Ulrich. 1985. "Atlas de música". Madrid: Editorial Alianza. vol. I.
- Moll, Jaime. 1991. "Plantino, los Junta y el "Privilegio" del Nuevo Rezado", en *Simposio Internacional sobre Cristóbal Plantino*. España: Universidad Complutense de Madrid.
- Montes, Zozaya. 2001. "Algunas aclaraciones sobre Guillermo Foquel, un impresor del siglo XVI", en *Torre de los Lujanes*. España: Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País
- Pedraza, Manuel. 2003. *El libro antiguo*. España: Editorial Síntesis.
- Quirós, Manuel Antonio. 1995. "El latín en la música", *Revista de filología y lingüística* 21.
- Ricard, Robert. 1986. *La conquista espiritual de México*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2007. *Diccionario de Música*. Madrid: Akal
- Rubial, Antonio. 1996. *La hermana pobreza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruíz Torres, Santiago. 2013. *La monodía litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la Catedral de Segovia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Sosa, Francisco. 1877. *El episcopado mexicano. Galería biográfica ilustrada de los Illmos. Señores Arzobispos de México*. México: Jens y Zapián.

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

Valdes, Sampedro 2020. *La otra conquista: la música en el proceso de evangelización en Imágenes, palabra y movimiento. Manifestaciones artísticas nativas a 500 años del nacimiento de una cultura* [Coord. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra], México: Universidad Autónoma del Estado de México.

## **Archivos**

Biblioteca del Convento de San Miguel de Zinacantepec.

## **Documentos**

*Misal Romano de 1728*, Convento de San Miguel de Zinacantepec.

*Segundo Concilio Provincial Mexicano*, 1565, UNAM

*Tercer Concilio Provincial Mexicano*, 1585, UNAM

Pio V. 1570. *Quo primum tempore*, Italia.

Carlos II, 1757. *Real Cedula de 1757*, España.