



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE
HIDALGO**

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
ÁREA ACADÉMICA DE HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA
LICENCIATURA EN HISTORIA DE MÉXICO**

**LA MÚSICA EN EL PROCESO DE
EVANGELIZACIÓN: TRADICIONES
SONORAS INDÍGENA Y EUROPEA EN
CONTACTO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA DE MÉXICO**

PRESENTA

AZALEA CRUZ HERNÁNDEZ

ASESOR: DR. MANUEL ALBERTO MORALES DAMIÁN

PACHUCA DE SOTO, HIDALGO, 2021.



Asunto: Autorización de impresión de Tesis

MTRO. JULIO CÉSAR LEINES MEDÉCIGO
DIRECTOR DE CONTROL ESCOLAR DE LA UAEH
P R E S E N T E

El suscrito Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, comunica a usted que esta Dirección a mi cargo hace constar que, según documentos que obran en el archivo los CC.

Table with 3 columns: Name, Position, and Signature. Rows include Dr. Sergio Sánchez Vázquez (Presidente), Dr. Manuel Alberto Morales Damián (Primer vocal), and Dra. Juanita Rosas García (Secretario).

Integrantes de la Comisión revisora de la Tesis titulada "LA MÚSICA EN EL PROCESO DE EVANGELIZACIÓN: TRADICIONES SONORAS INDÍGENA Y EUROPEA EN CONTACTO." presentada por la alumna AZALEA CRUZ HERNÁNDEZ, manifestaron su voto aprobatorio por unanimidad con fundamento en el artículo 40 del Reglamento de Titulación para que proceda a su impresión.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"AMOR, ORDEN Y PROGRESO"
PACHUCA DE SOTO, HGO. A 12 DE NOVIEMBRE DE 2021

Handwritten signature of Dr. Alberto Severino Jaén Olivas
DR. ALBERTO SEVERINO JAÉN OLIVAS
DIRECTOR



C.c. Archivo

Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n,
Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto,
Hidalgo, México, C.P. 42084
Teléfono: 52 (771) 71 720 00 ext 4201, 4205
icshu@uaeh.edu.mx



Dedicatoria

*A mis maestros de vida: Mireya y Jesús
Con infinito amor y profunda admiración.*

Agradecimientos

A mis padres Mireya Hernández Azuara y Jesús Francisco Cruz López por ser mis mentores en la vida, mis guías eternos, por su amor incondicional, sus valiosos consejos me han alentado a seguir mis más grandes anhelos, son ustedes mi mayor inspiración.

A mis queridos hermanos Jesús, Feliciano, Mireya, Rodrigo y Ulises por su cariño y gran apoyo el cual me ha sido brindado en todo momento.

A toda mi familia con gran afecto, gracias por los momentos compartidos.

A mi asesor de tesis Dr. Manuel Alberto Morales Damián por su guía, paciencia y generosidad dedicada durante este camino de la investigación.

A mis sinodales Dr. Sergio Sánchez, Dra. Juanita Rosas y Dra. Montserrat Camacho por sus apreciables comentarios y aportaciones que enriquecieron el presente trabajo.

A todos infinitas gracias.

Índice

Introducción.....	8
Capítulo 1. La música precolombina.....	14
1.1 Cosmovisión mesoamericana	14
1.1.1 La ritualidad mesoamericana	17
1.1.2 La ritualidad sonora.....	20
1.2 Música prehispánica.....	23
1.3 Los instrumentos musicales	28
1.3.1 Idiófonos.....	29
1.3.1.1 Por frotación	29
1.3.1.2 De percusión por golpe directo.....	31
1.3.1.3 De percusión por golpe indirecto	38
1.3.2 Membranófonos	42
1.3.2.1 De percusión	42
1.3.2.2 De fricción	45
1.3.3 Aerófonos	46
1.4 La danza prehispánica.....	55
Capítulo 2. Colonización y evangelización.....	63
2.1 Dominación Hispánica.....	63
2.2 La sociedad novohispana	68
2.3 El papel de la iglesia	71
2.3.1 El papel de la educación en el proceso de conversión religiosa.....	81
Capítulo 3. La música en el contacto.....	101
3.1 La herencia musical de la Europa Occidental.....	101
3.2 Instrumentos musicales de tradición europea durante el siglo XVI	104
3.2.1 Cordófonos	105
3.2.1.1 De cuerda pulsada.....	105

3.2.1.2 De cuerda frotada.....	108
3.2.2 Aerófonos	110
3.2.2.1 Instrumentos de viento - madera	110
3.2.2.2 Instrumentos de viento - metal	113
3.2.3 Instrumentos de teclado.....	115
3.2.4 Instrumentos de percusión.....	116
3.3 La expresión musical en América.....	117
3.4 La música como construcción cultural	123
3.5 La música religiosa	126
3.5.1 La organización en los recintos sagrados	131
3.6 La música profana.....	144
3.7 La influencia africana en la música novohispana	150
Consideraciones finales.....	158
Glosario de términos musicales.....	164
Bibliografía.....	175

Introducción

La música ha sido una de las manifestaciones más antiguas que el hombre ha creado formando parte del quehacer cotidiano de toda una colectividad, es considerada como un fenómeno que comunica y expresa tanto pensamientos, sentimientos como necesidades, distinta en determinados momentos y espacios. Es un lenguaje universal, algo que voluntariamente o involuntariamente nos acompaña en nuestros días y que si nos adentramos en su historia, podríamos comprender el papel que jugó en las diversas etapas de la humanidad, desde su aparición en el medio natural como lo es el canto de las aves, el golpe del viento, el sonido de la lluvia, los latidos del corazón, por su carácter funcional y social respondiendo a aspectos políticos, económicos hasta religiosos, así como también por la concepción artística que le asignamos en la actualidad, es decir, como una actividad para organizar de manera lógica y estéticamente una serie de sonidos y silencios cuya finalidad es interpretar una pieza u obra musical.

Cabe mencionar que una vez consumada la Conquista de México y con el establecimiento de un distinto régimen político, económico y social sobre tierras americanas, comenzaron a forjarse un cúmulo de relaciones de intercambio tanto materiales como ideológicas entre los diversos grupos indígenas y europeos, determinando el encuentro y fusión de las dos tradiciones, concibiendo a través de un proceso sincrético, una nueva cultura, misma que pasó de la imposición y dominación a la adaptación. Este proceso también referido por Félix Báez como *refuncionalización simbólica* propone que “en la Colonia se [tuvo] lugar a una reinterpretación y configuración de nuevas tradiciones populares; al mismo tiempo que se conservaban elementos de tradición indígena, articuladas con la nueva religión impuesta por los españoles”.¹ Para comprender mejor este desarrollo transcultural nos sumergimos en el estudio del lenguaje sonoro, lo que nos permitirá comprender a esta expresión como una herramienta de importante significado para la época. No entenderla como un proceso mecánico y equilibrado, sino que en ella hubo elementos de la tradición prehispánica que fueron suprimidos, otros más que se respetaron, pero, sobre todo, que se reajustaron acorde a los postulados e imposiciones de la élite dominante, principalmente por

¹ Félix Baéz-Jorge, *Los oficios de las diosas (Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México)*, México, Universidad Veracruzana, 2000, pp. 18-19.

parte de las autoridades eclesiásticas. Cabe señalar que el desarrollo de la música a lo largo de esta tesis no se centra en un estudio técnico y estético de esta manifestación, sino por su valor simbólico, comunicativo, expresivo e identificativo de las sociedades en curso.

El motivo por el cual nos adentrarnos al estudio de esta expresión surge de la necesidad por conocer el papel que jugó la música como un lenguaje en el proceso de evangelización, si bien es cierto, sabemos que el significado fue distinto en todas las etapas históricas, pero específicamente en América durante el siglo XVI tuvo un rol bastante peculiar puesto que en ella intervendrían diversos factores tomando en consideración la fusión de elementos de tradición indígena con la europea. Sabiendo, por tanto, que el proceso de conversión no fue sino el traslado de un lenguaje y ritual sonoro indígena al calendario cristiano lo que propiciaría dos formas de expresión: la una religiosa para enseñar, inculcar y acercar a los nativos a la fe “verdadera”; la otra profana, para deleitar y entretener a las masas, la primera ejecutada en los recintos sagrados, la segunda en espacios abiertos y públicos, una de carácter espiritual y otra meramente social.

Un primer acercamiento a las manifestaciones sonoras de la época prehispánica nos la brindan aquellos estudios realizados por especialistas en torno a las diversas fuentes investigadas como los instrumentos musicales hallados en los contextos arqueológicos, la pintura mural, la cerámica pintada, las representaciones en estelas, así como también las referencias explicadas por los distintos cronistas del siglo XVI. Para la época novohispana éstas últimas fueron la base central que permitieron el desarrollo de la nueva expresión musical en América, dado que recopilaron parte del quehacer cotidiano de las comunidades indígenas permitiendo a los europeos conocerlas y de este modo, inculcar sus tradiciones occidentales en torno a esta práctica para su posterior impregnación y difusión en la vida de los naturales.

La documentación empleada en dicho trabajo ha sido con base en un estudio histórico e interdisciplinario de elementos heurísticos y hermenéuticos, partiendo de investigaciones realizadas por distintos autores en relación a los temas. Con lo que respecta a la expresión sonora de la época prehispánica contamos principalmente con los trabajos de Enrique Martínez Miura, *La música precolombina: un debate cultural después de 1492* (2004), Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México* (1993), Francisca Zalaquett, *Entramados*

sonoros de tradición Mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos (2014), Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos* (1961), *Instrumentos musicales precortesianos* (1968), entre otros, quienes nos han mostrado un panorama cultural del uso y funcionamiento de dicho fenómeno como parte de la cosmovisión de las sociedades nativas. Asimismo, referimos algunos testimonios de cronistas del siglo XVI como Fray Diego de Landa con su obra *Relación de las cosas de Yucatán* (1978) y Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las Cosas de la Nueva España* (1829), mismos que recopilaron las actividades cotidianas de los grupos precolombinos, haciendo diversas descripciones acerca de las características de algunos artefactos sonoros y los contextos en que fueron implementados por los oriundos.

Por otra parte, de la época virreinal contamos con las obras de Pilar Gonzalbo, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena* (1990), *Educación y colonización en la Nueva España 1521-1821* (2001) y de Antonio Rubial, *La evangelización de Mesoamérica* (2002), *El cristianismo en Nueva España: Catequesis, fiesta, milagros y represión* (2020), por mencionar sólo algunos, que permitieron contextualizar el desarrollo de un nuevo régimen político, administrativo, social y cultural acaecido una vez consumada la Conquista de México, y desde luego, la importancia que jugó el clero regular en el proceso de evangelización de las sociedades indígenas. Lourdes Turrent en sus obras, *La conquista musical de México* (1993), *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana* (2013), Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal* (1973), Lucero Enríquez, *La música en la Nueva España* (2008) nos han permitido acercarnos al desciframiento de nuestro objeto de estudio, es decir, al desarrollo de la música en el proceso de evangelización, resaltando los elementos principales a la usanza europea que se fusionaron con las de tradición indígena, creando por tanto, una nueva forma de expresión sonora, que sería imprescindible en los espacios de esparcimiento de la sociedad novohispana.

Las preguntas en torno a esta investigación se enuncian a continuación:

- 1.- ¿Cuáles fueron los principales instrumentos sonoros pertenecientes a la tradición indígena y su importancia dentro de la cosmovisión prehispánica?
- 2.- ¿Qué papel jugaron los diversos recursos pedagógicos como la música, el teatro y la pintura empleados por las primeras órdenes mendicantes en el proceso de evangelización?

3.- ¿Cuáles fueron los instrumentos musicales de tradición europea que se expandieron al nuevo continente y de qué forma se desarrolló la música una vez implementado el nuevo régimen colonial durante el siglo XVI?

A partir de dichas preguntas, se planteó el objetivo general de: Estudiar las manifestaciones musicales en el proceso de evangelización a través del análisis de diversos testimonios que comprenden a la época precolombina y virreinal en torno a esta expresión para identificar y explicar el uso y valor simbólico que tuvieron en el momento del contacto como parte de un proceso de aculturación. Dicho objetivo requirió:

1.- Analizar los instrumentos sonoros de tradición indígena y europea a través de las fuentes escritas y mediante un análisis heurístico para comprender el papel que jugaron en los distintos sectores acorde a su cosmovisión.

2.- Describir los mecanismos que utilizaron las órdenes mendicantes como la música, el teatro y la pintura con sus respectivas características para la predicación de la nueva religión.

3.- Comprender el simbolismo de la música europea expresada en el nuevo continente para explicar el papel que tuvo tanto en el ámbito religioso como en el sociocultural.

Este proyecto de investigación está integrado por tres capítulos: En el primero y como antecedente al tema de la presente tesis, se abordan de manera especial, los aspectos primordiales que caracterizaron la cosmovisión mesoamericana, desembocando en la importancia que tuvo la ritualidad sonora para las sociedades precolombinas. Posteriormente se hace una explicación de los elementos que conformaron las manifestaciones o expresiones sonoras, desarrollando, por lo tanto, los instrumentos musicales de tradición indígena, clasificándolos por su forma de construcción y ejecución, así como también, el de ahondar en el valor simbólico que se les concedían, permitiendo comprender aún mejor el sentido de su funcionamiento dentro del mismo contexto. Para este apartado hay que tomar en cuenta la premisa expuesta por Lester Godínez “la música es una expresión sonora, más no toda expresión sonora es música, el lenguaje oral es una expresión sonora, mas no se considera estrictamente música” en el entendido de que para este periodo histórico no puede ser entendido literalmente como música (término europeo) dado que no se tienen partituras y no existió una notación musical para su desarrollo y difusión, sin embargo, debo mencionar que

a lo largo de éste capítulo referiré eventualmente dicho término tomando en cuenta ciertas limitantes para su uso, sabiendo que forma parte de la tradición contemporánea. Concluimos este apartado con el desarrollo de la expresión dancística como una actividad que se realizaba consecuentemente y en conjunto con la manifestación “musical”, enriqueciendo y cargando de valor a las prácticas cotidianas de los antiguos grupos precolombinos.

El segundo capítulo se adentra al estudio del contexto que conformó la época novohispana al momento del contacto, es decir, el proceso de colonización y evangelización en América, comenzando por explicar los aspectos que encaminaron a la empresa conquistadora en lo que se conocería como la dominación hispánica, en tanto la implementación de un nuevo régimen administrativo sea político, económico, social y cultural. Posteriormente se aborda el papel que jugó la religión en el nuevo continente, visto como factor de conversión en las costumbres y tradiciones de los oriundos, todo ello propiciado principalmente con el arribo de las primeras órdenes mendicantes quienes, a partir de la instauración de instituciones educativas junto a la incorporación de recursos pedagógicos como elementos estratégicos en donde la pintura, el teatro, la danza y la música, sirvieron de guías para el aprendizaje del nuevo Credo. Este apartado concluye con la ejemplificación de la enseñanza del Evangelio por medio de dos principales fuentes iconográficas de la época: Los Códices Testermanos representados en libretos cuyos pictogramas muestran principalmente las oraciones y sacramentos más importantes que los indígenas debían aprenderse para ser “buenos cristianos” y por otra parte, las escenas ilustrativas de la Capilla Abierta del Exconvento de Actopan, Hidalgo, que representan las escenas alusivas al Génesis, Adán y Eva, El Diluvio Universal, el Apocalipsis, el Juicio Final y de igual manera, algunos otros pasajes de las torturas del infierno.

Finalmente, en el tercer capítulo se estudia con mayor detenimiento todo lo concerniente a la música del contacto, que es, por tanto, nuestro objeto de estudio. Comenzamos por explicar los elementos clave de la herencia musical de la Europa Occidental, analizando los principales instrumentos musicales de tradición renacentista, siendo éstos los artefactos imprescindibles de la nueva producción sonora en América. Posteriormente su incorporación en los diferentes ámbitos en los que se desarrollaron los indígenas, implementando nuevas técnicas y métodos para su aprendizaje, adecuándola

principalmente como factor de conversión religiosa, empleada, por tanto, dentro de los recintos conventuales y catedralicios y una más, no menos importante, la música profana, expresada en los espacios públicos, desarrollándose como parte del entretenimiento, el goce y el placer de la sociedad novohispana. Aunado a esto hacemos una pequeña referencia a la música de origen africano que también dejó una gran herencia dentro de la conformación de la música del siglo XVI en el nuevo continente.

Capítulo 1. La música precolombina

En este apartado estudiaremos los principales elementos que conformaron la cosmovisión mesoamericana desde la visión y conformación de su universo hasta el papel que jugó la ritualidad sonora en su quehacer cotidiano. Hacemos un viaje por los principales artefactos sonoros que fueron clasificados de acuerdo a la manera en que estuvieron contruidos y por la forma en que fueron ejecutados, agregando la relación y simbolismo que se le adjudicaron en sus diversos contextos. Finalmente nos adentramos en la importancia de la danza como una actividad que llegaba a realizarse en muchas ocasiones junto a la habilidad musical, todo ello, como parte de la ritualidad prehispánica.

1.1 Cosmovisión mesoamericana

A lo largo del tiempo el hombre se ha planteado de manera insistente el comportamiento de los fenómenos que circundan su entorno y, por lo tanto, ha recreado una manera de interpretarlo. La cosmovisión es aquella concepción que tenemos de la conformación del universo, es una “visión del mundo”, en la cual nos acercamos a una realidad perteneciente a un grupo determinado y constituido culturalmente por creencias, religiones, mitos, tradiciones, lenguas, formas de organización política, económica y social encaminadas a realizar tareas específicas. En la tradición mesoamericana persisten dichos elementos en el que se entrelazan episodios de lo humano y lo no humano sin dejar de lado el papel fundamental de los aconteceres sagrados.

Para estas sociedades complejas el universo está constituido por dos ámbitos espacio-temporales diferentes: “el divino o *anecúmeno* y el mundano o *ecúmeno*. Los ámbitos son coexistentes, pero uno de ellos (el divino) fue y es causa y razón del otro (el mundano), y se cree que su existencia continuará aún después de la desaparición de este mundo”.² En el primero habitan las deidades, fuerzas creadoras y sobrenaturales que como bien lo menciona López Austin, son seres de sustancia sutil mientras que en el segundo, se encuentran los seres

² Alejandra Gámez Espinosa, Alfredo López Austin, *Cosmovisión mesoamericana: reflexiones, polémicas y etnografías*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, p. 26.

humanos, criaturas de sustancia densa que están de igual forma en relación con el plano divino, por lo que están en constante comunicación.

Otro aspecto a considerar es el papel de la relación dual o también referida como los “complementarios opuestos” que estuvieron presentes en sus maneras de asimilar e identificar las cosas, como son los términos: femenino asociado a lo frío, húmedo, bajo, oscuro, nocturno y lo masculino ligado a lo caliente, seco, alto, luminoso, y diurno. Por su parte el cosmos se entiende como una “gran maquinaria que funciona para comunicar el aquí/ahora con el allá/entonces en procesos cíclicos a través de los cuales el hombre se explica la existencia”.³ Su estructura está constituida por cuatro ejes o postes cósmicos que se esparcen en cuatro extremos de la superficie terrestre para separar el cielo de la tierra y uno más en el centro en donde se conectan, también es conocido como *Axis mundi*.

Hablar del espacio-tiempo en el que confluyen todo tipo de seres en los dos planos ya mencionados supone entonces para las sociedades precolombinas la creación de sus “mitos” en los que manifiestan la presencia inmediata de esas fuerzas creadoras, es decir, de los dioses que fueron imaginados como seres humanos, contando con una naturaleza particular, en las que persistían emociones, hacían uso de su intelecto y voluntad para llegar a una transformación capaz de penetrar y dar pie a una interconexión con las expresiones humanas.

La observación de los procesos vitales, las relaciones con entidades divinas, la obtención de conocimiento y demás funciones de supervivencia estaban asociadas a elementos culturales en base a la concepción de centros y entidades anímicas, ya que estos centros anímicos se entendieron como “la parte del organismo humano en la que se supone existe una concentración de fuerzas anímicas, de sustancias vitales, y en la que se generan los impulsos básicos de dirección de los procesos que dan vida y movimiento al organismo y permiten la realización de las funciones psíquicas”⁴ se concebían de distintas maneras y estaban asociados a una parte específica del cuerpo humano, un órgano en particular. Podían ser singulares o plurales, divisibles o indivisibles, materiales o inmateriales que realizaban funciones determinadas.

³ *Ibidem*, p. 29.

⁴ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología: Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2004, p. 197.

Dentro de los principales centros anímicos podemos encontrar al *tonalli*, el *teyolía* y el *ihiyotl*, situados respectivamente en la cabeza, el corazón y el hígado, cada una con diferentes propiedades o funciones que permitían al individuo “vivir, consolidarse como ser humano y, a la vez, formar parte del cosmos. De ellas, al *tonalli* se le atribuía el poder de crecimiento y desarrollo físico de los niños, mientras que el *teyolía* se relacionaba con las facultades cognoscitivas, el entendimiento y las habilidades comunicativas y sociales”.⁵ Estos elementos permitieron unificar un cuerpo ideológico, cultural y social que se resumiría entonces en el concepto de cosmovisión, creando un lenguaje simbólico y coherente en el que se desenvuelve una sociedad, por tanto, siendo entendido como:

Un hecho histórico de producción de procesos mentales inmerso en decursos de muy larga duración, cuyo resultado es un conjunto sistémico de coherencia relativa, constituido por una red colectiva de actos mentales, con la que una entidad social, en un momento histórico dado, pretende aprehender el universo en forma holística.⁶

Todos estos factores permiten reconocer las tradiciones generadas y transformadas en un tiempo determinado, la cosmovisión, con su conjunto de elementos más resistentes al cambio, “tiene su fuente principal en las actividades cotidianas y diversificadas de todos los miembros de una colectividad que, en su manejo de la naturaleza y en su trato social, integran representaciones colectivas y crean pautas de conducta en los diferentes ámbitos de acción”⁷, esto significa que existe un sistema de relación cambiante en los distintos grupos mesoamericanos, ordenando e integrando todo un cuerpo de representaciones, concepciones, prácticas, costumbres y comportamientos de las mismas sociedades, a lo que se le ha conocido como “núcleo duro”. Estos términos nos permiten plantearnos la posibilidad de dialogar con el pasado indígena, para adentrarnos en los temas más íntimos que pautaron las formas de ver y entender su universo, tal como lo fueron sus rituales, factores de subsistencia, manifestaciones sagradas como lo fue la música, el canto y el baile.

⁵ Alejandro Díaz Barriga Cuevas, “Las entidades anímicas y su relación con el desarrollo de la niñez nahua prehispánica” en *Alteridades*, Vol. 24, no. 47, 2014, p. 11.

⁶ Alfredo López Austin, “Sobre el concepto de cosmovisión”, en Alejandra Gámez Espinosa, Alfredo López Austin (Coords.), *Cosmovisión mesoamericana: reflexiones, polémicas y etnografías*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, p. 44.

⁷ Alfredo López Austin, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (Coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 62.

1.1.1 La ritualidad mesoamericana

La explicación del mundo era tan importante en el México antiguo y el culto un camino de entendimiento que manifestaban los nativos a través de sus prácticas rituales, en donde se pretendía propiamente dar respuesta y sentido a la vida social de los mismos. Todo ritual, es entendido como un sistema de símbolos; un conjunto de conceptos o significados enunciados en forma “codificada y sintética, y rodeados de una fuerte afectividad [...]”. En los rituales religiosos, el involucramiento de la gente y su eficacia simbólica devienen en gran medida de la aceptación del trasfondo cultural que les subyace, mitos, valores, creencias, normas, que los habilita como conductas compartidas”.⁸ Como hechos sociales permiten ser estudiados es su contexto específico, es decir, en relación espacial y temporal en los que se encuentran circunscritos.

Estos rituales formaban parte de un cuerpo de elementos que denotaban de primera cuenta la observación del hombre en torno a su naturaleza, los ciclos agrícolas, los cambios estacionarios y en general el ciclo vital por el que transcurría su andar, permitiendo controlar los fenómenos, evitando o propiciándolos acorde a sus necesidades. Estuvieron regidos en base a una estructura calendárica, aspecto que estuvo presente en todas las culturas precolombinas. Tuvieron un calendario ritual de 260 días y otro que aludía al que consideraron año solar de 365 días el cual era dividido en 18 meses de 20 días (más 5 días). “En cada uno de los 18 meses se celebraba una fiesta principal y numerosas ceremonias menores que marcaban periodos preparatorios o posteriores a las grandes fiestas. De este modo se creaba, a manera de una fuga musical, un tejido de ritos que se extendían a lo largo de todo el año y conducían de una celebración a otra”.⁹

El ritual, por tanto, es un acto que logra repetirse con continuidad, respondiendo a una situación concreta, en la que se evocan a seres y energías sobrenaturales, creando en los participantes muchas veces un cambio en su estado de conciencia y operando de formas distintivas, por medio de un sacrificio, del trance o de otros mecanismos que se vieran manifestados en el medio natural. “La acción ritual suele estar muy elaborada: articula gestos,

⁸ Alejandra Gámez, *Op. Cit.*, p.253.

⁹ Johanna Broda, “La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista” en *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, no. 2, 2003, p. 15.

y en ocasiones palabras o cantos, realizados por personas cualificadas, en lugares y tiempos predeterminados y consagrados a tal fin, utilizando objetos y parafernalias a veces muy sofisticadas. Se trata de una actuación preprogramada, codificada. No se actúa al azar ni cabe la improvisación; al contrario, cristaliza una jugada privilegiada”¹⁰ que permitiría entonces una comunicación simbólica entre los planos ecúmeno y anecúmeno.

El ritual conecta con un punto importante en el desarrollo físico o social de un individuo, como pueden ser el nacimiento, la pubertad o la muerte. ”En la mayoría de las sociedades más simples y también en muchas de las civilizadas, hay un cierto número de ceremonias o de rituales con el propósito de marcar la transición de la fase de la vida a otra, o de un status social a otro”¹¹ es por ello que existe una alta carga simbólica e importancia en quienes se impregnan de dichas fuerzas al momento de llevarlo a cabo.

Comprender que están constituidos por símbolos que no son más que la unidad más pequeña del ritual, “se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya sea por asociación de hecho o de pensamiento”,¹² en ellas intervienen objetos, acciones, gestos, relaciones y espacios en que se resguardan en el momento exacto del hecho en sí. “La estructura y las propiedades de los símbolos rituales pueden deducirse a partir de tres clases de datos: 1) forma externa y características observables; 2) interpretaciones ofrecidas por los especialistas religiosos y por los simples fieles; 3) contextos significativos”¹³ siendo estudiados y analizados por los especialistas.

Además de ello, otro factor importante a destacar es el papel que pone en juego con las emociones, pues, a decir verdad, esta actividad identifica, señala, conduce y a la vez libera una serie de sentimientos que pueden contener cierta dualidad: negativa o positiva, ya sea que se reconozca de forma consciente o inconscientemente pero que activa comportamientos emitidos por un colectivo.

El ritual es precisamente un mecanismo que periódicamente convierte lo obligatorio en deseable. Dentro de su trama de significados, el símbolo dominante pone a las normas éticas y

¹⁰ Pedro Gómez García, “El ritual como forma de adoctrinamiento” en *Gazeta de Antropología*, no. 18, 2002, pp. 1-2.

¹¹ Víctor Turner, *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*, Siglo XXI, México, 1980, p. 8.

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 22.

jurídicas de la sociedad en estrecho contacto con fuertes estímulos emocionales. En el ritual en acción, con la excitación social y los estímulos directamente fisiológicos, música, canto, danza, alcohol, drogas, incienso, el símbolo ritual efectúa, podríamos decir, un intercambio de cualidades entre sus dos polos de sentido: las normas y los valores se cargan de emoción, mientras que las emociones básicas y groseras se ennoblecen a través de su contacto con los valores sociales. El fastidio de la represión moral se convierte en el “amor a la virtud”.¹⁴

La cultura facilita que ciertos signos y conocimientos brinden una interacción que no solo se limite ni derive de la práctica individual: lo obtenido a través de ellos, siendo elementos compartidos en dicho proceso y “externalizados” en espacios cargados de valores y ciertas energías, permiten lograr una transformación afectiva y cognitiva en los mismos, siendo apoyados por ciertos estímulos que persigan un interés común, induciendo a obtener complejas emociones. Por ello, para percibir la dinámica de las emociones resulta imprescindible acercarse a las normas que puntualizan las formas en que estas deben manifestarse, “ya que los entornos a los cuales los individuos pertenecen difieren en cuanto a cuáles se espera que sean mostradas y cuáles deben ser reprimidas. Se distinguen también en el cómo, cuándo y con quién pueden manifestarse guiando, de este modo, su comportamiento”¹⁵ de tal manera que se entiendan a estas como interdependientes.

Dentro de las generalidades del ritual, podemos mencionar que se encuentran clasificados en relación a las actividades u acciones que desempeñaron sus practicantes, pueden considerarse como propiciatorios, adivinatorios y conmemorativos. Los primeros buscan invocar (hacer propicias) a las entidades extrahumanas para obtener lo que se desea mediante actitudes y ofrendas específicas, “muchas veces [a través] del sacrificio de animales, para obtener salud, bienes materiales, fertilidad, cosechas, entre otras. Los [segundos] permiten hacer augurios a partir de determinadas señales observadas cuyos significados han sido codificados por la sociedad”¹⁶ como pronosticar los climas, las enfermedades y posibles tratamientos para su curación, así como auspicios personales y a los

¹⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵ Deira Jiménez Balam, Teresita Castillo León *et al.*, “Las emociones entre los mayas: significados y normas culturales de expresión-supresión” en *Revista Península*, Vol. 15, no. 1, 2020, p. 43.

¹⁶ Alejandra Gámez, *Op. Cit.*, p. 255.

que involucraban a toda la comunidad. Los últimos son aquellos de “acción de gracias” por aquello concedido por las deidades y otros más, con fines de goce y disfrute.

1.1.2 La ritualidad sonora

Como se ha mencionado, en toda cultura existe una apropiación del mundo que se entiende de diversas formas, entre ellas encontramos a los ritos que como lenguajes complejos y simbólicos pueden expresarse de distintas maneras, una de ellas es a través de los sonidos. Estos se crean a partir de la percepción sensorial del entorno, es decir, de los ecos emitidos por los fenómenos de la naturaleza que involucran a los animales, vegetales y otros componentes medioambientales, promoviendo la comunicación e interacción misma del hombre. De acuerdo con Lester Godínez la *onomatopeya* funge como una primera noción de la expresión del sonido dado que, para la emisión de un mensaje particular y sobre todo, para la formulación de un lenguaje, ésta lo haría posible gracias a que permite realizar una relación de la articulación de un sonido junto a la vinculación de símbolos mentales de animales u objetos del entorno, aunado a los ecos que emiten, “Por esta razón, la imitación de los sonidos de la naturaleza y los sonidos de los animales no sólo han contribuido a la inclusión de palabras basadas en el sonido que éstos producen, sino, al uso utilitario de los mismos, [muchos de ellos] con fines mágicos”.¹⁷

Dentro de las manifestaciones de los pueblos mesoamericanos, los sonidos formaban parte de un complejo simbólico que respondían a tareas específicas avivando la realización de sus rituales. Por ello, es importante comprender cuáles fueron sus funciones y los contextos en los que se emitían. Se trata pues de un lenguaje con expresiones a través de ecos, eufonías, ruidos o sonidos, aunado a ello, movimientos corporales, vestimentas y variados elementos que se hacían presentes en dichos momentos. En ese sentido, “las expresiones sonoras de los pueblos [mesoamericanos] incluyen la comunicación interpersonal (lenguaje oral), y la comunicación extra personal o metafísica, con el apoyo de artefactos sonoros antropomorfos y zoomorfos, que [imitaban] los sonidos de animales o de

¹⁷ Lester Homero Godínez Orantes, “Aproximación al estudio de las expresiones sonoras prehispánicas de Mesoamérica: Reflexiones y criterios arqueofonológicos”, en *XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical*, Educación y cultura-Política e ideales para una Educación Musical Latinoamericana, *Akbal Tz'ikin B'atz'*, [en línea]: <https://www.galileo.edu/esa/files/2011/12/24.-Aproximaci%C3%B3n-al-estudio-de-las-expresions-sonoras-prehisp%C3%A1nicas-de-mesom%C3%A9rica-L%C3%A9ster-Godinez.pdf>, fecha de última actualización, 02 de diciembre del 2011, fecha de consulta, 12 de octubre de 2021, p. 4.

fenómenos naturales (onomatopeya)”¹⁸ siendo esta última un recurso primordial para efectuar los mismos procesos de comunicación.

Dicha ritualidad respondía en gran medida al acercamiento del ser humano con sus deidades, así como también de abastecer ciertas necesidades, “la producción de sonidos articulados o no, estaba asociada básicamente a una especie de estructura litúrgica de sus ceremonias o ritos religiosos, aunque algunas de estas manifestaciones tenían también algún fin utilitario [...] se reconocen dos tipos de motivación: utilitaria e incidental, es decir, se busca satisfacer necesidades o apoyar la liturgia ceremonial”.¹⁹ En aquellas que responden a funciones utilitarias podemos destacar las que tiene que ver con la funcionalidad bélica, con la producción sonora como recurso de apoyo para las guerras o “encuentros bélicos con otros pueblos, los cuales como en cualquier otra cultura, intentarían infundir temor en el enemigo o infundir ánimo en las huestes propias. Otro fin utilitario lo constituye la motivación para la caza funcionando en la producción de sonidos de apoyo para las actividades de captura de animales salvajes”²⁰ ahuyentando, reteniendo o bien motivando a la presa para su ejecución, otros tantos sonidos se relacionan con peticiones de lluvias y fertilidad para las cosechas, por referirse sólo a algunos.

Los motivos incidentales se relacionaban por la producción sonora encaminada hacia las prácticas religiosas sea específicamente en un momento exacto del ceremonial o bien durante toda su actuación. Como ejemplo podríamos mencionar las llevadas a cabo durante los actos de sacrificio o para cumplir con acciones programadas por los mismos pobladores como anunciar la llegada de alguna autoridad a sus territorios. Debemos tomar en cuenta que, a diferencia de las expresiones sonoras utilitarias, las expresiones incidentales “sí pudieron haber tenido un aspecto articulado hasta cierto grado de complejidad, al extremo de ser consideradas como un lenguaje sonoro de expresión ceremonial, mientras que los sonidos utilitarios no pasarían de ser sonidos que a pesar de ser incipientemente articulados no

¹⁸ Lester H. Godínez, “Aproximación al estudio de las expresiones sonoras pre-occidentales de Mesoamérica, reflexiones y criterios arqueo-fonológicos”, en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2003, p. 146.

¹⁹ *Ibidem*, p. 148.

²⁰ *Ibidem*, p. 151.

alcanzan una forma estructural, sino se limita a la creación y repetición de patrones rítmicos elementales”.²¹

Podemos concretar que las expresiones sonoras trataron de manifestar ciertos elementos ideológicos de un colectivo por lo que desarrollaron no sólo mecanismos sonoros sino también corporales y materiales para interrelacionarse y comunicarse entre sí. Los sonidos en los ritos tenían la capacidad de crear ambientes, de unificar a los participantes, de “transformar la atmósfera ritual para llamar a los dioses y hacerles peticiones [...] El rol del sentido del oído y los sonidos en sí en la vida ritual indígena eran primordiales ya que la interacción entre los indígenas y sus dioses también era posible a partir de los sonidos”²² una forma de acercarnos a comprender parte de su cosmovisión.

Aunque muchos de los conceptos en torno a las expresiones sonoras durante la época precolombina estuvieron íntimamente relacionados con aspectos sagrados y que a diferencia de lo que actualmente concebimos y asociamos de la música como un arte estético y de disfrute personal, para ellos significaba algo más, algo que respondiera y estuviese activo, en constante unión con el mundo divino. La música indígena no responde a los patrones culturales europeos. No se entiende como una actividad artística ni su objetivo es generar emoción estética, sino provocar emociones religiosas. “El indígena no canta o baila para exhibir su destreza o sus conocimientos, ni tampoco trata de entretener o adular al espectador. El indígena canta y baila para honrar a sus dioses ancestrales”.²³ Podríamos decir que su “música” por una parte, es la manifestación de su fe, devoción y sentimientos hacia sus dioses. Como tal, la sonoridad también forma parte de un fenómeno cultural y de carácter colectivo en donde intervienen elementos en forma de memoria sensorial que funcionan como:

Una forma de almacenamiento, el cual siempre es la encarnación y conservación de experiencias, personas y sustancias contenidas en vasijas de alteridad. El despertar de los sentidos es el despertar de la capacidad de la memoria, de la memoria tangible, estar despierto es recordar, uno recuerda a través de los sentidos, vía sustancia. La memoria está almacenada

²¹ *Ibidem*, p. 152.

²² Sandra Amelia Cruz Rivera, “Percepción y función de sonidos en ritos nahuas y mayas. Cambios y continuidades”, en *Estudios Indiana*, Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, no. 8, 2015, p. 235.

²³ Godínez, *Op. Cit.*, p. 149.

en sustancias que son compartidas, de la misma manera que están almacenadas en la memoria social la cual es sensorial.²⁴

Estas sustancias son base de nuestra percepción, lo que captamos, tal cual los olores, sabores, texturas, imágenes y sonidos que nos permiten relacionar, identificar e interpretar.

Tan importante ha sido dicha expresión que ha tenido la capacidad de formar parte de la medicina ancestral, esto quiere decir que ha podido fungir como el antídoto para la enfermedad. La evocación de divinidades por medio de la palabra cantada, recitada y a través de otros artefactos sonoros que aluden a fenómenos de la naturaleza, han podido fungir como una fórmula de la magia primitiva para la curación, provocando estados emotivos que ayudan a regenerar el estado funcional de las personas. “En una analogía musical, las enfermedades pueden entenderse como una desarmonía corporal, en la cual las funciones celulares y fisiológicas del cuerpo no marchan a su *tempo* normal. Por ello no resulta sorprendente que no exista órgano o sistema en el cuerpo humano que no sea estimulado por sonido, música y vibración”.²⁵ Se presenta como un hecho con diversas transmisiones de carácter social, adentrándose en una actividad de carácter colectivo recreando estados ambientales que permiten al hombre interactuar con su entorno.

1.2 Música prehispánica

No existe duda alguna de la importancia que jugó la música en el mundo prehispánico pues como he mencionado anteriormente estuvo presente en sus ritos, en sus mitos, en su religión y cosmovisión. Gracias a que hoy en día diversas disciplinas se entregan al estudio de dicha época podemos ahondar en este tema y sobre todo a preguntarnos las generalidades que caracterizaron a la misma práctica. Existen evidencias que nos permiten acercarnos al estudio de las manifestaciones sonoras permitiendo conocer los escenarios que promovieron la ejecución de la misma y conocer desde otra perspectiva, como un aspecto cultural, el pensamiento precolombino.

²⁴ Sandra Amelia Cruz Rivera, “La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”, en *Pasado Abierto. Revista del CEHis.*, no. 9, 2019, p. 62.

²⁵ Rodrigo Suárez Ibarrola, “Música y medicina: una relación ancestral”, en *Revista Quodlibet de la Orquesta Sinfónica de Minería*, no. 27, 2017, p. 48.

Los instrumentos hallados en contextos arqueológicos, la pintura mural, cerámica pintada, monumentos de piedra o estelas, códices y crónicas son algunos de los testimonios que reflejan la presencia sonora de las culturas antiguas en Mesoamérica por lo que es importante que se conozca de primera mano el concepto de dicha expresión en este periodo. A continuación, se hará hincapié a algunas definiciones de los elementos que conforman la unificación de este término, para su mejor entendimiento, partiendo del concepto de sonido como un elemento base para la acción del canto y la música, es decir, como un aspecto esencial, como principio unificador y obligatorio para llevar a cabo dicha práctica. Cabe señalar que el término “música” que empleamos en los títulos y subtítulos de este apartado no deben tomarse literalmente como un concepto europeo (como veremos más adelante) sino que tomaremos en cuenta ciertas limitantes de su uso, por lo que iremos definiendo el término correcto para referirse a la misma en dicho contexto, aunque eventualmente se utilizará dicho concepto para no perder de vista nuestro objeto de estudio.

Sonido

El sonido ha estado presente en diversos fenómenos de la naturaleza como principio y unificador de las cosas, puede ser entendido como una vibración que se transmite a través de un conducto elástico (como el aire) viajando en forma de ondas, impregnándose y siendo captado por nuestro sistema auditivo. Por tanto, “las vibraciones se transmiten en el medio [...] en forma de ondas sonoras, se introducen por el pabellón del oído haciendo vibrar la membrana del tímpano, de ahí pasa al oído medio, oído interno y excita las terminales del nervio acústico que transporta al cerebro los impulsos neuronales que finalmente generan la sensación sonora”.²⁶ A partir de la producción de sonido en cualquier medio o cuerpo, es necesario entender que el sonido es poseedor de cuatro esenciales propiedades que permiten percibir mejor el término de música.

1.- La altura: Es el parámetro que define si el sonido es grave, agudo o medio. En física, se define mediante la frecuencia, es decir la cantidad de ciclos (vibraciones) por segundo que tiene un sonido. Su unidad es el Hertz. A mayor cantidad de vibraciones por segundo más agudo es

²⁶ Municipal de Santiago - Ópera Nacional de Chile, *Educación artística: Sonido y formas musicales*, Ministerio de Educación, Gobierno de Chile, Chile, [en línea]: <http://www.municipal.cl/IMAGENES/doc/3-CE-sonidoyformas.pdf> , fecha de última actualización, 2017, fecha de consulta, 27 de marzo de 2020, p. 4

el sonido, y a menor cantidad de vibraciones más grave es. Se relaciona con el concepto de longitud de onda.

2.- Timbre: [Es la cualidad que nos permite reconocer la fuente emisora del sonido, las diferencias se presentan no simplemente por la naturaleza del cuerpo sonoro sino también por la forma de hacerlo sonar]. Así, dos sonidos que tienen igual altura, duración e intensidad, pero que están emitidos por dos instrumentos diferentes pueden ser diferenciados.

3.- La intensidad: Es el parámetro que indica la fuerza con la que se produce el sonido. Tiene que ver con la energía.

4.- La duración: Corresponde al tiempo en que se mantienen las vibraciones del sonido. Los sonidos pueden ser cortos o largos.²⁷

El sonido, por tanto, representó una parte fundamental en la expresión de vivencias, sentimientos o acciones que los antiguos hombres relacionaban con los fenómenos de la naturaleza y sus divinidades, fue un medio de comunicación que permitió recrear un ambiente simbólico a través de la repetición de los patrones naturales por medio de los instrumentos, movimientos y parafernalias con los que emitían dichos mensajes. Cabe resaltar que no podemos definir con exactitud cuál fue la estructura de los sonidos que se manejaron en Mesoamérica para producir “música” sin embargo, podemos conjeturar que las hubo y que tenían un sentido distinto al que en la actualidad se le da.

Ahora bien, para ello, es necesario que tengamos en cuenta que el concepto adecuado para señalar al sonido en este periodo puede ser distinto al de simplemente “música” ya que éste conlleva ciertas connotaciones de carácter europeo, pues si bien es cierto, ha sido un término que hemos aceptado y adoptado en la actualidad, pero que no es aplicable para todas las épocas. Primeramente, precisaremos el concepto de música y canto, que son acciones que normalmente conjuntamos para hacerlas parte de una sola definición, posteriormente el de “manifestaciones sonoras” siendo el término apropiado en esta época.

Música

La palabra música es muy amplia, puesto que puede contener diversos significados dependiendo desde el punto de vista en que se estudie, es decir, desde el lado de la

²⁷ *Ibidem*, pp. 4-5.

musicología, la historia, la filosofía o la religión, aun así, podemos definirla como el arte y la ciencia de los sonidos la cual está compuesta por tres elementos fundamentales: Melodía, armonía y ritmo. La melodía es la “sucesión de sonidos de diferente altura que, animados por el ritmo, expresan una idea musical. La armonía es el arte de la música que estudia la formación y combinación de los acordes. El ritmo es el orden y la proporción en que se agrupan los sonidos en el tiempo”.²⁸ Por tanto, este término surge por la diferenciación en que el ser humano la representaba, si era por la producción de sonidos “simples” o bien, por la sucesión de sonidos organizados con los tres elementos anteriormente mencionados.

Cabe resaltar que también se le asigna un sentido que produce en sus oyentes belleza, esto quiere decir que la música es un fenómeno “estético” que sugiere un deleite o identificación hacia un grupo determinado. Para Hugo Riemann la música como arte no es otra cosa que la “manifestación de la belleza por medio de los sonidos, pero esta manifestación reposa sobre una ciencia exacta, formada por el conjunto de leyes que rigen la producción de los sonidos y, al mismo tiempo, sus relaciones de elevación y duración.”²⁹ Ante esto, se comprende que dicho concepto parte desde una definición artística y científica, sin embargo debemos tomar en cuenta hasta qué punto termina la ciencia y comienza el arte para definir esta expresión. “La idea intelectual o la inspiración para algunos convierte el material acústico en arte de los sonidos, pero con una base científica que permite establecer un lenguaje común y comprensible. En opinión de O. Karolyi, la música debe ser apreciada emocionalmente y comprendida intelectualmente”.³⁰

Podríamos decir que estas definiciones han sido designadas desde el punto de vista de la cultura occidental por lo que no podemos garantizar que sea la misma concepción para las culturas antiguas, es decir, que no tienen como tal una única definición del término de música, aunque sabemos que la presencia de los instrumentos sonoros en Mesoamérica por precisar, estaban ligados a cuestiones rituales, mitológicas y sagradas.

²⁸ Francisco Moncada García, *La más sencilla, útil y práctica teoría de la música*, México, Ediciones FRAMONG, 1995, p. 19.

²⁹ Isabel María Ayala Herrera, *Estructuras del lenguaje musical*, Universidad de Jaén, España [en línea] <http://www4.ujaen.es/~imayala/private/estructuras/Tema%201%20sin%20resumir.pdf>, fecha de última actualización, s/f, fecha de consulta, 1 de abril de 2020, p. 3.

³⁰ *Idem*.

Canto

Esta palabra es importante incluirla en los parámetros sonoros debido a que también forma parte de los elementos de la música. El canto es una forma de expresión, es un lenguaje que se origina por medio de las vibraciones que emiten las cuerdas vocales humanas, o bien, del aparato fonador del hombre (voz). A diferencia de la conjunción de sonidos, tal cual la música, el canto permite la expresión verbal, con palabras estructuradas y organizadas de una forma particular, cuya finalidad es la emisión de un mensaje, el cual varía dependiendo su entonación, velocidad, ritmo e intensidad.

Manifestaciones sonoras

Los conceptos anteriores han sido mostrados para llegar precisamente a este punto en el cual nos preguntamos firmemente si: ¿realmente existió la música precolombina?, ¿sabemos realmente lo que se tocaba y de qué forma? Y, por tanto, saber cuál sería la mejor manera para referirnos a ella. Un aspecto primordial que no debemos olvidar, es que no podemos comparar ni concebir de la misma forma el concepto de “música” en términos occidentales que para la época prehispánica, puesto que no son lo mismo. Aunque sabemos perfectamente que existen hallazgos que nos proporcionan un acercamiento al desciframiento de la misma, podemos estar dispuestos a cualquier interpretación que involucre una referencia sobre el comportamiento de las sociedades antiguas en torno a esta expresión.

La vida cotidiana del hombre precolombino está marcada por el sonido, a través de este establece relaciones y significados que permiten explicar su mundo, pasa en gran medida escuchando el sonido que emiten los fenómenos de la naturaleza como las aves y otros animales, que suele imitar. Por lo tanto, creo conveniente utilizar, siguiendo a Francisca Zalaquett y a Lester H. Godínez, el término *expresiones* o *manifestaciones sonoras* para adentrarnos en el mundo de la “musicalidad precolombina” entendiéndolas como acciones culturales mediante el canto, los instrumentos musicales (sonoros) y muchas otras veces acompañadas de la danza cuya finalidad es la de emitir mensajes y responder a situaciones rituales y sagradas. “Es a partir de esta relación y de esta manera de percibir el mundo sonoro,

que debemos intentar comprender la música indígena americana [...] de este modo, la música está integrada a la naturaleza de la misma manera que el sonido de un río o del desierto”.³¹

1.3 Los instrumentos musicales

Es verdad que en Mesoamérica florecieron culturas musicales³², aunque en la actualidad podrían parecernos como la producción de sonidos disonantes (molestos) que no quiere decir que para la época prehispánica lo fueran. El estudio de la música es muy importante ya que, a través de ella, podemos comprender la finalidad con la que se ejecutaba y el carácter simbólico que le brindaban, si era ceremonial, si tuvo un rol económico, si existió como factor social, si estaba ligado a la guerra, a sus actividades cotidianas como la cosecha, la curación, fecundidad y sobre todo en la parte sagrada de sus rituales para determinar la unión con sus deidades.

Muchas de las preguntas que nos hacemos es para saber cómo fueron sus instrumentos musicales y en qué consistía su funcionamiento, afortunadamente contamos con hallazgos de contextos arqueológicos que aluden a los diversos artefactos sonoros de la época prehispánica. Cabe señalar que no existen composiciones musicales (partituras) escritas o encontradas, por lo que nos adentraremos en dicho tema en base a la catalogación de un sistema actualmente aceptado, al menos para referirse a la realidad americana, con énfasis en dicho periodo. El sistema de clasificación de instrumentos musicales ideado por Curt Sachs y Erich Moritz von Hornbostel en 1914 es universal y ha sido utilizado hasta nuestros días. El sistema *Sachs-Hornbostel* “permite comprender que las subdivisiones que se plantean están determinadas por la manera con la que el ejecutante hace vibrar el cuerpo del instrumento, sobre esta base denomina las divisiones como: idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos.”³³ A continuación se explicarán con detalle dichas clasificaciones.

³¹ Claudio Mercado, “Música para encantar al mundo” en *Sonidos de América: Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago-Chile, Banco O’Higgins, 1995, p.10.

³² Podemos hacer esta presición debido a las fuentes que tenemos para su estudio: los artefactos sonoros encontrados en contextos arqueológicos, sus representaciones en códices, en la pintura mural, en la cerámica pintada, las referencias escritas por cronistas del siglo XVI, entre otros, los cuales permiten manifestar el empleo ritual de la sonoridad proveniente de los fenómenos medioambientales, los recursos instrumentales, la vocalización y la danza-baile estableciendo una relación entre los planos ecúmeno y anecúmeno, es decir, para propiciar la comunicación con sus deidades.

³³ José Pérez de Arce, “Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana” en *Revista Musical Chilena*, Año LXVII, enero-junio, no. 219, 2013, p. 45.

1.3.1 Idiófonos

Los idiófonos son instrumentos que se caracterizan por el surgimiento del sonido a partir del material con el cual están contruidos, es decir, que el generador de su eufonía es producido por la solidez y flexibilidad del mismo cuerpo, que vibra a la par de su movimiento, lo que permite que sea más fácil su demostración musical. No se necesita de otro elemento para que produzcan ruidos como las cuerdas, sino que suenan cuando el hombre los percute, los golpea, los rasga, los choca entre sí y los frota. “Los expertos distinguen en esta clasificación los instrumentos contruidos con un material sonoro natural, sin importar cómo son atacados para producir el sonido. Las sonajas, cascabeles, platillos, castañuelas, gongs, xilófonos son algunos de los idiófonos más conocidos”.³⁴

A su vez podemos encontrar subdivisiones de los mismos instrumentos, propuestos por la autora Pilar Regueiro Suárez en su tesis de Licenciatura titulada *Música, Canto y Danza. Un acercamiento iconográfico a las manifestaciones musicales mayas del periodo Clásico* (2014) refiriendo entre ellos a los idiófonos por frotación que normalmente aluden a los raspadores, los idiófonos de golpe directo que comprenden a los tinkules (teponaztli) y los caparazones de tortuga, mientras que los de golpe indirecto involucran a las sonajas y a los cascabeles, esto permitirá identificar de manera más precisa su comportamiento y funcionamiento a la hora de su ejecución.

1.3.1.1 Por frotación

Un instrumento de naturaleza sencilla podía dividirse en una multitud de variantes utilizando como materia prima huesos de animales o humanos. Los raspadores o rascas son el mejor ejemplo en esta categoría. Estos instrumentos modifican los huesos haciéndoles pequeñas incisiones o ranuras paralelas y transversales a manera de que el sonido se producía por la sucesión de pequeños golpeteos, éstos gracias a la ayuda de otros utensilios hechos de piedra o madera que fungían como “excitadores” a la hora de su contacto, en la actualidad podríamos comparar estos instrumentos con los güiros. Muchos de estos artefactos sonoros están asociados a rituales de la muerte, la incorporación al "orgánico precolombino de los

³⁴ Paola Podestá Correa, “Instrumentos musicales precolombinos”, en *Revista Universidad EAFIT*, Vol. 43, no. 145, 2007, P.39.

instrumentos óseos hunde sus raíces en el pensamiento mágico, de acuerdo con el cual hacer música con los huesos de un individuo muerto transmite al tañedor algunas de las propiedades de su antiguo propietario, al mismo tiempo que la sonoridad debe ser suficiente como para apaciguar o alejar el espíritu del muerto, si es que éste se sintiese rencoroso”.³⁵

En el área del altiplano central se conocieron estos instrumentos como *omichicahuaztli* (véase figura 1-a) de los que se ha propuesto que fueron instrumentales que únicamente se tocaban en funerales ya que su sonido se escuchaba como una melodía triste. Sin embargo, no se tocaba en todos los funerales, sino al momento de despedir a gente importante o a guerreros muertos en batalla. De esta forma es como García Payón menciona que dichas “muescas transversales representan el número de guerreros vencidos en batalla, en este caso el guerrero ganador podía cortar alguna extremidad y llevársela con él, de tal manera que estas piezas no eran instrumentos musicales sino trofeos de guerra.”³⁶ Podemos encontrar su representación en fuentes iconográficas como en la cerámica pintada maya (véase figura 1-b) en donde se observa a un hombre tañendo dicho instrumento, con su mano izquierda lo sujeta, mientras que con la derecha porta un excitador para rasparlo.



a)



b)

Figura 1. a) *Omichicahuaztli* o raspador elaborado en hueso de fémur humano, Mediateca INAH – MNA, b) Vasija K4824 tomada del catálogo de Justin Kerr.

³⁵ Enrique Martínez Miura, *La música precolombina: un debate cultural después de 1492*, España, Paidós Ibérica, 2004, pp. 124-126.

³⁶ Ricardo Higelin Ponce de León, “El Omichicahuaztli: Veneración de Ancestros en la Región Este del Valle de Oaxaca durante el Clásico - Postclásico Prehispánico” [en línea]: [https://www.academia.edu/7137415/El Omichicahuaztli Veneraci%C3%B3n de Ancestros en la Regi%C3%B3n Este del Valle de Oaxaca durante el Cl%C3%A1sico Postcl%C3%A1sico Prehisp%C3%A1nico?auto=download](https://www.academia.edu/7137415/El_Omichicahuaztli_Veneraci%C3%B3n_de_Ancestros_en_la_Regi%C3%B3n_Este_del_Valle_de_Oaxaca_durante_el_Cl%C3%A1sico_Postcl%C3%A1sico_Prehisp%C3%A1nico?auto=download), fecha de última actualización, 6 de julio de 2013, fecha de consulta, 12 abril de 2020.

1.3.1.2 De percusión por golpe directo

Tunkul-teponaztli

Uno de los instrumentos más importantes y reconocidos en el mundo maya es el *tunkul*, “el término en maya yucateco *tunk’ul* está compuesto por dos raíces: *tun*, ‘piedra’ (también *tuunich* en maya) y *k’ul*, ‘sagrado’, lo cual hace que *tunk’ul* se pueda traducir o entender como “piedra sagrada”.³⁷ En su imaginario forma parte de uno de los tambores venerables que permite la comunicación con sus deidades, es también conocido como *teponaztli* en el área central de México, pues se trata de un instrumento sonoro elaborado mediante un tronco ahuecado, posee dos lengüetas de hule hechas por medio de incisiones paralelas y transversales que forman una especie de “H” en el cuerpo del mismo. Una representación más concreta de su elaboración la hace José Bartolomé del Granado Baeza cura de Yaxcabá, quien en 1813 lo describió de la siguiente manera:

Es un madero sólido de figura redonda como una columna, y regularmente de una vara de largo y una tercia o poco más de diámetro; tiene una boca larga casi de extremo a extremo por donde se ha cavado todo el centro hasta dejarlo en la consistencia de una tabla; en la banda opuesta a la boca le forman dos alas cuadrilongas, que nacen de los extremos y se encuentran en medio con un solo corte de sierra que las divide. Para tocarlo, lo ponen boca abajo sobre la tierra, y quedando las alas en la superficie; estas son las que se tocan con dos palos cortos, cuyas puntas están cubiertas de una resina elástica que los hace saltar para no ahogar o confundir el sonido; este es un gran retumbo que hace eco en la tierra con un continuado vé, vé, vé, y es tal que lo he oído en distancia de dos leguas.³⁸

Existen referencias que hacen alusión a los *tunkules* pues de acuerdo con fray Diego de Landa los mayas de Yucatán tuvieron un “atabal de palo hueco, de sonido pesado y triste, que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesta al cabo.”³⁹ Si bien es cierto, no menciona como tal el nombre de dicho instrumento, más las características proporcionadas en ese pasaje nos permiten relacionarlo perfectamente. Cabe mencionar que Landa describe que es

³⁷ Francisca Zalaquett Rock *et.al.*, “La importancia del *tun’kul* en el ritual y canto ceremonial del carnaval de Pomuch, Campeche. Un estudio interdisciplinario”, en *Revista Península*, Vol. 13, no. 2, 2018, p. 101.

³⁸ Bartolomé José del Granado Baeza, “Informe del cura de Yaxcabá (Yucatán 1813)”, en *Edición electrónica de Erik Boot, según la edición de Vargas Rea* (Biblioteca Aportación Histórica), [en línea] <https://www.wayeb.org/download/resources/baeza.pdf>, México, 1946, p. 12.

³⁹ Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, México: Porrúa, S.A., 1978, p. 38.

tocado con una sola baqueta, mientras que Bartolomé del Granado indica que se usan dos. Al parecer existe una evidencia de su ejecución con una sola lengüeta, pintada en una vasija, es considerada el testimonio más temprano entre los mayas (véase figura 2) en el que se vislumbra en efecto la precisión de Landa.



Figura 2. Ejecución de un *tunkul*, Vasija K3007, tomada del catálogo de Justin Kerr.

En esta escena podemos visualizar la presencia de cuatro hombres sentados con distintos artefactos sonoros. El primero del lado izquierdo es quien se muestra tocando el *tunkul/teponaztli* con una sola baqueta, a lado de él, otro músico que toca un pequeño tambor. Del lado derecho podemos ver a un hombre agitando un par de sonajas y a su lado, otro personaje del que no podemos percibir si realmente toca un instrumento musical. Esta referencia “nos permite proponer que en tiempos prehispánicos el tambor horizontal maya se ejecutaba con una sola baqueta cuya punta de resina estaba redondeada”.⁴⁰ Posiblemente en sus inicios fue considerado como un instrumento de finales del periodo Clásico y principios del Posclásico (aunque no se tiene una fecha concreta), por lo que fuera tocado de dicha forma, mientras que a partir de la Colonia con la implementación de dos baquetas permitía una combinación más amplia generando en sí un enriquecimiento de sonidos.

Este inquietante instrumento está de igual manera asociado a la femineidad, por su particular representación redondeada, desde una perspectiva simbólica, el tambor maya de

⁴⁰ Laura Elena Sotelo Santos, “*Xtunkul*: ritmos de carnaval, alas del tiempo. Aspectos del simbolismo del tambor horizontal de madera entre los mayas yucatecos” en Alejandro Sheseña (Coord.), *Religión maya: rasgos y desarrollo histórico*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2013, pp. 318-319.

madera tiene una “connotación femenina y materna, tanto por su material como por sus formas. En él se sintetizan las distintas valencias del árbol cósmico, como centro del universo, eje del mundo y metáfora de la vida, pues el *tunkul* es el corazón del árbol. Su madera se asocia con la longevidad y la fuerza, la resistencia y la conservación.”⁴¹ Otra de las propuestas que se han hecho en cuanto a su significado se relacionan con el acto sexual, algunos elementos permiten darle este sentido: “al *tunkul* se le desatan las cintas que lo envuelven y se le quita la tela que lo cubre. Queda [al descubierto], desnudo. Para ejecutarse se coloca en posición horizontal. Entonces se prepara la unión. En cuanto al simbolismo del sistema del *tunkul*, es claro que la caja de resonancia es el elemento femenino, y la baqueta, es el masculino”.⁴²

La representación excepcional de este instrumento alude a la tierra, la emisión de frecuencias bajas y sonidos graves que permite en cierto sentido relacionarlo con “la creación universal” como ese golpe estallido por el cual todo surgió a partir de un retumbo sonoro. La unión hombre-mujer por el cual se crea la vida de un ser vivo y en su apariencia física como aquellas sus “alas” (véase figura 3) las que representan “la estabilidad del universo, y el pequeño hueco entre ambas, una entrada a la eternidad, [...] además, el tamaño distinto de cada una de las alas emite cualidades sonoras diferentes, por lo que expresan involución y evolución, [y] expresan el ir y venir del tiempo.”⁴³ Finalmente proponer que ante la carga simbólica que representa dicho instrumento, decir, que no pudo haber sido ejecutado por personas “comunes” sino personas como sacerdotes, caciques, o de un alto estatus social.



Figura 3. Teponaztli de Madera (*tunkul*) tomado del Archivo digital de las colecciones del Museo Nacional de Antropología. CONACULTA-INAH-CANON.

⁴¹ *Ibidem*, p. 324.

⁴² *Ibidem*, p. 325.

⁴³ *Ibidem*, p. 327.

Caparazón de tortuga

Boxel ac- áyotl

Dentro de la gran variedad de reptiles y por sus específicos hábitos, han sido representados en el mundo mesoamericano, con connotaciones precisas e interesantes, sin embargo, existe uno de ellos que es muy especial. La tortuga en el universo precolombino, ha sido un animal muy importante y simbólico, puesto que siempre se le ha vinculado con la longevidad, paciencia, y estabilidad. Este peculiar ser que por sus características corpóreas y sus condiciones de adaptación ha tomado protagonismo en los mitos y leyendas de la creación universal, así como también por su caparazón que le ha brindado un reconocimiento único. Básicamente es un ser “aprovechable” puesto que también funge como alimento, mientras que su caparazón duro y resistente, ha sido empleado también como artefacto sonoro.

Entre los mayas suele ser un animal muy representativo pues es uno de los que más abunda en la región. “La importancia de la tortuga es patente en la dieta, como abastecedor de proteínas y en la manufactura de diversos instrumentos con la concha, además de la funcionalidad de ésta para techar chozas, guardar agua, cuna para los niños y ataúd para los muertos.”⁴⁴ Como artefacto sonoro ha sido conocido como *áyotl* en el Altiplano Central, mientras que para los mayas se le ha denominado como *kayab*, *boxel ac*, el cual consiste en una concha de tortuga que es percutida con un asta de venado, si bien es cierto, esta es otra de las características que hace que se reconozca a este instrumento dentro del ámbito musical.

Algunas representaciones de este reptil la encontramos en el Códice Laud y en el Códice Madrid (véase figura 4-a) ya que en la primera imagen se puede mostrar a la diosa *Mayahuel* (deidad del maguey) como si surgiera de las fauces de la tierra, con lo cual se asemeja a un parto, postrándose encima del caparazón de una tortuga (que es la tierra que surge del mar), aludiendo desde mi punto de vista a la fecundidad. Alguna otra propuesta con respecto a esta escena es que el nombre correcto de esta fémica sería “*ayopechtli* o *ayopechcatl*, el nombre significa “aquella en el asiento de tortuga, banco de tortuga”.⁴⁵

⁴⁴ Tomás Pérez Suárez, “La tortuga en las imágenes y mitos mesoamericanos”, en Julieta Aréchiga, *et al.*, (Eds.), *Antropología e Interdisciplina: Homenaje a Pedro Carrasco*, Tomo II, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1998, p. 284.

⁴⁵ Eduard Selser, *Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, p. 108.

En lo que corresponde a la segunda imagen (figura 4-b), se observa a una tortuga con un caparazón cuadrangular, su cabeza con la boca abierta, su cola en forma de voluta y en sus patas sus respectivas garras. “Está pintada de color azul y también hay puntos del mismo color en las patas, que representan gotas de agua. También esta tortuga tiene el pico y el ojo parecido al morfema *ich* que tendría asociaciones con determinadas figuras estelares [...] está representada en posición de vuelo”.⁴⁶ Dadas las formas de representación propias de los códices mayas, resulta arriesgado afirmar que la tortuga está en posición de vuelo; sin embargo es cierto que se asocia con una constelación y que hay tortugas representadas en las bandas celestes en otros pasajes de los códices, por lo que en definitiva es concluyente que la tortuga reúne connotaciones tanto terrestres como celestiales. Es importante añadir que en la representación que comentamos, también aparecen plumas unidas al caparazón, destacando su condición celeste.

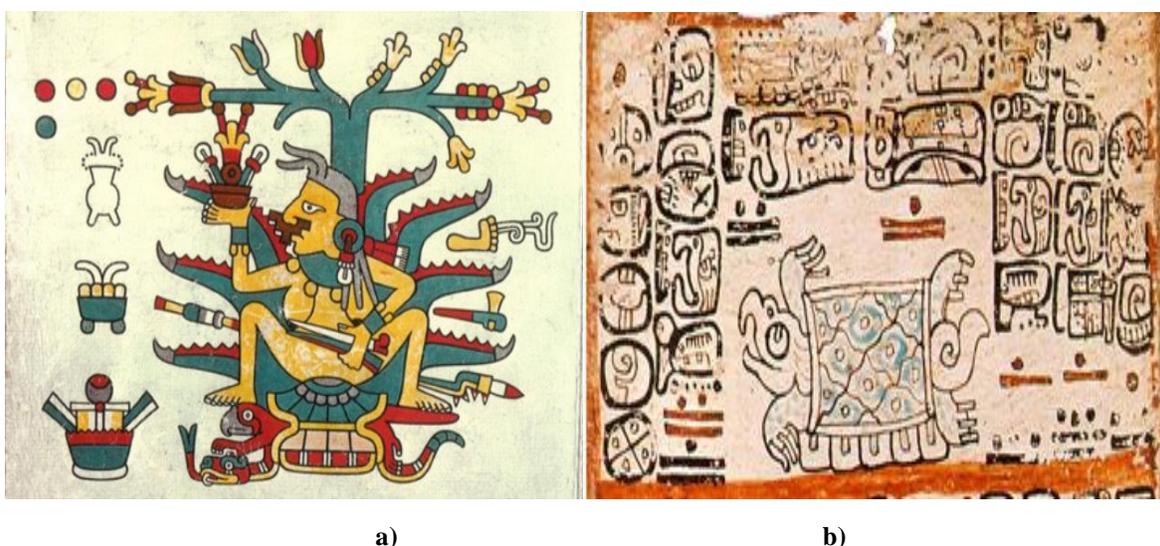


Figura 4. a) *Mayahuel* sentada sobre una tortuga, tomada del *Códice Laud* [en línea]: https://www.academia.edu/3315957/Codice_Laud_Digital_facsimil, b) Tomada del *Códice Madrid* p. 17.

Ahora bien, muy interesante el proceso de transformación a un artefacto sonoro, pues la extracción del caparazón de una tortuga conllevaba al confeccionamiento de la estructura sólida, Landa también hace referencia de su presencia: “[...] y tienen otro instrumento de la tortuga entera con sus conchas, y sacada la carne táñenlo con la palma de la mano y es su

⁴⁶ Ksenia Yamasheva, “La iconografía de los zoomorfos en los Códices Mayas”, en Adrián Maldonado (Coord.), *Los códices mayas: Historia de una civilización*, Rusia, Centro de Estudios Mayas Yuri Knórosov (CEMYK)- Universidad Estatal de Rusia de Humanidades, 2020, pp. 71.72.

sonido lúgubre y triste.”⁴⁷ Esta referencia permite imaginarnos, desde nuestros oídos occidentalizados, la sonoridad "melancólica" que conlleva el caparazón de tortuga y que era usada en diversos tipos de celebraciones rituales, éstas pudieron haber sido interpretadas por todo un cuerpo de especialistas (o músicos), lo que avivaba el momento de cierta carga simbólica.

Existen algunas fuentes iconográficas como los murales de Bonampak o las pinturas en vasijas del catálogo de Justin Kerr (véase figura 5 a y c) en las que podemos mostrar que el *boxel ac* era ejecutado de pie, en el que los hombres y/o especialistas abrazan con una mano y a la altura del tórax el carapacho o en este caso la caja de resonancia del instrumento, mientras que, con la otra mano, sostienen el asta de venado que funge así como el percutor, haciendo de esta manera, surgir el sonido. Por otra parte, en los murales de San Bartolo de Guatemala (figura 5-b) también encontramos una escena en donde un hombre (ubicado al centro de la imagen) percute el caparazón de tortuga sentado, lo que nos puede dictar que dicho instrumento fue muy versátil en cuanto a su ejecución.

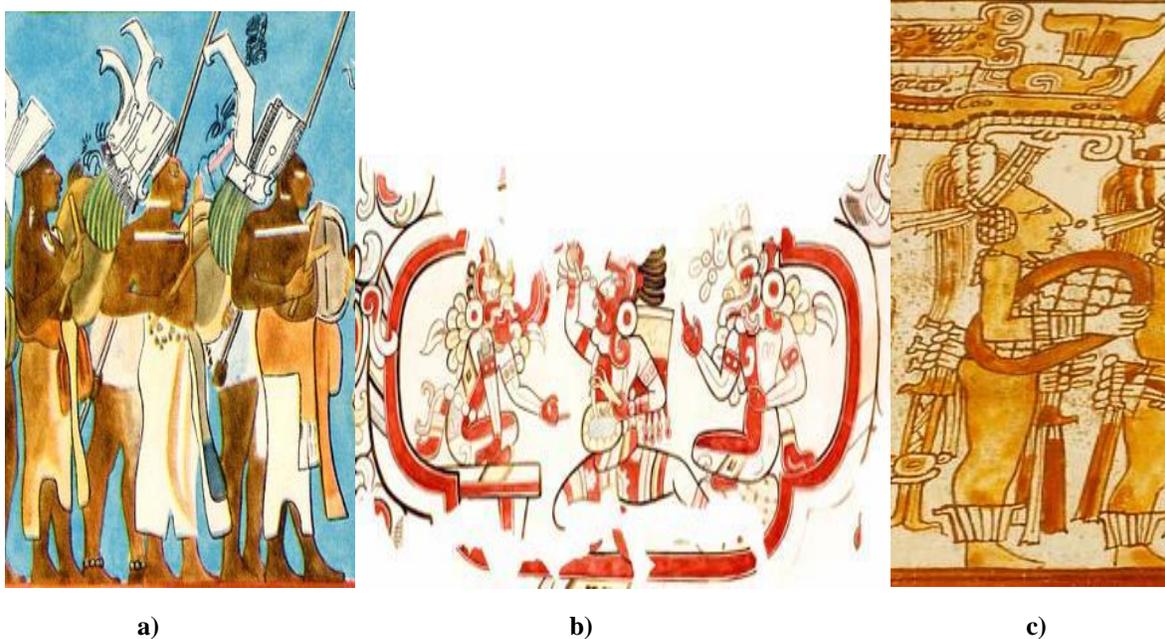


Figura 5. a) Músicos tañendo caparazones de tortuga, imagen desplegada del cuarto I de los murales de Bonampak en *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. Mary Miller y Claudia Brittenham, b) Representación de Heather Hurst, cortesía de Boundary End Archaeology, tomada de <https://americanindian.si.edu/exhibitions/circleofdance/>, c) Vasija k8947, tomada del catálogo de Justin Kerr.

⁴⁷ Landa, *Op. Cit.*, p. 77.

Dentro de la cosmovisión mesoamericana el caparazón de tortuga se ha vinculado a la música, la lluvia, la fertilidad y el nacimiento del maíz. Entre los mayas estaba asociado con la tierra. El mito de la creación universal menciona que el cielo de las aguas primigenias se elevó para después depositarse en un árbol que fungiría como el centro cósmico (la ceiba) de él, se derivaría el plano terrenal el que es representado con el cuerpo de un reptil, sea un lagarto o una tortuga, por lo tanto, la imagen del “gran árbol [es] localizado al centro [que] conectaría los tres planos, el celeste, el terrenal y el inframundo.”⁴⁸

El caparazón de la tortuga alude a lo femenino, el término *ak'* para tortuga, también puede aplicarse a los genitales femeninos; y el asta de venado es típicamente masculina debido a que las astas sólo crecen en los machos. El venado es un animal que está asociado con el sol. Así que vuelve a estar el sonido asociado a la fecundidad. En la referencia al mito de la creación, la tortuga está asociada nuevamente a la tierra. Por tanto existe ésta relación: tortuga-tierra-mujer y asta-sol-hombre.

En un relato maya-kekchí recopilado por John Eric Thompson es la posibilidad misma del acto de fecundar lo que se atribuye el cérvido: Kin, dios del sol, estaba muy triste porque no podía tener relaciones sexuales con su compañera *X'Tactani*, diosa lunar y prototipo de mujer [...]. En otra significativa variante kekchí, el mismo cazador utiliza un asta de venado para “cortar” la vagina de su esposa, de modo que ambos elementos pezuñas y astas intervienen de manera equivalente como instrumentos de fecundación o como herramientas que propician la fecundación.⁴⁹

Podemos comprender que el papel del cérvido junto a la tortuga es más que esencial en el acto de la procreación, de tal manera que se vuelve todo un ritual la cacería de dichos animales (venados), pues en esencia son místicos, espirituales y sacrificiales quienes determinan también la unión con sus deidades. Son ellos quienes portan elementos que propician la germinación y procreación, asociando sus astas con la virilidad y el caparazón de tortuga con la fecundidad, además de contar con sus grandes capacidades de reproductibilidad se sumaría la de musicalidad, mismas que se efectuaban en los rituales.

⁴⁸ Miguel Guevara Chumacero *et al.*, “La tortuga en Tabasco: comida, identidad y representación”, en *Estudios de cultura maya*, vol.49, 2017, p. 100.

⁴⁹ Guilhem Oliver “El papel fecundador del venado en los mitos“ en *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica, tras las huellas de Mixcóatl “Serpiente de nube”*, México, Fondo de cultura Económica, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 268.

1.3.1.3 De percusión por golpe indirecto

Sonajas

Estos instrumentos también conocidos por agitación han estado presentes en todas las culturas precolombinas y se han considerado de los más antiguos. Se caracterizan porque el generador de su sonido es emitido cuando el hombre los sacude, por lo que su composición morfológica permite de manera natural el surgimiento de los sonidos. Otra cuestión particular de dichos artefactos es la manera en que fueron fabricados, pues si bien es cierto, han sido obtenidos con elementos como el barro o los guajes en donde en su interior se resguardan semillas o pequeñas piedrillas que están sujetas al cuerpo principal del mismo, otras veces fueron elaborados de objetos más resistentes y duros, estos al ser chocados entre sí, sacudidos como bien ya lo dijimos, permitían emitir sonidos.

Algunos autores como Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda mencionan que existen diversos tipos de sonajas como aquellas que no poseen un soporte de donde sostenerlos o aquellos otros que si los poseen de forma natural y otros más a los que se les añade al cuerpo del instrumento,⁵⁰ de forma que sea más fácil su manejo. Podían variar el material con el que estuvieron contruidos y además los tamaños en que eran elaborados. Este instrumento es también conocido para los mexicas como *ayauhchicahuaztli* “sonajas de niebla” asociado con las peticiones de lluvias y también relacionado con el dios del maíz. Sahagún menciona la presencia de dicho instrumento en este pasaje:

Usábase también en esta solemnidad de unas sonajas que iban en unos báculos huecos que sonaban como cascabeles ó casi: sembraban también delante de él un maíz tostado que llaman *mumuchtli*, que es una manera de maíz que cuando se tuesta rebienta y descubre el meollo, y se hace como una flor muy blanca: decían que estos eran granizos, los cuales son atribuidos a los dioses del agua.⁵¹

⁵⁰ Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*. Tomo I, México, Universidad Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1991.

⁵¹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las Cosas de Nueva España*, Tomo I, México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdes, 1829, p. 26.

Por tanto, eran artefactos empleados en algunos rituales de lluvia que hacían de esta forma fertilizar la tierra para la abundancia del maíz, que como recordemos fue la base alimenticia en toda Mesoamérica.

Otro tipo de instrumento dentro de esta clasificación es el también conocido como “palo de lluvia” cuyo sonido generado por su movimiento parece justamente aludir a las gotas de agua que caen, lo que le da el sentido propiciador de fertilidad, lo podemos encontrar en diversas fuentes como en los dinteles de Yaxchilán (véase figura 6-a) cuya forma asemejaría a un bastón de mando, de una altura similar a la de una persona, posiblemente elaborado de madera y recubierto con papel o tela, con plumas y adornos en la parte superior del asta, además de que está siendo sujetado por un gobernante maya (Pájaro Jaguar IV) quien también porta indumentaria de plumas, adornos en las rodillas y un gran pectoral como si fuese un danzante. “Es frecuente encontrar representados a los antiguos soberanos mayas con ciertos objetos simbólicos del poder que les ha sido otorgado por los dioses y vinculado al cielo y a la energía fecundante que de ahí procede”.⁵² Siendo, por tanto, un instrumento cuya apropiación fecundante también fungiría como símbolo del poder político.

Otra representación de dicho instrumento lo encontramos entre los mexicas (figura 6-b), al cual se le ha denominado como *chicahuaztli* y está relacionado con la deidad de *Xipe Tótec* que quiere decir “Nuestro señor el desollado”. *Tlacaxipehualiztli* término náhuatl cuya traducción más aceptada ha sido “desollado de hombres”, es una de las fiestas en honor a esta deidad celebrada el día del equinoccio primavera en donde se efectuaban sacrificios de tres clases: en donde se les arrancaba el corazón, el de gladiador en donde se les arañaba antes de comenzar el combate y por último el sacrificio por flechas, al término de estos actos eran desollados por completo. Como sacrificadores contamos con el emperador, *Huey Tlatoani* gran organizador, la nobleza, sacerdotes y militares, acompañados de cantos y bailes, en donde la música fue imprescindible en cada momento del acto ritual. El *chicahuaztli* presente en el ritual mencionado, ha sido considerado como el sonajero determinante de *Xipe Tótec* y de ciertas divinidades agrarias, cuyo receptáculo

⁵² Laura Elena Sotelo Santos, *Yaxchilán*, México, Gobierno del Estado de Chiapas- Espejo de Obsidiana, 1992, p. 135.

probablemente contenía semillas que cuando se agitaban causaban un ruido de traqueteo.⁵³ De acuerdo con Soustelle, este dios portaba dicho artefacto y lo usaba para evocar con su sonido las lluvias que habrían de fertilizar los campos áridos y recubrirlos de vegetación,⁵⁴ por lo tanto, podríamos relacionarlo como el dios de la fecundidad de la tierra, como un rayo solar dador de vida.

En los murales de Bonampak (figura 6-c) también podemos encontrar a un grupo de hombres portando y agitando este otro tipo de sonajas que para los mayas fue identificada con el nombre de *zoot*, siendo ésta una especie de maraca elaborada de un tecomate, podían variar en cuanto a su tamaño y el número de semillas en su interior lo que fue un aspecto que alteraba el tipo de sonido emitido.

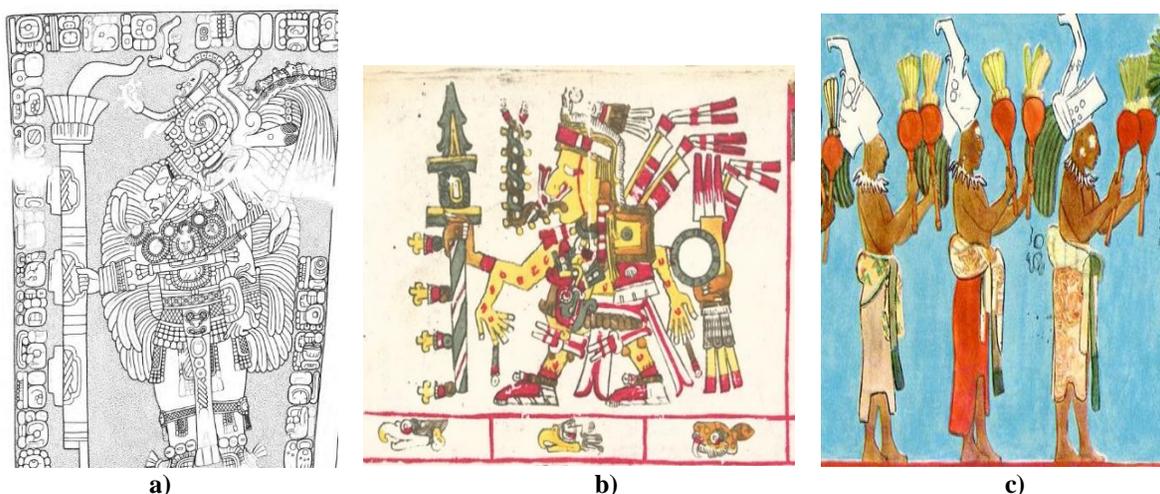


Figura 6. a) Dintel 33 de Yaxchilán. Pájaro Jaguar IV portando un bastón (musical), dibujo basado en Graham, b) Xipe Tótec empuña un *chichahuastli*, tomado del *Códice Borgia*, p. 49, c) Hombres tocando sonajas (*zoots*), imagen desplegada del cuarto I de los murales de Bonampak en *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. Mary Miller y Claudia Brittenham.

Como en cada instrumento sonoro, la construcción enfocada a la dureza, al material, al tamaño y en el caso de los cascabeles al número de semillitas o piedras introducidas en el cuerpo del mismo, respondían a producir efectos determinados, no eran para todos el mismo sonido, sino que este cambiaba de acuerdo a sus componentes y manera de fabricación. Por una parte, los ruidos emitidos por aquellas de un tamaño menor podrían parecer dulces, tranquilos y apacibles, mientras que las de mayor tamaño, proporcionaban una mayor

⁵³ Anne-Marie Vié-Wohrer, *Xipe Totec, Notre Seigneur L Xipe Totec. Notre Seigneur l'Écorché*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, pp. 30-33 y 88-91.

⁵⁴ Jacques Soustelle, *El universo de los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 132-133 y 179.

sonoridad y brillantez, con lo cual pasaron a convertirse en un artefacto sonoro esencial en Mesoamérica.

Cascabeles

Estos pequeños artefactos también fueron muy comunes en la musicalidad precolombina, estaban formados por un recipiente hueco con una pequeña abertura o incisión sobre su propio cuerpo, en la cual solían llevar semillas, piedras o cuentas en su interior y que al ser sacudidos producían sonidos. Fueron elaborados con distintos materiales entre ellos algunos metales como el oro y el cobre, también de pequeños caracoles del género *oliva* y algunos otros hechos de barro cocido. Muchas de las representaciones de ellos tienen formas simples (redondas) y también complejas como las antropomorfas y zoomorfas (véase figura 7).

Los cascabeles se usaban como collares, también se colocaban en forma de falda en la cintura, en cintas atadas a los puños, a los tobillos o de igual forma a un aro, dándole forma de sonajero que con el movimiento corporal de manos y pies producían sonido. Fueron conocidos como *coyolli* y *oyohualli* (cascabeles y campanillas) quienes se asociaban a *Coyolxauhqui* "la de cascabeles en la cara" diosa de la luna. El sonido del *oyohualli* era una metáfora del campo de batalla, en donde "se tiende el polvo entre los cascabeles"⁵⁵ también eran utilizados en fiestas y rituales como parte del atavío de los danzantes, lo que los convierte también en productores de sonidos. No sólo mueven el cuerpo porque sí, sino que también con sus desplazamientos corporales contribuyen a la construcción del universo sonoro ritual.



Figura 7. Cascabel zoomorfo de la cultura maya, tomada del Museo Nacional de Antropología e Historia.

⁵⁵ Luis Antonio Gómez Gómez, "Los instrumentos musicales prehispánicos" en *Revista de Arqueología Mexicana*, Vol. 16, no. 94, 2008, p. 40.

1.3.2 Membranófonos

Son instrumentos que al igual que los idiófonos pertenecen a la familia de percusiones pero que a diferencia de los primeros suenan a partir de membranas tensadas elaboradas de cuero o de piel de animal, lo que significa que el generador del sonido se da cuando sus membranas vibran al ser frotadas o percutidas directamente con las manos, con baquetas o con artefactos metálicos. A su vez pueden contener una diversidad de formas: tubulares, cilíndricas, de copa, en forma de “U” o semiesféricas, los tamaños también podían variar, teniendo evidencias de instrumentos grandes, medianos y pequeños.

1.3.2.1 De percusión

Zacatán-huéhuatl

Están elaborados por una caja de resonancia cilíndrica y pueden contener una o dos membranas que recubren los bordes del cilindro. Uno de los tambores más representativos de esta categoría entre los mayas es el *zacatán* también conocido como *huéhuatl* en el Altiplano Central. Este fue un tambor sencillo vertical y ahuecado de la parte inferior por ambos lados, que llegaba a medir hasta metro y medio de altura, el cual se colocaba sobre el piso y era ejecutado con las manos, podían contener diseños pintados sobre su madera que fue el material con el que estaban elaborados, nogal, arcilla o encino y por supuesto la membrana que recubría la madera era de piel de animal, principalmente de venado o jaguar.⁵⁶ Podemos encontrarlo representado en una variedad de fuentes como en los murales de Bonampak, en la cerámica maya así como en algunos Códices, el *Borbónico* es un ejemplo de ellos (véase figura 8 a, b y c).

Algunas referencias mencionan que este instrumento era tocado por una persona vieja o de edad avanzada, debido a que poseían saberes ancestrales y podían transmitirlos a través de los sonidos emitidos por su artefacto sonoro, “además, tenía que ser erudito en las antiguas tradiciones y capaz de cantar”⁵⁷, por lo que no es de extrañar que muchas veces se le

⁵⁶ María del Pilar Regueiro Suárez, “Música, canto y danza: un acercamiento iconográfico a las manifestaciones musicales mayas del periodo Clásico”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 69.

⁵⁷ Guy Stresser-Péan, *El Sol-dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la sierra de Puebla*, México, Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2011, p. 154.

representara junto a la acción del canto, tal cual se muestra en un pasaje del *Códice Borbónico* (figura 8- c) en donde se representa al dios *Macuilxóchitl* tocando el *huéhuetl* con ambas manos, derivando de su boca dos volutas seguidas del signo del canto. Esta referencia puede indicarnos que no sólo se producían sonidos emanados de los artefactos, sino que también se acompañaban de la palabra cantada, al igual que con la danza.

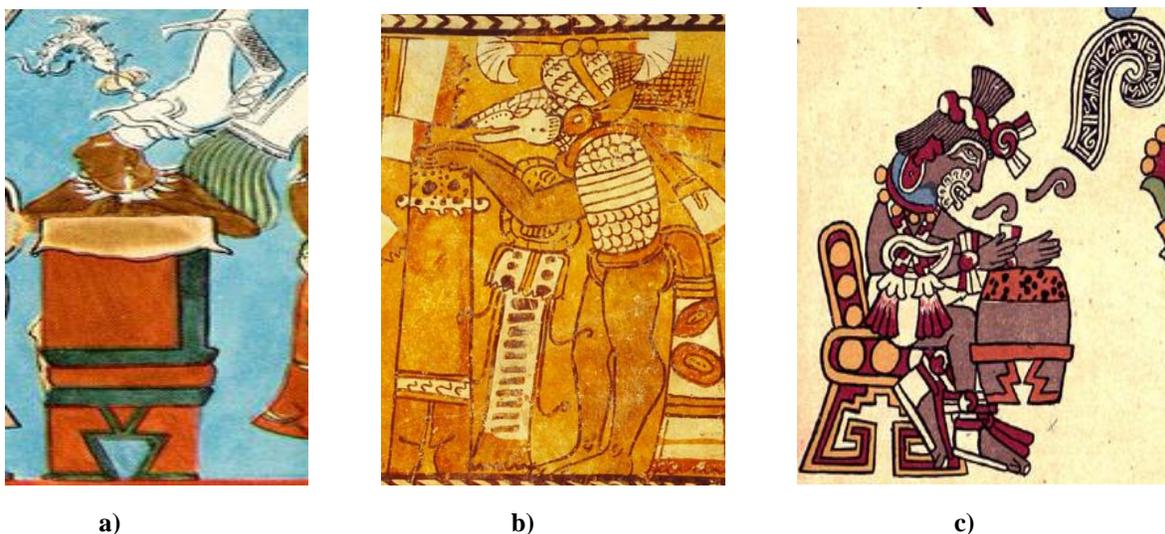


Figura 8. a) Hombre percutiendo el *zacamán*, imagen desplegada del cuarto I de los murales de Bonampak en *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. Mary Miller y Claudia Brittenham, b) Vasija K3040, tomada del catálogo de Justin Kerr, c) Hombre percutiendo el *huéhuetl*, tomada del *Códice borbónico*, p. 4.

El *zacamán* ha estado relacionado además con eventos militares y funerales pensándose que fueron percutidos por guerreros o familiares de aquellos muertos en batalla o de igual forma tañidos en aquellos rituales sacrificiales para acompañar además a los cantos, bailes y representaciones escénicas de las mujeres, como bien podemos visualizar en el contexto de la cámara I de los murales de Bonampak, en donde se muestra una procesión de músicos y de danzantes que realizaban sus respectivas actividades a la par. Otra característica peculiar de este instrumento es que también existen pasajes en las que se le representaba junto al *tunkul/reponaztli* (véase figura 9) lo que aludiría a un “repertorio” más completo y rítmico.

Estos dos instrumentos estaban tan acordes, que daban en su sonido una bastante buena armonía, y acompañaban estos instrumentos varios y diversas clases de aires y canciones [...]. Cantaban y bailaban todos al son y cadencia de estos instrumentos con tan bello orden y tan

bello compás o acuerdo, tanto en las voces como en el movimiento de los pies, que era cosa agradable de ver [...].⁵⁸



Figura 9. Conjunto de hombres y mujeres alrededor de quienes tocan un *teponaztli* y un *huéhuetl*, tomado de “Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme”- *Códice Durán*, recuperada de <https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/duran/duran.html>.

La curiosa representación de estos dos instrumentos juntos nos hace pensar que tienen un significado más allá del simplemente producir “música rítmica” sino que es un valor metafórico que nuevamente alude al acto sexual ya que podemos observar en la imagen (figura 9) a seis parejas de danzantes en el orden hombre-mujer tomándose de la mano, quienes se encuentran rodeando a la pareja instrumental, es decir, al *huéhuetl/zacatán* o tambor vertical al que se le ha asociado con la parte masculina, y por otra parte, al *teponaztli/tunkul* vinculado a la femineidad, “mientras que el *teponaztli*-mujer está por lo regular acostado, el tambor-hombre debe estar siempre levantado verticalmente sobre el suelo. Es una especie de falo en erección.”⁵⁹ Refiriéndose entonces a que el acto de tocar dichos artefactos sonoros junto a la distribución de los danzantes responde a los términos de fecundidad, creación y dualidad que son un factor importante de toda la cosmovisión mesoamericana.

⁵⁸ Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 336.

⁵⁹ Stresser- Péan, *Op. Cit.*, p. 157.

1.3.2.2 De fricción

Tambor de fricción

Ante el estudio de los instrumentos musicales se ha deducido que no existió ningún cordófono durante la época precortesiana, entiéndase a éstos como los artefactos musicales que producen sonidos por medio de las vibraciones de una o más cuerdas. Aunque existe una evidencia correspondiente a un vaso policromo maya que “aparentemente” da la impresión de ser un cordófono y que a pesar de que algunos autores creen que es la única fuente que lo avala como un instrumento de cuerda, podemos deducir que se trata sólo de un membranófono de fricción.

Este corresponde al catálogo de Justin Kerr K5233 (véase figura 10) en el que se puede apreciar a un danzante y a dos instrumentistas. La idea del tambor de fricción ha sido planteada y abordada por algunos especialistas como Arturo Chamorro, Roberto Rivera y R. y Norman Hammond. “Según el *New Grove’s Dictionary of Musical Instruments* (1984) (*Nuevo Diccionario de Instrumentos Musicales de Grove*), el tambor de fricción es un membranófono cuyo sonido se produce por fricción directa o indirecta”.⁶⁰ La primera forma se tañe con las manos humedecidas y con una resina por medio de un palillo que es introducido por un agujero de la membrana del instrumento, permitiendo su vibración. Por otra parte, las membranas de los de fricción indirecta vibran a través de un palillo o cuerda que verticalmente traspasan la caja de resonancia, produciendo así su sonido,⁶¹ lo que nos daría a entender que el artefacto de la vasija K5233 estaría en ésta última categoría.



Figura 10. Vasija K5233, tomada del catálogo de Justin Kerr.

⁶⁰ John A. Donahue, “Aplicando la arqueología experimental a la etnomusicología: Recreación de un antiguo tambor de fricción maya a través de distintas líneas de evidencias”, en FAMSI [en línea]: http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/articles/friction_drum/, fecha de última actualización, 2002, fecha de consulta, 12 de junio de 2020.

⁶¹ Regueiro Suárez, *Op. Cit.*, p. 72.

1.3.3 Aerófonos

Son aquellos instrumentos musicales que producen su sonido a través de la vibración del aire, lo que hace que el instrumentista concentre el gas (al soplarle) en el cuerpo del objeto, dependiendo de la manera en que el hombre sopla estos instrumentos es la intensidad o volumen que producirá (referente al timbre tanto suave como grave). Otra característica es que también en el mundo prehispánico existían aerófonos que no necesitaban de un ejecutante puesto que sonaban gracias a la fuerza con la que golpeaba el aire. Por lo general podemos encontrar en esta categoría una diversidad de flautas, caracoles, trompetas, silbatos y ocarinas.

Flautas

Este es uno de los instrumentos más remotos en toda la historia de la música, pues se tiene registro de su presencia desde las culturas más antiguas como la egipcia, griega y romana, muchas de ellas elaboradas de carrizo. Para las culturas mesoamericanas este artefacto fue muy importante y también utilizado en diversas actividades, su elaboración consistía en hacer una capa plana de barro dispuesta sobre un palo ancho, envolviéndolo como si fuera una funda. De la misma forma hacían un ejercicio parecido de un volumen más pequeño, éste para realizar la embocadura de la misma. “Luego ambas partes se anexaban y se creaba la boca sonora seccionando parte de la embocadura para conformar una muesca, donde se perforaba un agujero hacia la cámara de resonancia. Por último, se perforaban los obturadores y se le daba los acabados estéticos deseados”.⁶²

Podemos concretar que la condición de su morfología las podía diferenciar de otros instrumentos de viento contando con cierto número de elementos esenciales que las caracterizan (véase figura 11), esto hace que podamos dejar en claro la estructura física de las flautas que en general, estuvieron presentes en el territorio mesoamericano.

-Aeroducto: También llamado canal de insuflación, es el área del aerófono de filo que coloca el ejecutante entre sus labios para soplar y generar de esta manera el sonido. Podemos encontrar

⁶² Emma Elena Martínez Rosales, “Acercamiento a la cultura musical del Clásico tardío en el oriente de el Salvador: Un estudio arqueomusicológico de los artefactos productores de sonido del sitio Asanyamba”, Tesis de Licenciatura, Universidad Tecnológica de el Salvador, 2015, p. 82.

aeroductos de diferentes tamaños y formas. El largo del aeroducto no afecta el sonido del instrumento.

-Filo o bisel: Es el área en donde la corriente de aire choca y vibra. Éste puede ser de muchas formas, pero generalmente es rectangular.

-El cuerpo o cámara: Puede ser de forma globular o tubular, es la llamada caja de resonancia, y es en donde el sonido es amplificado y se determinan los armónicos en la ejecución.

-Remate o campana: Es el lugar por donde sale el sonido, o en algunas ocasiones, funge únicamente como elemento decorativo.⁶³ Cabe mencionar que no todas poseen este elemento pues muchas veces sólo fue utilizado como un adorno.

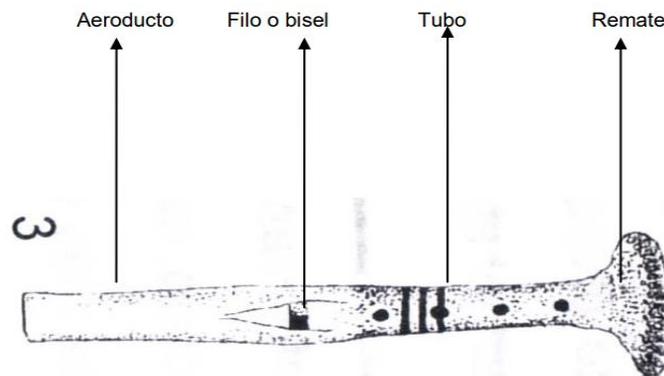


Figura 11. Morfología de una flauta, tomada de Alondra V. Delgado Reyes, Usos y funciones de los artefactos sonoros procedentes de los barrios prehispánicos de México-Tlatelolco, ¿Sonido humanamente organizado? (2017), p. 126.

Se sabe que las primeras flautas en Mesoamérica eran las que tenían cuatro orificios sobre el tubo o cuerpo del instrumento, llevando a cabo un sistema pentafónico, es decir, que podían emitir cinco sonidos diferentes. Fueron conocidas como *tlapitzallis* siguiendo el mismo patrón de flauta recta de una sola caña o bien de barro. Posteriormente se fue incrementando la diversidad de éstas en cuanto a su estructura, lo que significó la presencia de flautas múltiples de diversos tubos (dobles, triples hasta cuádruples) (véase figura 12-a) y por supuesto, la temática de su construcción, si tenían forma antropomorfa y zoomorfa, todos estos aspectos enriquecieron la diversificación para alterar la altura de los sonidos producidos

⁶³ Alondra Viridiana Delgado Reyes, “Usos y funciones de los artefactos sonoros procedentes de los barrios prehispánicos de México-Tlatelolco. ¿Sonido humanamente organizado?”, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2017, p. 125.

en su ejecución además de considerarse un artefacto muy práctico de transportar (véase figura 12 b y c).

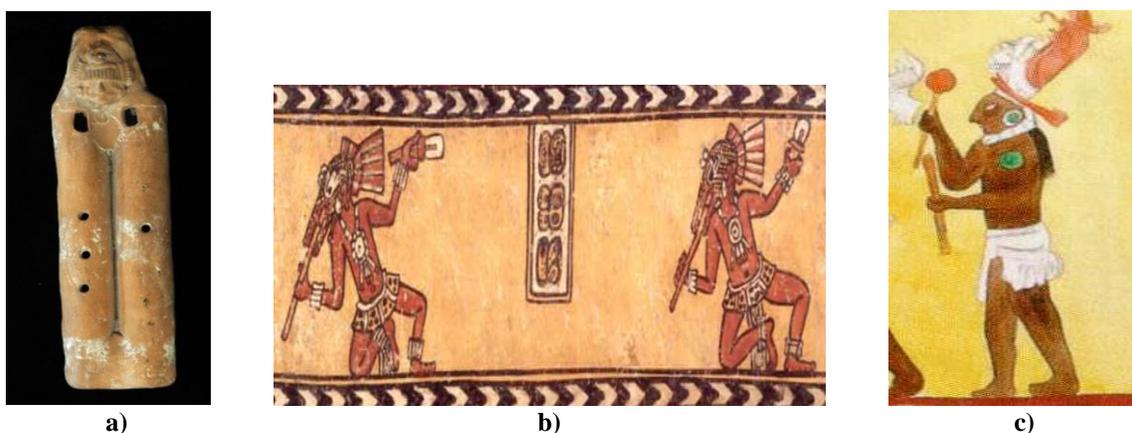


Figura 12. a) Flauta procedente de Jaina Campeche, embocadura indirecta con cuatro agujeros, cámara doble, fotografía de Andrés A. Medina, Grupo cultural maya, Museo Fuerte San Miguel, Campeche, b) Gemelos del *Popol Vuh*, *Hunahpú* e *Ixbalanqué* tocando flautas y sonajas, vasija K6995, tomada del catálogo de Justin Kerr. c) Hombre con flauta y maraca en mano, imagen desplegada del cuarto I de los murales de Bonampak en *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. Mary Miller y Claudia Brittenham.

Caracoles marinos

Los moluscos y las conchas fueron parte imprescindible de los pueblos mesoamericanos especialmente entre los mayas, puesto que al estar cerca del mar y de las cuencas fluviales tuvieron mayor acceso a ellos, haciéndolos parte de su alimentación. Fueron confeccionados como artefactos y utilizados en diversos contextos, pues al ver que tenían una estructura dura y resistente, el hombre no dudó en usar la materia prima de su cuerpo para fabricar con ellos diversos objetos, entre ellos, los instrumentos musicales. Podemos decir, que los artefactos sonoros de este tipo son aerófonos elaborados con el cuerpo natural de una concha de caracol, normalmente de los gasterópodos pertenecientes a estas especies: *Fasciolaria*, *Busycon*, *Strombus gigas*.

Para su elaboración, (véase figura 13-a) “la concha es seccionada al nivel del ápex [la punta superior de la concha], generalmente en las coyunturas de las vueltas; el corte se hacía mediante el desgaste generado por una cuerda en tensión, posteriormente se procedía a retirar una pequeña sección nuclear de la columella para la exitosa insuflación de aire”.⁶⁴ Una

⁶⁴ Martínez Rosales, *Op. Cit.*, p. 124.

vez hecho el respectivo corte de la concha se soplabla directamente al instrumento o bien, se añadían embocaduras de barro que permitían una mayor regulación sonora.

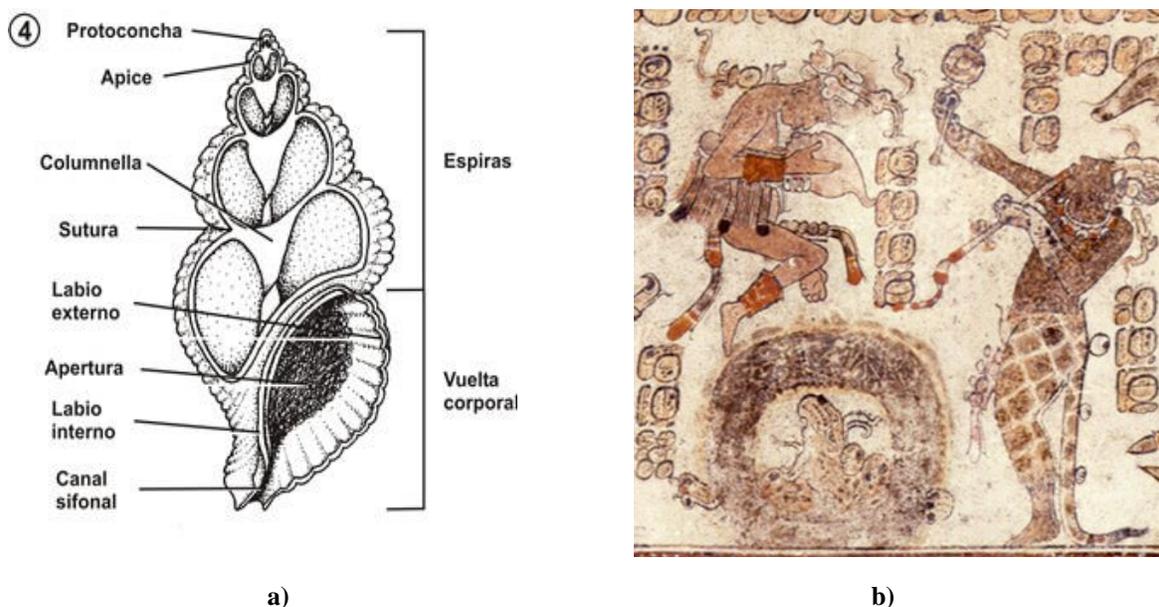


Figura 13. a) Diagrama de las secciones de la concha de caracol. Recuperado de <https://www.bioscripts.net/zoowiki/temas/12C.html>, b) Héroes gemelos del *Popol Vuh*, *Hunahpú* e *Ixbalanqué* tocando trompeta de caracol, sonaja y flauta tubular, vasija K791, tomada del catálogo de Justin Kerr.

Muchas representaciones de las conchas de caracol también formaban parte de los atavíos de las deidades, sacerdotes, así como danzantes, contenían diseños diversos como glifos coloridos pintados sobre sus cuerpos además de realizarles algunos pequeños orificios sobre su propia superficie que servían para colgarlas con cintillas al cuello, asimismo, dichos orificios sirvieron para alterar la altura de los sonidos. “Estos instrumentos estaban relacionados con el sonido estridente, fuerte, generado por el viento [...], considerados como una señal de alarma en momentos en que se acercaban los enemigos de un pueblo”.⁶⁵ Es por ello que se pueden encontrar sus representaciones en diversos pasajes como procesiones de carácter fúnebre, militar y ritual. El caracol por su propia naturaleza y sus propiedades marinas está vinculado con la vida primigenia, la fecundidad y el sonido atrapado en él como primera expresión de la existencia humana en el universo, [tal como se representa en la cerámica pintada maya de Justin Kerr donde los héroes gemelos del *Popol Vuh* tocan una

⁶⁵ Francisca Zalaquett Rock, *et. al.*, “Estudio arqueoaústico de trompetas de caracol prehispánicas mayas”, en Martha Iliá Nájera, Laura Sotelo, *et. al.* (Eds.), *Entramados sonoros de tradición Mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 89.

trompeta de caracol, una sonaja y una flauta] (figura 13-b).⁶⁶ Es símbolo de la palabra, del canto siendo representado como una voluta naciendo del corte transversal de un caracol.

Trompetas

Estos instrumentos se caracterizan por su peculiar tamaño y morfología, pues se trata de un artefacto conformado de un tubo cilíndrico, alargado y recto que, por uno de sus extremos, el más distante, tiende a terminar en forma acampanada, es por éste medio en donde se expulsa el sonido, por su parte no contiene en su estructura embocaduras, únicamente un hueco en la parte inicial o en la entrada del tubo, tampoco contiene orificios de digitación por lo que su sonido se emite a partir de la manera en que el hombre sopla, haciendo que el aire se concentre por todo el cuerpo del instrumento, conteniendo las vibraciones, pudiendo así, producir sonidos.

Las trompetas fueron creadas de corteza de árbol, de tubos rectos de bambú, carrizo que normalmente terminaban en una campana hecha de alguna raíz, o barro⁶⁷ de igual manera fueron elaboradas de madera o cerámica. La forma de ejecución se daba porque cuando los labios del ejecutante tocaban el arillo del instrumento ejercía un poco de tensión para que, mediante un soplido y conteniéndolo en el artefacto, éste vibrara, produciendo un zumbido, lo que actualmente podemos conocer como una “trompetilla”.⁶⁸ El tamaño es sumamente importante y variado puesto que de estos elementos dependía la forma en que se escuchaban los sonidos, entre más larga o grande era la trompeta, más grave era su sonido, por el contrario, mientras más pequeña o corta, más agudo.

Entre los mayas estas trompetas recibieron el nombre de *hompak* y se tienen evidencias de su presencia en los murales de Bonampak, así como algunas escenas de vasijas policromas mayas (véase figura 14 a y b). Diego de Landa en su obra *Relación de las Cosas de Yucatán* alude a dichos artefactos: y “tienen trompetas largas y delgadas de palos huecos,

⁶⁶ Gerardo Izquierdo Díaz, Giselda Hernández Ramírez, “El caracol como expresión del sonido, la fertilidad y su relación con el agua” en *Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural, Tercio Creciente*, no. 11, 2017, p. 38.

⁶⁷ Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968, p. 49.

⁶⁸ Alejandro N. Méndez Rojas, *et. al.*, “Tipología de los instrumentos musicales y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el norte de México”, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 109.

y al cabo unas largas y tuertas calabazas”.⁶⁹ Como tal no menciona su nombre, pero por sus características podemos concretar que fueron otro tipo de trompetas (estilo cerbatana) en que la caja de resonancia, donde se acumulaba el sonido, era una especie de tecomate grande, que permitía emitir un sonido de mayor altura y fuerza, tal como podemos verlo en una representación de una vasija maya (figura 14-c).

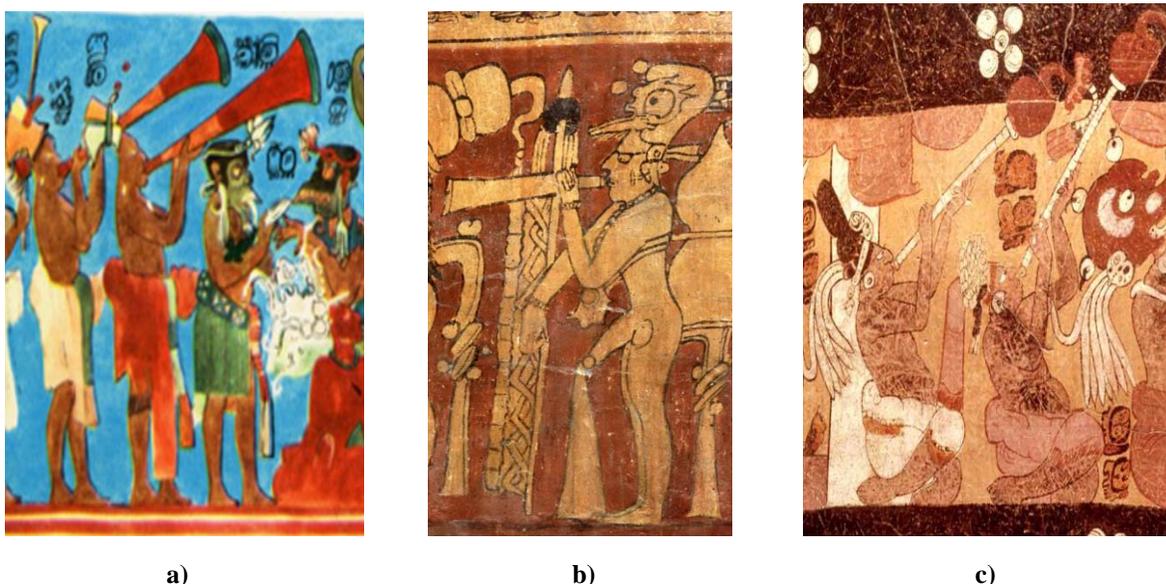


Figura 14. a) Hombres tocando trompetas- *Hompak*, imagen desplegada del cuarto I de los murales de Bonampak en *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. Mary Miller y Claudia Brittenham, b) vasija K4625, c) vasija K1210, tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Este tipo de trompetas, estilo cerbatana podemos diferenciarla porque su estructura es más evidente, ya que estuvieron elaboradas de una varilla estrecha de madera, que llegaba a medir hasta un metro y medio con una forma cilíndrica, en la que se produce el sonido al colocar los labios elásticamente tensos del instrumentista en uno de sus extremos (en donde se encontraría la boquilla) los cuales interrumpen periódicamente la corriente del aliento⁷⁰, en el otro extremo lleva adherida un tecomate de mayor tamaño (que fungiría como el terminado acampanado de las otras trompetas) para producir y amplificar los sonidos.

Podemos decir que los contextos en los que se usan estas trompetillas están relacionados con las procesiones de carácter ritual, tal como lo podemos ver en los pasajes

⁶⁹ Landa, *Op. Cit.*, p. 38.

⁷⁰ Luis E. Rosada, Osmundo V. Villatoro, “La trompeta maya, búsqueda y encuentro”, en *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2001* (editado por J.P. Laporte, H. Escobedo y B. Arroyo), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2002, p. 686.

de los murales de Bonampak, pero también en batallas debido a que su sonido especialmente fuerte y grave sirvió como una señal de alerta para combatir al enemigo. No cabe duda que también su representación (en forma de cerbatana) se ve presente en los mitos de la creación como en el *Popol Vuh* en el cual se describen a los héroes gemelos cuando derribaban y tiraban de su cerbatana a los pájaros que encontraban por su andar.

Silbatos

Los silbatos junto con las ocarinas conformaron en su mayoría, un elevado número de instrumentos musicales encontrados en contextos arqueológicos, esto nos indica que posiblemente sea a su morfología, la manera “relativamente sencilla” para elaborarlos, además de su tamaño (dado que eran artefactos pequeños), hayan sido las razones por las que se produjeron en mayor cantidad. Los silbatos son aerófonos de forma globular o tubular (véase figura 15) que en su estructura no poseen un obturador o algún elemento como un orificio de digitación que permitiera la alteración del sonido, por lo que este es logrado por el aire que se insufla en su interior. Algunos poseían más de una cámara de resonancia, como los silbatos dobles, así como diversas formas tanto antropomorfas como zoomorfas.

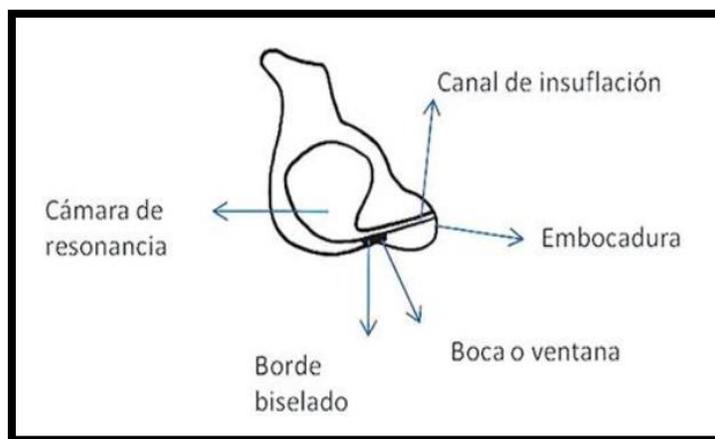


Figura 15. Características principales de los silbatos, dibujo de Hugo Brizuela, recuperado de <http://www.scielo.org.mx/img/revistas/ecm/v54//0185-2574-ecm-54-155-gf3.jpg>.

Estos instrumentos fueron elaborados de carrizo, cerámica o barro y muchas veces se caracterizaron por la manera en que fueron utilizados, en procesiones, en rituales fúnebres y en contextos de guerra tal como hace referencia Landa “Tienen silbatos [hechos con las]

cañas, [...] y con estos instrumentos hacen son a los valientes [...]”⁷¹ lo que nos hace suponer que el escuchar el silbido de dicho artefacto fungía como un signo bélico en señal de alerta frente al enemigo, asimismo, estuvieron relacionados para imitar diversos animales, especialmente a distintas especies de aves (véase figura 16).



Figura 16. a) Silbato antropomorfo de cerámica, b) Silbato Zoomorfo de cerámica, proceden de Jaina, Campeche, Clásico Tardío (600- 850 d.c.), tomadas de Grupo Cultural Maya, Archivo digital de las colecciones del Museo Nacional de Antropología, CONACULTA_ INAH_ CANON.

Dicho lo anterior, podemos inferir que respecto a las representaciones de aves tanto en estelas, pintura mural y contextos arqueológicos, como en otros objetos de cerámica o barro, sirvieron como símbolos de poder entre los nobles, “quienes pregonaban su capacidad de volar, trascender el mundo terrenal y entablar comunicación con las entidades sagradas”.⁷² Así, en algunos otros casos, elaboraban estos artefactos con la imagen de otros animales, entre ellos uno muy importante, el mono, el cual podemos encontrar en los relatos míticos de la creación universal como lo es el *Popol Vuh*, en donde también se les vincula como artesanos, artistas, pintores e instrumentistas.

Indudablemente podemos decir que la manufactura de estos artefactos implicaba un conocimiento del medio natural en el que el hombre se encontraba, observando los

⁷¹ Landa, *Op. Cit.*, p. 38.

⁷² Vanessa Rodens, Gonzalo Sánchez, “Aerófonos mayas prehispánicos con mecanismo acústico poco conocido” en Martha Iliá Nájera, Laura Sotelo, *et. al.* (Eds.), *Entramados sonoros de tradición Mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 68-69.

fenómenos sonoros que formaban parte de su vida cotidiana para poder plasmarlos posteriormente, en un instrumento musical. No sólo se trató de dominar técnicas de construcción sino también de la acústica y la organología. Esto nos hace suponer que dentro del gremio de artesanos existieron, posiblemente músicos, en el que sólo ellos pudieron elaborar con tal delicadeza, dichos artefactos tan específicos.

Ocarinas

Las ocarinas son aerófonos globulares que, a diferencia de los silbatos, contienen obturadores o bien, un cierto número de orificios (de digitación) en su estructura con la finalidad de alterar el rango sonoro producido en su ejecución. Existían diversas formas para su elaboración, en barro, hueso o cerámica y variaban en cuanto a su forma, podían contener diseños desde los más simples y sencillos siguiendo la forma ovalada, o bien, con figuras más detalladas de seres tanto antropomorfos como zoomorfos (véase figura 17).

La técnica de manufactura de este tipo de instrumentos consistía en la elaboración de un cuerpo esferoide de barro, una vez alcanzada la forma deseada (que varía entre lo esférico y lo ovoide) se vaciaba con los dedos y palillos hasta conformar el cuerpo hueco. Luego se elaboraba una capa fina y plana que se envolvía en un palillo, para conformar la embocadura. Posteriormente se anexaban ambas partes y se creaba el bisel abriendo un agujero en la cámara de resonancia, el cual se ubicaba en la salida del canal de insuflación luego se afilaba el borde inferior de la perforación para darle una terminación biselada y se elaboraban los agujeros de obturación. Por último, se le adicionaban elementos decorativos modelados y se le daba el tratamiento de superficie deseado.⁷³

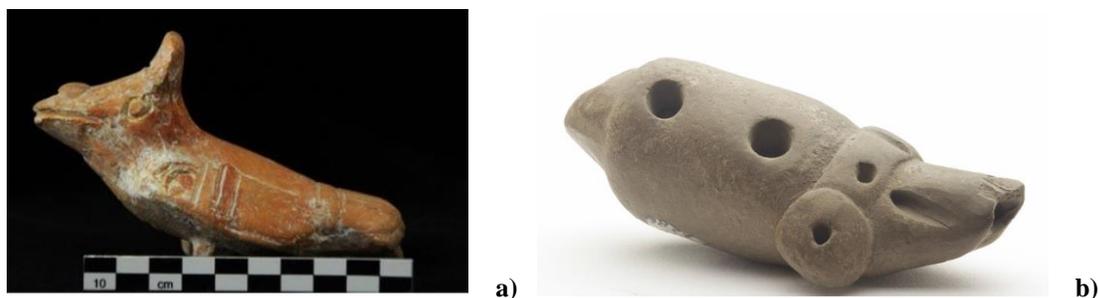


Figura 17. a) Ocarina zoomorfa procede de Jaina Campeche, Fotografía de Andrés A. Medina, Grupo cultural maya, Museo Fuerte San Miguel, Campeche, b) Ocarina con varios orificios de digitación, tomada de Archivo digital del Museo Nacional de Antropología.

⁷³ Martínez Rosales, *Op. Cit.*, p. 87.

Las representaciones de estos instrumentos han sido menores en las fuentes iconográficas, pero podemos señalarlos en contextos de entierros, tanto pertenecientes a la nobleza como al resto de la población. En los murales de Bonampak, en el cuarto I junto a la procesión de músicos, podemos ver un instrumento pequeño perteneciente a los aerófonos, aunque no se sabe con exactitud si se trata de una ocarina o un silbato.

1.4 La danza prehispánica

Al igual que la música, la danza fue una práctica que se desarrolló en gran medida en toda Mesoamérica, fungiendo un papel de gran importancia, y muchas veces inseparable de la habilidad instrumental y el canto. La vemos presente en diversas fuentes como pintura mural, pintura cerámica, en los códices, las crónicas, y por supuesto, en figurillas talladas en piedra o barro, permitiendo conocer por una parte los atavíos e indumentarias que portaban los antiguos hombres, así como también, conocer el papel que jugó dicha práctica en su vida cotidiana.

Podemos decir, que la danza se ocupa del cuerpo humano porque a través de los gestos, de los movimientos de los pies, manos, torso, y extremidades, se crea una comunicación no-verbal que responde a criterios comunicativos y sociales de un grupo determinado. Por lo que la danza se convierte en un medio de expresión característico por el movimiento continuo del cuerpo en distintas direcciones y de maneras múltiples, considerándola como sinónimo de baile, reflejando emociones en quienes la practican y respondiendo a ciertas circunstancias con finalidades tanto artísticas, económicas, políticas, sociales y culturales.

En otras palabras, la danza lleva implícito un proceso de comunicación y entraña una elaboración intelectual previa; se encuentra dentro del marco de la cultura humana y de la sociedad; tal como cualquier otra actividad humana, la danza es, en el amplio sentido de la palabra, un comportamiento humano, [por lo que] se debe mirar a la danza como un reflejo de la estructura social y cultural, comprender el papel y el status del bailarín dentro de la sociedad y ver de qué modo éste se relaciona con otros seres humanos.⁷⁴

⁷⁴ María Sten, *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990, p. 17.

Todo parece indicar que para adentrarnos en este término tan amplio, necesitaríamos comprender el enfoque desde el cual se está estudiando, como bien he mencionado, al igual que la música, depende si se aborda desde un aspecto artístico, que conllevaría un significado más estilístico y por ende, “deleitabile” así como otros elementos culturales, que permiten acercarnos a su religión y a las actividades cotidianas que realizaban las sociedades antiguas, poniendo en práctica dicha actividad, respondiendo a fines específicos.

Las instituciones que permitieron la enseñanza de los oficios a los indígenas y sobre todo acercarlos de cierto modo a estas manifestaciones sonoras como dancísticas fueron de gran importancia para el desarrollo de las propias comunidades, asentando una mejor organización y comunicación de la multitud. *Tlacahuapahualiztli* “el arte de criar y educar a los hombres” fue una forma de hacer a las personas acreedoras del conocimiento de sus ancestros, de saber elegir y utilizarlos de acuerdo a sus necesidades por lo que la educación se manifestaba activa, integral y multidisciplinariamente para formar la personalidad de cada individuo, la instrucción no se limitaba en aprender de un oficio o un arte simplemente, sino de tomar en cuenta los valores éticos y morales de la comunidad.

Entre los mexicas, la educación más importante se llevaba a cabo desde los seis hasta los doce años siendo que el *telpochcalli* y el *calmécac* fungieron como los templos idóneos en el aprendizaje multidisciplinario. El primero consistió básicamente en la escuela para los guerreros en donde aprendían a labrar la tierra y se adiestraban en el manejo de la macana, el lanzadardos y el arco, mientras se les preparaba para ser grandes militares, incrementado sus habilidades en las artes guerreras al servicio del pueblo. En lo que respecta al segundo templo podemos decir que ingresaban aquellas personas de la nobleza o *pipiltin* en donde se aprendían diversos oficios concernientes al lenguaje, historia, religión, astronomía, pintura y música.⁷⁵

Por su parte, el *cuicacalli* también fue una escuela de enseñanza imprescindible en la vida de los indígenas pues como hemos desarrollado anteriormente, la música fue una herramienta pedagógica importante en la vida social, cultural y religiosa de los nativos. De acuerdo con fray Diego Durán, en todas las ciudades había junto a los templos, unas casas

⁷⁵ Fernando Díaz Infante, *La educación de los aztecas: cómo se formó el carácter del pueblo mexica*, México, Panorama Editorial, 1992, pp. 62-63.

grandes, donde moraban maestros que enseñaban cantar y a bailar: “A las cuales casas llamaban *cuicacalli* que quiere decir casa de canto. También se le enseñaba a tocar instrumentos y este tipo de enseñanzas se impartían tanto a muchachos como a muchachas”.⁷⁶ El aprendizaje de los cantos conllevaba a la formación de grandes poetas quienes componían obras para toda ocasión, mismas que fueron interpretadas en festividades de diversa índole.

Para las sociedades precolombinas, especialmente entre los mayas se pueden distinguir diversos tipos de bailes según la ocasión, primeramente aquellas que se realizaban simplemente con el acompañamiento de cantos o sermones, en segundo, las que se efectuaban en rituales a la par de la música instrumental y finalmente aquellas que comprendían la representación escénica.⁷⁷ Cabe mencionar que en las primeras dos categorías gran parte de la comunidad participaba y efectuaba los bailes y cantos, mientras que en la última categoría sólo un cuerpo de “especialistas” llevaban a cabo dicha función, por otra parte, el resto de la población fungían únicamente como espectadores.

Una característica peculiar de las representaciones escénicas son todos los elementos que comprendían dichas ceremonias, pues si bien es cierto, combinaban la ejecución de instrumentos musicales, cantos y del mismo modo las danzas, en éstas últimas, los personajes llevaban una serie de atavíos que los personificaban como una deidad o algún personaje importante, portando máscaras, pintura corporal, collares, algunos otros elementos entre ellos vegetales que complementaban la simbolización del dios. Cabe resaltar que estas representaciones de carácter ritual se encargaban de manifestar un pasaje mítico, un aspecto que nos permite comprender del mismo modo, parte de su cosmovisión.

Los mayas contaban con personas que se encargaban de llevar a cabo estas ceremonias en la preparación de los bailes y juegos escénicos, y además una casa destinada al efecto también conocida como la casa de comunidad en donde se juntaban “a tratar de cosas de república y a enseñarse a *baylar* [*Sic*]. Se llamaba *Popol na* y el casero, dueño de la

⁷⁶ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, Libro de los ritos, México, Editorial Porrúa, Vol. 2, Cap. 21, 1984, p. 189.

⁷⁷ Susana Dultzin Dubín, José Antonio Nava Gómez Tagle, “Los mayas y la música” en Julio Estrada (Ed.), *La música de México. I Historia, Volumen I., Periodo prehispánico (ca. 1500 a. C. a 1521 d.C.)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 53.

casa se llamaba *Ah hol pop*".⁷⁸ Con todo ello podemos ver la formalidad que requería organizar dichos bailes, esto significa la diversidad de sentidos por los cuales se realizaban, hayan sido de carácter religioso en el que se abocaban a desarrollar los pasajes míticos de la creación universal y por otro lado el profano, como forma de entretenimiento. Considero que muchas veces el sentido de las danzas estuvo vinculado con la unión del hombre-dios, principalmente para pedir favores por la obtención de fertilidad, lluvias, buenas cosechas, en las actividades bélicas, en la cacería y en la pesca.

Por otra parte, la práctica dancística analizada desde un enfoque ritual no sólo se limitaba a la comunicación del hombre y las deidades, sino que también fue uno de los principales vínculos de cohesión social de los pueblos precolombinos. Para las civilizaciones antiguas esta habilidad no era un placer individual sino una actividad que atañía a una sociedad, llegando a considerarse de las más importantes. Esta importancia social se puede apreciar en la cantidad de danzas llevadas a cabo por los gobernantes mayas, "las cuales incluían ritos de iniciación, celebración del comienzo de guerra, conmemoración de la victoria, rituales de fertilidad, celebraciones astronómicas y calendáricas, ritos cosmogónicos, y rituales relacionados con la muerte".⁷⁹



Figura 18. Danzantes en Bonampak, imagen desplegada del cuarto I de los murales de Bonampak en *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. Mary Miller y Claudia Brittenham.

Una representación de esta actividad la encontramos en el cuarto I de los murales de Bonampak (véase figura 18) justo a un lado de la procesión de músicos. Pese a que no se

⁷⁸ René Acuña, *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, México, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 16.

⁷⁹ Rogelio Valencia Rivera, "Danzando con los dioses: El ritual del baile" en Alejandra Martínez de Velasco, María Elena Vega (Coords.), *Los mayas - voces de piedra*, México, Ámbar Diseño, 2011, p. 224.

alcanza a reconocer los rostros de los tres personajes, vemos en general que portan unos tocados coloridos, tratándose de unos penachos con grandes plumajes de quetzal además de largos faldones ricos en cromatismo, así como demás atavíos que cuelgan sobre sus cuellos y grandes orejeras. Este pasaje se asocia con una danza inframundana, describiéndola en un ambiente acuático en la que dichos personajes portan nenúfares; “esta flor que representa al inframundo, tiene rizomas que son un poderoso alucinógeno y además que provoca un efecto emético, lo cual refuerza la idea de purificación que antecede al trance místico”.⁸⁰

En el cuarto III de los murales de Bonampak (véase figura 19) también se hace más que presente la danza pues se expande desde el centro a gran parte de toda la obra pictórica ya que podemos observar a un gran número de personajes ataviados con penachos de plumajes diversos y con demás elementos que adornan sus cuerpos como orejeras, collares, pulseras y sus ropajes coloridos. La posición de sus manos, cuerpos y pies aluden a movimientos rituales que recrean un ambiente importante para ellos. Portan indumentaria de *ajaw*, penachos con dimensiones cercanas a las del cuerpo humano, elaboradas de un enorme plumaje verde con detalles en plumas rojas y flores amarillas (rosetones solares).



Figura 19. Danzantes en Bonampak, imagen desplegada del cuarto III de los murales de Bonampak en *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. Mary Miller y Claudia Brittenham.

La temática general de esta cámara es la celebración de una ceremonia en donde la danza está respondiendo a un acto en contexto sacrificial. Se observa en el plano superior a tres *ajaw* sobre un fondo azul (también presentes en la cámara I, figura 18) asimismo en un

⁸⁰ Beatriz de la Fuente, *Bonampak. Voces pintadas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 5.

segundo plano que corresponde a la parte inferior de la misma, otros siete danzantes cuyos atavíos son similares al de los primeros.

Los tres *ahau* parecen propiciar la escena de sacrificio que se desarrolla a sus pies enmarcada por el acto ritual dancístico, circundado por pequeñas subescenas [...]. En el nivel intermedio, entre éstos y los siete danzadores en el plano inferior, se distingue un personaje que por sus atributos y vestimenta pudiera ser el sátrapa o sacerdote que lleva el control del acto sacrificial. [...] ¿Por decapitación? del personaje que se mira siendo arrojado, por dos hombres casi desnudos, a los pies de los tres danzantes superiores.⁸¹

Algunas otras danzas de origen mitológico pueden encontrarse en escenas de pinturas cerámicas una de ellas conocida como los “Danzantes de Holmul” (véase figura 20) en la que se representa un baile realizado por algunas deidades, propiamente aludiendo al dios del maíz quien presenta un atavío especial, “compuesto de una falda de red, un tocado alto en la cabeza, un armazón en su espalda rodeado de plumas, en la cual porta la imagen de un pequeño animal, quien puede ser un mono, [en algunas ocasiones] en otras, un felino o algún mamífero”.⁸² Se encuentra con los brazos en movimiento y pies entrecruzados, frente a él podemos observar a un enano quien también lo acompaña en el acto danzable, probablemente esta representación esté vinculada con los ritos de fertilidad, una actividad en la que participaba más de una persona y en la que podemos identificar a más de una ataviada, personificando al dios del maíz.



Figura 20. Vasija policroma K1837, tomada del catálogo de Justin Kerr.

⁸¹ Rocío Noemí Martínez G., “La danza en los murales de Bonampak”, en *LiminaR*, Vol. 3, no. 1, 2005, p. 120.

⁸² Valencia Rivera, *Op. Cit.*, p. 226.

En diversas fuentes virreinales se menciona el uso de diferentes atavíos que personifican a diversas deidades, con el uso de máscaras, plumas y disfraces durante las danzas, otro ejemplo que podemos relacionar es aquel conocido como el *Ix tzul*, baile que en el *Popol Vuh* fue realizado por los gemelos divinos y que los diccionarios coloniales relacionan con el fuego. Dicho baile era representado por dos o tres personas enmascaradas, “con plumas de guacamaya en el tocado, quienes al son de la música, se golpeaban el pecho con palos. El *Ix tzul* parece estar relacionado con una danza que todavía se realiza en Momostenango, Guatemala, y que se denomina *Aj Tzu’ul*”.⁸³

Hablar de esta práctica supone que los danzantes eran personas con un determinado rango social. Los cuales podían formar parte de la élite y participar en eventos tanto públicos como privados. Bailar supuso un medio o un mecanismo ritual empleado [muchas veces] por los gobernantes para “legitimar sus acciones, pues, como ya se mencionó, fue un tipo de ceremonia para establecer nexos directos entre los dioses y los gobernantes mayas, dotándolos de un carácter divino. Éstos, como muchos más en otras culturas buscaban justificar su proceder ante sus súbditos.”⁸⁴ Por lo tanto, los bailes fungían como un medio que los personificara como deidades y poder ser partícipes de los rituales.

Cabe señalar que ante todo, la práctica musical y dancística estuvo asociada con la ingesta de sustancias psicotrópicas que ayudaban a sus ejecutantes a entrar a estados alterados de conciencia, tales como los *alucinógenos*, el peyote, siendo uno de ellos, normalmente consumido en actos rituales, los *inductores del trance* los cuales producen un estado de somnolencia o letargo, estimulando la imaginación, utilizado de manera adivinatoria también en contextos rituales, los *cognodislépticos* que normalmente se caracterizan por la alteración de la memoria, sus usos relacionados con la adivinación de los sueños y los *delirógenos* que desorientan la conciencia produciendo alucinaciones en el hombre pudiendo confundirlo hasta de su propia realidad, mayormente usados en prácticas de hechicería.⁸⁵ Estos elementos son quizá aquellos que forjaron de cierta forma la personificación y conexión del hombre con sus deidades.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 229.

⁸⁵ José Luis Díaz, “Las plantas mágicas y la conciencia visionaria” en *Revista de Arqueología Mexicana*, Vol. 10, no. 59, 2003, p. 20.

Tanto la música como la danza tienen un papel importante en el ámbito político, económico y social, en tanto que forman parte fundamental de las ceremonias y prácticas rituales mesoamericanas, lo que significa que son constitutivas a la ritualidad prehispánica en donde se busca poner en contacto el ecúmeno con el anecúmeno. Por ello se ve representada la música en festividades de triunfo militar o en rituales de ascenso al trono (como en los murales de Bonampak), pero también se le encuentra asociada a ceremonias religiosas de muy diversa índole. La música y las representaciones escénicas juegan un papel fundamental, muestran cómo los humanos se comunican con los seres sobrenaturales, sus deidades, a la vez que logran consolidar los lazos comunitarios y los valores sociales.

Con la llegada de los españoles a América comenzaría a existir un proceso de cambio en todas las manifestaciones económicas, políticas y sociales, pero sobre todo de índole religiosa debido a la inquietud de evangelizar a los nativos en busca de incorporarlos al nuevo sistema virreinal, por lo que el segundo capítulo se adentra a comprender los elementos que influyeron en la transformación del régimen prehispánico, de forma genérica se abordan los aspectos que caracterizaron a la época novohispana desde el contexto en la Conquista, la conformación y jerarquización de la sociedad hasta abordar los elementos didácticos que sirvieron como factores de conversión a la religión católica, ahora en relación a un sólo Dios, en donde sus prácticas culturales tomarían otro sentido, sirviéndose de la música como medio comunicativo y formativo en la sociedad naciente, que iría transformándose a lo largo de tres siglos.

Capítulo 2. Colonización y evangelización

En este capítulo enfatizaremos los primordiales aspectos que caracterizaron a la época novohispana, una vez consumada la Conquista de México, abordando la conformación de un nuevo régimen político y económico establecido por los españoles en sus fases iniciales, en donde referimos de manera breve las principales instituciones administrativas como el Real Consejo de Indias, la Real Audiencia, el sistema de cabildos y la encomienda como corporaciones reguladoras en el desarrollo de las sociedades en curso, a su vez, hacemos un resumido viaje por la estratificación de la población colonial comprendida por españoles, criollos, mestizos, indios y negros cada uno con actividades diversas pero que fortalecieron al crecimiento de la economía en Nueva España. Continuamos exponiendo el papel que jugó la religión como herramienta de conversión de los indígenas, con el arribo de las órdenes mendicantes en su tarea predicadora, matizando la implementación de algunos recursos pedagógicos y estratégicos para evangelizar a los oriundos, ejemplificando con algunos pasajes ilustrativos de los Códices Testerianos y las pinturas murales de la Capilla abierta del convento de Actopan, Hidalgo.

2.1 Dominación Hispánica

Uno de los eventos que se han abordado de manera insistente en la historia de México es sin duda el proceso de Conquista, cuyo propósito de encontrar “nuevos mundos” recayó en la necesidad de incorporar espacios de explotación colonial, así como de apertura a nuevos mercados, es decir, el del interés comercial: el descubrimiento de nuevas rutas para seguir negociando los productos orientales (especias, seda, acero, etc.). Aunado a esto, tal como lo menciona Todorov, se sumaría la del “servicio a Dios” y la contemplación de la naturaleza, esto significó, por tanto, que la empresa conquistadora transitó sobre tres principales ejes: el primero humano (la riqueza), el segundo divino, y el tercero relacionado con el disfrute de la naturaleza,⁸⁶ todo ello, reflejando, por lo tanto, el choque de dos mundos: “europeo e indígena, el primero cristiano-monoteísta; el segundo pagano-politeísta”.⁸⁷

⁸⁶ Tzvetan Todorov, *La Conquista de América: El problema del otro*, México, Siglo XXI editores, 1987, pp. 23-24.

⁸⁷ Jorge Gurría Lacroix, Prólogo a *Historia de la Conquista de México*, de Francisco López de Gómara, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 31.

Frente a este panorama debemos tener en cuenta que “Mesoamérica sigue existiendo a pesar de muchos embates, problemas y por supuesto, muchos cambios y desarrollos posteriores, este pueblo sigue hablando diversas lenguas y afirmando su identidad cultural”.⁸⁸ Aunque más que un pueblo, Mesoamérica es un área cultural, lo cierto es que los grupos humanos que la habitaron han ofrecido resistencia y han logrado en algunos casos conservar su lengua y conservar una identidad que sabe adaptarse continuamente.

No es de extrañar que el primer impacto que tuvieron los españoles generó cierto rechazo y horror frente a los oriundos de las tierras recién descubiertas, pues propiamente sus actividades cotidianas estaban totalmente alejadas de sus formas de pensar y actuar. Es aquí en donde nos centramos tal como lo menciona Todorov en el “problema del Otro” el de ese choque entre dos concepciones de tiempo y espacio completamente diferentes en el que es necesario conocerlo y adaptarse el “Yo del Otro” con el fin de transformarlo y asimilarlo a su cultura (en este caso los españoles de los indígenas). Bajo las concepciones de los exploradores el espacio descubierto estaba por fundarse: nuevas creencias religiosas y nuevas costumbres. “Es precisamente la misión que Colón descubre para sí: la asimilación de los indígenas (después de todo, el intercambio de oro por religión era justo desde su perspectiva) y la edificación del Otro sobre los cimientos de sus preconcepciones”.⁸⁹ Su “simpatía” hacia los indígenas se transformaría naturalmente en el deseo de verlos adoptar sus formas de ser.

Ahora bien, “convertirse en tierra receptora de gentes de más allá de los océanos fue característica del Nuevo Mundo. En medio del flujo de colonos, esclavos africanos y toda suerte de inmigrantes, los pobladores originales, es decir, los indígenas, disminuyeron en elevada proporción”.⁹⁰ Esto puede entenderse debido a que los exploradores e inmigrantes venidos del viejo mundo llevaron consigo en sus viajes de ultramar no sólo armas de fuego,

Debemos considerar que el término *paganos* mismo que se estará utilizando a lo largo de esta tesis está siendo aplicado no como una alusión y descripción peyorativa sino desde una visión occidental, es decir, desde el concepto religioso genérico empleado por la tradición europea para designar al conjunto de creencias y prácticas cotidianas que no pertenecían al cristianismo, refiriéndose de esta forma a las costumbres indígenas previas a su evangelización.

⁸⁸ Víctor Hugo Ruiz Ortiz, “El mundo mesoamericano y sus transformaciones a partir del contacto con los europeos”, en Miriam Zaar y Horacio Capel (Coords. Y Eds.), *Las ciencias sociales y la edificación de una sociedad post-capitalista*, Barcelona, Universidad de Barcelona/ Geocrítica, 2018, p. 2.

⁸⁹ Everardo Garduño, “La Conquista de América. El problema del otro de Tzvetan Todorov”, en *Culturales*, vol. 6, no. 12, 2010, p. 185.

⁹⁰ Miguel León Portilla, “Encuentro de Dos Mundos. Una perspectiva no circunscrita al pasado” en *Revista mexicana de política exterior*, no. 34, 1992, p. 11.

pólvora o distintas especies de animales sino a su mejor aliado, un gran número de infecciones epidémicas desconocidas en los nuevos territorios como el sarampión, la viruela, fiebre amarilla, tuberculosis, dengue, entre otras, considerándose como una de las revoluciones biológicas más fuertes a las que se les sumaría las hambrunas y sequías, todas ellas relacionadas a la extinción de muchas de las especies de megafauna y de la población nativa que comprendía el Nuevo Mundo.⁹¹ A partir de dichos factores empezarían a surgir cambios ideológicos, políticos, económicos, sociales y culturales que traerían consigo una nueva perspectiva hacia las prácticas cotidianas de los antiguos grupos precolombinos. A todo aquel que se encontraba bajo el nuevo dominio peninsular, debía acatar ciertas reglas, comportarse de una forma particular, integrarse a los nuevos postulados que dominaban, tal cual lo imponían los conquistadores, pronto iniciaría un difícil proceso de adaptación, que supondría un reto de comunicación entre ambos grupos.

Para llevar a cabo dicho proceso, surgió un organismo administrativo que imperó durante el establecimiento de un primer cuerpo político a distancia, es decir, que tenía su residencia en España, llamado Real Consejo de Indias, fundado en 1524, siendo un soporte en las actividades que realizaba la Corona, el cual llegó a ser una de las más altas instituciones legislativas y administrativas que imperaron en el imperio americano después del Rey. Desde el inicio estuvo dividido en secciones dedicadas, respectivamente a gobierno, justicia, guerra y hacienda⁹² así como también de las llamadas Visitas Indianas, las cuales se regían bajo una institución creada como instrumento de “fiscalización y vigilancia que ejercía el obispo sobre su diócesis. La inspección tenía que verificar los edificios, los bienes muebles, las cuentas de gestión de sus subordinados y la vida espiritual y temporal de sus fieles”.⁹³

Para aquellos órganos con residencia en América también se contó con la Real Audiencia fungiendo como el más alto tribunal judicial en las Indias respondiendo al cumplimiento de las leyes, así como vigilar el comportamiento de las autoridades frente a las injusticias dirigidas hacia los indígenas. Pese a que los reyes gobernaban a distancia,

⁹¹ Alfred W. Crosby, “Gran historia como historia ambiental” en *Relaciones estudios de sociedad y cultura*, El Colegio de Michoacán, México, Vol. 34, no. 136, 2013, pp. 28-33.

⁹² José Luis Baptista Morales, “La administración de justicia en la Real Audiencia de La Plata de los Charca” en *Revista Boliviana de Derecho*, no. 7, 2009, p. 84.

⁹³ Miguel Malagón Pinzón, “Las visitas indianas, una forma de control de la administración pública en el estado absolutista”, en *Vniversitas*, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, no. 108, 2004, p. 824.

comenzó el interés por estar en contacto “directo” al nuevo continente, por ello, destinaron a un representante, el Virrey quien ocupaba la mayor autoridad en los territorios recién descubiertos. Cabe mencionar que la autoridad virreinal fue absoluta sólo en teoría, en la práctica “estuvo limitada desde muchos lados: había que seguir las instrucciones reales, observar las inmunidades, respetar a las familias poderosas, controlar a los propios ministros, siempre dispuestos para pasar a la oposición y pedir ayuda al lejano rey”.⁹⁴

Ahora bien, los grupos dominados estaban regidos en un primer momento bajo un sistema de encomienda el cual consistía básicamente en una merced que el rey le otorgaba a un conquistador por sus servicios, asignándole a un grupo de indígenas que debían trabajar para él a cambio de ser instruidos en la doctrina cristiana. La función principal que las leyes le otorgaban a la encomienda era la evangelización. Para ello, el responsable de la encomienda debía contratar a un sacerdote, edificar una iglesia con ornamentos adecuados y organizar a los indios en pueblos al estilo español.⁹⁵ A su vez, mencionar que esta institución, sirvió para muchos conquistadores y primeros pobladores españoles como parte del “prestigio social obtenido a través de sus méritos, también fue utilizada como un mecanismo de articulación de las relaciones entre ellos y el mundo indígena, tanto que fue motivo de diversos enfrentamientos entre la Corona y encomenderos por su perpetuidad”.⁹⁶ Por tanto, los oriundos debían trabajar para ellos, brindar tributos (como fuente de remuneración económica) para sus señoríos y a la nobleza quienes los respaldaban en sus tierras.

Para mejorar el control de los pueblos se tenían que organizar las ciudades de cierta manera estratégica propiciando una mejor instrucción de reglas y medidas llevadas a cabo por las autoridades virreinales, asimismo, para la estratificación social que empezaría a marcarse en cada una de las actividades empleadas en beneficio de la comunidad. De esta manera el espacio urbano y la jurisdicción se tornarían en una unidad que prontamente estaría gobernada y preparada para llevar a cabo actividades administrativas. Este régimen se estableció mediante los cabildos de los pueblos de indios, los cuales fueron designados

⁹⁴ Fernando Ciarra, “El virrey y su gobierno en Nueva España y Sicilia. Analogías y diferencias entre periferias del imperio hispánico”, en *Estudios de historia novohispana*, no. 39, 2008, p. 119.

⁹⁵ Jorge Augusto Gamboa M., “La encomienda y las sociedades indígenas del nuevo reino de Granada: El caso de la provincia de Pamplona (1549-1650)”, en *Revista de Indias*, Vol. 64, no. 232, 2004, p. 752.

⁹⁶ Juanita Rosas García, “El germen de una élite novohispana: Gerónimo López ‘El Viejo’ y Jerónimo López ‘El Mozo’ (1521-1608)”, Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2012, p. 38.

cuerpos de república constituidos por alcaldes y regidores más o menos a semejanza de sus contrapartes españolas. Tales cargos estuvieron reservados a personajes nobles o de linaje ilustre (los llamados principales) y un puesto adicional, el del gobernador, el cual se destinó a los caciques.⁹⁷

Los ayuntamientos, pese a que algunas veces cayeron en manos de las oligarquías dominantes representaron los verdaderos intereses y voluntad popular. Al cabildo correspondía el gobierno de la ciudad para la cual debería elaborar para sus ordenanzas. Las obras públicas, el reparto de tierras, el abastecimiento de provisiones, las alhóndigas, las escuelas, todo ello les estaba confinado dentro de su jurisdicción. Dada la distancia que mediaba entre América y Europa, el estado creó dos formas de vigilancia y control de sus autoridades: La visita y la residencia. El visitador con poderes absolutos velaba porque las autoridades novohispanas cumplieran fielmente su cometido, pudiendo enjuiciarlas y destituir las. La residencia era el juicio a que se sometía a todo funcionario al final de su gestión, premiándolo o castigándolo.⁹⁸

Podemos concretar entonces que fueron los conquistadores quienes en sus fases iniciales proyectaron el proceso de urbanización bajo los modelos europeos, “siguiendo disposiciones monárquicas o proyectando su propia experiencia medieval o regional, la necesidad de la defensa o el ataque de tipo militar”.⁹⁹ Con los diversos establecimientos de villas y pueblos se desarrollaron cambios jurisdiccionales, las ciudades les permitirían a sus gobernantes la organización de sus centros de poder desde donde desempeñaban el control en todos los ámbitos sea político, económico como social.¹⁰⁰ Basta con decir que, por una parte, los objetivos para el asentamiento de las ciudades estaban en torno al despojo de los pobladores para conseguir sus riquezas que comprendían, por mencionar algunas, la obtención de metales preciosos (oro y plata), la alimentación (a base del maíz principalmente) y la introducción de ganado (bovino, ovino y porcino).

⁹⁷ Pablo Escalante Gonzalbo *et al.*, *Nueva historia mínima de México-ilustrada*, México, El colegio de México, 2008, p. 130.

⁹⁸ Ernesto de la Torre Villar, “Época Colonial. Siglos XVI y XVII” en Miguel León Portilla (Ed.), *Historia Documental de México 1*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Históricas, 2017, pp. 469-470.

⁹⁹ Milton Zambrano Pérez, “La urbanización latinoamericana durante la época colonial: una mirada para su enseñanza”, en *Revista Educación y Humanismo*, Vol. 12, no.18, 2010, p.118.

¹⁰⁰ Manuel Miño Grijalva, *El mundo novohispano, población ciudades y economía S. XVII y XVIII*, citado en Juanita Rosas García, “El desarrollo de la élite novohispana: el mayorazgo de Gabriel López de Peralta como antecedente para la conformación del marquesado de Salvatierra (1608-1708)” Tesis de Maestría, Colegio de San Luis, A.C., 2015, p. 116.

En este sentido la ciudad, la villa y el pueblo eran una persistencia de la tradición romana y mediterránea que las forjaba como instituciones principales. “La plaza principal, por ejemplo, con sus edificios públicos y centros religiosos semejava una especie de foro o ágora que fungía como el epicentro del proceso urbano, como lugar de encuentro por excelencia”.¹⁰¹ La fundación de los centros urbanos sirvió para dar pie a un contacto con todos los nativos, llevar a cabo prácticas políticas, económicas y sociales, fungiendo por tanto como los centros de poder, propiciando la explotación, dominación y crecimiento social.

2.2 La sociedad novohispana

El proceso que surgió a partir del descubrimiento de América y desde luego en la Conquista, brindó una inmensa intromisión de distintas realidades culturales que han ido transformándose a lo largo del tiempo, con ello podemos referirnos a que se empieza a conjuntar una diversidad de rasgos fenotípicos de distintos grupos étnicos provenientes principalmente de Europa y África los cuales empezaron a fusionarse con los indígenas para la creación de una nueva sociedad. El mestizaje ha sido, por lo tanto, el “resultado de una (variedad) biológica y cultural que constituyen expresiones de un mismo proceso: el del encuentro [...] de etnias diferentes en un mismo continente”¹⁰² reflejándose así en expresiones de adaptaciones geográficas e histórico-culturales.

Este intercambio étnico llevó consigo una fuerte organización social, que se consolidó con base en una estructura de “linajes, de tupidas y jerarquizadas redes familiares. Dueñas de un poder surgido de la conquista, como eran la concesión de los títulos y las mercedes, pero que en las relaciones y la vida social se manifestaba por el principio de la precedencia, de la limpieza de sangre y la legitimidad de nacimiento”.¹⁰³ A su vez, la participación de los

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Claudio Esteva Fabregat, “El mestizaje en América”, en *Universidad del Bío-Bío tiempo y espacio*, no. 30, 2015, p. 201.

Considero que el mestizaje ha sido un importante proceso en el desarrollo de las sociedades implicadas en el encuentro del Nuevo Mundo, esto sin duda porque comienzan a manifestarse los primeros indicios de esta nueva concepción, fungiendo ante todo como un parteaguas en la historia de lo que actualmente es México. Este término y proceso trasciende más allá del de sólo una mezcolanza conformada por diferentes grupos étnicos de procedencia diversa como europeos, africanos e indígenas sino que refiere además, al encuentro, intercambio y asimilación de diferentes tradiciones, costumbres, creencias, valores y prácticas cotidianas que proyectarían, tras fusionarse con el paso del tiempo, una nueva realidad cultural, entre ellas, aquella relacionada a la práctica musical, siendo en determinados momentos resultado de una imposición y de una adaptación.

¹⁰³ Pablo Rodríguez Jiménez, “Sangre y mestizaje en la América Hispánica” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 35, 2008, p. 290.

distintos grupos sociales tuvo una reorganización en base a un sistema estamental y jerárquico que desprendía ciertas obligaciones como parte de las actividades de la vida cotidiana.

En lo más alto de dicha clasificación tenemos a los españoles quienes propiamente contaban con la mayoría de los privilegios, puesto que su linaje determinaba sus quehaceres y riquezas. Ocupaban los mejores puestos administrativos y políticos, tanto el virrey, presidentes, oidores de audiencia, arzobispos, así como demás funcionarios que trabajaban para la Corona se encontraban en dicha categoría. Los criollos como hijos de españoles nacidos en América también contaron con grandes fortunas, ocuparon una parte de la nobleza y de la élite novohispana, vivían en una constante situación, donde, aunque gozaban de la mayor parte de los privilegios de los peninsulares y eran los inmediatos a éstos en la jerarquía social, “la Corona les impedía ejercer los cargos más altos en el gobierno virreinal y les vedaba el acceso a otras actividades lucrativas que estaban reservadas a los peninsulares”.¹⁰⁴ En un tercer grupo, se empieza a manifestar la combinación de distintos grupos étnicos. Los mestizos descendientes de blancos y de indias; los mulatos descendientes de blancos y de negras; los zambos descendientes de negros y de indios¹⁰⁵ quienes conformaban también las denominadas castas, podían ocupar distintos cargos, pero sobre todo estaban ligados a actividades agrícolas y artesanales.

Al aumentar el número de mestizos apareció una legislación discriminatoria contra ellos; se les prohibió tener repartimientos y encomiendas, o desempeñar oficios públicos y reales. En las ciudades iberoamericanas convivieron los mestizos, negros e indígenas; de su cruce nacieron las castas, uniones multirraciales de mínima incidencia blanca, en las que el negro entraba como alguno de sus componentes. Para distinguir los diversos tipos étnicos se empleó una nomenclatura peyorativa: mulato, zambo, morisco, albarazado, lobo, cambujo, tente-en-el-aire o no-te-entiendo. Las castas se clasificaron teniendo en cuenta principalmente el color de la piel, en forma de una pigmentocracia. Es decir, se relacionó la condición social del individuo con el color de su piel; a mayor blancura se lograba una mejor ubicación en la sociedad. Era

¹⁰⁴ Natalia Magdalena Martínez, “Cultura criolla en la Nueva España”, en *Horizonte Histórico - Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, no. 16, 2018, p. 44.

¹⁰⁵ Carlos López Beltrán, “Sangre y temperamento: pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas” en F. Gorbach, & C. López-Beltrán (Eds.), *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2008, p. 293.

muy difícil acceder a los privilegios, derechos o bienes de quienes tenían la ventaja de contar con una piel más clara, transformándose el prejuicio [étnico] en prejuicio social.¹⁰⁶

La población indígena principalmente fungía como base esencial de la estratificación social, aunque estuvo fuertemente sometida y obligada a seguir reglas impuestas por los grandes mandatarios. En el orden colonial el indio es el subyugado, el colonizado. Todos los dominados, real o potencialmente, son indios: “los incas y los piles, los labradores y los cazadores, los nómadas y los sedentarios, los guerreros y los sacerdotes; los que ya están sojuzgados y los que habitan más allá de la frontera colonial, siempre en expansión; los próximos, los conocidos sólo por referencias y los que apenas se imaginan o se intuyen”.¹⁰⁷ Tenían tareas regidas en base al beneficio de la comunidad peninsular ya que en su mayoría realizaban actividades de índole económica, asociada a la minería, agricultura, ganadería y comercio. Cabe mencionar que muchas veces utilizaban sus técnicas y saberes ancestrales, aunque empezó a haber transformaciones en las mismas, surgiendo nuevos sistemas culturales que permitieron su mejor relación y sobre todo adaptación de su entorno.

Un grupo más forma parte de dicha clasificación social durante la colonia, pues se trata de la casta negra, provenientes del continente africano, despojados de sus derechos y libertades, traídos desde tierras lejanas para esclavizarlos y someterlos a realizar trabajos injustos y además pesados para sus condiciones. “Los esclavos eran una mercancía, que se compraba, vendía, rentaba, hipotecaba o embargaba, como cualquier otro bien mueble, pero por encima de todo esto, eran un instrumento de trabajo, fueron obligados a laborar de sol a sol, a adoptar otros hábitos y a practicar otro culto”¹⁰⁸ eran, por tanto, quienes se encontraban en las condiciones menos óptimas y bajas de toda la población novohispana.

Es evidente que entre esta estratificación se ve muy marcado el rol de poder entre los diversos grupos étnicos, puesto que la distribución de los europeos como los “superiores”

¹⁰⁶ Humberto Domínguez Chávez y Rafael Alfonso Carrillo Aguilar, *La organización social novohispana*, en Portal Académico CCH-UNAM [en línea], <https://historiauniversal748.files.wordpress.com/2016/10/sociedadne.pdf>, fecha de última actualización, Enero de 2008, fecha de consulta, 27 de julio de 2020.

¹⁰⁷ Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial” en *Revista semestral de la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA)- Plural. Antropologías desde América Latina y el caribe*, no. 3, 2019, p. 23.

¹⁰⁸ Marta B. Goldberg, “Vida cotidiana de los negros en Hispanoamérica”, en *Biblioteca Virtual de Polígrafo*, [en línea], http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000208, fecha de última actualización, 2019, fecha de consulta, 27 de julio de 2020.

brindarían ciertos comportamientos frente a los originarios considerados naturalmente por ellos como los “inferiores” lo que denotaría una manipulación estricta en cuanto a su forma de desenvolverse dentro de la sociedad naciente. Estas ideas de superioridad e inferioridad implicadas en toda relación de dominación, quedaron “asociadas a la ‘naturaleza’ de una escala de desarrollo histórico de lo ‘primitivo’ (lo más próximo a la naturaleza, que incluía a los negros ante todo y luego a los indios), hasta lo más ‘civilizado’ ([denominando así a los europeos])”¹⁰⁹ todo ello como parte de una legitimación de relaciones y modelación de la estructura social novohispana.

De esta manera, se nos permite reafirmar que la sociedad colonial estaba íntegramente supervisada por la cabeza imperial, es decir, todos los grupos sociales eran vasallos del rey de España, para él trabajaban, para él “vivían” siendo que la autoridad se manifiesta a través de aparatos de representación, un palacio y una iglesia, las dos autoridades máximas de este periodo. Cabe mencionar que a lo largo de esta expansión etnosocial se vio también afectada por otros fenómenos que abarcaron elementos naturales cíclicos o aislados: terremotos, sequías, inundaciones; enfermedades traídas del Viejo Mundo como la viruela; “la nueva dependencia, sujeción y maltrato a que diversos núcleos fueron sometidos; el resquebrajamiento de las instituciones indígenas, sociales, políticas, y la implantación de otras nuevas, así como la presencia de factores externos, el estado de guerra y los piratas”¹¹⁰ lo que descompensó en gran medida al número total de la población nativa.

2.3 El papel de la iglesia

Adentrarse en el mundo de la religión es enfrentarse a un conglomerado de factores que involucran aspectos sociales, políticos, culturales, económicos e ideológicos, se sabe que la religión ha fungido a lo largo del tiempo como un vehículo de interacción entre las masas formando parte de toda una multitud, así como propiamente de las clases dominantes, utilizada muchas veces por éstas como instrumento de negociación y control de los demás grupos sociales. En el ámbito político, se ha considerado como el representante de una divinidad recayendo su poder en la monarquía, es decir, a un rey quien impartiría por designio

¹⁰⁹ Catherine Walsh, “Raza, mestizaje y poder: Horizontes coloniales pasados y presentes”, en *Antología Del Pensamiento Crítico Ecuatoriano Contemporáneo*, editorial Gioconda Herrera Mosquera, CLACSO, 2018, p. 413.

¹¹⁰ Torre Villar, *Op. Cit.*, pp. 459-460.

divino “justicia”. Dentro del ambiente cultural, no sólo el arte, sino la ciencia, filosofía, literatura entre otras, permiten entenderla desde otra perspectiva, el de la *psique* que se ve manifiesta como un catalizador de emociones y como un factor que llega hasta lo más profundo de lo inconsciente.¹¹¹

Para la imposición de un distinto régimen en la América Hispánica existió una formal organización hacia las nuevas formas de llevar a cabo las prácticas políticas y económicas de los grupos ya conquistados, pero también con la participación de la iglesia que a la par de la Corona, fueron medidas efectivas de control de la población. Dicha relación iglesia-estado fungió como una corporación, cuya relación se encuentra en la creación del Real Patronato Indiano y, por tanto, su incorporación en el nuevo mundo. Durante la Edad Media el patronato fue usado para concentrar el poder político en la expansión del cristianismo. “El derecho de patronato tenía como contraprestación el esfuerzo económico del príncipe para establecer la iglesia en los territorios de infieles recién conquistados. Se exigía del patrono la fundación y la dotación de las iglesias”.¹¹²

Las grandes empresas viajeras de la época hechas por Castilla y Portugal, que llevaron al descubrimiento de América, dependieron estrechamente de la intervención del Papa que concedió a los monarcas el principal título de legitimidad de su dominio sobre las tierras descubiertas incorporadas a su señorío. Así, el poder político adquiría el deber de establecer la Iglesia y ayudarla en su obra de evangelización, y recaía sobre las autoridades civiles la obligación de fundar iglesias y edificios de culto, así como de dotarlas adecuadamente para su sostenimiento y el de los clérigos a su servicio.¹¹³

Para llevar a cabo el proceso de evangelización en América fue concedido por el Papa Alejandro VI a los Reyes Católicos un Regio Patronato Indiano el cual brindó beneficios para sus propios reinos, controlar todos los asuntos administrativos, la elección de las autoridades eclesiásticas, así como también el derecho de cobrar diezmos y el establecimiento de iglesias en los nuevos territorios para la predicación de la nueva religión. Esto propiciaría con mayor

¹¹¹ Antonio Rubial García, *El cristianismo en Nueva España: Catequesis, fiesta, milagros y represión*, México, Fondo de Cultura Económica, 2020, p. 25.

¹¹² Óscar Cruz Barney, “Relación iglesia-estado en México: el Regio Patronato Indiano y el gobierno mexicano en la primera mitad del siglo XIX” en *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Vol. 27, 2013, p. 118.

¹¹³ *Idem.*

eficacia la expansión de la fe y la conversión de los indígenas, no sin antes estudiar y combatir aquellos aspectos de la ideología precolombina que propiciaban la idolatría y sumisión ante deidades para ellos desconocidas.

Debemos tomar en cuenta que durante la Europa del siglo XVI los constantes cambios, sobre todo de índole religiosa se expandieron en gran medida, pues el surgimiento de la Reforma Protestante con Martín Lutero en 1517 intervino sustancialmente en la concepción de la doctrina cristiana debido a las características de la iglesia que imperaban en la época, con ello quiero referirme a la excomunión de Lutero la cual fue provocada por la queja hacia los predicadores buleros quienes desviaron al pueblo, “con sus cuentos, sus mentiras y sus promesas de salvación, a la seguridad y a perder el temor a Dios [...] y el ataque contra la práctica de las indulgencias [con un carácter profano y meramente comercial] el cual halló un fuerte eco, no sólo entre el público humanista, sino en muy amplias capas de la población alemana.”¹¹⁴

En su inconformidad y descontento, Lutero expuso en la iglesia de Wittenberg un escrito con 95 tesis contra estas acciones dejando en visto que las autoridades eclesiásticas se inclinaban por la obtención de ostentación y beneficio de la comunidad clerical. Claro está que la doctrina protestante se inclinaba en que los creyentes buscaran el arrepentimiento a través de la fe y no de las obras o donaciones de dinero, además de dejar en libertad la interpretación de las escrituras sagradas (sin intervención del Papa), la supresión de la jerarquía y el celibato, y designar únicamente el bautismo y eucaristía como sacramentos oficiales. En respuesta al acrecentamiento y predicación del Protestantismo, surgió una propuesta por parte de la iglesia católica, la también conocida Contrarreforma, la cual buscó reformular los postulados de la doctrina y todos los problemas concernientes a la misma, basándose en los principios declarados en el Concilio de Trento en el año de 1545 el cual reafirmó el valor de “las buenas obras, la presencia real de Cristo en la eucaristía, el culto a la virgen y a los santos, la existencia del purgatorio, y se definieron los sacramentos [...], el uso del latín como lengua eclesiástica, y el celibato del clero”.¹¹⁵

¹¹⁴ Heinrich Lutz, *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza Universidad, 2005, p. 54.

¹¹⁵ Manuel Alcayde Mengual, “Reforma y Contrarreforma” [en línea]: <https://visualelbolson.files.wordpress.com/2017/08/resumen-reforma-contrarreforma.pdf>, fecha de última actualización, 2017, fecha de consulta, 27 de junio de 2021.

La evangelización, por tanto, no fue un proceso secundario e inevitable de la conquista sino un proyecto premeditado, complejo y diverso porque en sus inicios el imperio español se hizo seguidor y propagador del catolicismo en el mundo. Para los reyes católicos la alianza con el Papa no sólo les garantizó un gran apoyo político en Europa, sino que determinó la visión expansionista española, para ellos llevar la religión a los territorios recién descubiertos no era sólo una estrategia política y económica sino una convicción arraigada, prácticamente una misión a instituir, lo que hiciera que comenzara a existir, desde otra perspectiva la confianza y comunicación con los nativos del nuevo continente.

Se sabe pues que previo a la Conquista, Mesoamérica estuvo conformada por un politeísmo de gran riqueza, habida en gran parte, por las diversas culturas y en especial de los mexicas de adoptar en su panteón a las deidades de los pueblos sometidos. Además de ello, tenían otras inclinaciones, que, en ojos de los extremeños, parecían exorbitantes, puesto que:

Creían en la vida eterna, sin embargo: para ellos, el alma era inmortal y, una vez salida de este mundo, continuaba viviendo [...] Nada importaba ni cómo había vivido el hombre: lo importante eran las circunstancias en que había muerto [...] Conocían la cruz, como símbolo de las cuatro direcciones del universo y como atributo de las divinidades de la lluvia y del viento. Creían también que su gran dios *Huitzilopochtli* había nacido de una virgen, la diosa *Teteoinan*. Existía entre ellos una vaga noción del verdadero Dios, a quien daban un nombre particular. En realidad, veneraban una especie de deidad suprema, *Ometecutli* u *Omeyotl*. [...] Practicaban ellos también la comunión bajo diversos aspectos: la absorción del corazón de la víctima asimilada a la sustancia del dios, que se relacionaba con la antropofagia ritual [...].¹¹⁶

Estas prácticas fueron consideradas heréticas, y por obvias razones decidieron “reajustarlas” haciendo una adaptación general de las mismas, las cuales debían consolidarse desde una perspectiva dogmática, una vez empleada la instrucción, es decir, desde el mismo campo de la predicación. Dichos elementos por mencionar sólo algunos, aunado a la iniciativa de cambiar el pensamiento indígena se encontraron en el propio proyecto de las órdenes religiosas, el carácter universalista del cristianismo que pretendió convertir a todos a su credo y también en respuesta a la Reforma iniciada por Lutero ya antes mencionada.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 74.

Los españoles comenzaron por mantener vigorosamente una política de concentración de la población indígena rural en pueblos planeados. Los términos congregación, junta y reducción fueron usados para describir este proceso. Tanto en las ciudades como en el campo, la gente del común (*macehualtin*) estaba dividida en unidades políticas y de propiedad llamadas *calpultin* (sing., *calpulli*) en náhuatl¹¹⁷ en donde pudieron reunirse miles de pobladores para su pronta conversión, aunque esta idea se concibió cuando se empezaron a construir los templos sobre dichas estructuras estratégicas, lo que las hacía ser más llamativas para los nativos.

Cabe mencionar que dicho proceso se comenzó a forjar a partir de la llegada de los misioneros o mejor conocidos como las Órdenes Mendicantes a la Nueva España conformados por Franciscanos, Agustinos, Dominicos y más tarde, los Jesuitas. Las tres [primeras] órdenes religiosas surgieron en el siglo XIII bajo la consigna de vivir de la mendicidad. Su principal función era la predicación urbana y la misión entre infieles, tarea desarrollada gracias a su efectiva organización. “Cada una de estas órdenes poseía una cabeza, el Maestro General (que desde Roma seguía los mandatos del Papado), a quien se sujetaban las varias provincias distribuidas en todas las regiones donde esas órdenes estaban establecidas”.¹¹⁸

Los franciscanos fueron considerados los iniciadores de la evangelización en México quienes llegaron a la Nueva España bajo la dirección de fray Martín de Valencia en 1524. “Se asentaron alrededor de la rica y poblada cuenca lacustre del altiplano central, en los fértiles valles de Puebla, Tlaxcala, Toluca y en las inmediaciones del lago de Pátzcuaro, fueron los introductores de la nueva fe entre los grupos Chichimecas y pioneros de la penetración entre los nómadas.”¹¹⁹ La práctica pedagógica llevada a cabo por los franciscanos se basaba, en parte, en el sistema educativo precortesiano. Fray Bernardino de Sahagún lo dice claramente: “A los principios, como hallamos que en su república antigua criaban los

¹¹⁷ Peter Gerhard, “Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570”, en *Historia Mexicana*, Vol. 26, no. 3, 1977, pp. 347-348.

¹¹⁸ Antonio Rubial García, “Las órdenes mendicantes evangelizadoras en Nueva España y sus cambios estructurales durante los siglos virreinales”, en María de Pilar Martínez López-Cano (coord.), *La iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010, p. 216.

¹¹⁹ Antonio Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica*, México, Tercer Milenio - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 10.

muchachos y las muchachas en los templos, y allí los disciplinaban y enseñaban la cultura de sus dioses y la sujeción a su república, tomamos aquel estilo de criar los muchachos en nuestras casas”.¹²⁰

Los dominicos también conocidos como la “Orden de los Predicadores”, fue la segunda misión en llegar a la Nueva España en 1526 y encabezados por Fray Domingo de Betanzos, “se distribuyeron en los valles de Puebla y de Cuernavaca, sin embargo, su principal área misional se encaminó hacia el sureste (Oaxaca y Chiapas), zona no ocupada por los franciscanos, siendo que los mixtecos, zapotecos, mijes, tzotziles y tzetzales fueron los principales grupos hacia los que se dirigió su predicación”.¹²¹ Este grupo tuvo una organización peculiar en la cual los propios frailes se establecían en pequeñas casas, llamadas “conventillos” u “hospicios”, en distintos lugares, con el propósito de hacer de algunos de ellos conventos “mayores” o canónicos donde pudieran vivir en comunidad, estudiar y formarse para la vida religiosa según las reglas de su instituto.¹²² Desde sus conventos salían a predicar, aprendían las lenguas nativas, escribían catecismos y transmitían el evangelio de forma determinada en la que pudieran desenvolverse mediante sus creencias locales.

Por otro lado, tenemos a los agustinos, la tercera orden que llega a la Nueva España en 1533 para evangelizar a los naturales, quienes se establecieron con el nombre de Congregación Agustiniiana del Santísimo Nombre de Jesús, su primer avance se dio hacia el sur de la capital, hacia los estados actuales de Morelos y Guerrero, donde se necesitaba “abrir brecha para el Océano Pacífico. Su segunda misión se encauzó hacia el árido Mezquital y Sierra Alta, por donde abrieron el camino hacia la huasteca, la tierra caliente de Michoacán y la región sur del río Lerma (la frontera con los chichimecas) fue su tercera zona de influencia”.¹²³ Poseían la certeza de que su fe era la única verdadera, las intenciones por entender el mundo en el que se encontraban, no les cerró a la vocación de aprender de los hijos de estas tierras locales, para poder luego enseñarles los “rudimentos” de la fe católica

¹²⁰ David Charles Wright Carr, *Los franciscanos y su labor educativa en la Nueva España (1523-1580)*, México, EDUVEM, S.A. de C.V., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 25.

¹²¹ Rubial García, *La evangelización... Op. Cit.*, p.11.

¹²² William Elvis Plata, “Los Dominicos, la Tercera Orden y un orden social. Santafé de Bogotá, siglos XVI-XIX” en *Revistas Historia y Sociedad – Universidad Nacional de Colombia*, no. 28, 2015, pp. 80-81.

¹²³ Rubial García, *La evangelización..., Op. Cit.*, p. 11.

y los principios de su propia cultura. Asimismo, mostraron un gran interés por conocer la lengua de los nativos, algo que no dudaron en estudiar desde un principio.¹²⁴

Sin duda estos grupos religiosos tuvieron una tarea complicada al enfrentarse a una serie de creencias y prácticas idolátricas (la manera en que llamaban a las actividades de los antiguos mesoamericanos), estaban restringidos bajo las reglas y mandatos de la corte, la finalidad de estos misioneros era realizar con eficacia el adoctrinamiento de los pobladores para que pudieran vivir el cristianismo como algo natural y parte de sus prácticas religiosas. Es indudable que los frailes destruyeron buena parte de la civilización de los mesoamericanos, tales como sus ídolos y templos, los cuales resultaban incomprensibles para su “mentalidad occidental, condicionada por su [fervor] religioso: imaginaban que estaban combatiendo al diablo, y a veces emplearon métodos represivos y aun violentos para lograr sus metas”.¹²⁵

Además de ello, los evangelizadores supieron advertir muy bien que el conocimiento de las lenguas indígenas fue una categoría primaria para una conversión seria y efectiva. Distinguieron también que era el vehículo más eficaz para llegar al alma de lo que ellos consideraban paganos y lo que significaba desde el punto de vista cristiano conquistar su corazón¹²⁶ por lo que aprenderlas y someterse a una instrucción estricta eran más que necesarias en sus vidas. “Claro está que estos frailes dados al estudio de las lenguas no pensaban sólo en su ministerio individual: era para servir de guía y ayuda a los demás misioneros que no tenían ni sus talentos ni su tiempo desahogado”.¹²⁷

Hubo la necesidad de adentrarse en sus letras y en sus libros, sea para que profundizaran en sus rudimentos y perfeccionaran las lenguas de sus contrarios, así como para servir y auxiliar en la práctica de la doctrina cristiana. De esta manera, surgen dos categorías principales de sus obras, por una parte, las artes, las cuales referían a lo que antiguamente vinculaban con vocabularios y gramáticas que formaban parte de su estudio y

¹²⁴ Susana Torres Ortiz, “Las primeras letras impartidas por los agustinos y franciscanos , en San Luis Minas del Potosí”, en *Memoria XVIII Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, universidad Autónoma de San Luis Potosí, [en línea], http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/memoxviii/05_art_61.pdf, fecha de última actualización, 2005, fecha de consulta 28 de julio de 2020.

¹²⁵ Wright Carr, *Op.Cit.*, p. 25., p. 12.

¹²⁶ Ricard, *Op. Cit.*, p. 94.

¹²⁷ Ricard, *Op. Cit.*, p. 96.

trabajo, por otra, las que servían en la praxis, es decir, los catecismos, sermonarios y confesionarios que sin dudas fungían como manuales puestos en práctica dentro de su doctrina religiosa.¹²⁸

Durante el proceso de evangelización existió otra misión que fue importante durante la educación de los nativos. La Compañía de Jesús o jesuitas quienes fueron un grupo originario de la iglesia católica romana fundado por Ignacio de Loyola en 1534, arribaron a la Nueva España en 1572 y empezaron su trabajo en 1591 en la Villa de Sinaloa. Se establecieron en los alrededores del pequeño poblado y pronto iniciaron sus actividades entre los diversos pueblos de Sonora (mayos, yaquis, ópatas, eudeves, pimas), así como los tepehuanes y tarahumaras en la sierra de Durango y Chihuahua. En el transcurso de un siglo llegaron hasta el sur del actual estado norteamericano de Arizona.¹²⁹ Cabe mencionar que en su mayoría brindaron un alto énfasis en la educación de la élite novohispana, conformada claramente por los nobles, entre ellos los propios españoles y criollos, principalmente.

Los jesuitas nunca establecieron una clara línea de separación entre el contenido puramente religioso y las implicaciones políticas de su empresa. De acuerdo a sus postulados, la conversión refería al reconocimiento de lo que ellos llamaron “dos majestades”, la divina y la terrestre y la rebelión se consideraba como pecado contra el rey y contra Dios.¹³⁰ Su manera de predicar fue muy profunda a tal modo que logró grandes cambios a nivel social y cultural de sus seguidores.

Si Trento había sido la categórica respuesta a los rebeldes protestantes, la Compañía tomó a su cargo el dar batalla a la herejía en el terreno intelectual: teólogos contra teólogos, colegios contra colegios, textos contra textos. Donde el protestantismo estaba presente, se requería de la polémica y la propaganda activa; en el imperio español, aislado de los peligrosos elementos contaminadores, la campaña se centraba en el fortalecimiento del dogma y el establecimiento de una auténtica vida cristiana.¹³¹

¹²⁸ Ricard, *Op. Cit.*, p. 96.

¹²⁹ Bernd Hausberger, “La vida cotidiana de los misioneros jesuitas en el noroeste novohispano”, en *Estudios de Historia Novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, no. 17, 1997, p. 64.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹³¹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Educación y colonización en la Nueva España 1521-1821*, México, Universidad Pedagógica Nacional, Colección Historia, Ciudadanía y Magisterio, 2001, pp. 97-98.

Dentro de las características que se desarrollaron mediante la práctica del método jesuítico podemos visualizar la apertura de estudios a laicos y a clérigos sin distinción, el establecimiento de escuelas a externos, en grupos numerosos y ordenados en clases, la atención personalizada a los alumnos, el riguroso sistema de ascenso de los grupos inferiores a los superiores y de las materias más sencillas a las más difíciles, el predominio de las humanidades, el estudio de los clásicos¹³² que complementarían de forma favorable la enseñanza a sus educandos.

Todo este proceso “firme” y “organizado” de conversión que establecieron los religiosos estuvo ampliamente supervisado y vigilado por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición que fue establecido en 1571 en Nueva España. Tenía la finalidad de defender la religión católica e imponer sanciones a todos aquellos que tuviesen prácticas heréticas, así como de violar los mandatos que provenían de sus guías “espirituales” y de la propia Corona española. “La Iglesia y el Estado la consideraban necesaria como parte de la educación social sustentándose mediante penas y castigos públicos, basados en el desprestigio social de hombres y mujeres, los inquisidores hacían respetar las normas establecidas”.¹³³

La inquisición, sí realizó una ampliamente [Sic] labor de prevención y castigo de los llamados en el derecho penal moderno, delitos de carácter sexual. Por encontrarse estos más cerca del terreno de la conciencia, de la conducta moral, se pensaba correspondía a los eclesiásticos juzgar este tipo de faltas. Violación, estupro, bigamia, adulterio, sollicitación de hombres y mujeres, sodomía, bestialidad, eran los casos que ocupaban el tiempo y la imaginación de los inquisidores. Muchos se castigaron con penas leves, en otros casos como el del pecado nefando se actuó con más rigor.¹³⁴

Los inquisidores contaban con un cuerpo de personas eruditas y de un alto rango social y oficiales llamados consultores del Santo Oficio que conformaban a una clase de consejo; el Tribunal contaba además con el “auxilio de un cuerpo de peritos y religiosos llamados calificadores del Santo Oficio, cuya misión era dictaminar en los asuntos que se les sometían

¹³² *Ibidem*, p. 99.

¹³³ Noemí Quesada, Martha E. Rodríguez *et al.*, *Inquisición novohispana*, Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 9.

¹³⁴ Ernesto de la Torre Villar, “La inquisición”, en Noemí Quesada, Martha E. Rodríguez *et al* (Eds.) *Inquisición novohispana*, Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 70.

para ilustrar la opinión de los inquisidores en puntos debatibles y de difícil resolución”.¹³⁵ Mostraron siempre un actitud estricta hacia todas las prácticas de la cotidianidad de los indígenas, cuidando cada detalle, ante cualquier falta, debían pagar de una forma violenta, fue un periodo de muchas dificultades para los nativos, ya que ellos tenían que renunciar no sólo de palabra, sino en la práctica, de sus cultos y rituales “idolátricos” y hasta en sus prácticas sexuales, puesto que no bastaba simplemente con seguir las normas de los evangelizadores.

Por tanto, el cristianismo estuvo integrado por una serie de creencias, prácticas y valores impartidos por instituciones eclesiásticas que velaban por el estudio de dogmas inamovibles, los cuales fueron transmitidos en latín para aquellos “letrados clericales” y en lenguas vernáculas a través de la predicación tanto oral como visual de los catecismos antes mencionados y que abordaremos con mayor detenimiento en el siguiente apartado. Estos dogmas estaban resumidos principalmente en la existencia de una sola divinidad impartida en tres entidades, un padre, un hijo y un Espíritu Santo¹³⁶ y además de ello, la presencia de tres espacios en las que el alma tendría su paradero, una vez llegada su muerte y de acuerdo con las acciones llevadas a cabo en la tierra, estando entonces, el cielo, el purgatorio y el infierno.

Una de las representaciones que pretenden describir la forma de conversión religiosa la encontramos en el *Lienzo de Tlaxcala* (véase figura 21) en la que se muestra el bautismo de cuatro señores tlaxcaltecas, pero también se puede abordar la alianza que tuvieron éstos con Hernán Cortés. La solemnidad con que se escenifica el acontecimiento, exalta la ceremonia ritual del primer sacramento de la iglesia católica. “El clérigo Juan Díaz ocupa el centro de la imagen y se encuentra listo para acoger a los recién convertidos, luciendo su hábito y tonsura [...], esta imagen coloca a los personajes en una ligera proporción jerarquizada, en la que sobresalen, las figuras de Malintzin y Cortés.”¹³⁷ Ejemplifica, por tanto,

¹³⁵ Javier Sanchiz, “Funcionarios Inquisitoriales en el Tribunal, Siglo XVI” en Noemí Quesada, Martha E. Rodríguez *et al* (Eds.) *Inquisición novohispana*, Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 168.

¹³⁶ Rubial García, *El cristianismo en Nueva España...*, *Op. Cit.*, p. 28.

¹³⁷ Edith Llamas Camacho, “El bautismo de los cuatro señores de Tlaxcala: cristianización de un pasado, legitimación de un presente”, en *Noticonquista* [en línea] <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1740/1733>, fecha de última actualización, 2019, fecha de consulta, 16 de octubre de 2021.

la obediencia y el rol de poder ejercidos por parte de los extremeños así como la aceptación y fidelidad de los preceptos políticos e ideológicos que tuvieron los nativos en un primer acercamiento a la doctrina católica. No cabe duda que estas representaciones simbólicas de la nueva religión modelarían los comportamientos de los diferentes estratos de la población, pasarían a impregnarse de diversos valores morales e influyendo en la conducta del propio nativo, todo ello, como parte de su cotidianeidad pese a diversos obstáculos a los que se tendrían que enfrentar en todos los ámbitos, siendo, ante todo, un factor imprescindible en sus vidas.



Figura 21. La conversión religiosa: Representación del sacramento bautismal, *Lienzo de Tlaxcala*, tomada de Reconstrucción Histórica Digital del Lienzo de Tlaxcala. Dirección General de Asuntos del Personal Académica. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

2.3.1 El papel de la educación en el proceso de conversión religiosa

Es cierto que la diversidad cultural fue un verdadero obstáculo para dominar los nuevos territorios conquistados, lo que hiciera que los españoles adoptaran un mecanismo de homologación a través de la religión católica, la cual mantenía cierta atención por parte de los nativos. A pesar de todas las intenciones que tenían los conquistadores por imponer ideologías y prácticas distintas a las del nuevo continente y, sobre todo, eliminar aquellas que tuvieran que ver con las “herejías idolátricas” mantuvieron cierta relevancia para tomar

medidas necesarias en la nueva formación cristiana, es así como trataron de asimilar sus creencias y reformarlas para llevar a cabo una comunicación más efectiva.

Por ello es importante acercarnos a la educación de la época ya que a través de ella podemos encontrar un significado que va a responder a la inquietud del adoctrinamiento cristiano adoptado por parte de los oriundos, pero no sólo eso, sino también va a acercarnos a una herramienta que representaba simbólicamente las relaciones sociales del momento mediante un conjunto de códigos, los cuales debían ceñirse e interpretarse por los participantes involucrados. “La educación reforzaba la jerarquía e imponía un orden, principal objetivo de las élites dominantes, lo que permitía, al mismo tiempo, la consolidación de la autoridad”.¹³⁸

Dentro de la labor de los misioneros y su enfoque de un sistema educativo, estuvo muy marcado por distintas actividades que pudieran ser accesibles para los nativos, además de atractivas, respetando y adoptando al menos en esencia, algunos de sus cultos para su mejor entendimiento. “Abundan en relatos pintorescos y minuciosas descripciones de los recursos empleados por los primeros misioneros para vencer la inicial desconfianza de los indígenas y la barrera de la lengua”.¹³⁹ Una de las cuestiones que toman relevancia en dichas actividades es la necesidad de los misioneros por el mantenimiento adecuado de sus espacios para impartir la religión, puesto que se enfrentaban con diversos problemas que impedían un mejor adoctrinamiento, tales como la comunicación y su propia supervivencia en dichas tierras.

Para el sostenimiento de doctrineros y conventos fue necesario acudir al servicio personal y a las contribuciones en materiales de construcción y productos alimenticios, proporcionados por los neófitos. La discusión sobre si era justo y conveniente obligar a los nuevos cristianos a pagar el diezmo, se resolvió con el dictamen de que no lo pagasen de aquellos productos destinados a su consumo interno y que siempre habían producido, pero que estuviesen sujetos a él cuando se ocupasen en cultivos de origen europeo y destinados al comercio. En cuanto a la comunicación, para la mayoría de los españoles significaba únicamente transmisión unilateral del mensaje cristiano o de las ordenanzas de gobierno; pero no faltaron quienes se

¹³⁸ Javier Cuesta Hernández, “La educación indígena y la memoria en Nueva España en el siglo XVI”, en *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín*, vol. 33, no. 56, p. 105.

¹³⁹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, México, El Colegio de México- Centro de Estudios Históricos, 1990, p. 28.

preocuparon por conocer los elementos culturales de los pueblos mesoamericanos, asimilaron sus formas de expresión y pudieron llegar a una comprensión que llevaba implícito el respeto por valores éticos sinceramente reconocidos.¹⁴⁰

Vemos que, la barrera lingüística fue el mayor obstáculo para la difusión del cristianismo, por la cantidad y diversidad de los idiomas nativos, por la dificultad para su aprendizaje y por ser tan diferentes entre sí, las culturas de indios y frailes.¹⁴¹ Algunos mecanismos de enseñanza estuvieron vinculados con la lectura y transcripción de textos por parte de los evangelizadores, propiamente aquellos que dominaran correctamente las lenguas locales, pues este era el primer paso, debían primeramente, conocer y dominar las expresiones lingüísticas y culturales de los naturales. En cumplimiento de la legislación, y de acuerdo a la experiencia recomendada, en todos los conventos se organizó la instrucción en dos niveles diferentes: el más “elemental, de doctrina cristiana exclusivamente, para todos, niños y adultos, y otro más especializado, que incluía lectura, escritura, canto y atención a los servicios del templo, para los jóvenes *Pipiltin* (pertenecientes a la nobleza)”.¹⁴²

La instrucción de la prédica evangelizadora buscó de espacios razonables dentro de los centros poblacionales, si bien es cierto, previo a la Conquista, fueron los inmuebles de los palacios indígenas, algunos templos y plazas abiertas utilizados como instituciones de enseñanza, por lo que la elección de estas áreas una vez establecido el régimen colonial, debían responder estratégicamente a las comunidades indígenas junto con los centros de gobierno hispano, pero también con la posibilidad de “prever el óptimo sitio para la configuración del conjunto conventual, en procesos incipientes y modulares de construcción, siendo que el espacio de convocatoria pública fue el espacio abierto, a manera de plaza (patios)”¹⁴³ y posteriormente en la edificación de las Capillas, funcionando como aulas de grandes dimensiones en donde se expondrían los catecismos y posteriormente donde tendrían cabida los eventos rituales y festivos.

Cabe mencionar que, dentro de estos lugares de prédica, aunado a un proyecto ambicioso de carácter educativo, surgió el también conocido Colegio de Santa Cruz de

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹⁴¹ Rubial García, *La evangelización...*, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁴² Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación...*, *Op. Cit.*, p. 31.

¹⁴³ Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015, pp. 62-64.

Tlatelolco cuya apertura se dio en 1536 contando con la presencia del virrey, Antonio de Mendoza, del arzobispo, fray Juan de Zumárraga, y del antiguo presidente de la Segunda Audiencia, Sebastián Ramírez de Fuenleal.¹⁴⁴ Se presentaba como una especie de internado para los hijos de nobles de los mayores pueblos y provincias de Nueva España, con la finalidad de crear una generación de indígenas intelectuales que pudieran desenvolverse adecuadamente dentro de sus comunidades, mismos a los que se les enseñaba a leer y escribir, en latín, español, así como la lengua de sus principales, el náhuatl, haciendo uso de los caracteres latinos.¹⁴⁵ Aquellos alumnos destacados servían de auxiliares a los religiosos en la traducción al náhuatl de aquellas doctrinas y tratados más importantes, pero también de aspectos concernientes al gobierno virreinal como la participación de la población y la impartición de justicia, sin duda estos elementos demandaron la aportación de los saberes de los indígenas bilingües con el fin de crear en el sector de los naturales una comunicación diplomáticamente efectiva.

Los frailes, durante los primeros años del Colegio, lograron propiciar el diálogo entre las costumbres de tradición indígena con el humanismo renacentista de tal manera que la educación no sólo se limitaba en aprender las lenguas indígenas sino también una materia humanística. Entre las materias de su especialidad se encontraban: la lógica, la retórica, el latín, la historia, la filosofía y la música. Indudablemente por su fuerte intervención en la conversión de los nativos o la creación de alguna crónica,¹⁴⁶ dentro de los profesores más destacados que formaron parte del cuerpo de enseñanza en el Colegio fueron: fray Juan de Gaona, fray Andrés de Olmos, fray Bernardino de Sahagún, fray Antonio de Ciudad Rodrigo, fray Juan de Torquemada, fray Alonso de Molina, entre otros. Cabe señalar que los nobles indígenas que ingresaban al Colegio eran infantes y por lo mismo egresaban a una edad bastante temprana, tal cual se menciona en el *Códice Franciscano*:

¹⁴⁴ José Rubén Romero Galván, “El Colegio de Tlatelolco, universo de encuentros culturales” en Esther Hernández y Pilar Máñez (eds.), *El Colegio de Tlatelolco: Síntesis de historias, lenguas y culturas*, México, Editorial Grupo Destiempos, 2016, p. 16.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹⁴⁶ Rosa María Rivas Valdés, “Evangelización y educación franciscana: transformaciones institucionales. El colegio de la nobleza de Santa Cruz y el colegio criollo de San Buenaventura, en el convento de Santiago Tlatelolco, en México durante los siglos XVI y XVII”, tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007, p. 98.

Conviene encargar á los dichos Provincial y Guardián que tengan cuenta con que los indios que allí entraren por colegiales no sean grandes sino niños de ocho hasta doce años, cuando mucho, y que en llegando á los quince años los envíen á sus casas y no queden en el colegio, salvo los que fueren menester para enseñar á los menores, y que no haya muchos de un pueblo, sino que se reparta por todo el beneficio que allí se les hace, y haya sólo dos ó tres, cuando mucho, de cada pueblo.¹⁴⁷

Sabiendo que los alumnos entraban muy jóvenes y que contaban con muchas inquietudes en su formación, se puede concretar que el aprendizaje del Credo no sólo se limitaba desde una perspectiva puramente teórica, sino que las artes fueron otro mecanismo de instrucción ya que los frailes contaban perfectamente con el conocimiento para llevar a otro nivel las representaciones sagradas, como la escenificación de paisajes concretos en la representación de pasajes bíblicos. Por lo que, la muestra de imágenes en lienzos, también pasaba a la puesta en movimiento de aquellas más importantes para que tuvieran sonido y acción. “En este sentido se estaba conformando el paso de un recurso visual (aunque existiera la explicación del lienzo), a otro recurso más complejo de características audiovisuales: el teatro”.¹⁴⁸

Como elemento esencial en la predicación de la palabra sagrada y sobre todo para lograr una comprensión más completa y efectiva de la doctrina, se emplearon grandes “lienzos o cuadros pintados, con escenas alusivas a las proposiciones del Credo, relatos de la vida de Jesús y ejemplos aleccionadores de la utilidad o necesidad de los sacramentos. Los oyentes contemplaban las sugestivas representaciones al mismo tiempo que escuchaban los sermones”.¹⁴⁹ Fue sin duda una técnica esencial y básica sobre la cual plasmaban una gran cantidad de símbolos y mensajes importantes para la conversión, además de que el uso de la imagen les resultó más accesible y práctica para su entendimiento. Como ejemplo de ello podemos referir a los Códices Testerianos, conocidos bajo este nombre por atribuirse su creación al fraile franciscano Jacobo de Testera del siglo XVI quien recurrió al uso de catecismos ilustrativos, permitiendo la instrucción de los indígenas en el conocimiento básico de los principios de la nueva fe, por lo que estos testimonios fueron considerados como:

¹⁴⁷ Joaquín García Icazbalceta, “Código Franciscano siglo XVI” en *Nueva colección de documentos para la Historia de México: Cartas de religiosos*, México, Antigua Librería de Andrade y Morales, Sucesores, 1886, pp. 72-73.

¹⁴⁸ Armando García, *Op. Cit.*, p. 92.

¹⁴⁹ Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación...*, *Op. Cit.*, p. 32.

Documentos pictóricos indígenas tradicionales, en general bajo la forma de pequeños cuadernillos, que contienen la doctrina y el catecismo cristianos, y que fueron realizados en pictografías. El papel es europeo y las pequeñas hojas se obtuvieron cortando en varias secciones horizontales las hojas venidas de España [...]. En las imágenes "testerianas" se aprecia fácilmente que nacieron de un conocimiento profundo del sistema indígena de escritura, al que se adaptaron los elementos de la iconografía cristiana con pleno conocimiento de causa y según las necesidades de transcripción en la lengua náhuatl. Por eso proponemos que fueron tlacuilos ya cristianizados los "inventores" de esta nueva expresión dentro del sistema de escritura indígena tradicional.¹⁵⁰

Cabe mencionar que no todas las personas que poseían los Códices testerianos podían elaborarlos porque para ello se debía tener la preparación que tenían los tlacuilos, es decir, ser pintores y conocer su lengua, pero esto no impedía a la demás población que pudieran leerlos ya que estaban muy relacionados con las convenciones indígenas tradicionales. Aquellas personas que podían comprender con eficacia los pictogramas testerianos se convertían en catecúmenos de otros grupos indígenas,¹⁵¹ manifestando su utilización recurrente que sin duda encaminaron en gran medida al aprendizaje del nuevo Credo.

Estos testimonios presentan características particulares de lectura lo que nos lleva a comprender de manera general su estructura. Estuvieron constituidos de un cierto número de hojas que variaba dependiendo a las oraciones y contenido presentado, además cada hoja se determinó por diversas líneas gruesas horizontales de color negro correspondiendo a las guías que llevaban a cabo la lectura correcta de los pictogramas, cada uno de los dibujos y textos se presentaron sobre dichas líneas. El sentido correcto para leerlos comienza de arriba - abajo y del reverso - anverso, es decir, de izquierda a derecha. En ellos de acuerdo con Joaquín Galarza¹⁵² podemos diferenciar dos tipos de pictogramas: "personajes" y "no personajes", siendo que los primeros llevarían consigo atributos que los identifiquen como tal, por su tipo de vestimenta y ornamentos, entre otras, además de variantes que permiten identificar la acción que realizan los personajes. Las segundas por su parte, corresponden más a objetos y escenarios como por ejemplo una cruz y un cielo, una flecha o el infierno.

¹⁵⁰Joaquín Galarza, "Códices o manuscritos Testerianos" en *Arqueología Mexicana*, Vol. 7, no. 38, 1999, p. 35.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 37.

¹⁵²Joaquín Galarza, *Catecismos indígenas. Método para el análisis de un manuscrito pictográfico del siglo XVIII con su aplicación en la primera oración: el Pater Noster*, TAVA Editorial, México, 1992.

Uno de los catecismos que forman parte de los Códices testerianos es el atribuido a Fray Pedro de Gante cuya representación de pictogramas se reduce a un cierto número de temáticas en relación al Evangelio, entre los contenidos que se abordan en su proyecto de enseñanza podemos encontrar: 1) Persignarse, 2) Padre Nuestro, 3) Ave María, 4) Credo, 5) Salve Regina, 6) Yo pecador, 7) Doctrina resumida (serie de preguntas), 8) Artículos de la fe, 9) Mandamientos de Dios, 10) Mandamientos de la iglesia, 11) Sacramentos, 12) Obras de misericordia, 13) Oración final.¹⁵³

A continuación, mostraremos sólo algunos de los pictogramas (dada la gran cantidad de símbolos que comprenden su “alfabeto ilustrativo”) que son característicos de los catecismos de Gante, así como una pequeña descripción de lo que representan, posteriormente un pequeño ejemplo del pasaje del *Per signum crucis* o la Señal de la Cruz, uno de los primeros conocimientos que debían aprender los nativos, todo ello, para comprender la interacción que tuvieron las imágenes y textos en el aprendizaje de los oriundos, que sin duda reflejan el ejercicio y práctica de la lectura de los contenidos sagrados.

La representación de la Virgen María, del Espíritu Santo y de Cristo fueron algunos de los pictogramas básicos y fáciles de identificar por parte de los nativos (22-a), cabe señalar que aquellos temas u oraciones consecuentes que no formaban parte del mismo contenido se separaban por un símbolo particular que se ha asemejado a un bastón de mando *topilli*¹⁵⁴ como se muestra en la imagen referida como “Amen”. Estos catecismos pudieron fungir, por tanto, como manuales introductorios del Credo mientras los indígenas aprendían por completo la escritura alfabética, los frailes también se interesaban por las lenguas nativas.

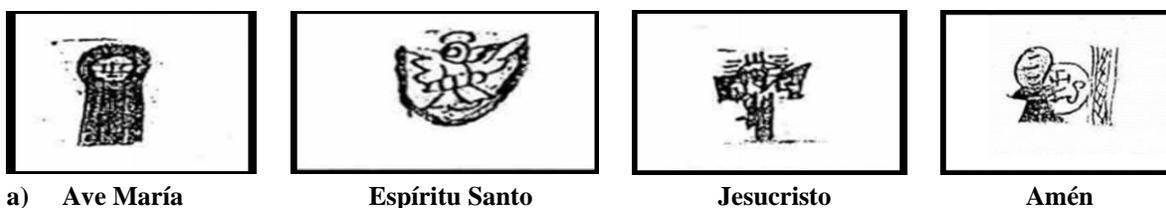


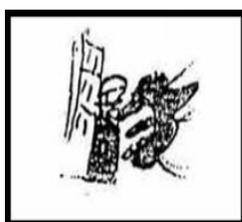
Figura 22. a-b) Pictogramas del Catecismo de fray Pedro de Gante, tomada de *Relaciones de la figura de mundo durante la etapa temprana del periodo Novohispano: Los catecismos pictográficos como proceso de racionalización*, por Citlalli Bayardi Landeros, 2004, pp. 119-120.

¹⁵³ Citlalli Bayardi Landeros, “Relaciones de la figura de mundo durante la etapa temprana del periodo Novohispano: Los catecismos pictográficos como proceso de racionalización”, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 118.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 119-120.

Dentro de las imágenes ilustrativas (figura 22-b) podemos encontrar aquellas que aluden al *Mictlán*, inframundo o lugar de los muertos referido así en la tradición precolombina que correspondería al infierno, éste último término respectivo al espacio albergado por demonios y almas condenadas, simbolizado por el fuego eterno, tal cual lo demuestra la iglesia católica. La representación no corpórea se identifica con la palabra *tanima*, ánima o alma, la cual se ha relacionado con un objeto similar al corazón para referirse a todo aquello espiritual. Algunos sacramentos como *Neyolmelahualoz* o la confesión, también resultaron importantes y consecuentes en el aprendizaje, la confesión de los pecados obedecía a que los nativos para no recibir un castigo o pena corporal debían enumerar verbalmente sus pecados frente a un sacerdote, aquellas acciones que tuvieran por objetivo “enderezar su corazón” de dichas transgresiones.¹⁵⁵

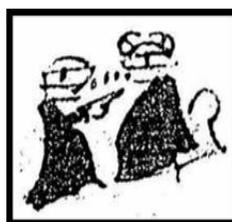
La eucaristía que corresponde de forma simbólica el comer del cuerpo de Cristo y tomar de él su esencia o fuerza también fue representado en dichos pictogramas, pues se muestra a un hombre que sostiene en su mano una tortilla con una pequeña cruz al centro a modo de una “hostia” propia del culto católico que literalmente se le conoció en el náhuatl clásico como *nacayo -tzin*: cuerpo venerado. El bautismo cuyo elemento esencial refiere al agua que purifica el cuerpo del pecado, aquel con el que se nace, es mostrado como un hombre en cuyo hombro reposa el Espíritu Santo. Cabe mencionar que el concepto de pecado no existía en la época precolombina como se entendía en la tradición católica, sin embargo, si se reconocía como una acción o falta en contra de una deidad o de una persona a otra, cuya consecuencia podría constatar en contraer una enfermedad o algún mal de cualquier índole, siendo referido con la palabra “*tlatacolli*”.¹⁵⁶



b) Infierno



Ánima



Confesión



Comunión



Bautismo

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 137-147.

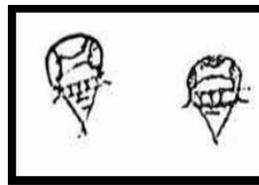
¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 149-151.



Pecado



Hacer penitencia



Dios



Muerto

La penitencia es entendida como aquellos actos de confesión en los que se busca el perdón por los pecados cometidos, los cuales conllevan a realizar obras que pudieran desvanecer el sentimiento de culpabilidad puesto que, vistos desde un enfoque cristiano, eran incitados por el propio demonio, en los pictogramas este sacramento es representado por un hombre que carga en su espalda un cilicio, instrumento muy característico por los religiosos para hacer mortificaciones corpóreas. La figura de Dios-*Teutl*, la representación de un muerto, así como otros pictogramas forman parte del catecismo de Gante, mismos que permitieron acercarse de una forma más accesible a la nueva religión debido a que la barrera de la lengua fue el primer gran obstáculo a los que se enfrentaron tanto los nativos como los frailes.

El *Per signum crucis* o la Señal de la Cruz que a continuación se presenta ha sido identificada gracias a la Doctrina de Fray Alonso de Molina, un lexicógrafo franciscano de origen español que vivió en Nueva España durante el siglo XVI, se adentró al estudio de las lenguas nativas, principalmente del náhuatl, misma que aprendió y dominó con eficacia, es mayormente reconocido por su obra titulada: *El diccionario o Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana*, escrito entre 1555 a 1571, siendo que su principal contribución comprende una compilación del Credo religioso tanto en la lengua náhuatl como sus traducciones al castellano. La siguiente oración es la introductoria de la Doctrina Cristiana:

Totecuiyoe Diose Ma ypanpa yn imachio in Cruz + Xitechmomaquixtili in yuicpa toyaouan. Ninomachiotia yca yn itocatzin yn tetatzin yhuan in tepiltzin yhuan in Spiritu Sancto. Mayuh mochihua.

Señor Dios nuestro. Por la señal de la Sancta Cruz + nos librad de nuestros enemigos. Yo me santiguo en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Sancto. Amén.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Fray Alonso de Molina, “Códice Franciscano: Copia y relación del catecismo de la Doctrina Cristiana que se enseña a los indios desta Nueva España y el orden que los religiosos desta Provincia tienen en los enseñar” en, Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México: Cartas de religiosos de Nueva España 1539-1594*, Tomo I, México, Antigua librería de Andrade y Morales, sucesores, 1886, p. 35.

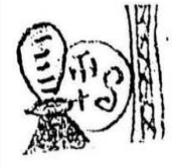
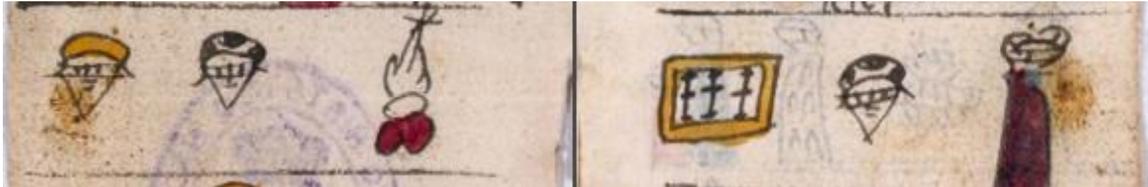
Pictogramas del <i>Per signum crucis</i> en el Catecismo de Fray Pedro de Gante					
					
Cruz Inicial <i>Ma Ypanpa</i>	<i>yn imachio</i>	<i>In Cruz</i>	<i>in yuicpa</i>	<i>Toyaouan</i>	<i>Xitechmomaquixtili</i>
Ma: Que; Y: su Panpa: por, en razón de.	Yn: (partícula). I: su. Machiotl: señal, marca.	In: (partícula). Cruz	In: (partícula). y: su. uicpa: contra, pictograma no suficientemente interpretado.	To: nuestro. Yaouan: enemigos.	Xi: imperativo tech: a nosotros mo: reflexivo ma: maitl, mano quixtili: quichtia, salvar.
					
<i>Totecuiyoe</i>	<i>Diose</i>	<i>yca</i>	<i>yn itocatzin</i>	<i>Diose</i>	<i>yn tetatzin</i>
To: nuestro teuiyo: señor e: vocativo.	Dios E: Vocativo.	Yca: preposición, con.	Yn: (partícula) i: su toca: nombre tzin: reverencial	Dios E: Vocativo.	yn: (partícula) te: (de alguien) ta: tatli, padre. tzin: reverencial.
					
<i>Diose</i>	<i>In tepiltzin</i>	<i>Diose</i>	<i>In Spiritu Sancto</i>	<i>Mayuh mochihua.</i>	
Dios E: Vocativo.	In: (partícula) te: (de alguien) pil: pilli, hijo tzin: reverencial.	Dios E: Vocativo.	In: (partícula) Spiritu Sancto: Espíritu Santo.	Ma: que Yuh: así, de ese modo Mochihua: suceda.	

Figura 23. Pictogramas del *Per signum crucis* en el Catecismo de Fray Pedro de Gante, tomada de *Relaciones de la figura de mundo durante la etapa temprana del periodo Novohispano: Los catecismos pictográficos como proceso de racionalización*, por Citlalli Bayardi Landeros, 2004, pp. 123-124.



Cruz Inicial* por la señal de la cruz contra nuestro enemigo libranos



Nuestro Señor Dios con su nombre Dios Padre



Dios Hijo Dios Espíritu Santo Amén Jesús.

Figura 24. Per signum crucis en el Catecismo de Fray Pedro de Gante, tomada de la Biblioteca Digital Hispánica. Traducción de Gloria Martha Sánchez Valenzuela en *La imagen como método de evangelización en la Nueva España: Los catecismos pictográficos del siglo XVI, fuentes del conocimiento para el restaurador*, 2003, pp. 248-249.

Estos catecismos nos demuestran el papel que jugó la ideología católica en los nativos y el papel activo que tuvieron ambos grupos para poder comunicarse, si bien es cierto, fue una relación de adaptación en la cual los frailes aprendieron a vivir en el mundo de los indios, aprendiendo sus lenguas, su escritura alfabética, sus costumbres y tradiciones concernientes a su cosmovisión, siendo acogidas y reformadas por los propios oriundos que poco a poco tendrían una respuesta de familiarización.

Por tanto, había una manera formal de enseñar la palabra divina como parte obligatoria de los nuevos conversos, abarcando los puntos esenciales de la doctrina que complementaba su aprendizaje y hacía uso de su total atención, pues se trató de la enseñanza de un “sólo Dios todopoderoso, eterno, de sabiduría y bondad infinitas, creador de todas las cosas, la santísima Virgen, la inmortalidad del alma, los demonios y sus perfidias: tales eran, en suma, los dogmas a que se limitaba la instrucción, según el testimonio de Motolinía, con

que los indios eran preparados para el bautismo”.¹⁵⁸ Tenían en cierta forma una instrucción rigurosa que permitía entonces a los indios ser admitidos al bautismo “únicamente cuando sabían el padrenuestro, el credo, los mandamientos, tanto de Dios como de la iglesia, y tenían las nociones suficientes con orden a los sacramentos.”¹⁵⁹

Para adentrarnos al contenido religioso que los frailes enseñaron a los indígenas durante el proceso de evangelización, y como otro recurso ilustrativo ejemplificaré con las pinturas murales plasmadas en el exconvento de la Capilla abierta de Actopan Hidalgo, el cual fue fundado por fray Andrés de Mata en el año de 1550. Es considerado uno de los testimonios iconográficos y complejos arquitectónicos más importantes del arte novohispano del siglo XVI promovidos por las órdenes mendicantes, específicamente de los agustinos, en el cual se aborda de manera profunda el simbolismo del Evangelio Católico, el cual fue destinado a servir de ayuda didáctica en la catequización y conversión de los nativos.

En las tres paredes que integran la pintura mural de la Capilla abierta se pueden observar diversos pasajes importantes, entre ellos el que aborda al *Génesis* (véase figura 21-a), correspondiente a la creación del mundo, de la humanidad, “cuando Dios Padre, personificado como el Anciano de los días, ha creado al sol y a la luna, a los animales y a las plantas de la tierra y a los seres del mar. Es el momento en que, formado el hombre, de su costado crea a la mujer”.¹⁶⁰ Asimismo se muestran representados ángeles y demonios armados que se encuentran combatiendo. Los segundos parecen surgir de las fauces de un monstruo en llamas, lo cual simboliza de acuerdo con Ballesteros, la entrada al infierno.



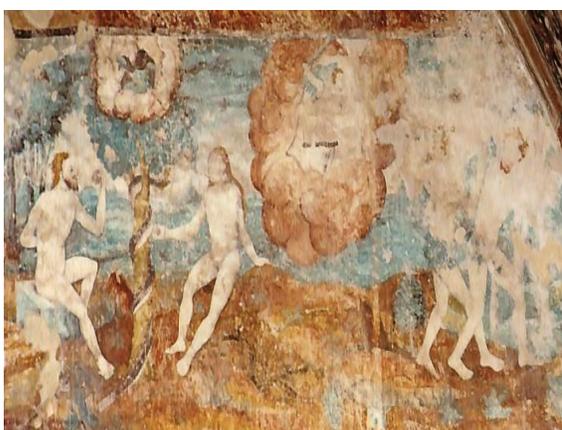
Figura 25. (a-l) Escenas de la creación del mundo, Capilla Abierta de Actopan, tomada de *La pintura mural del Convento de Actopan* por Víctor Manuel Ballesteros.

¹⁵⁸ Ricard, *Op. Cit.*, p. 95.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 136.

¹⁶⁰ Víctor Manuel Ballesteros, *La pintura mural del convento de Actopan*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999, p. 38.

Otra escena primordial es aquella que representa a Adán y a Eva (figura b-c) comiendo del fruto prohibido, junto a ellos un demonio encarnado en la figura de una serpiente de cascabel, mismos que son vigilados por Yahvé quien aparece sobre una nube y con un gesto de descontento, pues está a punto de castigar a la pareja y expulsarlos del paraíso del Edén. En la imagen de la derecha ambos se encuentran vestidos con pieles de animales, Adán trabaja la tierra y Eva se encuentra “amamantando sobre una roca a su hijo Caín. Por lo que ambos sufren la condena pronunciada por Yahvé; el hijo representa los dolores del parto; y el trabajo simboliza la manera de ganarse el pan con el sudor de la frente. Pues según la escritura la tierra producirá espinas y abrojos”.¹⁶¹



b) Adán y Eva comiendo del fruto prohibido.



c) Eva al fondo amamanta a su hijo Caín.

Debemos agregar que además de la representación de la pareja en sus respectivas actividades se muestra también unas fauces con grandes colmillos de donde salen jinetes armados que aparentan atacar a un cierto número de hombres. Yahvé les había concedido, la inmunidad a la muerte y al sufrimiento, pero al ser Adán el representante de la humanidad su pecado hizo perder aquellos dones a todos los hombres. ”De esta suerte la enfermedad y la muerte aparecen sobre el género humano y para representarlos en la pintura se recurrió a los jinetes del Apocalipsis a los que se les dio potestad para matar con hambre y con peste”,¹⁶² dichos padecimientos y malestares a los que temían porque propiciaban la muerte del mundo.

Posteriormente encontramos una escena en donde se muestra representada el arca de Noé (figura d-e) quien miró a la humanidad y a los animales nadando, tratando de salvar sus vidas del diluvio universal, esta embarcación funge como la representación de la Ciudad de

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 38-39.

¹⁶² *Ibidem*, p. 40.

Dios y su iglesia. A la derecha observamos un terremoto, “basado en los versículos 12 al 17 del capítulo 6 del Apocalipsis de San Juan, donde habla del Día de la ira de Dios”,¹⁶³ una especie de infierno en la tierra que afligiría a todos los pecadores.



d) El Arca de Noé



e) Día de la ira de Dios.

El purgatorio (figura f), también fue un escenario imprescindible en el mensaje Evangélico y, por tanto, expuesto es estos murales. La presencia de diversos hombres que, envueltos entre llamas, piden ser ayudados por entes divinos o ángeles para llevarlos al cielo. Es aquí en donde se encontrarían en un estado de “purificación” y “expiación” de sus pecados, que durarían cierto tiempo según la falta cometida, sometiéndose a diversas penas que tarde o temprano les concederían enviarlos a un plano celestial.



f) El purgatorio.

El trono de Cristo (figura g) se incorpora sobre el globo del orbe, rodeado por una corte celestial entre vírgenes y santos, en la planicie inferior se representa al valle de Josafat donde algunos muertos salen de sus sepulturas “a juzgar por sus tocados, son hombres de diversos estratos sociales: clérigos, obispos ricos y pobres, todos resucitados al clamor de las

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 41-42.

trompetas que hacen sonar cuando menos cuatro ángeles que se asoman entre las nubes [...].”¹⁶⁴ La escena central del juicio está aludiendo al arcángel San Miguel combatiendo a un pecador con el demonio.¹⁶⁵ Estos seres tanto divinos como malignos se acercan a las tumbas para tomar los cuerpos de los resucitados, después de todo, este es el lugar en donde Dios juzgará al pueblo al final de los tiempos.



g) El Valle de Josafat.

Por su parte, las pinturas laterales de la Capilla abierta se centran en aquellos pasajes que describen los castigos, torturas y penas del infierno y de todos los seres que conforman dicho espacio, el reino del Diablo, para aterrorizar y hacer pagar las acciones pecaminosas de los humanos, describiendo de acuerdo a la falta cometida, su respectiva sanción. En la imagen de la izquierda (figura h) se muestran unas enormes fauces monstruosas habitadas por distintos demonios que cargan consigo, cuerpos humanos cuyos rostros se muestran horrorizados, ha sido identificado por Ballesteros como el mismo Leviatán, aquella criatura infernal que representa el caos y la muerte. La segunda imagen (figura i) representa uno de los pecados que a mi parecer resulta muy habitual en la vida de los oriundos precolombinos puesto que se muestra a un indígena ataviado acorde a su cultura, se encuentra en posición reverencial sosteniendo un sahumador para venerar a sus dioses. Se puede observar en el paisaje una pirámide y encima de ésta un adoratorio, en él se puede distinguir una pequeña figurilla de un dios prehispánico, a la derecha aparecen dos personas, un indígena ataviado a la usanza de mediados del siglo XVI y un español, quienes están orando al dios católico,

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 41-42.

podemos concretar que, acorde a estas características, se describe propiamente el pecado de la idolatría.¹⁶⁶



h) Las fauces del Leviatán.

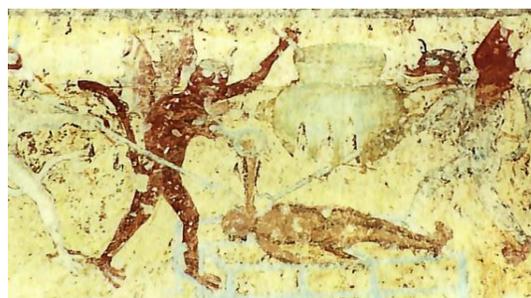


i) Pecado de idolatría.

El pecado de la ira fue muy común representarlo con demonios destrozando cuerpos humanos principalmente atravesándoles con espadas o estacas sus pechos y vientres, también pueden identificarse porque se encuentran descarnados y descuartizados. En la imagen de la izquierda (figura j) se percibe a un demonio colgando los cuerpos de algunas personas sobre una viga horizontal, quienes están a punto de ser desmembrados. Por otra parte, se alude al pecado de la embriaguez que sin duda fue practicado por los indígenas desde antes de la Conquista (figura k) ya que en sus celebraciones era muy común que ingirieran sustancias psicotrópicas como ejemplo de ellas el pulque, cuyo propósito podía ir desde el campo simbólico y medicinal para efectuar sus rituales, así como de mero entretenimiento, siendo parte de sus borracheras. Se suele representar a los hombres siendo “tentados por el demonio” para realizar dicha actividad pecaminosa y como consecuencia obtener una tormentosa sanción: serían obligados a beber un líquido ardiente, el cual es tomado de un caldero hirviendo, vertido a través de un embudo, tal cual se muestra en la imagen de la derecha.



j) El pecado de los iracundos.



k) El pecado de la embriaguez.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 73.

Por otra parte, las pinturas expuestas sobre la Tebaida en el muro norte de la sala de *profundis* son escenas que expresan parte de la vida religiosa de San Agustín de Hipona (figura 1), fundador de la orden agustiniana, misma a la que pertenece el exconvento, así como también aquellas actividades concernientes a la propia misión, estuvo dirigido principalmente a los frailes para que siempre tuvieran presente a Cristo, y con ello, poder expresar los valores espirituales a los indígenas. En la primera imagen podemos observar a Cristo bendiciendo al mismo San Agustín quien le lava los pies, este acto que pudiera parecer humillante, en realidad, es el reflejo del deseo ferviente en alabar a Dios por sobre todas las cosas. La segunda imagen representa la enseñanza e instrucción de Hipona a sus discípulos, quienes se muestran realmente interesados y conmovidos por escuchar la palabra divina. Finalmente, en la tercera imagen se muestra a un demonio descendiendo de una Sierra Alta, en su cuello porta un sahumerio y sobre sus cuernos y espalda lleva cargando un instrumento sonoro (teponaztli) utilizado en rituales de tradición indígena.¹⁶⁷

Hemos abordado de manera genérica algunos de los pasajes importantes que utilizaron los agustinos para enseñar a los neófitos el Evangelio. Desde la creación universal hasta la expulsión del paraíso, cuya finalidad fue develar la entrada del mal al mundo, con sus respectivos representantes, aquellos demonios servidores de Lucifer. Del mismo modo, se hace hincapié en la enseñanza del pecado mortal como una falta deliberada del hombre hacia Dios y sus respectivos castigos que encaminarían a la purificación de sus almas. En este sentido, la obra pictórica pretende instaurar una ética en la sociedad, regidos bajo los valores espirituales que permitirían, por tanto, la comunión de la humanidad con Dios.



1) Cristo bendiciendo a San Agustín. San Agustín instruyendo. Demonio cargando un *teponaztli*.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 102-109.

Así pues, podríamos entender al catecismo como una doctrina que se resumía, en abordar los sacramentos de comunión, penitencia, matrimonio, los siete pecados capitales, el sacramento de la confirmación y los enemigos del alma, nadie podía casarse, confesarse, comulgar, y recibir la confirmación sin haber obtenido el bautismo.¹⁶⁸ Asimismo, se planteó la idea de la existencia de un cielo, el purgatorio y el infierno de los cuales serían merecedores en el “otro plano de la vida” acorde a sus comportamientos, pensamientos y obras ganados por ellos mismos en la tierra. Muchas de estas enseñanzas estaban apoyadas no simplemente mediante el ejercicio de la escritura y memorización de la palabra, sino que las obras teatrales, bailes, músicas y cantos como parte de su cultura hizo de cierta forma una mejor incorporación de este proceso de conversión.

Los primeros esfuerzos evangelizadores se [debieron] en gran parte a la habilidad de los regulares para adoptar recursos de la educación mesoamericana. No sólo los cantos y los bailes, los libros pintados y el teatro, sino también la instrucción en el recinto del convento, como antes en los templos, la disciplina rigurosa, con castigos severos, la formación selectiva, según la posición social de la familia de los niños, y el empleo de los ancianos de ambos sexos como encargados de recorrer las casas del vecindario y recoger a los niños y niñas que debían asistir a la catequesis en el atrio del convento. Tan pronto como se organizó la catequesis en los conventos, se estableció la separación en grupos, por sexos, edades y condición social. Hombres y mujeres adultos estaban sometidos a un régimen de trabajo que rara vez les permitía disponer de algunas horas libres al día; por eso su instrucción tenía que realizarse exclusivamente los domingos, inmediatamente antes o después de la misa y distribuidos separadamente en los ángulos del atrio. En cambio, los niños, carentes de obligaciones, tenían la de asistir diariamente al convento donde dirigidos por algún fraile recibían la enseñanza de la doctrina.¹⁶⁹

El papel de los niños fue muy importante ya que, desde el comienzo de su formación en la época precolombina, el contenido de la educación fue en gran medida doméstica de tal amplitud que abarcó gran parte de lo vital del hombre. Consistió en modalidades de vida peculiares a cada comunidad humana, creencias religiosas, idioma, usos y costumbres, gestos y muchos otros signos convencionales de carácter cultural. “La educación doméstica [tendría] por objeto, hacer que un individuo se sienta debidamente adaptado dentro de su

¹⁶⁸ Ricard, *Op. Cit.*, p. 139.

¹⁶⁹ Gonzalbo Aizpuru, *Educación y colonización... Op. Cit.*, p.41.

marco social y en posibilidad de mayor desarrollo personal”¹⁷⁰ fomentando lazos que fortalezcan su persistencia en el medio en el que se encuentran.

De igual forma la educación escolar estuvo presente, en ella hay interferencia de intereses, en donde el educando adquiere otros medios más específicos para su lucha por la existencia en la sociedad, proporcionando una suma total útil para su persistencia y mayor desarrollo. Podemos decir, entonces, que esta última enseñanza brindada es más de tipo “intelectual” puesto que se les prepara para ser sacerdotes, militares o bien dirigentes políticos que pudiesen llevar las riendas en el desarrollo de la sociedad, normalmente era instruida para los hijos de nobles o bien, para aquellas personas que mostraran ciertas aptitudes dentro de los mismos oficios.

Durante la Colonia, no fue fácil que los alumnos, especialmente niños y jóvenes lograran memorizar los textos del catecismo, incluso cuando ya habían sido simplificados y traducidos a diferentes lenguas, pero aún resultaba más dificultoso obtener la comprensión y la aceptación de los complejos dogmas cristianos y de las prácticas impuestas como “ritual del culto en la administración de los sacramentos o como inflexibles normas de comportamiento. Para el aprendizaje puramente formal se auxiliaron los religiosos con cantos y bailes que acompañaban al monótono recitado”¹⁷¹ los dichos infantes fungían como discípulos ayudando en los quehaceres cotidianos, asimismo ellos enseñaban su idioma materna a los frailes; “participaban en la tarea de preparar doctrinas en lenguas indígenas, traducían sermones, enriqueciéndolos, en algunos casos, con sus propias ideas; descubrían ídolos y destruían templos junto con los frailes; enseñaban a los plebeyos en el atrio; caminaban a pueblos lejanos para predicar”.¹⁷² Posteriormente pudieron desenvolverse también como grandes catequistas, mostrando una fiel expresión de sus aprendizajes evangélicos, lo que tendría que impartirse de la manera más acertada posible.

La similitud que comprendieron algunas creencias prehispánicas y cristianas, así como prácticas de autosacrificio, peregrinaciones y rituales de purificación, fueron al mismo tiempo elementos que facilitaron la aceptación de la nueva fe y a la vez, motivo de confusión

¹⁷⁰ José María Kobayashi, *La educación como conquista. Empresa franciscana en México*, México, El Colegio de México, 1996, p. 50.

¹⁷¹ Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación...*, *Op. Cit.*, p. 31.

¹⁷² Wright Carr, *Los franciscanos y su labor...*, *Op. Cit.*, p. 36.

para evangelizadores y evangelizados. Mal podía tacharse de infidelidad a los pueblos mesoamericanos, que manifestaban tan hondo apego a sus nuevas creencias,¹⁷³ por una parte porque resultó bastante difícil su acoplamiento, una vez dada esta aceptación, comenzaron a combinarse dichas ideologías para propiciar nuevas concepciones religiosas.

Por tanto, comprender que estas manifestaciones culturales formaron parte de esta instrucción puesto que antes de adaptarse y aprender otra lengua distinta, la pintura, la escultura, la danza y la música también estuvieron presentes. Este proceso de transculturación conllevó al enfrentamiento de dichos bandos, el europeo e indígena, de los cuales comenzó a surgir una nueva cultura, entre ellas, aquellas relacionadas a la práctica musical (véase figura 26), que no es más que una muestra de estilos diversos manifestados en una época específica y expresada por una sociedad determinada que hoy en día han dejado huella para su estudio.



Figura 26. Indígenas vistiendo a la usanza europea y cantando, *Códice Florentino*, tomado de Biblioteca Digital Mundial – Biblioteca Laureniana, Florencia.

¹⁷³ Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación...*, Op. Cit., p. 37.

Capítulo 3. La música en el contacto

En esta sección abordaremos con mayor claridad nuestro objeto de estudio, desarrollando los aspectos primordiales de la tradición musical europea la cual llega a tierras americanas para consolidar una nueva forma de expresión. Emprendemos un viaje por los conceptos básicos de la sonoridad occidental, su concepción, uso y funcionamiento haciendo énfasis en la Edad Media y el Renacimiento, asimismo, abordamos la explicación y catalogación genérica de los principales instrumentos musicales, para desembocar particularmente en su desarrollo en el Nuevo Mundo desenvolviéndose tanto en el ámbito religioso como en el profano, el primero respondiendo al proceso de educación y evangelización de los indígenas, predicada en los recintos sagrados y el segundo para el entretenimiento de la sociedad novohispana. Finalmente referimos a la música de origen africano que sin duda jugó un papel fundamental en las manifestaciones sonoras del siglo XVI, todas ellas como parte de un mestizaje cultural.

3.1 La herencia musical de la Europa Occidental

Es necesario que se comprenda el papel que ha jugado dicha expresión como parte de la educación en la Europa Occidental, sabiendo que es heredera de una fuerte tradición religiosa, misma que fue expandiéndose en el encuentro de los dos mundos. Asimismo, tener en cuenta que no era vista ni entendida con el significado estético que actualmente ha adquirido, en un principio, la música en general, no fue ni siquiera recibida con buena voluntad por parte de la autoridad eclesiástica ya que veía en ella un posible vínculo de perpetuación del paganismo. Para la iglesia católica la música debía de favorecer justamente a fortalecer la fe del hombre y para ello era fundamental que estuviera por entero al servicio del texto sagrado,¹⁷⁴ así como otras tantas concepciones que se irán describiendo.

En lo que respecta a la práctica sonora se sabe que, desde el comienzo de los escritos y con respecto a la música, estuvo presente en los contextos educativo y sociológico. Desde los inicios de la cultura griega, la música ha sido utilizada como medio para cultivar el espíritu, crear diversos estados de ánimo en el oyente y como instrumento para los momentos lúdicos. En la antigua Grecia los *sacerdotes* y *aedos* son auténticos preceptores musicales¹⁷⁵

¹⁷⁴ Jaime Ingram Jaén, “Música en Europa” en *Orientación Musical*, Panamá, Universal Books, 2002, p. 112.

¹⁷⁵ María Ángeles Sarget Ros, “Perspectiva histórica de la educación musical”, en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, no. 15, 2000, p. 117.

de ahí que se conserve su presencia en sus famosas epopeyas, casi siempre acompañadas de la danza, el canto y la poesía, como fuerte vínculo entre el mundo terrenal y espiritual. Los griegos vieron a la música y a la poesía como un objeto de inspiración en primer lugar, porque existía una afinidad psicológica entre ambas artes; “se les consideraba a ambas como producciones acústicas [...] que eran una fuente de inspiración. Segundo, se practicaban juntas, pues la poesía se cantaba y la música se vocalizaba, y además se pensaba que ambas eran elementos esenciales de los misterios”.¹⁷⁶ Un claro ejemplo lo tenemos con los pitagóricos quienes se adentraron al estudio de las leyes matemáticas a través de las armonías acústicas emanadas por el movimiento de los cuerpos celestes y universales, reflejando entonces una rama del conocimiento, considerándola una ciencia.

Durante la Edad Media, *ars* se concibió estrictamente como la clase de arte más perfecta, esto es, como un arte liberal¹⁷⁷ y con el florecimiento de las primeras universidades el conocimiento se organizó en dos grupos que aparecieron como materias esenciales *Trivium* y *Quadrivium* conteniendo en ellos a “las siete artes liberales”, en el primer grupo destacaron la gramática, retórica y dialéctica, lo que podríamos asociar con aquellas que se relacionan a las expresiones lingüísticas, mientras que en el segundo grupo, la aritmética, geometría, astronomía y música resaltaron por su relación con los números, con el uso y estudio de las matemáticas. Ésta última se pensaba que era un “arte liberal, entendiéndola como teoría de la armonía, como musicología.”¹⁷⁸

Además de ello, los trabajos resultados del estudio de la teoría de la armonía (notación musical) se plasmaron en música concreta, esto significó que con la llegada y práctica del cristianismo también se orientó al servicio de la liturgia y al oficio divino. La vida cultural formó parte de la vida religiosa por lo que la música se situó [en su mayoría] de acuerdo con los objetivos de la iglesia en donde el canto sacro fue apreciado por su valor educativo.¹⁷⁹ Es aquí en donde la evolución de la música conllevó a la incorporación de la polifonía, de esta forma, “el coro de clérigos se dedicó a la interpretación del canto llano mientras las

¹⁷⁶ Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*, Madrid, Editorial Tecnos, 2001, p. 81.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 42.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ Sarget Ros, *Op. Cit.*, p. 119.

incipientes capillas musicales a la polifonía, introduciendo la intervención de los instrumentos.”¹⁸⁰

La época renacentista dirigió su interés hacia las artes, la política y las ciencias, con la aspiración de restaurar los valores y el redescubrimiento de la cultura grecorromana, aquí es en donde el “espíritu crítico, la racionalidad, la individualidad basada en ideales, la virtud y la reflexión interna para comprenderse a sí mismo, así como la capacidad para crear y disfrutar de la belleza estética se convirtieron en características propias del humanismo renacentista”¹⁸¹ por lo tanto, es apreciada por un espíritu crítico. Por su parte, la Reforma Protestante abarcó en gran medida a la música de culto, pensándose de una manera que no perseguía un fin propio en la iglesia, sino que, con sus cualidades inspiradoras y elevadoras, subordinándose a lo esencial, se transforma a sí misma, en el mejor sentido, en alabanza a Dios¹⁸².

Estos pequeños pasajes nos muestran de manera genérica la importancia y presencia de la música, asentando en su mayoría las bases de lo que influiría más tarde en el nuevo continente. Es preciso comprender que, durante el primer contacto se establecieron dos corrientes perfectamente definidas: Por un lado, aquella profana desarrollada preferentemente entre los conquistadores y en las ciudades, fue utilizada para enseñar a los indígenas el idioma, ayudó en la socialización e imposición de patrones culturales europeos; también encontramos aquella religiosa; efectuada en los conventos, iglesias y conglomerados de los campos indígenas, producida para la enseñanza de la fe católica, aunque cabe mencionar que también sirvió para el aprendizaje de los idiomas.¹⁸³ Atribuyendo desde un inicio una organización específica para poder manejar las herramientas necesarias hacia la nueva forma de enseñanza, hacia las nuevas manifestaciones y conocimientos “innovadores”.

A partir de estas ideas es preciso conocer previamente los instrumentos musicales de tradición europea que tuvieron su mayor auge durante el siglo XVI y posteriormente el papel

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 120.

¹⁸¹ Tania Vicente León, “Música y poesía en el humanismo renacentista”, en *ESCENA. Revista de las artes*, Vol. 72, no. 1, 2013, p. 41.

¹⁸² María Cristina Prochell A., “El Protestantismo, su música y músicos”, en *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, no. 77, 1961, p. 39.

¹⁸³ Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*, Colaboración Elisa Osorio Bolio, SEP- Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1993, p. 87.

que jugó la música en los escenarios litúrgicos dentro de los recintos conventuales y catedralicios, así como también en los ámbitos profanos o de regocijo, como parte de las fiestas y celebraciones de la población novohispana.

3.2 Instrumentos musicales de tradición europea durante el siglo XVI

Para comprender la música que llegó a América y sobre todo conocer aquellos artefactos musicales que formaron parte de ella durante el choque cultural, es necesario que nos adentremos a los instrumentos de tradición europea, puesto que son la “innovación” y, sobre todo, el parteaguas que darían pie a la nueva concepción musical durante dicho periodo, ya que son los que llegaron a impregnarse con gran insistencia en el Nuevo Mundo. Si bien, nos encontramos situados durante la época del Renacimiento, etapa en que surgen constantes cambios como la secularización de la sociedad, el antropocentrismo o el pensamiento crítico, retomando entre ellos algunos aspectos de tradición medieval (en un primer momento) y la música no fue la excepción ya que las artes tomaron fuerza en su forma de expresión e interpretación.

El siglo XVI va a mostrar un enriquecimiento concerniente a la fusión de la música vocal con la instrumental, por lo que la gama de instrumentos sería muy amplia y la necesidad de expandirla a diversos espacios respondería a diversos factores dentro de una sociedad en aras de transformación social, política como económica. El despegue de la música instrumental va a deberse principalmente a un enriquecimiento de una sociedad y a una simpatía de esta expresión por parte de la burguesía, a su vez, a los recientes descubrimientos científicos que darían pie a la fabricación de nuevos instrumentos junto al surgimiento de la imprenta que permitiría a los músicos conservar sus tratados teóricos-prácticos resguardados para su posterior difusión.

Cabe mencionar que la clasificación de los instrumentos musicales se dio de acuerdo al rango sonoro de los mismos, es decir, si su volumen era alto o bajo, en los primeros se utilizaban aquellos instrumentos de viento y percusión para tocarse en los espacios al aire libre (donde las celebraciones se hacían presentes) y en instrumentos bajos para aquellos recintos cerrados (en donde se realizaban principalmente actos de veneración), siendo algunos de madera, de viento y de cuerda, éstos últimos también conocidos como *cordófonos*

los cuales fueron de gran impacto en América debido a que no se tenían registro de su existencia, lo que significó algo nuevo en la vida de los nativos como parte de su quehacer musical, poco a poco tendrían cabida en sus manifestaciones tanto de regocijo como de culto.

3.2.1 Cordófonos

Son aquellos instrumentos cuyo generador de sonido proviene de la vibración de las cuerdas con las cuales están hechos, el material del cual están elaboradas las cuerdas es muy diverso desde el pelo de distintos animales hasta fibras sintéticas. Del mismo modo, existen distintas maneras de producir sonido de estos instrumentos, puesto que surgen cuando son frotados, pulsados o bien rasgados tanto con las manos o con un “excitador” normalmente están acompañados de un arco que funge como el percutor de dichos instrumentos, por lo que su estructura morfológica se reduciría a una caja de resonancia, un mástil que funge como el soporte, las cuerdas y en determinado caso el arco musical.

En esta categoría podemos encontrar a los instrumentos de cuerda pulsada en donde la cuerda vibra al ser punteada por los dedos produciendo de este modo el sonido, a ellos pertenecen los laúdes, las arpas, mandolinas o vihuelas. Los segundos serían aquellos instrumentos frotados, que como bien ya se ha mencionado, necesitan de un arco, generalmente hecho de madera para frotarlo al cuerpo del instrumento, produciendo de esta forma los sonidos, a continuación, se explicarán con mejor detenimiento algunos pertenecientes a dichas categorías.

3.2.1.1 De cuerda pulsada

Laúd

Su origen se remonta a la Edad Media, cuya introducción por toda Europa se vincula a los musulmanes, su estructura física se caracteriza por un cuerpo o caja de resonancia abombada compuesto por un número variable de duelas, va estirando su diseño casi semiesférico hasta tomar una forma de media pera (véase figura 27-a). “La caja de resonancia se cierra por delante con la tabla armónica, hecha generalmente con maderas resinosas, reforzada interiormente por una serie de barras transversales, entre cuatro y ocho. Sobre ella se talla la

roseta más o menos complicada y adornada”.¹⁸⁴ En la parte superior sobresale el mástil con la capacidad de ocho a diez trastes. Asimismo, en el extremo superior se encuentra el clavijero curvado y recto hacia atrás que le da una peculiaridad física y de reconocimiento a dicho instrumento.

Vihuela

Es un instrumento muy parecido a la guitarra actual (figura 27-b), aunque de un menor tamaño y de curvas menormente pronunciadas. Cuenta con seis o siete pares de cuerdas afinadas al unísono. En la tapa presenta una roseta central tallada, aunque podía llevar más superpuestas en madera, algunos ejemplares llevan ornamentaciones muy trabajadas con “marquetería, nácar y maderas preciosas, lo que indicaba un destino del instrumento para las clases altas, la aristocracia o bien la jerarquía eclesiástica. En la tapa armónica está pegado el puente, donde se anclan las cuerdas”.¹⁸⁵ A diferencia del laúd, la cabeza no se dobla sobre el diapasón lo que permite a las clavijas insertarse por detrás.

Podemos encontrar gran parte de estos instrumentos dentro de los cancioneros de las costumbres cortesanas y populares del siglo XV y XVI relativas a la poesía y a la lírica de la época, cabe mencionar que los reyes católicos eran amantes de la música instrumental, y entre los instrumentos de su preferencia durante la corte aparecía principalmente la vihuela siendo que “los vihuelistas practicaban los géneros menores derivados de las formas de danza y de la música vocal de los villancicos y los romances”.¹⁸⁶ Lo que demuestra parte del entretenimiento del reinado. Este instrumento fue uno de los que cruzó el océano con el descubrimiento de América, y al llegar allí, fue transformándose y adaptándose a formas de instrumentos nativos, dando lugar a otros nuevos como la guitarra criolla, el charango o la mandola americana.

¹⁸⁴ Juan José Rey Marcos, *Evolución de los instrumentos de cuerda de pulsación*, Madrid, Cultural Albacete, 1986, p. 17.

¹⁸⁵ Tomás Badía Ibáñez, Julio Coca Moreno, *Los instrumentos de cuerda pulsada, su origen y evolución*, España, Centro de Estudios Borjanos-Institución «Fernando el Católico», 2013, p. 42.

¹⁸⁶ Higinio Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Tomo I. Polifonía religiosa, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941, p. 67.

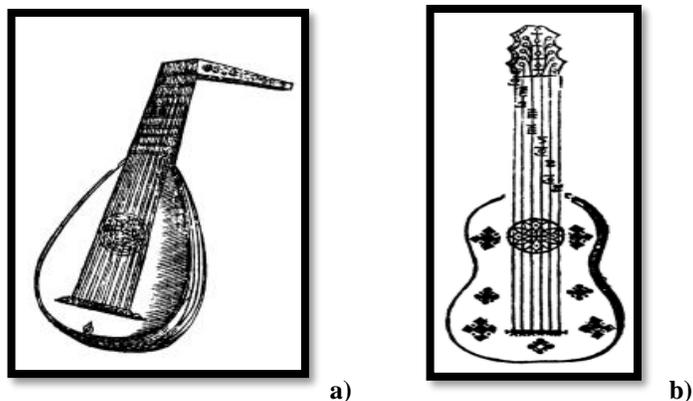


Figura 27. a) Laúd renacentista, b) Vihuela española, tomadas de *La música a través de la historia (Renacimiento)*, por Jorge Benayas y Esther López, 2012, p. 15.

Arpa

Se ha considerado una evolución de la lira primitiva remontándose a las civilizaciones egipcia, griega y romana. Se constituye por un marco o arco triangular con cuarenta y seis cuerdas tensadas entre la sección inferior y la superior (véase figura 28-a). La caja de resonancia se encuentra en la parte inferior del instrumento. Convive perfectamente entre el ambiente popular y de culto, y su uso está muy arraigado en culturas muy diversas, desde la música celta hasta los ritmos latinoamericanos y andinos.¹⁸⁷ Su tamaño puede variar ampliamente, así como su decoración; las hay simples como las arpas celtas y muy complejas como las grandes arpas francesas utilizadas en la música ritual.

Mandolina

Es un instrumento de cuerda muy similar a la estructura de un laúd, pero de proporciones más reducidas. Se compone de cuatro órdenes de cuerdas dobles que se afinan como las de un violín. La caja de resonancia puede variar en cuanto a forma puesto que puede ser abombada o plana, con un mástil de cabeza “asimétrica en forma de hoz y trastes de cuerda de tripa (figura 28-b). La boca estaba inserta en la tapa armónica, y el puente pegado a ella. Se tañía bien con los dedos o con un plectro”.¹⁸⁸ Se fue expandiendo en América y en la

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 46.

actualidad, como ejemplo en México, se utilizan en conjuntos juveniles llamados estudiantinas.



a)



b)

Figura 28. a) Arpa elaborada por el laudero Tomás Badía, b) Mandolina Lombarda tomadas de *Los instrumentos de cuerda pulsada, su origen y evolución*, por Tomás Badía Ibáñez y Julio Coca Moreno, pp. 15 y 46.

3.2.1.2 De cuerda frotada

Viola de gamba

Desde la época del Renacimiento es conocida como vihuela de arco (en castellano) o viola de gamba (en italiano) la cual pertenece a la familia de cordófonos de arco cuyo cuerpo en forma de ocho permite su mejor manipulación para su ejecución. Este instrumento cuenta con un diapasón curvo y con siete trastes, la caja de resonancia asemeja a unos hombros caídos y un fondo plano, un puente curvo, un clavijero (podría contener algún tallado figurativo), oídos (o efes) en forma de “C” de donde emana el sonido y alrededor de cinco a siete cuerdas (véase figura 29).

Fue utilizado en música sacra o de culto, se tañía sobre las rodillas del intérprete, es decir, de forma vertical. Para su construcción se utilizaba madera de arce, nogal, y olivo para el diapasón. El arco se construía con crin de caballo y las cuerdas eran de tripa. Su afinación no era única, pues variaba de unas regiones a otras.¹⁸⁹ En la actualidad podría relacionársele a un violonchelo ya que las proporciones en tamaño y la forma de ejecutarse son muy parecidas. La viola de gamba tuvo un amplio esparcimiento por toda Europa a partir del siglo

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 22.

XVI, brindando una nueva música de gran expresividad y a una escritura cada vez más especializada. Alemania, Inglaterra, Francia e Italia destacaron en su producción musical y de sus mejores compositores¹⁹⁰ por lo que su pronta difusión enriquecería la actividad musical de todo el continente.

Violín

De origen italiano, es considerado el instrumento más pequeño y de sonido más agudo entre la familia de cuerdas frotadas (figura 29) conformado por una caja de resonancia en forma de ocho, un mástil sin trastes, cuatro cuerdas (elaboradas de tripa o de materiales sintéticos), éstas se ajustan mediante un clavijero y se extienden sobre el mástil y la caja de resonancia con tapas bombeadas y dos oídos en forma de *f*. Un puente, clavijero, microafinadores y un arco que lo hace sonar. Fue considerado como un instrumento predilecto de la música “cultura”, pero también de la música popular, “por su penetrante timbre y su capacidad para realizar melodías, a la vez que relleno armónico. En España también hubo fabricantes de violines, llamados violeros, organizados en gremios como el que había en Sevilla en 1527”.¹⁹¹

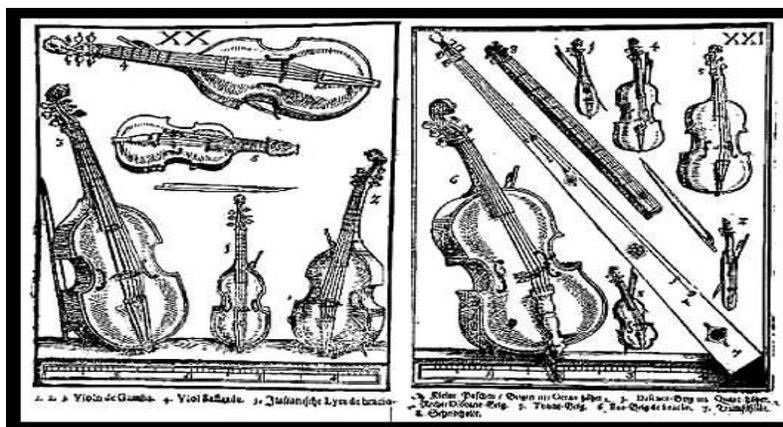


Figura 29. Conjunto de Violas de gamba y Violines, tomada de Roger Edward Blumberg [en línea] <http://www.thecipher.com/viola da gamba cipher-3.html>, 2002.

¹⁹⁰ Cristina Bordas, *Origen y esplendor de la Viola de Gamba*, España, Fundación Juan March, 2014, p. 12.

¹⁹¹ Josemi Lorenzo Arribas, “El violín, una creación del Renacimiento”, [en línea], file:///C:/Users/Ada/Downloads/Ano_1550_El_violin_una_creacion_del_Rena.pdf, fecha de última actualización, 2017, fecha de consulta, 23 de junio de 2021.

3.2.2 Aerófonos

3.2.2.1 Instrumentos de viento - madera

Chirimía

Este artefacto sonoro parecido a un oboe, se caracteriza por tener un cuerpo hueco longitudinal hecho de madera y una embocadura compuesta por dos lengüetas hechas de vegetales cuyas formas en “V” se encuentran atadas a un pequeño tubo de metal que también suele introducirse al extremo del otro cuerpo tubular acabando en un pabellón en forma de campana. Cuenta con una serie de seis a nueve orificios de digitación que permiten crear una diversidad de rangos sonoros, de acuerdo con su digitación (véase figura 30). En lo que respecta a su historia, se sabe que llegaron al continente americano a través de las redes de intercambio comercial propiciadas por diversas autoridades como el clero regular, ministriles o maestros de capilla cuyas finalidades de ejecución eran diversas.

Se dice que apareció en España en la época de la ocupación de los Moros. Se menciona como un instrumento que se popularizó en algunas regiones de Europa, siendo utilizado para convocar a celebraciones religiosas o para citaciones de carácter civil. Instrumento de sonido agitado y chillón. [...] Aprovechando su sonido tosco e intenso, los juglares y pregoneros de antaño se servían de ella para convocar a la gente a las plazas de los pueblos y así comunicar los últimos sucesos, novedades y decretos.¹⁹²

La chirimía por tanto fungió como un instrumento indispensable en los actos populares a los que acudía el cabildo eclesiástico y la demás población, tanto en celebraciones de índole religiosa como profana por lo que se estableció a una agrupación o conjunto de personas que ejecutaban dicho artefacto, llamados chirimías. Despertando el entusiasmo de los habitantes de América, prestando sus servicios en las festividades principalmente religiosas, en las misas de las catedrales sirviendo para doblar el canto a *capella*.¹⁹³

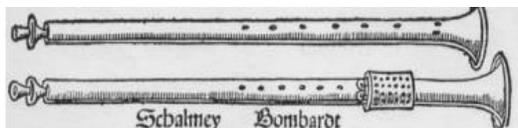


Figura 30. Chirimía, tomada de Matthias Stöckli, *Raíces de la música tradicional indígena en Guatemala: el caso de la chirimía*, p. 91.

¹⁹² Carlos Augusto Cardona Arboleda, “La música del resguardo indígena de Cañamomo y Lomapieta”, en *Revista Ánfora*, Vol. 2, no. 3, 1994, p. 71.

¹⁹³ Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEPTENTAS DIANA, 1973, pp. 30-31.

Bajón

El término bajón deriva del adjetivo “bajo”, que hace referencia al sonido grave o bajo que emite el instrumento, está constituido por un cuerpo cuya forma alargada y cónica puede llegar a medir hasta un metro de longitud (véase figura 31-a), elaborado de madera de arce o de árboles frutales como cerezo o nogal principalmente. Contiene dos perforaciones paralelas en la parte inferior, a lo largo de toda su extensión unidas entre sí, formando un único tubo cónico. En la parte superior encontramos las aberturas de entrada y salida de aire, que son los extremos del tubo de sonido: la de mayor tamaño o amplitud es de salida la cual va a formar la campana, y la de menor tamaño de entrada, la cual sirve de introducción para el tudel (pequeño disco o pieza metálica que sirve como sello de boquillas en instrumentos que poseen cañas o lengüetas). Dispone aproximadamente de diez orificios y dos llaves metálicas que funcionan para producir diferentes notas que permite tocar el bajón. Los metales más frecuentemente empleados en la elaboración y acoplamiento de las llaves fueron el hierro o el latón.¹⁹⁴

Cabe mencionar que este instrumento tuvo la cualidad de forjar su fama dentro del ámbito religioso pues normalmente se tocaba para brindar solemnidad en las misas de las catedrales, muchas veces acompañados de otros instrumentos de viento como la chirimía o de cuerdas como el contrabajo. Es el instrumento para acompañar la música de “atril, y es el que regularmente usan todas las iglesias de España; si acompaña también el contrabajo será capilla doble, de muchas voces, que necesitan de más bajo para el abrigo de ellas. Pero lo cierto es que el contrabajo sólo se usa cuando hay una orquesta grande o una capilla muy completa de voces”.¹⁹⁵ Hoy en día puede considerársele el antecesor del fagot.

Cromorno

Es un aerófono con forma de bastón invertido o “gancho” (figura 31-b) el cual se caracterizó por tener una lengüeta doble encapsulada, es decir, cerrada dentro del cuerpo del mismo por

¹⁹⁴ Ovidio Giménez Martínez, “Presencia y uso del bajón en Valencia durante los siglos XVI al XX y transferencia de sus funciones al fagot”, Tesis Doctoral, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 32.

¹⁹⁵ Andrés Palencia Soliveres, *Música sacra y música profana en Alicante: La capilla de música de San Nicolás (ss. XVI-XVIII)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, 1996, p. 135.

todo el extremo de un tubo largo, así como también por contar con una serie de orificios que permitieron jugar con las distintas tonalidades, los había de diversos tamaños.

Flautas dulces

Como en todas las épocas, estas flautas estuvieron presentes en la vida musical de las distintas culturas, por lo que el Renacimiento no fue la excepción pues hasta la actualidad se han estudiado de diversas tipologías. La flauta de pico o también conocida como flauta dulce fue fabricada en una o dos piezas formadas por un tubo cilíndrico manteniendo los mismos agujeros digitales de una flauta convencional, es decir, siete por delante y uno por detrás para ser tapado por el pulgar (figura 31-c). La gran variedad de tamaños existentes, jugaron con las distintas tesituras que se pudiese reproducir, formando como acompañamiento de otros instrumentos de viento y cuerda, ambientando principalmente danzas y conciertos de índole religiosa.

Asimismo, se utilizaron para acompañar la voz y otros instrumentos en los llamados conjuntos instrumentales de distinto timbre (especialmente instrumentos de tipo “suave” o “bajo” como laúdes, violas de gamba, voces, cromornos, violas de rueda, vihuelas, entre otros. Por otra parte, también fueron consideradas como instrumentos “mundanos” aunque elegantes, oportuno de las clases altas y apropiado para acompañar ocasiones placenteras y menos formales, simbolizando indulgencia y ocio¹⁹⁶, su portabilidad, a consideración de otros instrumentos, fue mucho más sencilla y por tanto, más fácil de adquirir por parte de otros músicos.

Cornetto

Es un instrumento de madera que tuvo su máximo esplendor en la Italia del siglo XVI, también es conocido como corneta negra o corneta curva (figura 31-d), elaborado de un tubo cónico con una longitud similar a la de un clarinete u oboe actual, aunque levemente curvado hacia un lado, normalmente del derecho, solía hacerse de marfil o de madera cubierto por un cuero que lo protegía, adicionalmente podía añadirse una embocadura que permitía facilitar

¹⁹⁶ José Gustems Carnicer, “La flauta dulce en los estudios universitarios de Mestre en educació musical en Catalunya: revisió y adecuación de contenidos” Tesis Doctoral, Facultad de Pedagogía, Universidad de Barcelona, 2003, pp. 85-86.

su ejecución. Su sonido es muy similar al de las trompetas, pero dulcificado.¹⁹⁷ Consta de seis orificios delanteros y uno trasero, poseía una cualidad musical muy importante para doblar la voz humana, especialmente de aquellos registros agudos.

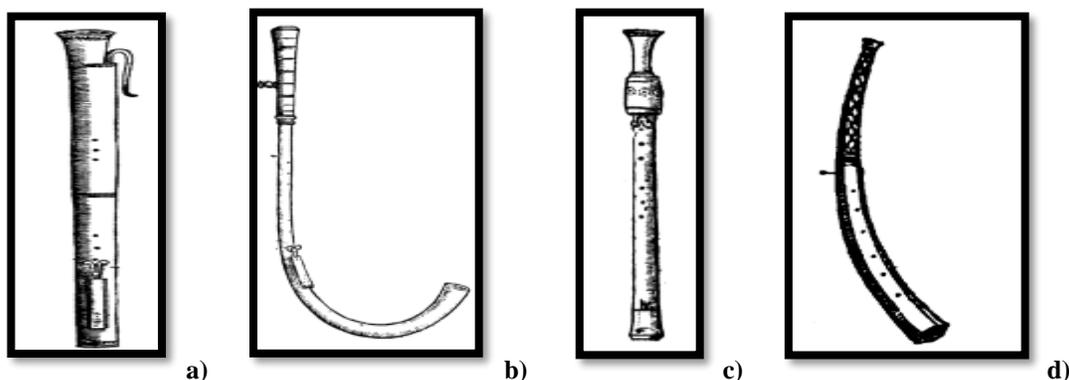


Figura 31. a) Bajón, b) Cromorno, c) Flauta de pico, d) Cornetto, tomadas de *La música a través de la historia (Renacimiento)*, por Jorge Benayas y Esther López, 2012, p. 14.

3.2.2.2 Instrumentos de viento - metal

Sacabuche

Considerado como el antecesor del trombón actual, cuyo vocablo se relaciona con los términos *sackbut* y *saqueboute*, variantes etimológicas francesa e inglesa respectivamente, lo que se podría traducir como “saca-empuja”.¹⁹⁸ Es un instrumento con un sistema de varas, que permiten acortar o alargar su dimensión para producir sonidos tanto graves como agudos, cuenta además con su boquilla, una llave de desagüe por donde se transporta el sonido y finalmente termina con una campana en forma de embudo (véase figura 32-a).

Data aproximadamente de finales del siglo XV, usado principalmente como parte de las bandas militares que solían tocar al aire libre, pero también en expresiones polifónicas como parte de la música de las catedrales españolas, de las cuales se pueden encontrar diversos tamaños y tonalidades, contralto, tenor, bajo (en dos afinaciones diferentes) y

¹⁹⁷ Alfonso Pozo Ruiz, “La música renacentista en Sevilla (siglo XVI)”, en *alma mater hispalense* [en línea], https://personal.us.es/alporu/histsevilla/musica_renacimiento_sevilla.htm, fecha de publicación s/f, fecha de última consulta, 19 de junio de 2021.

¹⁹⁸ Ramón Andrés González Cobo, *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, Península, segunda edición, 2009, p. 1139.

contrabajo. Los sacabuches, junto a la corneta, bajón y chirimía fueron uno de los primeros instrumentos musicales en ser incorporados en la plantilla instrumental de las catedrales.¹⁹⁹

Trompeta

Consiste en un tubo metálico de latón doblado en espiral que va ensanchándose desde la boquilla acampanada hasta al pabellón (figura 32-b), produciendo una diversidad de sonidos que van desprendiéndose de acuerdo a la forma en que el intérprete le sopla. A lo largo del tiempo ha ido transformándose puesto que en la Edad Antigua fueron elaborados de otros materiales y diversas formas como el cobre o bronce, ya fueran rectas, circulares u ovaladas, cuya función estuvo estrictamente vinculado para dar órdenes de ataque en eventos bélicos. Fue en el Renacimiento en que la trompeta adquirió cierta popularidad social, esto debido al uso que emplearon de esta los trovadores, especialmente los conocidos como *de cámara*, sirviendo como representantes en las fiestas de la nobleza; fue a partir de esto que los compositores de la época incluyeron a la trompeta en sus obras, lo que provocó a su vez, una mayor atención en su evolución por parte de los constructores²⁰⁰.

Las primeras trompetas novohispanas de metal, arribaron con los conquistadores y su música militar, aunque el instrumento no haya surgido en esas tierras, sino que fue llevado por los ejércitos árabes. Las trompetas sirvieron para dar órdenes a la milicia, en tanto los clarines, de voces más agudas, a la caballería; aunque el pífano se usó junto con las trompetas, éstas tenían una fuerza y rango sonoro mayor.²⁰¹ Una vez consumada la Conquista de México, los frailes en su misión evangelizadora enseñaron a los indígenas a construir y a tañer instrumentos musicales, peculiarmente de viento como los sacabuches y las trompetas que sirvieron en la liturgia católica, así como en las festividades y procesiones de los pueblos.

¹⁹⁹ Mónica Chirino Landraud, “Los instrumentos de cuerda frotada y de viento de la capilla de música de la Catedral de Canaria en el Antiguo Régimen”, Tesis Doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2018, pp. 371 y 374.

²⁰⁰ Alejandro Mercado Villalobos, “La trompeta: su uso histórico en las bandas de música de viento mexicanas decimononas”, en *Revista el Artista*, no. 16, 2019, p. 3.

²⁰¹ Jorge Amós Martínez Ayala, “¡Ay! Tengo mi clarín sonoro... Las trompetas de metal y los militares pardos en el Michoacán novohispano”, en Luis Díaz Santana Garza, *La Investigación Musical en las Regiones de México*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2018, p. 4.

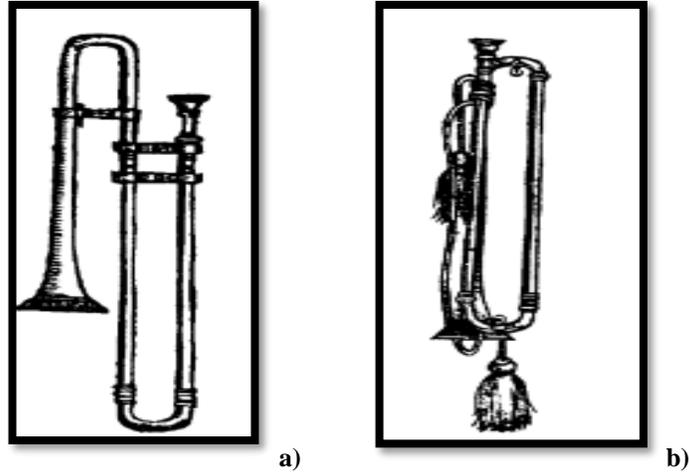


Figura 32. a) Sacabuche, b) Trompeta, tomadas de *La música a través de la historia (Renacimiento)*, por Jorge Benayas y Esther López, 2012, p. 14.

3.2.3 Instrumentos de teclado

Órgano

Quizá sea el más popular de la época en dicha categoría pues se trata de un instrumento de viento conformado por una sucesión de tubos, un depósito de aire y fuelles, por los cuales se hace pasar selectivamente aire en vibración, lo que permite producir el sonido (véase figura 33-a). El mecanismo se pone en funcionamiento mediante dos o hasta cuatro teclados manuales que el órgano posee y un juego de pedales opcionales. Antiguamente, junto con el organista se encontraba el “entonador” que se encargaba de accionar la palanca de los fuelles para producir el aire. Los registros por su parte, fueron una especie de interruptores que permiten el paso del aire a través de los tubos para hacerlos sonar.²⁰²

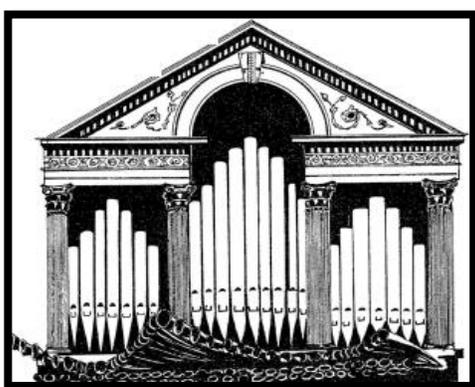
Con el paso del tiempo y de los siglos se fueron introduciendo modificaciones y elementos nuevos en su mecanismo: el teclado para los dedos, las variaciones como las teclas negras, las posibilidades sonoras (número de tubos y variedad de timbres). Sin duda este artefacto sonoro se convirtió en el escenario principal del culto sacro, puesto que permitió su incorporación en los conventos y catedrales para la prédica de la palabra sagrada, lo que

²⁰² Leonor Victoria Moreno, “Estudio del órgano y evolución a través de la historia” en *Revistas del Servicio de Publicaciones de la UCA* (Universidad de Cádiz), no. 2, 1985, pp. 141-143.

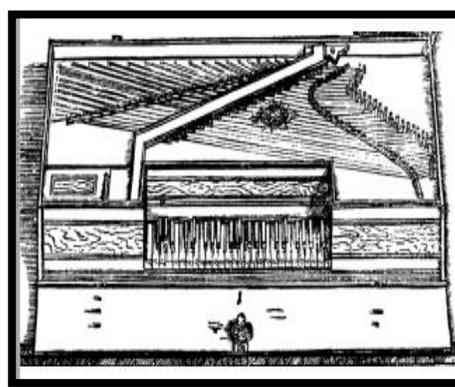
permitió que surgieran organistas compositores interesados que también se dedicaban a improvisar, en algunas ocasiones a dirigir y enseñar.

Clavicordio

El clavicordio es un instrumento de teclado encordado, con forma de caja rectangular (figura 33-b), que produce sonido debido a que sus cuerdas son percutidas por placas metálicas llamadas tangentes. Cuando una tecla se presiona, el extremo se levanta y la tangente golpea las cuerdas.²⁰³ También fue utilizado en eventos de carácter religioso y se le ha considerado como el antecesor del piano.



a)



b)

Figura 33. a) Órgano, b) Clavicordio, tomadas de *La música a través de la historia (Renacimiento)*, por Jorge Benayas y Esther López 2012, p. 15.

3.2.4 Instrumentos de percusión

Pandereta

Considerado como un instrumento membranófono e idiófono, se caracteriza por un aro semicircular o media luna de madera, metálico o plástico que contiene diversos agujeros paralelos en donde se insertan las sonajas metálicas (véase figura 34-a). Este aro puede estar recubierto por una piel de animal o sintética que funciona como la membrana, es ejecutada con las manos. Fue utilizado dentro de los recintos catedralicios para la solemnidad del credo religioso.

²⁰³ Esteban Mariño Garza, "El color del sonido: el temperamento y afinación del clavicordio ubicado en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México" en *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, Vol. 2, 2015, p. 11.

Timbal

Consiste en una caja de resonancia semiesférica elaborada de cobre con una membrana fijada por medio de un aro de metal. Se utiliza golpeándolo con baquetas (figura 34-b). El sonido emanado es de escala grave. Fue utilizado principalmente como un arma en escenarios bélicos. Este instrumento tuvo la connotación de ser ejecutado tanto en recintos cerrados para la música religiosa, así como en espacios públicos para la música de entretenimiento.

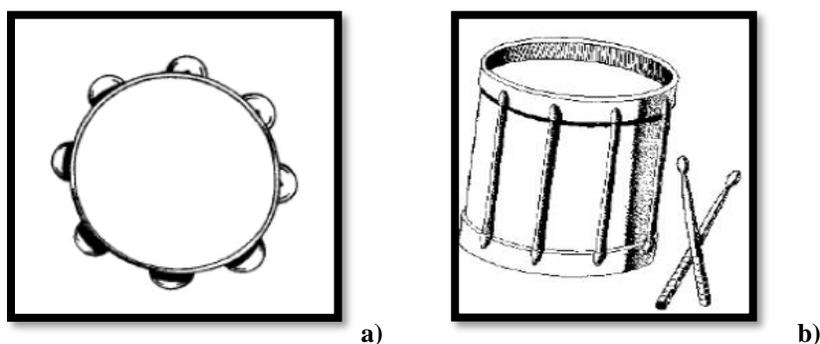


Figura 34. a) Pandereta, b) Timbal, tomado de recurso digital *slideshare*, “Clasificación de instrumentos musicales”, [en línea] <https://es.slideshare.net/abvsecades/clasificacion-deinstrumentosmusicales>, 2010, p. 37.

3.3 La expresión musical en América

A partir del contacto en 1492 y de las primeras expediciones europeas sobre los nuevos territorios, permitieron a los españoles darse cuenta de que se encontraban frente a una extensa región interesante y enriquecida, por lo que poco a poco comenzaron a participar en redes de intercambio que implementaban las cuestiones económicas y alimenticias, así como de relaciones personales, políticas y artísticas que fueron tejidas por los diversos pueblos indígenas. Los aspectos culturales resultantes de dicho contacto llevaron a transformar un estilo de vida de los oriundos precolombinos, fomentando elementos distintos a los acostumbrados para su propia adaptación. Nos encontramos frente a una necesidad de supervivencia y además frente a la ambición de los europeos para abastecer sus deseos y apetitos que buscaban saciar, apoderándose de la confianza y recursos de los indígenas,

aunque de acuerdo a sus instituciones religiosas ellos debían mantener compostura y seguir con los códigos morales que impedían perder su identidad como “buenos cristianos”.²⁰⁴

La Conquista, como proceso histórico supuso, por tanto, la dominación de una cultura sobre otra, en donde las comunidades indígenas adoptaron formas estratégicas frente a las imposiciones de la jerarquía eclesiástica y política colonial. Todas ellas, ceñidas en procesos de comportamientos e ideologías diversas siendo que “los [indígenas] fueron aceptando símbolos de la religión dominante en tanto que en el nivel profundo de su dinámica han mantenido lealtad a los cultos tradicionales gestados en el seno de las comunidades devocionales”.²⁰⁵ Esto a lo que Félix Baéz denominó como *refuncionalización simbólica* permite matizar e interpretar una realidad social en aras de transformación, es decir, el sincretismo resultante de una imposición cuya derivación conservaría elementos antiguos de la tradición indígena para articularse con los de tradición europea.

Si los españoles eran personas, podían enfrentar a los oriundos por medio de la fuerza o la diplomacia, pero también podían establecer relaciones y alianzas con ellos, es por ello que los grupos mesoamericanos no dudaron en conocer quiénes eran aquellos recién llegados, moderarlos y humanizarlos para reducir la amenaza (al menos en un inicio) que representaban y poder manipularlos en su beneficio, buscando aliarse con ellos para mantener su control a cambio de su protección. La identidad religiosa y cultural de los conquistadores como guerreros cristianos de sangre pura que luchaban contra infieles a nombre de la verdadera religión era tan fundamental e impasible que les impedía admitir o contemplar siquiera la posibilidad de que la vestimenta, la alimentación, el comercio carnal y social con los indígenas pudiera modificarlos y hacerlos parecerse a ellos, esto fue en parte lo que sucedió en la práctica.²⁰⁶

Así pues, como un elemento indispensable e interesante en la vida de ambos grupos (la música) sirvió como un factor de conversión estratégica para que los nativos se acercaran a la ideología y devoción cristiana de los europeos. Más que nada, debe entenderse que las

²⁰⁴ Federico Navarrete Linares, *¿Quién conquistó México?*, México, Penguin Random House, Grupo Editorial, 2019, p. 44.

²⁰⁵ Broda, *Op. Cit.*, p. 17.

²⁰⁶ Navarrete Linares, *Op. Cit.*, pp. 58 y 67.

inquietudes de los gobernantes primeramente estuvieron respondiendo a cuestiones de índole religiosa, por lo que el material de enseñanza que las autoridades eclesiásticas, en este caso, los frailes implementaron en las primeras instituciones educativas como el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, el Colegio de Texcoco, entre otros, consistía en “leer y escribir, cantar y tañer instrumentos musicales y la doctrina cristiana”. Desde el principio, la evangelización iba acompañada por la inmersión de los nativos a la civilización europea cuyo valor no se les presentaba sólo en el orden intelectual leer y escribir, sino también en el artístico: “cantar y tañer instrumentos musicales”.²⁰⁷ Esto permitió que los religiosos animaran con placer el fervor de sus fieles por la música, acogían con los brazos abiertos a los cantores, hacían pues que se multiplicara el número introductorio de los instrumentos así como el de los ejecutantes para acrecentar su conversión religiosa.

Este adoctrinamiento se logró bajo la concentración de la población en los conventos, lugar por excelencia para la educación. Muchos de los educandos vivían apartados de sus padres y de su ambiente de procedencia que aún manifestaba aspectos del “paganismo”, vivían bajo estricta vigilancia de los religiosos, contemplando una vida casi monacal, impregnándose ingenuamente de todo aquello que se les enseñaba.²⁰⁸ Siendo así que los métodos de evangelización, bien lo sabemos, hicieron de la música una de sus herramientas más eficaces como prolijamente describen las crónicas de los frailes, “los dogmas, misterios de la fe, oraciones y ritos cristianos, se transmitían por medio de la palabra cantada, de la música “instrumental”, pero sobre todo mediante la fiesta y la celebración”.²⁰⁹

Interesante es que se analice la importancia que tuvo la música en la tradición cristiana europea, puesto que fue la base de la nueva concepción musical durante la Colonia, sabemos que la enseñanza de la liturgia convocaba a la presencia de respeto y compromiso ante la iglesia, por lo tanto, el material de enseñanza se sujetaba a lo más esencial para la vida cristiana: los mandamientos de Dios y de la Iglesia, la declaración del pecado mortal y del venial, las oraciones principales, las obras de misericordia. . . etc., según se desprende de una doctrina compuesta a tal efecto. Luego entonces, es aquí donde se valió de la música y

²⁰⁷ José María Kobayashi, “Dos empresas educativas en el México del siglo XVI”, en *Relaciones Estudio Historia y Sociedad- El Colegio de Michoacán*, Vol. 3, 1982, p. 9.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 10.

²⁰⁹ Israel Álvarez Moctezuma, “La cultura musical en los ámbitos indígenas de la Nueva España” en *Arqueología Mexicana- La Música Prehispánica*, Vol. 16, no. 94, 2008, p. 49.

la pintura a fin de facilitar el aprendizaje, y desde luego, las representaciones de teatro edificante las que se encargaron de dar el último toque a la instrucción.²¹⁰

De la misma forma en que se acrecentaba la visión de la espiritualidad en los nativos como una necesidad, no dejaron de aprehender sus propias costumbres, puesto que “las liturgias conventuales solemnes, las fiestas de los santos patronos de los pueblos, las innumerables procesiones de los atrios, las representaciones de autos sacramentales, las grandes farsas y demás festividades que colmaban el calendario litúrgico cristiano, se creaban y llevaban a cabo en los grandes conjuntos conventuales”²¹¹ con parte de su esencia que involucraba sus prácticas de su vida tanto ritual como profana. Cabe mencionar que los religiosos no prohibieron de primer momento las manifestaciones indígenas, siempre y cuando no tuviesen una inclinación hacia la veneración de sus deidades, sino que dichas prácticas pudieran encauzarse al cristianismo.

Fue tanta la prisa que se dieron por deprender la doctrina y los nuevos cantos y como la gente era mucha, estábanse a montoncillos, así en los patios de las iglesias, y ermitas como por sus barrios, tres y cuatro horas cantando y aprendiendo oraciones, y era tanta la prisa que por doquiera que fuesen, de día o de noche, por todas partes se oía cantar y decir toda la doctrina cristiana, de lo cual los españoles se maravillaban mucho de ver el fervor con que le decían, y la gana con que lo desprendían y la prisa que se daban a lo deprender. Y no sólo deprendieron aquellas oraciones, sino otras muchas que saben y enseñan a otros con la doctrina cristiana y en esto y en otras cosas ayudan mucho.²¹²

Debe saberse que la visión colonialista muestra a la imagen de los conquistadores y frailes como personas con poderes sobrenaturales porque fueron ellos quienes “cambiaron la manera de pensar de los indígenas” aunque no fue del todo así, podemos asegurar que a través del engaño, amenaza, violencia y de sanciones, obligaron a los indígenas a presenciar las misas y sermones, a realizar los principales sacramentos y a manejar un nuevo vocabulario cristiano: Dios, alma y pecado.²¹³ Por una vía legal impuesta por ellos mismos, el régimen

²¹⁰ Kobayashi, *Dos empresas educativas...*, *Op. Cit.*, p. 11.

²¹¹ Álvarez Moctezuma, *Op. Cit.*, p.49.

²¹² Fray Toribio de Benavente “Motolinía”, *Historia de los Indios de la Nueva España*, Edición, estudios y notas de Mercedes Serna y Bernat Castany, Madrid: Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014, p. 139.

²¹³ Navarrete Linares, *Op. Cit.*, p. 164.

español fue colocando a los naturales en una posición de inferioridad concebidos de forma permanente como los “nuevos cristianos”, pero sobre todo de forma estratégica puesto que los veían incapaces de practicar la fe cristiana de manera auténtica, viéndolos así como objeto de sometimiento y subordinación, es por ello que utilizaron sus tradiciones y actividades cotidianas como vehículo de control.

La cristianización marcó los espíritus y mermó el monopolio de la idolatría por sus representaciones exteriores, mediante el uso del espacio, la edificación de iglesias, conventos y capillas; mediante sus misas, celebraciones y fiestas; por el papel que jugó su calendario, por la fidelidad que presentaban los nobles y los indios de la iglesia, etc. [...]. Los indios difícilmente contaban con medios para repeler un cristianismo que por lo demás les aportaba ritos de sustitución adaptados a las necesidades de su supervivencia.²¹⁴ Esto como ya se ha mencionado, fue un sistema que poco a poco se fue adaptando a las necesidades locales, determinado por su parte su aprobación y difusión frente a los propios oriundos.

Ante esto, nuevas miradas y planes surgieron en los religiosos al darse cuenta de la “devoción” con que los indígenas se desenvolvían, prácticamente fue parte de su plan para seguir acercando a la demás población a su conversión, enseñando de primera mano a los más pequeños, aquellos niños quienes son más fáciles de “convencer” para que aprendieran a escribir “letras grandes y griegas”, el mismo canto llano como canto de órgano, a encuadernar, a iluminar. El acercamiento de los indígenas con la práctica musical se dio de dos formas: sin ser estudiada, el pueblo pudo utilizarla para cantar en sus celebraciones, y tal como sucedió previo a la Conquista, los infantes más cercanos a los religiosos, generalmente aquellos hijos de nobles o principales, aprendieron a cantar, a escribir, componer y a ejecutar instrumentos musicales.²¹⁵

También en la enseñanza existió una fuerte diferenciación hacia los estratos sociales tanto de nobles como de los plebeyos, normalmente a los primeros se les instruía en los monasterios, mientras que, a los segundos en los atrios, además de ello, el número de educandos era limitado, los frailes hacían elección de aquellos alumnos que fuesen más

²¹⁴ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 154.

²¹⁵ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 122.

destacados para que tuvieran la oportunidad de desenvolverse en otros ámbitos que requiriera la vida monacal. De aquellos que ya tenían un conocimiento previo en la lectura y escritura, fueron seleccionados algunos para cantar en las iglesias, así de niños aprendieron a cantar; otros aprendían la confesión y ceremonia para ayudar en misa y servir como sacristanes; estos mismos niños también solían ser porteros y hortelanos así como desempeñar otras tareas en los monasterios.²¹⁶ No habría de qué preocuparse por parte de los catedráticos, puesto que cada actividad, sea cual fuere, era realizada por los indígenas con “fidelidad y responsabilidad”.

La razón por la cual los indígenas aceptaron al catolicismo [y demás prácticas] no fueron sólo las acciones que mostraron los frailes, sino la disposición de los nativos por aceptar a los dioses de los españoles (santos), la misma apertura a lo nuevo y diferente, muestra muchos de los animales, alimentos, tecnologías, ideas y costumbres traídas por los africanos y demás europeos que llegaron a partir de 1519 a estas tierras.²¹⁷ Los evangelizadores querían que los indios brindaran su adhesión al eje más extraño de esa realidad europea, sin raíces locales sino a lo sobrenatural cristiano. Adaptarse a esta sociedad resultaba al mismo tiempo fácil e insuperable. Por un lado, fácil porque a pesar de las distancias considerables que las separan, ambos mundos estaban de acuerdo en valorar lo suprarreal al grado de hacer de ello la realidad última, esencial e indiscutible de las cosas. Por el otro, insuperable, pues la forma en que la asimilaban y concebían difería por todos los conceptos. “Los malentendidos se multiplicaron: Respecto a la creencia, ya que de modo general los indios la interpretaron como un acto, en el mejor de los casos una transferencia de fidelidad a una potencia nueva, suplementaria”.²¹⁸

Ahora bien, los resultados hacia la práctica musical fueron enriqueciéndose y creciendo para ir mejorando en cuanto a técnicas y ejecución. Por una parte, se tiene en cuenta que los indígenas lograron conservar [al menos en un principio y en esencia] su tradición musical, sus procesiones, la danza, los atavíos y aprendieron los cantos de la iglesia. Así, además de escribir, “comenzaron luego a pautar y apuntar canto llano como canto de órgano y de ambos cantos hicieron muy buenos libros y salterios de letra gruesa para los coros de los frailes y

²¹⁶ *Ibidem*, p. 124.

²¹⁷ Navarrete Linares, *Op. Cit.*, p. 176.

²¹⁸ Gruzinski, *Op. Cit.*, p. 186.

para sus coros con letras muy grandes, muy iluminadas, que ellos mismos encuadernaban”,²¹⁹ todo su esfuerzo y dedicación iba generando en ellos la capacidad de ir componiendo sus propias obras (motetes y villancicos especialmente).

Los indígenas demostraron tal capacidad, que los frailes los organizaron en capillas. En ellas, al igual que en Europa, un grupo de cantores y ministriles se hallaban bajo el mando o dirección de un maestro de capilla, responsable de la música durante las celebraciones litúrgicas de la iglesia. Los indígenas interpretaban un repertorio amplio y actualizado, similar al que se escuchaba en España desde el siglo XV. Estos cantores, dice Torquemada, entre los que había, “muy diestros”, se iban remudando cada año en el oficio de maestros y capitanes. Por cada capilla había cinco o seis, aunque su número generalmente era mayor.²²⁰

3.4 La música como construcción cultural

Es importante recordar que, a lo largo del tiempo, las diversas culturas han logrado ordenar los elementos sonoros para crear melodías, ritmos y armonías que han ido desempeñando un papel clave en el desarrollo del hombre. La música constituye un hecho social indudable, adentrándose en la colectividad humana, asignándole ideas, conceptos, significados, valores y funciones que permiten relacionarse y adaptarse en un espacio determinado. Es así como el hombre se expresa a través de formas culturales; en el caso de la música utiliza además un lenguaje especializado, diferenciado del cotidiano, que plantea como tal, “varios niveles de entendimiento y nos permite advertir la extensión del dialogismo en la cultura moderna, y también la importancia del ingrediente pasional, junto a sus dimensiones cognitiva y contractual. Simboliza el dinamismo general de los sentimientos y contiene las estructuras más abstractas de las emociones”.²²¹

Esta expresión construye un sentido de identidad mediante las experiencias directas que impregna en el cuerpo, la mente, en el tiempo y en la sociedad misma. Entonces podemos afirmar que las estructuras musicales surgen de patrones culturales concretos, es por ello que cada sociedad clasifica los sonidos de acuerdo con la funcionalidad que cumplen, si es para deleite personal, si es para música de culto, etc. La cultura es quien concede una función

²¹⁹ Turrent, *Op.Cit.*, p. 129.

²²⁰ *Ídem.*

²²¹ Jaime Hormigos, “La creación de identidades culturales a través del sonido”, en *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, Vol. 17, no. 34, 2010, p. 92.

específica a la melodía, la que establece los espacios de interpretación, la que brinda simbolismo a una canción, la que marca valores y actitudes, etc. Cada época nos ha transmitido un lenguaje musical determinado, que nos hemos encargado de “innovar” o transformar de acuerdo a los valores, leyes y normas que prevalecen y van surgiendo en nuestra sociedad.²²²

La música está formada de un claro componente emocional y es precisamente este hecho el que termina convirtiéndola en un símbolo, por una parte porque los sonidos y demás elementos que la componen hayan sido creados específicamente para convertirla en música simbólica o bien, porque con el paso del tiempo y a través de su práctica diaria y repetitiva y en base a la disponibilidad social, se le ha dotado de un valor especial que convierte su contenido en un símbolo identitario para un grupo de personas.

Así es como la identidad cultural creada sobre el discurso sonoro dota de significado a la música, nos enseña que ésta es un vehículo para transmitir valores y normas conductuales propios de una cultura. El hombre entra en contacto con el mundo a través de sus sentidos, cada uno de ellos le permite conocer alguno de los aspectos del entorno que le rodea. En esta necesidad por percibir el entorno a través de los sentidos, el sonido se convierte en un elemento fundamental para transmitir y recibir información.²²³

Queda claro que, como menciona Jaime Hormigos, la música funge como un instrumento comunicativo primordial que busca describir diversos elementos sean sensaciones, lugares, conceptos o situaciones concretas en diferentes épocas y por tal motivo, numerosos grupos culturales la han utilizado como un fuerte vehículo de socialización, ya que siempre ha tenido un dominio y una disposición educativa importante que ha sido esencial para la construcción social de estilos, de identidades culturales e individuales. “El discurso musical se abre conscientemente a sus dimensiones prácticas hasta verse implicado en formas de vida con concepciones singulares sobre cómo nos relacionamos unos con otros y con el mundo”.²²⁴

Tomando en cuenta que toda creación cultural que el hombre ha realizado bajo ciertas características o normas específicas, ha manifestado una respuesta o conocimiento involucrado en el comportamiento de una colectividad, es decir, que ha sido sujeto a

²²² *Ibidem*, p. 93.

²²³ *Ibidem*, p. 94.

²²⁴ *Idem*.

fenómenos presentes en la naturaleza sabiendo que la peculiaridad en ella, es la forma en que se vivencia como tal. A lo largo del tiempo la práctica musical ha estado implicada en el acto de la ritualidad, teniendo una enorme repercusión social, debido al elemento gestual que es más visible, sea por la implicación que necesita su organización (lugares, actores, objetos, preparación, realización, etc.). “El rito es el equivalente gestual del símbolo. Dicho de otra manera, es un símbolo actuado. Es, por lo tanto, como el símbolo, un lenguaje primario de la experiencia religiosa”.²²⁵

La música por sí sola es parte de un comportamiento simbólico por las experiencias humanas a las que se somete puesto que guarda significados de diferente índole, con ello quiero referirme a su finalidad de interpretación. “Los términos armonía y ritmo son propios de la música, pero hallamos aquí su presencia en las elaboraciones simbólico-culturales humanas a propósito del caos y orden social, lo cual traza el paralelismo entre música y mito en tanto procesos de codificación cultural por cuya intermediación se logra un sistema que clasifica las experiencias históricamente vivenciadas”,²²⁶ en donde podemos visualizar a la música más allá de su enfoque estético, sino más bien como mito-paradigma que ha permitido a los hombres comprender su existencia.

En lo que respecta a la música cristiana novohispana podemos entenderla a través de los mecanismos implementados por las autoridades tanto políticas como eclesiásticas, siendo que los frailes al enfrentarse a la “idolatría” de los nativos no desearon eliminar su música como tal, sino por el contrario, la aprovecharon para atraer a los indígenas a la nueva fe católica, comunicando entonces los principios que caracterizaron su religión, mediante las principales doctrinas y plegarias cristianas que fueron traducidas del latín y cantadas en lenguas nativas. A continuación, se analizará de manera más profunda el papel que jugó tanto la música religiosa como profana en la vida indígena, los cambios y aportaciones que se dieron frente al encuentro de los dos mundos, proporcionando así, una nueva visión cultural y artística durante el contacto entre ambas culturas.

²²⁵ Severino Croatto, “Las formas del lenguaje de la religión”, en Francisco P. Díez de Velasco Abellán, Francisco García Bazán (Coords.), *El estudio de la religión*, España, Trotta, 2002, p. 84.

²²⁶ Juan Luis Ramírez Torres, “El Sonido Numinoso. Música Ritual y Biología”, en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 11, no. 36, 2004, p. 86.

3.5 La música religiosa

Muchas de las cuestiones que en algún momento nos planteamos cuando nos adentramos en el mundo de las expresiones culturales, es para comprender el porqué de su importancia en los distintos momentos históricos, para qué se realizaba y quiénes eran los principales actores que intervinieron en ellas. Si bien es cierto, ya he mencionado que la música tuvo una fuerte influencia en la enseñanza hacia la conversión de los indígenas, casi esencial y básica para su mejor comunicación. En este apartado estudiaremos el desarrollo y producción de la música litúrgica, puesto que es uno de los géneros expresados durante la época colonial además de la música profana.

La música en la Nueva España (1521-1821) tiene diversas posibilidades de estudio, vista como instrumento de conquista, como un arma de evangelización, admirada como manifestación de solemnidad del culto religioso, entendida como medio de cohesión social o de sublevación de un colectivo, usada como vehículo de oración, vista como un componente esencial en las fiestas y saraos, explorada como objeto de sanciones inquisitoriales²²⁷ y desde luego, escuchada para el disfrute personal.

También es visto para esta época como un “ritual sonoro” no sólo como un instrumento de instrucción del intelecto, sino que se conectan con lo más profundo de cada ser, porque toca la sensibilidad completa de cada individuo. Los más poderosos involucran los cinco sentidos: la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto [...]. Ahora bien, la música es la parte central del rito en dos momentos: cuando se escucha y cuando se calla, porque la música está hecha de sonidos y silencios.²²⁸

Podemos agregar que la participación de un grupo de personas dentro de la acción ritual, se deriva mediante procesos de “sintonización” fisiológica y cognoscitiva en donde el ritmo cumple un papel importante en cuanto a su acto repetitivo, atendiendo a un sistema holístico en donde concurren acciones sociales, biológicas, psicológicas, etc., y cuyos efectos repercuten en una ritmicidad que proporciona un sentimiento de unidad, integración y comunicación de una colectividad. Por tanto, el mensaje de un ritual es poderoso porque

²²⁷ Lucero Enríquez, “La música en la Nueva España” en *Arqueología Mexicana- La Música Prehispánica*, Vol. 16, no. 94, 2008, p. 52.

²²⁸ Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana: México 1790-1810*, México, Fondo de Cultura Económica- El Colegio de México, 2013, pp. 12-13.

también “está unido a la ideología, entendida como el conjunto de propuestas que sirven para legitimar y justificar el orden existente [...]. Está ligada por acuerdos explícitos e implícitos que involucran tantos aspectos materiales como el mundo de las ideas y los sentimientos”.²²⁹

Otro aspecto que reformó por completo las nuevas propuestas musicales se encuentra en el cambio de “dominio monástico”, ya que la iglesia se estableció por dos vías: el clero secular y el clero regular, se denominaba seculares a los ministros de la iglesia que “vivían en el siglo”, no tenían clausura y dependían directamente del obispo y el Papa. Mientras que el clero regular estaba formado por diversas órdenes con regulaciones propias que en general obligaban a sus miembros a mantener clausura y vivir de acuerdo con sus constituciones y obedeciendo a sus superiores.²³⁰ Éstas últimas quienes primeramente introdujeron las enseñanzas para la expansión de la religión, utilizando de primera mano a las expresiones musicales, pictóricas y dancísticas.

La contribución de la música española se fue introduciendo desde un principio al nuevo continente, pero poco a poco fue adoptando elementos que le iban confiriendo individualidad propiamente hispanoamericana. Durante el siglo XVI, el repertorio musical de las colonias Hispanoamericanas provenía principalmente de las Catedrales de Sevilla y Toledo, donde trabajaron músicos pertenecientes al llamado “Siglo de Oro de la Polifonía Renacentista Española, [...]”. Sin embargo, la música española no fue la única que llegó a América en este siglo que comprende los reinados de Carlos V (1517- 1556) y de Felipe II (1556 - 1598)”²³¹ sino que el eje vertebrador y ritual sonoro comprendió también a la música africana e indígena ya que también habitaron y convivieron en gran medida en dichas tierras.

Uno de los principales actores que intervinieron en la enseñanza de la práctica musical religiosa se le adjudicó a Fray Pedro de Gante quien llegó a la Nueva España en 1523 con el claro objetivo de la enseñanza cristiana hacia los nativos. Fundó el Colegio de Texcoco, el cual se convertiría en la primera escuela europea en América. Esta institución se caracterizó no solamente por predicar la palabra divina, sino que en ella se desarrollaron grandes

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Ibidem*, p.22.

²³¹ Martha Lucía Barriga Monroy, “La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata”, en *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, no. 3, 2006, p. 8.

educandos, puesto que también se les enseñaban otras artes y oficios, como sastrería, carpintería, orfebrería, bordado, pintura, escultura y también la música, posteriormente se trasladó al convento de San Francisco al llegar a la Ciudad de México en la que expandiría la capilla abierta de San José de los Naturales.

Buena parte de los resultados de estos talleres eran observables en las peregrinaciones y fiestas religiosas que se realizaban en Semana Santa o por el festejo de algún santo, donde la música y las representaciones escénicas fungieron un papel central en la conversión indígena. Para realizar las festividades “se necesitó crear una cofradía, siendo Gante el primero en concretar una en la Nueva España: la Cofradía del Santísimo Sacramento, cuya sede era el Colegio de San José”,²³² como bien ya se mencionó. Aquí podemos rescatar que la enseñanza brindada no era para “formar a sacerdotes” sino procurar el aprendizaje de las personas interesadas para que diesen buen servicio a la iglesia, como vínculo espiritual y en alabanza a “Dios”.

Es importante comprender los aspectos primordiales en que se transmitía la liturgia a través de la música, es decir, aquellas técnicas y términos empleados para su expresión durante la época. Para ello, será muy frecuente referir a la música “sagrada” como *canto llano* o canto gregoriano, el cual consistió en un repertorio principal del canto litúrgico en una melodía única también referida como canto monódico e interpretado por voces masculinas sin acompañamiento instrumental, es decir, *a capella*, sobre textos en latín, con ritmo libre articulado según el texto, de autor anónimo. La forma musical de acuerdo con el plano o molde según se construyeron estas obras musicales fueron principalmente:

- a) El recitativo, para proclamar los textos sagrados clara y distintamente.
- b) La antífona, un modelo de canción de diseño melódico libre, sencilla o muy florida, amplia o de ámbito reducido, siempre dependiente del texto al que acompaña y enriquece.
- c) El himno, un poema de alabanza cuyo texto está organizado en estrofas generalmente de cuatro versos octosílabos, elaborados según las reglas de la retórica latina clásica.
- d) La secuencia, poema narrativo de mayor extensión, también organizado en estrofas generalmente de tres versos.
- e) El responsorio, que es como una antífona, pero con uno o dos trozos musicales que se repiten como estribillos.
- f) Y por fin, la misa, forma musical compuesta de cinco partes: el

²³² Carlos Fernando López de la Torre, “El trabajo misionero de fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España”, en *Fronteras de la Historia*, vol. 21, no. 1, 2016, p. 100.

Kyrie eleison, el *Gloria in excelsis Deo*, el *Credo*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*, cantos que se entonan en determinadas partes de la celebración litúrgica que lleva el mismo nombre.²³³

El *canto de órgano* o polifonía vocal también fue otro término y técnica importante en la música eclesiástica ya que consistió en realizar composiciones de diversos trozos musicales que podían acompañarse de distintos ritmos y compases, es decir, la ejecución simultánea de varias melodías que combinadas de determinada forma producían una rica armonía.²³⁴

La enseñanza de dicho arte comenzaba a explorarse a través de la recitación de frases rítmicas: *Pater noster, qui es in caelis Sanctificetur...* etc,²³⁵ que acompañado al canto llano resultaba de mayor eficacia y utilidad para aprenderla. A través de los Concilios Provinciales Mexicanos se establecieron medidas específicas para la predicación musical, destacando la forma concreta en que se hiciese presente la participación de los indios en los areitos y bailes, decretando que no usaran insignias ni máscaras sin antes ser todos examinados por los religiosos, sin emitir mensajes profanos, sino que fuesen de índole cristiana. Asimismo, se aborda cómo se dio la instrucción a los fieles para que pudieran ser ordenados posteriormente.

Y cuando los tales han de ser ordenados, no sean admitidos sin que sepan perfectamente signarse y santiguarse y el Credo y Salve regina y el Ave María, los artículos de la fe, los mandamientos de la ley de Dios y los de la madre santa Iglesia, los pecados mortales, las obras de misericordia, las virtudes, los cinco sentidos; y si no lo supieren, no sean admitidos a la orden hasta que enteramente lo sepan. Han de saber leer bien el latín y declinar y conjugar [...], que sean buenos gramáticos, construir cualquier latinidad y dar cuenta de ella por los preceptos de la gramática; demás de esto, sean cantores de canto llano, cuanto se requiere para servir una iglesia, y sepan dar razón de lo que cantaren por el arte, y regir el breviario.²³⁶

Se muestra la importancia de los jóvenes frailes aspirantes al sacerdocio dentro de su formación a la asistencia de las horas conventuales en el coro, razón por la que también se les denominó en muchas ocasiones como coristas. Del mismo modo en que los novicios

²³³ Juan Manuel Lara Cárdenas, "El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana", en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, no. 77, 2005, pp. 5-6.

²³⁴ *Idem*.

²³⁵ Saldívar, *Op. Cit.*, pp. 95-98.

²³⁶ María del Pilar Martínez López-Cano *et al.*, "Constituciones de el Arzobispado y Provincia de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlan, México, de la Nueva España Concilio Primero" en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.) *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, pp. 53-54.

estaban bajo el cuidado de maestros, los coristas eran encargados a dos lectores, quienes elegían a uno de los educandos más avanzados para que vigilara el desempeño dentro del estudio, descanso y rezo de sus compañeros. Los coristas terminaban sus estudios a lo largo de seis años y por su parte, la provincia los presentaba ante las autoridades eclesiásticas (los obispos) para que les dispusieran el sacramento de la orden sacerdotal.²³⁷

Tan importante fue esta expresión cultural que Fray Juan de Zumárraga también decretó que “ninguno puede ser presentado si no fuere instruido y perito en la música, a lo menos en el canto llano, cuyo oficio será cantar en el facistol, y enseñar a cantar a los servidores de la iglesia”,²³⁸ por lo tanto, todo hombre que estuviese “verdaderamente instruido” debía estar preparado para recibir la misa, manteniendo contacto con lo sagrado a través de los cánticos, impregnándose diariamente del mensaje divino, no se trató simplemente de leer la palabra sacra, sino de entonar los pasajes con indudable solemnidad, sabiendo entonces que el coro representaba un escenario de poder, que explícitamente liberaba en cada uno de los participantes una infinidad de mensajes simbólicos que permitían concretar una unión celestial.

En el tercer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1585 se describen los comportamientos de los indios dentro de sus bailes y juegos estipulando que “debía impedirse con suma diligencia que no quedara vestigio alguno de la impiedad de los indígenas”, prohibiendo dentro de los templos la celebración de danzas, aunque sí las permitían públicamente. También ordenaba que los curas debían asistir a los entierros, a los que por corruptela sólo asistían los cantores, para que vieran los indios recién convertidos que “los ministros de la iglesia tenían en cuenta las exequias de los difuntos, cuyo desprecio pudiera escandalizarlos. Igualmente recomendaba la eliminación de los convites en los entierros”.²³⁹

Debemos tener en cuenta que una regla estrictamente obligatoria para poder enseñar la música a los nativos era por parte de los clérigos quienes debían tener una preparación previa

²³⁷ Antonio Rubial García, “La labor educativa al interior de las órdenes mendicantes en Nueva España” en Joaquín Santana Vela, Pedro S. Urquijo Torres (coords.), *Proyectos de educación en México: Perspectivas históricas*, México, UNAM, ENES, Morelia, 2014, p. 62.

²³⁸ Enríquez, “La música en la Nueva...”, *Op. Cit.*, p. 55.

²³⁹ Saldívar, *Op. Cit.*, p. 98.

de la misma, mucho antes de formar parte de las órdenes menores, tal cual lo menciona el Tercer Concilio Provincial Mexicano:

Ninguno sea promovido a las cuatro órdenes menores si no estuviere instruido, cuanto sea posible, en los rudimentos del canto eclesiástico. Los que han de ser promovidos al subdiaconado sean peritos en el canto eclesiástico, y estén ejercitados en el rezo de las horas canónicas, según el orden del breviario dado a luz por decreto del concilio tridentino.²⁴⁰

Una vez convertidos a la religión no se permitían las herejías idolátricas y mucho menos invocar a sus deidades a través de celebraciones profanas dentro de los recintos religiosos, por lo que el trabajo de las autoridades eclesiásticas debía propagar la verdadera devoción entre los “fieles” y alejar de ellos las falsas supersticiones para que en sus “santos” se mostrara la presencia de Dios.

Toda aquella veneración que se tributa a las reliquias e imágenes de los santos y sagrados templos, cede en alabanza y gloria de Dios, que se manifiesta glorioso y admirable en sus santos, y es autor de toda santidad; y, al contrario, si las dichas cosas no se honran o son tratadas con algún género de irreverencia, profana y supersticiosamente, se comete grave ofensa contra Dios. [...]. Por lo tanto, y según el decreto del sacrosanto concilio de Trento y la constitución del Papa Pío V, de feliz memoria, determina y manda este sínodo queden prohibidas las danzas, bailes, representaciones y cantos profanos aún en el día de la natividad del Señor, en la fiesta de Corpus y otras semejantes. Pero si hubiera de representarse alguna historia sagrada, u otras cosas santas y útiles al alma, o cantarse algunos devotos himnos, preséntense un mes antes al obispo, para que sea examinado todo esto y aprobado por él.²⁴¹

3.5.1 La organización en los recintos sagrados

Para comprender aún mejor la organización de estas celebraciones musicales debemos dejar en claro el papel que jugaron los espacios en los cuales se erigieron dichos conventos y catedrales como parte de un desarrollo sociocultural, atendiendo sus estructuras y disposiciones arquitectónicas, así como también a los personajes que intervinieron como funcionarios en dichos recintos para el desarrollo de esta expresión sacra. Entendiendo que

²⁴⁰ María del Pilar Martínez López-Cano *et al.*, “Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México en el año 1585. Aprobación del Concilio confirmación del sínodo provincial de México Sixto V, Papa para futura memoria” en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.) *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, p. 25.

²⁴¹ *Ibidem*, 207.

la sociedad novohispana funcionaba en torno a agrupaciones o cuerpos sociales que se encontraban jerarquizados entre sí. Esta clasificación jerárquica debía hacerse evidente y obtener que los demás cuerpos sociales y demás personas que formaban parte de la misma, aceptasen su concerniente espacio en dicho esquema, que se plasmaba mediante la teatralización y escenificación del poder.²⁴²

Conventos

Los Conventos del siglo XVI fueron espacios arquitectónicos que sirvieron de alojamiento para la instrucción religiosa de los indígenas en los primeros momentos de su conversión, además de ello, figuraron como “adoratorios” que estuvieron muy asociados a los espacios en donde realizaban sus prácticas rituales acorde a su cosmovisión, por lo que las autoridades virreinales no dudaron, al menos en un principio, en edificar estructuras que respondieran por una parte, a la necesidad de culto y veneración de la sociedad precolombina hacia una deidad y por otra, la más importante, en inculcarles estratégicamente el Credo católico en espacios que les permitieran sentirse como en los “propios”. Fue una manera en que los frailes quisieron deshacerse evidentemente de aquellos templos en los cuales los nativos pudieran practicar su “idolatría” por lo que “el atrio cristiano sustituyó al patio pagano, y los frailes, agudizando su ingenio se dieron cuenta que sería un error encerrarlos en los templos por más que estos fueran enormes”,²⁴³ por lo que incorporar aspectos prehispánicos en las ceremonias religiosas cristianas, evitarían la práctica secreta de sus rituales paganos para comenzar prontamente su conversión.

Los templos u adoratorios y demás estructuras prehispánicas se adecuaron en torno a un rectángulo que representaban a los cuatro puntos cardinales y a su vez a cada uno de los dioses que sostenían el cielo separado de la tierra; el hogar de la casa era el centro del universo, el ombligo del mundo. El techo era el cielo, y a veces se representaban sus trece niveles mientras que la planta rectangular era el plano terrestre, bajo este se encontraban los muertos, en el inframundo. No es de extrañar entonces, que los basamentos de los templos, salvo excepciones

²⁴² Antonio Ruiz Caballero, “Ceremonias, poder y Jerarquía en una Catedral Novohispana, El caso de Valladolid de Michoacán 1580-1631”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (Coord.) *Celebración y Sonoridad en las Catedrales Novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Superiores Morelia, 2017, p.111.

²⁴³ Francisco de la Maza, “Panorama del arte colonial en México”, en *Cuarenta siglos de plástica novohispana*, Vol. 2, Editorial Herrero, 1970, p. 10.

bien específicas, se elevaran justamente sobre una planta cuadrangular [...]. La cualidad principal tanto del centro, como de su desdoblamiento cuádruple, es que comunicaban los tres grandes niveles del cosmos. En cierta forma los separan, pues sostienen al cielo separado de la tierra, creando el espacio intermedio, en el que habita el hombre; pero a través del interior de estos postes fluyen las sustancias celeste e intramundana, entrelazándose en forma de torzal.²⁴⁴

A partir de estas concepciones los frailes idearon las próximas construcciones arquitectónicas las cuales se regían en torno a un claustro y los espacios se iban distribuyendo alrededor de éste: la iglesia, sacristía, sala capitular, refectorio, *scriptorium*..., así como de espacios exteriores que serían los que marcarían la diferencia entre ambas tradiciones como lo son el atrio, capillas posas, capillas abiertas y una cruz (véase figura 35).²⁴⁵ Empezaremos a describir de manera general las correspondientes a los espacios abiertos y posteriormente las del interior.

El atrio corresponde a una plaza con forma rectangular que como ya hemos mencionado anteriormente, a ojos de los nativos, representaría perfectamente a los cuatro rumbos cardinales. Funcionando como un espacio dinámico de cohesión social, religioso y cultural en donde se llevaron a cabo diversas actividades tanto educativas como de entretenimiento en la escenificación de las inquietudes de los grupos precolombinos acompañados de danzas y música, de obras teatrales que posteriormente servirían para la expresión del Credo religioso.

Las Capillas posas se ubicaban en cada esquina o vértices del atrio, de estructura normalmente rectangular con cubiertas abovedadas o con falsa-bóveda (técnica prehispánica), frescos y una variable ornamentación. Poseían un papel religioso al marcar las paradas de las distintas procesiones que se realizaban en el atrio.²⁴⁶ La cruz atrial, normalmente elaborada de piedra y con glifos planiformes, representó el centro del universo pues estuvo situada al centro del atrio sobre una pequeña estructura de varios cuerpos, que, de acuerdo a Espinosa, y sin dificultad podría asociársele a una pequeña pirámide, muy

²⁴⁴ Gabriel Espinosa Pineda, *Una lectura prehispánica de la arquitectura conventual*, México, Verso Destierro, 2012, pp. 10-14.

²⁴⁵ Sergio Reyes Salinas, *El mestizaje en la arquitectura mendicante del siglo XVI en México: Lo europeo y lo precolombino en los conventos Cuilapan, Huejotzingo y Actopan*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017, p. 14.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 22.

similar a los adoratorios de tradición prehispánica y en conjunto fungiría como el *axis mundi*, los cuatro puntos cardinales y un centro. “Representó el punto más sagrado para el *macehual*, para la gente del común. Como se sabe, antiguamente, dichos macehuales nunca tenían acceso al interior del templo, su ámbito sagrado era la plaza, y el punto de mayor efectividad mágica (de la plaza) era probablemente su centro”.²⁴⁷

La capilla abierta por su parte, funcionó como una “iglesia al aire libre” y como primer espacio temporal de enseñanza previo o a la par en que se completaba la construcción del recinto interior. La gran ventaja de estos sitios era sin duda albergar a gran parte de la población y enseñárseles el programa evangelizador, apoyado en su gran mayoría de representaciones teatrales y pictóricas con escenas del Credo y discurso católico, como ya lo hemos planteado en el capítulo anterior en relación a la Capilla Abierta de Actopan.

La planta del recinto interior también dispone de un espacio rectangular, que en ojos de los mesoamericanos también representaría el plano terrestre distribuido en el lado Este (visto como la dirección del Tlalocan),²⁴⁸ involucrando en el ámbito religioso al presbiterio, el arco triunfal, la cruz y retablos. El presbiterio es un espacio que precede al altar mayor, se encuentra elevado respecto a una única nave con la finalidad de brindar un contenido evangelizador propicio a los recién convertidos, que en un contexto precolombino se asociaría a un altar para ofrecer ofrendas y sacrificios.

En el costado sur del presbiterio, colindante con el convento se encuentra la sacristía que de acuerdo a la interpretación católica representaría el útero de la Virgen María o bien con un sentido de acuerdo a la cosmovisión precolombina, a la Madre Tierra. Es un espacio en donde los sacerdotes resguardan los objetos y vestiduras litúrgicas, aunque también podría dársele un sentido en donde se protegían los ropajes de los dioses.²⁴⁹

El coro también fungió un papel imprescindible en las ceremonias litúrgicas, pues se trató de un espacio ubicado a los pies de la nave y viendo hacia el altar mayor, en una planta alta o “lugar elevado” en donde un grupo de cantores debían entonar piezas, acompañando los diálogos, aclamaciones y textos de la celebración. La enseñanza de la música comprendía

²⁴⁷ Espinosa pineda, *Op. Cit.*, p. 25.

²⁴⁸ Espinosa pineda, *Op. Cit.*, p. 56.

²⁴⁹ Espinosa pineda, *Op. Cit.*, pp. 60-61.

primeramente el canto por lo que no había institución alguna que no tuviera su propia escuela de música, posteriormente la instrucción en la ejecución de los instrumentos como bajón, vihuela, arpa, etc., elementos que determinarían una conexión con el mundo celestial. Por su parte, el sotocoro fue el espacio techado a los pies del templo debajo del coro alto, por donde los feligreses tenían acceso al templo.

El claustro considerado como un patio interior, es un espacio de planta cuadrada en el que también se encuentra una pequeña fuente o una cruz, permitían a los religiosos transitar fácilmente. También contaban con una huerta muchas de ellas contenían plantas exóticas, tal como los llamados “jardines de los *tlatoque* nahuas, que eran en realidad nuevos microcosmos, a los cuales se traían las advocaciones vegetales de múltiples deidades, algunas de estas plantas se relacionaron con los ritos, como la vid o el olivo, lo cual reforzaría su interpretación como jardines sagrados”.²⁵⁰



Figura 35. Esquema de un recinto conventual novohispano del siglo XVI, tomado de Adriana Rosas Quintana en Templo y Exconvento de San Mateo Atlatlahuacan, Morelos, México, condición del inmueble, 2018, p. 10.

²⁵⁰ Espinosa pineda, *Op. Cit.*, p. 61.

Catedrales

La representación jerárquica de las catedrales y su importancia en sus respectivas actividades debía someterse a un orden ligado a un debido “espacio”, compuesto en su mayoría bajo el modelo de la Catedral de Sevilla la cual adquiere toda herencia y disposición de los recintos medievales, conjuntando los tres estratos principales de la sociedad: la nobleza, el clero y el pueblo llano. Así, en la mayoría de las catedrales novohispanas podemos visualizar el altar asignado a los reyes o el lugar designado para las máximas autoridades como representación espacial del poder real; el coro por su parte, era ubicado en medio de la nave mayor compartiendo el espacio propio del clero; y por último el trascoro y las naves de la iglesia como lugares destinados al pueblo llano.²⁵¹ Asimismo, los demás oficiales y ministros respondían a tareas designadas por los propios cabildos catedralicios en los que cada uno dependía de sus propias habilidades, cuyas tareas eran sumamente importantes.

Es por ello que el poder se conservaba por medio de la producción de imágenes y la manipulación de símbolos dentro de un marco ceremonial (véase figura 36). En las tradicionales sociedades, el ceremonial político está sumamente relacionado con el ceremonial religioso, identificando el escenario del poder con otro plano, un mundo sagrado, lo que legitima a los ojos de los gobernados la jerarquía superior de los gobernantes,²⁵² de esta manera se busca el equilibrio entre la imaginación y la razón como parte de un ejercicio que justifica el poder entendido como una práctica de escenificación.

De esta forma comprenderemos la distribución de los cabildos catedralicios:

- 1) *Cabildo catedralicio*, entendido como grupos de ministros, llamados canónigos, que desempeñaban oficios en las catedrales y hacían posible el culto y el funcionamiento de éstas. Sólo podían ser fundados por el Papa, cogobernaban la diócesis con los obispos y arzobispos, tenían una unión estrecha con las cabezas de diócesis y eran responsables del clero.
- 2) *Los canónigos* eran miembros privilegiados del clero que recibían una pensión cuya primera modalidad era la canonjía (*Canonjía*). La recibía el canónigo que tenía a su cargo un oficio en la catedral, que lo obligaba a celebrar los divinos oficios [cuyas partes se

²⁵¹ Ruiz Caballero, *Op. Cit.*, p. 111.

²⁵² Ruiz Caballero, *Op. Cit.*, p. 111.

cantaban, lo que hacía de la música un elemento indispensable en el cumplimiento de esta obligación]). Las dignidades eran: deán, arcedeán, chantre, maestrescuela y tesorero. Se les consideraba dignidades porque participaban en el cabildo y administraban a perpetuidad asuntos eclesiásticos con jurisdicción y preeminencia de grado. Tenían el derecho a un sitio que se le asignaba en el coro. Como cuerpo de gobierno, tanto de la diócesis como de la catedral, los canónigos tenían voz deliberativa en los acuerdos capitulares que se celebraban dos veces a la semana.

- 3) *Los prebendados y semiprebendados* (llamados en las actas de cabildo *ministros de coro*). Eran clérigos que recibían una asignación de los bienes eclesiásticos. Debían asistir al coro. Sobre ellos recaía, de hecho, el cumplimiento sonoro de las funciones de la catedral. No tenían derecho a asiento asignado (aunque funcionaba una jerarquía por antigüedad), ni voz en las sesiones capitulares.²⁵³

Anteriormente se mencionó la presencia de personajes claves para el funcionamiento de los espacios catedralicios tales como el *arcediano* “quien no solo se encargaba de cuidar la vida disciplinar del clero diocesano, pues también tenía como tarea la elección de clérigos que habían de acudir a las escuelas superiores catedralicias o a las universidades”,²⁵⁴ contamos también con el *capiscol* o *chantre* responsables del canto coral y de la instrucción de los niños y jóvenes de coro, la *maestrescuela* quienes difundían la enseñanza de teología y gramática, todas ellas encaminadas para el estudio de las sagradas escrituras, efectivas en la conversión.

Los maestros de capilla tuvieron un cargo importante en el desarrollo musical de las iglesias, en ellos recaía muchas veces el prestigio eclesiástico de acuerdo a la composición de sus obras y por supuesto, de la expansión de la fe. Ocupar dicho puesto reclamaba un perfecto manejo de tres áreas esenciales como el de ser docente, compositor y ejecutor. Siendo así que cuando el maestro de capilla adquiría dicho nombramiento suponía de gozar un elevado reconocimiento, por otra parte, ocupaba un cargo de alto grado de responsabilidad

²⁵³ Turrent, *Rito, música y poder...*, *Op.Cit.*, p.29.

²⁵⁴ Édgar Zuno Rodiles, “La formación de los niños de coro, una extensión de España en Nueva España: El caso de Valladolid, Morelia (1765-1858)” en *Portal de revistas de la Red de Investigadores Educativos Chihuahua*, [en línea] <https://rediech.org/inicio/images/k2/Educacion%20en%20el%20arte.%20Capitulo%209.pdf>, fecha de consulta, 18 de septiembre de 2020, p. 262.

y exigencia, tanto creativa como organizativa y de la cual dependía todo un conglomerado de intérpretes.²⁵⁵

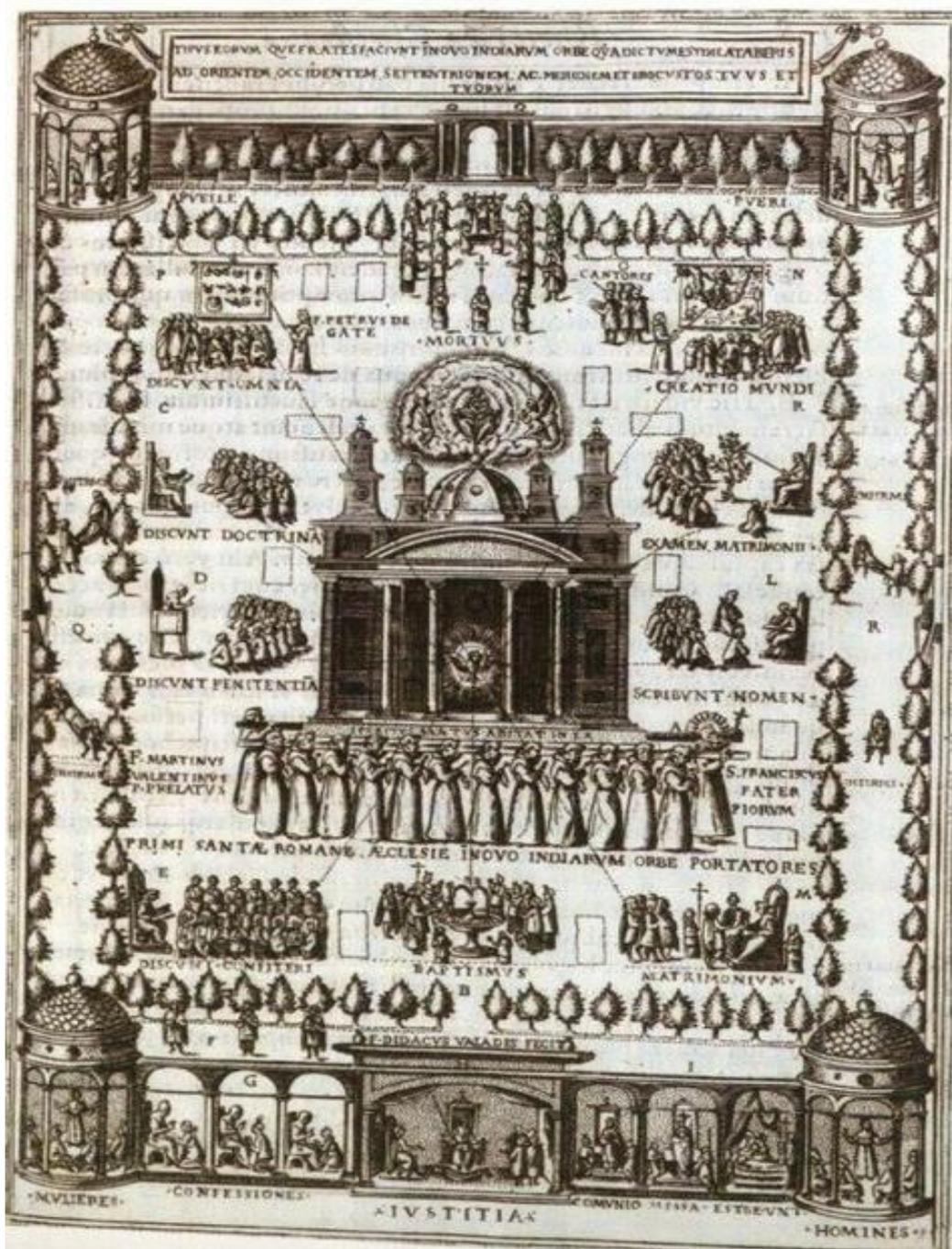


Figura 36. Alegoría de la iglesia mexicana y de la evangelización, *Rhetorica Christiana* de Fray Diego Valadés.

²⁵⁵ Luis Báez Cervantes, “La capilla de música y la figura del maestro de capilla en la catedral de Jaén del S. XVIII” en *AV NOTAS revista del CSM Andrés de Vandelvira de Jaén*, no. 8, 2019, p.169.

Esta máxima autoridad estaba perfectamente establecida en un espacio que incluía la participación de los cantores e instrumentistas, haciéndose visible para el pueblo en las misas. La figura del maestro conllevaba cierta responsabilidad que abarcó todos los aspectos relacionados con la música y los músicos, teniendo dominio en el manejo de técnicas de contrapunto de los cantores además de ordenar la capilla y el atril de canto de órgano, teniendo en cuenta la tonalidad de las voces de sus alumnos, para la interpretación final de su repertorio polifónico. Tenemos entonces al maestro de capilla como una pieza clave en el desarrollo musical y estilístico de una iglesia en particular que permite la comunicación y desarrollo de una sociedad.

Otra figura interesante dentro de la música religiosa es la presencia del *organista*, quien muchas veces podía estar al nivel intelectual y de prestigio que el del maestro de capilla. El organista también contaba con una preparación musical muy completa puesto que debía saber improvisar, descifrar el bajo continuo de aquellas obras que ya lo involucraban y por supuesto, acompañar la acción del canto. Cuando había ausencia de un maestro de capilla, era el organista quien tomaba la responsabilidad y funcionalidad principal. Al igual que el primero, el cargo del organista era obtenido a través de un concurso por oposición, aunque muchas veces simplemente fueron nombrados,²⁵⁶ el órgano sin duda fue el instrumento religioso por excelencia.

Encontramos del mismo modo a los *ministros de coro* que eran por lo regular quienes hacían posible los cantos en los oficios, además de las celebraciones y fiestas con mayor detenimiento, aquellas consideradas de primera mano.

Estaban divididos en coristas y cantores y la pertenencia a uno u otro grupo dependía de la habilidad mostrada en el canto. Los coristas eran religiosos que cantaban las horas en el coro, además eran quienes cantaban el canto llano, siempre en grupo, función que todos debían cumplir porque era la base de la enseñanza musical. Los cantores, hacían el canto de órgano o polifonía, improvisaban contrapuntos debajo de un *cantus firmus* con distintas modalidades (fabordón, contrapunto, varetas) y encabezaban el grupo de los coristas. La actividad coordinada de los cantores y el organista, comandados por el maestro de capilla era

²⁵⁶ Gina Allende Martínez, “La enseñanza de la música en la Colonia: un diálogo entre el mulato Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera y los tratados heredados”, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Universidad de Chile-Facultad de Artes, 2014, pp. 35-36.

fundamental al momento de cantar el servicio de las Horas, que fue uno de los principales impulsores en la creación de repertorio musical catedralicio.²⁵⁷

Normalmente los niños eran quienes se dedicaban a esta labor, puesto que desde pequeños vivían internos en las catedrales para su mejor educación, asimismo, conforme crecían habitaban en pequeños seminarios hasta que llegaron a fundar su propia institución, un ejemplo de ellos es el también conocido como el *Colegio de infantes*. En estas escuelas recibían diferentes nombres: infantes, mozos de coro, seises, coloradillo y niños de coro; el número oscilaba entre los seis y los doce, según la importancia del coro o capilla. “La edad era entre los seis y trece años, siempre hasta la tercera infancia, que coincidía con el cambio de voz; para su ingreso debían ser hijos de ministeriales y servidores de la catedral, agricultores y comerciantes o administrativos”.²⁵⁸ Además de ello tenían diversas obligaciones como el de asistir a sus clases, cuya finalidad estaba ligada a actualizar el repertorio de las funciones y perfeccionarlo. “En la *escoleta* (nombre que se daba al salón de clase y a la propia clase) se estudiaba tanto canto llano como de órgano. Muchos de los niños se convertían en ministriles y se integraban poco a poco a la orquesta”²⁵⁹ en el que podían ejecutar instrumentos como la vihuela, arpa, la chirimía, el bajón o sacabuche.

Buena parte de la música también fue instrumental, pues de hecho esta variación permitió que llamaran aún más la atención de los nativos para irse incorporando a la religión. Si bien, todos ellos fueron el puente y la herramienta para la predicación del evangelio, no menos importante que la música coral, pues cuando éstas se fusionaban creaban un ambiente meramente simbólico en el que no solo deleitaban, sino que se recreaba la unión de lo humano con lo sagrado.

Ya he mencionado que el órgano fue considerado por la iglesia como un instrumento selecto, idóneo para el desarrollo del culto por el gran apoyo que ofrecía en la práctica cántica. Por lo tanto, se debe mencionar que la introducción de los órganos en los pueblos de indios no se llevó a cabo [en un principio] por dos razones: Su construcción implicaba cierta dificultad (incluso el de la catedral metropolitana el cual fue importado desde Europa) y por supuesto, por su elevado costo. Sin embargo, la iglesia insistió que fuese incorporado porque

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ Zuno Rodiles, “La formación...”, *Op.Cit.*, p. 263.

²⁵⁹ Turrent, *Rito, música y poder...*, *Op.Cit.*, p. 17.

era considerado como un instrumento de viento puro y beneficiaba la elevación del alma, mucho más que el de aliento que era ejecutado directamente o con el ejercicio de las manos, ya que ambos tenían reminiscencias corporales.²⁶⁰ Todo ello suponía una amplia diferenciación entre el tipo de música que se escuchaba y ejecutaba en las catedrales, siendo dominada por las élites y jerarquías eclesiásticas y por supuesto, otras, en los espacios externos a los recintos de culto, expresada por las comunidades indígenas.

Con los viajes de ultramar fue posible que se diera la llegada de diversos instrumentos, pero quizá el órgano por su gran tamaño tenía una estructura específica de entrega.

Los primeros órganos que llegaron de Castilla a Nueva España en el siglo XVI, desarmados y embalados en cajas de madera que contenían las piezas numeradas y ajustadas a una *memoria*, para poder después armarlos en su lugar de destino. Rara vez transportaban los tubos ya hechos, porque se podían conseguir muy buenos metales y tender las hojas y láminas de metal para hacerlos en la Nueva España. Algunos medios registros de tiple o flautados característicos se importaban como modelos. También se transportaban herramientas variadas, moldes y mecanismos delicados. Las cajas generalmente se realizaban en México sobre el diseño tipológico del órgano. A veces traían el estaño de Europa, suponiéndolo más fino, así como secretos, largitorias (válvulas), molinetes y otros mecanismos, incluidos los teclados, que a poco se comenzaron a hacer aquí de gran calidad.²⁶¹

Fue necesario que se aprendiera la construcción y obraje de dichos instrumentos, tan fuerte fue su expansión que los indígenas también se adentraron en su composición, construcción y ejecución. Tal cual lo menciona el Primer Concilio Mexicano: “Y exhortamos a todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano, porque cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos, y se use en esta nueva Iglesia el órgano, que es instrumento eclesiástico”²⁶², esto nos muestra que las autoridades eclesiásticas quisieron por una parte, uniformar la música en toda la iglesia novohispana, sabiendo que el órgano fungió como el instrumento esencial y base dentro de las catedrales pero que no pudo estabilizarse

²⁶⁰ Turrent, *La Conquista...*, *Op.Cit.*, p. 131.

²⁶¹ José Antonio Guzmán Bravo, “Los primeros órganos tubulares en México”, en *Anuario Musical*, no. 70, 2015, p. 44.

²⁶² Martínez López-Cano, “Constituciones ...”, *Op. Cit.*, p. 78.

para todos los espacios de la época puesto que seguía imperando la diferencia de clases entre la élite española y los pueblos de indios.

Otros instrumentos importantes que también fueron ejecutados en las iglesias pertenecieron al grupo de los *cordófonos*, que como ya hemos mencionado, no se encontraban desde antes de la Conquista, por lo que fue una nueva invención en territorios americanos. En un principio los conjuntos musicales religiosos estaban formados por “arpa, chirimías, violón, bajoncillo, cornetas, bajones, [sacabuches] y dotación que nos remite a un repertorio que se tiende a considerar “barroco” (véase figura 37).²⁶³ Visto entonces, que los instrumentos que existían en un primer momento del contacto pertenecían a los grupos de viento y de percusión.

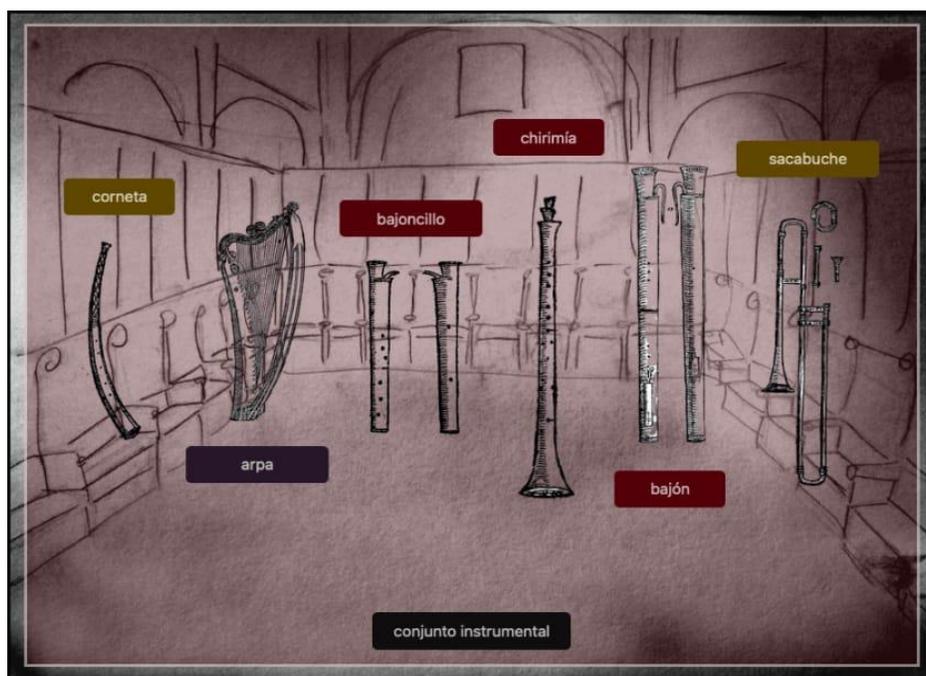


Figura 37. Instrumentos musicales de una capilla SS. XVI-XVIII, *Red Digital Musicat*, tomado del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente.

La construcción de los instrumentos estaba guiada bajo la inspección del ministril venido de España, muchas veces los indígenas estuvieron al nivel de los europeos en dicho aspecto, puesto que fue tanta su curiosidad que aprendieron rápidamente a elaborarlos, “con sólo estar

²⁶³ Turrent, *Rito, música y poder...*, *Op. Cit.*, p.136.

mirando a los españoles, sin poner la mano en ello, quedaban maestros”²⁶⁴, esto hacía de cierta forma que los nativos embellecieran a su “estilo” sus instrumentos y, por ende, a la música. Otra de las cuestiones que podemos rescatar es que a partir de ello se les podía contratar para maestros fabricantes o bien como ejecutores. Esto de cierta forma tenía que verse repercutido en su situación económica, pues también necesitaron ganar de esta forma, para su propio sustento. Como ejemplo mencionamos que, en 1585, el Tercer Concilio Provincial Mexicano envió al rey una carta describiendo la situación de los cantores, pidiendo la solicitud de ayuda económica que antes habían hecho los franciscanos:

Vuestra Majestad se sirva, como medio tan necesario, ordenar y proveer no falte, sino que haya doctrina y escuela dello que crien ministros a los cuales mande V.M. que sean reservados totalmente de cualquier tequio, repartimiento y ocupaciones en que sean compelidos y repartidos y por paga y estipendios sean reservados de su tributo, o que de la caja de comunidad y sobras de tributo se pague y de suficiente estipendio a los cantores de voces e instrumentos, y los demás necesarios al servicio de las iglesias y ornatos del culto divino.²⁶⁵

Todos estos elementos en conjunto fortalecieron la mirada de los nativos y reafirmaron la de los propios conquistadores hacia dicha manifestación expresiva y musical que más que un deleite era parte del *oficio divino*. Se le llama así a cierto número, orden y rito de himnos, lecciones, salmos, y otras plegarias que la iglesia había establecido para ser entonadas por las comunidades de monjes y monjas en “clausura y por los cabildos catedralicios en diversas horas al día, también se le conoce como oficio eclesiástico, oficio canónico u horas canónicas, debido a que se debía cantar a lo largo del día, por lo que tenía una parte diurna y otra nocturna”.²⁶⁶ Por tanto, se cumplía con un precepto de culto, de veneración, que fue más que un “ritual sonoro”, elemento de evangelización y de conquista el cual se vio aprobado también como un sistema sociopolítico que cambió por completo la vida de los indígenas, adquiriendo una nueva riqueza que perduraría en la cultura novohispana.

²⁶⁴ Turrent, *La Conquista...*, *Op.Cit.*, p. 149.

²⁶⁵ *Ibidem*, p, 160.

²⁶⁶ Turrent, *Rito, música y poder...*, *Op. Cit.*, p. 31.

3.6 La música profana

Gran parte del proceso formativo de los indígenas estuvo inclinado hacia su conversión espiritual, es decir, a la construcción de su “propio cristianismo”, pero muchas de sus actividades cotidianas estuvieron alejadas del control de los mendicantes. Al igual que la música sacra que predominaba en la Nueva España, un nuevo género se desarrolló en gran medida como parte del desarrollo cultural de la sociedad en curso, fuera de todo canon clerical, estamos refiriéndonos a la música profana, que empezó a expandirse y ejecutarse en un contexto fuera de los atrios y catedrales, considerada como música “mundana”, alejada de la palabra divina y de la conexión con Dios. Esta era interpretada con la finalidad del entretenimiento, el goce y el placer en las fiestas, con desenlaces específicos, acompañadas especialmente del baile que también jugó un papel importante.

Esto no era un hecho raro puesto que desde antes de su conversión diversos cronistas mencionaron la participación de los indios en las fiestas y ceremonias celebradas por toda la multitud en distintos espacios y recintos, con la finalidad del disfrute, además de ello se describen los actores e instrumentos con las que se hacían posible, algunas representaciones que también los nativos aprendían de los españoles para después escenificarlas, todo como parte de sus borracheras, banquetes, farsas, músicas y bailes.

Que los indios tienen recreaciones muy donosas y principalmente farsantes que representan con mucho donaire; tanto, que de estos alquilan los españoles para que viendo los chistes de los españoles que pasan con sus mozas, maridos o ellos propios, sobre el buen o mal servir, lo representan después con tanto artificio como curiosidad. Tienen atabales pequeños que tañen con la mano, y otro atabal de palo hueco, de sonido pesado y triste, que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesta al cabo; y tienen trompetas largas y tuertas calabazas; y tienen otro instrumento [que hacen] de la tortuga entera con sus conchas, y sacada de la carne táñelo con la palma de la mano y es su sonido lúgubre y triste.²⁶⁷

En esta cita Diego de Landa muestra el impacto que tuvieron las fiestas “profanas” visto desde ese punto que era tanta la muchedumbre y sobre todo la gracia y viveza que los indios le ponían al realizar distintas actividades para llevarse a cabo, asimismo denota los instrumentos musicales que se ejecutaban entre los mayas precolombinos, muchos de ellos

²⁶⁷ Landa, *Op. Cit.*, p. 38.

que se siguieron tañendo en lugares públicos hasta el proceso de evangelización. Otro elemento primordial al que hace hincapié es el papel de los bailes, lo que enriquece aún más la participación de los pueblos, llamaba más su atención y, por ende, los invitaba a ser partícipes de los mismos, curiosamente podemos observar que era todo un ritual y proceso el realizar fiestas, no sólo eran improvisados, sino que conllevaba a su práctica continua para poder ser aprendidos y posteriormente representados.

Tienen silbatos [hechos con las] cañas de los huesos de venado y caracoles grandes, y flautas de cañas, y con estos instrumentos hacen són a los valientes. Tienen especialmente dos bailes muy de hombre de ver. El uno es un juego de cañas, y así le llaman ellos *colomché*, que lo quiere decir. Para juzgarlo se junta una gran rueda de bailarores, con su música que les hacen són, y por su compás salen dos de la rueda: el uno con un manajo de bohordos y baile enhiesto con ellos; el otro baila en cuclillas, ambos con compás de la rueda, y el de los bohordos, con toda su fuerza, los tira a otro, el cual, con gran destreza, con un palo pequeño arrebátalos. Acabando de tirar vuelven con su compás a la rueda y salen otros a hacer lo mismo. Otro baile hay en que bailan ochocientos y más y menos indios, con banderas pequeñas, con són y paso largo de guerra, entre los cuales no hay uno que salga de compás; y en sus bailes son pesados porque todo el día entero no cesan de bailar y allí les llevan de comer y beber. Los hombres no solían bailar con las mujeres.²⁶⁸

Estas expresiones también tenían la finalidad de armonizar y complacer los deseos de las autoridades, señores, gobernantes, y reyes a la llegada de los españoles, contando con grandes presentes como ropajes de oro y plata, platillos y recibimientos especiales para dar mayor solemnidad al momento y sobre todo, para mantener en alto el poder de sus soberanos, tal como se ejemplifica en una escena del aprisionamiento de Moctezuma en manos de Cortés:

Los indios y gente y señores de toda la ciudad y corte de Motenzuma [Sic] no se ocupaban en otra cosa sino en dar placer a su señor preso, y entre otras fiestas que le hacían era en las tardes hacer por todos los barrios y plazas de la ciudad los bailes y danzas que acostumbran y que llaman ellos mitotes, como en las islas llaman areítos, donde sacan todas sus galas y riquezas, y con ellas se empluman todos, porque es la principal manera de fiestas suyas y regocijo; y los más nobles y caballeros y de sangre real, según sus grados, hacían sus bailes y fiestas más cercanas a las casas donde estaba preso su señor [...]. Fue una cosa ésta que a todos aquellos

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 39.

reinos y gentes puso en pasmo y angustia y luto, e hinchó de amargura y dolor; y de aquí a que se acabe el mundo o ellos del todo se acaben, no dejarán de lamentar y cantar en sus areítos y bailes como en romances (que acá decimos) aquella calamidad y pérdida de la sucesión de toda su nobleza, de que se preciaban de tantos años atrás.²⁶⁹

Son precisamente estas acciones las que llamarían la atención de los europeos, especialmente la de los mendicantes porque para ellos dichas celebraciones se tornarían en prácticas heréticas, de forma alguna, serían un modelo para comenzar su proceso de cristianización ya que se sirvieron de la música, bailes y cantos para su conversión. “Parecería que la danza y la música son fundamentales como imágenes utópicas que acompañan la evangelización de los indios, en tanto concentrarían las virtudes de la inocencia, la alegría y la apertura del imaginario de estos Otros a la cultura y a lo sobrenatural cristiano como llama Serge Gruzinski al pensamiento simbólico y a las figuras de la trascendencia del cristianismo”.²⁷⁰ Posteriormente estas celebraciones no dejarían de perder su esencia religiosa, pero comenzaban a resurgir entre las nuevas autoridades la presencia de dichas prácticas para su propio deleite como factor de poder.

Una vez que nos adentramos al contexto colonial, es decir, dado el proceso de aculturación, podemos comprender que las conmemoraciones profanas no sólo estaban al servicio del pueblo como comúnmente las asociaríamos, sino que también la élite novohispana mostraba y reafirmaba a través de las celebraciones públicas su alto rango social (véase figura 38), siendo que las costumbres y virtudes de los cortesanos de la península exteriorizaban ante la masa criolla y de los nativos, los símbolos de máxima autoridad. Convidaba el momento hacia el regocijo popular y el suyo propio.²⁷¹ Por ello, la

²⁶⁹ Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2011, pp. 62-64.

²⁷⁰ Vanina María Teglia, “El nativo americano en Bartolomé de las Casas: La proto-etnología colegida de la polémica”, en *Revista de Estudios Latinoamericanos*, no. 54, 2012, p. 233.

Cabe mencionar que la propuesta de Serge Gruzinski en su obra *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español Siglos XVI-XVIII*, es ahondar en el proceso de aculturación de las sociedades indígenas acaecidas en el momento de la occidentalización, es decir, mostrar la manera en que nace y se transforma la sociedad precolombina a través de los modos de expresión y comunicación [música, danza, pintura, etc.], integradas bajo la concepción de la imagen cristiana a un espacio autóctono lo que contribuyó a una mayor familiarización de los indios con los postulados europeos, visto entonces como un proceso que pasó de la resistencia a la adaptación.

²⁷¹ Octavio Rivera, “Sobre fiestas y salvajes en Nueva España en el siglo XVI”, en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, Tercera época, octubre-diciembre, no. 2, 2007, p. 49.

entronización de las autoridades, el nacimiento de infantes, el bautismo, matrimonio e incluso la muerte incluía la participación de toda la sociedad para celebrar y acrecentar aún más la práctica musical, como un evento de satisfacción total.

Una de las características de las celebraciones civiles consistía en el mantenimiento de los espacios, es decir, se hacía limpieza y decoración de las calles, plazas y edificios por donde circulaban las procesiones, en caso de haberlas, se eliminaban de la calle toda clase de suciedades como piedras y lodo, había quien tendía frente a sus hogares toldos, que protegieran del sol y del calor a la columna de la procesión. Estas actividades específicas recaían en aquellos habitantes cuyas casas estaban sobre las calles del recorrido, lo cual implicaba un privilegio, ya que indudablemente se seleccionaban aquellas calles más importantes de las ciudades²⁷² esto denota aún más el papel que tuvieron las élites, se hacían en aquellos recintos donde se encontraban las familias de mayor poder tanto económico como social.

Asimismo contaban con otros distractores y espectáculos como los juegos ecuestres o bien las representaciones escénicas, si bien, estas últimas de esencia europeizante, surgieron con la dramaturgia enseñada por los franciscanos para la evangelización, esta primera se trató de una teatralidad didáctica-religiosa sin mostrar algún sentido estético, sino que su condición se apegaba a la idiosincrasia sacra instruida hacia los indios, quienes participaban en ellas como actores, músicos, danzantes, y posibles traductores de los textos, que en un primer momento se encontraban en lenguas nativas. Cabe mencionar que poco después de decaer la representación escénica franciscana, existió otra de índole profana, con bases cimentadas a lo que conocemos hoy en día como el teatro moderno europeo, que sigue presente hasta nuestros días.

Fue esa, entonces, la representación teatral que se dio inicialmente sobre plazas, calles, e incluso atrios sobre tablados, pero sin tener algún propósito doctrinario, sino más bien de regocijo, celebración de fechas y eventos importantes, especialmente para los conquistadores españoles, quienes además proponían distraer al populacho de las preocupaciones (o

²⁷² *Ibidem*, p. 50.

pensiones, como se decía en la época) que podían derivar en inquietud social.²⁷³ Algunas de las celebraciones más importantes en las que se reunían con dicha finalidad eran los días de *Corpus* y *San Hipólito*, la primera en conmemoración al calendario litúrgico y la segunda en remembranza a la caída de Tenochtitlán. Es evidente que en ambas fiestas podemos encontrar paisajes sonoros donde la misma representación involucraba un comportamiento de índole profano apreciando a la música como la exaltación de los sentidos.

La procesión del *Corpus* se nutre de diversas tipologías musicales. De una parte, trompetas o clarines y atabales heráldicos de la ciudad, del arzobispo, de diversos señores [que] intervienen con su señal sonora. De otra, la procesión concentra la actividad de multitud de músicos callejeros, en ocasiones centenares de ellos y algunos, muchos, ciegos que tañen sus instrumentos (desde tamborinos, gaitas y pífanos hasta vihuelas de arco) a solo o en pequeñas agrupaciones, creando una algarabía ruidosa e indeterminada que a veces se asimila a las pandorgas, o músicas desconcertadas de las mojigangas de carnaval u otras fiestas. Estos músicos ambulantes son gratificados por el ayuntamiento y por los gremios y cofradías que participan en el festejo. A ellos se suman los músicos que acompañan ciertos elementos lúdicos de la fiesta, como son los gigantes o gigantones y cabezudos o enanos, y las tarascas.²⁷⁴

No perder de vista entonces que estas celebraciones cívicas pronto se tornarían en entretenimiento popular, a través de la gracia, chanza, broma en donde la población podía alegrarse y regocijarse, una forma de poder atraerlos a las nuevas formas de ser y pensar de los europeos, incluyendo entre sus miembros a cantantes, bailarines, músicos que fueron la masa más importante para llevar a cabo todo el evento. La segunda fiesta estaba organizada por el cabildo de la Ciudad de México con el fin de reafirmar el triunfo de la Conquista durante todo el periodo colonial en donde todas las autoridades virreinales y el pueblo llano se reunían con gran solemnidad en el cual recibían al cortejo con el canto y la música de trompeta, flauta y lira.

Cortés ordenó colocar fuegos en las calles para mostrar la alegría de la victoria y unos días después celebró una misa para dar las gracias por tan gran victoria a Dios [...] Ésta fue la

²⁷³ Germán Viveros, “Espectáculo teatral profano en el siglo XVI novohispano”, en *Revistas UNAM-Estudios de Historia Novohispana*, no. 30, 2004, p. 46.

²⁷⁴ Luis Antonio González Marín, “Música y fiesta en torno al *Corpus Christi* (siglos XVII y XVIII)”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (Coord.) *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Superiores Morelia, 2017, p. 211.

primera celebración de la conquista. Comenta Bernal Díaz que fue, más que una fiesta, una tremenda embriaguez y tanto así que valiera más que no se hiciera, por muchas cosas no muy buenas que en él acaecieron y que todo se empleara en cosas santas y buenas.²⁷⁵

Por tanto, podemos entender que ambas “maneras” o tipos de fiesta durante la época virreinal y en gran medida, combinaban lo religioso con lo lúdico: celebraciones solemnes, procesiones religiosas, la ciudad cuya luminosidad y galante apariencia junto a actividades de entretenimiento [con animales] y por supuesto, la música, estuvieron acompañadas de diversos bailes y teatralización, considerándolos elementales durante el Barroco, fueron aspectos claves en donde los sentidos eran el medio principal para comunicar mensajes.²⁷⁶ Es aquí en donde se recrea un ambiente como el de un mundo idílico de placeres refinados en las reuniones de la “alcurnia virreinal” y otra de la devoción a la que han de acercarse los oriundos recién conquistados como parte de su formación dentro de la sociedad novohispana.

La música es un agente socializador que tradicional e inevitablemente contribuía al fortalecimiento de vínculos de unión entre el individuo y la comunidad. Las prácticas musicales y su integración desde el primer tercio del siglo XVI comenzaron su marcha victoriosa por los dominios trasatlánticos de la Corona española, haciendo existencia a una organización comunitaria de la población nativa de la Nueva España, introduciéndose al “lenguaje simbólico visual de la heráldica cívica destinadas a formalizar el estatus territorial, social e identitario adquirido por los nuevos súbditos del sistema imperial hispano”²⁷⁷ brindando así, un nuevo sistema cultural del cual somos herederos.

²⁷⁵ Reiko Tateiwa, *El cabildo de la ciudad de México y la fiesta de San Hipólito, siglos XVI y XVII*, México, Consejo Editorial H. Cámara de Diputados, 2017, p. 26.

²⁷⁶ Evguenia Roubina, “La imagen de la música como raíz de lo festivo en las artes útiles de la Nueva España”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, Facultad de Música, Universidad Autónoma de México, Vol. 1, no. 1, 2014, p. 49.

²⁷⁷ Evguenia Roubina, “La imagen de la música como elemento de relato identitario de la sociedad novohispana”, en *De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, editado por Javier Marín López, Universidad Internacional de Andalucía, 2020, p. 388.



Figura 38. Biombo con desposorio de indios y palo volador, *Los Angeles County Museum of Art*, tomado de <https://pbs.twimg.com/media/EkKdY6YWkAA44IA.jpg>.

3.7 La influencia africana en la música novohispana

La conformación de una nueva cultura que desembocó en la sociedad colonial no sólo perteneció a la interacción de españoles e indígenas, sino que, a lo largo del proceso de adaptación de distintos factores, se vieron presentes demás grupos sociales venidos de otros continentes generando una diversidad étnica en sus habitantes. Por su parte, los africanos fungieron un papel primordial en el desarrollo de dicha sociedad puesto que su participación en el ámbito económico y cultural han dejado un valioso legado que es digno de valorar y reconocer.

La llegada de africanos a la Nueva España tuvo su lugar desde el comienzo de la Conquista y duró hasta el primer tercio del siglo XVIII. No obstante, su ingreso masivo comenzó hacia finales del siglo XVI, alrededor de 1580, quienes fueron enviados a nuevas tierras con el principal motivo para esclavizarlos. La trata de africanos fue especialmente con fines económicos debido al incremento que tuvieron las industrias durante la Colonia siendo instituidas por la Corona española en Nueva España, requiriendo de una gran cantidad de fuerza laboral.²⁷⁸ Durante el periodo virreinal los pobladores originarios fueron obligados a trabajar en las empresas de los conquistadores españoles por medio de la encomienda, pero a raíz de fuertes epidemias y abusos acaecidos hacia los trabajadores fueron disminuyendo

²⁷⁸ Carlos Ruíz Rodríguez, “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: Vertientes, balance y propuestas”, en *TRANS Revista Transcultural de Música*, no. 11, 2007, p. 3.

notoriamente a la población indígena por lo que se solicitaba de nueva cuenta más fuerza y dependencia de los esclavos africanos.

Las actividades a las que se destinaron los africanos fueron principalmente el trabajo doméstico, la industria de la caña de azúcar, el obraje, la minería y la labor ganadera, lo que permitió una constante convivencia e intercambios culturales con dichos grupos. La participación de las mujeres africanas en estos entornos, que bien sabemos, llegó a desempeñarse en diversos ámbitos y oficios, en su gran mayoría a aquellos relacionados con los quehaceres del hogar como costureras, tejedoras, curanderas, parteras, sirvientas y comerciantes para sostener a sus familias. Además de participar desde estos espacios incrementando la economía de la capital, también desempeñaron un papel fundamental en los procesos de intercambio cultural.

A través de las uniones matrimoniales o reuniones con diversos grupos, por ejemplo dentro de los conventos, con la educación hacia las niñas, o en la familia con la crianza de los hijos, las mujeres pudieron transmitir sus formas de pensar, sus valores y sus costumbres.²⁷⁹ Así como también en los fandangos, saraos o procesiones se intercambiaron costumbres y tradiciones de origen hispánico, indígena y africano como los bailes y canciones mezcladas con ritmos andaluces, movimientos mandingos o congoleños y algunas letras de lenguas bantúes, fueron entre otras, prácticas femeninas que reflejaron la convivencia de sus actividades cotidianas.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que conservaron de forma estratégica, ciertas expresiones, fungiendo a manera de cemento para mantener unidas a las expresiones estéticas. Los negros aprovecharon de los domingos y fiestas de guardar para permitirles cantar, bailar, tañer instrumentos musicales y emborracharse debido a que su condición social y esclavócrata estaba fuertemente enfocada al trabajo diario, cosa que los abrumaba por lo que buscaban de un tiempo libre concediéndoselos a través de la música, el canto y la danza africana, la cual tendía a perdurar (véase figura 39). “La excitación dionisiaca que caracteriza a muchos de los bailes africanos causó profundo recelo y grande temor en los amos”,²⁸⁰

²⁷⁹ María Elisa Velázquez, *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2006, p. 24.

²⁸⁰ Gonzalo Aguirre Beltrán, “Bailes Negros”, en *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales*, no. 7, 2001, p. 153.

acciones que dieron mucho de qué hablar frente a los altos mandos como los gobernantes y autoridades eclesiásticas, preocupados por las actitudes que mostraban y hacían frente a la demás población, fueron también caso de denuncia ante el Santo Oficio. Se sabe pues, que estas actividades permitían un intercambio cultural entre los mismos trabajadores en sus ratos de ocio, además de ello, la compenetración de factores “artísticos” que siguieron acrecentándose a la par que la misma sociedad.

Los negros, informan, bailan con los indios el *nonteleche*, representación de un sacrificio humano, los *patoles* en las ceremonias de imposición del nombre y los *areitos* destinados a los dioses indios. Hubo un esfuerzo decidido por cristianizar y ladinizar al bozal con el fin de integrarlo a la economía colonial como proletario. El esclavo, a su vez, hizo ostensibles esfuerzos por vestir sus bailes con la indumentaria occidental y la representación del culto y los santos católicos.²⁸¹

Poco a poco se fueron permitiendo dichas manifestaciones en el ámbito urbano, para ello se crearon las cofradías y cabildos, que agruparon a africanos libres y esclavos provenientes de una misma comunidad étnica o “nación”. Estas asociaciones fueron concebidas por el poder colonial con el fin de ejercer un mayor control sobre la población africana, dichas agrupaciones favorecieron además a la liberación de esclavos, de igual forma resultaron como mecanismos de resistencia y conservación de elementos culturales de reconstrucción y reinterpretación, a través de un nuevo medio histórico-social, de las tradiciones de los diferentes grupos²⁸² favoreciendo al crecimiento y proceso de aculturación en el nuevo continente siendo la expresión sonora como un ejemplo de ello.

Quizás uno de los aspectos más interesantes de la musicalidad africana sea la voz-palabra, que difiere por lo menos entre ciertos pueblos africanos como los Fon y los Gun de Benín. Según los testimonios etnográficos, la voz cualidad sonora que poseen todos los seres y fenómenos de la naturaleza puede volverse palabra, comunicando un mensaje impregnado de subjetividad, coloratura, textura, elocución, intención. Esta voz-palabra es también la del narrador. Los instrumentos musicales también la poseen, y esto no es exclusivo de las naciones de Benín. Por eso, éstos pueden decir cosas imposibles de enunciar con el lenguaje humano: expresan lo indecible, como el lenguaje de los tambores, que es el ejemplo más conocido. El lenguaje

²⁸¹ *Ibidem*, p. 154.

²⁸² Victoria Eli Rodríguez, “Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 16, 2007, p. 46.

corporal de los africanos llamó la atención de los primeros misioneros europeos. Las tallas en madera del Congo, pero también las esculturas Yoruba, reproducen esos gestos propios de un estado de trance inducido en los cultos de los orishas y de los voduns, que renacieron en América con la trata de esclavos negros.²⁸³

Muchos de los instrumentos musicales de origen africano están categorizados como membranófonos debido a que estuvieron contruidos con troncos ahuecados y con un cuero clavado, otras veces tenían una forma tubular o cilíndrica, pero aludiendo en su mayoría a instrumentos de percusión. El conjunto de tambores conocidos como *dundún*, *iyesá*, *batá*, de *bembé* y los *güiros*, los cuales han trascendido su función ritual, se han ido incorporando (hasta en la actualidad) a las orquestas de músicaailable, orquestas sinfónicas, conjuntos y agrupaciones musicales de cámara permitiendo también su intervención en una variedad de repertorios en conciertos. Estos conjuntos instrumentales, así como la interpretación del canto asociadas a los congos, nos permiten adentrarnos a la diversidad y desarrollo de la cultura yoruba.²⁸⁴

Poco a poco los negros se fueron apegando a las tradiciones occidentales impuestas en el nuevo continente y de igual forma tuvieron participación en el ámbito religioso, en el que destacaron como buenos músicos en la composición de un nuevo género, conociéndose como *Villancicos* y basándose principalmente en las cotidianas descripciones de tradiciones rituales provenientes del canto y baile ceremonial nahua, así como también, de las prácticas que se fueron introduciendo por parte de las festividades de la Iglesia católica.

Su difusión permitió su reconocimiento como “villancicos de negros”, “negritas”, etcétera, escuchándose en diversas iglesias tanto de la península como en la Nueva España, los cuales se componían de tres partes: “una introducción, un estribillo [versos que suelen repetirse cierto número de veces], en el que se coloca el remedo de una canciónailable, y una serie de coplas que incluyen descripciones costumbristas y chistes conceptuosos”.²⁸⁵ Debe saberse que aunque la mayoría de los villancicos fueron escritos en español, para representar aquellos personajes de la literatura ibérica como gitanos, portugueses, etcétera,

²⁸³ Carmen Bernand, “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)” en *Historia Crítica*, no. 54, 2014, pp. 31-32.

²⁸⁴ Eli Rodríguez, “Influencias musicales...”, *Op. Cit.*, p. 49.

²⁸⁵ Mariana Masera, “Tradición e innovación del cancionero mexicano-novohispano. Caracterizaciones del indígena y el africano”, en *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol. 20, 2005, p. 105.

muchos otros hicieron uso de los dialectos nativos de los grupos étnicos de la Nueva España y tener una aceptación dentro de las manifestaciones concernientes a la iglesia católica.

Los villancicos, que son en esencia canciones devocionales en idioma vernáculo, eran cruciales para el fasto público en el mundo hispánico. Éstos se fueron incorporando de manera gradual en las ordenanzas de catedrales, en la capilla real, en parroquias, conventos y otras instituciones religiosas para reemplazar o añadir contenido poético-musical a las antífonas y responsorios del propio de la misa y del Oficio. Como el resto de la liturgia se cantaba en latín, el villancico era el único género musical en el que la gente podía escuchar textos nuevos en idioma vernáculo glosando la narrativa bíblica.²⁸⁶

De este modo la mayoría de villancicos se distinguieron por una gran complejidad formal y por la variedad de géneros con las que estuvieron relacionados, al teatro, a las cancioncitas populares, los romances, la poesía, entre otros, siendo así que muchas veces solían describirse como realistas por ejemplificar las actividades que realizaban los negros en condiciones de esclavos, poniendo énfasis en cuál sería su participación en las celebraciones religiosas y como parte de las peregrinaciones que se hacían por esas fechas como el *Corpus Christi*, la Navidad, la Asunción de la Virgen, o las celebraciones dedicadas a un santo en concreto. “Los villancicos de negro fueron el subtipo más importante dentro de los villancicos de personajes; quizá fue la gracia del personaje –el esclavo africano–, su música y bailes, su singular dialecto, o una combinación de factores, lo que motivó la popularidad de estas composiciones”.²⁸⁷

Muchos escritores y especialistas de la época que recibían el nombre de villanciqueros se adentraron al estudio de la composición de dichas piezas y en ellas vemos la participación del africano, ejemplificando el estudio del compositor, organista y maestro de capilla de Puebla, Gaspar Fernández con la representación de su cancionero y específicamente un estribillo del villancico que es la primera versión musicalizada del baile de la *Zarabanda*:

Sarabanda, tenge que tenge
Sumbacasú, cucumbé, cucumbé.
Ese noche branco seremo:
¡o, Jesús, que risa tenemo!

²⁸⁶ Ileri Elizabeth Chávez Bárcenas, “Voz, afecto y representación nahua en la canción vernácula del siglo XVII”, en *Historia Mexicana, El Colegio de México*, Vol. 70, no. 4, 2021, pp. 1844-2845.

²⁸⁷ Glenn Swiadon Martínez, “Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVII” en *Anuario de Letras*, Vol. 42-43, 2004-2005, pp. 286-287.

¡o, qué risa, Santo Tomé!

La zarabanda es uno de los tantos bailes criollos que tuvieron mucho éxito tanto en la península como en Nueva España. Tal fue la recepción que fue incluido en numerosas obras dramáticas e incluso se convirtió en una danza de la corte. El segundo ejemplo es un estribillo de una ensaladilla de Sor Juana compuesta en 1679. Una vez más se observa que el ritmo es lo principal:

¡Tumba, la-lá-la, tumba, la-lé-le; que donde ya Pilico, escrava no quede!
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba la-lá-la que donde ya Pilico, no quede escrava!

La palabra “tumba” que aparece en el villancico significa ‘alborotar’ en kikongo, “lengua hablada por numerosos grupos bantúes [...] y cuyos integrantes eran conocidos en la Nueva España como “negros del Congo”.²⁸⁸

Otros villancicos muestran el choque cultural de las colonias hispanoamericanas en donde se apreciaban los bailes y músicas en el Nuevo Continente, las tradiciones africanas que aprendieron los propios españoles o indígenas sin haber estado en la región. Muchas veces los esclavos que después de vivir en América y, desde luego que iban a España, llevaban consigo sus bailes, que contenían ecos, no sólo de África sino también del continente americano. En este villancico de Navidad José Pérez de Montoro repite el tópico de la elección del baile, pero esta vez, los esclavos negros optan por un *tocotín* (puede entenderse como un baile dramatizado que incluía música, canto y teatralización, podían ser expresados en náhuatl o español, usualmente en las pastorelas).

Vaya e soneciyo
de una rinda ranza,
que ha veniro en frota y en Nueva España
y en Chapurtepeque la señaron mi.
¿Y cómo se yama?,
pala yo seguí.
El tocotín, tocotín, tocotín.²⁸⁹

Además de ello, el tocotín es un término creado por los españoles referido a las danzas, canciones y músicas conjuntadas para crear ambiente. En la época prehispánica estas danzas se acompañaban de los sonidos emanados por el *teponaztli* y el *huéhuatl*. “No obstante, a menudo aparece tocotín como sinónimo de *mitote*. Dos palabras utilizadas indistintamente

²⁸⁸ Masera, *Op., Cit.*, p. 103.

²⁸⁹ Swiadon, *Op. Cit.*, p. 291.

tanto por cronistas como por dramaturgos y poetas de la época, ambas palabras que refieren a un tipo de baile que los indios denominaban *netotiliztli*".²⁹⁰ Esta danza se efectuaba para llevar a cabo festejos mundanos, cuya descripción rítmica se resumía por medio de cuatro sílabas principales: *to, co, qui y ti* que aludían al sonido y ejecución del *teponzatlí*. Por tanto, esta danza es un reflejo "híbrido español e indígena usada en la celebración masiva de eventos importantes en la Colonia novohispana, como las fiestas de carácter católico misma que se expandió al teatro humanista y al cortesano durante el siglo XVII".²⁹¹

Retomando a los villancicos podemos decir que existen otros términos y expresiones que pretenden mostrar la naturalidad de los bailes y cantos africanos, como el *sanguanguá*: "*Teque, leque saraguá, saraguá... cantamos la gente negra como en Angola*: La palabra *sanguanguá* es uno de esos casos en que podemos establecer el significado de un vocablo africano con cierta precisión; al parecer, *sanguanguá* deriva del *kimbundu sangusangu*, que se traduce al español por alegre",²⁹² brindando un buen sentido del humor en todos los participantes a la hora de interpretarlas. Otra de ellas es la repetitiva palabra *gurumbé*. "En un villancico anónimo que se cantó en la Capilla Real de Madrid, en 1697, unos chocolateros hablan del regalo que le llevarán a un recién nacido: *¿Y qué le yevamo al Niño de legalo principal? Lo negro chocolatera, chocolate yebará. Gulumguá, gulumguá*".²⁹³

Todos estos elementos reflejan la riqueza de una multiculturalidad contenida en América gracias a la representación de las expresiones sonoras que dieron pie a realizar las celebraciones tanto de índole profana como religiosa. Particularmente en los villancicos las palabras *sanguanguá, gurumbé y tumba* parecen relacionarse con los nombres de los tambores, "la música de los tambores, un baile y un sentimiento general de alegría. Los tambores y la alegría son manifestaciones de la fuerza vital, según la cosmovisión africana"²⁹⁴ que enriquecieron en gran medida la proyección tradicional de la diversidad artística de su tiempo.

²⁹⁰ Isabel Sainz Bariáin, "El 'tocotín' en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural", en *Revista de Filología Hispánica*, Vol. 32, no. 3, 2016, p. 740.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 744.

²⁹² Swiadon, *Op. Cit.*, p. 292.

²⁹³ Swiadon, *Op. Cit.*, p. 293.

²⁹⁴ Swiadon, *Op. Cit.*, p. 294.

Es necesario comprender los mecanismos en que los africanos fueron incorporados a las distintas actividades en América, no sólo ubicarlos por su condición de esclavos que, si bien es cierto, fomentaron bases para la economía novohispana y el crecimiento de la sociedad. Además de ello un gran número de prácticas tradicionales que venían desde su continente y otras tantas ya sincretizadas con la cultura europea, es decir, venidos directamente de la Península Ibérica, por lo que demuestran un fuerte simbolismo en sus expresiones religiosas, musicales, dancísticas y demás, aceptando su condición en los espacios donde se desarrollaron como parte de un reflejo de reivindicación de su fuerza vital y su espiritualidad.



a)



b)

Figura 39. a) Danza de Bailanegritos, b) Ydem de negros, *Códice Trujillo del Perú*, tomado de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Consideraciones finales

Durante la elaboración de esta tesis intenté mostrar el papel que tuvo la música durante el momento del contacto, haciéndose presentes los elementos primordiales de las tradiciones tanto indígena como europea en el desarrollo de esta práctica sonora. Cabe mencionar que deben efectuarse algunas precisiones en torno a dicha manifestación y con ello quiero referirme por una parte a la época prehispánica dando a entender que el término de música no debe ser manejado completamente como se hace en nuestro presente, es decir, bajo la concepción occidental (ritmo-armonía-melodía) ya que no poseemos como tal composiciones musicales o partituras del periodo por lo que el sentido de su significado en dicho contexto, va más allá de una concepción puramente estética. Se ha visto muy claro que la música occidental cuando llega a encontrarse con la prehispánica ya tenía un desarrollo muy amplio en un sentido “artístico” y ornamental adoptado desde la Edad Media, brindando una expansión y, por ende, transformación de los instrumentos, cánones de enseñanza y aprendizaje de la misma, además de responder fuertemente a una tarea evangelizadora en tierras americanas.

Para poder comprender el sentido que tuvo la música durante el intercambio cultural europeo en América, fue necesario que partiéramos por estudiar dicha manifestación en el área mesoamericana, siendo que desde entonces surgirían elementos esenciales para el proceso de aculturación sonora. Ante esto, fue imprescindible percibir parte de la cosmovisión de los grupos indígenas, permitiendo conocer las costumbres y tradiciones que realizaban y el papel que les brindaban con relación a su ritualidad, específicamente de la sonora. Con ello pasamos a analizar de lleno el “concepto musical” de la época que como bien hemos mencionado, no pudo dársele una connotación literal como actualmente la concebimos, sino que optamos por usar el término empleado por Lester Godínez y Francisca Zalaquett “manifestaciones o expresiones sonoras” entendiéndolas como acciones culturales mediante el canto, los artefactos sonoros y muchas veces acompañados de la danza, para emitir mensajes y responder a necesidades específicas tales como la fecundidad, la guerra y la cosecha. El estudio particular de la clasificación de los artefactos o instrumentos musicales nos permitieron conocer que en verdad fueron importantes dado que se les dotaron de un

valor simbólico asociado a una deidad o actividad determinada considerando, por tanto, que el contenido esencial de la música prehispánica fue ritual.

Los resultados obtenidos en el primer capítulo pueden concretarse en los siguientes puntos:

- Para comprender a las expresiones sonoras en el contexto precolombino podemos partir del conocimiento de la cosmovisión de los grupos antiguos, dado que, permitirá asociar sus prácticas rituales en relación con el uso del sonido, expuesto de forma estructurada e integrando a todo un cuerpo de representaciones, concepciones y comportamientos de las sociedades mismas.
- Por medio del sonido se puede efectuar la unión del mundo ecúmeno con el anecúmeno a través de la práctica ritual, misma que suele ser muy elaborada porque articula gestos, palabras o cantos, también por medio de la ingesta de sustancias psicotrópicas las cuales generan fuertes estímulos emocionales en sus participantes.
- La producción de sonidos podía responder a diversos factores: en escenarios de índole bélico y ceremonial, manteniendo un rol económico y de factor social, así como a sus actividades cotidianas sean la cosecha, curación, fecundidad, y en la parte sagrada de sus rituales, para determinar la unión con sus deidades.
- El sistema *Sachs-Hornbostel* permitió estudiar los instrumentos sonoros por la manera en que fueron construidos y por la forma en que el ejecutante hizo emanar su sonido, sobre esta base denomina a los artefactos como idiófonos, membranófonos y aerófonos, aplicables en este periodo, precisando que hasta la actualidad no se ha concretado la presencia de cordófonos correspondientes a la época.
- Cada artefacto sonoro está dotado de un carácter simbólico y empleado en distintos ámbitos:
 - Dentro de aquellos que se relacionan con eventos bélicos encontramos a los raspadores o rascas (*Omichicahuaztli*), flautas (*Tlapitzallis*), caracoles marinos, trompetas (*Hompak*) así como los distintos silbatos y ocarinas de formas zoomorfas como antropomorfas.
 - Los relacionados con la petición de lluvias y la fertilidad corresponden al caparazón de tortuga (*boxel ac / áyotl*), sonajas (*ayauhchicahuaztli*), palo de lluvia (*chicahuaztli*) y las maracas (*zoots*).

-Finalmente, aquellos asociados especialmente al acto sexual y, por tanto, a la fecundidad corresponden principalmente el *tunkul / teponaztli* (la parte femenina) y el *zacatán o huéhuatl* (la parte masculina), el caparazón de tortuga (*boxel ac / áyotl*) también contiene dichas connotaciones dado que el caparazón es la parte femenina y el asta de venado con la cual se percute, es la parte masculina.

- La danza se convirtió en una actividad de esencial importancia en las prácticas de los grupos precolombinos, muchas veces inseparable de la habilidad instrumental y del canto por lo que los danzantes también contribuyeron a la construcción del universo sonoro del ritual mesoamericano.
- Las instituciones educativas para el aprendizaje de las prácticas dancísticas como musicales correspondieron al *cálmecac* y *cuicacalli* (para los mexicas) y el *popol na* (para los mayas), todas ellas forjaron un desarrollo acentuado de dichas expresiones como parte imprescindible de su propia ritualidad y de su cosmovisión.

La época colonial inició a raíz de la Conquista, misma que se llevó a cabo principalmente por el interés de acrecentar el mercado europeo con la apertura de nuevas rutas comerciales en América, lo que brindaba, por tanto, riquezas a la Corona española, asimismo, la imposición del catolicismo como religión oficial para acrecentar a la comunidad religiosa en contraste a la ideología protestante que imperaba con un gran número de adeptos en Europa. Es a partir de ese momento en que comenzaría a surgir diversas maneras de integración, resistencia, adaptación, y un sincretismo entre ambas culturas.

A la vez que imperaba un régimen político, económico y social al estilo “español” para consolidar la administración de los pueblos indígenas, como el Real Consejo de Indias, la Real Audiencia, los virreyes, la encomienda y los sistemas de cabildos, se consolidaba una sociedad naciente, producto de un mestizaje biológico y cultural que se estratificaba jerárquicamente acorde a la condición de procedencia y del status económico de los grupos en curso, resumiéndolos básicamente en: españoles, criollos, mestizos, indígenas y negros. Y por otra parte, se forjaba una comunidad religiosa en manos del clero regular quienes subyugaron a los naturales en el proceso de evangelización, aboliendo aquellas prácticas consideradas “heréticas” enseñando e imponiendo de forma estratégica su lengua, su religión resumida en la doctrina cristiana, abarcando desde las oraciones más importantes, los

mandamientos y los sacramentos hasta el aprendizaje del origen del mundo, los pecados capitales y sus virtudes, recurriendo a las expresiones visuales, corporales y sonoras, siendo éstas últimas nuestro objeto de estudio.

La música sin duda, reforzó la capacidad de asimilación de los contenidos religiosos impuestos por los evangelizadores, pero poco a poco acentuaban un proceso de occidentalización hacia los nativos, lo que conllevaba la introducción de instrumentos musicales, técnicas y teorías prácticas de tradición europea para su ejecución dentro de los diversos ámbitos en que se desenvolvía la sociedad novohispana. Acentuando propiamente que tuvo diversas finalidades, principalmente la función didáctica para ayudar a la memorización del contenido Evangélico a través de la recitación rítmica y del canto de los pasajes más importantes, solemnizando y brindando mayor devoción a los distintos actos litúrgicos, así como de entretenimiento de las masas populares. Ambos escenarios serían testigos del surgimiento de la música vocal en combinación a la instrumental debido al crecimiento poblacional y los distintos estratos sociales que manifestaban cierta afinidad hacia dicha expresión, también a un desarrollo científico lo que permitió la manufactura de diversos artefactos sonoros y la impresión de los manuales teórico-musicales para su posterior ejecución. Por lo tanto, podemos determinar que la música durante el contacto estuvo en constante cambio respondiendo a diversos factores, por lo que resumimos sus principales características durante dicho periodo:

- Las órdenes mendicantes sean franciscanos, dominicos, agustinos o jesuitas buscaron la conversión religiosa de los oriundos mesoamericanos por lo que la instrucción del Evangelio cristiano no se limitó únicamente desde un enfoque puramente teórico, sino que se efectuó gracias a las formas estratégicas en la enseñanza de la lengua, apoyados de recursos pedagógicos como los catecismos ilustrativos, el teatro, la danza y por supuesto, la música.
- Los cordófonos fueron los instrumentos musicales que innovaron gran parte del repertorio sonoro de la época debido a que no se tenía presencia de ellos durante el periodo Precolombino. Estos pueden resumirse principalmente en el laúd, la vihuela, el arpa, la mandolina, la viola de gamba y el violín. Aunado a ello, decir que el resto

de los instrumentos pertenecientes a las demás categorías se concretaron especialmente en la chirimía, bajón, sacabuche, trompeta, timbal y órgano.

- La cristianización buscó debilitar la práctica idolátrica a partir del uso adecuado del espacio, la construcción de iglesias, conventos y capillas; a través de las misas, las celebraciones y fiestas en donde la educación del Evangelio no sólo se limitó al ámbito intelectual de aprender a leer y a escribir sino también desde un enfoque multidisciplinario como cantar y tañer instrumentos musicales.
- El Colegio de Tlatelolco así como el Colegio de Texcoco y la Capilla abierta de San José de los Naturales a cargo de Fray Pedro de Gante fueron consideradas las primeras instituciones educativas en América en donde la educación abarcaba el contenido evangélico como de otras artes y oficios sean la pintura, la música y la danza.
- La música litúrgica en los conventos y catedrales se resumía principalmente en dos tipos de canto: el canto llano – canto gregoriano o canto monódico que se expresaba *a capella* y sobre una sola línea rítmico-melódica. Por otra parte, el canto de órgano o polifonía vocal en la que interactuaban diversas voces distintas en ritmo y melodía, acompañadas de los instrumentos musicales para la creación de una rica armonía.
- A través de los Concilios Provinciales Mexicanos se estipularon diversos aspectos en torno a la musicalidad de la época desde el aprendizaje esencial de los religiosos para poder instruirla a los nativos, hasta las formas de ejecutarse dentro de las celebraciones litúrgicas y de regocijo.
- Los conventos y catedrales fueron por excelencia los espacios idóneos en el aprendizaje y difusión de la música debido a que su construcción permitía albergar al sonido, es decir, sirviendo como un área de amplificación del sonido y por ende de alojamiento de toda la población, brindándole un sentido de ritualidad sonora y por tanto, de escenificación del poder.
- Algunos funcionarios dentro de las catedrales como los *prebendados* y *semiprebendados*, el *chantre*, la *maestraescuela*, los ministros de coro y los maestros de capilla fueron los principales actores que se encargaron de administrar todo lo concerniente a la sonoridad en dichos recintos por lo que gozaban de gran prestigio.
- La música profana expresada en contextos fuera de los recintos religiosos no sólo se avocaba al servicio del pueblo como usualmente la asociaríamos, sino que también

para la asistencia de la élite novohispana puesto que a través de las celebraciones públicas reafirmaban su alto rango social.

- La presencia de la cultura africana en América acrecentó la expresividad sonora y dancística en la impregnación de sus estilos musicales a la creación de un nuevo género, entre ellos los “villancicos de negros” los cuales se caracterizaron propiamente por denotar alegría y dramatismo en sus representaciones costumbristas.

A través de estos pasajes puedo precisar que la música en verdad constituye un hecho social, misma que se adentra en toda una colectividad y que dependiendo a la época en que se sitúe y estudie, se le concederán ciertos significados, valores y funciones. Hay que concretar que las manifestaciones sonoras prehispánicas de contenido ritual convergen con la música litúrgica que traen los evangelizadores, desempeñando una función pedagógica y también ritual, misma que fue enriqueciéndose con la sonoridad africana para generar en el periodo colonial, una gran tradición musical tanto popular como religiosa. Mi propuesta en este trabajo de investigación se resumiría a un estudio histórico-cultural de la música en el siglo XVI, sabiendo que es heredera de una fuerte carga religiosa, por lo que resultaría interesante que se continúe estudiando en nuestra actualidad, con apoyo de diversas disciplinas sean la antropología, musicología y etnomusicología para conocer aquellos elementos musicales teórico-prácticos de ambas tradiciones que siguen vigentes, todo ello como resultado de un mestizaje cultural del cual somos herederos.

Glosario de términos musicales

A *capella*: “En el estilo de la iglesia”. Pieza cantada únicamente con la voz, sin acompañamiento. (Latham, 2008, p. 23).

Acorde: Dos o más notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los intervalos que contienen. (Latham, 2008, p. 27).

Acústica musical: La acústica musical se deriva de la acústica física, la cual estudia la generación, propagación y recepción de los sonidos. En su caso particular, aplica sus alcances al sonido como elemento principal de la música. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 22).

Acústico: Término genérico con el que se denomina a los instrumentos cuyo sonido se transmite mediante un resonador hueco o caja acústica para diferenciarlos de los que se amplifican electrónicamente, como por ejemplo la guitarra acústica y su contraparte, la guitarra eléctrica; muchos instrumentos son tanto acústicos como electrónicos. (Latham, 2008, p. 39).

Aedos: Cantor épico de la antigua Grecia. (RAE).

Aerófonos: Término usado en organología para clasificar los instrumentos de viento en general, sean instrumentos en los que el aire vibra afuera del mismo. (Latham, 2008, p. 45).

Agudo: Se dice de un sonido penetrante o elevado en relación con algún otro sonido. Cuanto más frecuentes son las vibraciones del cuerpo sonoro, más agudo es el sonido. (Rousseau, 2007, p. 78).

Alto: 1. Para la voz contralto masculina. 2. Voz femenina con registro grave formalmente llamada contralto. 3. En una familia instrumental se refiere a un miembro de tono intermedio con un rango más grave que la soprano y más agudo que el tenor. (Latham, 2008, p. 64).

Antífona: Tipo de canto litúrgico entonado como refrán de los versos de un salmo. La palabra griega *antiphonon* fue usada por algunos escritores griegos antiguos para referirse a la “octava”. Su significado como canto independiente del rito cristiano, interpretado junto con salmos, data del siglo IV, y era práctica habitual en las iglesias de Antioquía y Jerusalén. (Latham, 2008, p. 90).

Arco musical: Consiste en una varilla provista de una mecha de crines tensada, en forma tal que ésta puede ser pasada a través de las cuerdas del instrumento para producir el sonido. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 71).

Areitos: Canto y baile de los indios que poblaban las Grandes Antillas. (RAE).

Armonía: Ámbito de la música que consiste fundamentalmente en la ordenación simultánea de varios tonos o alturas. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 79).

Atecocolli: Voz náhuatl empleada para nombrar a la concha del caracol marino como instrumento de viento. También se fabricaba en madera o con calabazos secos (*tecomatl*). (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 85).

Atril: Mueble en forma de plano inclinado, con pie o sin él, que sirve para sostener libros, partituras, etc., y leer con más comodidad. (RAE).

Áyotl: Voz nahua que significa “tortuga”. Aparece también como apócope de *ayotapácatl*. Nombre que los aztecas daban al caparazón de la tortuga usado como instrumento de percusión. Se tocaba boca arriba, golpeando sus dos lengüetas naturales con cuernos de venado. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 95).

Bajo continuo: Uno de los rasgos principales del estilo compositivo y de las prácticas de ejecución del Barroco. (Latham, 2008, p. 165). Llamado así porque permanece durante toda la pieza. Su uso principal, además de regular la armonía, es sustentar la voz y preservar el tono. (Rousseau, 2007, p. 93).

Bajo: 1. La voz masculina más grave, con un rango aproximado de “Mi a fa”. 2. La nota más grave de un acorde. 3. La región más grave de las alturas musicales. 4. Miembro de una familia de instrumentos de afinación grave, con un rango más grave que el tenor y más agudo que el contrabajo. (Latham, 2008, p. 137).

Boquilla: Pieza pequeña y hueca, y en general cónica, de metal, marfil o madera, que se adapta al tubo de algunos instrumentos de viento y sirve para producir el sonido, apoyando los labios en los bordes de ella. (RAE).

Boxel-aak: Voz maya que traducida literalmente significa “concha de tortuga”. En el instrumental clásico maya es la concha del quelonio empleada como percusión, golpeándose sus dos lengüetas con baquetas de madera o con cuernos de venado, produciendo cada lengüeta una altura específica. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 147).

Breviario: (lat.: *breviarium*). Libro que contiene los cantos, oraciones y lecciones del Oficio. (Latham, 2008, p. 226).

Caja de resonancia: Es el cuerpo sonoro o la parte del instrumento que suena por sí misma y sin la cual no habría sonido. (Rousseau, 2007, p. 164).

Calmécac: (*kalmekak*). Vocablo náhuatl que significa “hilera de casas”. Llamábase así la escuela religiosa de mayor categoría entre los aztecas; en ella eran educados los hijos de los nobles, y recibían formación musical especializada en el *cuicacalco*, diferente a aquella impartida en el *tepozcalli*, escuela para los plebeyos. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 161).

Canto de órgano: Término español para la polifonía en los periodos barroco y renacentista (en oposición al canto llano). (Latham, 2008, p. 284).

Canto gregoriano: Canto litúrgico de la Iglesia católica romana. Su nombre deriva del Papa Gregorio I (quien reinó de 590 a 604); a él se le atribuye la recopilación de algunos de los principales componentes del repertorio que se conserva. Muchos de esos cantos sacros provienen de ritos cristianos realizados en varias partes de Europa (en particular Francia e Italia), en los primeros cinco siglos de la era cristiana. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 178).

Canto llano: En su sentido más amplio se refiere a la música monofónica y, de acuerdo con la tradición antigua, sin acompañamiento, de las liturgias cristianas de Oriente y Occidente. En su aplicación más específica, se refiere a los repertorios cantados de la cristiandad latina. (Latham, 2008, p. 284).

Cantus firmus: [canto firme] (lat., “melodía fija” o “melodía firme”). El término se utiliza más comúnmente para las melodías en redondas homogéneas. (Latham, 2008, p. 290).

Capiscol: Sochantre que dirige el coro, gobernando el canto llano. (RAE).

Chantre: Aquellos que cantan en el coro de las iglesias católicas se llaman chantres. No se dice cantante en la iglesia, ni chantre en un concierto. Entre los protestantes se llama chantre al que entona y refuerza el canto de los salmos en el templo; está sentado bajo el bancal del ministro, en el frontal del altar. Su función exige tener una voz muy potente, capaz de dominar sobre la de toda la congregación y de hacerse oír hasta en los extremos del templo. (Rousseau, 2007, p. 128).

Clavija: En los instrumentos modernos, las clavijas están hechas de acero y tienen un agujero a través del cual pasa el extremo de la cuerda antes de enrollarse alrededor de la clavija. Tienen cabezas cuadradas y se les da vuelta con una llave de afinación para aumentar o disminuir la tensión de las cuerdas, subiendo o bajando la altura. Los extremos se insertan en el cabezal o clavijero. (Latham, 2008, p. 331).

Clavijero: Pieza maciza, larga y estrecha, de madera o hierro, en que están hincadas las clavijas de los clavicordios, pianos y otros instrumentos análogos. (RAE).

Cofradía: Congregación de fieles que se dedicaba a recabar fondos para la instalación y cuidado de imágenes devotas. Fomentadas en un principio por la Iglesia, las cofradías llegaron a constituirse en poderosas sociedades de capital, que, si bien era destinado a obras de caridad y culto a los santos, a menudo quedaba fuera del control eclesiástico. En México la mayoría de las cofradías estaban formadas por indios y disponían de sus propios grupos musicales, destinados a las celebraciones religiosas, pero también, eventualmente, a las profanas. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 250).

Colomché okot: (en maya, “danza de las cañas”). Baile tradicional de los antiguos mayas. Sobre él, Molina Solís dice: “Al son de caramillos y caracoles, una cuadrilla de jóvenes pintados de negro de pies a cabeza, adornados con plumas y guirnalda y ataviados con el ligero ceñidor de cabos colgantes, formaban una rueda, y mientras los caramillos y el tamboril sonaban, todos coreaban las estrofas de melancólica cántiga, dos bailarines salían

de la rueda al centro: uno con un manojo de varillas en la mano, y otro con un palillo. Siguiendo el son de la música, bailaban, uno de pie y otro en cuclillas, aquél tirando las varillas con fuerza y éste recibíéndolas con diestra agilidad. Cuando la pareja se cansaba, volvía a la rueda y salía otra, hasta que tocase a todos los individuos de la cuadrilla. Acabada la rueda, empezaba de nuevo, sin interrupción. A veces todo el día entero no cesaban de bailar sino el tiempo necesario para comer y beber”. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 256).

Compás: División de la duración o del tiempo en varias partes iguales, lo suficientemente largas para que el oído pueda comprender y subdividir la cantidad, y lo suficientemente cortas para que la idea de una no se desvanezca antes del retorno de la otra, y se alcance a percibir su igualdad. (Rousseau, 2007, p. 136).

Contrabajo: El más grande de la familia del violín y con el registro más bajo. La función principal del contrabajo en la orquesta antigua fue duplicar la línea del violonchelo a la octava. Hasta el siglo XIX, la mayoría de las partituras simplemente anotaban “bassi” en la línea más baja para incluir tanto los violonchelos como los bajos y, a menudo, también los fagotes. Cuando la música descendía más abajo del rango del contrabajo (la nota más grave para el violonchelo es Do), el ejecutante del bajo simplemente trasponía a la octava. (Latham, 2008, p. 369).

Contralto: (del it., *contra alto*, “contra el alto”, es decir, contrastando con la voz aguda; al.: Alt). La voz femenina más grave, con un rango aproximado desde sol hasta sol”. Se caracteriza por una cualidad sonora oscura y rica. En el siglo XIX y principios del XX, la mayoría de las cantantes eran descritas ya fuera como soprano o contralto, pero a partir de la mitad del siglo XX creció el uso del término * “mezzosoprano” para las voces femeninas graves, a medida que la verdadera contralto profunda se hizo más y más escasa. (Latham, 2008, p. 370).

Contrapunto: Es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad en la diversidad. El contrapunto surge cuando el procedimiento natural de dos o más voces que entonan exactamente la misma melodía a una octava u otro intervalo de distancia se modifica, de manera que las voces ya no se oyen en unísono rítmico. (Latham, 2008, p. 371).

Coplas: Tipo de poema popular español cantado, generalmente improvisado; par de versos rimados o estrofa en formas españolas y latinoamericanas como el villancico. (Latham, 2008, p. 376).

Cordófono: Término usado en organología para todos los instrumentos que suenan por vibración de cuerdas, ya sea punteadas, frotadas con un arco, por acción del aire, percutidas o amplificadas electrónicamente. (Latham, 2008, p. 379).

Coyolli: Voz náhuatl. Cascabel* metálico, fabricado usualmente en cobre, oro o plata, con fragmentos de conchas marinas o barro o semillas en su interior. Se empleaba como brazalete

o collar, como complemento del traje de los bailarines aztecas. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 293).

Cuicacalli: Voz náhuatl. “Casa del canto” cuyo director era el *mixcoatzalotla*. En las ciudades de la Triple Alianza (Texcoco, Tacuba y México) existían estas escuelas de canto y de danza; se hallaban próximas al *Coatepantli*, gran cerco almenado, que protegía el centro ceremonial de México Tenochtitlán. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 304).

Diapasón: (del gr., “a través de todo”). 1. La octava completa. 2. El rango completo de un instrumento. (Latham, 2008, p. 457).

Digitación: Notación numérica que aconseja los dedos que pueden usarse en una ejecución. Aparece principalmente en la música para teclado y para instrumentos de cuerda, cuyas técnicas de ejecución admiten alternativas diferentes, generalmente determinadas por el contexto de la composición y las licencias interpretativas. En muchos otros instrumentos, la digitación se refiere a la forma de producción de la nota requerida y, por lo mismo, rara vez se indica por escrito. (Latham, 2008, p. 466).

Embocaduras: (De instrumentos de aliento utilizadas en el México precortesiano). Básicamente hay cuatro tipos distintos de embocaduras para los antiguos alientos mexicanos: a) De trompeta teotihuacana (embocadura en V), fabricada en barro; b) De caracol (copa en U), empleada entre casi todas las culturas mesoamericanas; c) De trompeta maya (copa híbrida), por lo común en instrumental fabricado con calabazas secas; y d) De pluma (embocadura recta, muy fina). (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 350).

Entonación: 1. Frase que inicia una melodía de canto llano, quizá llamada así porque era cantada por el sacerdote o cantor solo, con el fin de proporcionar la altura y, en los salmos, el “tono” de la música que venía a continuación. 2. Afinación de un ejecutante, que puede diferenciarse como “buena” o “mala” entonación. (Latham, 2008, pp. 525-526).

Escala: Se forma sea con una selección o con todas las notas características de la música de un periodo, la distribución de las notas sigue un orden ascendente o descendente de alturas sucesivas. La función básica de las escalas es definir y regular las alturas que conforman una interpretación o una composición. Las escalas sirven también al músico como ejercicios para mejorar la técnica de ejecución y de comprensión de la música. Teóricos y compositores han inventado escalas. (Latham, 2008, p. 530).

Esoleta: (Diminutivo de *scola*, escuela). Término frecuente en las crónicas musicales del México virreinal, para referirse al lugar donde estudiaban los seises o niños de coro. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 357).

Estribillo: Término del siglo XVII para referirse al refrán en una canción (por ejemplo, en el villancico). (Latham, 2008, p. 554).

Eufonía: Sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras. (RAE).

Fabordón: Contrapunto sobre canto llano usado principalmente para la música religiosa. (RAE).

Facistol: Pupitre de coro sobre el que se colocan los libros de canto en las iglesias católicas. (Rousseau, 2007, p. 217).

Fandango: Danza española vigorosa para una pareja sola con acompañamiento de guitarras y castañuelas alternando con coplas cantadas. Es una danza en tiempo ternario rápido; su ejecución se caracteriza por el movimiento rápido continuo y pausas musicales abruptas, momentos en que los bailarines detienen el movimiento para retomarlo una vez que la música comienza de nuevo. (Latham, 2008, p. 568).

Farsante: Actor de teatro, especialmente de comedias. (RAE).

Fuelle: Instrumento para recoger aire y lanzarlo con una dirección determinada, que esencialmente se reduce a una caja con tapa y fondo de madera, costados de piel flexible, una válvula por donde entra el aire y un cañón por donde sale cuando, plegándose los costados, se reduce el volumen del aparato. (RAE).

Gaita: Instrumento de aliento que consiste, en su forma más simple, en un tubo de lengüeta con orificios para los dedos (el puntero) que se inserta en un depósito de aire normalmente hecho de piel o de vejiga (el odre); el aire se insufla por el soplete, que es un tubo que termina en una válvula de un solo sentido. (Latham, 2008, p. 639).

Grave: Es lo contrario de agudo. Cuanto más lentas son las vibraciones del cuerpo sonoro, más grave es el sonido. Es esa modificación del sonido mediante la cual se le considera “bajo” con relación a otros sonidos que se llaman altos o agudos. (Rousseau, 2007, p. 231).

Huéhuatl: (del náhuatl *huey*, grande, y *cuauitl*, madera; “gran madera”). Junto con el *teponaztli**, es el miembro de percusión más importante del grupo instrumental de los mexicas. Consiste en un cilindro hueco de madera, cuya base estaba recortada en forma de zig zag, quedándole tres patas, y con la cara superior cubierta por un parche de piel curtida, la cual se tensa por un sistema de cuerdas. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 505).

Idiófono: Término que se usa en organología para todos los instrumentos construidos de materiales lo suficientemente rígidos para sonar por ellos mismos sin pieles o cuerdas; son fundamentalmente instrumentos de percusión. (Latham, 2008, p. 744).

Intensidad: Cualidad del sonido llamada “fuerza”, que la hace más sensible y permite que se oiga desde más lejos. Las vibraciones más o menos frecuentes producen la gravedad o elevación del sonido, y la mayor o menor separación de la línea de reposo es lo que da fuerza o debilidad. (Rousseau, 2007, p. 221).

Intervalo: Diferencia de tono entre los sonidos de dos notas musicales. (RAE).

Lengüeta: Pieza rectangular delgada y flexible, hecha de caña, metal o plástico, cuya vibración periódica se transmite a una columna de aire y produce sonido. (Latham, 2008, p. 861).

Maestrescuela: Dignidad de algunas iglesias catedrales a cuyo cargo estaba enseñar las ciencias eclesiásticas. (RAE).

Maestro de capilla: En un principio, decíase de quien dirigía la música *a cappella*. Después se aplicó al director de las orquestas en las cortes nobiliarias y en las catedrales. En México, desde que se instaló la catedral metropolitana, hubo allí y en otras iglesias un maestro de capilla que ordenaba los cantos litúrgicos. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 611).

Mástil: [cuello, brazo]. En un instrumento de cuerdas del tipo del laúd, el brazo que se proyecta del cuerpo en el cual se localiza el diapason y que extiende las cuerdas al clavijero. (Latham, 2008, p. 925).

Melodía: Según la teoría musical tradicional, parte de la música que consiste en la sucesión de sonidos de diferente altura, animados por un ritmo inteligible y organizados por un sistema de relaciones interválicas que puede ser modal (cuyos grados más relevantes en su escala son *tenor* y *finalis*) o tonal (cuyos grados más relevantes son el primero [tónica] y el quinto [dominante]). (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 652).

Membranófono: Término de organología utilizado para referirse a todos los instrumentos que producen sonido mediante una membrana en vibración, ya sea cantando en ello, por golpe o por frotación. (Latham, 2008, p. 940).

Ministril: Durante los primeros años de la Nueva España, decíase de un religioso indio, con cargo ministerial inferior, que se ocupaba de tañer instrumentos y ejecutar cantos en el templo. Los Concilios* Mexicanos, celebrados durante la segunda mitad del siglo XVI, limitaron sus funciones musicales. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 675).

Mitote: (*mitotl*, del náhuatl *mi totia*, infinitivo colectivo de danzar; voz hispanizada como “mitote”). Danza y ceremonia tradicional del pueblo azteca, celebrada en algunas de las fiestas principales del calendario mexicano. Consistía en una serie de anillos de bailarines girando en direcciones alternativas en torno a los señores principales, quienes, ocupando el centro de la multitud, también bailaban y bebían *ocpantli*. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 678).

Molinete: Danza. Figura de baile en que todos los participantes, asidos de las manos, formaban círculo girando en diferentes direcciones. (RAE).

Motete: La forma de canto polifónico vocal más importante en la Edad Media y el Renacimiento. A lo largo de sus más de cinco siglos de existencia no encontramos una definición general, pero a partir del Renacimiento los motetes normalmente han llevado

textos sacros latinos y han estado destinados para entonarse en los servicios católicos. (Latham, 2008, p. 983).

Obturador: Dispositivo que sirve para tapar o cerrar una abertura o conducto introduciendo o aplicando un cuerpo. (RAE).

Organología: Disciplina que estudia los instrumentos musicales. Entre los aspectos importantes de la organología destaca la clasificación de los instrumentos, las bases científicas detrás de los mismos, su desarrollo histórico y sus usos musicales y culturales. Las técnicas de ejecución instrumental pueden considerarse parte de la organología, mas no así los repertorios instrumentales. (Latham, 2008, p. 1130).

Partitura: Copia impresa o manuscrita de una pieza musical que contiene las partes individuales de todos los ejecutantes en pentagramas separados. (Latham, 2008, p. 1160).

Pedal: 1) Nota. El término deriva de las notas graves de la pedalera del órgano y se refiere a la nota más grave que puede producir un instrumento de metal en alguna de las posiciones fijas de las válvulas o la vara. La nota corresponde a la fundamental de la *serie armónica que el instrumento produce en esa posición específica. 2) Pedal de sostén. Pedal situado a la derecha en el piano, cuya acción eleva los apagadores de las cuerdas, prolongando así el sonido. (Latham, 2008, p. 1170).

Pentagrama: En notación musical se refiere a las líneas horizontales y los espacios en los que se escriben las notas musicales. Un signo de *clave escrito al comienzo de la pauta determina la altura de una de sus líneas (y, por extensión, de las líneas y espacios restantes), que se hace extensiva a las notas que se escriben sobre ésta. Las notas cuya altura exceda el rango cubierto por las líneas de la pauta se escriben con *líneas adicionales. (Latham, 2008, p. 1169).

Pífono: [flaviol] Pequeña flauta travesera con registro agudo y asociada en particular con la música militar. (Latham, 2008, p. 1191).

Plectro: 1. Mús. Palillo o púa para tocar instrumentos de cuerda. 2. En poesía, inspiración, estilo. (RAE).

Polifonía: (del gr. *polyphonia*, “de múltiples sonidos”). Textura musical conformada por dos o más partes relativamente independientes, aunque por lo común suele tener cuando menos tres partes. El término se refiere a una categoría fundamental de posibilidades musicales, puesto que todas las fuentes sonoras pueden usarse individualmente, en monofonía, o combinadas unas con otras, en polifonía. (Latham, 2008, p. 1200).

Puente: En los instrumentos de cuerda, el pedazo de madera tallada que sostiene las cuerdas y transmite sus vibraciones a la caja acústica. (Latham, 2008, p. 1225).

Raspador: Instrumento idiófono cuyo cuerpo, más largo que ancho, presenta hendiduras transversales y/o paralelas, mismas que se golpean por fricción con una baqueta o un batidor. Por lo general se fabrica en hueso, piedra, barro o madera. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 605).

Repertorio Barroco: El principio estético central del Barroco fue que la música debía expresar estados afectivos y que debía mover las pasiones del oyente; éstas estaban prescritas por las palabras que habrían de musicalizarse (o la interpretación que el compositor hacía de ellas) en el caso de las obras vocales, aunque también se aplicaba a las obras instrumentales. (Latham, 2008, p. 157).

Responsorio: (del latín *responsorium*). En la tradición eclesiástica cristiana romana, rezos que se dicen luego de las lecciones en los maitines y después de las capitulas en otras horas canónicas. Tradicionalmente los responsorios se entonan en canto llano, para recitar salmos. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 878).

Ritmo: El ritmo musical crea la sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración. (Latham, 2008, p. 1285). Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical. (RAE).

Romance: En España es una forma de balada épica extensa que se remonta cuando menos al siglo XIV, época en que los romances sobre temas legendarios o históricos se cantaban para el entretenimiento de los patronos aristocráticos, generalmente por músicos profesionales individuales. (Latham, 2008, p. 1293).

Roseta: [Boquilla]. Abertura acústica redonda u oval practicada en la tapa superior de algunos instrumentos de cuerda, en particular laúdes y guitarras del Renacimiento y el Barroco; la circunferencia de la rosa suele estar decorada con incrustaciones o tracería. (Latham, 2008, p. 1300).

Salterios: Se refiere a una traducción de los 150 salmos bíblicos hebreos para uso litúrgico y devocional cristiano. Algunos salterios contienen refranes adicionales usados para la salmodia antifonal y apéndices con cánticos y otros escritos sacros. (Latham, 2008, p. 1332).

Sarao: Reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música. (RAE).

Seise: Cada uno de los niños de coro, seis por lo común, que, vestidos lujosamente con traje antiguo de seda azul y blanca, bailan y cantan tocando las castañuelas en la catedral de Sevilla, y en algunas otras, en determinadas festividades del año. (RAE).

Sensorial: Perteneciente o relativo a la sensibilidad o a los órganos de los sentidos. (RAE).

Sochantre: Director del coro en los oficios divinos. (RAE).

Sonajero: Instrumento idiófono hecho por un recipiente cerrado que contiene cuerpos percutores en su interior: bien pueden ser piedras pequeñas, semillas duras de cualquier especie o fragmentos de conchas marinas. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 979).

Sonido: Cuando la agitación comunicada al aire mediante la colisión de un cuerpo golpeado por otro llega hasta el órgano auditivo, produce en él una sensación que se llama ruido. Pero existe un ruido resonante y apreciable que se llama sonido. (Rousseau, 2007, p. 396).

Tabla acústica: Plancha delgada de madera dispuesta por debajo de las cuerdas de instrumentos como *clavecín, *cítara, etc., y que mediante uno o más puentes, convierte la vibración de las cuerdas en ondas sonoras audibles. (Latham, 2008, p. 1481).

Teclado: Mecanismo, manual o de pedal, que permite a un ejecutante controlar la acción de un instrumento y seleccionar las notas requeridas. (Latham, 2008, p.1492).

Tecomapiloa: (Voz náhuatl, de *tecomatl*, calabazo o huaje, y *pilou*, colgar). Instrumento xilófono, provisto de lengüeta sencilla y resonador, ambas cosas en el mismo cuerpo de un calabazo seco de membrana dura, que se conoce en México con los nombres de tecomate, huaje o bule. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 1017).

Tenor: En los comienzos del contrapunto, se daba el nombre de tenor a la parte más baja de todas. (Rousseau, 2007, p. 415).

Teponaztli: Es la percusión más importante en el instrumental de los aztecas y en general, entre los pueblos nahuas. El teponaztli consiste en la transformación de un tronco cilíndrico de madera dura, ahuecado longitudinalmente y que se usa en posición horizontal, descansando sobre un pedestal o “pie”. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 1025).

Tesitura: Altura propia de cada voz o de cada instrumento. (RAE).

Timbre: [Color tonal]. Calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura. (Latham, 2008, p. 1510).

Tlapitzalli: Especie de flauta múltiple de barro, tradicional de los aztecas y otros pueblos nahua. Consiste en una embocadura de pico con cuatro tubos de diferente altura y con un solo orificio de obturación en cada uno de ellos. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 1032).

Tocotín: De la onomatopeya nahua *toko-tiko*, que alude los sonidos del teponaztli. Danza mexicana, en metro ternario y tempo moderadamente rápido. En un principio se acompañaba por teponaztli, pero después, bajo la influencia española, se acompañó también con guitarra y otros instrumentos de cuerda. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 1034).

Tonalidad: Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia. (Latham, 2008, p. 1515).

Traste: Cada uno de los resaltos de metal o hueso que se colocan a trechos en el mástil de la guitarra u otros instrumentos semejantes, para que, oprimiendo entre ellos las cuerdas, quede a estas la longitud libre correspondiente a los diversos sonidos. (RAE).

Tudel: Tubo de latón encorvado, fijo en lo alto del bajón u otro instrumento semejante y a cuyo extremo libre se ajusta el estrangul. (RAE).

Tumba, tumbadora: Conga. Voz de origen africano. 1. Baile afroantillano introducido a México en la primera mitad del siglo XX; muy conocido en la costa del golfo. 2. Instrumentos de percusión. Se le conoce también como tumbadora o tumba. (Pareyón, 1995, tomo 1, p. 263).

Tunkul: Forma maya del *teponaztli**, probablemente introducida en el instrumental maya al inicio del período posclásico de esa cultura, a fines del siglo X. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 1053).

Válvula: [pistón, llave] (En los vientos de metal, mecanismo que permite el paso de aire por un tubo adicional que modifica la longitud total del tubo principal y, por lo mismo, el tono y su serie armónica correspondiente. La combinación de varias válvulas permite producir todas las notas de la escala cromática en el instrumento. (Latham, 2008, p. 1551).

Varilla: Barra larga y delgada en la construcción de los órganos. La mecánica de la tecla se conecta al mecanismo general mediante una varilla sujeta al extremo de un “rodillo” largo (rodador) en posición horizontal, que forma parte del mecanismo denominado “reducción”; (Latham, 2008, p. 1551).

Vibración: El cuerpo sonoro en acción sale de su estado de reposo por perturbaciones ligeras pero sensibles, frecuentes y sucesivas, de las que cada una se llama vibración. (Rousseau, 2007, p. 441).

Villancico: Composición poética secular española muy difundida durante la segunda mitad del siglo XV, con temática amorosa o pastoral y música en el estilo de la canción popular. (Latham, 2008, p. 1570).

Volumen: Intensidad del sonido. (RAE).

Zacatán: También recibe el nombre de *Xankantaan*. Voz maya. Instrumento musical de percusión, membranófono, que consiste en un tronco de madera ahuecado, con el extremo superior cubierto por un parche o membrana de cuero (de jabalí, jaguar, ocelote o venado), tensado con cuerdas o mecates, y el extremo inferior con tres patas hechas del mismo tronco, aserrado. Se golpea con baquetas con puntas recubiertas de hule, o con las manos. (Pareyón, 1995, tomo 2, p. 1110).

Zarabanda: Danza popular de finales del siglo XVI al XVIII originaria de América Latina (donde era una danza cantada con acompañamiento de castañuelas y guitarras). (Latham, 2008, p. 1334).

Bibliografía

- Acuña, René, *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, México, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo, “Bailes Negros”, en *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales*, no. 7, 2001.
- Alcayde Mengual, Manuel, “Reforma y Contrarreforma” [en línea]: <https://visualelbolson.files.wordpress.com/2017/08/resumen-reforma-contrarreforma.pdf>, fecha de última actualización, 2017, fecha de consulta, 27 de junio de 2021.
- Allende Martínez, Gina, “La enseñanza de la música en la Colonia: un diálogo entre el mulato Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera y los tratados heredados”, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Universidad de Chile-Facultad de Artes, 2014.
- Álvarez Moctezuma, Israel, “La cultura musical en los ámbitos indígenas de la Nueva España” en *Arqueología Mexicana- La Música Prehispánica*, Vol. 16, no. 94, 2008.
- Anglés, Higinio, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Tomo I. Polifonía religiosa, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.
- Ayala Herrera, Isabel María, *Estructuras del lenguaje musical*, Universidad de Jaén, España [en línea]http://www4.ujaen.es/~imayala/_private/estructuras/Tema%201%20sin%20resumir.pdf, fecha de última actualización, s/f, fecha de consulta, 1 de abril de 2020.
- Badía Ibáñez, Tomás, Julio Coca Moreno, *Los instrumentos de cuerda pulsada, su origen y evolución*, España, Centro de Estudios Borjanos-Institución «Fernando el Católico», 2013.
- Báez Cervantes, Luis “La capilla de música y la figura del maestro de capilla en la catedral de Jaén del S. XVIII” en *AV NOTAS revista del CSM Andrés de Vandelvira de Jaén*, no. 8, 2019.
- Ballesteros, Víctor Manuel, *La pintura mural del convento de Actopan*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.
- Baptista Morales, José Luis, “La administración de justicia en la Real Audiencia de La Plata de los Charca” en *Revista Boliviana de Derecho*, no. 7, 2009.
- Barriga Monroy, Martha Lucía, “La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata”, en *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, no. 3, 2006.

- Bayardi Landeros, Citlalli, “Relaciones de la figura de mundo durante la etapa temprana del periodo Novohispano: Los catecismos pictográficos como proceso de racionalización”, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Benavente Fray Toribio de., “Motolinía”, *Historia de los Indios de la Nueva España*, Edición, estudios y notas de Mercedes Serna y Bernat Castany, Madrid: Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- Bernand, Carmen, “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)” en *Historia Crítica*, no. 54, 2014.
- Bonfil Batalla, Guillermo, “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial” en *Revista semestral de la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA)- Plural. Antropologías desde América Latina y el caribe*, no. 3, 2019.
- Bordas, Cristina, *Origen y esplendor de la Viola de Gamba*, España, Fundación Juan March, 2014.
- Broda, Johanna, “La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la Conquista” en *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, no. 2, 2003.
- Cardona Arboleda, Carlos Augusto, “La música del resguardo indígena de Cañamomo y Lomapieta”, en *Revista Ánfora*, Vol. 2, no. 3, 1994.
- Casas, Bartolomé de las., *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2011.
- Castañeda, Daniel y Mendoza, Vicente T., *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*. Tomo I, México, Universidad Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1991.
- Chávez Bárcenas, Ileri Elizabeth, “Voz, afecto y representación nahua en la canción vernácula del siglo XVII”, en *Historia Mexicana, El Colegio de México*, Vol. 70, no. 4, 2021.
- Chirino Landraud, Mónica, “Los instrumentos de cuerda frotada y de viento de la capilla de música de la Catedral de Canaria en el Antiguo Régimen”, Tesis Doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2018.
- Ciaramitaro, Fernando, “El virrey y su gobierno en Nueva España y Sicilia. Analogías y diferencias entre periferias del imperio hispánico”, en *Estudios de historia novohispana*, no. 39, 2008.

- Croatto, Severino, “Las formas del lenguaje de la religión”, en Francisco P. Díez de Velasco Abellán, Francisco García Bazán (Coords.), *El estudio de la religión*, España, Trotta, 2002.
- Crosby, Alfred W., “Gran historia como historia ambiental” en *Relaciones estudios de sociedad y cultura*, El Colegio de Michoacán, México, Vol. 34, no. 136, 2013.
- Cruz Barney, Óscar, “Relación iglesia-estado en México: el Regio Patronato Indiano y el gobierno mexicano en la primera mitad del siglo XIX” en *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Vol. 27, 2013.
- Cruz Rivera, Sandra Amelia, “Percepción y función de sonidos en ritos nahuas y mayas. Cambios y continuidades”, en *Estudios Indiana*, Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, no. 8, 2015.
- _____, “La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”, en *Pasado Abierto. Revista del CEHis.*, no. 9, 2019.
- Delgado Reyes, Alondra Viridiana, “Usos y funciones de los artefactos sonoros procedentes de los barrios prehispánicos de México-Tlatelolco. ¿Sonido humanamente organizado?”, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2017.
- Díaz Barriga Cuevas, Alejandro, “Las entidades anímicas y su relación con el desarrollo de la niñez nahua prehispánica” en *Alteridades*, Vol. 24, no. 47, 2014.
- Díaz Infante, Fernando, *La educación de los aztecas: cómo se formó el carácter del pueblo mexicana*, México, Panorama Editorial, 1992.
- Díaz, José Luis, “Las plantas mágicas y la conciencia visionaria” en *Revista de Arqueología Mexicana*, Vol. 10, no. 59, 2003.
- Domínguez Chávez Humberto y Carrillo Aguilar, Rafael Alfonso, *La organización social novohispana*, en Portal Académico CCH-UNAM [en línea], <https://historiauniversal748.files.wordpress.com/2016/10/sociedadne.pdf>, fecha de última actualización, Enero de 2008, fecha de consulta, 27 de julio de 2020.
- Donahue, John A., “Aplicando la arqueología experimental a la etnomusicología: Recreación de un antiguo tambor de fricción maya a través de distintas líneas de evidencias”, en FAMSI [en línea]: http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/articles/friction_drum/, fecha de última actualización, 2002, fecha de consulta, 12 de junio de 2020.
- Dultzin Dubín, Susana y Nava Gómez Tagle, José Antonio, “Los mayas y la música” en Julio Estrada (Ed.), *La música de México. I Historia, Volumen I., Periodo prehispánico (ca. 1500 a. C. a 1521 d.C.)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

- Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, Libro de los ritos, México, Editorial Porrúa, Vol. 2, Cap. 21, 1984.
- Elvis Plata, William, “Los Dominicos, la Tercera Orden y un orden social. Santafé de Bogotá, siglos XVI-XIX” en *Revistas Historia y Sociedad – Universidad Nacional de Colombia*, no. 28, 2015.
- Enríquez, Lucero, “La música en la Nueva España” en *Arqueología Mexicana- La Música Prehispánica*, Vol. 16, no. 94, 2008.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, *et al.*, *Nueva historia mínima de México-ilustrada*, México, El colegio de México, 2008.
- Espinosa Pineda, Gabriel, *Una lectura prehispánica de la arquitectura conventual*, México, Verso Destierro, 2012.
- Esteva Fabregat, Claudio, “El mestizaje en América”, en *Universidad del Bío-Bío tiempo y espacio*, no. 30, 2015.
- Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEPTENTAS DIANA, 1973.
- Fuente, Beatriz de la., *Bonampak. Voces pintadas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Galarza, Joaquín, *Catecismos indígenas. Método para el análisis de un manuscrito pictográfico del siglo XVIII con su aplicación en la primera oración: el Pater Noster*, TAVA Editorial, México, 1992.
- _____, “Códices o manuscritos Testerianos” en *Arqueología Mexicana*, Vol. 7, no. 38, 1999.
- Gamboa M., Jorge Augusto, “La encomienda y las sociedades indígenas del nuevo reino de Granada: El caso de la provincia de Pamplona (1549-1650)”, en *Revista de Indias*, Vol. 64, no. 232, 2004.
- Gámez Espinosa, Alejandra, López Austin, Alfredo, *Cosmovisión mesoamericana: reflexiones, polémicas y etnografías*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.
- García Icazbalceta, Joaquín, “Códice Franciscano siglo XVI” en *Nueva colección de documentos para la Historia de México: Cartas de religiosos*, México, Antigua Librería de Andrade y Morales, Sucesores, 1886.
- García, Óscar Armando, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015.

- Garduño, Everardo, “La Conquista de América. El problema del otro de Tzvetan Todorov”, en *Culturales*, vol. 6, no. 12, 2010.
- Gerhard, Peter, “Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570”, en *Historia Mexicana*, Vol. 26, no. 3, 1977.
- Giménez Martínez, Ovidio, “Presencia y uso del bajón en Valencia durante los siglos XVI al XX y transferencia de sus funciones al fagot”, Tesis Doctoral, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- Godínez, Orantes, Lester H., “Aproximación al estudio de las expresiones sonoras pre-occidentales de Mesoamérica, reflexiones y criterios arqueofonológicos”, en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2003.
- _____, “Aproximación al estudio de las expresiones sonoras prehispánicas de Mesoamérica: Reflexiones y criterios arqueofonológicos”, en XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical, Educación y cultura-Política e ideales para una Educación Musical Latinoamericana, Akbal Tz’ikin B’atz’, [en línea]: <https://www.galileo.edu/esa/files/2011/12/24.-Aproximaci%C3%B3n-al-estudio-de-las-expresions-sonoras-prehisp%C3%A1nicas-de-mesom%C3%A9rica-L%C3%A9ster-Godínez.pdf>, fecha de última actualización, 02 de diciembre del 2011, fecha de consulta, 12 de octubre de 2021.
- Goldberg, Marta B., “Vida cotidiana de los negros en Hispanoamérica”, en *Biblioteca Virtual de Polígrafo*, [en línea], http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000208, fecha de última actualización, 2019, fecha de consulta, 27 de julio de 2020.
- Gómez García, Pedro, “El ritual como forma de adoctrinamiento” en *Gazeta de Antropología*, no. 18, 2002.
- Gómez Gómez, Luis Antonio, “Los instrumentos musicales prehispánicos” en *Revista de Arqueología Mexicana*, Vol. 16, no. 94, 2008.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, México, El Colegio de México- Centro de Estudios Históricos, 1990.
- _____, *Educación y colonización en la Nueva España 1521-1821*, México, Universidad Pedagógica Nacional, Colección Historia, Ciudadanía y Magisterio, 2001.
- González Cobo, Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, Península, segunda edición, 2009.

- González Marín, Luis Antonio, “Música y fiesta en torno al Corpus Christi (siglos XVII y XVIII)”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (Coord.) *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Superiores Morelia, 2017.
- Granado Baeza, Bartolomé José del., “Informe del cura de Yaxcabá (Yucatán 1813)”, en *Edición electrónica de Erik Boot, según la edición de Vargas Rea* (Biblioteca Aportación Histórica), [en línea] <https://www.wayeb.org/download/resources/baeza.pdf>, México, 1946.
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Guevara Chumacero, Miguel, *et al.*, “La tortuga en Tabasco: comida, identidad y representación”, en *Estudios de cultura maya*, vol.49, 2017.
- Gurría Lacroix, Jorge, Prólogo a *Historia de la Conquista de México*, de Francisco López de Gómara, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Gustems Carnicer, José, “La flauta dulce en los estudios universitarios de Mestre en educación musical en Catalunya: revisión y adecuación de contenidos” Tesis Doctoral, Facultad de Pedagogía, Universidad de Barcelona, 2003.
- Guzmán Bravo, José Antonio, “Los primeros órganos tubulares en México”, en *Anuario Musical*, no. 70, 2015.
- Hausberger, Bernd, “La vida cotidiana de los misioneros jesuitas en el noroeste novohispano”, en *Estudios de Historia Novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, no. 17, 1997.
- Hormigos, Jaime, “La creación de identidades culturales a través del sonido”, en *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, Vol. 17, no. 34, 2010.
- Ingram Jaén, Jaime, “Música en Europa” en *Orientación Musical*, Panamá, Universal Books, 2002.
- Izquierdo Díaz, Gerardo y Hernández Ramírez, Giselda, “El caracol como expresión del sonido, la fertilidad y su relación con el agua” en *Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural, Tercio Creciente*, no. 11, 2017.
- Javier Sanchiz, “Funcionarios Inquisitoriales en el Tribunal, Siglo XVI” en Noemí Quesada, Martha E. Rodríguez *et al* (Eds.) *Inquisición novohispana*, Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.

- Jiménez Balam, Deira, Castillo León, Teresita, *et al.*, “Las emociones entre los mayas: significados y normas culturales de expresión-supresión” en *Revista Península*, Vol. 15, no. 1, 2020.
- Kobayashi, José María, “Dos empresas educativas en el México del siglo XVI”, en *Relaciones Estudio Historia y Sociedad- El Colegio de Michoacán*, Vol. 3, 1982.
- _____, *La educación como conquista. Empresa franciscana en México*, México, El Colegio de México, 1996.
- Landa, Diego de., *Relación de las cosas de Yucatán*, México: Porrúa, S.A., 1978.
- Lara Cárdenas, Juan Manuel, “El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, no. 77, 2005.
- Latham, Alison, *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- León Portilla, Miguel, “Encuentro de Dos Mundos. Una perspectiva no circunscrita al pasado” en *Revista mexicana de política exterior*, no. 34, 1992.
- Llamas Camacho, Edith, “El bautismo de los cuatro señores de Tlaxcala: cristianización de un pasado, legitimación de un presente”, en *Noticonquista* [en línea] <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1740/1733>, fecha de última actualización, 2019, fecha de consulta, 16 de octubre de 2021.
- López Austin, Alfredo, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (Coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____, *Cuerpo humano e ideología: Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2004.
- _____, “Sobre el concepto de cosmovisión”, en Alejandra Gámez Espinosa, Alfredo López Austin (Coords.), *Cosmovisión mesoamericana: reflexiones, polémicas y etnografías*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.
- López Beltrán, Carlos, “Sangre y temperamento: pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas” en F. Gorbach, & C. López-Beltrán (Eds.), *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2008.
- López de la Torre, Carlos Fernando, “El trabajo misional de fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España”, en *Fronteras de la Historia*, vol. 21, no. 1, 2016.

- Lorenzo Arribas, Josemi, “El violín, una creación del Renacimiento”, [en línea], file:///C:/Users/Ada/Downloads/Ano_1550_El_violin_una_creacion_del_Rena.pdf, fecha de última actualización, 2017, fecha de consulta, 23 de junio de 2021.
- Lutz, Heinrich, *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza Universidad, 2005.
- Magdaleno Martínez, Natalia, “Cultura criolla en la Nueva España”, en *Horizonte Histórico - Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, no. 16, 2018.
- Malagón Pinzón, Miguel, “Las visitas indianas, una forma de control de la administración pública en el estado absolutista”, en *Vniversitas*, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, no. 108, 2004.
- Mariño Garza, Esteban, “El color del sonido: el temperamento y afinación del clavicordio ubicado en el Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Estado de México” en *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, Vol. 2, 2015.
- Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- _____, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968.
- Martínez Ayala, Jorge Amós, “¡Ay! Tengo mi clarín sonoro... Las trompetas de metal y los militares pardos en el Michoacán novohispano”, en Luis Díaz Santana Garza, *La Investigación Musical en las Regiones de México*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2018.
- Martínez G., Rocío Noemí, “La danza en los murales de Bonampak”, en *LiminaR*, Vol. 3, no. 1, 2005.
- Martínez López-Cano, María del Pilar, *et al.*, “Constituciones de el Arzobispado y Provincia de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlan, México, de la Nueva España Concilio Primero” en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.) *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- _____, *et al.*, “Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México en el año 1585. Aprobación del Concilio confirmación del sínodo provincial de México Sixto V, Papa para futura memoria” en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.) *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- Martínez Miura, Enrique, *La música precolombina: un debate cultural después de 1492, España*, Paidós Ibérica, 2004.

- Martínez Rosales, Emma Elena, “Acercamiento a la cultura musical del Clásico tardío en el oriente de el Salvador: Un estudio arqueomusicológico de los artefactos productores de sonido del sitio Asanyamba”, Tesis de Licenciatura, Universidad Tecnológica de el Salvador, 2015.
- Masera, Mariana, “Tradición e innovación del cancionero mexicano-novohispano. Caracterizaciones del indígena y el africano”, en *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol. 20, 2005.
- Maza, Francisco de la., “Panorama del arte colonial en México”, en *Cuarenta siglos de plástica novohispana*, Vol. 2, Editorial Herrero, 1970.
- Méndez Rojas, Alejandro N., *et. al.*, “Tipología de los instrumentos musicales y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el norte de México”, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- Mercado Villalobos, Alejandro, “La trompeta: su uso histórico en las bandas de música de viento mexicanas decimononas”, en *Revista el Artista*, no. 16, 2019.
- Mercado, Claudio, “Música para encantar al mundo” en *Sonidos de América: Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago-Chile, Banco O’Higgins, 1995.
- Miño Grijalva, Manuel, *El mundo novohispano, población ciudades y economía S. XVII y XVIII*, citado en Juanita Rosas García, “El desarrollo de la élite novohispana: el mayorazgo de Gabriel López de Peralta como antecedente para la conformación del marquesado de Salvatierra (1608-1708)” Tesis de Maestría, Colegio de San Luis, A.C., 2015.
- Molina, Fray Alonso de., “Códice Franciscano: Copia y relación del catecismo de la Doctrina Cristiana que se enseña a los indios desta Nueva España y el orden que los religiosos desta Provincia tienen en los enseñar” en, Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México: Cartas de religiosos de Nueva España 1539-1594*, Tomo I, México, Antigua librería de Andrade y Morales, sucesores, 1886.
- Moncada García, Francisco, *La más sencilla, útil y práctica teoría de la música*, México, Ediciones FRAMONG, 1995.
- Moreno, Leonor Victoria, “Estudio del órgano y evolución a través de la historia” en *Revistas del Servicio de Publicaciones de la UCA* (Universidad de Cádiz), no. 2, 1985.
- Municipal de Santiago - Ópera Nacional de Chile, *Educación artística: Sonido y formas musicales*, Ministerio de Educación, Gobierno de Chile, Chile, [en línea]: <http://www.municipal.cl/IMAGENES/doc/3-CE-sonidoyformas.pdf>, fecha de última actualización, 2017, fecha de consulta, 27 de marzo de 2020.

- Navarrete Linares, Federico, *¿Quién conquistó México?*, México, Penguin Random House, Grupo Editorial, 2019.
- Oliver, Guilhem, “El papel fecundador del venado en los mitos“ en *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica, tras las huellas de Mixcóatl “Serpiente de nube”*, México, Fondo de cultura Económica, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Palencia Soliveres, Andrés, *Música sacra y música profana en Alicante: La capilla de música de San Nicolás (ss. XVI-XVIII)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, 1996.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, México, Universidad Panamericana, Tomo 1 y 2, 1995.
- Pérez de Arce, José, “Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana” en *Revista Musical Chilena*, Año LXVII, enero-junio, no. 219, 2013.
- Pérez Suárez, Tomás, “La tortuga en las imágenes y mitos mesoamericanos”, en Julieta Aréchiga, *et al.*, (Eds.), *Antropología e Interdisciplina: Homenaje a Pedro Carrasco*, Tomo II, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1998.
- Podestá Correa, Paola, “Instrumentos musicales precolombinos”, en *Revista Universidad EAFIT*, Vol. 43, no. 145, 2007.
- Ponce de León, Ricardo Higelin, “El Omichicahuaztli: Veneración de Ancestros en la Región Este del Valle de Oaxaca durante el Clásico - Postclásico Prehispánico” [en línea]:
https://www.academia.edu/7137415/El_Omichicahuaztli_Veneraci%C3%B3n_de_Ancestros_en_la_Regi%C3%B3n_Este_del_Valle_de_Oaxaca_durante_el_Cl%C3%A1sico_Postcl%C3%A1sico_Prehisp%C3%A1nico?auto=download, fecha de última actualización, 6 de julio de 2013, fecha de consulta, 12 abril de 2020.
- Pozo Ruiz, Alfonso, “La música renacentista en Sevilla (siglo XVI)”, en *alma mater hispalense* [en línea],
https://personal.us.es/alporu/histsevilla/musica_renacimiento_sevilla.htm, fecha de publicación s/f, fecha de última consulta, 19 de junio de 2021.
- Prochell A., María Cristina, “El Protestantismo, su música y músicos”, en *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, no. 77, 1961.
- Quesada, Noemí, Rodríguez, Martha E., *et al.*, *Inquisición novohispana*, Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.

- Ramírez Torres, Juan Luis, “El Sonido Numinoso. Música Ritual y Biología”, en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 11, no. 36, 2004.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]: <https://www.rae.es/>.
- Regueiro Suárez, María del Pilar, “Música, canto y danza: un acercamiento iconográfico a las manifestaciones musicales mayas del periodo Clásico”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Rey Marcos, Juan José *Evolución de los instrumentos de cuerda de pulsación*, Madrid, Cultural Albacete, 1986.
- Reyes Salinas, Sergio, *El mestizaje en la arquitectura mendicante del siglo XVI en México: Lo europeo y lo precolombino en los conventos Cuilapan, Huejotzingo y Actopan*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- Rivas Valdés, Rosa María, “Evangelización y educación franciscana: transformaciones institucionales. El colegio de la nobleza de Santa Cruz y el colegio criollo de San Buenaventura, en el convento de Santiago Tlatelolco, en México durante los siglos XVI y XVII”, tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007.
- Rivera, Octavio, “Sobre fiestas y salvajes en Nueva España en el siglo XVI”, en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, Tercera época, octubre-diciembre, no. 2, 2007.
- Rodens, Vanessa y Sánchez, Gonzalo, “Aerófonos mayas prehispánicos con mecanismo acústico poco conocido” en Martha Iliá Nájera, Laura Sotelo, *et. al.* (Eds.), *Entramados sonoros de tradición Mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Rodríguez Jiménez, Pablo, “Sangre y mestizaje en la América Hispánica” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 35, 2008.
- Rodríguez, Victoria Eli, “Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 16, 2007.
- Romero Galván, José Rubén, “El Colegio de Tlatelolco, universo de encuentros culturales”, en Esther Hernández y Pilar Máynez (eds.), *El Colegio de Tlatelolco: Síntesis de historias, lenguas y culturas*, México, Editorial Grupo Destiempos, 2016.
- Rosada, Luis E. y Villatoro, Osmundo V., “La trompeta maya, búsqueda y encuentro”, en *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2001* (editado por J.P. Laporte, H. Escobedo y B. Arroyo), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2002.

- Rosas García, Juanita, “El germen de una élite novohispana: Gerónimo López ‘El Viejo’ y Jerónimo López ‘El Mozo’ (1521-1608)”, Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2012.
- Roubina, Evguenia, “La imagen de la música como raíz de lo festivo en las artes útiles de la Nueva España”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, Facultad de Música, Universidad Autónoma de México, Vol. 1, no. 1, 2014.
- _____, “La imagen de la música como elemento de relato identitario de la sociedad novohispana”, en *De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, editado por Javier Marín López, Universidad Internacional de Andalucía, 2020.
- Rousseau, Jean Jacques, *Diccionario de Música*, Edición de José L. de la Fuente Charfolé España, Ediciones Akal, 2007.
- Rubial García, Antonio, *La evangelización de Mesoamérica*, México, Tercer Milenio - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- _____, “Las órdenes mendicantes evangelizadoras en Nueva España y sus cambios estructurales durante los siglos virreinales”, en María de Pilar Martínez López-Cano (coord.), *La iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.
- _____, “La labor educativa al interior de las órdenes mendicantes en Nueva España” en Joaquín Santana Vela, Pedro S. Urquijo Torres (coords.), *Proyectos de educación en México: Perspectivas históricas*, México, UNAM, ENES, Morelia, 2014.
- _____, *El cristianismo en Nueva España: Catequesis, fiesta, milagros y represión*, México, Fondo de Cultura Económica, 2020.
- Ruiz Caballero, Antonio, “Ceremonias, poder y Jerarquía en una Catedral Novohispana, El caso de Valladolid de Michoacán 1580-1631”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (Coord.) *Celebración y Sonoridad en las Catedrales Novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Superiores Morelia, 2017.
- Ruiz Ortiz, Víctor Hugo, “El mundo mesoamericano y sus transformaciones a partir del contacto con los europeos”, en Miriam Zaar y Horacio Capel (Coords. Y Eds.), *Las ciencias sociales y la edificación de una sociedad post-capitalista*, Barcelona, Universidad de Barcelona/ Geocrítica, 2018.
- Ruíz Rodríguez, Carlos, “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: Vertientes, balance y propuestas”, en *TRANS Revista Transcultural de Música*, no. 11, 2007.

- Sahagún, Fray Bernardino de., *Historia general de las Cosas de Nueva España*, Tomo I, México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Váldez, 1829.
- Sainz Bariáin, Isabel, “El ‘tocotín’ en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural”, en *Revista de Filología Hispánica*, Vol. 32, no. 3, 2016.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México*, Colaboración Elisa Osorio Bolio, SEP-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1993.
- Sarget Ros, María Ángeles, “Perspectiva histórica de la educación musical”, en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, no. 15, 2000.
- Seler, Eduard, *Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2016.
- Sotelo Santos, Laura Elena, *Yaxchilán*, México, Gobierno del Estado de Chiapas- Espejo de Obsidiana, 1992.
- _____, “*Xtunkul*: ritmos de carnaval, alas del tiempo. Aspectos del simbolismo del tambor horizontal de madera entre los mayas yucatecos” en Alejandro Sheseña (Coord.), *Religión maya: rasgos y desarrollo histórico*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2013.
- Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Sten, María, *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990.
- Stresser- Péan, Guy, *El Sol-dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la sierra de Puebla*, México, Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2011.
- Suárez Ibarrola, Rodrigo, “Música y medicina: una relación ancestral”, en *Revista Quodlibet de la Orquesta Sinfónica de Minería*, no. 27, 2017.
- Swiadon Martínez, Glenn, “Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVII” en *Anuario de Letras*, Vol. 42-43, 2004-2005.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*, Madrid, Editorial Tecnos, 2001.
- Tateiwa, Reiko, *El cabildo de la ciudad de México y la fiesta de San Hipólito, siglos XVI y XVII*, México, Consejo Editorial H. Cámara de Diputados, 2017.
- Teglia, Vanina María, “El nativo americano en Bartolomé de las Casas: La proto-etnología colegida de la polémica”, en *Revista de Estudios Latinoamericanos*, no. 54, 2012.

- Todorov, Tzvetan, *La Conquista de América: El problema del otro*, México, Siglo XXI editores, 1987.
- Torre Villar, Ernesto de la., “La inquisición”, en Noemí Quesada, Martha E. Rodríguez *et al* (Eds.) *Inquisición novohispana*, Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.
- _____, “Época Colonial. Siglos XVI y XVII” en Miguel León Portilla (Ed.), *Historia Documental de México 1*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Históricas, 2017.
- Torres Ortiz, Susana, “Las primeras letras impartidas por los agustinos y franciscanos , en San Luis Minas del Potosí”, en *Memoria XVIII Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, universidad Autónoma de San Luis Potosí, [en línea], http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/memoxviii/05_art_61.pdf, fecha de última actualización, 2005, fecha de consulta 28 de julio de 2020.
- Turner, Víctor, *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*, Siglo XXI, México, 1980.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana: México 1790-1810*, México, Fondo de Cultura Económica- El Colegio de México, 2013.
- Valencia Rivera, Rogelio, “Danzando con los dioses: El ritual del baile” en Alejandra Martínez de Velasco, María Elena Vega (Coords.), *Los mayas - voces de piedra*, México, Ámbar Diseño, 2011.
- Velázquez, María Elisa, *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2006.
- Vicente León, Tania, “Música y poesía en el humanismo renacentista”, en *ESCENA. Revista de las artes*, Vol. 72, no. 1, 2013.
- Vié-Wohrer, Anne-Marie , *Xipe Totec, Notre Seigneur L Xipe Totec. Notre Seigneur l'Écorché*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.
- Viveros, Germán, “Espectáculo teatral profano en el siglo XVI novohispano”, en *Revistas UNAM-Estudios de Historia Novohispana*, no. 30, 2004.

- Walsh, Catherine, “Raza, mestizaje y poder: Horizontes coloniales pasados y presentes”, en *Antología Del Pensamiento Crítico Ecuatoriano Contemporáneo*, editorial Gioconda Herrera Mosquera, CLACSO, 2018.
- Wright Carr, David Charles, *Los franciscanos y su labor educativa en la Nueva España (1523-1580)*, México, EDUVEM, S.A. de C.V., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.
- Yamasheva, Ksenia, “La iconografía de los zoomorfos en los Códices Mayas”, en Adrián Maldonado (Coord.), *Los códices mayas: Historia de una civilización*, Rusia, Centro de Estudios Mayas Yuri Knórosov (CEMYK)- Universidad Estatal de Rusia de Humanidades, 2020.
- Zalaquett Rock, Francisca, *et. al.*, “Estudio arqueoacústico de trompetas de caracol prehispánicas mayas”, en Martha Iliá Nájera, Laura Sotelo, *et. al.* (Eds.), *Entramados sonoros de tradición Mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- _____, *et.al.*, “La importancia del *tun’kul* en el ritual y canto ceremonial del carnaval de Pomuch, Campeche. Un estudio interdisciplinario”, en *Revista Península*, Vol. 13, no. 2, 2018.
- Zambrano Pérez, Milton, “La urbanización latinoamericana durante la época colonial: una mirada para su enseñanza”, en *Revista Educación y Humanismo*, Vol. 12, no.18, 2010.
- Zuno Rodiles, Édgar, “La formación de los niños de coro, una extensión de España en Nueva España: El caso de Valladolid, Morelia (1765-1858)” en *Portal de revistas de la Red de Investigadores Educativos Chihuahua*, [en línea] <https://rediech.org/inicio/images/k2/Educacion%20en%20el%20arte.%20Capitulo%209.pdf>, fecha de consulta, 18 de septiembre de 2020.