



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Arte y Musicología

**Polifonías de tradición oral en el Pacífico Mexicano: el
repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad
nahua de Santa María de Ostula.**

Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte y Musicología

Sustentante:

Antonio Ruiz Caballero

Director:

Jaume Ayats Abeyà

2021

*A mi familia de sangre y de vida,
especialmente a mi madre y a la memoria de Chela.*

A Gabriela.

*A la comunidad sonora de Santa María de Ostula y a su lucha por la dignidad y la vida,
especialmente a los cantores presentes, pasados y futuros,
como un humilde y musical homenaje.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a mi director de tesis, el Dr. Jaume Ayats Abeyà, por su apoyo, orientación y amistad durante el proceso, y a la Universidad Autónoma de Barcelona por ser una de mis casas académicas.

Un sentido y profundo agradecimiento a la comunidad de Santa María de Ostula, en especial a la familia Martínez Cirino por acogerme en su hogar durante las visitas de campo, y desde luego a los cantores Celerino Martínez Mata, Nicómedes Domínguez Flores, Rómulo Balvino Macías y Gelasio Nemesio Alejo, por compartir conmigo su tradición.

Agradecimientos especiales asimismo al Laboratorio Nacional de Materiales Orales de la ENES-Morelia de la UNAM, por facilitarme equipo de grabación en audio y video para visitas de campo. Especialmente a sus coordinadores, Berenice Granados y Santiago Cortés, así como a Diego Romero y Andrés Arroyo.

En esos viajes musicales también fue fundamental el apoyo logístico y la amistad de Gabriela Ponce, Pascual Alarcón, Lucero Castillo, Alberto León, Sergio Aguilera, Laura Berenice Hernández y Gerardo León, a quienes agradezco sentidamente.

Un sincero agradecimiento asimismo a los maestros Juan Manuel Lara Cárdenas, Jorge Madrigal y al Pbro. Luis Martínez Peñaloza por su orientación en cuestiones litúrgicas y musicales, a la Dra. Silvia Salgado Ruelas por compartir conmigo valiosas imágenes de los cantorales de la Catedral Metropolitana de México, y a Jorge Delgado por su apoyo para el manejo del programa para la notación musical.

Agradezco el apoyo también de mis colegas del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en especial a su coordinadora Lucero Enríquez, por brindarme un espacio de discusión y crecimiento académica durante los últimos años. La visión interdisciplinaria allí fomentada ha sido fundamental para el abordaje de temas como el que aquí presento.

Agradezco a mi familia con un gran amor, por darme soporte y creer en mí durante estos largos y a veces complicados procesos personales y académicos.

RESUMEN

Esta investigación aborda el repertorio, hasta ahora desconocido, de cantos multipartes o polifonías orales en Santa María de Ostula, una comunidad de etnia nahua en Michoacán, al occidente de México. Analiza específicamente el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en dos vertientes: el canto litúrgico en latín, ejecutado exclusivamente por cantores que fungen como los principales especialistas rituales en la comunidad; y el canto en castellano ejecutado o encabezado por esos mismos cantores pero también de manera colectiva por la mayoría católica de la comunidad. El trabajo aporta elementos históricos y de contexto sociocultural que permiten comprender quiénes introdujeron tales prácticas de carácter europeo en la región y cómo fue que arraigaron en la vida ritual de un grupo con una cosmovisión y características particulares. Además de esos aspectos históricos, sociales y culturales, analiza desde las perspectivas étnica y ética el repertorio para establecer sus características principales: cantos a dos y –en el pasado– tres partes ejecutados en contextos religiosos, en latín y en castellano (con otra parte del repertorio también en lengua náhuatl), en su gran mayoría sin acompañamiento instrumental; caracterizados musicalmente por una lógica modal y por una flexibilidad rítmica principalmente salmódica, aspectos que coinciden con otras manifestaciones multipartes que han sido estudiadas en la Europa mediterránea. Asimismo señala elementos musicales y rituales específicos que singularizan las prácticas ostulenses frente a aquellas tradiciones multipartes.

ABSTRACT

This research addresses the hitherto ignored repertoire of multipart singing or vocal polyphonies in Santa María de Ostula, a Nahuatl ethnic community located in Michoacán, in the west part of Mexico. It specifically analyses Lent and Holy Week repertoire in two aspects: liturgical chant in Latin exclusively performed by chanters who serve as the main ritual specialists of the community. And the chant in Castilian led by those same chanters as well as in a collectively way by the Catholic majority of the community. The research provides historical and sociocultural elements that allow to comprehend who introduced those European practices in the area. As well as how they took root in the ritual life of a group with a unique worldview and features. In addition to those historical and sociocultural aspects, it analyses the repertoire from an emic and ethic perspectives in order to establish its main characteristics: chants in two –and in the past– three parts performed in religious contexts both in Latin and in Castilian (with another part of the repertoire sung in Nahuatl language) mostly without instrumental accompaniment. Chants musically characterized by a modal process and by a rhythmic flexibility in the psalm tone, elements that coincide with other multipart manifestations that have been studied in Mediterranean Europe. It also points out specific musical and ritual elements that distinguish the practices of the community from those traditional multivocal chants.

RESUM

Aquesta investigació aborda el repertori, fins ara desconegut, dels cants multipart o polifonies orals de la localitat de Santa María de Ostula, una comunitat d'ètnia nàhua a l'estat de Michoacán, a l'occident de Mèxic. Analitza de manera específica el repertori de Quaresma i Setmana Santa en dos vessants: el cant litúrgic en llatí, interpretat exclusivament pels *cantores* que actuen com els principals especialistes rituals de la comunitat; i el cant en castellà interpretat o liderat per aquests mateixos *cantores*, però amb la participació col·lectiva de la majoria catòlica de la comunitat. L'estudi aporta elements històrics i de context sociocultural que permeten comprendre qui va introduir a la regió aquestes pràctiques d'origen europeu i com va ser possible que arrellessin en la vida ritual d'un grup cultural amb una cosmovisió i unes característiques particulars. A més d'aquests aspectes històrics, socials i culturals, l'estudi analitza el repertori des de les perspectives èmica i ètica per tal d'establir-ne les característiques principals: cant a dues veus i –en el passat– a tres expressat en contextos religiosos, en llatí i en castellà (amb una altra part del repertori també en llengua náhuatl), la gran majoria sense cap acompanyament instrumental; i musicalment caracteritzats per una lògica modal i per una flexibilitat rítmica principalment salmòdica, aspectes que coincideixen amb altres manifestacions multipart que han estat estudiades a l'Europa mediterrània. A la vegada, assenyalava elements musicals i rituals específics que singularitzen les pràctiques d'Ostula en relació a les altres tradicions multipart.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	1
RESUMEN.....	3
ABSTRACT.....	4
RESUM.....	5
INTRODUCCIÓN.....	9
Objeto de estudio.....	11
Estado de la cuestión	12
Mi acercamiento al objeto de estudio	27
Especificidad de los cantos multipartes en Ostula frente a otras manifestaciones en Michoacán	29
Objetivos	32
Hipótesis.....	33
Estructura.....	33
CAPÍTULO I. SANTA MARÍA DE OSTULA. ASPECTOS HISTÓRICOS Y CULTURALES.....	36
Primer periodo. Del poblamiento nahua de la región a la irrupción hispánica.	39
Segundo periodo. De la irrupción hispana a la Reforma Liberal.....	43
El establecimiento de las creencias y prácticas cristianas en Ostula y la región.	48
Tercer periodo. De la Reforma Liberal a las décadas de 1970-1980.....	56
Cuarto periodo. De la construcción de la carretera costera a la actualidad.	60
CAPÍTULO II. PROTAGONISTAS DEL CANTO: COMUNIDAD SONORA Y ESPECIALISTAS RITUALES. ...	70
La organización religiosa: jueces, fiscales y cargueros.	70
La comunidad sonora	77
Los cantores	84
Los rezanderos.....	105
Las mujeres que cantan el <i>cuicatl</i>	108
Los minueteros	113
CAPÍTULO III. TIEMPOS Y ESPACIOS RITUALES	117
El calendario ritual en Ostula	117
Espacios y vida ritual en Ostula.....	127
CAPÍTULO IV. LA CUARESMA Y LA SEMANA SANTA EN OSTULA.....	145
El inicio de la Cuaresma	145
El inicio de la Semana Mayor.....	153

Jueves Santo: el Oficio de Tinieblas	154
Jueves Santo: Oficios y procesiones.....	162
Viernes Santo: las actividades del día	165
Las procesiones del Viernes Santo	168
Sábado Santo.....	177
Domingo de Resurrección.....	179
<i>Corpus Christi</i> y el fin de la Cuaresma	181
CAPÍTULO V. ASPECTOS HISTÓRICOS SOBRE EL CANTO RELIGIOSO EN RELACIÓN CON OSTULA ..	193
El canto multipartes, de la tradición eclesíástica europea al Obispado de Michoacán.	193
El siglo XX: vientos de renovación	206
CAPÍTULO VI. EL REPERTORIO DE CANTO MULTIPARTES PARA CUARESMA Y SEMANA SANTA	217
Canto multipartes en latín y liturgia popular.....	219
El Oficio de Tinieblas y el modelo salmódico.	224
Los tres tonos del <i>Miserere</i>	233
El ritmo salmódico en otros cantos en latín.....	239
Recitativos litúrgicos	240
Himnos y secuencias	242
<i>Stabat Mater</i>	243
<i>Pange lingua</i>	250
Alabados y alabanzas: el repertorio en castellano.....	254
“Ya murió mi Redentor”: cantos en español exclusivos de los cantores.	259
El “alabado viejo”: el modelo responsorial de doctrina.	262
“Ayudemos almas”: el modelo estribillo-estrofas por cuartetos.	267
“Celebre todo cristiano”: el canto a tres partes en Ostula.	270
Características generales de la práctica multipartes de los cantores en Ostula.....	274
El comportamiento de las voces.....	274
Modalidad	278
La altura del canto y los instrumentos sonoros	280
Silabismo y duración	282
CONCLUSIONES	284
APÉNDICE. TEXTOS DE PIEZAS EN CASTELLANO	292
FUENTES CONSULTADAS.....	300
Fuentes documentales en archivos	300

Entrevistas	301
Libros y artículos	301
Discografía	318
Sitios web	318

INTRODUCCIÓN

En 2007, a iniciativa de los historiadores Jorge Amós Martínez Ayala y Ramón Sánchez Reyna –quien por entonces fungía como director del Museo de Arte Colonial en Morelia, Michoacán, México–, se llevó a cabo en esta ciudad un ciclo de conferencias que tuvo por objetivo reflexionar en torno a la posible continuidad entre las prácticas musicales virreinales y las de carácter tradicional que hoy es posible escuchar y observar en Michoacán. En el marco de este ciclo, los cantores de Ostula, una comunidad nahua de la costa-sierra michoacana fueron llevados a Morelia, donde tuvieron una participación musical en el Templo de Santa Rosa interpretando cantos en latín.

Como fruto de estas conferencias y conciertos, se editó el libro *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho... Reminiscencias virreinales en la música michoacana*,¹ en el que se incluye el artículo “Notas acerca del *canto llano* en el Michoacán virreinal” de Jorge Amós Martínez Ayala, que avanza hacia la caracterización de los cantos en latín de Ostula como derivados de la tradición eclesíástica del canto llano.² Ese libro cuenta también con un disco anexo que incluye tres pistas representativas de la participación de los cantores aludidos. A partir de la escucha de tales pistas en 2008 conocí de la existencia de esta tradición de canto religioso en Ostula, a dos partes, interpretados por hombres, en latín y generalmente sin acompañamiento de ningún instrumento.

¹ *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho... Reminiscencias virreinales en la música michoacana*, Jorge Amós Martínez Ayala, Ramón Sánchez Reyna (coords.), Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2008.

² *Ibidem.*, pp. 79-84.

Dos años después, mientras realizaba estudios de máster en musicología y educación musical en la Universidad Autónoma de Barcelona, durante una clase impartida por el etnomusicólogo Jaume Ayats escuchamos algunas grabaciones provenientes de una tradición musical presente en los Pirineos catalanes, que a simple escucha guardaban relación estrecha con la tradición de Ostula: cantos sin instrumentos acompañantes –popularmente denominados *a capella*–, a dos o más partes, interpretados por voces masculinas en latín.

A mi regreso a Michoacán, visité por primera vez la comunidad de Ostula durante la Semana Santa de 2015, y desde entonces realicé visitas de campo –las que permitió la recurrente inestabilidad de la región en materia de seguridad por la presencia de células del crimen organizado, entre otros factores; así como la contingencia sanitaria ocasionada por el virus sars cov 2 en 2020–, estableciendo contacto con los cantores y con otras personas de la comunidad tales como los familiares de algunos cantores ya difuntos. Ante la visión que los propios cantores manifestaron sobre la posibilidad de pérdida de su tradición debida a la falta de personas jóvenes interesadas en darle continuidad, me planteé en un primer momento el registro en audio y video de la mayor cantidad posible de estas manifestaciones culturales.

Indagando en los estudios publicados sobre todo en Europa sobre cantos multipartes,³ también conocidos como polifonías de tradición oral,⁴ me di cuenta de que constituyen un fenómeno muy difundido en el continente europeo, donde varios investigadores se han ocupado de su estudio incluso de manera comparativa. Sin embargo, tales estudios se han

³ Retomo el concepto de cantos multi-partes que usa Ignazio Macchiarella y su grupo de investigación para referirse a un "modo específico de pensamiento musical, comportamiento expresivo y sonido", en el texto llamado "Theorizing on Multipart Music Making", en *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012, pp. 7-22; Ignazio Macchiarella, "Multipart Music as a Conceptual Tool. A Proposal", en *Res Musica*, núm. 8 (2016), p. 10.

⁴ *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Michel Huglo y Marcel Pérès (dir.), Christian Mayer (ed.), París, Éditions Créaphis, 1993.

centrado sobre todo en el estudio de tradiciones europeas y no existe una clara noción de la presencia de estas músicas en el continente americano. Por lo que respecta al ámbito mexicano, aunque existen tesis y estudios sobre manifestaciones que pueden definirse como cantos multipartes –como la canción cardenche, o los alabados y alabanzas–, no se han caracterizado como tales ni se han insertado en una visión de conjunto, incluso de carácter global.

Me planteé entonces el estudio de los cantos multipartes en Ostula para comprender cómo es que en esta comunidad nahua, hasta hace poco relativamente incomunicada y hermética, existen y se conservan manifestaciones culturales que parecen estrechamente relacionadas con sus equivalentes en Europa. Al mismo tiempo me interesé por las especificidades que podrían tener los cantos de Ostula –a pesar de su similitud en características musicales con las polifonías europeas– por el hecho de haber arraigado en una comunidad indígena con una cosmovisión particular.

Objeto de estudio

El objeto de investigación en esta tesis son, pues, los cantos a una, dos o incluso –en el pasado– tres partes que constituyen la tradición cantada en la comunidad indígena nahua de Santa María de Ostula, en la etnorregión conocida como la costa-sierra del Estado de Michoacán, al occidente de México. En general se trata de cantos del ámbito religioso, tanto de carácter litúrgico como devocional. Los primeros son interpretados en latín, y los segundos en español, aunque también los hay en náhuatl. Todos ellos tienen en común el ser cantados

generalmente sin acompañamiento instrumental, aunque alternan o se relacionan en diversos modos con otros conjuntos musicales y objetos sonoros.

Evidentemente, la investigación sobre estos cantos no puede limitarse a entenderlos como objetos culturales separados de las comunidades que los expresan y de la historia y cultura de Ostula, por lo cual esta investigación abarcará el conjunto de actividades sociales del canto y su comprensión dentro de una sociedad concreta.

También es necesario decir que me centraré en un repertorio específico, el de los cantos en latín y en castellano para el periodo de Cuaresma y Semana Santa, porque presentan ciertas características relativamente homogéneas que me interesa abordar, y porque este repertorio concreto permite comparaciones con los cantos multipartes que han sido estudiados en algunos puntos del Mediterráneo europeo.

Estado de la cuestión

Sería prolijo enumerar todos los trabajos que se dedican al estudio de los cantos multipartes, por lo que aquí trataré sobre aquellos cuyas aportaciones se relacionan más concretamente con el enfoque que me interesa dar a esta investigación.

En Europa, la investigación sobre cantos multipartes tiene una larga trayectoria. Ignazio Macchiarella señala que fue sobre todo la aparición del fonógrafo en 1877 lo que permitió a los investigadores realizar estudios independientemente de la situación cultural-musical; a partir de entonces se realizaron varias investigaciones, casi todas desde el ámbito local y nacional, no exentas en ocasiones de una visión nacionalista y al mismo tiempo

eurocéntrica.⁵ Otro rasgo de aquellos estudios es que su interés se centraba más en las características de la música como mensaje que en sus correspondientes aspectos sociales y culturales.

Sin embargo, con el inicio del siglo XXI, la aceleración del proceso de globalización a nivel económico pero también cultural, y la necesidad de afirmación de una identidad europea que implicaba al mismo tiempo una reacción y una adaptación a la tendencia globalizante, surgieron nuevos proyectos con una visión que trascendía el ámbito nacional y se preocupaba por ampliar la perspectiva en torno a este fenómeno cultural. Así surgió en 2003 el proyecto “Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean” como una iniciativa del Institute for Folk Music Research and Ethnomusicology de la University of Music and the Performing Arts in Vienna.

Este proyecto dio como resultado la creación, en la misma universidad, del Research Centre of European Multipart Music que constituye una red de investigadores de distintos países europeos interesados en el tema.⁶ Como producto de investigación concreto destaca la publicación de tres tomos bajo el título genérico de *European Voices*, editados por Ardian Ahmedaja. El primero de ellos se enfoca precisamente a mapear diferentes tradiciones de canto multipartes europeas, dando a conocer algunas que hasta entonces no eran apenas conocidas, como las de España y Francia. Los aspectos estéticos e incluso políticos de estas tradiciones se ponen en primer plano, y es perceptible tanto un incipiente ejercicio

⁵ Véase “Introduction” en *European Voices: Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean*, Viena, Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2007, pp. 7-14.

⁶ Sitio web del Research Centre of Multipart Music, disponible en <https://www.mdw.ac.at/ive/emmy/>, consultado el 6 de enero de 2021.

comparativo entre ellas, como una intención identitaria a nivel continental al declarar que los cantos multipartes son un fenómeno europeo.⁷

El tomo II profundiza en la comparación entre diferentes tradiciones de cantos multipartes aportando, entre otras cosas, trabajos sobre el léxico asociado a tales prácticas desde el punto de vista de los diferentes discursos locales; estos trabajos permiten una visión comparativa. Otros elementos importantes en los que se insiste en este tomo son la escucha cultural que determina y al mismo tiempo está determinada por las concepciones estéticas locales, cómo se relaciona el género con distintas tradiciones de canto, o bien el origen de estas tradiciones y los cambios que han experimentado a través del tiempo.⁸

Por último, en el tomo III se incluyen los instrumentos dentro de la misma lógica multipartes de producción de sonidos en el acto performativo que implica tocar o cantar en compañía de otros siguiendo ciertas reglas. Explora también la interacción entre grupos musicales y el contexto en el que desarrollan su performance.⁹

El mismo espíritu de estudio internacional y comparativo ha animado la creación de otros grupos de investigación y obras colectivas. En el seno del International Council of Traditional Music se aprobó en 2009 la creación del ICTM Study Group on Multipart Music que entre sus objetivos se plantea la promoción de la música multipartes “a través de la investigación, la documentación, el estudio interdisciplinario y transcultural”. Se plantea también constituir “un foro para la cooperación entre académicos y estudiantes de músicas multipartes mediante reuniones internacionales, publicaciones y correspondencia, con la

⁷ *European Voices: Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean*.

⁸ *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Ardian Ahmedaja (ed.), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2011.

⁹ *European Voices III: The Instrumentation and Instrumentalization of Sound Local Multipart Music Practices in Europe*, Ardian Ahmedaja (ed.), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2017.

intención de establecer una estrecha colaboración con cantantes y músicos locales involucrándolos también en los procesos de discusión”.¹⁰ Entre sus publicaciones destaca la obra colectiva colectiva editada por Ignazio Macchiarella, director del grupo de estudio, titulada *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*.¹¹

En Georgia, que cuenta con gran tradición de cantos multipartes y con una fuerte carga identitaria, también se creó una institución para el estudio y difusión de los mismos. A partir del primer International Symposium of Traditional Polyphony llevado a cabo en 2002 con participación de investigadores de varios países, al año siguiente se creó The International Research Center for Traditional Polyphony en el Tbilisi State Conservatoire. Entre sus objetivos se encuentran “estimular la investigación sobre las polifonías del mundo e incrementar su accesibilidad; por otro lado, difundir el conocimiento científico y práctico sobre la polifonía georgiana a nivel internacional”.¹²

Una de las líneas que este centro ha desarrollado es la recuperación de viejos registros sonoros de canto georgiano. Además, en el sitio web están colgadas las actas de los International Symposia on Traditional Polyphony, desde el primero celebrado en 2003 hasta el noveno llevado a cabo en 2018. Entre los trabajos presentados en estos eventos académicos hay varios dedicados a las polifonías georgianas desde distintos ángulos. Pero también están presentes muchos estudios sobre polifonías tradicionales en otros lugares incluso fuera de

¹⁰ Véase el sitio web del ICTM Study Group on Multipart Music, disponible en <http://www.multipartmusic.eu/>, consultado el 6 de enero de 2021.

¹¹ *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012.

¹² Sitio web del international Research Center of Traditional Polyphony, disponible en <http://polyphony.ge/en/about-us/history/>, consultado el 6 de enero de 2021.

Europa. Además de aspectos musicales tales como la teoría musical y los criterios estéticos asociados a las polifonías, los métodos acústicos y de transcripción, las escalas, los géneros musicales y la polifonía en la música instrumental, existen tópicos relacionados con la función social de tales manifestaciones agrupados bajo la etiqueta de “aspectos sociales” o “sociológicos” de las polifonías; un ejemplo de los tipos de conexión que se establecen entre lo musical y lo social y político es la sección dedicada en el séptimo simposio, celebrado en 2015, a las polifonías de las minorías étnicas en varios lugares, incluidos algunos países no europeos.¹³

En general las características presentes en los estudios sobre canto y música multipartes reseñados hasta aquí se pueden resumir de esta manera: presentan una visión de conjunto amplia, internacional, comparativa; eventualmente presentan nuevos casos de estudio de cantos multipartes antes desconocidos que van tejiendo un mapa de las diversas manifestaciones de este tipo presentes en Europa y en algunos otros lugares del mundo; muestran interés por teorizar en torno de estas manifestaciones, tomando en cuenta no sólo aspectos musicales y estéticos, sino sociales, políticos, identitarios; interés por explorar la relación de la música multipartes con el cuerpo y con las emociones de los intérpretes; interés por el origen de estas prácticas y los cambios que han experimentado a través del tiempo.

Entre el ya importante corpus de textos sobre música multipartes, revisten especial interés para esta investigación aquellos estudios que se refieren al área mediterránea, que son los que tienen relación más directa con lo que se puede encontrar en América. En este sentido

¹³ *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings, 22–26 September, 2014*, Tbilisi, Georgia, Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia, Tbilisi State Conservatoire, 2015.

destacan las aportaciones de Ignazio Macchiarella para Italia y las islas mediterráneas,¹⁴ Philippe Canguilhem y Jean Jacques Castéret¹⁵ para el caso francés y occitano y, para el estado español, especialmente los estudios llevados a cabo en los Pirineos y en otras zonas como Murcia por los investigadores de la Universidad Autónoma de Barcelona Jaume Ayats, Silvia Martínez, Anna Costal e Iris Gayete,¹⁶ así como la investigación llevada a cabo en Soria por Enrique Cámara de Landa.¹⁷

Para aspectos que interesan también en esta investigación como la relación de los cantos multipartes en el área mediterránea con prácticas de improvisación en el Renacimiento y Barroco, son fundamentales los estudios de Philippe Canguilhem,¹⁸ Ignazio Macchiarella¹⁹ y Giuseppe Fiorentino.²⁰

¹⁴ Ignazio Macchiarella, “Theorizing on Multipart Music Making”, en *Multipart Music*, pp. 7-22; Ignazio Macchiarella, “Multipart Music as a Conceptual Tool. A Proposal”, pp. 9-25; Ignazio Macchiarella, “La ricostruzione della memoria musicale. Polifonie confraternali in alta corsica”, en *Lares*, vol. 69, núm. 3 (2003), pp. 589-604; Ignazio Macchiarella, “Le parole del dolore: il canto dello *Stabat Mater* a Cuglieri”, en *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi*, vol. 1.3, Perugia, Morlacchi Editore, 2015, pp. 1717-1731.

¹⁵ Jean Jacques Castéret, “Cultural listening and enunciation contexts in Pyrenean multipart singing”, en *European Voices*, tomo II, pp. 39-52; Jacques Castéret, “Western Pyrenean multipart: a trans-historical approach” en *Multipart Music*, pp. 347-366.

¹⁶ Jaume Ayats, Anna Costal e Iris Gayete, *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2010; Jaume Ayats y Silvia Martínez, “Vespers in the Pyrenees: From terminology to reconstructing the aesthetic ideal of the song” en *European Voices*, tomo II, pp. 53-61; Jaume Ayats y Silvia Martínez, “Key to Spanish Terminology in Murcian Auroros” en *European Voices*, tomo II, pp. 455-458; Jaume Ayats, “The lyrical rhythm that orders the world. How the rhythmic built the ritual space models in the religious chants of the Pyrenees”, en *Multipart Music*, pp. 367-380; Iris Gayete, “Time Logic of the ‘vespers’ of the Pyrenees”, en *Multipart Music*, pp. 393-401, entre otros.

¹⁷ Enrique Cámara de Landa, “Polyphonic Arrangements for a Monodic Tradition: Rituals and Musical Creativity in Present-Day Soria”, en *European Voices*, tomo III, pp. 87-99.

¹⁸ Philippe Canguilhem, *L’Improvisation polyphonique à la Renaissance*, París, Classiques Garnier, 2015; Philippe Canguilhem, “The polyphonic performance of plainchant between history and ethnomusicology”, en *Multipart Music*, pp. 341-345.

¹⁹ Ignazio Macchiarella, “Appunti per un’indagine sulla tradizione non scritta Della musica del XVI-XVII secolo”, en Maria Antonella Balsano, Giuseppe Collisani, *Cecilianiana per Nino Pirotta*. Puncta 12, Palermo, Flaccovio Editore, 1994, pp. 97-109; Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.

²⁰ Giuseppe Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”, en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (coords.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 147-160; Giuseppe Fiorentino, “‘Cantar por uso’ and ‘cantar fabordón’: the ‘unlearned’ tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)”, en *Early Music*, vol. XLIII, núm. 1 (2015),

Algunos estudios han comenzado a tejer la conexión entre los cantos multipartes europeos con el continente americano. Es el caso del texto de Enrique Cámara de Landa titulado “Multipart music making between Spain and Latin America: some considerations related to the theoretical proposals of Ignazio Macchiarella”,²¹ que aplica los marcos teóricos desarrollados para el estudio de los cantos multipartes europeos, especialmente las propuestas de Macchiarella, a ciertas manifestaciones presentes en el continente americano mencionando incluso brevemente el caso del canto cardenche mexicano.

Recientemente también ha surgido el interés en la conexión entre Europa y América en lo que a las polifonías tradicionales se refiere en la Haute École de musique Genève - Neuchâtel, donde se ha aprobado un proyecto de investigación que trata de analizar diversas manifestaciones polifónicas en América, a iniciativa de Mauricio Montúfar. Este proyecto se desprendió de la elaboración por parte de Montúfar, en 2019, de una memoria para la obtención del grado en música medieval en esa institución con el título *Le fabordón des missions de huehuetenango et les Alabanzas de Guanajuato: la polyphonie populaire sacré*.²² En el texto se analiza la relación que guardan prácticas polifónicas improvisadas como el gymmel y el fabordón con algunas piezas contenidas en ciertos manuscritos guatemaltecos de fines del siglo XVI y principios del XVII, así como con la tradición viva del canto de alabanzas en el bajío mexicano, concluyendo que las polifonías tradicionales debieron ser una práctica común en todas las iglesias de América.

pp. 23-35; Giuseppe Fiorentino, “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español”, en *Revista de Musicología*, vol. 31, núm. 1 (2008), pp. 9-39.

²¹ Enrique Cámara de Landa, “Multipart music making between Spain and Latin America: some considerations related to the theoretical proposals of Ignazio Macchiarella” en *Multipart Music*, pp. 23-36.

²² Mauricio Montúfar, *Le fabordón des missions de huehuetenango et les Alabanzas de Guanajuato: la polyphonie populaire sacré*, Mémoire pour l’obtention du grade de Master en musique Médiévale, Haute École de musique Genève - Neuchâtel, 2019.

Por lo que respecta al ámbito americano, me limitaré a presentar un breve estado del arte de las manifestaciones polifónicas tradicionales en México, mencionando también algunos trabajos elaborados en los Estados Unidos sobre manifestaciones de origen español y novohispano. Comenzaré por decir que en estos dos países existen principalmente estudios de caso que sólo de manera secundaria sugieren la posibilidad de que exista relación entre sus objetos de estudio.

Posiblemente la manifestación polifónica *a capella* más conocida incluso a nivel internacional es el canto cardenche de la Región Lagunera, una tradición de canto polifónico a tres o cuatro voces, de temática profana, ligado a los grupos campesinos sobre todo de los estados de Durango y Coahuila. Su difusión se ha debido principalmente a un proceso de emblemización y de patrimonialización que ha tenido lugar sobre todo en las últimas décadas no sólo en la Región Lagunera sino a nivel nacional. Sobre el cardenche existen algunas grabaciones de audio, documentales y publicaciones de divulgación que han contribuido a su conocimiento por un público más amplio, pero en ocasiones también han creado o difundido ciertos mitos.²³ Desde el ámbito académico contamos con tres tesis de licenciatura y una doctoral que desafortunadamente no han llegado a publicarse.²⁴ Entre sus virtudes se encuentra el interés por definir a esta manifestación cultural desde la teoría

²³ Entre estos mitos destaca la idea de que se cantaba *a capella* por la pobreza de los campesinos que impedía que compraran instrumentos musicales.

²⁴ Héctor Lozano Chavarría, *Polifonía de la Región Lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche*, Tesis de licenciatura en etnomusicología, UNAM, 2002; Montserrat Palacios, *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz. La canción cardenche de Sapioriz, Durango. Voz, espacio-tiempo y silencio*, Tesis de licenciatura en etnomusicología, UNAM, 2007; Minerva Rojas Ruiz, *El canto cardenche: sus modos culturales de producción*, Tesis de licenciatura en estudios latinoamericanos, UNAM, 2008; Nadia Cristina Romero García, *“El canto cardenche”. Identidad y representaciones sociales en una cultura musical del Norcentro de México*, Tesis de doctorado en antropología, UNAM, 2015.

A partir de estas tesis sólo se ha publicado hasta el momento un artículo de Montserrat Palacios titulado “De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción Cardenche de la Comarca Lagunera, México”, en *Nassarre*, vol. XXI (2005), pp. 239-251.

musical occidental pero también en sus propios términos, tomando en cuenta las perspectivas émica y ética; resulta también importante el análisis de los textos que se ha realizado, y el trazo de su relación con las polifonías de carácter religioso de la misma región, mucho menos conocidas quizá en razón de su temática ligada a la religión como son las caminatas, alabados, misterios y posadas.²⁵ En algunos de estos trabajos se menciona de manera tangencial la posible relación del canto cardenche con polifonías de otros lugares del país, como los alabados de Sartaneja en el municipio de Cuerámara, Guanajuato,²⁶ así como con las polifonías europeas, especialmente las de Cerdeña,²⁷ pero no se ha realizado un ejercicio comparativo en ese sentido que permita puntualizar en qué consiste tal relación.

Sobre el origen de esta tradición, generalmente se refiere su filiación europea ligada al proceso de colonización y evangelización; en el caso de la tesis de Héctor Lozano incluso se realiza un ejercicio comparativo entre cantos polifónicos religiosos de la Laguna y algunas obras musicales europeas y novohispanas;²⁸ sin embargo, no se ha relacionado esta práctica directamente con tradiciones como el contrapunto improvisado y el fabordón.

También resultan importantes las aportaciones desde disciplinas como la antropología y los estudios latinoamericanos porque ponen mayor énfasis en aspectos sociales como las representaciones colectivas, la identidad, las formas de organización social, entre otros.²⁹

²⁵ Héctor Lozano Chavarría, *Polifonía de la Región Lagunera*, pp. 158-159; Montserrat Palacios, *Del dicho: el silencio o la certeza y el desliz*, pp. 128-138.

²⁶ Montserrat Palacios, *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz*, p. 50.

²⁷ Héctor Lozano Chavarría, *Polifonía de la Región Lagunera*, p. 146; Montserrat Palacios, *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz*, pp. 1 y 20.

²⁸ Héctor Lozano Chavarría, *Polifonía de la Región Lagunera*, pp. 132-148.

²⁹ Minerva Rojas Ruiz, *El canto cardenche: sus modos culturales de producción*; Nadia Cristina Romero García, "El canto cardenche". *Identidad y representaciones sociales en una cultura musical del Norcentro de México*.

En lo que respecta a los alabados y alabanzas, también han sido géneros a los que se ha puesto cierta atención desde el siglo XX cuando, sobre todo “El Alabado”, fue considerado “nuestro canto nacional” por algunos folkloristas en un contexto nacionalista de signo católico opuesto en parte al nacionalismo oficial basado en un pensamiento indigenista que negaba o minimizaba la influencia cultural hispana y que no se interesaba demasiado por aspectos religiosos.³⁰ Uno de los primeros acercamientos al estudio de estos géneros apareció en la *Historia de la música en México* de Gabriel Saldívar, en el capítulo dedicado a la introducción de la música europea y específicamente en el apartado sobre la música religiosa. Saldívar incluye transcripciones de algunas piezas, y afirma que pueden estar emparentadas con los romances españoles, pero no realiza un ejercicio comparativo ni profundiza en el tema.³¹ Antes y después de Saldívar, otros folkloristas e investigadores del siglo XX se interesaron por el tema y recopilaron alabados y alabanzas en varias zonas de México; es el caso de Concha Michel³² y Rubén M. Campos,³³ entre otros.

Vicente T. Mendoza también recopiló algunos alabados, aplicándoles un análisis musical más concienzudo y estableciendo aspectos como la presencia de modalidad en muchas de estas piezas, concibiéndola como una herencia de los modos eclesiásticos. Tomando en cuenta sobre todo los textos, Mendoza concibe a los alabados como un tipo de

³⁰ Raúl Guerrero Guerrero, *El Alabado. Canto religioso enseñado en la Nueva España por fray Antonio Margil de Jesús*, México, SEP, INAH, Centro Regional Hidalgo, 1981, p. 51.

³¹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1939, pp. 123-129.

³² Concha Michel, *Cantos indígenas de México*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1951; *Méxicoensus cantares. Coleccionados por Concha Michel*, Quetzal Rieder (comp.), Morelia, FONCA, Instituto Nacional Indigenista, Instituto Michoacano de Cultura, 1997, pp. 131-144.

³³ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, pp. 101-102.

romance de tema religioso, en contraposición al corrido que constituiría la derivación profana del romance español en México.³⁴

En su libro *Panorama de la música tradicional de México* Vicente T. Mendoza hablaba ya explícitamente de la gran influencia que los alabados y las alabanzas tenían de “el discante y el falso bordón que los evangelizadores enseñaron a los indígenas” y del “*contrapunto igual a la mente* con que se trabajó principalmente la monodia popular en Europa”,³⁵ aunque sólo lo señala sin entrar en detalles ni definir aquellas tradiciones de improvisación polifónica. En este libro, Mendoza incluye también otros géneros de música religiosa que se cantan generalmente a dos voces en varias regiones de México: misas de aguinaldo, loas, gozos, letrillas, posadas, caminatas, entre otras.³⁶

En 1977 se publicó la investigación “Los alabados del tinacal en el estado de Tlaxcala”³⁷ de Arturo Chamorro, que planteó aspectos interesantes desde el punto de vista sociocultural como la profunda relación entre ciertos alabados específicos y diferentes momentos en el proceso de producción del pulque en el estado de Tlaxcala. Otro aporte interesante es que puso en evidencia el proceso de sincretismo que envolvió a la producción pulquera a partir de la conquista, por lo que encuentra continuidad en ciertos elementos prehispánicos y al mismo tiempo una apropiación y resignificación de prácticas de origen europeo como el canto de los alabados, integrados a la cosmovisión de los grupos indígenas que conservan las prácticas de la producción pulquera.

³⁴ Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, UNAM, 1939, pp. 415-419.

³⁵ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1984, pp. 37-38.

³⁶ *Ibidem.*, p. 37.

³⁷ Arturo Chamorro Escalante, “Los alabados del tinacal en el estado de Tlaxcala”, en *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, núm. 4, México, SEP, Dirección General de Arte Popular, 1977.

Raúl Guerrero Guerrero publicó en 1983 su texto llamado *El Alabado. Canto religioso enseñado en la Nueva España por fray Antonio Margil de Jesús*³⁸ que sigue en general la línea trazada por Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza.

Además de sus investigaciones en México, Vicente T. Mendoza realizó en la década de 1950 un estudio de clasificación de repertorios cantados en Nuevo México, junto con su esposa Virginia Rodríguez, por invitación de la Universidad de Nuevo México. Este estudio permaneció inédito hasta 1986. En el texto incluyen también alabados, alabanzas y otros géneros similares a los estudiados en México, lo que puso en evidencia que se trata de las mismas tradiciones que estuvieron presentes en el periodo novohispano y la primera mitad del siglo XIX en ese amplio territorio antes de que se trazara la actual frontera entre los dos países.³⁹

Otros investigadores también han abordado el estudio de los géneros religiosos populares en el sur de los Estados Unidos. En 1951 se publicó *The New Mexican Alabado*, de Juan B. Rael, que constituye sobre todo una recopilación de los textos y melodías de alabados presentes en la región.⁴⁰

Un estudio más reciente sobre este tema, también de carácter recopilatorio pero con un estudio introductorio más consistente es el de Thomas J. Steele llamado *The Alabados of New Mexico*.⁴¹ Steele no incluye en su recopilación la parte musical, sino sólo los textos, por lo que se refiere en realidad poco a la música. Sin embargo anota que se trata de melodías

³⁸ Raúl Guerrero Guerrero, *El Alabado.. Canto religioso enseñado en la Nueva España por fray Antonio Margil de Jesús*, México, SEP, INAH, Centro Regional Hidalgo, 1981.

³⁹ Vicente T. Mendoza y Virginia R. R. de Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, 1986.

⁴⁰ Juan B. Rael, *The New Mexican Alabado*, Stanford, Stanford University Press, 1951.

⁴¹ Thomas J. Steele, *The Alabados of New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005.

predominantemente modales y está de acuerdo en que ello deriva de su relación con los modos del canto monódico eclesiástico; relaciona también los alabados con otros géneros presentes en el Mediterráneo europeo desde la Edad Media como el *virelai* francés, las *laudi* italianas o las *cantigas* castellanas, aunque sin profundizar en ello. Llama la atención que no da mucha importancia al hecho de que los alabados se canten a voces, por lo que no realiza un análisis al respecto.

Es de notar en la gran mayoría de los estudios antes reseñados la poca o nula referencia a cantos en latín, que no se explica muy bien si atendemos a que varios de sus autores realizaron sus investigaciones cuando aún regía la liturgia tridentina en los templos católicos tanto del ámbito urbano como del rural, y por lo tanto debió estar aún vigente la práctica de celebrar y cantar en latín la misa y otras ceremonias.

Es posible que estas manifestaciones hayan pasado desapercibidas para los folkloristas e investigadores porque la mayor parte de ellos, imbuidos de un espíritu nacionalista, prefirieron registrar cantos en lenguas indígenas, así como sones y otros géneros que pudieran representar al “espíritu del pueblo” mexicano. Quienes se interesaron por manifestaciones religiosas, a veces también con tendencias nacionalistas, registraron alabados, alabanzas y otros géneros de carácter popular en castellano, dando probablemente por hecho que el canto en latín no formaba parte del ámbito popular o tradicional.

Algunos de los estudios realizados en México y en el sur de los Estados Unidos que he comentado, sobre todo los más tempranos, se centran solamente en aspectos musicales, tendencia que ha cambiado en las últimas décadas cuando los investigadores de diversas disciplinas como la etnomusicología, la antropología, la historia y los estudios latinoamericanos se han interesado por las polifonías de tradición oral profanas y religiosas,

poniendo mayor atención en aspectos sociales y culturales. Entre sus virtudes está también el cada vez mayor interés en la perspectiva étnica, tratando de comprender la relación de estos cantos desde el discurso y la estética locales.

A pesar de que existen algunas tímidas referencias a la posible relación de las polifonías estudiadas en México con manifestaciones similares de otros lugares o del pasado, aún es de notar la ausencia de una visión panorámica que trascienda los ámbitos local y regional poniendo en relación los estudios de caso entre sí y con sus similares en otros lugares de los continentes americano y europeo. Faltan también estudios con perspectiva histórica que relacionen las músicas que arribaron desde Europa a partir del siglo XVI con las prácticas presentes en la actualidad.

En lo que respecta al estudio de las prácticas musicales en el estado de Michoacán el panorama no es muy distinto a lo que he señalado para el ámbito nacional. La investigación se ha centrado sobre todo en músicas mestizas como los sones y otros géneros de la Tierra Caliente, donde sólo se menciona periféricamente la presencia del alabado;⁴² o bien en la música de los p'urhépecha, el grupo indígena que tiene mayor presencia e influencia en el estado. En este último caso los estudios también han abordado sobre todo los sones y las pirekuas, géneros de carácter profano. En lo que respecta al canto religioso *a capella* en lengua p'urhépecha sólo se han estudiado de manera superficial por Nestor Dimas las alabanzas que se conservan en Santa Fe de la Laguna.⁴³ Por su parte Arturo Chamorro ha señalado la relación que guardan las alabanzas p'urhépecha con “la tradición del canto

⁴² Raúl Eduardo González, “Notas sobre la malagueña del Balsas”, en *Culturas Populares*, núm. 5, (2007), p. 2, disponible en <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/gonzalez.pdf>, consultado el 8 de septiembre de 2020.

⁴³ Néstor Dimas Huacuz, *Temas y textos del canto p'urhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, 1995, pp. 308-309.

gregoriano y los himnos cristianos del periodo colonial” que identifica sobre todo en cierto estilo recitativo y “un cierto sentido repetitivo”;⁴⁴ señala también la posible relación con el canto de órgano introducido por los españoles, pero no profundiza en el tema.⁴⁵

Sobre las manifestaciones sonoras en Ostula y la región de la costa-sierra ha surgido interés en las últimas dos décadas, principalmente a partir de que se publicó la obra del antropólogo John Gledhill en 2004. Gledhill consignó información importante sobre Ostula y su vida ritual desde una visión antropológica que, si bien tiene en cuenta las prácticas musicales –sobre todo las danzas y la música instrumental conocida como “minuetes”–, no analiza ni caracteriza especialmente las prácticas de carácter vocal.⁴⁶

Alejandro Martínez de la Rosa publicó en 2012 un disco con un estudio sobre la música de la costa-sierra, en el que incluye un recuento histórico que ayuda a entender las particularidades de la región y el cambio cultural que influyó directamente en los aspectos musicales. Aborda también sobre todo géneros profanos y bailables como el pasodoble, el zapateado y diversos tipos de sones. Sobre los cantos en latín sólo menciona su existencia en Ostula y Pómaro, afirmando que se cantan a dos o tres voces, pero no incluye algún ejemplo musical ni abunda en ellos.⁴⁷

Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, en su texto “Sistemática musical de los repertorios de la sierra-costa de Michoacán” propone un acercamiento a la “teoría musical nativa” de los

⁴⁴ Arturo Chamorro Escalante, *Universos de la música p'urhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 45.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 37.

⁴⁶ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula: cuatro siglos de autonomía indígena en la costa-sierra nahua de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2004. Sobre los “minuetes” incluyó un apartado en el capítulo II.

⁴⁷ Alejandro Martínez de la Rosa, *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay, que le da ... Música de la Costa Sierra del Suroccidente de México. Testimonio musical de México*, núm. 54, (CD con notas), México, INAH, 2012, p. 36.

nahuas de esta etnorregión, así como una clasificación de los diversos géneros presentes en ella, que funciona bien como marco en el cual se insertan prácticas como las que aquí abordaré. Los cantos multipartes de carácter religioso se inscribirían en la categoría de “cantos católicos” que a su vez formarían parte de la “música para la iglesia”. Entre los cantos católicos menciona a los alabados, las alabanzas y las misas cantadas, pero el texto pone mayor atención a los géneros con presencia instrumental, concretamente a los minuets y a la música de mariachi.⁴⁸

Como es posible observar en esta síntesis, en Michoacán como en otros lugares de México y del continente americano aún es necesario emprender estudios que, sin dejar de ver el marco más amplio en el que se insertan –tanto a nivel musical como sociocultural e histórico– se centren en los cantos multipartes.

Mi acercamiento al objeto de estudio

Para abordar el objeto de estudio ha sido empleado un enfoque transdisciplinario, combinando enfoques principalmente de la historia y la musicología en sus vertientes de etnomusicología y musicología histórica.

Se realizó trabajo etnográfico en la comunidad de Santa María de Ostula en diferentes temporadas de campo, entre 2015 y 2020, realizando las siguientes actividades: Observación directa de los rituales llevados a cabo en Semana Santa y en ocasiones en otras festividades como *Corpus Christi* y Fieles Difuntos. Aplicación de entrevistas en profundidad con actores

⁴⁸ Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, “Sistemática musical de los repertorios nahuas de la sierra-costa de Michoacán”, en *Antropología*, núm. 95 (2013), pp. 89-92.

clave –especialmente los cantores y los familiares de otros cantores ya difuntos–, para obtener información sobre aspectos musicales, pero también de índole sociocultural. Registro en audio, en fotografía y en ocasiones también en video, procurando captar no solamente los cantos multipartes, sino elementos de contexto que permitieran insertar estas manifestaciones en un marco social y cultural más amplio.

Se realizó también búsqueda de documentación histórica, especialmente en archivos de las corporaciones eclesiásticas que participaron en el proceso de cristianización en lo que fue el antiguo Obispado de Michoacán, especialmente en la costa-sierra nahua. Cabe decir que la búsqueda de documentos musicales escritos no dio frutos abundantes al tratarse de prácticas de carácter oral, salvo por los cantorales de la Catedral de México que sólo informan indirectamente acerca de tales prácticas. En cambio, fue posible encontrar indicios claros en la documentación administrativa de las catedrales novohispanas-mexicanas acerca de la presencia del fabordón y el contrapunto improvisado desde el siglo XVI y hasta el siglo XIX. Por lo demás, el contexto histórico se construyó a partir de la revisión de literatura histórica y antropológica sobre Ostula y la región y sobre sus prácticas musicales, así como sobre procesos históricos más amplios que afectaron a todo el territorio que hoy ocupa México.

En lo que respecta al enfoque musicológico, se revisó bibliografía especializada en música multipartes para contar con un panorama acerca de las características musicales y culturales de estas manifestaciones especialmente en Europa mediterránea, y para contar con modelos de investigación sobre estas prácticas. En ese sentido, los autores de referencia para esta investigación son principalmente Ignazio Macchiarella para el caso italiano y de las islas mediterráneas, Jaume Ayats y el grupo de investigadores ligado a la UAB para los Pirineos catalanes, y Jean-Jacques Castéret para el caso gascón. De ellos recupero elementos que

pongo en práctica en este estudio, principalmente la consideración de estas manifestaciones como fenómenos no exclusivamente musicales sino sobre todo sociales y culturales; el interés por caracterizar a los actores que intervienen en tales prácticas atendiendo a aspectos tales como el papel social de éstos, su función en el ritual, las relaciones de género que se establecen y de qué manera determinan o se reflejan en el canto multipartes, entre otros; la necesidad de caracterización de los tiempos, espacios y acciones rituales en los que se desarrollan estas manifestaciones, y el análisis de la música desde las perspectivas émica y ética.

A partir de las grabaciones de campo se ha realizado la notación de las piezas sólo como una aproximación con fines analíticos, en plena conciencia de que se trata de prácticas orales imposibles de representar cabalmente desde los criterios de la música académica. Aún con ello, la representación visual de la música ha sido fundamental para analizar aspectos como la modalidad y la lógica silábica y temporal, así como para identificar las características específicas que singularizan el repertorio estudiado frente a otras prácticas multipartes.

Especificidad de los cantos multipartes en Ostula frente a otras manifestaciones en Michoacán

Antes de comenzar a realizar trabajo de campo en Ostula, realicé visitas a comunidades p'urhépecha en las que registré sobre todo alabanzas en castellano –en Tzintzuntzan e Ihuatzio–. En el caso de Tzintzuntzan, que visité en dos ocasiones durante la Semana Santa, encontré que estas alabanzas se interpretan de manera responsorial entre la comunidad reunida en el Templo de La Soledad y grupos de rezanderos que asisten por devoción –

algunos de ellos desde otros pueblos y rancherías— a la velación del Santo Entierro que se realiza durante toda la noche del viernes al sábado santo. Los rezanderos cantan a dos partes la primera estrofa que funciona como estribillo, la misma que repite la comunidad también a dos voces, aunque puede haber duplicaciones a la octava en cualquiera de ellas. Las alabanzas generalmente se cantan en tonalidades mayores —o en modos que recuerdan la sensación de éstas— y generalmente presentan glisandos como el ornamento más común. Aunque se puede identificar cierto pulso en varias de estas piezas, el ritmo está fuera de las proporciones exactas de la teoría académica (lo que a menudo se denomina ‘libre’) desarrollando una notable flexibilidad, como sucede con ciertas notas que se alargan, sobre todo al final de cada frase.

En el caso de Santa Fe de la Laguna, registré el canto de una alabanza en lengua p'urhépecha llamada *Uarhi Iurixe* (Señora Virgen) que se interpreta por mujeres en el hospital mientras se realiza una pequeña procesión por el atrio de la capilla llevando en andas a la Virgen de la Concepción, titular del hospital. Esta alabanza, estudiada parcialmente por Néstor Dimas, se canta también a dos partes aunque no de manera responsorial sino de forma corrida por todas las mujeres participantes de la procesión. Las voces se mueven también en estricto paralelismo de tercetas y el glisando es asimismo el ornamento predominante.

Una tradición de canto *a capella* diferente encontré en Huandacareo, un pueblo mestizo que pertenece al área de Cuitzeo, su antigua cabecera, de tradición agustiniana. En Huandacareo las alabanzas se cantan en la Semana de Dolores (la semana previa a la Semana Santa) en ciertas velaciones que se realizan cada día en un domicilio particular (cada año toca el cargo a una familia diferente). En ellas se velan las imágenes que saldrán en procesión durante la Semana Mayor. A las velaciones asisten coros de hombres o mixtos —en el pasado

integrados sólo por hombres, que idealmente debían ser doce, lo que denota un significado religioso relacionado con los doce apóstoles— provenientes de Huandacareo y de los pueblos y rancherías vecinas. La formación de estos coros se realiza en círculo, cantando hacia adentro del mismo en terceras paralelas, aunque en los finales de frase suelen aparecer otras voces que forman intervalos generalmente de quinta y octava con respecto de la voz principal, formando acordes tríadas completos, generalmente en dominante y tónica. La rítmica es aquí más clara, aunque generalmente se alargan también las notas de final de frase.

Frente a estas tradiciones, dignas de ser estudiadas en razón de su importancia social y cultural además del interés musical y lingüístico que presentan, elegí centrarme en los cantos multipartes de la comunidad de Santa María Ostula por varias razones entre las que destacan las siguientes:

1. Porque están presentes no sólo los cantos en castellano, sino también en náhuatl e incluso en latín, lengua mucho más difícil de encontrar actualmente en otros pueblos;
2. Porque se conservan cantos en latín y en castellano prácticamente para todo el ciclo ritual del año, situación que incluso en varios lugares de Europa es difícil de encontrar;
3. Porque musicalmente los cantos multipartes presentan elementos difíciles también de encontrar en otros pueblos, tales como la modalidad o una interválica más variada, elementos que pueden ligarse de manera más clara con los cantos multipartes de la Europa mediterránea.

Objetivos

Los objetivos que me planteé en esta investigación son los siguientes:

- Analizar una muestra musical representativa de los cantos multipartes que se conservan en Ostula para establecer sus características distintivas.
- Comparar las características de esta tradición musical con las tradiciones europeas mediterráneas para determinar los elementos que tienen en común y las especificidades del canto multipartes en Ostula tanto a nivel musical como extramusical.
- Aportar elementos que permitan un acercamiento al origen y proceso histórico de esta tradición a través de la revisión de documentación histórica y musical, y de su comparación con la práctica presente en Ostula.
- Determinar las características sociales de las personas que intervienen en el canto *a capella* en diferentes momentos y en cada tipo de repertorio.
- Determinar la relación que existe entre el canto *a capella* y otras sonoridades musicales presentes en Ostula.
- Reflexionar sobre las razones que han posibilitado la conservación de la tradición del canto multipartes, especialmente en latín, a pesar de los cambios litúrgicos y sociales que se han dado sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX.
- Determinar la función social que desempeña cada repertorio para la comunidad, especialmente los cantos en latín y en castellano.

Hipótesis

La hipótesis de trabajo de la que hemos partido es la siguiente: los cantos multipartes que se conservan en Ostula guardan estrecha relación con aquellos que se han registrado y estudiado en Europa, sobre todo en la región mediterránea, pues ambos derivan de procedimientos usados en el Renacimiento concretamente en el ámbito eclesiástico como el contrapunto improvisado y el fabordón. El origen de esta tradición en Ostula se remonta a los siglos de la colonización, cuando los clérigos regulares y seculares transmitieron a los grupos indígenas nuevas prácticas religiosas que incluyeron saberes litúrgicos y musicales. La tradición del canto multipartes se ha conservado porque fue apropiada por la comunidad para articular la vida religiosa colectiva en el período de tensión e hibridación cultural que representó la colonización, y porque sigue vigente el calendario festivo implantado desde el periodo colonial dada la importante función que desempeña hasta hoy en día para el mantenimiento de las fuerzas del cosmos, la cohesión social y la identidad local, y la defensa del territorio y de la vida comunitaria.

Estructura

La tesis está formada por seis capítulos. En el primero presento un panorama histórico sobre Ostula y la etnorregión de la costa-sierra, proponiendo una periodización basada en ciertas coyunturas históricas que significaron profundas transformaciones en la vida social y en las manifestaciones culturales de sus pobladores.

El segundo capítulo presenta algunos aspectos de la organización comunitaria de carácter religioso que hace posible la realización de las fiestas y el culto a las imágenes, el marco en el cual tiene lugar el canto. Trata también acerca del canto colectivo en el que interviene la mayor parte de la comunidad, así como sobre diferentes actores que pueden ser considerados especialistas rituales en relación con las prácticas multipartes, haciendo énfasis en el caso de los cantores.

Los tiempos y espacios rituales es el tema del tercer capítulo, que proporciona asimismo un marco necesario para comprender cómo se insertan las prácticas de canto en una concepción del tiempo que es heredera del calendario litúrgico cristiano y al mismo tiempo del ciclo agrícola local. También presenta reflexiones sobre los espacios que ocupan simbólicamente diversos actores sociales en el marco de los rituales –incluyendo, desde luego los lugares concretos en los que se sitúan los cantores– y sobre la manera en que los espacios del pueblo son sacralizados por medio de la realización de rituales como las procesiones.

El cuarto capítulo describe los rituales que se llevan a cabo durante la temporada de Cuaresma y durante la Semana Santa, haciendo énfasis en los momentos en los que intervienen los cantores y la comunidad ejecutando cantos multipartes íntimamente relacionados con las imágenes religiosas que protagonizan ese periodo de penitencia y sobriedad.

En el quinto capítulo se realiza otro breve recorrido histórico, centrado ahora concretamente en aportar información sobre la presencia de prácticas multipartes como el contrapunto improvisado y el fabordón en las corporaciones eclesiásticas que introdujeron el cristianismo entre la población indígena de la costa-sierra, transmitiendo tales prácticas a las nuevas comunidades. Se da cuenta también sobre algunas reformas litúrgicas que generaron

sobre todo en el siglo XX transformaciones en la vida ritual, incluyendo las prácticas de canto multipartes.

Por último, en el sexto capítulo se aborda el repertorio musical para la Cuaresma y la Semana Santa en Ostula a través del análisis de varios ejemplos: en primer término los cantos de carácter litúrgico en latín, que es el ámbito exclusivo de los cantores, y en segundo lugar el canto colectivo de alabados y alabanzas en español, que generalmente involucra a la mayor parte de la comunidad. Para cerrar este capítulo se presentan de manera puntual los elementos musicales que caracterizan y singularizan la tradición ostulense con respecto de otras prácticas multipartes como las que se han estudiado en Europa mediterránea.

CAPÍTULO I. SANTA MARÍA DE OSTULA. ASPECTOS HISTÓRICOS Y CULTURALES.

Previo a entrar en materia, es necesario situarnos en el contexto general en el que se llevan a cabo las prácticas que constituyen el objeto de estudio. En este capítulo se expondrán aquellos elementos que guardan relación con tales prácticas o bien ayudan a explicar sus significados y finalidades, así como sus cambios y permanencias a través del tiempo.

La comunidad de Santa María de Ostula está ubicada en la etnorregión conocida como la costa-sierra nahua, en el occidente de Michoacán, situada entre la costa del Océano Pacífico y la Sierra Madre del Sur. En estricto sentido, son tres las comunidades que forman parte de esta etnorregión: Ostula, Coire y Pómaro.⁴⁹ Aún actualmente se trata de una región apartada y de difícil acceso, condiciones que derivaron en cierto aislamiento que se mantuvo en gran medida hasta las últimas décadas del siglo XX cuando se construyó la carretera federal 200 también conocida como la “costera”, que conecta al Puerto Lázaro Cárdenas, Michoacán con Manzanillo, Colima.

⁴⁹ Sandra Monzoy Gutiérrez, *Los nahuas de la Costa-sierra de Michoacán*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, p. 10. De acuerdo con el antropólogo Hilario Topete “es una franja atrapada entre la Sierra Madre del Sur que cruza del noroeste al sureste la Entidad Federativa [el Estado de Michoacán de Ocampo], y el Océano Pacífico. Aunque la etnorregión nahua se distribuye principalmente entre los municipios de Aquila y Chinicuila; la Comunidad Indígena [...] de Huitzontla (Chinicuila) y la de Aquila no poseen superficie en la franja costera, por ello, en la Costa-sierra se engloban principalmente las comunidades de El Coire, Pómaro y Ostula” (Hilario Topete Lara, “La costa-sierra nahua michoacana, entre el oleaje del mar, la agricultura, el turismo y el narcotráfico”, *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural* IX, núm. 9 (2017), p. 77).

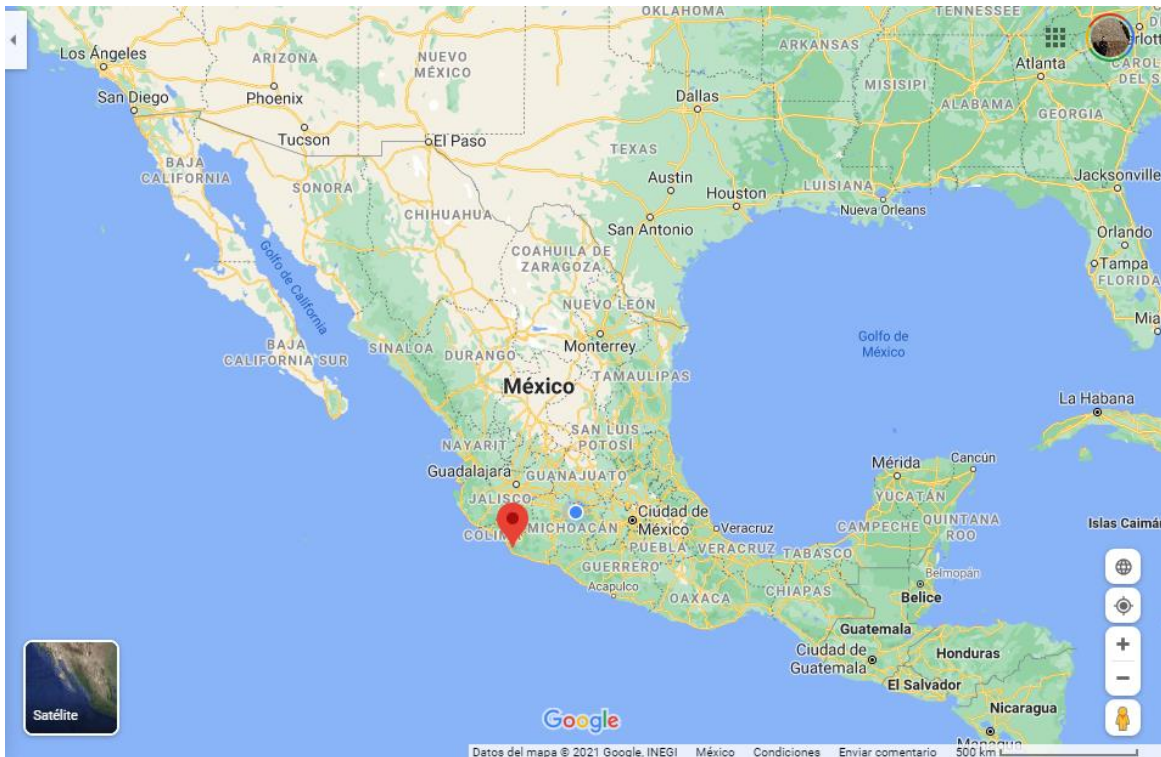


Figura 1. Localización de Santa María de Ostula. Fuente: Google Maps.

Durante mucho tiempo se construyó una representación sobre los pueblos indígenas en la que predominaba una visión inmovilista: pueblos milenarios con una cultura muy rica, pero que poco o nada había cambiado desde la época prehispánica o, en el mejor de los casos, desde la conquista.

Afortunadamente esa visión ha ido cambiando, y hoy existen investigaciones que nos muestran que se trata de pueblos en constante transformación a través del tiempo, adaptándose a los cambios que se han producido en cada momento en el medio natural y social a través de diversas estrategias.

Para mi propósito, que consiste en ayudar a comprender cómo esos cambios y permanencias han influido sobre lo que hoy se canta en las actividades religiosas en Ostula,

presentaré sólo aquella información que considero más relevante, en plena conciencia de que toda selección implica cierto grado de subjetividad.

A partir de los datos disponibles es posible trazar una línea que comienza en la época prehispánica y termina en la actualidad, ubicando ciertas coyunturas históricas que permiten avanzar un intento de periodización.

La primera coyuntura es el poblamiento nahua de la costa-sierra de Michoacán en el periodo preclásico, donde inicia el primer periodo que contemplaremos. La segunda coyuntura es el arribo de los españoles y sus aliados, y el proceso de congregaciones obligadas de la población que derivó en la fundación de la mayor parte de los actuales pueblos de la región; así inicia un nuevo periodo. Aunque el pueblo de Ostula no se mantuvo al margen de procesos de índole nacional como el movimiento insurgente, al parecer no se dio una transformación radical en su territorio ni en su modo de vida en general, por lo que la primera mitad del siglo XIX puede considerarse como la continuidad del periodo iniciado con la conquista; de esta manera, podríamos hablar de un segundo periodo largo caracterizado por cierta estabilidad por lo menos a nivel de costumbres y organización social, que culminaría con otro momento de profundas transformaciones que es la Reforma Liberal. A partir de esta coyuntura inicia un tercer periodo en el que se buscó introducir un nuevo régimen de tenencia de la tierra en la región, arribando nuevos grupos de mestizos y afectando las relaciones sociales entre viejos y nuevos actores sociales; el periodo así iniciado, desde mi punto de vista tiene su culminación en las décadas de 1970-1980 cuando, entre otras cosas, se construyó la carretera “costera” intensificándose a partir de entonces el contacto con diversos actores sociales externos, proceso que continúa hasta la actualidad.

Primer periodo. Del poblamiento nahua de la región a la irrupción hispánica.

De los pobladores originarios de esta región tenemos poca información con respecto de otros grupos más numerosos y políticamente fuertes, como los tarascos o p'urhépecha. Como suele ocurrir, además, los testimonios que se conservan son coloniales, muchas veces escritos por autoridades civiles y religiosas españolas y mestizas, hecho que implica ya un sesgo en la información que registran.

El poblamiento nahua de Michoacán se llevó a cabo hacia el año 600 a.C., en el periodo preclásico, cuando se dio la irrupción de “grupos de familias yutoaztecas, entre los cuales se encuentra el náhuatl, sobre todo para ocupar las zonas costeras de Michoacán”. A partir de investigaciones de carácter sociolingüístico-histórico se cree que tales grupos ingresaron a lo que hoy es el territorio mexicano por Sonora, Chihuahua, Durango y Sinaloa, y de allí se encaminaron hacia la costa llegando a los actuales estados de Michoacán y Guerrero entrando en contacto con otros grupos, por lo que también se ha dicho que constituyó un lugar de tránsito en el que se dieron frecuentes contactos culturales.⁵⁰

Como resultado de tales procesos, al parecer existía una pluralidad étnica y lingüística entre los pobladores de la región antes de la llegada de los españoles. Entre tales grupos estaban los autodenominados “cuitlatecos, serames, cuire, cuauhcomecas y epatlecos” que serían todos de ascendencia nahua.⁵¹

⁵⁰ Carlos Paredes, *Al tañer de las campanas. Los pueblos indígenas del antiguo Michoacán en la época colonial*, México, CIESAS, CDI, 2017, pp. 48 y 108-109.

⁵¹ Gerardo Sánchez Díaz, *La costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*, Morelia, UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas, Morevalladolid, 2001, citado por Sandra Monzoy Gutiérrez, *Los nahuas de la Costa-sierra de Michoacán*, p. 15.

En la relación de la Provincia de los Motines, fechada en 1580, se menciona que sus habitantes hablaban “en tres o cuatro maneras de lenguajes, que es su natural, y entienden casi todos la lengua mexicana generalmente, y muchos dellos la hablan, aunque corrupta”.⁵² Esto quiere decir que a pesar de tal pluralidad, usaban todos el náhuatl como *lingua franca* para comunicarse.

Según se infiere de las fuentes, se trataba de grupos autónomos. En la relación de la Provincia de Motines se dice que “en tiempo de su gentilidad se averigua que nunca fueron sujetos a ningún señor natural, ni unos a otros se sujetaban; y así se halló en ellos, cuando los conquistadores los sujetaron”.⁵³

Se tiene noticia de que los pueblos de la región en ocasiones estaban en guerra unos con otros, como los de Cuzcaquauhtla que peleaban contra los de Maquilí, Aquila y Tlatictla. En otras ocasiones eran acometidos por los tarascos, los cuales “les entraban y cautivaban, mataban y comían”.⁵⁴

Aunque otras interpretaciones señalan que la región estuvo bajo dominio de los tarascos entre 1460 cuando habría sido conquistada por Tzitzipandacuare y 1480-1520 cuando se habrían perdido estos territorios durante el gobierno de Zuangua.⁵⁵ Se ha señalado también que la frontera del señorío tarasco era móvil, y que algunos pueblos cercanos como

⁵² Juan Alcalde de Rueda, “Relación de la Provincia de Motines”, (27 de mayo de 1580), en *El Gran Michoacán. Descripciones y poblamiento, siglo XVI*, Álvaro Ochoa Serrano (ed.), p. 370. Según el autor de esta relación, el encomendero Juan Alcalde de Rueda, estos pueblos nahuas no estaban sujetos a los Tarascos.

⁵³ *Ibidem.*, p. 375.

⁵⁴ Roberto Novella, “La costa de Michoacán, Méjico, en el siglo XVI”, en *Anales del Museo de América*, núm. 4, 1996, p. 30.

⁵⁵ *Idem.*

Quacomán (Coalcomán) pagaban tributo al cazonci (el gobernante tarasco) a la llegada de los españoles.⁵⁶

Aparentemente estos grupos no tenían una organización social y política compleja. Las fuentes señalan que no había caciques ni señores al frente del gobierno, sino que ‘respetaban por cacique y mayor... al que mejor maña se daba a sembrar gran sementera; y, como cogía mucho maíz, allegábanse convidados y, así, le respetaban por más principal que a los demás’.⁵⁷

Los pobladores se agrupaban por familias, “cada padre con su mujer e hijos por sí, apartado en algún arroyo o fuente, o sobre algún lado [del] río”,⁵⁸ es decir, en el patrón de asentamiento disperso característico de varias sociedades mesoamericanas. Se reunían solamente cuando existían peligro de enfrentamiento con los enemigos, y en esos casos “juntábanse todos en casa del mayoral y ordenaban sus concejos dellos como mejor podían, convocando a sus vecinos para que saliesen a la ayuda”.⁵⁹ Desde ese periodo debió ser importante la noción de un territorio propio de cada grupo y por lo tanto de su defensa.

Sobre las creencias y prácticas religiosas de estos pueblos, las fuentes también son sumamente escuetas. Según el autor de la relación de la Provincia de Motines, cada pueblo tomaba el nombre del “ídolo” que tenían, que generalmente era representado por algún

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Claudia Espejel, “Diversidad cultural en el Reino Tarasco. Ensayo comparativo a partir de las *relaciones geográficas del siglo XVI*” en *Unidad y variación cultural en Michoacán*, Roberto Martínez, Claudia Espejel, Frida Villavicencio (ed.), Zamora, El Colegio de Michoacán, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, p. 102.

⁵⁸ Claudia Espejel, “Diversidad cultural en el Reino Tarasco”, p. 102.

⁵⁹ *Idem.*

animal. De esta manera, se dice que Ostula llevaba tal nombre “por ser el ídolo de aquel pueblo de aparecerse en la forma del animal llamado oztol”.⁶⁰

Según la misma fuente, cada año, en la fiesta de esa deidad –no se señala en qué día o época del año se llevaba a cabo–, “concurrían las gentes de todo este río y contribuían en llevar caza y montería para los banquetes y el pueblo hacía cantidad de vino y comidas para todos”. En el ritual se sacrificaba a algún cautivo para ofrecer su corazón y su sangre al “ídolo” junto con “perfumes de copal”, y después “bailaban, comían y bebían hasta que caían de puros beodos. Y esto mismo hacían en Motin y Pomaro, etc.”.

De ello se infiere que la fiesta de la deidad de cada pueblo congregaba a sus habitantes, quienes tenían el compromiso de contribuir para la realización del banquete. Es posible ver cierta continuidad en esta práctica, dado que también actualmente algunas fiestas congregan no sólo a los habitantes de Ostula, sino de los pueblos y rancherías vecinos; la comida con carácter comunitario y las aportaciones para que se lleve a cabo ésta también son un elemento de continuidad, que actualmente se dan a través de mecanismos como el sistema de cargos, el sistema de faenas, etc.

⁶⁰ *El Gran Michoacán. Descripciones y poblamiento, siglo XVI*, p. 376. Según el vocabulario en lengua náhuatl o “mexicana” del franciscano fray Alonso de Molina, el término *oztoa* u *oztova* significa “raposa”, es decir, el marsupial conocido también como zarigüeya. Sin embargo también es posible que el autor de este texto se haya confundido, pues el término *oztol* significa “Cueva o caverna” y *oztola* es un “lugar cavernoso y lleno de cuevas”, que parece el origen más posible. Véase Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*, tomo II, México, En Casa de Antonio de Spínosa, 1579, f. 78v.

Segundo periodo. De la irrupción hispana a la Reforma Liberal.

El arribo de los españoles y sus aliados a la costa de Michoacán se produjo en 1522 por dos motivos principalmente: uno de ellos fue la búsqueda de las riquezas minerales de las que dieron noticia los tarascos; el otro, la obsesión de Hernán Cortés por emprender nuevas exploraciones y conquistas a través de la “Mar del Sur”, para lo cual fundó la Villa de Zacatula y estableció allí un astillero.⁶¹

Teniendo noticia acerca de las riquezas de Michoacán y la costa, Hernán Cortés ordenó la realización de exploraciones por aquellos territorios y, antes de repartir encomiendas entre sus soldados, se otorgó a sí mismo algunos pueblos en encomienda, incluida la ciudad de Tzintzuntzan, capital del señorío tarasco. Comenzó también la explotación de los recursos mineros en Colima y el sur de Jalisco aprovechando la mano de obra de los indios de Charo, Huaniqueo, Naranja, Tiripetío y Taximaroa,⁶² así como población de origen nahua.⁶³

No existe información acerca de la manera en que los españoles sujetaron a su dominio a los señoríos de la costa sierra pues, como se ha mencionado, eran independientes del señorío tarasco. Pero en 1524 Cortés ordenó el reparto de encomiendas entre algunos de

⁶¹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 165; Carlos Paredes, *Al tañer de las campanas*, pp. 127-128 y 131-132. Desde 1520 Moctezuma había informado a Cortés sobre la localización de las minas desde las que proveían de oro y plata en la provincia de Zacatula, hacia la Mar del Sur. Se sabe también que la sierra costera de Michoacán y Colima era la principal fuente de metales preciosos para el señorío tarasco (véase Roberto Novella, “La costa de Michoacán, Méjico, en el siglo XVI”, p. 28).

⁶² Carlos Paredes, *Al tañer de las campanas*, pp. 132-133.

⁶³ *Ibidem.*, p. 109.

los conquistadores establecidos en las villas de Zacatula y Colima, incluyendo a los pueblos establecidos en esta región que fue nombrada como la Provincia de los Motines.⁶⁴

El encomendero de Ostula y Coxumatlán, Juan Alcalde de Rueda, escribía en 1580 que estos pueblos no habían sido conquistados por medio de la guerra “sino por halagos y buenas razones”.⁶⁵ Aunque esa aseveración es discutible porque tenemos noticias de que los señoríos de la costa tenían guerra con los tarascos en la época prehispánica, y sabemos además que fueron precisamente los tarascos quienes combatieron al lado de los españoles comandados por Gonzalo de Sandoval para sujetar a los indios de Colima,⁶⁶ lo que también pudo ocurrir en la costa-sierra.

Como es sabido, la encomienda era una institución implementada por los jefes militares españoles para sujetar a la población indígena y premiar los servicios de los conquistadores. El encomendero podía disponer de la población indígena de determinados pueblos para que trabajaran para él en las tierras de cultivo o en las minas, además de percibir el pago del tributo. A cambio, el encomendero debía procurar la enseñanza de la doctrina cristiana y la administración de los sacramentos a sus encomendados.⁶⁷

En la práctica, muchos encomenderos procuraron obtener riquezas de manera rápida haciendo trabajar largas jornadas a los indios, hecho que, junto con las epidemias llegadas también con los europeos, implicó una gran mortandad en la población. Se sabe que

⁶⁴ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 167.

⁶⁵ Juan Alcalde de Rueda, “Relación de la Provincia de Motines”, p. 375.

⁶⁶ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 165.

⁶⁷ Carlos Paredes, *Al tañer de las campanas*, pp. 131-132.

existieron brotes de rebelión en la costa en los años de 1526-1528 y 1530-1532, en resistencia principalmente al trabajo en las minas.⁶⁸

Para lograr un mayor control de la población y facilitar tanto el control de la mano de obra como el proceso de evangelización, en la segunda mitad del siglo XVI se estableció una política de “congregaciones” consistente en reunir o “congregar” a la población que vivía dispersa en pueblos fundados para este fin,⁶⁹ siguiendo el modelo de asentamiento europeo, si bien en la región de la costa-sierra este modelo no se impuso del todo. El citado encomendero Juan Alcalde de Rueda relata que el virrey Antonio de Mendoza ordenó al alcalde de Colima y de Motines, Hernando de Alvarado,

Que los pueblos que estuviesen en quebradas y arcabucos y lugares no acomodados, que les sacase de allí y poblasen partes y sitios de buenos asientos donde pudiesen ser visitados de sus curas y religiosos y de las justicias de su Majestad. Y así el dicho Alvarado, con el mejor acuerdo y consejo que pudo, mudó los dichos pueblos de sus antiguos sitios a donde al presente están por mejores asientos y lugares.⁷⁰

Aunque en la tradición oral los pobladores refieren el año 1531 como el de la fundación de Ostula, esa fecha responde más bien a motivos simbólicos relacionados con las apariciones de la Virgen de Guadalupe –patrona actual de esta comunidad– en el cerro del Tepeyac, cerca de la Ciudad de México.⁷¹

⁶⁸ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 168.

⁶⁹ *Ibidem.*, pp. 168-169; Carlos Paredes, *Al tañer de las campanas*, p. 109.

⁷⁰ Juan Alcalde de Rueda, “Relación de la Provincia de Motines”, p. 370.

⁷¹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 168.

En realidad no se tiene una fecha certera para la fundación colonial del pueblo de Ostula, aunque según Gledhill existe un documento escrito en náhuatl en 1532 que señala que se fundó con indios de los pueblos de Pómaro, Maquilí e Ixtlahuacán cuando exploraron el río Ostula buscando un lugar para asentarse.⁷²

Es muy poco probable que el grupo fundador haya elegido el sitio sin el visto bueno del encomendero y de las autoridades españolas, en este caso específicamente el alcalde de Colima y Motines, como mencioné líneas atrás. Pero es un hecho que la elección del sitio y la mudanza de la población indígena debió ser fruto de una negociación entre el encomendero, las autoridades españolas y los líderes indígenas, conocidos generalmente como caciques.⁷³

Al parecer el auge minero de la región duró sólo unas décadas, y ya en la segunda mitad del siglo XVI había cobrado importancia el cultivo del cacao. También se habían introducido otras actividades como la cría de ganado mayor y menor. Estas actividades, introducidas por los españoles, también fueron asumidas por los indios, aunque en menor escala, pues su actividad principal continuaba siendo el cultivo de la tierra, especialmente el maíz y los productos de la milpa.⁷⁴ Juan Alcalde de Rueda señala en 1580 que “algunos indios tienen cacaotales; es tierra de ciruelas, magueyes, plátanos, aguacates, tomates y ají y maíz, frijoles, algodones, aunque no con mucha cantidad por la estrechura de la tierra”.⁷⁵ Como se puede advertir, para entonces los naturales ya no sólo cultivaban los productos endémicos de

⁷² *Ibidem.*, p. 169.

⁷³ Véase al respecto Federico Fernández Christlieb y Pedro Sergio Urquijo Torres, “Los espacios del pueblo de indios tras el proceso de Congregación, 1550-1625” en *Investigaciones Geográficas (Mx)*, núm. 60(2006), pp. 145-158.

⁷⁴ Véase Gerardo Sánchez, *La costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*, pp. 60-62.

⁷⁵ Juan Alcalde de Rueda, “Relación de la Provincia de Motines”, p. 374.

la tierra, sino que habían adoptado también varios productos traídos de otros lugares como el plátano o el algodón.

Como fruto de la promulgación de las Leyes Nuevas en 1542 poco a poco desapareció el régimen de encomienda en el centro y occidente de la Nueva España, aunque todavía en 1618 aparece Ostula como encomienda a cargo de Juan Allo.⁷⁶ De acuerdo con Gledhill y Peter Gerhard para 1658 no existían ya encomiendas en la jurisdicción.⁷⁷ A partir de entonces todos los pueblos de la región estuvieron sujetos a la corona, a quien pagaban tributo, y respondían a las autoridades españolas que gobernaban en nombre del rey. Fue entonces cuando Ostula debió convertirse en una república de indios, y debió constituirse un cabildo que fungió como la autoridad civil en el pueblo; a los integrantes de estos cabildos se les conocía como oficiales de república y eran electos anualmente.

Aunque en ocasiones la relación entre las comunidades nahuas y las autoridades españolas fue conflictiva, se puede hablar también de un pacto por medio del cual el territorio de aquellas era reconocido mientras que sus habitantes pagaban el tributo y prestaban otros servicios a la corona. Se sabe, por ejemplo, que “la mayoría de estos pueblos formaban la compañía de flecheros con la propia población india, mestiza y mulata con sus capitanes, tenientes, alféreces, sargentos, cabos y demás, cuya labor era la de guardar y vigilar las costas de la mar del sur, ‘dispuestos a la defensa de cualquier invasión’, labor que les permitía pagar a cambio la tercera parte del tributo obligatorio”.⁷⁸

⁷⁶ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 172.

⁷⁷ Peter Gerhard, *A Guide to the Historical Geography of New Spain*, Cambridge, Cambridge University, 1972, citado por John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 172.

⁷⁸ Carlos Paredes, *Al tañer de las campanas*, p. 213.

Otro aspecto a destacar es la presencia de una población multiétnica en la región debido a que durante el proceso de colonización los españoles llevaron consigo esclavos de origen africano y grupos indígenas de otras regiones para el trabajo en las minas y en el campo. Por ello, desde temprano se puede hablar de un aislamiento sólo relativo de las comunidades nahuas de la costa-sierra, pues mantenían relaciones de diversos tipos con aquella población de distinto origen étnico.

Más que realizar un recuento detallado de las actividades productivas en la región durante la época colonial, lo que me interesa es dar cuenta de las profundas transformaciones que trajo consigo la irrupción en el siglo XVI de conquistadores, funcionarios, encomenderos, frailes y clérigos españoles, acompañados además de indios de otras regiones como el Altiplano central y de personas de origen africano.

Las formas de gobierno, los asentamientos en los que vivía la población, su organización social y política, las relaciones sociales entre los indios y con los actores sociales que llegaron de fuera, la posesión y explotación de la tierra y los recursos naturales, las actividades productivas, todo se vio transformado de manera radical a partir de esta coyuntura. La dominación y las estrategias de resiliencia de las comunidades dominadas articulan un modelo social radicalmente nuevo.

El establecimiento de las creencias y prácticas cristianas en Ostula y la región.

Al parecer fueron los franciscanos quienes arribaron por primera vez a la costa de Michoacán, realizando una primera labor de predicación itinerante y de cristianización de la población

indígena ya en la década de 1520. Tanto Diego Muñoz como Isidro Félix de Espinosa mencionan a fray Pedro de las Garrovillas realizando esta labor en Zacatula y la Provincia de los Motines.⁷⁹

Los religiosos de la Orden de Ermitaños de San Agustín desarrollaron asimismo actividad misional en la región a partir de 1538, cuando se fundó el convento de Tacámbaro desde donde los agustinos emprendieron la cristianización de la Tierra Caliente michoacana, fundando algunas doctrinas en la costa.⁸⁰ Entre los religiosos que acudieron a la costa se nombra principalmente a fray Francisco de Villafuerte y a fray Juan Bautista Moya.

De acuerdo con el cronista agustino fray Diego de Basalenque los primeros agustinos que fueron a la costa “ya sabían muy bien [...] las lenguas tarasca y mexicana que es la corriente de esta tierra” y en esas lenguas desarrollaban la predicación. Además nos habla de la participación de los religiosos en las políticas de congregación de los indios en pueblos, que fue fundamental para el proceso de cristianización: “y en llegando escogían la población más acomodada, donde concurrían todos, y se bautizaban, y oían misa; y el demonio quedaba vencido”.⁸¹

El proceso de congregaciones significó una refundación no sólo del pueblo como espacio físico, sino también de los lazos sociales y de la identidad de los pobladores. Enrique Florescano afirma que la constitución de estos nuevos pueblos de indios se basó en tres elementos principales: la imagen del santo titular, como protector de la comunidad; la iglesia,

⁷⁹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 173-174.

⁸⁰ Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989, p.54. Basalenque menciona las doctrinas de Nocupétaro, Sirándaro, Pungarabato, Cusio, Cutzamala, Ajuchitlán y Aguacana (La Huacana), así como algunas poblaciones de la costa del sur como “los Aputzahualcos, los Motines, Tzacatula, y las poblaciones que corren hasta Colima”.

⁸¹ Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, pp. 54-55. El demonio, claro está, significa en este contexto las creencias religiosas y organización social precedentes.

como centro simbólico y ritual que era la casa de los santos pero también de los fieles que asistían a este espacio; y el territorio, que era propiedad al mismo tiempo de la comunidad y del santo titular.⁸²

En torno a estos tres elementos la nueva comunidad encontró la articulación una cohesión y estos elementos fueron la base de la creación de una nueva memoria y de una nueva identidad que era al mismo tiempo –no exenta de importantes tensiones– cristiana e indígena. Esa nueva memoria tomó como punto de partida la conversión al cristianismo –sin que ello significara el abandono total de creencias y prácticas de carácter prehispánico–, la fundación colonial del pueblo y la “llegada” del santo patrono, a veces por medio de apariciones milagrosas.

Entre los indicios más interesantes que aporta Basalenque –que en otras crónicas no aparecen explícitamente– encontramos la mención de que los religiosos no iban solos, sino acompañados de catequistas y sacristanes “hábiles” con cuya ayuda lograron “adoctrinar” en poco tiempo a la población, impartiendo el bautismo en las Pascuas.⁸³ Entre las habilidades que estos indios desarrollaron, como veremos, estaban precisamente los saberes litúrgicos y musicales.

Las doctrinas de indios fundadas en la costa estuvieron bajo el control agustino casi treinta años, hasta 1567, cuando el provincial fray Juan de Medina Rincón hizo entrega de

⁸² Enrique Florescano, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Aguilar, 1998.

⁸³ Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, pp. 54-55.

las mismas al segundo obispo de Michoacán, don Antonio Ruiz de Morales, por lo que desde entonces se convirtieron en beneficios administrados por clérigos seculares.⁸⁴

Ya en 1560 el primer obispo de Michoacán, don Vasco de Quiroga había nombrado a Francisco Ruiz, clérigo presbítero, como cura y vicario en los pueblos de Maquilí y Quacomán, bajo poder de la corona, así como Coxumatlan y Ostutlan “que están encomendados en Joan Alcalde, vecino de la villa de Colima”. Al nuevo cura le daba facultad, además, para administrar los sacramentos “en su comarca, donde no haya quien administre los Santos Sacramentos y haya necesidad de la administración de ellos”.⁸⁵ Este nombramiento inauguró formalmente la presencia del clero secular en la región, y quizá constituyó un elemento de presión para los agustinos que siete años después renunciaron a las doctrinas, como he mencionado.

Pocos años después, en una relación de los clérigos del Obispado de Mechuacan hecha por el obispo don Antonio Morales de Molina en 1571, se menciona que la costa de la Mar del Sur estaba repartida en dos vicarías, una de ellas atendida por el padre Diego de Soria “clérigo de España, buen latino, ha oído cánones, gran lengua mexicana y buena cuytlateca” y la otra por el padre Antonio de Ayala “clérigo de España, gran lengua mexicana y buen latino”.⁸⁶

⁸⁴ Ricardo León Alanís, *Los orígenes del clero y la Iglesia en Michoacán*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1997, p. 78. Según el prelado agustino, la decisión de abandonar las doctrinas de indios de esa región se debió al intento de evitar que se relajaran las costumbres de los religiosos, pues el clima y la lejanía de las doctrinas no les permitían apegarse a las normas de la orden y de la provincia.

⁸⁵ “Nombramiento del padre Francisco Ruiz, como cura y vicario de los pueblos de Maquilí y Quacomán, 1560” en *La jurisdicción civil y eclesiástica de Coalcomán en el siglo XVI. Tres documentos*, Gerardo Sánchez Díaz (introd. y selección), Morelia, Morevalladolid, 2003, p. 17.

⁸⁶ “Relación de los clérigos del Obispado de Mechuacan hecha por el Obispo Don Antonio Morales de Molina en 1571”, en *El Gran Michoacán. Descripciones y poblamiento, siglo XVI*, p. 33.

Por su parte en 1582 fray Juan de Medina Rincón, ya en calidad de obispo de Michoacán, menciona un beneficiado llamado Diego de Ortega, asentado en el pueblo de Zacatula, además de “cinco clérigos, repartidos en comarca” para adoctrinar e impartir los sacramentos a varios pueblos de indios asentados a lo largo de la costa, así como “a los negros y gente de servicio que hay en las huertas de cacao y en algunas estancias de ganado que hay por allí, aunque muy pocas”.⁸⁷

En 1631 Ostula dependía de la parroquia establecida en Maquilí. El cura en turno menciona que en ese pueblo había una ermita, indicando posiblemente que el templo era pequeño. Los servicios del cura se pagaban con el producto de una huerta de cacao que esta ermita poseía. Tales servicios consistían en la celebración de una misa cantada los sábados, cuando el beneficiado visitaba el pueblo, y por cada misa recibía dos pesos. También acudía el cura a la celebración de la fiesta patronal, el día de “la Concepción de Nuestra Señora”.⁸⁸

Es posible que estos bienes de la iglesia o ermita fueran administrados por los llamados servidores o “serviciales” del templo. Cargos como el de fiscal, sacristanes, cantores, etc. quizá existieron ya en aquella época para cuidar del templo y las imágenes, enseñar la doctrina, participar en el culto y vigilar que los feligreses cumplieran con sus obligaciones religiosas en ausencia del sacerdote.

⁸⁷ Juan de Medina Rincón, “Relación que su Majestad manda se envíe a su Real Consejo, del Obispo de Michoacán”, en *Michoacán en la década de 1580*, J. Benedict Warren (ed.), Morelia, UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000, p. 39.

⁸⁸ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 181.

Al respecto Lorenzo Lebrón de Quiñones, visitador de la Provincia de Colima, informaba al rey en 1554 que los religiosos y clérigos

para todo lo tocante a la iglesia, se pusieron y señalaron indios hábiles para cada oficio, procurándolos como dicho es de otras partes para el dicho efecto, unos para que tuviesen cargo de llamarlos y traerlos, otros tuviesen cargo de la iglesia de barrer y fregar y guardar todo lo tocante a la iglesia dejándoles para ello arcas y llaves, y que tañesen a la oración y a las ánimas del purgatorio y cerrasen las puertas de la iglesia, y mayordomo para que tuviese cargo, cuenta y razón de lo que la iglesia tuviese y limosnas que se ofreciesen, dándoles libro y orden y razón de cómo y en qué lo habían de gastar y por cuyo mandado.⁸⁹

También las autoridades civiles tenían cierta injerencia en la vida religiosa del pueblo, pues administraban la llamada “caja de comunidad” donde se guardaban los fondos comunales que servían principalmente para financiar la celebración de festividades principales como las tres pascuas (Navidad, Resurrección y Pentecostés), la fiesta patronal y el *Corpus Christi*. Como ha explicado Dorothy Tanck, “los ingresos a la caja de comunidad provenían de una contribución obligatoria del producto del cultivo de cierta cantidad de las tierras comunales, del arrendamiento de terrenos sobrantes del pueblo y, desde mediados del siglo XVIII, del pago de un real y medio por cada tributario”.⁹⁰

⁸⁹ Ernesto de la Torre Villar, “Algunos aspectos acerca de las cofradías y la propiedad territorial en Michoacán” en *Estudios de historia jurídica*, México, UNAM, 1994, p. 148.

⁹⁰ Dorothy Tanck de Estrada “Los bienes y la organización de las cofradías en los pueblos de indios del México colonial. Debate entre el Estado y la Iglesia”, en *La Iglesia y sus bienes. De la amortización a la nacionalización*, María del Pilar Martínez López-Cano, Elisa Speckman Guerra y Gisela von Wobeser (coord. e introd.), México, UNAM, 2004, p. 36.

Otra de las instituciones que contribuyó al culto en los pueblos de indios, introducida por los clérigos y religiosos en el Nuevo Mundo, es la cofradía,⁹¹ que fue fundamental también para la cohesión social y la expresión de la religiosidad popular. Estas cofradías se agrupaban en torno a una imagen concreta, principalmente la del santo patrono, pero podía haber otras cofradías con su propia imagen titular.

Es el caso de Ostula, donde se conoce de la existencia de al menos dos cofradías en el periodo colonial, aunque las noticias ya se sitúan en el siglo XVIII. En el año de 1765 el cura de Maquilí informaba sobre la presencia de una cofradía de la Virgen de la Natividad, que tenía una capilla y altar propios, y que daba al cura dos pesos por la celebración de las misas de los sábados además de seis mantas al año para su manutención.⁹² Pocos años después, en 1789 hay datos de una cofradía de la Limpia Concepción que contaba con bienes propios para el sostenimiento del culto a esta advocación mariana: “100 reses, 100 caballos y 30 mulas aparejadas”.⁹³ La existencia hasta la actualidad de una ranchería denominada “La Cofradía de Ostula” puede ser indicio de que estas tierras pertenecían a alguna de esas dos cofradías, posiblemente la de la Concepción, dado que era la que contaba con cabezas de ganado.⁹⁴

Las cofradías desempeñaban varias funciones en la práctica. Eran un espacio de sociabilidad que disfrutaba de cierta autonomía con respecto de las autoridades pues tenían y administraban sus propios bienes. Para sus miembros constituían la posibilidad de disfrutar

⁹¹ Ernesto de la Torre Villar, “Algunos aspectos acerca de las cofradías y la propiedad territorial en Michoacán”, p. 148.

⁹² John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 188.

⁹³ Ernesto de la Torre Villar, “Algunos aspectos acerca de las cofradías y la propiedad territorial en Michoacán”, p. 148.

⁹⁴ En la región hay otros poblados con topónimo similar: La Cofradía de Juárez y la Cofradía de Morelos, ambos en el vecino y muy cercano estado de Colima, lo que posiblemente es indicio de que en la región existieron estas organizaciones religiosas y poseyeron tierras propias.

de ciertos beneficios espirituales y materiales como ciertas indulgencias, y el pago de sus gastos funerarios por parte de la cofradía así como la celebración una misa cuando fallecieran.⁹⁵ Además, la cofradía permitía a sus integrantes ganar prestigio en la comunidad a través del acceso a cargos como el de mayordomo, como se llamaba generalmente a la persona que encabezaba al grupo religioso.

Las cofradías, como vimos, contribuían al sostenimiento del culto pagando al cura por sus servicios; pero también erogaban otros gastos como el pago a los cantores y a los danzantes en algunas fiestas, la comida comunal en los días festivos, así como la compra de cera, pirotecnia y otros productos necesarios para la celebración de las festividades o para el culto cotidiano. Es necesario también considerar algunas prácticas concretas llevadas a cabo por los cofrades, como las procesiones o el rezo y el canto colectivo a través de los cuales se comunicaban con el plano de lo sagrado, especialmente con su advocación titular.⁹⁶ En síntesis, es importante el papel que las cofradías asumieron más allá del plano económico y de creencias religiosas, contribuyendo de forma importante en los modos simbólicos de articulación de los individuos en la estructura de comunidad y en la identidad colectiva.

En el marco de las llamadas “reformas borbónicas”, a partir de 1766 hubo cambios en la política de la corona española que afectaron tanto a las repúblicas de indios como a las cofradías, sobre todo respecto de los bienes que administraban, lo que tuvo repercusiones en las festividades que por costumbre se celebraban en las comunidades.⁹⁷ No contamos con

⁹⁵ Dorothy Tanck de Estrada “Los bienes y la organización de las cofradías”, p. 34.

⁹⁶ Aunque la documentación no es explícita en este sentido para el caso concreto de Ostula, es posible inferirlo dado que parece haber sido la constante entre las cofradías novohispanas de las cuales tenemos información.

⁹⁷ David Carvajal López, “La reforma de las cofradías en el siglo XVIII: Nueva España y Sevilla en comparación”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 48 (2013), pp. 3-33. Véase también Dorothy Tanck de Estrada, “Las tres principales fiestas religiosas en los pueblos de indios, según los reglamentos de los bienes de comunidad, 1765-1821”, en *La Iglesia católica en México*, Nelly Sigaut (ed.), Zamora, El Colegio de

información acerca de cómo se vivió en Ostula este proceso, pero podemos inferir que aquí también se dieron cambios en el número de fiestas celebradas, en los gastos erogados en las que tuvieron continuidad, y en la propia autonomía de la comunidad, los oficiales de república y los miembros de las cofradías para la administración de los bienes que sostenían aquellos gastos.

Tercer periodo. De la Reforma Liberal a las décadas de 1970-1980.

El surgimiento de México como país independiente con respecto de la corona española data de 1821 cuando se firmó el acta correspondiente. Sin embargo, la sociedad mexicana conservó aún su estructura corporativa de Antiguo Régimen durante poco más de tres décadas, incluyendo la existencia de las repúblicas de indios con sus cabildos, así como de las cofradías.

Sin embargo, las divisiones políticas e ideológicas que enfrentaron a monárquicos y republicanos, centralistas y federalistas, conservadores y liberales, se fueron radicalizando. El grupo liberal veía en las corporaciones de Antiguo Régimen, en sus bienes y en sus fueros, un obstáculo para su proyecto político que incluía la subordinación de la Iglesia al Estado, la desamortización de los bienes eclesiásticos para ponerlos en circulación y favorecer la propiedad individual, así como la formación de ciudadanos iguales ante la ley.

Con estos propósitos, entre otros, se pusieron en marcha un conjunto de disposiciones conocidas como Leyes de Reforma, las primeras en 1833-34 impulsadas por Valentín Gómez

Michoacán, Secretaría de Gobernación-Subsecretaría de Asuntos Jurídicos y Asociaciones Religiosas. Dirección General de Asuntos Religiosos, 2009, pp. 369-392.

Fariás, seguidas de las que se dictaron en la década de 1850 por Sebastián Lerdo de Tejada, ministro de Hacienda, y por el presidente Benito Juárez. La aplicación de estas disposiciones afectó a todas las corporaciones, y algunas de ellas reaccionaron llegando incluso a desencadenar una serie de conflictos que duraron varios años entre cuyos episodios se encuentra la Guerra de Reforma (1857-1861), así como el efímero imperio de Maximiliano de Habsburgo (1864-1867). El triunfo definitivo del grupo liberal en 1867 hizo irreversibles las medidas dispuestas por las Leyes de Reforma.

Entre estas disposiciones estaba la supresión de las cofradías, que posiblemente para Ostula supuso la desaparición de sus dos grupos y la enajenación de sus tierras y propiedades. Es posible que a partir de entonces se haya configurado un sistema de cargos o mayordomías que constituye el antecedente del que hoy podemos observar en la comunidad.

Los ayuntamientos también sufrieron la enajenación de las tierras y capitales que administraban. En consecuencia, cabildos indígenas como el de Ostula perdieron también capacidad económica entre otras cosas para acudir al financiamiento de las fiestas, como era costumbre desde la época colonial.

Pero quizá lo más grave para los pueblos indígenas de la región fue la desaparición de la comunidad indígena como entidad jurídica, y los intentos por parte de las autoridades de repartir las tierras comunales en beneficio de la propiedad privada individual. Esto ocasionó la migración de mestizos provenientes de Jalisco, Colima y otros puntos hacia la región, buscando hacerse con tierras sobre todo para la ganadería.

En algunos pueblos vecinos como Coalcomán se logró repartir toda la tierra, desapareciendo completamente la comunidad indígena. Otros pueblos, entre ellos Ostula,

lograron defenderse jurídicamente y conservar el régimen comunal de tenencia de la tierra hasta el siglo XX, aunque no sin fuertes tensiones con las autoridades, con pueblos vecinos como Coire, y con los rancheros mestizos que se asentaron de manera cada vez más numerosa en la región.

Además de las de carácter legal, los pobladores de Ostula tomaron otras medidas como el establecimiento de asentamientos en diversos puntos de su territorio para evitar que los mestizos ocuparan las tierras alegando que no estaban habitadas ni eran aprovechadas.

El periodo conocido como Porfiriato (1876-1919) supuso una cierta relajación en las tensiones entre la Iglesia y el Estado, y permitió un respiro a los fieles católicos. Sin embargo, tampoco en ese momento se revirtieron la mayor parte de las medidas emanadas de las Leyes de Reforma.

En 1910 estalló la Revolución mexicana, y justo en esos años (1910-1911) se constituyó el municipio de Aquila, del cual Ostula pasó a ser una tenencia, como lo es hasta el presente.⁹⁸ Aquila, la cabecera municipal, era ya para entonces un pueblo mestizo, lo que reviste importancia porque implica que los recursos económicos y el mayor peso político han estado concentrados allí, hecho que ha ocasionado no pocos conflictos entre la cabecera y las tenencias de carácter indígena.

En el periodo posrevolucionario, especialmente durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas, se llevó a cabo un nuevo proceso de repartición de tierras conocido como la Reforma Agraria, hecho que enfrentó en varios lugares a quienes exigían una parcela a título individual y a quienes defendían el régimen de tenencia comunal de la tierra.

⁹⁸ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 209.

Los más viejos informantes de John Gledhill recordaban que antes de 1939 aún se le llamaba cabildo a la estructura de gobierno en el pueblo, y al parecer se trataba de un modelo híbrido entre las autoridades de la tenencia y los antiguos oficiales de república de los cabildos coloniales, pues desempeñaba a la vez funciones civiles y religiosas; de allí que Gledhill lo llame “cabildo cívico-religioso”. A la cabeza estaba el jefe de tenencia, había cuatro jueces civiles que se ocupaban de casos como el homicidio o disputas por bienes, y eran auxiliados por tres “cabecillas” o consejeros; mientras que los asuntos religiosos estaban a cargo de cuatro jueces de la iglesia “también apoyados por sus cabecillas”. Gledhill considera, por tanto, que en la práctica el poder “real” era ejercido por los cabecillas que eran no precisamente un consejo de ancianos sino “hombres de discernimiento” que decidían quiénes debían ser nombrados para ocupar los cargos supradichos.⁹⁹

No conocemos los pormenores de cómo se dio el paso de la propiedad comunal de la tierra a la formación de una “comunidad agraria”, pero sabemos que después de 1939 – cuando terminó el periodo de gobierno del general Lázaro Cárdenas– se constituyó como tal y estaba a cargo de un Comité Particular Administrativo con sus propias autoridades: presidente, secretario y tesorero. Sin embargo, en 1964 se reconoció de nuevo la propiedad comunal a través de la Confirmación y Titulación de Bienes Comunales, desapareciendo la anterior estructura administrativa y siendo elegido en su lugar el Comisariado de Bienes Comunales junto con un Comité de Vigilancia.¹⁰⁰

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 210. Gledhill define a los cabecillas como figuras masculinas con autoridad gracias a su capacidad de manejo retórico de la lengua y a su capacidad de “deliberación” “cuyos juicios podrían guiar a su comunidad de una manera sagaz y eficaz”.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 209.

De acuerdo con Gledhill, la sustitución del antiguo cabildo por las formas de organización civiles y agrarias impuestas por el Estado alteró la organización social, las formas de acceso a los cargos y el ejercicio del poder en los pueblos indígenas de la región. Los cabecillas o “mandaderos” fungían como representantes de la comunidad ante las autoridades y las élites no indígenas (como los rancheros mestizos que tenían intereses en la región), y en este periodo algunos de ellos aprovecharon sus conexiones políticas para obtener beneficios individuales en detrimento de las tierras y recursos de sus pueblos, o convirtiéndose en caciques que gestionaban apoyos y recursos según una lógica clientelar.¹⁰¹

Cuarto periodo. De la construcción de la carretera costera a la actualidad.

En las décadas de 1970 y 1980 se construyó la carretera federal número 200, conocida popularmente como la “costera”. La intención del gobierno consistió principalmente en conectar el puerto Lázaro Cárdenas –fundado en 1931, pero que en 1973 se abrió a la navegación– con el estado de Colima.

Una vez abierta la carretera al tráfico vehicular, constituyó una conexión mucho más rápida entre los pueblos que bordeaban la costa del Pacífico en ese tramo, posibilitando entre ellos la comunicación y el comercio y ampliando las posibilidades de trabajo y educación, entre otros posibles beneficios.

Pero también ocasionó la llegada de una nueva ola de forasteros, algunos de manera temporal en calidad de turistas, actividad que por entonces estaba creciendo a nivel nacional;

¹⁰¹ Cfr. John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 212-213.

otros de carácter permanente para hacerse con tierras de explotación agrícola y/o ganadera, o bien para establecer minas en la región. La dinámica establecida a partir de entonces continúa hasta la actualidad, por lo que en las siguientes líneas hablaré desde el presente, haciendo también referencia a procesos y acontecimientos del pasado reciente.

Políticamente, esta comunidad pertenece al municipio de Aquila. En Ostula existe una Jefatura de Tenencia que depende de la presidencia municipal de Aquila, pero en la práctica la máxima autoridad es la asamblea comunal; no es poco relevante el dato, puesto que hemos visto que en el pasado también se dio este modelo híbrido.

Quizá como una continuidad del patrón de asentamiento disperso característico de Mesoamérica, que en esta región no pudo transformarse del todo durante la época colonial,¹⁰² Ostula está formado por un pueblo principal, Santa María de Ostula, y por una numerosa serie de poblados menores o rancherías, 49 en total, en algunos de las cuales hay encargaturas del orden que responden a la Jefatura de Tenencia de Ostula.¹⁰³

Según datos del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), el municipio de Aquila tiene en total 20,275 habitantes. El pueblo de Santa María de Ostula tiene 506 habitantes; en los poblados menores que forman parte de Ostula, el número varía, pero entre los de mayor población podemos citar a La Cofradía de Ostula con 491 habitantes, La Ticla con 400 y El Duin con 244 pobladores.¹⁰⁴

¹⁰² Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, *Memorias del desencuentro. Música, danza y ritual en la costa de Michoacán*, Tesis de maestría en etnomusicología, UNAM, 2021, p. 55.

¹⁰³ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 2004, p. 23.

¹⁰⁴ Sitio web del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, disponible en http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1290/702825415983/702825415983_5.pdf, consultado el 18 de septiembre de 2020.

El clima de Ostula es cálido sub-húmedo con lluvias en verano, apto para diversas actividades productivas, algunas de las cuales se practican desde el periodo prehispánico, mientras que otras fueron introducidas en diferentes momentos históricos a partir de la conquista. La principal aún es el cultivo del maíz bajo el sistema de roza, tumba y quema,¹⁰⁵ de origen milenario. El maíz generalmente se acompaña de la siembra de otros productos tales como el chile, la calabaza y el frijol, tratándose en realidad de un policultivo de origen mesoamericano conocido como milpa. El suelo es apto también para cultivos como la jamaica, el tamarindo, la sandía, la papaya, el ajonjolí, plantas de hortaliza y plantas medicinales como el anís, el árnica o la pasiflora.¹⁰⁶

A fines del siglo XX, por presión de los cárteles de narcotraficantes, se dio gradualmente la introducción del cultivo de marihuana que constituyó una nueva fuente de recursos para algunos pobladores de la región, pero ocasionó múltiples problemas también, abandonándose parcialmente al cabo de algunos años. Según John Gledhill, quien investigó en la región en los años de 2001 y 2003, se trató de un fenómeno marginal,¹⁰⁷ aunque es posible que en años más recientes esté proliferando de nuevo por la presencia de nuevos grupos de narcotraficantes como el Cartel Jalisco Nueva Generación.

¹⁰⁵ “La roza-tumba-quema (RTQ) es un sistema itinerante de cultivo fundamentado en alternar el uso intensivo de un terreno con periodos largos de descanso. Esta técnica, consiste en derribar una sección de bosque maduro, extraer la parte maderable y la leña, dejar secar y luego quemar el resto del material vegetativo. Sobre el terreno se siembra de uno a tres ciclos anuales. Luego se permite la recuperación de la vegetación, con o sin intervención humana, durante varios años. El conocimiento de los recursos locales proporciona la base para el funcionamiento de este sistema y su racionalidad se sustenta en los descansos largos y el policultivo. Esta técnica se practica en la zona tropical del mundo desde hace aproximadamente diez mil años, aunque históricamente, no se limita a estas latitudes” (Ángel Mariano Gamero Gamero *et al.*, “Propiedades del suelo en roza-tumba-quema” en *Ecosistemas y Recursos Agropecuarios*, vol. 7, núm. 1, e2098 (2020), p. 2, disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/era/v7n1/2007-901X-era-7-01-e2098.pdf>, consultado el 3 de octubre de 2020).

¹⁰⁶ Sandra Monzoy, *Nahuas de la Costa Sierra de Michoacán*, p. 11. John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 47.

¹⁰⁷ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 32-33.

Otra actividad presente en la región es la cría de ganado mayor, bovino y caprino,¹⁰⁸ introducida desde la época colonial por los españoles según vimos, pero tempranamente apropiada también por los pueblos nahuas, si bien actualmente son principalmente mestizos de algunos pueblos vecinos quienes la practican a mayor escala.¹⁰⁹ La cría de ganado mayor y menor a pequeña escala se da sobre todo en los solares de las casas, donde las familias crían ganado aviar, bovino, porcino y vacuno, proporcionándoles productos para el autoconsumo y complementando los ingresos familiares cuando se presentan para su venta.¹¹⁰

En cuanto a los recursos forestales, la comunidad cuenta con gran variedad de árboles maderables entre los que se pueden mencionar el pino, el encino, la parota y la ceiba, cuya explotación se ha concedido en ocasiones a particulares, no sin conflictos entre los comuneros.¹¹¹ Mención aparte merece la presencia de cierta madera muy dura llamada zangualica, que también ha sido motivo de conflicto por la pretensión de algunos grupos externos a la comunidad de cortarla y comercializarla para tableros de autos de lujo.

Los recursos minerales también son diversos. En la región existen “vetas de azufre, yeso, cal, cuarzo, oro, plata y sobre todo de fierro, hoy en día explotadas por el grupo empresarial HYLSA con sede en Monterrey, que obtuvo una concesión de explotación de 20 años en 1998”.¹¹² Sobre la presencia de la mina, que está establecida formalmente en tierras de la cabecera municipal, San Miguel Aquila, existen opiniones encontradas tanto entre los pobladores de la región como en el mundo académico. Pero es un hecho que la presencia de

¹⁰⁸ Sandra Monzoy, *Nahuas de la Costa Sierra de Michoacán*, p. 11.

¹⁰⁹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 35.

¹¹⁰ Rubén Darío Núñez Altamirano, “Hacia un Análisis Histórico de la Migración en la Comunidad de la Cofradía de Ostula, Michoacán”, en *CIMEXUS*, vol. 6, núm. 1 (2011), p. 181.

¹¹¹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 331-335; Rubén Darío Núñez Altamirano, “Hacia un Análisis Histórico de la Migración”, p. 180.

¹¹² Rubén Darío Núñez Altamirano, “Hacia un Análisis Histórico de la Migración”, p. 180.

dicha mina y los trabajos de exploración que se realizan en la región han modificado también las relaciones sociales y el paisaje mismo.

La migración en busca de trabajo tanto a pueblos y ciudades vecinos como a regiones más lejanas, o a los Estados Unidos, es un fenómeno que se ha mantenido constante principalmente desde la segunda mitad del siglo XX. Las aportaciones económicas conocidas como “remesas” constituyen una entrada de dinero importante para la comunidad.¹¹³ Como es de esperarse, la movilidad de los habitantes de Ostula y de la región, y el consiguiente contacto con otros grupos, ha motivado transformaciones culturales sobre todo en las últimas décadas.

Otra actividad económica que se ha desarrollado en las últimas décadas es el turismo, que se incrementó sobre todo a partir de la construcción de la carretera costera.¹¹⁴ La convivencia de los pobladores de Ostula con turistas y viajeros nacionales y extranjeros en playas que pertenecen a la comunidad como La Ticla también ha propiciado el cambio cultural.

Como otros investigadores también han notado, a pesar de los recursos con los que cuenta Ostula existe pobreza en el pueblo y en los poblados menores que forman parte de éste. De hecho, el municipio de Aquila históricamente ha sido uno de los que presenta mayor índice de marginación.

Por ejemplo, no fue sino hasta la década de 1990 que se introdujo en el pueblo la luz y el drenaje, y por los mismos años se llevaron líneas telefónicas. En los años en que Gledhill realizó allí su investigación el servicio de internet se veía como “un sueño de un futuro

¹¹³ *Ibidem.*, pp. 187-188.

¹¹⁴ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 52-53.

todavía lejano”;¹¹⁵ actualmente la conexión a la red es una realidad gracias a que la comunidad contrató un servicio de internet satelital.

A nivel de estructura social, en Ostula y sus localidades continúa vigente en parte la descripción que realizó en 1954 José Zavala, quien afirmaba que la base de la sociedad era la familia nuclear “sustentada en elementos culturales como la obligatoriedad de matrimonio, el respeto a las autoridades comunales (generalmente hombres), normas internas sobre el trabajo agrícola, y sobre todo, en una histórica organización territorial comunitaria, con múltiples matices de lucha territorial”.¹¹⁶

Sin embargo actualmente son perceptibles ciertos cambios como la mayor valoración del papel de la mujer, o la relativización de la obligatoriedad del matrimonio. Algunos investigadores atribuyen estos cambios a elementos como la migración de los pobladores jóvenes por cuestiones de trabajo o de estudio a ciudades como Coacomán, Colima, Guadalajara o Morelia.¹¹⁷

El nivel de alfabetización en Ostula es notablemente bajo, alrededor del 10%.¹¹⁸ La educación primaria llegó al pueblo en la década de 1920 aunque la primera generación que terminó hasta sexto grado de primaria egresó en 1974.¹¹⁹ Dado que no existe una escuela de nivel secundaria en el pueblo, los jóvenes que pueden y desean continuar con sus estudios deben hacerlo en pueblos vecinos como en La Placita donde está establecida la Escuela Secundaria Federal “Lázaro Cárdenas”. En cuanto al nivel medio superior, una opción para

¹¹⁵ *Ibidem.*, pp. 27-28.

¹¹⁶ José Zavala, *et al.*, *La política indigenista en México*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1954, pp. 26-46, citado por Rubén Darío Núñez Altamirano, “Hacia un Análisis Histórico de la Migración”, p. 182.

¹¹⁷ Rubén Darío Núñez Altamirano, “Hacia un Análisis Histórico de la Migración”, p. 182.

¹¹⁸ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 27.

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 25.

los jóvenes de Ostula es la sede del Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos del Estado de Michoacán (CECYTEM) establecida en Colola, localidad dependiente de la tenencia de Coire; aunque recientemente se estableció un telebachillerato en La Ticla, localidad costera perteneciente a Ostula.

El desigual acceso a niveles educativos más allá de la primaria evidencia el papel tradicionalmente asignado a la mujer en Ostula, relacionado generalmente con las labores domésticas, aunque también es notorio un cambio en últimos años pues es posible encontrar mujeres con un nivel educativo más alto, incluyendo profesionistas.¹²⁰

Además de las nuevas oportunidades educativas y laborales, existen otros factores que están modificando el rol tradicionalmente asignado a las mujeres. Uno de ellos tiene que ver con la migración masculina que ha empujado a varias mujeres a asumir el papel de jefas de familia, y a nivel social también ha hecho visibles liderazgos femeninos emergentes. Otros factores pueden ser la acción de agentes externos como la Acción Católica dirigida por algunas religiosas radicadas en el pueblo vecino de La Placita, que han propiciado el diálogo entre hombres y mujeres tocando temas como derechos humanos e indígenas, igualdad de género, entre otros.¹²¹ El contacto de los pobladores de Ostula con movimientos sociales tales como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y el movimiento indígena a nivel nacional, donde también tienen lugar procesos de reflexión sobre temas sobre derechos humanos e

¹²⁰ De acuerdo con Sandra Monzoy las poblaciones nahuas situadas en la sierra guardancostumbres detipomás tradicional, mientras que aquellas situadas en la costa (incluida La Ticla, perteneciente a Ostula) tienen una postura más abierta con respecto de la educación de la mujer en parte, afirma esta investigadora, por la cercanía con la carretera que les permite desplazarse más fácilmente a los sitios donde se imparte educación superior y a aquellos lugares donde puede haber otras oportunidades de trabajo (Sandra Monzoy, *Nahuas de la Costa Sierra de Michoacán*, p. 23).

¹²¹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 66.

indígenas y sobre el rol de las mujeres, ha influido asimismo en el cambio cultural que se puede ver en este sentido en Ostula y otras comunidades nahuas vecinas.

En cuanto a la esfera religiosa, en Ostula el catolicismo es aún la religión mayoritaria, aunque recientemente se dio la penetración de grupos evangélicos que han ganado algunos adeptos aunque no han logrado consolidarse y tener, por ejemplo, un lugar público de culto en el pueblo. Sus prácticas se realizan en domicilios privados y son relativamente herméticos con respecto de éstas. En parte su consolidación se ha dificultado porque son vistos con recelo por parte de la mayoría católica dado que su credo y prácticas diferentes se consideran una amenaza a la continuidad de las tradiciones católicas. Existe cierta tolerancia para con ellos, aunque están obligados a aportar su apoyo económico para las fiestas más importantes del ciclo litúrgico católico e incluso se les nombra en cargos relacionados con la organización de tales fiestas. Por lo tanto, la organización festiva de la comunidad se asienta en el calendario y en el ritual católico de forma prácticamente indiscutible.

A nivel eclesiástico católico Ostula pertenece actualmente a la parroquia de San Miguel Arcángel de Aquila. Es importante tener en cuenta esto último, pues implica que en Ostula no reside permanentemente un sacerdote, sino que los párrocos de Aquila o sus vicarios viajan esporádicamente a esta comunidad para celebrar misa e impartir los sacramentos, tal como ocurría ya en la época colonial cuando Ostula pertenecía a la parroquia de Maquilí.

A diferencia de las comunidades vecinas de Pómaro y Coiré, en Ostula actualmente ya no se habla el náhuatl.¹²² El abandono de la lengua tuvo que ver con ciertos procesos

¹²² *Ibidem.*, p. 15.

interrelacionados: por un lado, por la introducción de políticas educativas en la década de 1950 que buscaron el “desarrollo” de la población indígena cuya vertiente cultural se basaba en la “mexicanización” de esta población,¹²³ hecho que implicaba aprender el español y todos los contenidos del plan oficial que poco tenían que ver con la cosmovisión y costumbres de los pueblos indígenas. Por otro lado, influyó el cada vez más constante contacto con poblaciones mestizas vecinas y, más recientemente, con el turismo que visita las playas de la comunidad y las cercanas. John Gledhill atribuye la pérdida de la lengua náhuatl a la decisión de una generación que vio la necesidad de que los jóvenes dominaran el castellano como estrategia sobre todo para la defensa del territorio.¹²⁴ En efecto, en Ostula históricamente y hasta el presente ha sido importante la defensa del territorio, como vimos.

El territorio, que se extiende desde la costa hasta la sierra, es uno de los puntales de la identidad local. De allí que se haya formado en 2011 una policía comunitaria para la defensa de éste y de la seguridad de sus habitantes frente a las amenazas externas que aquejan a la comunidad: principalmente rancheros y particulares mestizos que han buscado apropiarse de tierras cultivables, playas y montes pertenecientes a Ostula, así como grupos de narcotraficantes que han tratado de imponer su dominio sobre la región.¹²⁵

Pero la importancia de la tierra para los habitantes de Ostula trasciende la visión a partir de la propiedad y los recursos, entroncando con una antigua relación entre el ser humano y la tierra característica de varias sociedades tradicionales como las mesoamericanas, de las que descienden los nahuas de esta región. Esta cosmovisión se

¹²³ Sandra Monzoy, *Nahuas de la Costa Sierra de Michoacán*, pp. 7-8.

¹²⁴ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 17.

¹²⁵ Luis Hernández Navarro, “Santa María Ostula, minería y crimen organizado”, en *La Jornada*, Martes 17 de marzo de 2020, disponible en <https://www.jornada.com.mx/2020/03/17/opinion/019a1pol>, consultada el 10 de octubre de 2020.

expresa en la sencilla frase “De la tierra naces y a la madre tierra regresas cuando mueres” que algunos pobladores de la región suelen decir.¹²⁶

El significado del nombre del pueblo también se relaciona con este aspecto pues, como mencioné anteriormente, Ostula proviene del vocablo *oztotl* que significa “lugar de cuevas”, y es sabido que estas cavidades en los montes eran concebidas en la cosmovisión náhuatl y de otros pueblos mesoamericanos como bocas de la tierra y al mismo tiempo entradas al inframundo.¹²⁷

Las montañas eran un elemento importante para los pueblos mesoamericanos y continúan siéndolo para los pobladores nahuas de la costa-sierra. En la cosmovisión náhuatl es importante el concepto del tonacatépetl o “cerro de los mantenimientos”¹²⁸ que implica la idea de que los alimentos, especialmente el maíz, así como el agua, están guardados dentro de los cerros. Quizá de esta concepción deriva el hecho de que los nahuas de la región hayan preferido desde el preclásico habitar en la zona de montañas y no en la costa.

El otro puntal de la identidad nahua de Ostula son sus costumbres y representación colectiva en los rituales de la comunidad. Si bien es cierto que algunos elementos culturales de primera importancia se han perdido, como el caso de la lengua por las razones antes expresadas, otros aún son fuertes, tal es el caso de la organización comunitaria especialmente en su vertiente religiosa. De este aspecto me ocuparé en el capítulo siguiente.

¹²⁶ Sandra Monzoy Gutiérrez, *Los nahuas de la Costa-sierra de Michoacán*, p. 5.

¹²⁷ Linda Manzanilla, “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, en *Ciencias*, núm. 36 (1994), pp. 59-66.

¹²⁸ Gabino López Arenas, “Deidades de la fertilidad agrícola en el panteón mexica”, en *Estudios mesoamericanos*, núm. 7 (2006), p. 46.

CAPÍTULO II. PROTAGONISTAS DEL CANTO: COMUNIDAD SONORA Y ESPECIALISTAS RITUALES.

La organización religiosa: jueces, fiscales y cargueros.

En el capítulo anterior señalé varios aspectos relacionados con la organización de carácter religioso que se estableció en el periodo colonial, cuando el culto era sostenido por distintos grupos como los “servidores del templo” (cantores, sacristanes, maestros de doctrina), las cofradías y el cabildo de la república de indios. Vimos también cómo esta organización comenzó a sufrir cambios a partir de las reformas borbónicas cuando las tierras y capitales de las comunidades y de las cofradías se vieron afectadas; así como aquellas transformaciones más radicales ocurridas con la Reforma Liberal, cuando las comunidades indígenas y las cofradías fueron suprimidas, de donde posiblemente derivó el establecimiento de un nuevo sistema de cargos que asegurara la continuidad del culto a las imágenes. Por último, vimos la compleja y a veces conflictiva relación entre las antiguas formas de organización y aquellas que el Estado impuso sobre todo en el periodo posrevolucionario, ya en el siglo XX.

Teniendo en consideración ese proceso que presenta cambios y continuidades, es necesario describir cómo funciona actualmente la organización religiosa en la comunidad de Santa María de Ostula para entender el marco en el que se llevan a cabo las prácticas de canto colectivo y aquellas que están reservadas a ciertas personas que podemos considerar especialistas rituales.

Existen dos formas de organización, aunque interrelacionadas entre sí. Por una parte tenemos la organización propia del templo encabezada por el fiscal, a cuyo grupo se le conoce como los “servidores del templo”, y por otro lado los cargueros de las imágenes.

El fiscal dura un año en el cargo y cuenta con un grupo que le auxilia en sus tareas denominado “gabinete” integrado por “su esposa, su ayudante, llamado *tecualtiani*,¹²⁹ un alguacil y cinco mujeres, una beata y cuatro mayores”. Las actividades que las mujeres desempeñan corresponden en parte a un rol de género muy marcado: especialmente la preparación de la comida que se ofrece colectivamente a los asistentes a las fiestas. Asimismo se hacen cargo de la limpieza del templo, el cambio de vestimenta de las imágenes y la decoración de la iglesia, aunque en estas actividades también participan los hombres del grupo.¹³⁰

El fiscal es al mismo tiempo carguero de la imagen de la Purísima Concepción, cuyo culto debe atender junto con su gabinete. Posiblemente esto deriva de la existencia de la Cofradía de la Concepción que estaba presente en la época colonial, según vimos. Pero también tiene sentido que la principal autoridad del templo sea carguero de esta imagen si consideramos que fue la primera advocación titular de la iglesia.

Corresponde también al fiscal y su grupo la organización de algunas fiestas como la de Santa Teresa, la de Todos los Santos, el Miércoles de Ceniza y la Semana Santa —que

¹²⁹ No está claro el sentido que tiene este término en el marco de la organización religiosa, pues literalmente significa “descalabazado” según Marc Thouvenot, *Diccionario náhuatl-español basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado*, Javier Manríquez (colaborador), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2014, p. 302.

¹³⁰ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 67.

incluye el culto a la imagen del Santo Entierro—, además de apoyar a los demás cargueros en la organización de las fiestas de sus respectivas imágenes.¹³¹

En cuanto a los demás cargueros, también duran un año desempeñando este papel, y cada uno cuenta asimismo con su propio grupo. Los dos cargos que parecen ser más importantes, después del fiscal, son el de la Virgen de la Natividad y el de la Virgen de los Dolores, pues son los únicos casos en los que se envía comitiva a su casa para acompañarlos al templo cuando van a tomar posesión del cargo.¹³² En el caso de la Natividad posiblemente su importancia deriva también de que fue la imagen titular de una de las cofradías de Ostula en el periodo colonial.

Abro un paréntesis para decir que en el culto mariano existe una cierta correspondencia con el área mediterránea: el conjunto de las tres imágenes —Purísima Concepción, Natividad y Dolores— corresponden a las tres advocaciones anuales de la Virgen que construyen los tres períodos que completan el año litúrgico, tal y como sucede, por ejemplo, en la población de Calvi (Cerdeña), donde se viste a la imagen de la Virgen según estos períodos, en azul, negro o verde.¹³³

En Ostula, a la cabeza del cargo de la Natividad está el prioste, cuyo gabinete se integra con su esposa, con un ayudante que lleva el nombre de “el fiscalillo”, el mayordomo, la capitana, cuatro cofradas y una o dos niñas conocidas como “bandeleras” que se encargan de portar las banderas y de sonar ciertas campanas pequeñas en las procesiones y en otros momentos rituales.¹³⁴ Por su parte el prioste de la Virgen de los Dolores cuenta en su grupo

¹³¹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 69.

¹³² *Ibidem.*, p. 68.

¹³³ Comunicación personal de Jaume Ayats.

¹³⁴ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 68. Entrevista con la familia Martínez, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

con un mayordomo, una capitana, cuatro cofradas y una niña.¹³⁵ La presencia común de un hombre destacado de la comunidad, un ayudante, una mujer destacada, mujeres y niñas, refleja muy bien la consideración de cómo está constituida ideacionalmente la comunidad en el equilibrio simbólico entre representación de poder, género y edad, especialmente por lo que se refiere a las mujeres prepúberes.

Otras imágenes del templo también tienen sus propios cargueros, cada uno con su propia estructura. Es importante decir que fuera del templo y de la cabecera de tenencia, en otros asentamientos que pertenecen a la comunidad, encontramos algunos cargos también, que rinden culto a otras imágenes: en la Ticla, asentamiento costero, existen los cargos de la Santa Cruz y del Niño Jesús, mientras que en la población de la Cofradía de Ostula se rinde culto a San Antonio.¹³⁶

Como es posible ver en el capítulo I, los poderes civil y religioso han estado interrelacionados desde la época colonial en Ostula, y actualmente también existe cierta relación. Los servidores de la iglesia y los cargueros son elegidos por los jueces de usos y costumbres,¹³⁷ una figura que pertenece a la estructura de gobierno de la tenencia pero se encarga de asuntos religiosos. Además de la elección de los servidores y cargueros, los jueces de usos y costumbres son corresponsables del templo y sus bienes; entre sus funciones específicas está la de vigilar periódicamente la contabilidad de los recursos económicos recaudados por el fiscal; en esa suerte de auditoría también están presentes las demás autoridades civiles: el jefe de tenencia y el comisariado de bienes comunales.¹³⁸

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 64.

¹³⁷ Entrevista con la familia Martínez, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

¹³⁸ *Idem.*

Pero la interrelación entre las autoridades civiles y religiosas se hace especialmente evidente en las ceremonias de nombramiento de las personas elegidas para los cargos, durante la fiesta de Santa Teresa el 15 de agosto. Ese día se reúnen en el atrio del templo el jefe de tenencia, el comisariado de bienes comunales, los jueces de usos y costumbres, así como los servidores del templo y los cargueros salientes. John Gledhill interpreta esta reunión como una reconstitución del extinto cabildo cívico-religioso que funcionaba hasta antes de 1939, como vimos. Esa reconstitución simbólica reafirma “un modelo de la unión de todas las formas de autoridad, modelo que se basa en el principio de servicio a una comunidad que se dedica al servicio de los poderes sagrados”.¹³⁹

Otros informantes, como la familia Martínez Cirino, afirman que el “cabildo” está constituido por ex jueces y ex fiscales, que deben ser a quienes John Gledhill denomina como “los varones”.¹⁴⁰ Es posible que este grupo, integrado al parecer sólo por hombres que antes desempeñaron aquellos cargos, constituya la continuidad del “sistema de cabecillas” que mencioné en el capítulo anterior, pues implica que se les considera depositarios de la experiencia y los saberes relacionados con las costumbres religiosas, y gozan de prestigio ante la comunidad.

En general este complejo sistema –de evidente poder masculino— asegura la continuidad de las costumbres, profundamente ligadas a la identidad de la comunidad. Pero también se han manifestado indicios de cambio religioso, especialmente a partir de la década de 1970. Algunos cambios provienen desde el interior del catolicismo, siendo el más importante de ellos la celebración y posterior recepción del Concilio Vaticano II en cada

¹³⁹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 62.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 67.

lugar, que implicó cambios radicales en la liturgia y en la religiosidad, promovidos activamente por los sacerdotes y las congregaciones religiosas.

Para Ostula ese proceso marcó el inicio de cierta tensión entre las autoridades eclesiásticas y la comunidad, pues los sacerdotes han tratado desde entonces, con éxito solo parcial, de erradicar o por lo menos reducir los vestigios de la liturgia tridentina, señaladamente el uso del latín en las ceremonias y los cantos asociados a ellas. Sobre ello volveré más adelante.

En el cambio de siglo se manifestaron otros indicios de transformaciones debido a la llegada de la Acción Católica a la comunidad, que a nivel de las costumbres religiosas ha implicado que un sector de la población afín a este grupo no se involucre regularmente en la organización tradicional, por ejemplo en su decisión de no tomar cargos de las imágenes.¹⁴¹ Otro indicio claro encontró John Gledhill en el hecho de que la fiesta de la Asunción de la Virgen, a cargo de la Acción Católica, no seguía ya en 2002 el esquema de las fiestas religiosas tradicionales,¹⁴² por lo que seguramente ya no requería de la participación de los cantores. Durante la Semana Santa de ese mismo año Gledhill menciona la organización de un viacrucis por parte de una religiosa: en cada una de las estaciones, en lugar de los textos que tradicionalmente forman parte de este acto devocional, fueron leídos algunos pasajes bíblicos que posteriormente fueron explicados en relación con realidades sociales del presente;¹⁴³ en este hecho incluso podríamos encontrar indicios de las formas de proceder características de los partidarios de la teología de la liberación.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 65.

¹⁴² *Ibidem.*, p. 66. Del esquema tradicional de las fiestas me ocuparé en el capítulo III.

¹⁴³ *Ibidem.*, p. 67.

Otros indicios de cambio religioso provienen desde fuera del catolicismo pues, como mencioné en el capítulo anterior, también en la primera década del siglo XXI entró a la región y a la comunidad de Ostula un grupo evangélico que ha ido ganando adeptos gradualmente. Este grupo se ha alejado de las costumbres católicas y ha establecido sus propios actos de culto, que realizan con regularidad en el interior de un domicilio particular.

En este proceso es notoria una tensión entre tradición e innovación pues, mientras algunos cambios han sido aceptados paulatinamente por gran parte de la comunidad –por ejemplo, la Acción Católica se encuentra plenamente reconocida e integrada a la dinámica religiosa local–, la comunidad también ha reaccionado en diversas formas cuando se ven amenazados elementos que la mayoría de los habitantes consideran constitutivos de su identidad como son las costumbres tradicionales.

La familia Martínez Cirino relata, por ejemplo, que actualmente la comunidad ha procurado nombrar jueces de usos y costumbres a algunas personas que profesan la religión evangélica “medio no queriendo, pero los ponen”, como una medida para hacerlos participar en la vida ritual tradicional, fomentando la unidad entre todos los pobladores. La participación de todos los miembros de la comunidad es vista como un derecho, pero al mismo tiempo como una obligación porque implica aportar una “cooperación” en dinero y en trabajo para la realización de las fiestas.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Entrevista con la familia Martínez, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

La comunidad sonora

Las sonoridades que acompañan la vida ritual en la comunidad son varias, y diversos actores participan en su producción. Algunos sonidos cumplen la finalidad principal de convocar a la gente a las ceremonias, como es el caso de las campanas del templo y de la pirotecnia. Al mismo tiempo, estas producciones sonoras ocupan el conjunto del espacio comunitario llenándolo del sonido ‘sagrado’, delimitándolo físicamente y temporalmente (entrando y saliendo de un tiempo especial), y actuando sobre él en una especie de exorcismo o purificación.

El toque de las campanas, instrumentos sonoros introducidos a América durante el proceso de cristianización, dan aviso a los pobladores de Ostula acerca de la celebración de los diferentes actos rituales; dado que es posible escuchar el sonido de las campanas en un radio de varios kilómetros, la convocatoria sonora incluye también a la gente de los demás asentamientos que forman parte de la comunidad, e incluso es posible escucharla en algunos pueblos y rancherías de otras comunidades, actuando como signo de identidad.

Actualmente los pobladores de Ostula –especialmente los jóvenes– están cada vez más sujetos a la medida del tiempo moderna estandarizada, a través de relojes de pared y de mano, pero también de los teléfonos celulares cuyo uso es cada vez más común. Sin embargo desde el periodo colonial hasta hace pocas décadas eran los toques de las campanas los que regían el tiempo: el de carácter cotidiano, que marcaba el inicio y el fin de la jornada de trabajo, pero que incluía momentos rituales antes de iniciar y al cabo del día; así como el tiempo festivo, invitando –y en alguna medida obligando– a los fieles a cumplir con el precepto de santificar los domingos y las fiestas.

En Ostula aún quedan rasgos de aquella antigua forma de concebir el tiempo, perceptibles en el hecho de que el inicio de los toques de campana y el de las ceremonias mismas no se rigen completamente por el reloj moderno, sino por otros aspectos como la salida o la puesta del sol, o bien por la presencia o ausencia de las figuras de autoridad o los especialistas rituales a quienes es necesario esperar antes de comenzar.

Además de convocar a los fieles y de orientar la medida tradicional del tiempo, los toques de campanas conservan aún otras funciones relacionadas con fiestas y momentos rituales específicos. Por ejemplo, al mediodía del 1º de noviembre las campanas tocan de un modo peculiar para llamar a las almas de los “angelitos”, es decir, los niños difuntos; mientras que existe un toque diferente para llamar a las almas de los difuntos adultos que se escucha desde las 6 de la tarde del 1º de noviembre hasta el mediodía del 2 de noviembre. En este punto se hace evidente la conexión sonora que la campana establece entre dimensiones de la realidad cosmogónica (no por azar la campana tiene ‘voz’ propia y se la ‘bautiza’ dándole un nombre propio).

Es común también la asociación de los toques de campana en momentos de regocijo como la Nochebuena, la noche del sábado de Gloria, o en la fiesta del 15 de octubre en los momentos en que los nuevos cargueros reciben simbólicamente su encomienda. En estos casos, no sólo se trata de las campanas grandes y medianas que están colocadas en la espadaña del templo, sino que algunas personas asociadas a los cargos de las imágenes – especialmente las niñas– tocan campanas pequeñas creando una atmósfera sonora de alegría y celebración comunitarias. En el equivalente del Mediterráneo católico, se ha relacionado el ritual de tocar campanas por parte de jóvenes adolescentes o en la entrada de la pubertad durante toda la fiesta de una ermita o santuario, con el hecho de esparcir sonoramente la

fertilidad por todos los campos y valles de la comunidad, equivalente a la bendición primaveral del cura.¹⁴⁵ Probablemente las niñas de Ostula con las pequeñas campanas y en relación con la Virgen actuarían en la misma dirección.

Cabe señalar que en Ostula no existen campaneros especializados. Los saberes sobre cómo y en qué momentos se deben tocar las campanas son resguardados de manera más o menos colectiva por el fiscal y los servidores del templo en turno, por los exjueces y exfiscales y especialmente por los cantores. Por lo común en cada ocasión llaman a algunos jóvenes y les indican el momento y la manera en que deben tocar las campanas del templo.

Durante la Semana Santa, especialmente en los días del Triduo Sacro (jueves, viernes y sábado santos) cuando en todo el mundo católico tradicional las campanas tienen que callar (el “ayuno de las campanas”, como informan para Cataluña Amàlia Atmetlló, Ester G. Llop y Jaume Ayats),¹⁴⁶ algunas funciones de las campanas son asumidas por pequeñas matracas que tocan niños y jóvenes recorriendo las calles de la población por encargo de las autoridades del templo o de los cantores. El toque de las matracas —común a todo el mundo católico y con algunos equivalentes en los antiguos rituales del judaísmo— convoca a la gente a las ceremonias, marca el inicio de ciertos momentos rituales como las procesiones, y refuerza simbólicamente el sentimiento de tristeza propio de este tiempo litúrgico en oposición a la alegría que expresan las campanas.

La pirotecnia también cumple una función de convocatoria, dando aviso en toda la región de que en la comunidad se celebra una fiesta importante. En momentos de alegría

¹⁴⁵ Amàlia Atmetlló, Ester Garcia Llop y Jaume Ayats, *Los cantadors. Cants religiosos de tradició oral de Les Garrigues, el Segrià, la Noguera, el Pla d’Urgell i l’Urgell*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2015, pp. 34-35.

¹⁴⁶ *Ibidem.*, pp. 58-60.

como la recepción de los cargos el 15 de noviembre también hay pirotecnia, y a veces el sonido de los “cuetes” está presente para avisar acerca del entierro de alguna persona.

En todos los casos mencionados, aquellas sonoridades cumplen una función pública y por lo tanto comunitaria. Además, su uso implica la participación y los saberes compartidos por varios integrantes de la comunidad.

Pero la construcción social del grupo a través de los sonidos,¹⁴⁷ se hace evidente especialmente en los momentos de canto colectivo. A lo largo del ciclo ritual –que presentaré en el capítulo III– existen muchas oportunidades para el canto colectivo, pues prácticamente en todas las fiestas se ejecutan cantos en castellano, que es la lengua compartida por todos los miembros de la comunidad.

Aunque retomaré el tema en el último capítulo con mayor detenimiento, por lo pronto es necesario decir que estos momentos de canto colectivo son encabezados por diferentes figuras que podemos considerar especialistas rituales, especialmente los cantores oficiales y los rezanderos. En casi todos los casos estos especialistas comienzan el canto entonando la primera estrofa, misma que es respondida por todos los fieles presentes. Esa primera estrofa cumple la función de estribillo, que la comunidad canta repetidamente alternando con el canto del resto de las estrofas asumido por los especialistas en cuestión –aunque hay otros modelos para la interpretación del canto en español, como veremos en el último capítulo–.

¹⁴⁷ Jaume Ayats, Anna Costal, Iris Gayete y Joaquim Rabaseda, “Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses: latin chants in Corsica and the Pyrenees” en *Transposition*, núm. 1 (2011), disponible en <https://journals.openedition.org/transposition/139>, consultado el 4 de octubre de 2020.



Figura 2. Cantores y comunidad en un momento de canto colectivo. Semana Santa de 2019.



Figura 3. Fieles cantando colectivamente. Semana Santa de 2019.

El canto colectivo se ejecuta, actualmente, siempre a dos partes. De manera común los hombres cantan la más grave, mientras que las mujeres y los niños asumen la más aguda. Sin embargo es posible escuchar duplicaciones de ambas partes a distintas octavas durante la ejecución del canto. Entre las características del canto colectivo encontramos desfases en los principios y finales dados por la distinta velocidad a la que cantan los diferentes integrantes del colectivo; también es una característica la simplificación de las líneas melódicas, que contrasta con la presencia de ornamentaciones y pequeños melismas que realizan los cantores.

Sin embargo, la finalidad del canto colectivo no es artística, sino que se busca la expresión colectiva de sentimientos religiosos y la comunicación, colectiva también, con el plano sagrado representado por las imágenes concretas que se celebran en cada fiesta. En contraste con otras tradiciones de canto multipartes que he podido registrar o escuchar en otros lugares del país, como el canto cardenche de la Región Lagunera o el canto de alabanzas por parte de los coros de Huandacareo en Michoacán, en las que se busca cantar a un volumen alto y con la garganta muy abierta, en Ostula las personas cantan suavemente, expresando un sentimiento más bien de interioridad.

Es posible que los cargueros de cada imagen realicen actos de devoción de carácter más privado en los que incluyan cantos, por ejemplo en el caso del grupo de Santa Ana, la única imagen que pasa la mayor parte del tiempo en el domicilio de los cargueros principales y que es llevada al templo sólo en ocasiones especiales como el día de su fiesta o el de Todos los Santos. Pero lo común es que el canto colectivo tenga un carácter público y esté abierto a la participación de todos los miembros de la comunidad sin distinción de género, edad, cargo

civil o religioso, o condición social, de allí que se puede considerar que la comunidad sonora se hace realidad en esos momentos.

Por medio de la participación en el canto colectivo toda la comunidad guarda en la memoria las melodías de los cantos en español que corresponden a cada fiesta y momento ritual. Además de los cantos tradicionales, participan también colectivamente en otros cantos introducidos más recientemente –después de la década de 1970– por los sacerdotes y quizá también por las religiosas y los miembros de la Acción Católica presentes en la comunidad en las últimas décadas. Especialmente pude escuchar que los cantos de las misas celebradas por el sacerdote en turno en los años de 2018 y 2019 no difieren de aquellos que se interpretan en ámbitos urbanos y mestizos como por ejemplo en los templos de Morelia, la capital del estado de Michoacán.

Así tenemos que respecto de los cantos de ejecución colectiva conviven también la tradición y la innovación. Incluso cuando hablamos de cantos tradicionales es necesario considerar que el repertorio que hoy está presente en la comunidad en realidad también es el producto de todo el conjunto de procesos históricos que señalé en el primer capítulo, por lo que en diferentes momentos pudieron haberse introducido nuevos cantos que fueron integrados por la comunidad a sus prácticas musicales de carácter religioso.

Los cantores

Los principales especialistas rituales relacionados con el canto multipartes en Ostula son los cantores, llamados también “cantores oficiales”, aunque más adelante explicaré las diferencias entre ambos términos.

En la semana santa de 2015, en un “calendario de turnos y fechas” colocado en el coro del templo aparecían seis cantores oficiales en total, cuatro varones y dos mujeres (Figura 4); en cambio, en 2019 en el calendario sólo aparecían tres, todos ellos varones (Figura 5), lo que hace suponer que el número y composición del grupo ha sido variable sobre todo en los últimos años, dependiendo sobre todo de la disponibilidad de los integrantes, aunque también de otras consideraciones de carácter social y cultural, como los roles de género.

Celestino	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31

CANTORES OFICIALES

Celestino Martínez Mata
Paula Zambrano Martínez
Romulo Balvino Macias
Nicomedes Dominguez Flores
Gelacio Nemecio Alejo
Gregoria Zuñiga Zambrano
Fiscal del Templo: Eliseo Robles
Jueces Tradicionales de usos y Costumbres
Melecio Corona Gómez ■ Anastacio Mata
Ricardo
Melodio Francisco
Anastacio Mata

Figura 4. Calendario de turnos y fechas, 2015-2016.

NOVIEMBRE

Domingo	Lunes	Martes	Miercoles	Jueves	Viernes	Sabado
NICOMEDES	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17						

NOVIEMBRE

Domingo	Lunes	Martes	Miercoles	Jueves	Viernes	Sabado
CELERINO	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
1 ^o de Diciembre						

DICIEMBRE -2019-

Domingo	Lunes	Martes	Miercoles	Jueves	Viernes	Sabado
Romulo	2	3	4	5	6	7
9 ^o de Diciembre	9	10	11	12	13	14
15						

Cantores Oficiales: 1. CELERINO MARTINEZ MATA
2. ROMULO BALVINO MACIAS
3. NICOMEDES DOMINQUEZ FLORES

Jueces tradicionales
de
usos y costumbres

Figura 5. Calendario de turnos y fechas, 2018-2019.

La cantoría –como se autodenomina el grupo de cantores– ha sido considerado un ámbito tradicionalmente exclusivamente masculino. John Gledhill no registró presencia femenina en este grupo durante los años en los que realizó su investigación, entre 2001 y 2003.¹⁴⁸ Mientras que los propios cantores, al recordar los nombres de los integrantes de la cantoría en la generación anterior, no mencionan a ninguna mujer.

¹⁴⁸ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*.



Figura 6. Cantores de Ostula. De izquierda a derecha: Rómulo Balvino, Nicómedes Domínguez, Gelasio Nemesio, Celerino Mata y un aspirante a la cantoría llamado Francisco Mata. Semana Santa de 2019.

Durante los años en que realicé trabajo de campo en Ostula, entre 2015 y 2020, generalmente fueron cuatro los cantores a quienes vi participar de manera activa en los rituales (Figura 6):

- Celerino Martínez Mata, originario de Ostula, quien funge como cantor oficial o coordinador de los cantores.
- Nicómedes Domínguez Flores, nacido en el rancho de Los Marialitos.
- Rómulo Balvino Macías, originario del rancho de La Palmita.
- Gelasio Nemesio Alejo, originario de Ostula.



Figura 7. Cantores de Ostula. De izquierda a derecha: Gelasio Nemesio, Rómulo Balvino, Celerino Mata y Gregoria Zúñiga. Semana Santa de 2015.

Al parecer la presencia femenina en la cantoría se dio por primera vez en la década de 2010, motivada seguramente por la falta de integrantes varones. En 2015 fui testigo de la participación de una de las mujeres cuyos nombres se enuncian en el calendario (Figura 7): doña Gregoria Zúñiga Zambrano. En esa ocasión doña Gregoria cantó la segunda voz (la más aguda) haciendo pareja con uno de los cantores varones, que hizo la primera. En aquel año Gregoria también participó activamente dirigiendo un viacrucis y cantando las estrofas de alabanzas y alabados que se entonan en cada estación.

Sin embargo, la participación femenina en la cantoría no logró consolidarse. Además de que doña Gregoria falleció recientemente, don Celerino afirma que fueron principalmente la obligación de las labores del hogar y el hecho de no vivir en la cabecera sino en los ranchos cercanos los factores que dificultaron la participación de las mujeres:

Trataron un tiempo, trataron de entrar dos mujeres, pero vimos deficiencias de eso, porque ellas atienden pues el hogar, pues la familia, sino que vimos que no funcionó pues, que no tenían tiempo para estar, y pues viven en un rancho, tienen que venir, entonces se les hizo un poco difícil y como que no [...] no hubo forma cómo seguir adelante con ellas”.¹⁴⁹

La exclusividad masculina en la cantoría deriva seguramente de los usos eclesiásticos que desde la Edad Media excluían la participación femenina en el canto litúrgico en catedrales y parroquias.¹⁵⁰ Otros son los ámbitos en los que la mujer ha participado tradicionalmente en el canto, como en la ejecución colectiva y en otras ocasiones que veremos más adelante.

Los cantores que están activos actualmente tienen entre 50 y 75 años de edad y todos ellos son casados, con hijos y nietos. No se dedican de manera exclusiva a cantar en el templo, sino que trabajan el campo sembrando principalmente maíz y los demás productos de la milpa, labor que combinan con el oficio de cantor en todos los rituales a los que tienen

¹⁴⁹ Entrevista con los cantores, Ostula, 18 de abril de 2019.

¹⁵⁰ En el *Motu proprio* de 1903 promulgado por el Papa Pío X, por ejemplo, se afirmaba lo siguiente: “...los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico; por lo cual las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical. Y si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, deberán ser de niños, según uso antiquísimo de la Iglesia”. *Motu proprio Trale sollicitudini del sumo pontífice Pío X sobre la música sagrada*, disponible en http://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html, consultado el 19 de diciembre de 2020.

obligación o compromiso. Aunque las autoridades los denominan en general como cantores oficiales –como se puede ver también en los calendarios de turnos–, el único que afirma tener ese título es Celerino Martínez, quien funge como “coordinador” de los cantores: “mi ocupación es como [...] campesino, trabajador del campo, a eso me dedico. Y el oficio que, que yo he tenido en este pueblo, en esta comunidad, es de cantor oficial”.¹⁵¹

Nicómedes y Rómulo, por su parte, afirman que aún no son cantores oficiales. De ello podemos deducir que el nombramiento en cuestión se obtiene después de un proceso de aprendizaje y hasta que se considera que el individuo posee todos los saberes necesarios no sólo para participar en los rituales sino para dirigirlos y para enseñar a otros; es entonces que el maestro cantor o cantor oficial, en acuerdo con las autoridades, le da el nombramiento como tal.

En el entramado social que he descrito en líneas generales en el apartado anterior, los cantores ocupan un lugar especial pues, a diferencia de todos los cargos relacionados con las costumbres y fiestas religiosas (jueces de usos y costumbres, servidores del templo y cargueros de las imágenes) que, como vimos, son temporales, el oficio de cantor es permanente, podríamos decir incluso que es vitalicio o hasta que la persona decida dejar de ejercerlo. Lo que les da mayor relevancia social es sin duda su carácter de especialistas rituales que implica la posesión de ciertos saberes, la mayoría reservados exclusivamente a la cantoría como son el manejo del latín y de los “tonos” de todos los cantos, o la posesión de los textos usados para el rezo y el canto en cada ceremonia del ciclo ritual. De alguna forma los cantores se transforman en los detentores de cómo se realiza el ritual, de sus

¹⁵¹ Entrevista con los cantores, Ostula, 18 de abril de 2019.

tiempos, sonoridades y desarrollo, a un nivel quizá más decisivo que el del propio sacerdote que lo dirige, un sacerdote ‘de visita’.

Sin embargo el oficio de cantor no es compatible con otros cargos, aspecto que en un momento dado puede limitar para ellos otras posibilidades de aumentar su prestigio social. La incompatibilidad mencionada es de carácter pragmático pues, según afirman los propios cantores, no alcanza el tiempo para realizar las actividades propias de cada cargo y oficio, que muchas veces se realizan de manera simultánea. Por esa razón, cuando los jueces de usos y costumbres realizan la lista de candidatos para ocupar los cargos, no consideran a los cantores.

Las autoridades de las que dependen directamente los cantores son los jueces de usos y costumbres y el fiscal en turno, con quienes deben concertar todas las actividades en las que participa la cantoría a lo largo del año.

Sobre el proceso de reclutamiento y de transmisión de los saberes de la cantoría es interesante lo que los cantores refirieron en las entrevistas. Don Celerino declara que desde niño, alrededor de los ocho años, le gustaba mucho escuchar los cantos. Uno de los cantores de la generación anterior, don Enrique Mata, era su tío materno, por lo que en casa escuchaba cantar las alabanzas junto con otro compañero que hacía la segunda voz (seguramente don Abraham Martínez). Él le comentaba a su madre: “má [mamá], yo quisiera cantar como mi tío” a lo que la madre respondía asintiendo: “ya que te hagas más grandecito”. Cuando llegó a la edad de diez o doce años comenzó a estudiar con su tío, “escuchando cómo cantaban todos sus compañeros”.

Celerino comenzó aprendiendo la Tercia o Laudes de los domingos, pues decía su maestro que si podía “vencer” eso, lo demás sería para él más fácil. Estudió diariamente con su tío durante un año pues ambos habitaban en la misma casa. Pasado este tiempo, don Enrique lo llevó con don Pedro Zambrano, el maestro o cantor oficial, para que lo examinara.

El examen consistió en cantar algunos cantos de la Tercia: la introducción, un salmo, una antífona y un himno; después, “el canto de Cuaresma, cuando apagan las luces” (es decir, los cantos del Oficio de Tinieblas, que veremos más adelante), seguido del que se canta el miércoles de ceniza, el *Miserere* de los viernes de Cuaresma, entre otras cosas. Una vez terminado el examen y “vencido” todo lo que se le pidió cantar, el maestro “le dio turno”, es decir, lo incluyó en el calendario como responsable de algunas semanas (tal como se puede ver en los calendarios de turnos fotografiados en las figuras 4 y 5).

“Semanero” es el nombre que recibe el cantor “encargado de los oficios” de la semana, y a su cargo está el “dar comisiones” a los demás cantores para que sepan lo que les toca hacer y cantar durante la semana en cuestión. Esta atribución proviene de la tradición eclesiástica, donde recibía también el nombre latino de hebdomadario, y que en los cabildos eclesiásticos y entre las órdenes religiosas era el sacerdote a quien tocaba durante una semana celebrar misas, entonar ciertas oraciones y “encargar” a otros participantes de la oración coral lo que debían cantar.¹⁵²

¹⁵² Véase Manuel de Herrera Tordesillas, *Ceremonial romano general: en el qual se ponen las ceremonias del coro*, Madrid, Imprenta Real, 1638. En las actas de cabildo de la Catedral de Valladolid también aparece múltiples referencias al semanero o hebdomadario (Archivo del Cabildo Catedral de Morelia –en adelante citado como ACCM–, Actas de Cabildo, libro 1, f. 7, 24 de abril de 1587. Se trata de un acuerdo para que, cuando a un miembro del cabildo tocara ser semanero y estuviese enfermo, tuviese obligación de encargara otro capitular sus obligaciones).

Dado que Celerino manifestó interés también en aprender lo necesario para ser “maestro” o “coordinador” de la cantoría,¹⁵³ su preparación fue cuidadosa en este sentido. Además de los saberes de carácter musical, es decir el aprendizaje de “los tonos” que correspondían a cada canto, la coordinación implicaba la adquisición de saberes ceremoniales. Cuenta que su tío le decía al respecto: “El que va a quedar como coordinador de los cantores tiene que aprender todas esas posturas que tienen”. Las “posturas” son las acciones rituales que se llevan a cabo mientras los cantores interpretan los cantos: tocar campanas o matracas, encender o apagar velas, etc.; así como los significados de objetos ceremoniales tales como el tenebrario.

El proceso de don Nicómedes fue parecido al de Celerino, aunque no se orientó a los saberes que implica la coordinación. Desde niño manifestó también gusto por la cantoría, y le pidió a su padre que lo dejara aprender. Su padre respondió advirtiéndole que era necesaria mucha paciencia, y que debía saber que “el cantor es como el músico, a veces, mijo [mi hijo], al músico no le ofrecen un taco, y al cantor es lo mismo”. El consejo de su padre es interesante porque nos deja ver que la consideración social del cantor tiene sus matices: por un lado son reconocidos por la comunidad en razón de que poseen saberes rituales y musicales que nadie más tiene, pero por otro lado no ven compensado suficientemente su trabajo en materia económica; sobre ello comentaré más adelante. Nicómedes persistió y fue enseñado por Enrique Mata, quien también era su tío. Sin embargo no ejerció el oficio de cantor durante varios años, hasta que fue llamado por don Celerino para reforzar al grupo de cantores en años recientes.

¹⁵³ El uso del término coordinador parece ser más reciente, mientras que la palabra “maestro” se puederastrear en la documentación en el periodo colonial, cuando era usual denominar a esas figuras “maestro de capilla”, “maestro de cantores” o “capitán de los cantores”.

Don Rómulo fue invitado por don Celerino a la cantoría más recientemente. A diferencia de sus compañeros, manifiesta: “yo no pensaba hacerlo, porque [...] yo lo veía muy trabajoso el oficio que ellos hacen, que hacían. Ahora me doy cuenta que no es difícil, solamente querer, querer es poder”.¹⁵⁴

Podemos observar que en los casos de Celerino y Nicómedes fueron importantes los lazos familiares con don Enrique Mata para desarrollar el gusto por el canto e integrarse a la cantoría. Sin embargo, el parentesco no es el único criterio ni el más importante. Entrevistado también Antonio Mata, el hijo de don Enrique, manifestó que él no aprendió el oficio a pesar de la insistencia de su padre;¹⁵⁵ tampoco el profesor Rosalío Martínez, hijo del cantor Abraham Martínez, continuó con el oficio de su padre.¹⁵⁶ Mientras que don Rómulo al parecer no tiene parentesco con los cantores actuales ni con la generación anterior.

John Gledhill afirma que

el conocimiento de las danzas y la música se transmite a través de las generaciones por medio de la instrucción ofrecida por los maestros de una generación a otras personas: en el pasado, al parecer, se transmitía dentro de la misma familia. Aunque los niños y niñas aprenden algo por medio de asistir a las danzas e imitar a sus padres y hermanos mayores, el trabajo de entrenarles de una manera más adecuada lleva mucho tiempo y paciencia.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Entrevista con los cantores, Ostula, 18 de abril de 2019.

¹⁵⁵ Entrevista con don Antonio Mata, Ostula, 19 de abril de 2019.

¹⁵⁶ Entrevista con el profesor Rosalío Martínez, Ostula, 19 de abril de 2019.

¹⁵⁷ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 74.

Aunque Gledhill en realidad se refiere en este párrafo sobre todo al aprendizaje de las danzas y quizá a manifestaciones musicales como los minuetes –de ello trataré más adelante–, algunos de esos criterios aplican para la cantoría: en el pasado es posible que el oficio fuera transmitido al interior de familias y es algo que sólo parcialmente continúa vigente, como en los casos de don Celerino y don Nicómedes (sobrinos de Enrique Mata); en lo que respecta al aprendizaje del oficio, en el caso de los cantores definitivamente requiere de instrucción más especializada que la sola observación y escucha durante los rituales, dada la complejidad de los saberes requeridos.

Preguntados sobre las características o cualidades que debe tener una persona para ser integrante de la cantoría, los cantores manifestaron que lo más importante era tener gusto o interés, ser constantes para aprender los cantos y para participar en las ceremonias, así como “tener memoria”, aspecto relevante pues a lo largo del ciclo ritual son muy numerosos los “tonos” de los cantos y es necesario retenerlos todos dado que no están escritos.¹⁵⁸

En el aspecto económico, hasta la generación anterior los cantores no recibían un pago en dinero por ejercer este oficio; su retribución consistía en la exención de prestar ciertos servicios comunitarios en el “sistema de faenas” por medio del cual los comuneros están obligados a participar en obras de beneficio colectivo cuando son llamados por el jefe de tenencia.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Entrevista con los cantores, Ostula, 18 de abril de 2019.

¹⁵⁹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 65. Gledhill observó que tal sistema de faenas no siempre era efectivo debido a que no había para entonces un sistema de rotación ni sanciones que obligaran a los comuneros a participar. Es posible que actualmente esta tendencia se esté revirtiendo pues es notoria la participación de los varones del pueblo por lo menos en la policía comunitaria –mediante un sistema de rotación– y en momentos críticos cuando se requiere la presencia de todos ellos, por ejemplo cuando se han dado enfrentamientos de la comunidad con el crimen organizado.

Esta exención seguramente deriva del periodo colonial, cuando en los pueblos de indios la norma era que los cantores estuviesen exentos del pago de tributo y de prestar servicios que incluían acudir al trabajo en las minas o en las tierras de los españoles o de la propia comunidad. También en aquella época los alimentos de los cantores corrían por cuenta de la comunidad o de la cofradía que les solicitaba su participación.¹⁶⁰

Pero el cambio también se dio en las últimas décadas en este aspecto económico. Según el profesor Rosalío Martínez, su padre –el cantor Abraham Martínez– dejó la cantoría poco tiempo antes de morir, y entre las razones que hizo explícitas se encontraba la pretensión de los demás cantores de pedir un pago por sus servicios, con lo que don Abraham no estaba de acuerdo por considerar que la cantoría era un servicio para Dios y para la comunidad. Ello nos habla de la tensión entre viejas y nuevas formas de entender el servicio, pero también quizá de nuevas necesidades para los cantores y sus familias.

Actualmente, por acuerdo de la asamblea general, las autoridades les otorgan a los cantores una compensación económica “para hacer todo el oficio de todo el año”. Tal compensación es en realidad muy modesta si se considera la magnitud del compromiso que implica ejercer el oficio durante todos los domingos y fiestas del año: según el profesor Rosalío Martínez son alrededor de 2000 pesos. Este pago corre a cargo del nuevo fiscal cuando comienza su año de servicio en el mes de octubre. Además de esta compensación, los servidores del templo les proporcionan alimentos especialmente cuando cantan la Tercia, en las mañanas de los domingos y días festivos.

¹⁶⁰ Antonio Ruiz Caballero, *Música y cultura sonora para una cristiandad india: los tarascos en el Obispado de Michoacán, 1525-1701*, Tesis de doctorado en historia, UNAM, 2018, pp. 132-149. Véase también Raúl Heliodoro Torres Medina, *Comer del aire: músicos indígenas en el México colonial, s. XVII y XVIII*, Tesis de maestría en historia, UNAM, 2003.

Los cantores solamente reciben otros pagos de carácter extraordinario, en dinero o en alimentos, cuando son llamados por alguna familia para cantar los responsos por el fallecimiento de alguna persona, o en la noche del 1 al 2 de noviembre cuando varias familias colocan ofrendas a sus difuntos.¹⁶¹

En las generaciones pasadas el grupo de cantores era más numeroso. Don Celerino afirma que cuando él entró como cantor, hacia el año de 1961, sumaban alrededor de ocho o nueve integrantes en la cantoría. Además de don Enrique Mata Villanueva –tío y maestro de Celerino y de Nicómedes–, de don Abraham Martínez y del maestro de ambos llamado Pedro Zambrano, se mencionan los nombres de Luciano Demecio, Mónico Serrano, Braulio Cárdenas, Casimiro Luna, Eustacio Zambrano y Eulalio Zambrano.¹⁶²

Existe una relación simbólica entre los cantores actuales y los difuntos, considerándolos sus predecesores e incluso sus maestros, como es el caso de don Pedro Zambrano, don Abraham Martínez y don Enrique Mata. La manera de rendirles homenaje tiene lugar en el marco de la celebración de los Fieles Difuntos. En la noche del 1 al 2 de noviembre, además de cantar responsos para las familias que lo soliciten, asisten a cantar frente a las ofrendas de algunos de esos cantores, señaladamente Enrique Mata, Pedro Zambrano y Abraham Martínez quienes son reconocidos por los actuales cantores como sus maestros.

¹⁶¹ Entrevista con los cantores, Ostula, 18 de abril de 2019.

¹⁶² *Idem.*



Figura 8. Canto de responso en la ofrenda del cantor Enrique Mata, 1 de noviembre de 2015.



Figura 9. Canto de respuestas por los cantores difuntos, 2 de noviembre de 2020.

Además, por la tarde del 2 de noviembre cantan en el templo, frente al altar, una serie de responsos en los que van mencionando los nombres de todos los cantores difuntos de quienes tienen memoria. Los cantores consideran esta ceremonia “como un deber, como una obligación que ellos formaron, todos los que prestan un servicio como cantores del templo, de la iglesia, los vamos a tener que nombrar el día que ya no estén pues, y por eso ahí va, hay como catorce [cantores difuntos] y los tuvimos que nombrar”.¹⁶³

La disminución de integrantes se dio entre la década de 1970 y la primera del siglo XXI; los cantores simplemente afirman que los más viejos “se fueron muriendo”, pero es notorio que no hubo en las siguientes generaciones suficientes personas interesadas en la cantoría para relevar a los que iban faltando. Es difícil establecer las razones precisas de esta falta de interés, pero pueden estar relacionadas con procesos históricos que señalé en el primer capítulo como la migración de varios pobladores, especialmente varones, por motivos de estudio y principalmente de trabajo, y probablemente por un cambio de valores y de prioridades de la comunidad.

En fechas más recientes, concretamente en la década del 2000, se dio otro caso que es relevante considerar. Cuando John Gledhill investigó en Ostula aún entrevistó a uno de los cantores activos por aquellos años, el profesor Nicodemo Macías Mata, reconocido en razón de sus saberes y de sus acciones no sólo en la cantoría sino en favor de recuperar otras tradiciones tales como ciertas danzas, o incluso innovar introduciendo otras.¹⁶⁴ En lo que se

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ John Gledhill escribe al respecto: “Nicodemo Macías Mata es el responsable de la danza del *Kuautli* (el águila de los mexicas y elemento central de la bandera enarbolada por los mexicas cuando se levantaron contra Cortés en 1520). Introdujo la danza por primera vez en 1993, enseñando los sones a los músicos por medio de grabaciones y modificándola para adaptarla a los instrumentos y vestuario locales” (John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 74, nota a pie núm. 20).

refiere a la cantoría, el profesor Nicodemo incluso tradujo algunos cantos del latín al español como el *Stabat Mater* que se canta en las procesiones de la Semana Santa. Sin embargo, pocos años después el profesor abandonó la religión católica uniéndose al grupo evangélico que mencioné también en el primer capítulo. Ese hecho no sólo lo alejó completamente de la cantoría, sino que prácticamente le prohibió a su madre que continuara encabezando ciertos cantos en lengua náhuatl en el templo católico, asunto que trataré en el penúltimo apartado de este capítulo. Este episodio nos muestra las razones que tuvo una persona concreta para dejar la cantoría y, más en general, ilustra el cambio religioso que ha venido también ocurriendo en la comunidad, afectando directamente la ejecución del canto religioso en el templo de Ostula.

Para suplir la falta de integrantes en la actualidad, los cantores buscan obtener apoyo económico de alguna instancia gubernamental para establecer por seis meses una escoleta en la cual participaría un grupo de alrededor de 12 personas –hombres y mujeres– a quienes tienen ya identificadas y con quienes han hablado al respecto; la finalidad es transmitirles por esa vía los saberes necesarios para poder integrar un grupo más numeroso de cantores, como existía en el pasado. Este renovado interés de los cantores por recomponer el grupo se puede relacionar con los intentos de la comunidad en general por reforzar sus costumbres que, como ya he señalado, forman parte de la identidad local que buscan defender y fortalecer. Pero al mismo tiempo puede haber sido motivado en parte por el interés que hemos mostrado en su tradición quienes hemos asistido a la comunidad a realizar registro e investigación sobre todo desde la década pasada.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Además de quien esto escribe, han visitado Ostula con fines de investigación musical los etnomusicólogos Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas y Alejandro Martínez de la Rosa. También es necesario recordar que en la década del 2000 los cantores fueron llevados a Morelia, capital del estado de Michoacán, para cantar en el

La disminución de integrantes de la cantoría seguramente incidió en el número de partes presentes en la ejecución del canto. Actualmente los cantos se interpretan generalmente a dos partes pero, como veremos en el último capítulo, don Celerino aún es capaz de cantar una tercera parte, que recuerda de sus tiempos de aprendizaje, y que se ubica en un registro más bajo respecto de las otras dos. Sobre este aspecto trataré al final del último capítulo.

Cuando están presentes cuatro cantores en las ceremonias, se dividen en parejas que cantan alternadamente. Cada pareja de cantores está integrada por una primera voz, la más grave, y una segunda que canta en registro más agudo. Don Celerino por lo general hace pareja con don Rómulo, cantando respectivamente primera y segunda voz; mientras que la otra pareja está formada por don Gelasio, que hace primera voz, y don Nicómedes que canta la segunda.

Cuando sólo están presentes tres cantores –es un hecho constante en los últimos años, pues don Gelasio no siempre asiste debido a su estado de salud–, don Rómulo funge como integrante de ambas parejas, cambiando de registro en cada una: cantando segunda voz con don Celerino y primera con don Nicómedes. Ello nos habla de la capacidad que tienen los cantores para cambiar de registro y para cantar las distintas partes. En el caso de don Celerino, acabo de mencionar que también es capaz de cantar una tercera parte en un registro más bajo que el de las otras voces.

templo de Las Rosas en el marco del ciclo de conciertos y conferencias titulado “Reminiscencias virreinales en la música de Michoacán” organizado por los historiadores Jorge Amós Martínez Ayala, investigador también sobre aspectos musicales, y Ramón Sánchez Reyna, por entonces director del Museo de Arte Colonial en Morelia.

En la manera de cantar por parte de estos cantores también aplica lo que he comentado para los momentos del canto colectivo, pues en su ejecución es notorio un timbre de voz más contenido que el de otros cantos multipartes tales como el cardenche. Sin embargo, los cantores sí buscan generalmente cantar en un volumen alto puesto que sus voces deben ser escuchadas claramente en un espacio cerrado pero amplio como el templo, o bien en espacios abiertos durante las procesiones. En lugares más pequeños, como los domicilios en los que cantan los responsos el día de difuntos, no es necesario darle tanto volumen al canto, por lo que es más perceptible el carácter de interioridad que he mencionado.

Otro aspecto importante a considerar es que los cantores no saben leer música, por lo que conservan los “tonos” de los cantos –es el término émico para referirse a las melodías propias de cada canto– completamente de memoria, sin ningún tipo de apoyo visual. Pero este en general no es el caso de los textos, que conservan en libros impresos, cuadernos manuscritos o incluso fotocopias. A pesar del nivel bajo de alfabetización, los cantores actualmente activos cuentan con estudios de primaria –generalmente truncos–, por lo que saben leer y escribir. Así, podemos hablar de una tradición oral a nivel musical pero apoyada en la escritura para el caso de los textos.

Para los textos de la misa en latín –que se dejó de cantar en la década de 1970– los cantores tienen un misal que posiblemente data del siglo XIX, aunque no he podido verlo para corroborarlo. Para otros momentos rituales con cantos en latín, como la Tercia, las Vísperas y otros “oficios del día”, cuentan con algunos breviarios pequeños y con devocionarios en ediciones del siglo XIX. Es posible que estos libros litúrgicos hayan sido proporcionados en aquella época a los cantores por los sacerdotes, pues la liturgia tridentina contenida en esos textos era la que tenía carácter oficial y por tanto su uso era deseable y

estaba plenamente autorizado. Por su parte los cantos en español –alabados y alabanzas– están consignados en “cuadernos” manuscritos que cada cantor posee. En ocasiones los cantores llevan consigo fotocopias de los libros litúrgicos o de los cuadernos manuscritos.

A partir de la primera década del siglo XXI don Celerino, ya en calidad de cantor oficial, comenzó a registrar por escrito las diferentes acciones rituales que corresponden a cada fiesta, conocidas por ellos como las “posturas”. Al respecto el propio cantor afirma:

Y como yo lo tengo por escrito en una libreta grande lo de todo el año, desde Navidad hasta otra vuelta hasta la otra Navidad, qué estoy haciendo, ya le pregunta a uno qué es lo que vamos a hacer, no pues ya le dice uno, cualquiera de nosotros nos preguntan, el que le está tocando la semana es el indicado a que le pregunten, qué es lo que vamos a hacer, no pues hay que hacer esto, hay que hacer el otro, que hay poner los cirios ahí enfrente en una Víspera, hay que, una parte que esté por un lado alguien de la imagen para que esté humando ahí con el humador [incensario], otro que esté dando las llamaditas allá arriba en cada Gloria, bueno todos tienen su postura.¹⁶⁶

Preguntado acerca de si existía algún documento antiguo que registrara esos detalles, el cantor respondió que no lo había, porque al parecer “tenían buena memoria los maestros [y] no se les olvidaba, y yo, pues se me hizo más práctico hacer las notas, y sólo así para no andarnos equivocando, ya ve uno la libreta dice no pues que el domingo que viene va a tocar esto, y ya se les dice a los compañeros: hay que hacer este oficio”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

¹⁶⁷ *Idem.*

La elaboración de este documento resulta un paso natural también en una cultura que va transitando cada vez más de la oralidad a la escritura. Procesos similares se pueden encontrar en el periodo novohispano en ámbitos como los de las catedrales, donde las “laudables costumbres” que implicaban todos esos saberes litúrgicos conservados especialmente por los maestros de ceremonias, chantres y sochantres fueron registrados por escrito por esos personajes, integrando textos conocidos como ceremoniales o costumbreros.

Para terminar este apartado es necesario referir algunos aspectos sobre la relación que ha existido entre los cantores y los sacerdotes a partir de los cambios litúrgicos dictados a partir del Concilio Vaticano II y ejecutados en Ostula en la década de 1970. El primer cambio importante fue la supresión de la misa cantada en latín, pues los sacerdotes celebraron la eucaristía a partir de entonces en español, implicando que dejaran de participar en ella tanto los cantores, que ejecutaban todos los cantos del ordinario y el propio en lengua latina, como los minueteros que acompañaban a los cantores o alternaban con ellos en algunos de esos cantos.

Sin embargo, posiblemente por el hecho de que históricamente Ostula ha sido un pueblo de visita y por lo tanto no ha existido presencia permanente de los sacerdotes, los cantores continuaron cantando en latín en otros momentos que no implicaban la presencia del ministro, como en las Horas Canónicas y en los oficios propios de cada fiesta, como se puede apreciar hasta la fecha.

La antigua liturgia tridentina, que había tenido un carácter oficial por lo menos desde las primeras décadas del siglo XVII y que en buena medida era la que estaba vigente en pueblos indígenas como Ostula, pasó a una condición de marginalidad y casi de proscripción, pues las autoridades religiosas prácticamente prohibieron los rezos y cantos en latín.

Ese proceso aún está por historiarse en México, y tampoco conozco los pormenores del mismo en Ostula y la costa-sierra,¹⁶⁸ pero los cantores refieren en general que los sacerdotes en varias ocasiones les han conminado a que abandonen las prácticas antiguas, o bien los han presionado para realizar algunos cambios –por ejemplo acortar algunas ceremonias como es el caso del canto de las “profecías” en la noche del sábado santo que en el pasado eran 12 y actualmente se han reducido a 6 para que el sacerdote pueda celebrar misa– o bien cambiar los horarios de algunas ceremonias en función de las actividades dirigidas por los párrocos y sus vicarios.

Los cantores se han negado a dejar las prácticas litúrgicas en latín, con el respaldo de la comunidad y sus autoridades, lo que indica el grado de identificación que tienen con ese aspecto de sus costumbres. Para otros detalles, como las modificaciones de algunas ceremonias o de los horarios, se ha llegado a acuerdos con los sacerdotes, previa negociación. Al respecto, don Celerino afirma lo siguiente:

[...] y todavía estamos, pues, con la voluntad de, de Dios, no hemos todavía cambiado de idea de que, que se haga de otra forma, que... que hay motivos para eso, [porque] vienen [...] los sacerdotes y nos quieren como hacer para un lado, ‘no pues que esto lo tienen que hacer a tales horas’. Y que todo tiene su horario [...] y hay veces que nos quieren cambiar y nos hemos agarrado a platicar a veces con algún sacerdote. No, pues le digo, para hacer eso necesitamos que esté de acuerdo toda la comunidad [...] de Ostula para que se dé cuenta que si va a haber un cambio, si lo admiten o si no. No

¹⁶⁸ Entrevista con el profesor Rosalío Martínez, 19 de abril de 2019. La familia Martínez afirma que los cambios litúrgicos, y especialmente la presión para que se dejara de usar el latín, también fue una de las causas de que el cantor Abraham Martínez se alejara de la cantoría en sus últimos años de vida. Este puede ser un ejemplo concreto de las repercusiones del proceso referido.

bueno, que ahí no da razón, y va a decir que mejor vámonos poniendo de acuerdo para no chocar pues los horarios [...].¹⁶⁹

Es notorio que, a pesar de la presión de las autoridades eclesiásticas, la tradición de canto en latín –que por su carácter marginal respecto de la liturgia oficial post Vaticano II podemos llamar “liturgia popular”– se ha conservado porque la comunidad la considera un elemento constitutivo de las costumbres que dan identidad al pueblo de Santa María de Ostula, permitiendo al mismo tiempo que la relevancia social de los cantores continúe vigente.

Los rezanderos

Además de los cantores, existen en la comunidad de Ostula otras personas a quienes también es posible reconocer como especialistas rituales. Entre ellos están los rezanderos, un oficio de carácter más informal que en principio no presenta limitantes para que lo ejerza cualquier persona de la comunidad, sin restricción de género o edad, aunque generalmente son personas que tienen ya una cierta experiencia en la vida ritual.

Los rezanderos poseen los saberes necesarios para dirigir especialmente los rosarios en las novenas de imágenes y de difuntos, así como los viacrucis en Cuaresma y Semana Santa, pero ejercen este oficio separadamente de los cantores, procurando no traslaparse con ellos.

¹⁶⁹ Entrevista con los cantores, Ostula, 18 de abril de 2019.

Además de saber cómo dirigir los rezos, encabezan el canto colectivo en español en las estrofas que se cantan intercaladas entre los misterios del rosario y las estaciones del viacrucis, o en el canto de alabados y alabanzas que por lo general se ejecutan al final de estos actos devocionales. En este último caso, la dinámica es la misma que en las ocasiones en que los cantores encabezan el canto colectivo: comienza el rezandero cantando la primera estrofa que funge como estribillo, y es la que la colectividad repite intercalada con las estrofas asumidas por los rezanderos.

Es común encontrar a un solo rezandero encabezando el canto colectivo, por lo que sólo estaría presente una línea melódica, pero la respuesta de la comunidad se realiza a dos partes (con ocasionales duplicaciones en octavas) dado que están acostumbrados a cantar de ese modo. Aunque también encontramos ocasionalmente parejas de rezanderos encabezando a dos partes el canto colectivo.

Otro ámbito en el que actúan los rezanderos, quizá más que los cantores, es la realización de las rogativas para pedir la lluvia cuando hay escasez de ellas. En este acto, que se realiza en los cerros o en las parcelas de sembradío, se acostumbra rezar nueve rosarios (una novena) que también incluyen el canto colectivo de alabanzas.

Al preguntarles a los cantores sobre el oficio de los rezanderos, es notorio que aquellos consideran que éstos no ejecutan los cantos de manera correcta. Pero, al ser figuras autónomas y tener sus propios ámbitos y momentos de actuación, los cantores son conscientes de que no pueden incidir en el desempeño de los rezanderos porque no tienen ninguna autoridad sobre ellos. Don Celerino afirma al respecto:

como no tienen entrenamiento, ellos cantan como caiga, como lo que se acuerden nomás del canto, por ejemplo [...] el Viernes Santo, el mero Viernes Santo, tiene su propio tono el alabado. Y ellos, y esas personas, como no tienen entrenamiento, cantan lo que se acuerdan nomás. Y uno no les puede decir nada porque como no son discípulos de uno, no les puedo decir algo como esto: ‘abusados con el tono de esto de alabanza, el alabado, o del *Miserere*’”.¹⁷⁰

Además de que la referencia a que no interpretan los cantos completos sino “lo que se acuerdan nomás”, tal parece que los cantores identifican que existen variaciones en los “tonos” de cantos como los alabados. Sería necesario comparar algún alabado ejecutado por los cantores y por los rezanderos para establecer las diferencias entre ambas interpretaciones –acción que escapa por lo pronto a los límites de este trabajo– pero es posible también que se refieran a un aspecto que comenté al hablar sobre el canto colectivo: la ausencia de algunos ornamentos o incluso pequeños melismas que los rezanderos no realizan, resultando en la ejecución de líneas melódicas más sencillas.

En definitiva, los cantores son conscientes de representar un nivel de especialización y de autoridad más elevado, que se sustenta en un conocimiento muy superior del ritual, de los modelos y técnicas del canto y, aún, del conocimiento del canto en latín (frente al uso único del español de los rezanderos). De alguna manera, encontramos la misma disposición que propone Ayats para los cantos rituales del Mediterráneo, en círculos concéntricos de

¹⁷⁰ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

mayor a menor relación con el núcleo de la palabra divina, que se formaliza en el eje latín-lengua vulgar.¹⁷¹

Las mujeres que cantan el *cuicatl*

La lengua nahua, como vimos, se ha perdido casi por completo en Ostula como lengua de comunicación cotidiana. Sin embargo aún se conserva como lengua de uso ritual, como una reminiscencia de que fue un importante elemento identitario desde antes de la conquista y hasta las últimas décadas del siglo XX.

El único momento ritual en el que se usa esta lengua es al final de los rosarios que se rezan en las novenas de las imágenes, cuando se canta el *cuicatl*. Se trata de un término en lengua náhuatl que significa “canto o canción”¹⁷² pero que en su contexto cultural originario estaba ligado a los rituales celebrados en honor de los dioses que implicaban también la presencia de la danza. Esos “cantares” (así tradujeron los misioneros el término desde el siglo XVI) fueron transformados en su contenido para ser dedicados a los personajes de la religión cristiana (Cristo, la Virgen, los santos) y en su forma, adoptando principios de la música occidental; ya cristianizados, los *cuicame* (es la forma del plural de *cuicatl*) fueron usados desde la época colonial en el marco de los rituales cristianos.¹⁷³

¹⁷¹ Jaume Ayats, “The lyrical rhythm that orders the world”.

¹⁷² Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana*, f. 26v.

¹⁷³ Sobre la complejidad de este proceso véase Berenice Alcántara Rojas, *Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la Psalmódia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún*, Tesis de doctorado en estudios mesoamericanos, UNAM, 2008. Véase también Berenice Alcántara Rojas, “El canto-baile nahua del siglo XVI: espacio de evangelización y subversión”, en *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias Ponce de León, Miguel Sotoche Cuerva (eds.), Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas, Grupo de Investigación. Andalucía-América:

Actualmente en Ostula son dos mujeres al parecer las únicas depositarias de los saberes necesarios para cantar los *cuicame*: el texto, que se canta en nahua completamente de memoria –en este caso no existen cuadernos ni otros soportes escritos– y los tonos o melodías correspondientes al *cuícatl* de cada fiesta.

Líneas atrás traté sobre el caso del cantor Nicodemo Macías Mata quien, habiéndose convertido a la religión evangélica, alejó a su madre del servicio del templo católico. En el trabajo de campo tuve la fortuna de entrevistar a la señora Agapita Mata Villanueva Nemesio, que paradójicamente es madre del profesor Nicodemo y también de don Celerino, el coordinador de los cantores.¹⁷⁴

Doña Agapita tiene actualmente 98 años de edad. Sobre la manera en que aprendió a cantar el *cuícatl* relata lo siguiente:

[A] mi mamá, le dieron un cargo, capitana de la Virgen de Guadalupe, y le dijeron que se enseñara a cantar el *cuícatl* porque a ella le pertenecía eso, que lo cantara, y estaba una señora, ella era su, su tía. Y [sic.] iba todas las noches iba pa' que le enseñara, y yo me llevaba de compañerita y [el canto] se me pegó, se me pegó, yo no me enseñaron [...] yo lo oía a mi mamá cómo le estaban enseñando, aprendió ella y aprendí yo, ella murió, pero quedé yo.¹⁷⁵

Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas (PAI: HUM-806), UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010, pp. 377-393.

¹⁷⁴ El profesor Nicodemo y don Celerino son medios hermanos.

¹⁷⁵ Entrevista con doña Agapita Mata, Ostula, 19 de marzo de 2020.

Del relato de doña Agapita es posible deducir que el *cuicatl* estaba ligado a los cargos, en este caso específicamente al de la Virgen de Guadalupe. También es notorio que requirió de un proceso de enseñanza-aprendizaje que puede haber sido parecido al que los cantores describen, donde la persona que estaba aprendiendo con un maestro –su madre– asistió por varias noches a la casa de quien podríamos calificar como la maestra –en este caso la tía–, quien le enseñó a cantarlo. En todo caso, parece evidente la filiación femenina y, probablemente, familiar de tía en la transmisión de estos cantos relacionados con la Virgen.

Después, doña Agapita tuvo cargo durante cuatro años y en ese tiempo lo cantaba todas las tardes, hasta que tuvo un desacuerdo con “un cantor” –no reveló su nombre– quien le dijo que no cantara el *cuicatl* si no sabía lo que significaban las palabras en náhuatl. Desde entonces (hace 23 años, según declara) dejó de cantarlo.¹⁷⁶ Años más tarde fue cuando su hijo, el profesor Nicodemo, le pidió que no asistiera más a los rituales católicos.

¹⁷⁶ *Idem.*



Figura 10. Doña Agapita Mata Villanueva. 19 de abril de 2019.

Pero la nostalgia y el gusto por el canto la llevan a cantar el *cuicatl* en su casa, motivo por el cual ha conservado en la memoria algunos de estos cantos. Durante la entrevista que le pude aplicar el 19 de abril de 2020, cantó cuatro *cuicame*: el de la Virgen de Guadalupe, el de la Virgen de los Dolores, el de San Nicolás de Tolentino y el de San Juan.

Tanto ella como su hijo don Celerino afirman que siempre ha sido una sola mujer quien entona el *cuicatl* en el templo, por lo que se trataría de canto a una sola parte. Sin embargo, la ejecución de estos *cuicame* –según refieren ellos mismos– funcionaba como el canto colectivo en español. En la entrevista, después de cantar uno de los *cuicame*, doña Agapita afirmó lo siguiente:

Y ese es uno, ese de la Virgen de Guadalupe, su *cuicatl*, eh, ya la gente pues le va respondiendo, uno canta la primera estrofa, la gente le responde atrás el mismo como la primera estrofa y se le responde [a] la gente. Bonito, pues, cuando ya sabe todo, están de acuerdo, canta la gente todo.¹⁷⁷

Dados los saberes colectivos a los que me he referido antes, es posible que la comunidad hubiese cantado la estrofa-estribillo a dos partes, como sucede en el canto de los alabados y alabanzas.

Según doña Agapita, correspondía a las capitanas –en este caso las de la Virgen de Guadalupe– cantar las “siete estrofas” del *cuicatl* “acabando el santo rosario”, mientras la bandelera repicaba con las campanillas.¹⁷⁸ Es interesante notar que la dirección del *cuicatl* era un ámbito al parecer exclusivamente femenino, en oposición a la cantoría que, como vimos, competía al plano masculino. Lo que no queda claro es si en el canto colectivo del estribillo participaban los hombres o eran también competencia exclusiva de las mujeres.

Por su importancia histórica y cultural, así como por la dificultad que entraña la traducción y el análisis musical y lingüístico, el *cuicatl* requiere de una investigación en sí mismo, que contemple también a la segunda señora de quien tengo referencia que aún canta en ocasiones en náhuatl –no tengo registrado su nombre por ahora–, y quizá valdría la pena extender el estudio a otras comunidades de la costa-sierra como Pómaro, donde aún está viva la lengua.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Idem.*

Los minueteros

Aunque este capítulo está dedicado a los protagonistas del canto, es necesario tratar brevemente sobre los minueteros dada la relación musical que aún tienen con los cantores en ciertos momentos, que en el pasado era más estrecha.

De acuerdo con Daniel Ernesto Gutiérrez se trata de un ensamble instrumental presente en la costa-sierra que “puede incluir dos violines, un arpa diatónica de 36 cuerdas, una guitarra de golpe, una vihuela, platillos y dos tambores bímembranófonos, uno grande y otro pequeño. Aunque el número de instrumentos puede variar de una población a otra debe mantenerse un ensamble mínimo de violín y vihuela o guitarra de golpe”.¹⁷⁹

En el caso de Ostula existen dos conjuntos de minueteros, uno en la población de El Duín y el otro en el pueblo principal. Este último es el que generalmente está presente en las actividades religiosas, en ocasiones interactuando con los cantores.

¹⁷⁹ Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, “El minúete mariachero de la costa de Michoacán. Un producto de la transculturación musical”, en *El mariachi: aprendizajes y relaciones. XII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Luis Ku (coord.), Guadalajara, El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2013, pp. 91-110.



Figura 11. Minueteros de Ostula. Procesoión del Santo Entierro, Viernes Santo de 2019.

La dotación instrumental en este conjunto es básicamente la que presenta Daniel Gutiérrez, pero en este caso no hay arpa y hay un solo violín que toca el líder del grupo y lleva la melodía en todas las piezas; el acompañamiento armónico está a cargo de la vihuela y a veces también hay una guitarra de golpe, mientras que la percusión está formada por una tambora con platillo y por un tambor más pequeño.

Daniel Ernesto Gutiérrez opina que el minúete, aunque tiene un fuerte componente europeo, presenta también rasgos rítmicos de influencia africana, además de que existe una manera émica de entender la estructura de las piezas que está ligada a la cosmovisión nahua. Por ello Gutiérrez afirma que, aunque prima el elemento europeo en sus aspectos formales, el minúete debe entenderse como producto de un proceso de transculturación.¹⁸⁰

¹⁸⁰ *Ibidem.*, p. 94.

El minuete se estructura en general bajo los principios de la armonía tonal funcional¹⁸¹ y, al menos en las piezas que tuve ocasión de registrar en trabajo de campo, casi todas las piezas se encuentran en tonalidad de SOL mayor, usándose los acordes tríada de dominante, subdominante y tónica.

Las ocasiones en las que suelen tocar siempre pertenecen al contexto religioso: los rituales mortuorios, las velaciones de las imágenes, así como las procesiones. Según recuerdan los cantores, hasta la década de 1970 los minueteros alternaban con la cantoría en las “misas cantadas”. Refiere don Celerino que

Esta... esta misa cantada en latín anterior, era acompañada con los cantores oficiales y la música de los *minuetes* y trabajamos todos juntos ahí, porque los minuetes tenían su participación en su debido tiempo y tenían que cortar, tenían que cortar tono, para que los cantores oficiales empezaran a cantar.¹⁸²

Por su parte don Rómulo afirma que la misa se llevaba a cabo “entre el sacerdote, cantores y músicos” y aporta detalles como el hecho de que los minueteros tocaban un “pasacalles” entre las partes en las que intervenían los cantores.¹⁸³

Actualmente ni los cantores ni los minueteros intervienen en las misas. Estos últimos tocan piezas instrumentales en procesiones y en otros momentos rituales como aquel en el que se adorna la urna del Santo Entierro el Viernes Santo, antes de comenzar su procesión.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Entrevista con los cantores, Ostula, 19 de marzo de 2020.

¹⁸³ *Idem.*

En todas esas ocasiones, los minuets tocan en ritmos mensurales, generalmente de pulso ternario pero también los hay binarios.

Pero existen también momentos en los cuales los minueteros acompañan el canto, especialmente en las tercias y vísperas de las fiestas. En esas ocasiones el violín dobla la voz principal del canto, mientras las guitarras (vihuela y/o guitarra de golpe) así como los tambores tocan sin un ritmo claramente mensurable, proporcionando solamente una atmósfera sonora al canto. Se puede considerar, pues, que en estas ocasiones los minueteros participan en la música multipartes, aspecto que deberá ser estudiado de manera más detenida en investigaciones futuras. Cabe señalar la posibilidad de que estos momentos de interacción provengan del pasado colonial cuando era común que en los pueblos de indios existieran capillas musicales integradas por cantores e instrumentistas.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Antonio Ruiz Caballero, *Música y cultura sonora para una cristiandad india*, pp. 126-142.

CAPÍTULO III. TIEMPOS Y ESPACIOS RITUALES

El calendario ritual en Ostula

Tanto en la sociedad cristiana antigua como en las culturas mesoamericanas se tenía una concepción cíclica del tiempo. Las estaciones marcaban en gran medida los puntos clave del ciclo, y a esas temporadas dictadas por la naturaleza correspondían actividades humanas como la siembra y la cosecha. En ambos casos las sociedades crearon calendarios regidos por seres sobrenaturales.

En el caso del cristianismo es sabido que, al ritmo de su expansión durante siglos y abarcando territorios en Europa, el occidente de Asia y el norte de África, esta religión fue adoptando elementos de culturas y religiones variadas que tenían una concepción sacralizada del tiempo en función del ciclo natural y las actividades necesarias para la subsistencia humana. Las deidades particulares relacionadas con estos aspectos fueron asimiladas por el cristianismo y transformadas en santos o en advocaciones cristológicas y mariológicas.

En las sociedades mesoamericanas se concibió la existencia de una multiplicidad de dioses, algunos de ellos asociados también a estas temporadas de siembra y de cosecha, a las lluvias y a otros elementos relacionados con las necesidades de subsistencia.

Durante el proceso de cristianización se impuso la concepción cristiana del tiempo a los indígenas americanos, y a partir de entonces las fiestas del calendario litúrgico rigieron en buena medida la vida ritual de los pueblos de indios. Como mencioné en el capítulo anterior, los toques de campanas y matracas, así como la pirotecnia, se propagaban por toda

la región indicando a través de su sonido la temporalidad de que en el pueblo se celebraba alguna fiesta.

Es difícil saber cuántas y cuáles fiestas se celebraban en Ostula en los diferentes momentos del periodo virreinal. Para el caso de la etnoregión p'urhépecha contamos con ciertos documentos conocidos como *pindekuarios* o “tablas de pindekuas” (*pindekua* significa costumbre)¹⁸⁵ que contienen información sobre las fiestas que se realizaban y otros detalles como la mención de algunos actos rituales que se realizaban en el contexto de cada una de ellas, como las misas cantadas, procesiones, vísperas y, en ocasiones, también danzas.¹⁸⁶

Desafortunadamente no tenemos una fuente de este tipo para la costa-sierra nahua, y la documentación disponible no aporta datos suficientes, salvo la mención de la fiesta de la Concepción, imagen titular del templo.¹⁸⁷ También se puede deducir que se celebraba a la Virgen de la Natividad dado que se estableció una cofradía bajo tal advocación,¹⁸⁸ como vimos en el capítulo anterior.

Otras fiestas debieron celebrarse en el pueblo, sobre todo aquellas que eran más relevantes para los cristianos de todo el orbe, y especialmente las que constituían los puntos clave del ciclo litúrgico.

¹⁸⁵ Maturino Gilberti, *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Fideicomiso Teixidor, 1997, p. 428.

¹⁸⁶ Alberto Carrillo Cázares, *Michoacán en el otoño del siglo XVII*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1993, p. 485. Alberto Carrillo Cázares define pindekuario como “la memoria de las fiestas que por fuerza de la costumbre debe celebrar cada pueblo, y de las ofrendas que por ellas hace a los ministros del culto”.

¹⁸⁷ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 181.

¹⁸⁸ Ernesto de la Torre Villar, “Algunos aspectos acerca de las cofradías y la propiedad territorial en Michoacán”, p. 148.

El tercer mandamiento establecía para toda la cristiandad el precepto de santificar las fiestas, por lo que en principio los indios, como nuevos cristianos, estaban también obligados a celebrarlas. Sin embargo, dada la gran disminución de la población indígena en el siglo XVI –a consecuencia del proceso de conquista y colonización que trajo consigo guerras, epidemias y trabajos forzados en tierras y minas–, el papa Paulo III estableció mediante una bula en 1537 que, atendiendo a la pobreza de los naturales, sólo estaban obligados a celebrar “todos los domingos, Navidad, Circuncisión, Epifanía, Resurrección, Ascensión, *Corpus Christi* y Pentecostés; y las [festividades] de la Natividad, Anunciación, Purificación y Asunción de la gloriosa Virgen Nuestra Señora; y los santos San Pedro y San Pablo”.¹⁸⁹

El Tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585, estableció la obligación de celebrar estas mismas fiestas haciendo eco de la disposición papal, aunque señalaba que “la observancia de los demás días de fiesta se deja a la voluntaria devoción de los indios”,¹⁹⁰ hecho que abría la puerta para que en cada pueblo se celebraran otras fiestas, como la patronal.

A través del tiempo cada pueblo adoptó nuevas devociones, adquiriendo por diversos medios imágenes religiosas que enriquecieron los altares y retablos de los templos. No existe noticia acerca de los momentos en que se fueron adquiriendo las imágenes que actualmente están presentes en el templo de Ostula; algunas de ellas parecen datar del periodo virreinal – aunque habría que hacer un estudio minucioso que rebasa los límites de este trabajo–, mientras que existen también otras de reciente adquisición como es el caso de la de san Juan

¹⁸⁹ Citada en Pablo Beaumont, *Crónica de Michoacán*, tomo II, Morelia, Balsal, 1987, p. 368.

¹⁹⁰ *Concilio III Provincial Mexicano*, México, Eugenio Maillefert y Compañía, 1859, p. 143.

Diego, adquirida poco después de que este personaje fuese canonizado por el papa Juan Pablo II en 2002.¹⁹¹

Mención aparte merece el caso de la Virgen de Guadalupe. De acuerdo con Gledhill no existe evidencia de la veneración a esta advocación en la época colonial.¹⁹² Es difícil identificar de qué época datan las dos imágenes guadalupanas que posee el templo, pero es posible considerar que esta devoción pudo llegar a Ostula a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando el culto y las imágenes guadalupanas se difundieron rápidamente por haber sido declarada patrona de la Nueva España en 1746.¹⁹³

Dado que se desconoce el origen real, la tradición oral conserva un relato que remite a orígenes míticos: "...la imagen de la virgen del Guadalupe llegó (en un tiempo no conocido) con un grupo de arrieros. Se cayó de una mula, y la gente recuperó la imagen, convenciendo a los arrieros cuando regresaron para buscarla de que la virgen quería quedarse en Ostula".¹⁹⁴

Quizá por el prestigio que había ganado el culto guadalupano a nivel más general, los pobladores de Ostula la adoptaron como patrona, desplazando a las advocaciones marianas que le precedieron, aunque sólo parcialmente, como veremos.

Así se fue configurando el calendario ritual de Ostula, entre las festividades que marcaba el ciclo litúrgico de la Iglesia universal cuya celebración era vigilada por los curas, y la devoción a imágenes particulares cuyas fiestas encontraron su lugar en el calendario promovidas primero por las cofradías y más tarde por el sistema de cargos.

¹⁹¹ John Gledhil, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 63-64.

¹⁹² *Ibidem.*, p. 75.

¹⁹³ Carmen Losa Contreras, "Poder político y religiosidad en el Virreinato. La proclamación de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España", en *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2018)*, Elena Acosta Guerrero (coord.), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2020, pp. 1-18.

¹⁹⁴ John Gledhil, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 75.

Es necesario tomar en cuenta también que las creencias y prácticas mesoamericanas no desaparecieron del todo, sino que muchos de sus elementos continuaron presentes entrando en un proceso de hibridación cultural o de adaptación subordinada. En una tesis de maestría en etnomusicología que está próxima a ser defendida en la UNAM, el investigador Daniel Ernesto Gutiérrez plantea que el ciclo ritual en la costa sierra de Michoacán se rige en general por criterios agrícolas que corresponden al comportamiento del clima de la región: la temporada de lluvias conocida en lengua nahua como *xupanda*, que comienza en junio, y que indica el momento para sembrar; y la temporada de secas llamada *tonalco*, que comienza en noviembre y marca el inicio de la cosecha.¹⁹⁵

Es posible que estos puntos del ciclo agrícola local hayan estado tutelados por dioses en la época prehispánica, pues era necesario invocar a las fuerzas sobrenaturales a través de rituales propiciatorios para lograr el éxito en la cosecha y asegurar los bienes necesarios para la subsistencia.

Al imponerse el cristianismo es posible que se buscara asociar estos momentos del ciclo natural con festividades del ciclo litúrgico, así como sustituir a los antiguos dioses tutelares con personajes del panteón cristiano. Gutiérrez Rojas asocia el inicio de la temporada de lluvias con la fiesta de *Corpus Christi*, mientras que la temporada de secas estaría asociada a la celebración de los Fieles Difuntos. De manera que se puede hablar de una superposición entre los calendarios rituales local y cristiano.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, *Memorias del desencuentro*, p. 43.

¹⁹⁶ Lourdes Turrent realizó hace años un interesante ejercicio de superposición entre el calendario ritual nahua del Altiplano Central y el calendario litúrgico cristiano, a través del cual se pueden encontrar ciertas equivalencias entre las fiestas de los dioses mexicas y las del catolicismo. Véase Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1990.

Dicha superposición no sólo implica las fechas del calendario, sino las prácticas rituales llevadas a cabo en su marco. La propuesta de Daniel Ernesto hace evidente que a estas fechas clave del ciclo en la costa nahua están asociadas ciertas danzas. En la fiesta de *Corpus Christi* se lleva a cabo una danza conocida simplemente como “danza de *Corpus*”, mientras que a la celebración de los Fieles Difuntos está asociada la danza de *xayacates*.¹⁹⁷

Aunque en estas danzas, sobre todo en la de *Corpus*, se encuentra gran influencia europea, lo importante desde mi punto de vista es que se puede encontrar continuidad en las etapas ante y post conquista en la práctica de las danzas como elemento principal de los rituales propiciatorios. Es sabido que las autoridades religiosas novohispanas trataron de erradicar las danzas pero, al entender que estaban ligadas estrechamente a la idiosincrasia de los indios, establecieron una política de tolerancia negociada, siempre y cuando no entraran en contradicción con las creencias y prácticas cristianas, y quedaran subordinadas a ellas.

Me parece, entonces, que si tomamos como elemento central las danzas podemos encontrar indicios de continuidad del calendario ritual prehispánico y de sus prácticas asociadas. Pero si colocamos en primer plano otras actividades como el canto multipartes en latín, es posible encontrar el afianzamiento del calendario litúrgico cristiano y de las prácticas que trajo consigo.

Tomando en consideración lo anterior, es posible ver que además del *Corpus Christi* y la celebración de los Fieles Difuntos, que Daniel Ernesto Gutiérrez ha identificado como puntos clave del ciclo ritual, existen otros momentos relevantes. Desde el punto de vista del canto multipartes los dos periodos de mayor densidad ritual, cuantitativa y cualitativamente,

¹⁹⁷ Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, *Memorias del desencuentro*, p. 43.

son la Semana Santa y las fiestas patronales de diciembre. Estas celebraciones están asociadas a los dos personajes más importantes para la religión cristiana: la Semana Santa – incluyendo la temporada de Cuaresma que le precede– conmemora la pasión y muerte de Cristo, y en Ostula se le rinde culto especialmente a la imagen del Santo Entierro. Mientras que en diciembre se rinde culto a la Virgen María no sólo en su advocación de Guadalupe, patrona del pueblo y la más importante imagen mariana del templo (12 de diciembre), sino que se conmemora también a la Concepción –la primera advocación titular– (8 de diciembre), y a la Virgen de los Dolores (10 de diciembre) cuya imagen es relevante tanto en estas fiestas como en la Semana Santa.

Otro punto importante del ciclo ritual en Ostula es el 15 de octubre, fiesta de Santa Teresa, cuando se nombra al nuevo fiscal y servidores del templo, así como a los cargueros más importantes, como vimos en el capítulo II. En este caso quizá la relevancia de la celebración no se debe tanto a que la imagen de Santa Teresa haya tenido o tenga un papel especial en la vida ritual de Ostula, sino a que por estas fechas se comienzan a recibir los primeros frutos de la cosecha, de allí que también se le conozca como la “fiesta de los elotes”.

En la tabla 1 presento las principales fiestas que se celebran en Ostula en cada mes. En color naranja he marcado las fiestas que corresponden al inicio de las temporadas de lluvias y secas, en rojo he marcado los dos tiempos de mayor densidad ritual a los que me he referido, mientras que en color verde se marcó la fiesta de Santa Teresa.

FIESTA	MES
Virgen de la Candelaria	Febrero
Semana Santa	Marzo o abril
<i>Corpus Christi</i>	Mayo
San Juan Bautista	Junio
Santa Ana	Julio
Asunción de la Virgen	Agosto
Virgen de la Natividad	Septiembre
San Nicolás	Septiembre
Santa Teresa	Octubre
Todos los Santos	Noviembre
Virgen de la Inmaculada Concepción	Diciembre
Virgen de los Dolores	Diciembre
Virgen de Guadalupe	Diciembre
Pastorelas (Epifanía)	Enero

Tabla 1. Principales fiestas en Ostula. Basada en John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 70-71.

Quizá también a consecuencia de la superposición entre el ciclo agrícola local y el calendario cristiano, en Ostula el tiempo de Cuaresma comienza el miércoles de ceniza, fecha establecida oficialmente, pero termina en la fiesta de *Corpus Christi* que, como vimos, está asociada al inicio de las lluvias y de la temporada de siembra. Se podría interpretar que esa larga Cuaresma, con los rituales y sacrificios que conlleva, constituye un tiempo de petición/sacrificio para que las fuerzas sobrenaturales concedan la lluvia y los alimentos.

Este tiempo de penitencia se marca a través del canto multipartes, pues a decir de los cantores hay un cambio de “tono” o “tonada” en los cantos, que se aplica desde “el quinto

viernes, que aquí se le puede decir el Viernes de Lázaro”.¹⁹⁸ Es interesante que el cambio no se aplique a partir del Miércoles de Ceniza, cuando oficialmente comienza la Cuaresma, sino el cuarto viernes de este tiempo litúrgico, dedicado a la conmemoración de San Lázaro. Desde la Edad Media en ciertas regiones de Europa –como Italia centro-septentrional o Septimania y Cataluña– se daba relevancia a esta celebración por considerarse que la resurrección de Lázaro anticipaba la de Cristo.¹⁹⁹

De acuerdo con los cantores, “el quinto viernes ya se cambian las tonadas del *Miserere*, alabado, y el canto de la imagen de los Dolores también se hace su cambio; ahorita hay una tonada que lo canta uno, desde *Corpus* hasta en ese quinto viernes de Cuaresma, va a seguir cantando uno esa tonada que estamos cantando ahorita y ya para allá ya tiene otra tonada”.²⁰⁰

Es decir, se usan ciertas melodías especiales y canto a dos partes que dan una identidad sonora al tiempo de Cuaresma, mismo que en Ostula se extiende desde el viernes de Lázaro (mitad de Cuaresma) hasta la fiesta de *Corpus Christi*, cuando se mudan de nuevo las melodías, marcando los límites de la estación en unos 81 días, concretados según las lunas.²⁰¹

Para cerrar este apartado es necesario decir que, según identificó John Gledhill, la mayor parte de las fiestas celebradas en Ostula responden a una misma estructura básica:

¹⁹⁸ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020- En la liturgia católica se le conoce con este nombre al cuarto viernes de Cuaresma, que está dedicado a San Lázaro.

¹⁹⁹ Véase Juan Pablo Rubio Sadía, “El oficio cuaresmal de Lázaro de Betania en las iglesias catalano-aragonesas (ss. XII-XV)”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. xxiv (2016), pp. 151-187.

²⁰⁰ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

²⁰¹ Seguiría muy precisamente la división anual en ciclos de 40 días propuesta por estudiosos del mundo popular como Claude Gaignebet y Marie-Claude Florentin, *El carnaval: ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla, 1984.

“novena, vísperas, doctrina, convite”.²⁰² Esta estructura coincide muy notablemente con las estructuras de novenas y fiesta en los países católicos Mediterráneos, con ejemplos vigentes en todos ellos, pero especialmente activos actualmente en la isla de Cerdeña, y perfectamente documentados en las consuetas antiguas de este área cultural –especialmente en las de los siglos XVII y XVIII, incluyendo el canto de rosarios, cantores de vísperas y la participación colectiva en el canto de los identitarios *gozos/goigs/gòsos*, equivalentes a las alabanzas a las que me referiré en el último capítulo.²⁰³

La novena se integra por los nueve días que preceden al día de la fiesta, en los cuales se llevan a cabo rosarios dedicados a la imagen que se festejará. Las vísperas son una ceremonia con canto multipartes en latín que se celebra el día anterior a la fiesta, por la tarde. La “doctrina” es otro nombre para referirse a la tercia o laudes –más adelante comentaré también sobre estos nombres– que es otra ceremonia con cantos multipartes en latín celebrada el día de la fiesta hacia las 5 de la mañana. Por último el convite, que Gledhill definió como la comida comunitaria ofrecida el día de la fiesta, pero que en realidad es un recorrido encabezado por los cargueros de la imagen que se va a celebrar, realizado el primer día de la novena para indicar que comienza la novena e invitar a la gente; acompañan a la comitiva los cantores que van cantando “el canto propio” –la alabanza– del santo, además de los minueteros y del cohetero que va lanzando pirotecnia para indicar también a las rancherías

²⁰² John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostua*, p. 77.

²⁰³ Ester García Llop, *El cant dels goigs orals a Catalunya i a Andorra*, Tesis de doctorado en historia del arte y musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2020; Juan Manuel Ferrando, *El fenomenogògic al País Valencià: música, identitat i ritual*, Tesis de doctorado en historia del arte y musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2020.

que la fiesta se va a celebrar.²⁰⁴ Otro elemento presente en el esquema general de las fiestas son las procesiones que están presentes en la mayor parte de las celebraciones.

Como es posible ver, la celebración no se limita al día festivo, sino que se extiende por un periodo de nueve o diez días en los cuales la atención de quienes asisten a la novena y a los demás actos se centra en la devoción a la imagen que se celebra. Resulta muy interesante en este sentido lo que ocurre en las fiestas patronales, pues se traslapan las novenas de las tres advocaciones de la Virgen María que se celebran: el último día de noviembre comienza la novena de la Inmaculada Concepción, mientras que la de la Dolorosa da inicio el 2 de diciembre y, dos días después, la de la Guadalupeana. Así, entre los días 4 y 7 de diciembre se rezan hasta tres rosarios por la tarde, mientras que tanto el 7 como el 9 de diciembre se cruzan los rosarios de novena con las vísperas de la Concepción y de la Virgen de los Dolores respectivamente. De allí que se pueda hablar de uno de los tiempos de mayor extensión y densidad ritual.

La Cuaresma y la Semana Santa, en cambio, constituyen uno de los tiempos que no corresponden al modelo estándar de fiesta, pero de este tema me ocuparé a detalle en el capítulo IV.

Espacios y vida ritual en Ostula

Es imposible dejar de hablar de los diferentes espacios en los que se desarrolla la vida ritual en Ostula. Las montañas revisten aún hoy gran importancia para la comunidad, destacando

²⁰⁴ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

el cerro de San Nicolás en el que están colocadas ciertas cruces grandes de madera; en ese cerro se realizan las novenas de rogativa que mencioné en el capítulo II, en las cuales se rezan rosarios –acompañados de alabanzas– durante nueve días para pedir por las lluvias, especialmente cuando se retrasa su inicio o se prevé sequía.

Es importante mencionar que en ello se puede encontrar cierta continuidad de los rituales propiciatorios mesoamericanos realizados generalmente en las montañas o bien en los templos, cuyos basamentos también son representación de los cerros. Pero el elemento cristiano está también presente a través de las cruces, de los rosarios y sus alabanzas, y de las imágenes que se sacan del templo para ese fin: la de San Nicolás, el cuadro pequeño de la Virgen de Guadalupe conocido como “la milagrosa”, y la imagen pequeña de Cristo crucificado conocida como *Toteco* que significa en náhuatl “el Señor (Dios)”.²⁰⁵

En el capítulo I me referí al proceso de congregaciones llevado a cabo en el siglo XVI que implicó una transformación radical para el modo de vida de la población de la costa-sierra, transitando del patrón de asentamiento disperso al modelo occidental de traza reticular, si bien en esta región no se impuso del todo este último modelo, conservando algunos pueblos una traza más o menos irregular.

El encomendero Juan Alcalde de Rueda, en su “Relación de la Provincia de los Motines” escribía que en los pueblos de esta provincia

las iglesias están en medio del pueblo con sus cementerios cuadrados y cercado, enfrente de la puerta principal de ella. Los indios están poblados a la redonda de ella, como que la cercan, sin tener calle ninguna ni plaza ninguna, si no es algún patecico

²⁰⁵ *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, disponible en <http://www.gdn.unam.mx>, consultado el 20 de diciembre de 2020.

que hay, a donde hacen tiangues algunas veces, y allí ponen la picota para corregir y castigar a los delincuentes.²⁰⁶

Este testimonio es interesante porque muestra otro más de los resultados de la hibridación cultural que comenzó con la conquista. Es posible deducir en este caso la continuidad del patrón de asentamiento disperso mesoamericano, pero también permite identificar que el centro simbólico y real de los asentamientos era ya el templo cristiano, y que el espacio ritual estaba delimitado por el perímetro del atrio. No existía plaza como tal, pero sí el “patecico” en el que tenía lugar otro elemento de continuidad del mundo mesoamericano: la realización del *tianguetz*, es decir, la instalación del mercado en el que se intercambian bienes de consumo, especialmente los domingos y días festivos.

Es posible que en el pasado el pueblo haya estado organizado en barrios, como sugiere John Gledhill, pues era común en la época y aún hoy encontramos pueblos que conservan barrios con sus pequeñas capillas propias. Sin embargo no tenemos suficiente evidencia para el caso de Ostula.

Juan Alcalde de Rueda declara haber ordenado que en Ostula se trazaran cuatro calles que delimitaran el espacio respecto del templo: “Tiene este pueblo cuatro calles, una de un costado de la iglesia y otra al otro y otra delantera después del cementerio y otra en las espaldas de ella, que yo hice trazar para ponerla en alguna policía”.²⁰⁷

²⁰⁶ Juan Alcalde de Rueda, “Relación de la Provincia de Motines”, p. 370.

²⁰⁷ *Ibidem.*, p. 374.

No es posible saber qué tanto se transformó ese primer intento del siglo XVI de traza a lo largo del tiempo. Pero actualmente también existen cuatro calles que constituyen el circuito procesional por el que transitan estos desfiles rituales (Figura 12). El templo con su atrio es el punto de referencia, allí inicia y finaliza el recorrido, que pasa por otros puntos que tienen relevancia social como la Jefatura de Tenencia, sede de la autoridad civil, la plaza – aunque construida recientemente–, y la escuela primaria.



Figura 12. Fotografía satelital de Ostula y circuito procesional. Fuente: Google Maps.

El espacio procesional también es transformado durante el tiempo de Cuaresma, trazándose una especie de alfombra lineal con arena traída del mar a lo largo de las cuatro calles que forman el circuito (Figura 13). En este caso el camino se coloca un par de días antes del Miércoles de Ceniza, y se retira dos días después de la fiesta de *Corpus Christi*, de manera

que marca también de manera visual el tiempo de penitencia desde el inicio oficial de la Cuaresma.



Figura 13. Camino de arena en el atrio, punto de inicio del circuito procesional.



Figura 14. Fachada del templo de Santa María Ostula.

En cuanto al templo, el que podemos ver actualmente es relativamente nuevo (Figura 14), construido en el último tercio del siglo XX. Anteriormente existía una iglesia más pequeña, posiblemente construida con adobe y ubicada dentro del perímetro del atrio “con su puerta principal orientada hacia el río, una diferencia de orientación de noventa grados relativa a la orientación actual del edificio”.²⁰⁸

El viejo templo fue demolido al entrar en funcionamiento el actual. Quizá para justificar la innovación de la construcción de un templo más amplio pero totalmente diferente, los pobladores dieron vida a un relato hierofánico según el cual “había un árbol cerca de la capilla vieja donde la Virgen solía aparecerse a la gente, y fue por ese motivo que el pueblo decidió edificar la nueva iglesia en su situación actual”.²⁰⁹

El templo anterior fue demolido, pero la gente aún identifica el espacio donde estaba el antiguo cementerio que se ubicaba junto a ese templo. Es por ello que en ese lugar se canta el oficio de los angelitos –los niños difuntos– el día 2 de noviembre hacia medio día.

El templo actual es bastante espacioso y de una altura considerable. Su planta es basilical de tres naves separadas por pilastras (Figura 15).

²⁰⁸ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, p. 75.

²⁰⁹ *Idem.* De acuerdo con Gledhill, “esta y otras historias locales pertenecen a una tradición muy amplia, que no es únicamente indígena ni mexicana sino que también existe en España. Lo importante es que la gente de Ostula hizo esta tradición, y muchas otras, suya de una manera importante”.



Figura 15. Interior del templo de Santa María Ostula.

Como en la gran mayoría de los templos mexicanos, el coro se encuentra ubicado en una tribuna elevada colocada al extremo contrario del presbiterio y el altar, sobre la puerta principal (Figura 16).



Figura 16. Interior del templo de Santa María Ostula, vista hacia el coro.

El templo no cuenta con retablos, por lo que las imágenes se encuentran colocadas en nichos y mesas cerca de los muros laterales y del barandal que delimita el presbiterio, formando una herradura (Figura 17). En su colocación no parece haber un criterio jerárquico, salvo por la Virgen de Guadalupe que está colocada en el altar mayor en un plano más elevado que el resto.

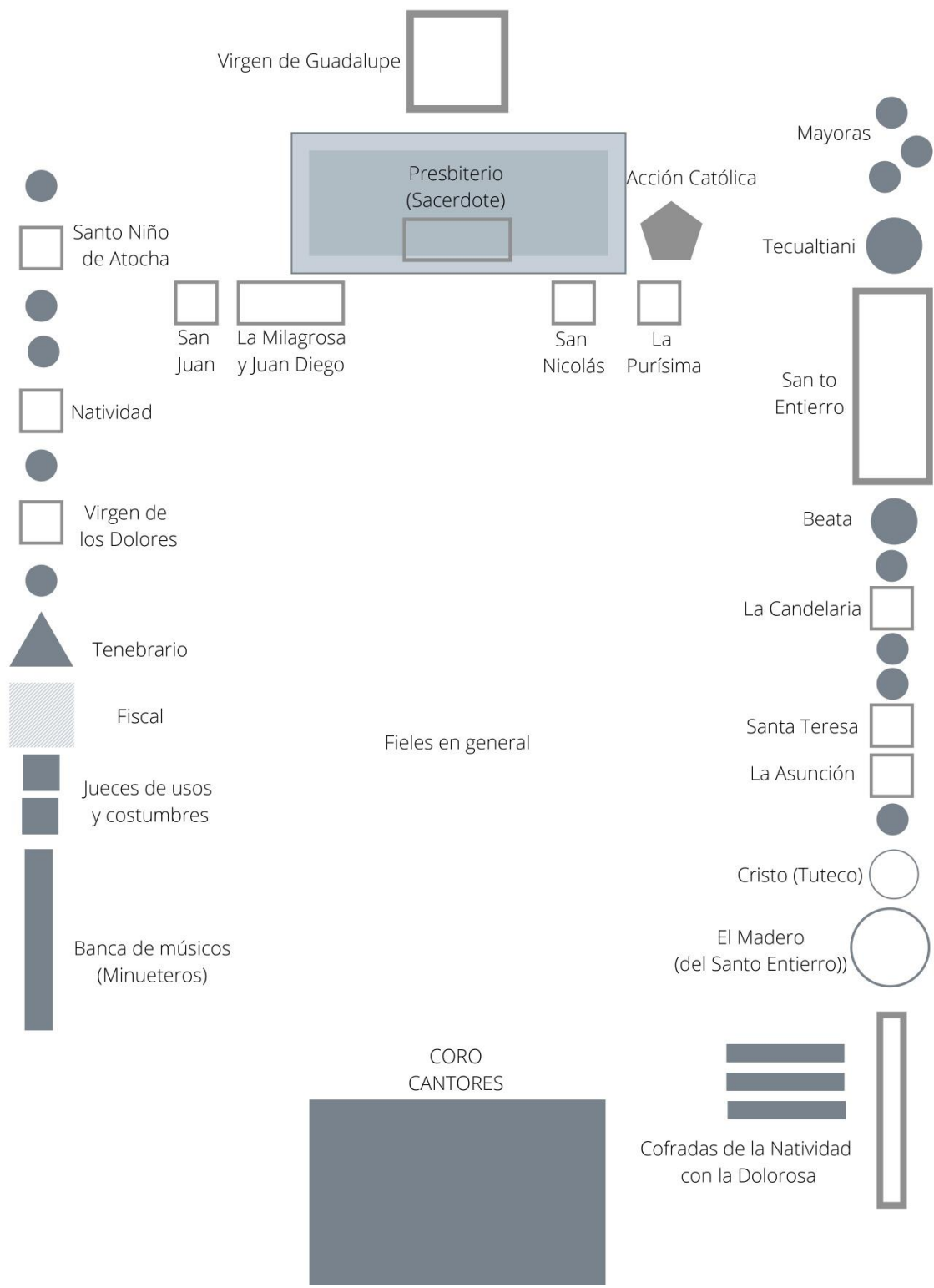


Figura 17. Interior del templo, lugar específico de imágenes, autoridades, cargueros, minueteros y cantores.

Lo que resulta interesante es que en esta herradura también están contemplados los asientos de las autoridades: los jueces de usos y costumbres y el fiscal, así como los de los cargueros (Figura 18), cada cual junto a la imagen correspondiente. El fiscal y al menos un representante de cada cargo tienen obligación de asistir a las ceremonias cotidianas, como las tercias de los domingos (Figura 19). Pero en las fiestas principales por lo general asisten más, sobre todo cuando en la celebración en cuestión está implicada la imagen que tienen bajo su cargo. En ciertos momentos rituales los cargueros o algunos miembros de su comitiva –las niñas llamadas bandeleras– tienen una participación sonora, tocando pequeñas campanitas; por ejemplo en el *Corpus Christi* en el momento en que se canta el *Pange lingua* en el marco del oficio del día, o el sábado santo cuando se canta el *Gloria in excelsis*.



Figura 18. Asientos del fiscal, jueces y cargueros.



Figura 19. Fiscal y cargueros de la Virgen de la Soledad y del Santo Niño de Atocha.

Además de las imágenes más antiguas y del sistema de cargos tradicionales, es notoria la incorporación de grupos más ligados a las políticas actuales de la Iglesia, como la Acción Católica a la que me he referido antes. Este grupo también está representado en el espacio social-religioso a través de sus banderas que están colocadas en el barandal que da acceso a la imagen de la Virgen de Guadalupe (Figura 20).



Figura 20. Banderas de la Acción Católica.

El espacio propio del sacerdote es el presbiterio, donde está colocada la mesa del altar y la silla que ocupa este personaje. Este espacio sólo es usado por el sacerdote cuando está presente para celebrar la misa o algún otro acto ritual como la adoración de la Santa Cruz el viernes santo. Llama la atención que existe un confesionario a la entrada del templo, pero al parecer no se usa. La autoridad de los sacerdotes, y su papel en la vida religiosa, son reconocidos por la comunidad, pero sólo hasta cierto punto, pues históricamente –al ser Ostula un pueblo de visita– la vida ritual ha sido encabezada por otras personas, señaladamente los especialistas rituales entre los que se encuentran los cantores. También existen actualmente otras figuras conocidas como “celebradores de la palabra” cuya función consiste en celebrar una liturgia de la palabra los domingos, cuando el sacerdote no está

presente. También tienen asignadas oficialmente otras funciones como dar la comunión a los fieles o llevar atención espiritual a los enfermos, muy coincidente con la figura del diácono en la estructuración de la Iglesia católica. De manera que la presencia del sacerdote no resulta indispensable para la vida ritual de la comunidad.

Los fieles que no tienen cargo asisten a las ceremonias colocándose en las dos filas de bancas que ocupan las naves. Es posible que en el pasado haya existido una separación entre hombres y mujeres, pero actualmente se les encuentra mezclados, colocados más bien por familias. Las mujeres adultas, especialmente las casadas, entran siempre con la cabeza cubierta con velo negro, o con algún otro paño o tela que haga las veces de esta prenda que era de uso generalizado antes de los cambios introducidos por el Vaticano II.

También están establecidos los espacios para los músicos y para los cantores. Para los minueteros hay una banca larga que está colocada pegada al muro del lado izquierdo, junto a los asientos de los jueces de usos y costumbres y del fiscal (Figuras 17 y 21). Mientras que los cantores ocupan el coro que, como he dicho, se encuentra en la tribuna elevada sobre la entrada principal del templo. Esta disposición de los cantores corresponde con la de los *cantors* en los pequeños pueblos de los Pirineos catalanes, gascones, aragoneses y vascos, mientras que en las islas de Córcega y Cerdeña o en la Italia del norte, los cantores acostumbran a situarse en un coro detrás del altar.²¹⁰

²¹⁰ Jaume Ayats, Anna Costal, Iris Gayete y Joaquim Rabaseda, "Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses".



Figura 21. Banca para “los músicos” (minueteros).

El coro es espacioso. En la parte central está colocada una banca en la que se sientan los cantores, y un mueble de madera a manera de atril corrido en el que colocan los cuadernos o papeles en los que leen los textos (Figura 22). El mueble tiene además un pequeño compartimento cerrado con llave, en el que guardan algunos libros de formato pequeño, quizá breviarios o devocionarios. El *banc dels cantadors* y un espacio cerrado para sus papeles también coincide con los pueblos de los Pirineos,²¹¹ y debe de ser muy generalizado en distintas partes del mundo católico.

²¹¹ *Idem.*



Figura 22. Mobiliario del coro y cantores.

En el muro siempre está pegado el “calendario de turnos y fechas” en el que los cantores pueden consultar a quién le toca turno en cada semana del ciclo. También están señaladas allí las fiestas principales a las que todos deben asistir.



Figura 23. Cantores en la nave principal al término de una procesión.

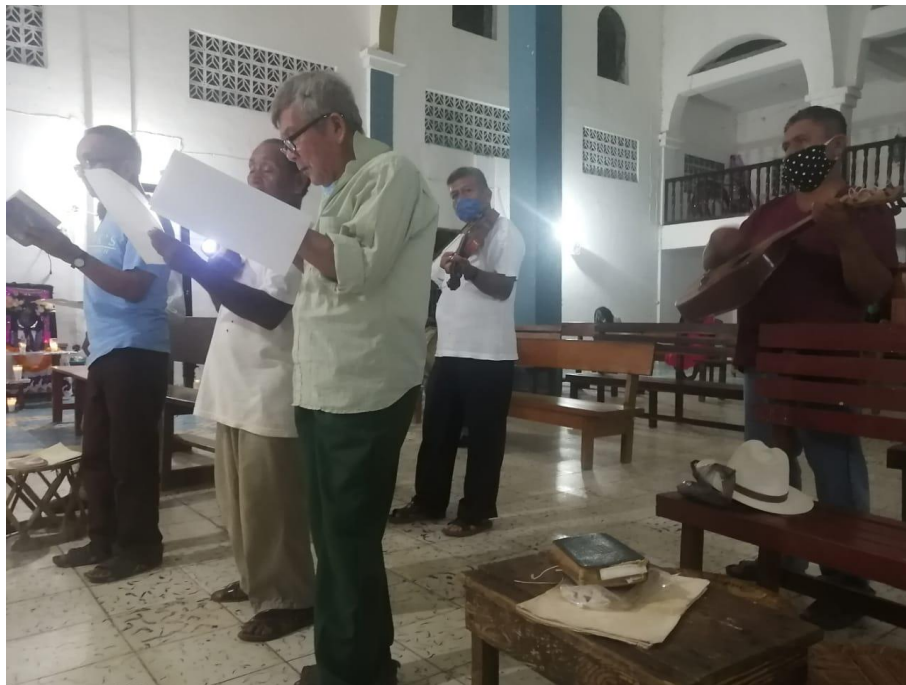


Figura 24. Cantores y minueteros en la nave central.

Otro espacio del templo en el que frecuentemente están presentes los cantores es en la nave principal, al frente, donde se colocan por lo general antes del inicio de las procesiones y después de arribar nuevamente al templo, cuando generalmente cantan alabanzas o alabados (Figura 23). También en otros momentos rituales los cantores ocupan este espacio, como el 2 de noviembre por la tarde, cuando cantan los responsos por los cantores difuntos. En ocasiones son acompañados en ese mismo lugar por los minueteros (Figura 24).

Esta disposición de los cantores, formados en línea horizontal o en semicírculo entre los fieles y el presbiterio (lugar que representa simbólicamente al clero) tiene correspondencia con la colocación de los *cantori* que Ignazio Macchiarella muestra para el caso de Cuglieri.²¹²

En la colocación de las imágenes, de las autoridades y cargueros y de los fieles, aunque está muy claro el lugar que cada cual ocupa, no resulta evidente una intención de marcar jerarquías. En el ámbito profano es común ver que en las asambleas –reuniones convocadas por el jefe de tenencia y el comisariado de bienes comunales para discutir asuntos importantes del orden civil– las personas participan de una forma bastante horizontal. Ello me lleva a interpretar que dentro del templo el espacio social también expresa relaciones horizontales construyendo visualmente la idea de la comunidad, aunque cada cual asume una responsabilidad y una función concretas ante el colectivo. Por otra parte, cabe reiterar que las autoridades y cargueros principales son exclusivamente hombres.

A través del sonido también se construye la imagen de comunidad en todos los momentos de canto colectivo. Los rosarios, los alabados y alabanzas, y el *cuícatl* cumplen

²¹² Ignazio Macchiarella, “Le parole del dolore: il canto dello Stabat Mater a Cuglieri”, p. 1722.

perfectamente esta función. Aunque es notorio también el papel especial que cumplen los cantores y los minueteros –a veces juntos y muchas veces por separado– ejecutando cantos en latín y piezas instrumentales respectivamente, que constituyen los saberes exclusivos que les hacen especialistas en la elaboración del ritual en el marco de esa comunidad más amplia.

CAPÍTULO IV. LA CUARESMA Y LA SEMANA SANTA EN OSTULA

En el apartado sobre el calendario ritual expliqué las peculiaridades que presenta en Ostula el tiempo de Cuaresma, que abarca desde el Miércoles de Ceniza hasta la fiesta de *Corpus Christi*. En este capítulo describiré la actividad ritual de este periodo, con atención especial a la finalidad que los cantos multipartes y otras sonoridades desempeñan en el marco de las celebraciones.

El inicio de la Cuaresma

Como se bosquejó en el capítulo anterior, en el modelo general de las fiestas el convite marca el inicio de la novena o novenario, y lo hace por medio de un recorrido por el circuito procesional en el que están presentes diversos sonidos que convocan a los pobladores de la comunidad y de los asentamientos de la región, además de que introducen la temática de ese periodo especial a través de las alabanzas dedicadas al santo o a la advocación cristológica o mariana que se celebrará.

La novena cumple la función de preparación para la celebración del día festivo a través de los rosarios rezados cada día por la tarde ante la imagen protagonista, que en esos días luce especialmente adornada. En los rosarios, que crean un ambiente de oración, también se cantan las alabanzas que verbalizan a quién son dirigidas las plegarias.

Para la celebración de la Semana Santa, el tiempo de preparación inicia el Miércoles de Ceniza. Uno o dos días antes el cambio en el paisaje ritual se hace evidente de manera

visual, pues se coloca un “camino” de arena de mar –traída de las playas que pertenecen a la comunidad, como La Tícla– que comienza en la puerta principal del templo, recorre todo el circuito procesional, y regresa al punto de inicio (Figura 25).

De acuerdo con don Celerino, coordinador de los cantores, significa “el camino que le llevaron pues Cristo en su vida pública” y está relacionado con el viacrucis: “por ahí pasan todos los viacrucis en procesión en toda esa fiesta, los siete viernes de Cuaresma, todos los viacrucis ahí pasan”.²¹³

Por esa razón, a lo largo del camino se instalan cruces adornadas con flores, plantas y veladoras²¹⁴ que marcan 13 de las estaciones del viacrucis –la número 14 es el templo, donde termina ese acto devocional–. El adorno corre a cargo de los vecinos de las calles que constituyen el circuito, quienes cada semana cambian las flores y plantas marchitas antes del viernes (Figura 26).

²¹³ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

²¹⁴ Se trata de pequeñas velas en vaso de cristal, como la que se puede ver en la figura 26 sobre la mesa.



Figura 25. Camino de arena y cruz atrial, donde se reza la primera estación del viacrucis.



Figura 26. Una de las estaciones en el circuito procesional.

El Miércoles de Ceniza por la tarde se reza un rosario dentro del templo. Entre cada misterio se canta una estrofa de una alabanza con textos alusivos a la Pasión de Cristo o a los Dolores de la Virgen María. Terminando el rosario sale a las calles la procesión del viacrucis con la imagen del Cristo grande (el Santo Entierro) y el Cristo más pequeño conocido como *Toteco*. En cada estación se reza el texto correspondiente y se canta una estrofa de alabado o una de alabanza. Al regresar al templo, después de la última estación, se canta el salmo 50 *Miserere mei Deus* seguido de un alabado y una alabanza completos.

Algo muy parecido sucede en los Pirineos catalanes, donde en los novenarios se reza también el rosario, y al finalizar se ejecutan cantos en catalán con tema pasionario como los *Goigs del Sant Crist* además del *Miserere*. Ayats denomina a este conjunto de rituales la “preparación cantada de la Semana Santa”.²¹⁵

El mismo esquema se repite los viernes de la Cuaresma, cuando también se reza el rosario, sale en procesión el viacrucis, y se canta el *Miserere* seguido del alabado y la alabanza que identifican la temporada de Cuaresma.

El alabado que se canta el Miércoles de Ceniza y los viernes de Cuaresma tiene el siguiente texto, conocido en algunos lugares como el “alabado viejo”, que se ejecuta de forma responsorial entonando los cantores dos versos que son respondidos por toda la comunidad (véase el texto completo en el apéndice y notación en el ejemplo 16 del último capítulo):

²¹⁵ Jaume Ayats, Anna Costal i Iris Gayette, *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral en el Pirineu*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2010, pp. 33-35.

Alabado y ensalzado

Sea el Divino Sacramento [bis.]

En que Dios oculto asiste

De las almas el sustento [bis.]

Y la Limpia Concepción

De la Reina de los Cielos [bis.]

Que quedando Virgen pura

Es madre del Verbo Eterno [bis.]

[...]

Madre llena de dolor

Haced que cuando expiremos [bis.]

Nuestras almas entreguemos

Por tus manos al Señor [bis.]

Inmediatamente después se canta una alabanza. En este caso los cantores entonan la primera estrofa –llamada cuarteta o “cuarteto”²¹⁶ por ellos– que repite la comunidad a manera de

²¹⁶ Aunque desde la perspectiva émica los cantores usan indiferentemente cualquiera de los dos términos, los estudiosos de la métrica española distinguen la cuarteta, estrofa de cuatro versos de arte menor cuya rima generalmente es abab, del cuarteto, definiendo este último como una estrofa de versos de arte mayor cuya rima es ABBA (Véase Antonio Quilis, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975, p. 94).

estribillo, alternando con los cantores que continúan con el resto de las estrofas. Un fragmento del texto es el siguiente (véase completo en el apéndice):

Oh divino preso

Preso por mi amor

Desde hoy te consagro

En mi corazón.

Domingo de Ramos

Bajó a padecer

Los primeros pasos

Fue a Jerusalén.

Preso en una cárcel

Y una soga al cuello

Prisionero estuvo

El manso Cordero.

Estos textos cantados cumplen una función devocional. El alabado es una plegaria dirigida no sólo a Jesucristo, sino a la Virgen María en sus advocaciones de la Limpia Concepción y la Dolorosa, e incluso se mencionan otros personajes como San José, padre adoptivo de Jesús.

Mientras que la alabanza es una narración coloquial de la Pasión de Cristo, que tiene la finalidad de recordar a los fieles el tema principal del periodo cuaresmal, además de tener un sentido didáctico pues ayuda a memorizar e interiorizar la historia contada en ese episodio bíblico. En el texto también se alude a la negación de Pedro como ejemplo de que los sufrimientos de Cristo se relacionan con los pecados cometidos por los hombres.

El canto sin duda potencia la efectividad del texto para mover los sentimientos de la comunidad hacia la oración, la reflexión, el dolor y el arrepentimiento, que se relacionan con el sacramento de la penitencia, pues una de las finalidades de este periodo, desde el punto de vista de la religión oficial, es que los fieles se acerquen a la confesión, cumpliendo el precepto de hacerlo por lo menos una vez al año. Sin embargo, en el marco de la religión popular es más importante la comunicación con las imágenes que son nombradas en estos cantos devocionales, señaladamente el Santo Entierro y la Virgen de los Dolores.

Algunos elementos de estas prácticas cuaresmales se pueden rastrear desde la época colonial. Dado que no contamos con registros que hablen concretamente de la Cuaresma en Ostula y la costa-sierra nahua en ese periodo, es preciso recurrir a documentos que tratan sobre otros pueblos del Obispado de Michoacán, considerando que a pesar de que existieron especificidades en cada lugar es posible hablar de políticas generales establecidas por los obispos y por los provinciales de las dos órdenes mendicantes que actuaron en esta diócesis: los agustinos y los franciscanos. Por ejemplo, para el caso de los pueblos de indios administrados por la Orden de San Agustín en la Provincia de Michoacán, en el defensorio

celebrado en Pátzcuaro en 1617 se ordenó lo siguiente: “Los viernes de Cuaresma habrá procesión con letanía [...] y se cantará la antífona y el *Miserere* con disciplina. Los sábados también de Cuaresma se cantarán las Completas y la *Salve* con gran solemnidad, procurando con esta santa devoción el favor de Nuestra Señora”.²¹⁷

Unos treinta años después refiere el cronista agustino Diego de Basalenque que todos los viernes de Cuaresma se realizaba a las cinco de la tarde una procesión por las calles de los pueblos “llevando una insignia de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo”.²¹⁸ Además, durante esta temporada todos los lunes, miércoles y viernes asistían los indios al templo “a las ave marías”, separándose hombres y mujeres, y hacían todos “disciplina seca” mientras se cantaba el *Miserere mei Deus*.²¹⁹

En lo que respecta al ámbito franciscano en San Ángel, vicaría dependiente del convento de Tarecuato, en el siglo XVIII los viernes de Cuaresma se cantaba la “misa del Santo Cristo”, y por la tarde salía “el paso del *Via Crucis*” encabezado por “el padre y los cantores” seguidos de los barrios.²²⁰ En los dos casos coincide, pues, notablemente con lo que aún se realiza hoy en día, a pesar de haber pasado muy probablemente del latín al español. La alusión a los cantores de la última referencia es especialmente sugerente.

El quinto viernes de la Cuaresma, llamado “Viernes de Lázaro” –como indiqué en el capítulo anterior– tiene lugar otra transformación evidente en el paisaje sonoro, pues cambian los tonos del *Miserere*, del alabado y del “canto de la imagen de los Dolores”, es decir, el

²¹⁷ Archivo de la Provincia Agustina de México, Serie B, B.01.01, Libro de los capítulos provinciales y de las elecciones y actas de la Provincia de San Nicolás de Tolentino, 1614-?, fs. 16-21.

²¹⁸ Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, p. 51.

²¹⁹ *Ibidem.*, pp. 50-51.

²²⁰ Archivo de la Provincia Franciscana de Michoacán, Fondo Provincial, Sección General, Serie Alfabética/Pindecuas, caja 63, doc. 100, “Pindecuas del pueblo y convento de San Ángel, fielmente traducidas, año de 1741”.

Stabat Mater.²²¹ Este cambio parece indicar que a partir de entonces comienza un periodo de recogimiento aún mayor. De hecho, en una entrevista los cantores indicaron que era el “tono de la Semana Mayor”.²²² Sobre la música con la que se cantan estos textos remito al último capítulo.

El inicio de la Semana Mayor

Con esa identidad sonora inicia la Semana de Dolores, previa a la Semana Santa. Durante esa semana no encontramos alguna actividad ritual en particular, salvo por el sexto viernes de Cuaresma en el que se celebra el rosario y el viacrucis como he mencionado líneas atrás.

Según la familia Martínez, la Semana Santa es la segunda fiesta más importante del pueblo, sólo después de la de la Virgen de Guadalupe. A esta última acude mucha gente, no sólo de la comunidad y de todas las rancherías que a ella pertenecen, sino de pueblos vecinos como Coire, Pómaro y Aquila, del área p’urhépecha, y aún de otros estados del país como Colima y Jalisco; también es común que en esas fechas regresen al pueblo algunos de quienes han migrado a otras regiones del país o a los Estados Unidos. La Semana Santa, en cambio, es más de carácter regional, pues acude la gente de la comunidad y sus rancherías, así como de las comunidades vecinas.²²³

El Domingo de Ramos inicia con el canto de la Tercia, seguida por el oficio de *Dominica in Palmis*. Antes de las 12 del día llega el sacerdote y realiza la bendición de las

²²¹ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre del 2020.

²²² Entrevista aplicada por Alejandro Martínez de la Rosa a los cantores, Ostula, Semana Santa de 2015.

²²³ Entrevista con la familia Martínez, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

palmas; es la primera vez desde el inicio de la Cuaresma que el sacerdote aparece en escena.²²⁴ Acabada la bendición, se realiza la procesión con las palmas: “palmita lleva la gente como manda a encontrar al Señor pues, del Domingo de Ramos”.²²⁵

El Miércoles Santo hay vísperas en el templo y, en cuanto termina, se realiza de nuevo la procesión del vía crucis con los dos cristos.

Jueves Santo: el Oficio de Tinieblas

La actividad del Jueves Santo inicia hacia las 12 del día, cuando se realiza la ceremonia conocida por los cantores como la *Feria quinta*. Desde el coro, los cantores interpretan una serie de antifonas y salmos en latín. Durante la segunda parte de la ceremonia, al final de cada salmo, bajo instrucciones de los cantores, el fiscal y los “varones” apagan las velas de un candelabro en forma triangular situado al lado derecho de la nave del templo. La duración del conjunto de los cantos en latín es de aproximadamente una hora con cincuenta minutos, aunque la ceremonia se prolonga unos treinta minutos más mientras los cantores alternan con los fieles la interpretación de alabados.²²⁶

Para comprender la estructura y el significado de esta ceremonia es preciso realizar un breve ejercicio comparativo entre lo que señalan las fuentes históricas y litúrgicas, por un lado, y la práctica ritual en Ostula, por el otro. A partir de los elementos que nos proporcionan

²²⁴ Algunos domingos durante la Cuaresma el sacerdote llega al pueblo a decir la misa, pero no se considera ligada a los rituales cuaresmales; tampoco se consideran ligadas a la Cuaresma las Tercias que se cantan las 5 de la mañana de esos mismos domingos.

²²⁵ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

²²⁶ Trabajo de campo realizado en Ostula durante la Semana Santa en 2015, 2018 y 2019.

tales fuentes es posible identificar que se trata del Oficio de Tinieblas, es decir, el Oficio de Maitines ligado al de Laudes que en Europa desde la Edad Media tardía se cantaba en los días que conforman el Triduo Sacro: Jueves, Viernes y Sábado santos.²²⁷ Según un manual de ceremonias de la Catedral de Valladolid de Michoacán formado en el siglo XVIII, en esta catedral el Oficio de Tinieblas tenía lugar los días miércoles, jueves y viernes de la Semana Mayor a las cinco de la tarde, después de Completas.²²⁸ En Ostula este Oficio se canta solamente el Jueves Santo a medio día, síntesis del ritual que era habitual en los dos últimos siglos en la mayoría de pueblos de todos los países de mayoría católica.

Respecto del significado de esta ceremonia, el sacerdote y liturgista español Antonio Lobera escribía en el siglo XVIII que se les llamaba “días de tinieblas” porque “puesto Cristo señor nuestro en la Cruz estuvieron por tres horas las tinieblas sobre la tierra, esto es, desde la hora de Sexta hasta la de Nona; y en memoria de tan gran milagro, hacemos las tres noches por las tres horas”.²²⁹

En la liturgia católica tridentina, para el Oficio de Tinieblas se usaba el candelabro conocido como “tenebrario” cuya forma triangular, de acuerdo con Antonio Lobera, simbolizaba “la fe que entonces tenían María santísima, los apóstoles y las tres Marías [acerca] de la Santísima Trinidad”. Sus quince velas simbolizaban a “los doce apóstoles y las tres Marías que siguieron al Señor desde Galilea” y se apagaba una al final de cada salmo “para significar que así los apóstoles como las dos Marías (Jacob y Salomé) se fueron

²²⁷ Robert L. Kendrick, *Singing Jeremiah. Music and Meaning in Holy Week*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 4.

²²⁸ José Gregorio Aragón, *Manual de las sagradas ceremonias que conforme a los ritos, prácticas y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Morelia, y en virtud de una disposición del venerable cabildo en 1782, fue formado por el Pbro. D. José Gregorio Aragón, y aprobado en cabildo de 7 de agosto de 1783*, Morelia, Imprenta de J. M. Jurado, 1893, p. 92.

²²⁹ Antonio Lobera, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1770, p. 219.

retirando y apartando poco a poco de Cristo, señor nuestro, dejando solo a su majestad”. La última vela, que coronaba el ángulo superior del tenebrario, no se apagaba, sino que se ocultaba y luego se dejaba ver encendida, porque simbolizaba “a María santísima, que siempre estuvo constante y firme en la resurrección de su santísimo hijo”; aunque, según Lobera, esta vela simbolizaba también a Cristo “pues, aunque apagado en cuanto al cuerpo, estaba vivo en cuanto a su divinidad, la que les estaba oculta hasta que se manifestó en su resurrección gloriosa a los apóstoles aquella divina luz, volviendo de nuevo a encender la luz hermosa de su Iglesia”.²³⁰ Esta última vela se apagaba concluido el *Miserere* al final del oficio “para significar que Cristo señor nuestro fue el último de los profetas de la Antigua Ley, y el legislador y sumo sacerdote de la Ley de Gracia”.²³¹ En una de las capillas laterales de la Catedral de Morelia se conserva aún el tenebrario de madera con quince velas (Figura 27), testigo de la realización del Oficio de Tinieblas que se suprimió en esta sede hacia la década de 1970.

²³⁰ *Ibidem.*, pp. 219-220.

²³¹ *Ibidem.*, p. 223.



Figura 27. Tenebrario de la Catedral de Morelia, s. XVIII.



Figura 28. Tenebrario de Ostula.



Figura 29. Fiscal junto al tenebrario durante el Oficio de Tinieblas, 2019.

En Ostula el tenebrario cuenta, sorprendentemente, sólo con trece velas (Figuras 28 y 29), aunque el simbolismo es muy cercano al que planteaba Lobera en el siglo XVIII. De acuerdo con don Celerino Martínez, coordinador de los cantores: “si nos fijamos que tiene trece velas encendidas –la que está en la cúpula, y luego los seis de cada lado–, pues esos significan los doce apóstoles y el que está arriba es Cristo, y todos los apóstoles corrieron, se fueron y todo, pero él quedó”.²³²

²³² Entrevista con los cantores, Ostula, 20 de abril de 2019.

La estructura de la ceremonia celebrada en Ostula guarda gran concordancia con la que se puede reconstruir a partir de impresos antiguos,²³³ así como del *Liber usualis*,²³⁴ pero tiene también importantes diferencias con respecto de ésta, como veremos en el último capítulo.

Las diferencias entre la liturgia oficial anterior al Concilio Vaticano II y la práctica actual en Ostula pueden deberse a que la tradición local sufrió transformaciones o adaptaciones al pasar de generación en generación de manera oral. Robert Kendrick habla de “reinterpretación” de este Oficio refiriéndose específicamente a “las tinieblas” cantadas por las cofradías penitentes del antiguo norte novohispano (especialmente en Nuevo México al sur de los Estados Unidos), aunque en este caso los textos cantados en latín han sido sustituidos por cantos en lengua vernácula.²³⁵ En el caso de Ostula, como veremos más adelante, se ha conservado en gran medida la estructura oficial del Oficio, así como varios de los textos latinos y acciones rituales que forman parte de él. La reinterpretación aquí consiste sobre todo en la omisión de algunos elementos y en la adición de otros.

A pesar de que ha existido cierta presión por parte de algunos de los párrocos y vicarios, sobre todo desde el último tercio del siglo XX, para que abandonen esta práctica, como he señalado antes, los cantores han mantenido en lo esencial la tradición de cantar el Oficio de Tinieblas en latín, con el respaldo de la comunidad.²³⁶ De acuerdo con los cantores, cuando los sacerdotes han planteado cambios se ha recurrido a la opinión y acuerdos de la comunidad reunida en asamblea. Esto implica que los cambios se han dado por acuerdo de

²³³ *Oficio de la Semana Santa según el Missal y Breviario Romano*, Amberes, Archienpresa Plantiniana, 1745.

²³⁴ *Liber Usualis*, Tournai, New York, Descleé Company, 1961.

²³⁵ Robert L. Kendrick, *Singing Jeremiah*, p. 248.

²³⁶ Entrevista con los cantores, Ostula, 20 de abril de 2019.

la comunidad y no por imposición de la autoridad religiosa. En este comportamiento percibimos notable equivalencia con el papel de mantenedores y ‘propietarios’ de los rituales que han asumido históricamente ciertas cofradías del área católica mediterránea, hasta el punto de ejercer cierto contrapoder ante la Iglesia como institución oficial, con ejemplos tan evidentes como la cofradía de San’Antone de Calvi.²³⁷



Figura 30. Velación del Santo Entierro, simultánea al Oficio de Tinieblas.

²³⁷ Jaume Ayats, Anna Costal, Iris Gayete y Joaquim Rabaseda, “Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses”.

Es necesario también considerar que a diferencia de la liturgia tridentina oficial, en la que la acción ritual principal es el apagado de las velas del tenebrario y el canto de los salmos, en Ostula –mientras suceden esas mismas acciones rituales– se lleva a cabo la velación de la imagen del Santo Entierro. Esta imagen, colocada en la cruz sólo el Jueves y Viernes santos, se ubica sobre una mesa en la nave central, cerca del altar. A su alrededor se coloca una estructura de madera cubierta de palmas sobre la que se colocan frutos diversos a manera de ofrendas para el Cristo en cuestión. Hay también una mesa con el cirio pascual rodeado por 6 velas, Los fieles se turnan para hacer guardias colocados de rodillas en los cuatro ángulos de la mesa del cirio, llevando en las manos lanzas o rifles, y al terminar su turno les son entregadas ciertas palmas benditas por las autoridades del templo. El desarrollo simultáneo de todas estas acciones constituye un ejemplo claro de la relación de complementariedad entre el ritual oficial y las prácticas de religiosidad popular asociadas al Santo Entierro, una de las dos devociones principales de la comunidad –la otra es la Virgen de Guadalupe, patrona de la comunidad–.

Por otra parte, una vez más encontramos altas coincidencias entre esta velación y la velación del cuerpo de Cristo consagrado en el llamado *monumento* de diversos países católicos (especialmente en los Mediterráneos, pero también en todo el territorio mexicano), donde coinciden diversos elementos vegetales de la primavera o hechos adrede para la ocasión, junto con las palmas de la bendición del domingo de Ramos y, también, con la guardia especial de “soldados romanos” con lanza.²³⁸

²³⁸ Amàlia Atmetlló, Ester Garcia Llop y Jaume Ayats, *Los cantadors*, pp. 56-57 y 69.

Jueves Santo: Oficios y procesiones

Ese mismo día, hacia las 5 de la tarde, se hace presente el sacerdote para celebrar los Oficios y el lavatorio de los pies a los “apóstoles”. Constituye otro de los momentos protagónicos del clérigo, quien en esta actividad es auxiliado por el equipo de liturgia, al parecer relacionado con la Acción Católica que, como vimos, es el grupo impulsor de tendencias modernizantes en las costumbres y en las ceremonias. Por ello, en las celebraciones de las misas y otros actos con presencia del sacerdote es común escuchar la ejecución colectiva de cantos que se pueden considerar “modernos” frente a aquellos ligados a una tradición multipartes más antigua.

Al término de los Oficios, el protagonismo regresa a los cantores y a las autoridades religiosas tradicionales. Las imágenes son cubiertas con tela púrpura y las campanas son envueltas con tela blanca. De esa manera, se da un tercer cambio en el paisaje ritual visual y sonoro.

Un joven recorre entonces las calles del circuito procesional sonando una pequeña matraca –elemento clave del paisaje sonoro del Triduo Sacro– para indicar a la gente que es hora de las procesiones. Se trata de la acción de señalar con el sonido de la matraca el tiempo especial y los Oficios o la procesión en el tiempo de ausencia de las campanas – como he mencionado en el capítulo II–, acción en las calles que encontramos repetida en grandes áreas del mundo católico, europeo y americano.

Hacia las siete de la noche comienza la procesión del viacrucis cuyas características son las mismas de aquellas celebradas en días previos, aunque con más aparato. Encabezan el desfile tres niños llevando la cruz alta y los ciriales de madera, seguidos por la imagen del

Toteco cargada por un joven y escoltada por cuatro adolescentes varones, en una evidente participación de los miembros masculinos de la comunidad de esta edad.²³⁹

Viene después el Cristo grande llevado por tres varones adultos, dos de los cuales sostienen los brazos de la imagen (Figura 31). Son escoltados por dos personas que portan lanzas y otros dos que portan rifles, en equivalencia con el rol que en las procesiones del Mediterráneo realizan los “soldados romanos”.²⁴⁰

Es importante notar que a ambas imágenes se les colocan flores en ambas manos y en los pies, a veces de color rojo y a veces amarillo. Esto puede representar la sangre que brota de las llagas para dar vida a los seres humanos, y al mismo tiempo para hacer florecer la tierra, dado que la Semana Santa tiene lugar en primavera.

En esta procesión, sólo en algunas estaciones se cantan estrofas de un alabado, y al término de la última estación, dentro del templo, se cantan dos alabanzas.

²³⁹ Es revelador que en esta parte delantera de la procesión también en otras latitudes sitúen a los adolescentes y a los niños, como describen en Cataluña Amàlia Atmetlló, Ester Garcia Llop y Jaume Ayats, *Los cantadors. Cants religiosos de tradició oral*, p. 66.

²⁴⁰ *Ibidem.*, pp. 63-68.



Figura 31. Imagen del Santo Entierro colocada en la cruz durante el viacrucis del Jueves Santo.

Mientras tanto, la matraca vuelve a salir a las calles anunciando una segunda procesión. En esta procesión sólo sale a las calles la imagen del “Toteco” precedida por cruz alta y ciriales, y acompañados por los cantores y un puñado de fieles. El contingente sigue la misma ruta pero en ella no hay rezo de estaciones, sino que se repite el salmo *Miserere*, el salmo imprescindible en todas las procesiones católicas de este día, las veces necesarias para completar el recorrido. Dado que ya ha oscurecido a la hora de esta procesión, los cantores deben cantar alumbrando sus “cuadernos” con lámparas de mano mientras caminan. Aunque a esta procesión asiste menos gente y se realiza a paso bastante rápido, la oscuridad

interrumpida sólo por los ciriales y por las linternas de los cantores le da gran dramatismo, apoyado por el canto del salmo 50.

En el templo, donde el Santo Entierro se ha colocado de nuevo frente al altar, los fieles continúan realizando velaciones toda la noche entre el jueves y viernes, turnándose generalmente por familias que de esa forma desean un favor especial del “santo”.

Viernes Santo: las actividades del día

Una media hora antes de las 5 de la mañana, aún bajo la luz de las farolas, se escucha nuevamente por las calles la matraca convocando a la primera ceremonia del día. A las cinco comienza el canto de las profecías desde el coro.²⁴¹

Terminadas las profecías, los cantores, autoridades y cargueros asistentes a la ceremonia hacen una pausa para dirigirse al comedor comunal para tomar sólo café y un poco de pan, pues es día de ayuno.

Alrededor de las 7 de la mañana regresan al templo, donde se ha reunido ya un número mayor de fieles para presenciar el momento ritual conocido como “enarbolamiento de la cruz”. Éste consiste en llevar a la imagen del Santo Entierro, en este momento aún crucificado, al lado derecho de la nave, donde durante todo el año está colocada solamente la cruz, sin la imagen. Una vez colocada la imagen crucificada en ese lugar, los fieles se arrodillan, prenden veladoras y cantan alabanzas bajo la dirección de los cantores. A

²⁴¹ Se trata de una serie de lecturas del Antiguo Testamento que narran la historia sagrada desde la creación, y aportan el antecedente a la muerte y resurrección de Cristo.

continuación presento las dos primeras estrofas de la alabanza emblemática para ese momento (véase texto completo en el apéndice):

Alabadas sean las horas

Las que Cristo padeció

Por librarnos del pecado

Bendita sea su Pasión.

Jueves santo a media noche

Madrugó la virgen Santa

En busca de Jesucristo

Porque ya el dolor no aguanta.

Al término del enarbolamiento, los productos que se habían colocado en torno al Santo Entierro cerca del altar, principalmente maíz y los demás productos de la milpa, frutos diversos y pan, son repartidos entre todos los presentes. Desde el jueves y la madrugada del viernes esas ofrendas son presentadas a la imagen por todas aquellas personas que desean obtener su favor. La distribución está relacionada con el reparto de dones que se asocia más comúnmente con la fiesta de *Corpus Christi*; en un acto de reciprocidad las familias ofrendan al “santo” el producto de su trabajo, y al mismo tiempo reciben de éste y de la comunidad

otros bienes. Pero también se relaciona con el sentido eucarístico de comer colectivamente la ofrenda que se transforma en el cuerpo y la sangre de Cristo. El reparto de productos, especialmente un pan o torta especial, es también común en ciertas poblaciones Mediterráneas, como los *canistrelli* de Calvi, en Córcega, repartidos al final de la procesión de la noche de Jueves Santo.²⁴²

De hecho, al terminar la repartición se dirigen todos nuevamente al comedor comunal en donde, terminado ya el periodo de ayuno, se ofrece la comida tradicional del día conocida como “aforrado”. Consiste en pescado seco –se ha secado al sol previamente durante 15 días–, el cual es capeado con huevo y se sirve con un caldo espeso hecho con agua y maíz molido.

Acto seguido, salen varias procesiones del viacrucis. En ocasiones son los cantores quienes las encabezan, por turnos. Pero también es común que participen los rezanderos dirigiendo otras. En todos los casos se cantan estrofas de alabanzas.

Alrededor de las 3 de la tarde se realiza el descendimiento de la cruz, otra de las acciones ampliamente difundida por todo el mundo católico. No se realiza la dramatización completa del episodio bíblico, como sí ocurre en otros lugares de Michoacán –Tzintzuntzan, por ejemplo–; solamente se desprende de la cruz la imagen, y es depositada en la urna que se coloca al frente de la nave central y que previamente se ha llenado de flores de papel de colores. El ataúd se tapa, y los “varones” se encargan de adornarlo con listones y flores coloridas (Figura 32). El ambiente sonoro es proporcionado por los minueteros que tocan piezas instrumentales con violín, guitarras tradicionales y percusiones, como mencioné en el capítulo II.

²⁴² Comunicación personal de Jaume Ayats.



Figura 32. Mujeres haciendo guardia ante la urna del Santo Entierro.

En horario no determinado, hacia las 5 de la tarde, el sacerdote encabeza la adoración de la Santa Cruz, en la que los fieles se acercan a tocar y besar el madero del cual se ha desprendido la imagen de Cristo. Cabe señalar que en ocasiones el ministro debe esperar largo tiempo hasta que termina el adorno de la urna del Santo Entierro para comenzar la adoración. Es otra ocasión en la que queda claro que el sacerdote está supeditado a las actividades realizadas por la comunidad y encabezadas por sus autoridades o especialistas rituales.

Las procesiones del Viernes Santo

Precedida de nuevo por el toque de las matracas, a las 6 de la tarde da inicio la procesión más vistosa de todo este periodo ritual. Participan en ella varios colectivos que enriquecen el desfile de manera visual, pero sobre todo a través de los sonidos.

Encabezan la procesión, como de costumbre, la cruz alta y los ciriales llevados por niños, seguidos del *Toteco*. En tercer lugar van los minueteros, que tocan piezas instrumentales entre las estaciones procesionales mientras la marcha no se detenga (Figura 33).



Figura 33. Minueteros en una de las estaciones.



Figura 34. La urna adornada del Santo Entierro, llevada bajo palio, escoltada por la tropa romana.

Les sigue la urna del Santo Entierro, llevada en andas y bajo palio, remarcando simbólicamente la centralidad de esta imagen en el conjunto que marcha (Figura 34). A ambos lados el Santo Entierro va escoltado por filas de soldados romanos que marchan rítmicamente al son de un violín que toca una melodía que genera un ambiente marcial, y dos tambores, que marcan el ritmo de la marcha. Los cantores se ubican también en torno a la urna, unos adelante y otros atrás.

Detrás de todos ellos se ubica otro grupo conocido como “la música de gallos” que consiste en dos filas de varones adultos que llevan gallos vivos,²⁴³ además de objetos como una campana rota y un tambor pequeño, entre otros. Los encabeza una persona que toca una melodía corta en una flauta,²⁴⁴ y al término del toque la función del grupo es hacer ruido con los objetos y con los gallos dándoles palmadas en el lomo (Figura 35). Posiblemente este “ruido” está relacionado con la acción que antiguamente se llevaba a cabo en el Oficio de Tinieblas, al ocultarse la última vela y quedar en penumbra el templo, cuando los fieles debían hacer ruido con matracas y otros objetos, significando el caos que, según los evangelios, sobrevino en el momento de la muerte de Jesucristo.

²⁴³ Quizá en recuerdo de las palabras de Jesucristo a Pedro: “me negarás tres veces antes que cante el gallo”.

²⁴⁴ Es difícil saber en qué momento de la historia de Ostula se integró cada uno de los elementos que conforman esta procesión. Es muy posible que en este caso convivan también aspectos muy antiguos con otros de reciente incorporación. Por ejemplo, según John Gledhill, el “caramillo” –la flauta que toca quien encabeza “la música de gallos”– fue introducido recientemente por el profesor Nicodemo (John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 78-79).



Figura 35. La “música de gallos” al término de la procesión.

Con todos los contingentes se intercalan personas de la comunidad sin distinción de género ni edad, algunas de ellas portando velas. Las mujeres llevan las cabezas cubiertas con velo, como se usa también dentro del templo.

Cuando la procesión se detiene en las cruces del circuito procesional, siempre se sigue la misma secuencia de sonidos:

Al hacer alto la procesión:

1. Tropa de soldados: a) órdenes militares dictadas por el violín, b) Alto de la tropa.
2. Música de gallos.
3. Entonación monódica por parte de uno de los cantores.
4. Respuesta monódica por otro cantor.
5. Rezo de la estación dirigido por uno de los cantores y respondido por la gente.

6. Música de gallos: a) Toque de la flauta o caramillo, b) caos sonoro (ruido).

7. Estrofa de alabado o alabanza cantada por los cantores y respondida por la comunidad.

Al avanzar la procesión

1. Tropa de soldados: a) órdenes militares dictadas por el violín, b) avance rítmico de la tropa al son del violín y de un tambor.

2. Minueteros.

Un fragmento de la alabanza que se canta durante esta procesión es el siguiente (véase texto completo en el apéndice y notación en el ejemplo 17 del último capítulo):

Ayudemos almas

En tanto penar

A la Virgen pura

De la Soledad.

Al pie de la Cruz

La vemos que está

La Madre sin Hijo

Porque ha muerto ya.

Aunque también puede cantarse la siguiente (para texto completo véase el apéndice, y la notación en el ejemplo 15 en el último capítulo):

Ya murió mi Redentor

Ya murió mi padre amado

Ya murió en la cruz clavado

Mi Dios, mi padre, mi amor.

Ay, ay, ay, triste de mí

Ay, ay, ay, de mi corazón

Rómpete de compasión

Que Jesús murió por ti.

Cuando la procesión regresa al templo, al terminar el rezo de la última estación la tropa de romanos se retira marchando al revés, caminando hacia atrás un tramo de unos veinte metros, seguida de la música de gallos que también se mueve hacia atrás para salir del templo. En palabras de John Gledhill “todo se invierte”. Se canta después el himno *Vexilla Regis*, en ocasiones en latín y otras en su traducción al español, que comienza con las siguientes estrofas:

Ya del Rey se enarbola el estandarte

De la cruz el misterio resplandece

De la vida el Autor muerte padece

Y con ella la vida nos reparte.

Pues al violento impulso de un soldado

Herido con la lanza cruelmente

Para lavar al hombre delincuente

Agua y sangre manó de su costado.

Es importante mencionar que este himno era el que se cantaba en la ceremonia conocida como “La Señal” celebrada en la Catedral de Valladolid-Morelia, en la cual se enarbolaba un estandarte de color negro con una cruz bordada. En un impreso del siglo XIX que explica la manera en que se realizaba esta ceremonia en esta catedral y los significados de cada acción ritual, está contenida precisamente esa traducción del *Vexilla Regis* que se canta en Ostula.²⁴⁵

Una segunda procesión sale a las calles al término de los cantos. En ella solamente desfilan dos imágenes marianas, ambas cubiertas completamente con los velos color púrpura: la Dolorosa y la Virgen del Santo Niño de Atocha.²⁴⁶ Esta procesión, que se realiza casi a

²⁴⁵ *La gran ceremonia de la Señal en la Catedral de Morelia*, Morelia, Imprenta y Librería de San Ignacio, 1893, p. 13.

²⁴⁶ La Virgen del Santo Niño de Atocha es una importante devoción mexicana divulgada precisamente por los agustinos desde 1554.

oscuras, presenta un gran contraste con la del Santo Entierro que resulta mucho más colorida e incluso festiva por la variedad de sonidos que la acompañan. En cambio, la de las imágenes de la Virgen es mucho más sobria e incluso lúgubre.



Figura 36. Procesión de las Vírgenes.

Durante el recorrido procesional se canta el *Stabat Mater*, el principal canto mariano de la Dolorosa en las procesiones católicas de este día, aunque en ocasiones también se canta, con participación de toda la comunidad, la siguiente alabanza:

Ayudemos almas

En tanto penar

A la Virgen pura

De la Soledad.

Al pie de la Cruz

La vemos que está

La madre sin hijo

Porque ha muerto ya.

El momento en el que entra la procesión al templo es especialmente emotivo, pues los cantores ejecutan sólo una estrofa o “verso” del *Stabat Mater*, en un “tono” (melodía) diferente, a dos partes.

El conjunto de las dos procesiones escenifica un tópico que es recurrente en algunas alabanzas de Semana Santa: primero pasa Jesucristo por el camino al Calvario con la cruz a cuestas, y en seguida su madre recorre el mismo camino siguiendo el rastro de la sangre y preguntando por su hijo. En Ostula se canta la siguiente alabanza que contiene ese relato (véase apéndice):

Jueves Santo en la noche,

pasó la Virgen María,

en busca de Su Hijo Precioso

y san Juan que le acompaña.

¿Ha pasado por aquí
el Hijo de mis entrañas?
Señora, por aquí pasó
antes de que el gallo cantara.²⁴⁷

Es posible relacionar este relato con la religiosidad bajomedieval en la que, a imitación del cristocéntrico *Via Crucis*, se creó el *Via Matris* para meditar sobre los sufrimientos y el dolor de la Virgen María ante la pasión y muerte de Cristo, haciéndolos equivalentes o desdoblados en una interesante duplicación de género.

Sábado Santo

En lo que respecta al Sábado Santo, también llamado Sábado de Gloria, durante el día no hay actividad ritual en la comunidad. Hacia las 5:30 de la tarde suenan por última vez las matracas por las calles. A las 6 comienza la procesión del “Pésame de la Virgen” en la cual salen nuevamente a las calles las imágenes de las Vírgenes de los Dolores y del Santo Niño de Atocha, sin estaciones, cantando “sus cantos propios”, entre ellos el *Stabat Mater*. Ostula,

²⁴⁷ Existe también otra versión de este texto que se canta en muchos pueblos de México: “Por el rastro de la sangre / que Jesucristo derrama / caminó la Virgen Pura / toda una triste mañana. // ¿Alguien ha visto pasar / al hijo de mis entrañas? / Sí señora, sí pasó / dos horas antes del alba”.

con esta procesión sigue la tradición de siglos pasados que dedicaba el Sábado Santo a la *soledad* de la Virgen.

Al término de la procesión, anocheciendo, el sacerdote encabeza en el atrio la ceremonia del Fuego Nuevo, en la que bendice y enciende el cirio pascual. Según los cantores esta ceremonia no se realizaba hasta hace relativamente pocos años, innovación en la liturgia católica de la década de 1950. Después, el ministro celebra la Misa.

Acto seguido los cantores entonan las profecías. En el pasado, antes de que el sacerdote ganara espacio para celebrar el Fuego Nuevo y la Misa, se comenzaba después de la procesión el “Oficio del Sábado Santo” que consiste en 12 profecías. Ahora, según dicen los cantores, el tiempo no alcanza para cantarlas todas, por lo que se guían con el reloj para cortar el oficio antes de las 12am.²⁴⁸

Mientras se cantan las profecías, respaldados los cantores por los minueteros –es el único momento en la Semana Santa en el que los cantores son acompañados por este conjunto–, la imagen del Santo Entierro es sacada de la urna para colocarle vendajes en las heridas –momento en que los fieles aprovechan para rezar ante la imagen y tocarla–, y al término se introduce de nuevo a la urna, que es colocada en el lugar que ocupa todo el año en el templo. Después de ello, aún durante las profecías, los cargueros ofrecen copal –incienso, relacionado con la fertilidad y la lluvia– a sus respectivas imágenes.²⁴⁹

A la media noche se canta el *Gloria in excelsis*, momento de gran alegría por la resurrección de Cristo. El júbilo es expresado no solo a través del tono festivo del canto, sino con el toque de las campanas del templo que momentos antes han sido descubiertas, y por las

²⁴⁸ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

²⁴⁹ John Gledhill, *Cultura y desafío en Ostula*, pp. 79-80.

campanitas que tocan los cargueros dentro del recinto. El cambio en el paisaje sonoro es evidente, y el paisaje dentro del templo también se transforma visualmente pues en ese momento todos los cargueros retiran el velo purpúreo a sus respectivas imágenes.²⁵⁰

Domingo de Resurrección

Por la mañana del domingo se escuchan las campanas llamar “a todo vuelo”. En esta ocasión la convocatoria es para reunirse en la calle principal, entre la plaza y el atrio del templo, para llevar a cabo una singular procesión. En ese tramo se forman dos grupos. Uno de ellos lleva a la Virgen de los Dolores bajo palio, y es acompañado por uno o dos cantores que dirigen el canto colectivo de una alabanza. El otro grupo lleva a la Virgen de la Natividad, además de la guadalupana conocida como “la milagrosa” y la imagen de San Juan Diego; los acompañan también uno o dos cantores cantando otra alabanza. Una de estas alabanzas es la que lleva por estribillo la estrofa “Ayudemos almas de tanto penar” que, como vimos, se canta también en las procesiones de Cuaresma y en ocasiones el Viernes Santo.

Los contingentes avanzan lentamente uno hacia el otro, deteniéndose varias veces. Mientras tanto, entre ambos grupos corren grupos algunos niños y jóvenes que llevan diversos objetos como velas, cruces, estandartes, campanas pequeñas y un tambor pequeño con los que emiten sonidos. En cuanto al significado de este acto, los cantores expresan lo siguiente:

²⁵⁰ Este momento, en época antigua, probablemente se desarrollaba en la misa del mediodía del Sábado Santo, como ocurría en casi todo el mundo católico.

[Es] la representación de la Virgen María cuando llegó al sepulcro y no alcanzó el cuerpo ahí y como espantada o algo corrió pues hacia donde estaban sus discípulos de Cristo a avisar [...], van dos niñas ahí, representando las mujeres a la madre de Dios, y luego [...] puros jóvenes o hombres ya grandes representando a los apóstoles pues, hasta que se llega el momento en que se encuentran en cierta parte está adornado ahí, representando el huerto, el huerto de Sinaí.²⁵¹

Al encontrarse ambos grupos en ese huerto simbólico del Sinaí, se canta la *Salve Regina* para luego dirigirse al templo, donde se canta la Tercia.

Refieren también los cantores que la gente solía tomar un puño de tierra del lugar donde se encuentran las imágenes, y lo llevaban a su casa, usándolo como remedio sobre todo cuando padecían alguna enfermedad gastrointestinal: “se echaban en un vaso tantita agua y le ponía un poco de polvo de este [...] y se le quitaba la enfermedad”. Como actualmente esa calle está pavimentada con cemento, y ya no se puede tomar tierra, el remedio se hace con las cenizas de las palmas benditas que se queman cuando se han secado.²⁵²

Esta procesión tiene grandes coincidencias con la llamada “Procesión del Encuentro”, que se realiza la mañana de Pascua antes de la misa central en toda la Península Ibérica, las islas del Mediterráneo y la Península Itálica (parece desaparecida de la parte occitana). Allí el encuentro se realiza –en medio de salvas, elementos vegetales y vítores—entre la imagen del Cristo resucitado (conducido por hombres) y por la de la Dolorosa (mujeres), la cual se

²⁵¹ Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

²⁵² *Idem.*

inclina tres veces en señal de reverencia mientras se interpreta una música de alto valor simbólico, que en Cerdeña es indudablemente el *Regina Coeli* y en Córcega puede ser la *Salve Regina (Dio vi salvi Regina)* –como en Ostula–, los dos transformados en sendos himnos nacionales en aquellos lugares. El encuentro del principio femenino y masculino en plena primavera y su entrada juntos a la iglesia para la misa de Pascua se interpreta en clave de fertilidad de los campos.

Corpus Christi y el fin de la Cuaresma

Después de la Pascua de Resurrección, los cantores se guían por los “oficios” que se cantan cada domingo hasta llegar al *Corpus*:

[...] y ya la siguiente semana está un oficio que se llama *Dominica in albis* [...] como que es el primer domingo después del Domingo de Resurrección [...] y la siguiente dominica, el siguiente domingo ya es segunda dominica, *Post Pascua* dice ahí, y termina hasta decir cuarto domingo. Así el oficio es uno de eso, no nada más en cualquier parte del domingo, va uno en orden, va en orden lo de los domingos después de la Resurrección, y luego ya va tirando a la Ascensión del Señor, va tirando al domingo de la Santísima Trinidad y luego pues ya llega *Corpus* y va en orden todo lo que vamos cantando, va todo en orden, no se pasa uno ningún domingo, y ahí está.²⁵³

²⁵³ *Idem.*

Una de las características del tiempo cuaresmal, desde que comienza el Miércoles de Ceniza, es la ausencia de danzas. El recogimiento y la penitencia así lo exigen, por considerarse desde la religión oficial que el movimiento del cuerpo es expresión de alegría e incluso puede dar paso al pecado.²⁵⁴

Pero al llegar el miércoles anterior al Jueves de Corpus, regresa a la comunidad la danza ritual. Hacia el mediodía se reúne en el templo un grupo de niños y jóvenes ataviados con una capa gris (en realidad es un rebozo colocado a manera de capa), una corona de cartón blanco con listones rojos, un manojo de plumas en la mano izquierda y una sonaja en la derecha.

Bajo la dirección de un hombre adulto (el capitán) y una niña (la capitana), los danzantes realizan movimientos coreográficos formados en dos filas paralelas a lo largo de la nave del templo. En cierto momento de la danza todos se dirigen a la parte baja del coro, donde realizan la versión local del muy extendido “baile de las cintas” por medio del cual tejen una trenza con listones de color blanco y rojizo que cuelgan de una cuerda suspendida entre dos pilastras. El sonido rítmico de las sonajas y de los de pies de los danzantes es acompañado de un violín que va tocando melodías distintas para cada parte de la danza (Figura 37). Cabe decir que la primera vez que presencié la danza, en 2015, no estaba presente el músico, sino que se hizo sonar la música grabada por medio de un dispositivo electrónico.

²⁵⁴ En México, en el siglo XVI era notorio el interés especial de las autoridades eclesiásticas por vigilar las expresiones dancísticas.



Figura 37. Danza de Corpus en Ostula.

El historiador François Chevalier, en su visita a Ostula en la década de 1940, logró tomar algunas fotografías que muestran a los danzantes en esta misma fiesta, a través de las cuales es posible encontrar una evidente continuidad. En la figura 38 se pueden ver las dos filas de danzantes con el mismo atavío –excepto por la ropa de manta, que actualmente no se usa, pero en aquella época era la de uso diario– y las sonajas, y en medio de ellos el capitán y la capitana que guían la danza.

En la figura 39 se puede ver que la colocación de las imágenes en el lado derecho es casi la misma de hoy en día. En medio de la nave hay dos danzantes y al fondo, cerca del altar, se pueden ver los listones con los que se hacía la trenza.



Figura 38. Danza de Corpus bajo una enramada afuera del antiguo templo. Fotografía: François Chevalier.



Figura 39. Interior del antiguo templo en la fiesta de Corpus. Fotografía: François Chevalier.

El baile de las cintas, que se encuentra muy extendido por varios lugares de Europa y Latinoamérica, ha estado asociado generalmente a la fertilidad. En Ostula también tiene ese

sentido pues tiene lugar precisamente en la fiesta de *Corpus* que, como ha mostrado Daniel Ernesto Gutiérrez, constituye el inicio de la temporada de lluvias o *xupanda*. En la vestimenta se representan simbólicamente aves importantes en la región como el pájaro carpintero, y a través de los movimientos coreográficos se hace presente la culebra que está asociada a las borrascas.²⁵⁵

Gutiérrez Rojas también encuentra correspondencia, en la cosmovisión regional, entre la trenza que se teje en la danza de corpus y la trenza o faja (*paxa* en la lengua nahua) que en algunos pueblos de la costa-sierra nahua aún se ata a la cintura de los difuntos. Afirma el investigador mencionado que

La *paxa* es elaborada con tres listones largos de palma bendita que se trenzan hasta elaborar una especie de cinturón que amarran a la cintura del difunto y que cuelga hasta el suelo. En la parte que pende se colocan siete botones del mismo material, a los que llaman “los escalones” y que son los que ayudarán al muerto a llegar al cielo.²⁵⁶

Según Gutiérrez Rojas existe asimismo un minuete llamado “el escalón” o “la escalera” que se toca cuando el cadáver es trasladado al cementerio, y tiene la misma finalidad que la *paxa*. Basado en estos significados, el investigador interpreta que la trenza formada por la danza de *Corpus* “constituye un símbolo de ascensión y descenso que conecta el plano ‘terrenal’ con el ‘celestial’”.²⁵⁷

²⁵⁵ Cfr. Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, *Memorias del desencuentro*, pp. 142-143.

²⁵⁶ *Ibidem.*, p. 143.

²⁵⁷ *Ibidem.*, p. 144.

Esta idea se puede ligar a la idea del ciclo muerte-vida que está presente en el cristianismo formado por la Pasión y muerte de Cristo y su Resurrección. Pero también forma parte de la cosmovisión de varios pueblos mesoamericanos en la que el sol moría cada noche para renacer al día siguiente. De allí la posible relación de estas actividades rituales con la Cuaresma y la Semana Santa.

El mismo miércoles hacia las 5 de la tarde, los cantores cantan las Vísperas en latín, no desde el coro sino desde la parte frontal de la nave del templo. En cierto momento del ritual, mientras se canta *Nos Autem*, *Kyrie Eleison* y *Gloria in excelsis*, se toca por primera vez el *teponaxtle* o *teponaztli*, un idiófono de madera de dos lengüetas que se percute con dos baquetas de madera con punta de hule, que desde la época prehispánica tiene gran importancia ritual en las culturas mesoamericanas de raíz nahua (Figura 40).



Figura 40. Teponaztli o teponaxtle, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



Figura 41. Teponaxtle de la comunidad de Ostula.



Figura 42. El fiscal en turno tocando el teponaxtle, sostenido por los jueces de usos y costumbres.

Ese instrumento sonoro, que todo el año está guardado en una pequeña bodega situada bajo el altar de la Virgen de Guadalupe, sólo se saca para esta fiesta. Unas horas antes de las Vísperas, mientras tiene lugar la danza, el *teponaxtle* se coloca en una banca fuera del templo para que el calor del sol “lo afine” y dé el tono adecuado (Figura 41).

En las ceremonias de esta fiesta es el fiscal del templo quien lo toca, mientras es sostenido por los jueces de usos y costumbres (Figura 42). Es decir, sólo las autoridades están facultadas para tocarlo, lo que nos habla de la gran importancia del instrumento y de sus ligas con el poder.

De acuerdo con María de Lourdes Báez Cubero, curadora e investigadora del Museo Nacional de Antropología, “Algunos *teponaztlis* que se conservan en los pueblos indígenas mantienen un uso ritual muy importante pues son considerados entidades con vida y voluntad propias, y un carácter sagrado; algunos de ellos tienen figuras labradas que representan a una deidad, aunque existen muchos que son lisos”.²⁵⁸

En algunos pueblos de otras regiones de etnia y cultura nahua, como la sierra de Puebla, los *teponaxtles* se relacionan con la fertilidad de las plantas; concretamente en Naupan este instrumento es considerado guardián de la capilla “y al final de la fiesta patronal un hombre adulto debe hacerlo sonar para invocar la lluvia”.²⁵⁹

En Ostula, tanto las autoridades como los cantores declaran que no les enseñaron el significado del *teponaxtle* y de sus toques, pero siempre se ha realizado de la misma manera “por costumbre” heredada de sus mayores. Sin embargo, por el contexto más amplio que he referido, es posible interpretar que los toques de este instrumento están ligados también a las

²⁵⁸ María de Lourdes Báez Cubero, “Teponaztli”, Pieza del mes en el sitio web del Museo Nacional de Antropología, Noviembre de 2018, disponible en https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=180, consultado el 6 de diciembre de 2020.

²⁵⁹ *Idem.*

lluvias y a la fertilidad. De manera que en las Vísperas cantadas se daría una primera invocación a las lluvias de manera conjunta entre la más antigua tradición, el toque del *teponaxtle* ejecutado por la autoridad religiosa, y la tradición cristiana representada por los cantos multipartes en latín ejecutados por los cantores.

François Chevalier también retrató a las autoridades religiosas de Ostula tocando el *teponaxtle* en la década de 1940, como se puede ver en la figura 43.



Figura 43. Autoridades religiosas tocando el *teponaxtle* en la fiesta de Corpus en la década de 1940. Fotografía: François Chevalier.

El Jueves de Corpus comienza con el canto de la Tercia a las 5 de la mañana, otra vez en el extremo de la nave cercano al presbiterio. Al finalizar, se canta el *Pange lingua*, himno característico de la celebración de *Corpus Christi*. Después, el fiscal toca nuevamente el *teponaxtle*.

A las 3 de la tarde tiene lugar la última ceremonia. Al frente de la nave, cerca del presbiterio, se coloca el cirio pascual en una mesa, flanqueado por otras seis velas. Este cirio,

que estuvo presente en las velaciones del Santo Entierro desde el Jueves Santo, y con el que se realizó la ceremonia del Fuego Nuevo en la tarde del Sábado Santo, constituye un punto de unión entre la Semana Santa y el *Corpus*. Como podemos ver en la figura 44, se coloca junto con el *teponaxtle*, resultado de la hibridación cultural –y de la relativa autonomía de la que pudo gozar un pueblo de visita como Ostula– que hace posible la coexistencia de un símbolo cristiano con otro de origen prehispánico.



Figura 44. Cirio pascual y teponaxtle en la nave, cerca del altar.

Ante estos símbolos se reza un rosario con estrofas de alabanzas. Después de ello se canta la alabanza especial del día que alude precisamente al cirio pascual y a la necesidad de mantener encendida la vela que cada persona recibió en el bautismo. Presento aquí sólo la primera estrofa, que funge como estribillo, y la sexta estrofa en la que se alude al cirio pascual y se relaciona con la velación del Santísimo Sacramento (véase apéndice).

Esta es la vela encendida
Que te dieron que tuvieras
Para que el camino vieras
De la vida verdadera.

[...]

Este es el cirio pascual
Que alumbra el entendimiento
Para llegar a velar
Al divino Sacramento.

Los cantores se ubican en el coro, desde donde comienzan una vez más el canto del *Pange lingua*. Al mismo tiempo, en la nave del templo el fiscal toca por tercera y última vez el *teponaxtle*. Pero en esta ocasión se tocan también las campanas del templo y las campanitas pequeñas, emulando de alguna manera el momento en el que se abre la gloria en la noche del Sábado Santo.

Cabe mencionar es que en ese momento ritual no se encuentra presente el Santísimo Sacramento (la hostia consagrada), sino que el lugar más sagrado –como mencioné– lo ocupan el *teponaxtle* y el cirio pascual. Este último momento, aún sin la presencia de la hostia, se realiza a manera de la ceremonia conocida como “Adoración del Santísimo”, pues los fieles permanecen de rodillas mientras los cantores entonan dos o tres alabanzas de tema eucarístico. Llama la atención que estas alabanzas son bastante “modernas” con respecto de los cantos más antiguos que predominan en la Semana Santa, aunque se cantan también a dos partes.

A partir del Jueves de Corpus, como he mencionado, termina formalmente el tiempo de Cuaresma para la comunidad, teniendo lugar de nuevo los correspondientes cambios en el paisaje sonoro a través del cambio de tonos, y asimismo en el paisaje visual dado que durante los dos siguientes días se retira de las calles el camino de arena.

Así termina el tiempo de penitencia y de petición, cuyo conjunto de ceremonias puede ser considerado como un largo ritual propiciatorio para asegurar la abundancia de las lluvias y los alimentos que hacen posible la vida. Pasó el tiempo de la muerte, y la Resurrección se ha consumado.

CAPÍTULO V. ASPECTOS HISTÓRICOS SOBRE EL CANTO RELIGIOSO EN RELACIÓN CON OSTULA

El canto multipartes, de la tradición eclesiástica europea al Obispado de Michoacán.

Diversos investigadores han planteado la relación estrecha entre las tradiciones de canto multipartes que hoy están presentes en Europa Mediterránea y ciertas técnicas polifónicas que se movían entre la oralidad y la escritura, sobre todo a partir del Renacimiento pero que se pueden rastrear por lo menos hasta el siglo XIX.²⁶⁰ Para el caso mexicano aún faltan estudios que relacionen las prácticas de canto multipartes actuales con las fuentes históricas y musicales a partir del periodo novohispano y hasta el México independiente.²⁶¹ En este apartado es mi interés presentar algunos datos e ideas al respecto.

En el primer capítulo me referí a los religiosos y clérigos que se hicieron cargo de la cristianización y administración religiosa de la costa-sierra de Michoacán a partir de las primeras incursiones europeas en la región: primero los franciscanos, de manera itinerante, seguidos por los agustinos, quienes mantuvieron misiones más estables durante unos 20-30 años; y a partir de 1567 los clérigos seculares, que establecieron parroquias formalmente.

²⁶⁰ Véase al respecto Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone*. Ignazio Macchiarella ha trazado esta relación entre el *falsobordone* y las prácticas de canto a diversas partes que hoy se conservan en el sur de Italia y en las islas. Véase también Jean- Jacques Castéret, “Western Pyrenean multipart: a trans -historical approach” en *Multipart Music*, pp. 347-366. Es necesario también mencionar el proyecto FABRICA, dirigido por Philippe Canguilhem a partir de 2008, en el marco del cual se realizó investigación de carácter interdisciplinario reuniendo especialistas de musicología histórica y etnomusicología y llevando a la práctica los resultados de las pesquisas a través de la recuperación de las prácticas de improvisación antiguas (véase al respecto el Blog Historical Improvisation, disponible en <https://historicalimprovisation.com/projects/fabrica>, consultado el 6 de enero de 2021).

²⁶¹ En ese sentido trabajó Mauricio Montúfar en su texto *Le fabordón des missions de huehuetenango et les Alabanzas de Guanajuato: la polyphonie populaire sacré*, Mémoire pour l’obtention du grade de Master en musique Médiévale, Haute École de musique Genève - Neuchâtel, 2019.

Es necesario considerar que tanto las órdenes mendicantes activas en la zona como los clérigos seculares eran herederos de la cultura sonora europea que incluía –para el siglo XVI y posteriores– tres tradiciones de canto eclesiástico que ha señalado Giuseppe Fiorentino para el caso español: el canto monódico conocido como “canto llano”, la polifonía escrita conocida como “canto de órgano”, y la tradición de canto a una o más voces improvisadas sobre un *cantus firmus* conocida como “contrapunto”.²⁶² Estas tres modalidades de canto eran aprendidas por los religiosos y clérigos en los conventos y en las catedrales respectivamente como parte de su formación eclesiástica.

En el contexto de la evangelización y de la administración de parroquias y doctrinas, que incluyó la formación de capillas de cantores y en algunos casos el funcionamiento de escuelas en las que se enseñó música y otros saberes, la cultura sonora europea fue transmitida a los cantores indios, quienes más tarde asumieron la enseñanza de tales saberes de generación en generación, en un muy interesante proceso de hibridación cultural.²⁶³

Entre los saberes transmitidos a los indios, además de los de índole musical, se encontraban aquellos relacionados con la liturgia, pues era necesario que se inmergieran en la estructura de las ceremonias, así como los textos y melodías que correspondían a cada momento ritual, de acuerdo con el calendario litúrgico. También les fueron transmitidos rudimentos del latín –lengua oficial de la Iglesia–, al menos los necesarios para poder pronunciar los textos en dichas ceremonias.²⁶⁴ Como podemos ver, son éstos los saberes que

²⁶² Giuseppe Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado” y Giuseppe Fiorentino, “Contrapunto and fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain” en Massimiliano Guido (ed.), *Studies in Historical Improvisation: from ‘Cantare super Librum’ to Partimenti*, Farnham, Ashgate, 2016, pp. 72-89.

²⁶³ Antonio Ruiz Caballero, *Música y cultura sonora para una cristiandad india*, pp. 104-142.

²⁶⁴ Ignacio Osorio Romero, *La enseñanza del latín a los indios*, México, UNAM, 1990.

poseen los cantores en Ostula, y que los convierten en especialistas rituales frente a la comunidad.

Para el contexto de la Provincia franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán, a fines del siglo XVI fray Antonio de Ciudad Real realizó una breve descripción de los rituales de Semana Santa en Acámbaro –pueblo bajo administración franciscana situado en el Obispado de Michoacán, en la frontera chichimeca– en la que afirma que el domingo de ramos “cantó la pasión un religioso de los de México, a sus solas, y ayudándole los cantores indios con la voz del pueblo a canto de órgano, y todos lo hicieron muy bien, con mucho orden y concierto”.²⁶⁵ Acerca del uso del fabordón entre los franciscanos en la Nueva España existen menciones en ceremoniales, en los que esta técnica –de la misma manera que ocurre en Europa— está asociada al canto de los salmos.²⁶⁶

Lamentablemente no contamos con fuentes musicales que muestren estos procedimientos polifónicos para el contexto franciscano en México, pero Craig H. Russell ha trabajado algunos manuscritos de las misiones franciscanas en California –recordemos que formaba parte del antiguo norte novohispano– en el siglo XVIII que sí los muestran claramente,²⁶⁷ y que se asemejan a los documentos musicales que ha investigado Jean-Jacques Castéret para el caso gascón. Cabe decir que Castéret también relaciona tales documentos con el ámbito franciscano.²⁶⁸

²⁶⁵ Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, Vol. II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993, p. 159.

²⁶⁶ *Manual summa de las ceremonias de la provincia de el santo evangelio de Mexico: Segun el orden del capitulo general de Roma, el año de 1700*, México, Miguel de Rivera Calderón, 1703, pp. 23 y 34.

²⁶⁷ Craig H. Russell, *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions*, New York, Oxford University Press, 2009.

²⁶⁸ Jacques Castéret, “Western Pyrenean multipart: a trans-historical approach” en *Multipart Music*, pp. 347-366. Una comparación entre los manuscritos gascones y los de las misiones californianas será muy interesante,

En el caso de la Provincia agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, a mediados del siglo XVII fray Pedro Salguero declaraba que los indios del pueblo de Charo – un pueblo matlaltzinca cercano a la ciudad de Valladolid, sede del Obispado de Michoacán– tenían las siguientes habilidades litúrgico-musicales: “... saben todos los himnos de las festividades grandes, todas las letanías mayores, las letanías de Nuestra Señora de Loreto, el *Miserere* a fabordón, un responso a canto de órgano, y todo lo cantan de memoria y en sus tonos propios”.²⁶⁹ Aunque tampoco para el caso agustino contamos por el momento con fuentes musicales que ilustren tales prácticas.

Es posible que los franciscanos y agustinos que estuvieron activos en la costa-sierra en el siglo XVI –con los sacristanes indios auxiliares que los acompañaban– hayan comenzado allí la enseñanza de los saberes litúrgicos y musicales referidos. Pero la labor de los clérigos seculares debió ser más permanente y decisiva en este sentido.

Las catedrales novohispanas dependieron de la de Sevilla en las primeras décadas después de su establecimiento, hasta que en 1547 se erigió a la Catedral de México como metropolitana. Aun así, el Primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555 decretó que las ceremonias se hiciesen en toda la Provincia Eclesiástica de México –que incluía al Obispado de Michoacán– “conforme a lo sevillano”.²⁷⁰ Dado que en la sede hispalense –

pero rebasa los límites de esta investigación. Por lo pronto me interesa destacar que existen coincidencias como el uso de colores para las diferentes voces, o como el uso predominante del paralelismo de 3as y más ocasional de intervalos de 4a, 5a y 6a.

²⁶⁹ Pedro Salguero, *Vida del venerable P. y exemplarissimo varon, el M. F. Diego Basalenque, provincial que fue de la Provincia de San Nicolas de Michoacan, de la orden de N.P. San Agustin*, México, Por la Viudade Bernardo Calderon, 1664, f. 28v.

²⁷⁰ *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Fray Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565*, Francisco Antonio Lorenzana (ed.), México, Imprenta del Superior Gobierno, 1769, pp. 196-197.

como en otras catedrales hispánicas— el uso del contrapunto improvisado era una práctica común,²⁷¹ la misma pasó a formar parte de las costumbres de las catedrales novohispanas.

Cuando se generalizó la aplicación de las disposiciones surgidas del Concilio de Trento, tanto en materia litúrgica como musical, la práctica del contrapunto improvisado continuó en uso en las catedrales de la Nueva España.

Por las actas de cabildo de la Catedral Metropolitana de México sabemos, por ejemplo, que en julio de 1599 se contrató al ministril Francisco de Covarrubias como maestro para enseñar a los niños de coro el “canto llano, de órgano y contrapunto”.²⁷² En lo que respecta a la Catedral de Valladolid —sede del Obispado de Michoacán, al que pertenecía Ostula y los demás pueblos de la Provincia de Motines—, sabemos que en 1606 se le daba salario al cantor Luis de Montes de Oca para cantar contrapunto y para dar “lección pública de canto llano y de órgano de diez a once en esta catedral enseñando a todos los que vinieren a aprender, y a los tiples y cantores de la iglesia”.²⁷³

En la catedral de Puebla de los Ángeles, como parte del examen de oposición para ocupar el cargo de maestro de capilla, además de que los candidatos debían componer un motete y un villancico, debían ser examinados “tapándoles en un libro de canto de órgano una voz para que la supliesen, y en otro de canto llano echando contrapunto y haciendo perder uno de los músicos para ver si lo metían en el tono que debía”.²⁷⁴

²⁷¹ Véase, entre otros, Juan Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, 2007.

²⁷² Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Actas de Cabildo, libro 4, f. 225v., 13 de julio de 1599.

²⁷³ Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (ACCM), Actas de Cabildo, libro 1, f. 183v., 16 de noviembre de 1606.

²⁷⁴ Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano (Puebla), Actas de Cabildo, libro 17, fs. 247-248, 11 de julio de 1679.

En cuanto al fabordón, tenemos menciones explícitas de su uso en la Catedral de México en 1700²⁷⁵ y en 1742.²⁷⁶ Asimismo, en un *Manual de ceremonias* de la Catedral de Valladolid de Michoacán se hace referencia a la ejecución del himno *Iesu corona* y de salmos de vísperas *de commune virginum* “de fabordón” en el marco de la procesión de la fiesta de San Ramón Nonato en los siglos XVIII y XIX.²⁷⁷

Los clérigos seculares, muchos de ellos formados desde niños en las catedrales ibéricas y novohispanas, fueron quienes desde 1567 administraron las parroquias de la costa-sierra michoacana, por lo que la introducción de las tradiciones de canto mencionadas debió ser obra de ellos principalmente. En cada diócesis la catedral fue el modelo a seguir, por lo que es posible pensar que las costumbres litúrgicas y musicales de la Catedral de Valladolid de Michoacán son las que fueron transmitidas por los clérigos a las parroquias del Obispado y, por ende, a los pueblos de visita que dependían de esas parroquias, aunque las fuentes disponibles no dan detalles al respecto.

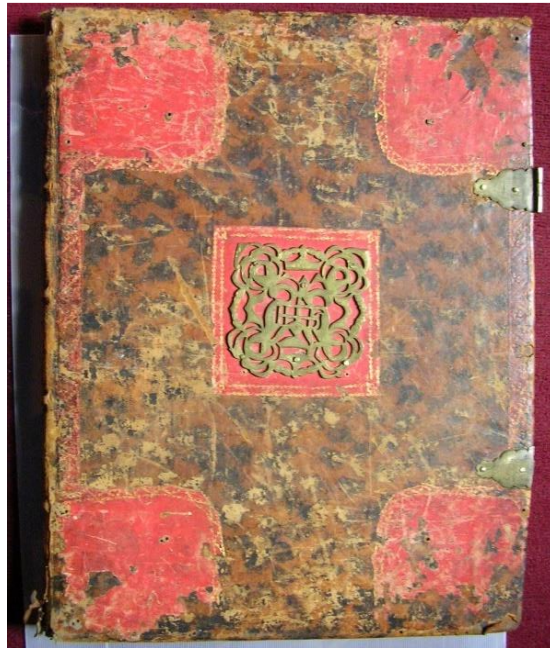
Es complicado también encontrar en estas catedrales fuentes musicales para buscar indicios de la práctica del contrapunto improvisado.²⁷⁸ Pero en la librería de cantorales de la Catedral Metropolitana de México –hay que recordar que era el modelo para las demás catedrales novohispanas-mexicanas– se encuentran dos libros de coro que permiten acercarnos al uso de estas prácticas polifónicas en el ámbito catedralicio: el M02 y el M41.

²⁷⁵ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 25, fs. 160v-161, 9 de marzo de 1700.

²⁷⁶ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 36, fs. 29-29v., 12 de enero de 1742.

²⁷⁷ *Manual eclesiástico de las sagradas ceremonias conforme a los ritos, práctica y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán* (manuscrito), 1850. Se trata de una copia del original escrito en la segunda mitad del siglo XVIII durante la gestión episcopal de fray Antonio de San Miguel Iglesias, según se dice en el prólogo.

²⁷⁸ Una gran dificultad para el caso específico de la Catedral de Morelia es la imposibilidad de acceder al archivo musical debido a un proceso de catalogación que se ha extendido a lo largo de varios años.



*Figura 45. Archivo del Cabildo Catedral Meropolitano de México, Librería de Cantorales,
libro M41. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.*



*Figura 46. Archivo del Cabildo Catedral Meropolitano de México, Librería de Cantorales,
libro M02. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.*

Se trata de dos cantorales del siglo XIX que contienen mayoritariamente textos y música para el Ordinario de la Misa. La notación es la propia del canto mixto o figurado usual en esta época. Las piezas, por tanto, en su mayoría tienen un pulso definido muy claramente por las indicaciones y barras de compás y por las propias “figuras” de las notas. Muchas de las piezas son monódicas, pero en algunos momentos presentan una segunda línea melódica, escrita en tinta roja, que ornamenta a la melodía principal escrita en color negro. Estos pasajes polifónicos son homofónicos y generalmente presentan paralelismo estricto en 3as diatónicas, aunque también encontramos pequeños momentos de paralelismo de 6as, e intervalos aislados de 5as, 4as y más raramente 7as.²⁷⁹ Castéret presenta ejemplos parecidos pero, en los manuscritos gascones que estudia, también aparecen paralelismos de 5as, que coinciden con algunos cantos de Ostula y, en cambio, son del todo ausentes en estos ejemplos de la catedral de México ya en el siglo XIX, posiblemente por la influencia de la armonía tonal que estaba ya bastante asimilada en esa época en esta catedral, como muestran los papeles de música que se conservan en su archivo.²⁸⁰

En algunas piezas el pasaje se reduce a una palabra o frase, pero de gran importancia simbólica, mostrando de forma muy clara un uso retórico de la polifonía. Por ejemplo, en un *Gloria in excelsis* del cantoral M02 está resaltada polifónicamente solamente la frase *tu solus*

²⁷⁹ En su tesis doctoral Javier Marín hace una muy breve mención de uno de estos libros, el M02 (al que identifica con la signatura antigua 5-2-6). Se refiere específicamente a un *Et incarnatus* “a dos voces con polifonía sencilla, construida a base de movimientos paralelos de terceras y sextas”. Menciona también que la segunda voz podría haber sido compuesta por algún sochantre de la catedral. Véase Javier Marín, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis de doctorado en musicología, Universidad de Granada, 2007, p. 660.

²⁸⁰ Véase el sitio web del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, disponible en <http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html>, consultado el 5 de diciembre de 2020. En este seminario se desarrolla desde hace varios años el proceso de catalogación del repertorio musical de la Catedral Metropolitana de México.

Altissimus (Figura 47), y en un segundo *Gloria in excelsis* del mismo cantoral está resaltado sólo el nombre *Jesu Christe* (Figura 48).



Figura 47. ACCMM, Librería de cantorales, M02, fs. 005v.-006. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.



Figura 48. ACCMM, Librería de cantorales, M02, fs. 037v.-038. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.

Más allá del estilo y del ritmo de las piezas en cuestión, me interesa resaltar el uso del paralelismo de 3as, de manera estricta en las piezas de la figura 47, pero con algunas excepciones en el caso de las que presento en la figura 48, donde encontramos 5as, 3as, 4as y 6as.

El mismo cantoral contiene otros ejemplos de pasajes más largos ornamentados retóricamente de la misma manera, como un *Credo* en el que se aplicó una segunda línea melódica a la frase *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est*. Predomina aquí también el uso de 3as, paralelismo que en ciertos momentos se rompe al incluir 5as y aún una 7ª en el último melisma, pero todo el fragmento dentro de una clásica

conducción de voces en el modo de RE, coincidiendo con una percepción muy clara de la tonalidad menor.



Figura 49. ACCMM, Librería de cantorales, M02, fs. 009v.-010. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.



Figura 50. ACCMM, Librería de cantorales, M02, fs. 097v.-098. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.

Un *Sanctus* en clara tonalidad de FA mayor del mismo cantoral (Figura 50) también es interesante pues, además de una interválica bastante variada, empleada retóricamente en palabras como *Domini* (con cierre desde la octava de la dominante hasta la tercera de la tónica), muestra también recursos como el uso de la melodía principal como pedal o recitativo sólo en las palabras *in excelsis*, mientras que la línea añadida o secundaria se mueve creando intervalos diferentes que van abriendo y cerrando: 3^a, 4^a, 5^a, 4^a, 3^a, 4^a, 5^a, 4^a. Coincide con la ya aludida conducción de las voces que corresponde a tantas composiciones de las últimas décadas del siglo XVIII.

El último ejemplo que quiero mostrar, del mismo cantoral, es un segundo *Et incarnatus est* en el que se presenta más de una vez un paralelismo de varias notas en intervalo de 6as., también del todo coincidente con la conducción típica del siglo XVIII evocada hasta aquí.



Figura 51. ACCMM, Librería de cantorales, M02, fs. 040v.-041. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.

La intención de detenerme un poco para mostrar estos ejemplos de la tradición catedralicia mexicana es presentar algunos elementos que podrían tener cierta relación con los cantos

multipartes presentes en Ostula, como el movimiento paralelo de 3as y el empleo de la nota pedal generalmente situada en el 5º grado del modo en algunas palabras o frases cortas.

Sin embargo, como indica Jean-Jacques Castéret, más allá de los intervalos empleados lo interesante es descubrir que tradiciones de cantos multipartes como la de los Pirineos –y, en mi caso, la de Ostula– parten de una concepción semejante con respecto de lo que muestran las fuentes antiguas: un pensamiento “melódico-lineal” en el que se producen consonancias a partir del encuentro entre diferentes líneas melódicas y que se relaciona con la época de la polifonía modal que estuvo vigente desde la aparición del *organum* y hasta por lo menos el siglo XVII.²⁸¹

El análisis de las fuentes escritas del siglo XIX que presentan canto multipartes religioso y su comparación con las prácticas de tradición oral que hoy existen es una de las cuestiones pendientes que señala Philippe Canguilhem para el contexto de los Pirineos.²⁸² En México también es una posibilidad de futuro a partir de fuentes como los cantorales de la Catedral de México que presenté, aunque será materia de otra etapa de la investigación.

El siglo XX: vientos de renovación

Tal parece que el uso de estas técnicas de improvisación polifónica estuvo vigente en las catedrales mexicanas aún durante el siglo XIX, al menos en algunos aspectos. Son testimonio de ello tanto los cantorales mencionados como, especialmente, la copia del *Manual de*

²⁸¹ Jean-Jacques Castéret, “Western Pyrenean multipart: a trans-historical approach” en *Multipart Music*, p. 354.

²⁸² Philippe Canguilhem, “The polyphonic performance of plainchant, between history and ethnomusicology” en *Multipart Music*, p. 344.

ceremonias de la catedral michoacana que, como vimos, menciona el uso del fabordón todavía en 1850.

Pero al inicio del nuevo siglo se trataron de poner las bases para una transformación radical en el ámbito litúrgico-musical con la promulgación del *Motu proprio* “Tra le sollecitudini” del Papa Pío X, el 22 de noviembre de 1903. En todo el orbe católico los obispos publicaron cartas pastorales e instruyeron a su clero para poner en marcha la renovación de la música litúrgica, sustituyendo las viejas prácticas de canto llano – consideradas como deformaciones del “verdadero” canto gregoriano– por la tradición surgida del monasterio benedictino de Solesmes.²⁸³

Para responder al llamado del pontífice se fundó en 1914 la Escuela de Música Sacra de Morelia –conocida después con el nombre de Conservatorio de las Rosas– a iniciativa del padre José María Villaseñor, canónigo de la Catedral de Morelia. Villaseñor tenía en mente formar músicos con tres objetivos: “a) cumplir con los lineamientos establecidos en el *Motu Proprio* [...]; b) satisfacer las necesidades musicales en los múltiples templos de Michoacán y demás estados circunvecinos para esplendor del culto y, c) formar en las *Scholae Cantorum* de los templos, los coros que habrían de tomar parte en los servicios litúrgicos”.²⁸⁴

Uno de los alumnos más destacados, Miguel Bernal Jiménez, fue becado para estudiar en el Pontificio Instituto de Música en Roma; a su regreso, ya como profesor de la institución, Bernal fue una pieza fundamental en la difusión de la nueva manera de concebir y hacer la música sacra pues, entre otras cosas, escribió varios tratados pedagógicos sobre la práctica

²⁸³ Véase Ángel Medina, “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX” en *Música oral del sur*, núm. 8 (2009), pp. 11-23.

²⁸⁴ Hirepan Solorio Farfán y Raúl W. Capistrán Gracia, “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder” en *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*, vol. 8, núm. 15(2020), p. 32.

del canto gregoriano según los preceptos de Solesmes y su acompañamiento al órgano. También fundó la revista *Schola Cantorum* que tuvo resonancia nacional e internacional, desde la cual se promovieron las nuevas normas y criterios para la música litúrgica.²⁸⁵

A partir de la fundación de la Escuela de Música Sagrada y de la colocación de sus egresados en puestos clave, en la Catedral de Morelia lograron establecerse las nuevas prácticas musicales, dejando de lado las antiguas que quizá aún incluían el uso del contrapunto improvisado. Es en esta época que dejaron de usarse por completo los viejos cantorales.

Es difícil saber, en cambio, qué tanta repercusión tuvo la labor de Villaseñor y Bernal en la formación musical de los clérigos que en esos años y los siguientes administraron las parroquias de la Diócesis. Por lo tanto, tampoco sabemos qué tanto penetró el nuevo “canto gregoriano” en los diversos pueblos de Michoacán en las décadas siguientes. El Pbro. Luis Martínez Peñalosa, un misionero del Espíritu Santo de edad avanzada, recuerda que hasta la década de 1960 en algunos pueblos se cantaba “de memoria” la Misa *De Angelis* (Figura 52), la principal composición de la nueva estética impulsada por el *Motu proprio* papal.²⁸⁶ Es posible que, como ocurrió también en otros lugares del orbe católico, los nuevos cantos fuesen más o menos integrados a la vida ritual, pero siguiesen presentes también los cantos más antiguos.

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ Entrevista con el Pbro. Luis Martínez Peñalosa, Puebla, marzo de 2020.

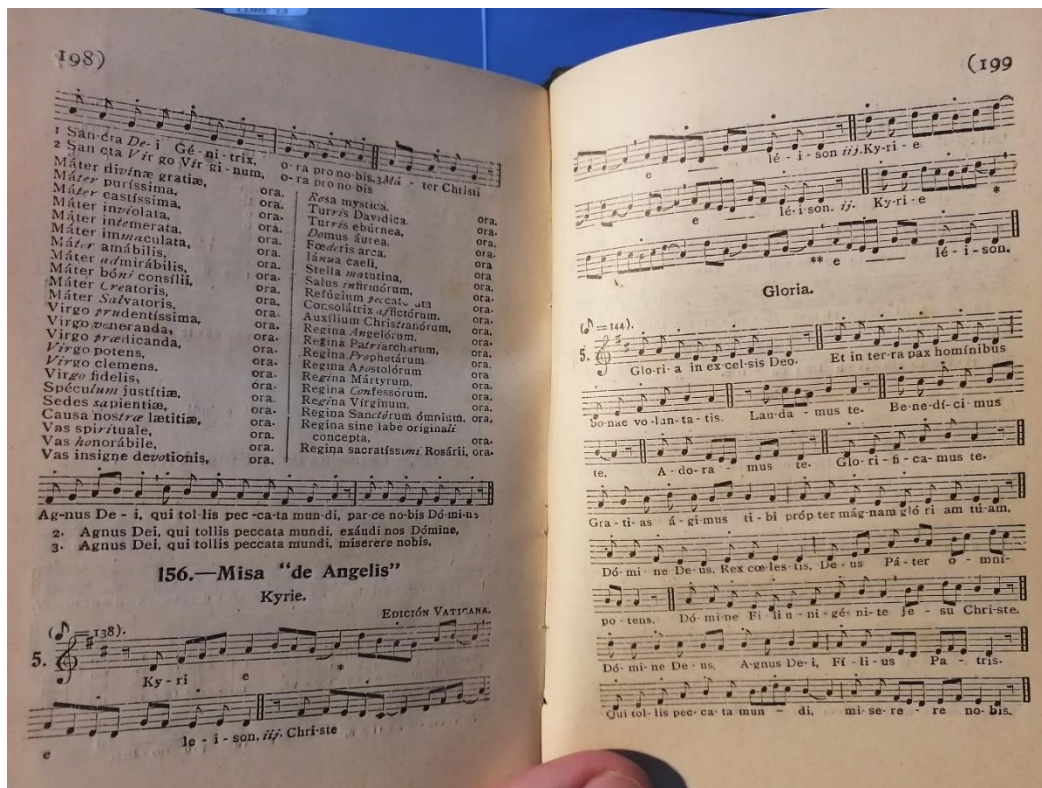


Figura 52. Colección de cantos sagrados populares para uso de las iglesias y colegios católicos, Misa “de Angelis”.

En el ámbito de la música popular religiosa también se dieron intentos por sustituir cantos antiguos por otros nuevos que respondieran mejor a la visión oficial de la Iglesia que buscaba la participación de los fieles pero buscando evitar “vicios” que atentaran contra el decoro de las prácticas religiosas. Un ejemplo de ello es la publicación en 1911 de un pequeño cancionero llamado *Colección de cantos sagrados populares para uso de las iglesias y colegios católicos* (Figura 53), aprobado por la Arquidiócesis de México, que se difundió ampliamente por el país. En la “Advertencia” los colectores declaran que la colección se compone de “cantos populares, sencillos, a la par que piadosos y de fácil ejecución, agrupados según las varias devociones y festividades religiosas”. Tres puntos declaran haber cuidado especialmente:

1º Escoger melodías sencillas y piadosas, de los más renombrados artistas populares, y de tal manera que sean de carácter propio al de las palabras que a ellas se han adaptado.

2º No poner sino poesías religiosas serias y correctas, a la vez que de fácil comprensión, desterrando de entre ellas toda vulgaridad y puerilidad, que no raras veces se encuentran en muchas canciones religiosas populares antiguas.

3º Y principalmente, no hemos escatimado ni trabajo ni tiempo para establecer, en lo posible, la más perfecta concordancia entre el ritmo poético y el ritmo musical.²⁸⁷

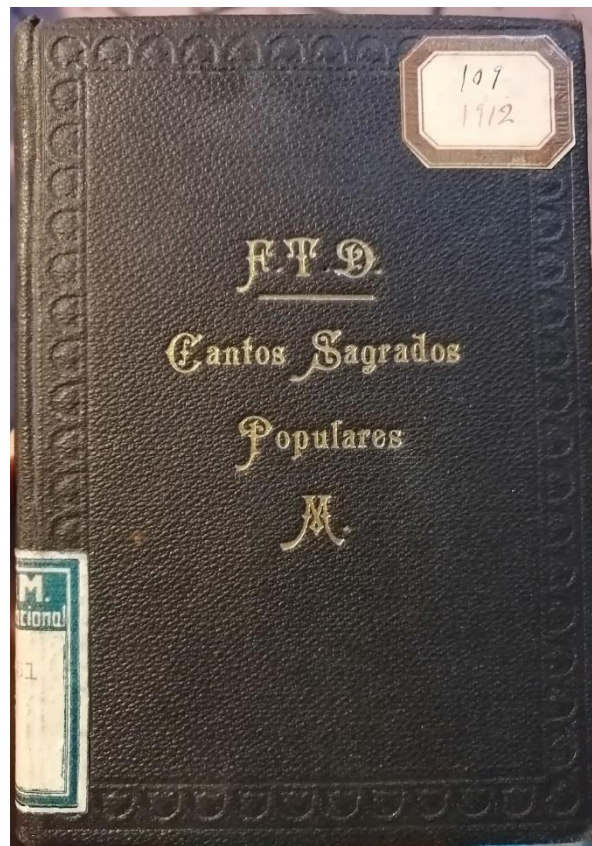


Figura 53. Colección de cantos sagrados populares para uso de las iglesias y colegios católicos, carátula.

²⁸⁷ Colección de cantos sagrados populares para uso de las iglesias y colegios católicos, México, Tipografía del Asilo Patricio Sanz, 1911.

Este cancionero incluye en su mayoría piezas en español para diversas fiestas del ciclo litúrgico y devociones particulares como la Virgen de Guadalupe, el Sagrado Corazón, San José, entre otros. También incluye piezas en latín, del repertorio gregoriano –aunque escritas en notación moderna–, algunas de ellas muy usadas en actos paralitúrgicos como la adoración del Santísimo, tal es el caso del *Pange lingua*. Pero también incluye los cantos del ordinario de la Misa *De Angelis* (Figura 52), por lo que es posible considerar que a partir de cancioneros como éste esta misa en particular se difundió ampliamente incluso en ámbitos rurales.

En 1949 se celebró en México un Congreso Interamericano de Música Sacra en el que se dispuso, entre otras cosas, “que en cada nación se coleccionen los cantos religiosos populares, y, seleccionados cuidadosamente, se editen los que merezcan y se procure su divulgación, fomentando así el canto del pueblo”. Tales “cantorales populares” también fueron recomendados por el papa Pío XII en la encíclica *Mediator Dei* considerando que los cantos religiosos populares en lengua vulgar se adaptaban mejor a la mentalidad y los sentimientos del pueblo. En consecuencia, en México se publicaron cancioneros como el *Manual de cantos religiosos (populares)* recopilado en 1959 por el sacerdote Julián Hernández Cueva, párroco del Santuario del Señor de los Rayos en Temastlán, Jalisco, con ayuda de otros sacerdotes de la Diócesis de Guadalajara (Figura 54).²⁸⁸ El objetivo de este manual, como el cancionero de 1911 aludido antes, consistía en sustituir los viejos cantos con otros que fuesen más “correctos” a nivel doctrinal.

²⁸⁸ *Manual de cantos religiosos (populares)*, Julián Hernández Cueva (comp.), Temastlán, Jalisco, Ediciones del Santuario del Señor de los Rayos, [1959], pp. 5-8.

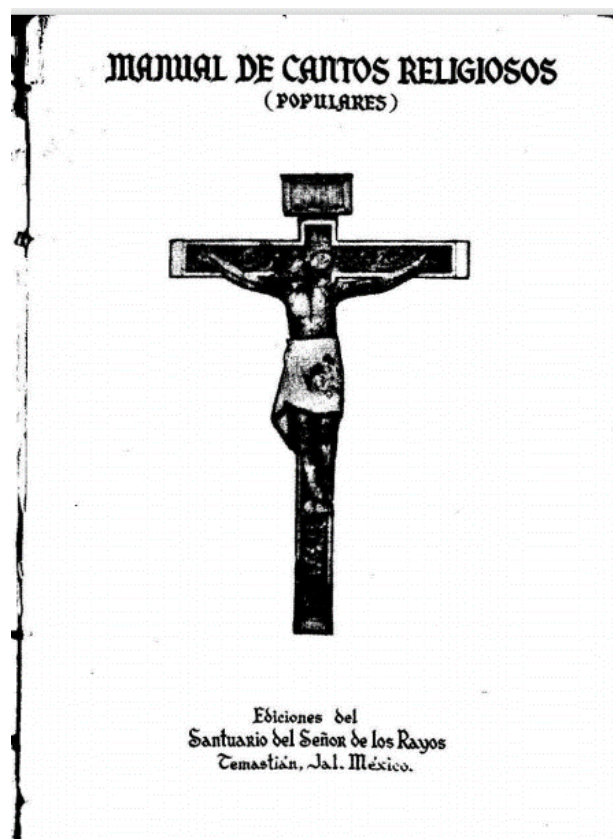


Figura 54. Manual de cantos religiosos (populares), portada.

Con base en las disposiciones de las autoridades religiosas, y equipados con nuevos cantos litúrgicos y devocionales, es posible que los curas que se encargaban de la parroquia a la que pertenecía Ostula hayan intentado realizar cambios en las prácticas musicales, y que hayan encontrado resistencia por parte de los cantores y músicos, así como de la comunidad.

Llama la atención, por ejemplo, que el *motu proprio* prohíbe explícitamente el uso “de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes”.²⁸⁹ En ese sentido, la pervivencia en la actualidad de la tambora con platillo

²⁸⁹ *Motu proprio Tra le sollecitudini del sumo pontífice Pío X sobre la música sagrada*, disponible en http://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html, consultado el 19 de diciembre de 2020.

y del tambor pequeño en el conjunto de minueteros no puede entenderse sino como el triunfo de la tradición local frente a la posible prohibición de los curas.

El *motu proprio* prohibía también “anteponer al canto largos preludios o interrumpirlo con piezas de intermedio”.²⁹⁰ Sin embargo, existe aún el recuerdo en Ostula de que en la misa cantada solían alternarse los cantores y los minueteros,²⁹¹ por lo que aquí puede verse también la pervivencia de esa práctica hasta la década de 1970 a pesar de la prohibición. Cabe reiterar que Ostula era un pueblo de visita, aspecto que debió influir en que las nuevas normas no se aplicaran de manera tan radical dado que no estaba presente el sacerdote todo el tiempo y que los cantores y minueteros dirigían en buena medida la vida ritual, como vimos en capítulos anteriores.

Pero también es posible que la comunidad haya aceptado desde entonces algunas de las innovaciones, como ciertos cantos eucarísticos que se ejecutan actualmente en la fiesta de *Corpus Christi* y que están consignados en el *Manual de cantos religiosos (populares)* de 1959: “Alabemos” y “Altísimo Señor” (Figuras 55 y 56), que forman parte de un repertorio vigente compartido a lo largo de todo el país.

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ Entrevista con los cantores, Ostula, 7 de marzo de 2020.

ALTÍSIMO SEÑOR

Al - tís - si - mo Se - ñor que
 su - pis - teis jun - tar a un tiempo en el al -
 tar — ser Corde ro y Pas - tor Qui -
 sie - ra con fer - vor — a - mar y re - ci -
 bir — A quien por mí — qui -
 so mo - rir. —

Cordero divinal, por nuestro sumo bien
 Inmolado en Salén: en tu puro raudal
 De gracia celestial lava mi corazón.
 Que fiel te rinde adoración.

Suavísimo maná que sabe a gustos miel:
 Ven, y del mundo vil nada me gustará;
 Ven, y se trocará del destierro cruel
 Con dulzura la amarga hiel.

Figura 55. Manual de cantos religiosos (populares), "Altísimo Señor".

ALABEMOS

A - la - be - mos en to - do mo -
 men - to al Se - ñor de los cie - los y
 tie - rra, que en el gran Sa - cra - men - to se en -
 cie - rra, se o - cul - tá y se dá por a - mor.

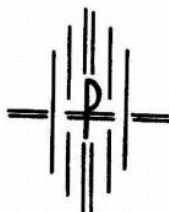


Figura 56. Manual de cantos religiosos (populares), "Alabemos".

Este esquema de prácticas rituales y sonoras, con fuerte presencia de la tradición pero incorporando también algunas de las novedades introducidas por los sacerdotes, se conservó hasta la década de 1970, cuando a Ostula llegó la noticia –por medio del párroco– de que se había celebrado una reunión de obispos (el Concilio Vaticano II) que permitía la celebración eucarística en español. Narran los cantores que desde entonces los sacerdotes comenzaron a decir la misa en esta lengua, y en consecuencia alejaron de esta ceremonia a los especialistas en rituales. Intentaron también los clérigos que se dejara de cantar en latín en ocasiones como las vísperas y las tercias, pero también en esta época fueron los cantores –respaldados por las autoridades religiosas (fiscal y jueces de usos y costumbres) y por la comunidad– quienes defendieron tales costumbres consideradas ya como propias.²⁹²

A lo largo de los capítulos anteriores y de este apartado he presentado algunos elementos históricos que motivan a reflexión sobre Ostula como una comunidad para la cual ha sido importante la defensa de sus costumbres, consideradas como parte constitutiva de su identidad. Sin embargo, también hemos visto cómo se han integrado innovaciones en función de sus expectativas y necesidades, y de la negociación que han establecido en cada caso con los agentes de cambio –internos, como las personas de la comunidad que pertenecen a la Acción Católica o al grupo evangélico; y externos como los sacerdotes y religiosas que acuden periódicamente a la comunidad, además de las circunstancias históricas nacionales y las grandes corrientes que han intervenido en la transformación local –.

Por lo que se refiere al repertorio musical es posible también identificar la tensión constante entre tradición e innovación, que ha dado como resultado los variados repertorios

²⁹² Entrevista con los cantores realizada en marzo de 2020.

que hoy pueden ser escuchados en las fiestas del año litúrgico. A continuación expondré algunos de sus elementos principales.

CAPÍTULO VI. EL REPERTORIO DE CANTO MULTIPARTES PARA CUARESMA Y SEMANA SANTA

De acuerdo con una propuesta clasificatoria de la música en la costa-sierra nahua de Michoacán elaborada por Daniel Ernesto Gutiérrez, la música nahua o “de costumbre” tendría dos grandes vertientes, que a grandes rasgos dividiría las situaciones religiosas de las profanas:

1. La “música para la iglesia” que incluye “cantos católicos”, música para danzas, minuets y polkitas.
2. La “música para el fandango y borrachera”, que incluye sones, jarabes, canciones y corridos.²⁹³

Esta clasificación, que el propio Gutiérrez califica como no definitiva, aplica en general para la región, pero en Ostula hay particularidades como el hecho de que no existe un conjunto tradicional que pueda ser calificado como “mariachi” –como hay en otros pueblos vecinos– encargado de la interpretación de la “música para el fandango y borrachera”. En cambio, están presentes hasta dos conjuntos de minueteros (uno en Ostula y otro en la ranchería de El Duin perteneciente también a la comunidad) encargados de ejecutar los minuets en “entierros de angelitos y adultos, día de Santos Difuntos, velaciones, procesiones y funciones para santos y vírgenes”.²⁹⁴

²⁹³ Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, “Sistemática musical de los repertorios nahuas de la sierra-costa de Michoacán”, en *Antropología*, núm. 95 (2013), p. 89.

²⁹⁴ *Idem.*

Entre los “cantos católicos” Gutiérrez Rojas alude a los alabados, las alabanzas y las misas cantadas. En realidad, en Ostula la misa cantada dejó de celebrarse en la década de 1970, aunque en las misas celebradas actualmente está presente la ejecución colectiva de cantos “modernos” a dos partes. En cambio sí se encuentran presentes los alabados y alabanzas, de los que trataré más adelante.

La clasificación que yo propongo en cuanto a la “música para la iglesia” para el caso concreto de Ostula –partiendo de la propuesta de Gutiérrez Rojas pero ofreciendo más detalle y teniendo en cuenta los actores principales y la lengua usada – es la siguiente:

1. Cantos litúrgicos, en latín, ejecutados por los cantores en Vísperas, Tercias, procesiones y “oficios propios” de cada fiesta.
2. Alabados y alabanzas en español, ejecutados o dirigidos por los cantores y los rezanderos, casi siempre respondidos de manera colectiva por el resto de la comunidad.
3. *Cuicatl* en lengua nahua, cantados por señoras específicas y respondidos colectivamente.
4. Pastorelas cantadas en español, con participación de varias personas de la comunidad dirigidas por el maestro de las pastorelas.
5. Cantos “modernos” ejecutados colectivamente y dirigidos por los sacerdotes, religiosas o miembros del equipo de liturgia ligado a la Acción Católica.
6. Música de danzas y cuadrillas, ejecutada por músicos específicos que forman parte de las cuadrillas.²⁹⁵

²⁹⁵ Incluye también a la “música de gallos” que, como vimos es otra cuadrilla que actúa en la procesión del Santo Entierro el Viernes Santo.

7. Minuetes, ejecutados por los dos conjuntos de minueteros que hay en la comunidad.

Para efectos de la presente investigación me centraré sólo en los dos primeros puntos, los cantos litúrgicos en latín, así como los alabados y alabanzas, dado que son el área de especialidad de los cantores y son también los repertorios más interesantes en lo que a canto multipartes se refiere. Concretamente abordaré el repertorio para la Cuaresma y la Semana Santa, aunque en ocasiones haré referencia a otros cantos que no forman parte de este repertorio para ilustrar ciertos aspectos generales del canto multipartes en Ostula.

Canto multipartes en latín y liturgia popular

En Ostula los cantos en latín son ejecutados principalmente en contextos litúrgicos tales como las vísperas, las tercias y los “oficios propios” de los días festivos –asimismo, en el pasado, en las misas cantadas–, aunque también están presentes en ocasiones paralitúrgicas o devocionales como el “enarbolamiento de la cruz” celebrado el Viernes Santo por la mañana, en las procesiones, o en los rosarios en los que se canta la letanía.

El repertorio en latín es ejecutado siempre por los cantores, pues el uso de esta lengua es uno de los saberes que éstos reivindican como propiedad exclusiva. Aunque no comprenden las palabras que cantan, son claramente conscientes de la importancia ritual del latín, aunque no lo verbalizan.²⁹⁶ De acuerdo con Jaume Ayats, este fenómeno es también

²⁹⁶ Al preguntarles sobre la diferencia entre los cantos en latín y en español, simplemente respondieron que la única diferencia es que en latín no entienden lo que se canta y en español sí. Sin embargo, la defensa que durante décadas han hecho del canto en latín frente a los intentos de prohibición por parte de los sacerdotes es prueba fehaciente de la importancia que conceden a esta lengua.

característico de los Pirineos y de otros lugares del área mediterránea, donde la “palabra sagrada” es proclamada en el marco de las ceremonias religiosas en una lengua que la comunidad no entiende, por lo tanto un registro de expresión más afectiva o denotativa que no enunciativa o descriptiva, y que sólo es manejada por los sacerdotes y por algunos “iniciados”.²⁹⁷

Hasta donde he podido comprobar, sólo existe una excepción a la exclusividad de los cantores en el uso del latín: la letanía lauretana y la de los santos, cuya ejecución es dirigida por los cantores –aunque en ocasiones también por los rezanderos –y respondida por toda la comunidad.

Una de las características de los actos litúrgicos frente a los de carácter devocional – además del uso del latín antes del Vaticano II–, es que responden a una estructura compleja en la que cada parte y cada acción ritual se encuentra normada y se sigue al pie de la letra, al menos idealmente.

En Ostula los cantores conocen la estructura de las ceremonias, los textos que deben cantarse en cada festividad litúrgica y el orden en que debe hacerse, así como las “posturas” o acciones rituales que se realizan en cada momento. Para ello, cuentan con un misal y algunos breviarios antiguos –posiblemente del siglo XIX²⁹⁸– además de que, como mencioné antes, el coordinador de los cantores se ha dado a la tarea de codificar por escrito las “posturas” en un cuaderno, a manera de ceremonial o costumbrero.

²⁹⁷ Jaume Ayats, “The lyrical rythm that orders the world”, p. 372.

²⁹⁸ No es fácil que los cantores muestren sus libros y “cuadernos” a otras personas, pues constituyen unodesus elementos de propiedad exclusiva, simbolizando no sólo su saber, sino su poder dentro de la comunidad.

En general la estructura de las ceremonias en latín que encabezan los cantores responde a la liturgia tridentina, aunque presenta algunas variantes. Como ejemplo representativo presento el caso del Oficio de Tinieblas, cuya estructura guarda gran concordancia con la que se puede reconstruir a partir de impresos antiguos,²⁹⁹ así como del *Liber usualis*,³⁰⁰ pero tiene también importantes diferencias con respecto de éstas, como se puede apreciar en la tabla 1. Las más notables son la omisión –en Ostula– de los responsorios, las lecciones y los versos en la primera parte correspondiente a los Maitines, de manera que se cantan en total 9 salmos con sus antífonas al inicio y al final. Así como la inclusión, en la sección de las Laudes, de siete salmos adicionales a los cinco que forman parte del Oficio de esta Hora en sentido estricto (12 salmos en total, con sus antífonas), omitiéndose el verso, el *Benedictus* con su antífona, y las oraciones conclusivas.

<i>Liber Usualis</i> (1960)	<i>Oficio de la Semana Santa</i> (Amberes, 1754)	Ostula (2019)
<p>A Maitines</p> <p>[1er nocturno] Ant. 1 + Salmo 68 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 69 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 70 + Ant. 3</p> <p>Verso</p> <p>Lecciones I a III y Resp. 1 a 3.</p> <p>[2º nocturno] Ant. 1 + Salmo 71 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 72 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 73 + Ant. 3</p> <p>Verso</p> <p>Lecciones IV a VI y Resp. 4 a 6.</p>	<p>A Maitines</p> <p>[1er nocturno] Ant. 1 + Salmo 68 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 69 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 70 + Ant. 3</p> <p>Verso</p> <p>Lecciones I a III y Resp. 1 a 3.</p> <p>[2º nocturno] Ant. 1 + Salmo 71 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 72 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 73 + Ant. 3</p> <p>Verso</p> <p>Lecciones IV a VI y Resp. 4 a 6.</p>	<p>A Maitines</p> <p>[1er nocturno] Ant. 1 + Salmo 68 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 69 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 70 + Ant. 3</p> <p>[Se omite el verso, las lecciones y los responsorios]</p> <p>[2º nocturno] Ant. 1 + Salmo 71 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 72 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 73 + Ant. 3</p> <p>[Se omite el verso, las lecciones y los responsorios]</p>

²⁹⁹ *Oficio de la Semana Santa según el Missal y Breviario Romano*, Amberes, Archienprenta Plantiniana, 1745.

³⁰⁰ *Liber Usualis*, 1961.

<p>[3er nocturno] Ant. 1 + Salmo 74 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 75 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 76 + Ant. 3</p> <p>Verso</p> <p>Lecciones VII a IX y Responsorios 7 a 9.</p>	<p>[3er nocturno] Ant. 1 + Salmo 74 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 75 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 76 + Ant. 3</p> <p>Verso</p> <p>Lecciones VII a IX y Responsorios 7 a 9.</p>	<p>[3er nocturno] Ant. 1 + Salmo 74 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 75 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 76 + Ant. 3</p> <p>[Se omite el verso, las lecciones y los responsorios]</p>
<p>A Laudes</p> <p>Ant. 1 + Salmo 50 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 89 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 35 + Ant. 3 Ant. 4 + Cántico de Moisés + Ant. 4 Ant. 5 + Salmo 146 + Ant. 5</p> <p>Verso</p> <p>Ant. + Cántico de Zacarías + Ant.</p> <p>Oración colecta.</p>	<p>A Laudes</p> <p>Ant. 1 + Salmo 50 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 89 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 62 o 66 + Ant. 3 Ant. 4 + Cántico de Moisés + Ant. 4 Ant. 5 + Salmo 146/149/150 + Ant.5</p> <p>Verso</p> <p>Ant. + Cántico de Zacarías + Ant.</p> <p>Miserere mei Deus</p> <p>Oración colecta.</p>	<p>A Laudes</p> <p>Ant. 1 + Salmo 50 + Ant. 1 Ant. 2 + Salmo 115 + Ant. 2 Ant. 3 + Salmo 119 + Ant. 3 Ant. 4 + Salmo ? + Ant. 4 Ant. 5 + Salmo ? + Ant. 5</p> <p>[Se omite el verso, el Benedictus con su antífona y la oración colecta] [En lugar de ello, se cantan otros 7 salmos con sus antífonas]</p> <p>[El Salmo Miserere se canta sin antífona como en el impreso de Amberes de 1750, pero al cabo de dichos 7 salmos]</p> <p>Ant. 6 + Salmo 2? + Ant. 6 Ant. 7 + Salmo 21 + Ant. 7 Ant. 8 + Salmo ? + Ant. 8 Ant. 9 + Salmo 26 + Ant. 9 Ant. 10 + Salmo 37 + Ant. 10 Ant. 11 + Salmo 39? + Ant. 11 Ant. 12 + Salmo 53? + Ant. 12</p> <p>Salmo 50. Miserere</p>

Tabla 2. Comparación de la estructura del Oficio de Tinieblas en fuentes litúrgicas y en la tradición de Ostula.

En la realización práctica del Oficio de Tinieblas también existe diferencia. En la liturgia oficial las velas se apagaban usualmente al final de cada uno de los 9 salmos de Maitines y

los 5 de Laudes (14 en total) durante la repetición de la antífona, y la última vela se ocultaba mientras se cantaba el *Benedictus* hacia el final de las Laudes.

En Ostula, la acción de apagar las velas se lleva a cabo en la segunda parte de la ceremonia, durante las Laudes, de manera que al final de cada uno de los 12 salmos se apaga una vela. La última, que permanece encendida como en la liturgia oficial, no se oculta sino que se coloca frente a la imagen de Cristo crucificado que se vela al pie del presbiterio durante el Jueves Santo y la madrugada del Viernes Santo.³⁰¹

Es interesante insistir en que la propia forma del tenebrario es especial en Ostula pues, a diferencia de otros tenebrarios conocidos –incluso en México, como el de la Catedral de Morelia o el del convento agustino de Chalma– que tienen quince velas, en esta comunidad cuenta sólo con trece, que representan a Cristo y sus apóstoles, como vimos (véase figura 28 en el capítulo IV).

Inmediatamente después del canto de los 12 salmos, los cantores encabezan la interpretación colectiva de alabados y alabanzas, mismos que no consideran como una acción ritual separada, sino como otra de las partes integrantes de la ceremonia, con la única diferencia de que se canta en español y participa toda la comunidad respondiendo. Se puede interpretar como una extensión de la ceremonia litúrgica, en la cual se acoge la participación de los fieles una vez que los especialistas rituales han cantado en nombre de la comunidad en la lengua ritual.

Tomando en cuenta lo anterior, es posible hablar del carácter popular de la liturgia en el caso de Ostula. En primer lugar porque presenta variantes con respecto del modelo oficial,

³⁰¹ Observación en trabajo de campo durante la Semana Santa en 2015, 2018 y 2019. Se trata de la imagen del Santo Entierro, que por ese día se saca de la urna y se coloca en la cruz para ser velado.

que deben ser resultado de decisiones tomadas por los cantores en algún momento no determinado, posiblemente al margen de los sacerdotes; en segundo lugar porque, como vimos en el capítulo IV, esta ceremonia contiene otros elementos que no forman parte del ritual oficial, como la velación de la imagen del Santo Entierro y la presentación de ofrendas que desde el punto de vista eclesiástico serían más bien actos devocionales o de “piedad popular”; por último, porque a partir de la aplicación del Concilio Vaticano II este y otros actos litúrgicos pasaron a tener una condición marginal con respecto de la nueva liturgia oficial.

El Oficio de Tinieblas y el modelo salmódico.

En los apartados que presento a partir de aquí, incluyo ejemplos musicales, por lo que es necesario explicar de manera breve los criterios que he seguido para notar tales ejemplos:

CRITERIOS DE NOTACIÓN

En las notaciones que he realizado a partir de las grabaciones de campo he tomado las siguientes decisiones:

1. Se han notado a partir de la altura real, aunque en algunas ocasiones he optado por transportar para facilitar su lectura, sin alejarme más de medio tono de la altura original.
2. Uso el sistema de “colores” que está presente en algunos manuscritos antiguos con música polifónica. Las notas en color negro corresponden a la primera voz, que lleva la melodía principal. En color rojo está escrita la segunda voz, que es siempre la más aguda. Por último, uso color azul para la voz tercera o “contralta” en la última pieza.
3. La notación que propongo es solamente una aproximación, un esquema de referencia para visualizar los principales movimientos de las voces, pues las líneas melódicas están plagadas de pequeñas inflexiones que requerirían de mayor detalle y análisis concienzudo en trabajos posteriores. Incluyo en la medida de lo posible algunas de ornamentaciones, casi siempre escritas en notas de un tamaño menor.

4. las inflexiones referidas a veces se presentan en una sola de las voces, a veces en las dos, pero en este último caso no siempre coinciden al mismo tiempo, por lo que he tratado también de representar de manera aproximada los sofisticados desplazamientos.

5. En los textos en latín he tratado de representar de manera aproximada la pronunciación de los cantores que, en lo que respecta a la división silábica no corresponde a las reglas ortográficas de la lengua latina, sino que se aproximan más a las del castellano. La pronunciación del latín se realiza a partir de la fonética del español mexicano, y en ocasiones incluso sustituyen claramente palabras en latín por castellano.

El enlace para escuchar los ejemplos es el siguiente:

https://drive.google.com/drive/folders/1CzwxuPboqcekc63_7X54NuBHysVdLxKI?usp=sharing

A continuación presento los “tonos”³⁰² propios de las antífonas y salmos que se entonan en el Oficio de Tinieblas, a partir de los cuales es posible identificar algunos elementos constitutivos del canto multipartes ejecutado en Ostula.

Como es sabido, los salmos responden a una forma poética de origen judío que a nivel formal está constituida por versos de variable número de sílabas –es decir, con una métrica flexible o variable divididos en dos partes llamadas hemistiquios. A nivel semántico se caracterizan por el paralelismo, es decir, la idea expresada en el primer hemistiquio es complementada o expresada con otras palabras en el segundo.

En la liturgia católica tridentina los salmos se recitaban o se entonaban en diferentes ocasiones, señaladamente en las Horas Canónicas, en las que generalmente iban precedidos y seguidos de una antífona. El esquema sería el siguiente: antífona + salmo + antífona.

³⁰² “Tono” es el término émico para designar la melodía específica que identifica a cada texto cantado. A veces existe más de un tono para el mismo texto, y el uso de cada uno es determinado por el contexto ritual en el que se canta, como veremos.

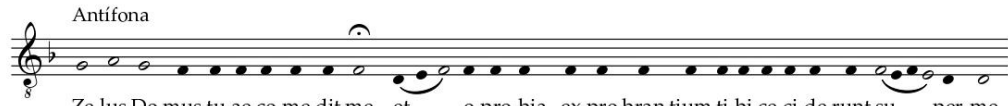
En el Oficio de Tinieblas de Ostula se sigue ese mismo esquema. Las antífonas son entonadas antes y después del salmo por un solista –generalmente don Celerino Martínez, el coordinador de los cantores–, con la misma melodía tipo tanto en las antífonas de la sección de Maitines como en las de la sección de Laudes, como se puede apreciar en el ejemplo 1 (antífona *Zelus Domus*) y en el ejemplo 2 (antífona *Justificeris Domine*).

La melodía de las antífonas funciona en general como si se tratase de un tono salmódico (véanse ejemplos 3 y 4). Es de carácter silábico y cuenta con una fórmula inicial conocida en la terminología gregoriana como *initium*,³⁰³ una cuerda de recitación o *tenor* sobre la cual puede acomodarse una cantidad muy variable de sílabas y que en este caso corresponde a la nota FA, así como una fórmula conclusiva (*terminatio* o *finalis*) que desciende hasta un RE, la tónica del modo.

³⁰³ Franz Xaver Haberl, *Magister Choralis. Manual teórico práctico de canto gregoriano según las melodías auténticas propuestas por la Santa Sede y la S. Congregación de Ritos*, Ratisbona, Casa editorial de Federico Pustet, 1889, pp. 124-125.

A Maitines


Antífona



Ze lus Do mus tu ae co me dit me et o pro-bia ex pro bran tium ti-bi ce-ci-de runt su - per me.

Versos del salmo

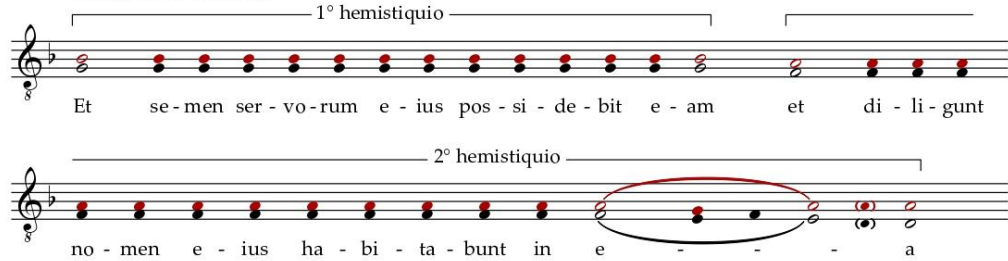
1° hemistiquio 2° hemistiquio



Sal - vum me fac De-us quo - niam in - tra-ve-runt a-quaе us-quaе a - ni-mam me - am

Último verso del salmo

1° hemistiquio 2° hemistiquio



Et se-men ser - vo-rum e - ius pos - si - de - bit e - am et di - li - gunt
no - men e - ius ha - bi - ta - bunt in e - - - a

Ejemplo 1. Oficio de Tinieblas. Antífona y primer salmo de Maitines.

A Maitines

Antífona

1° hemistiquio 2° hemistiquio

1° hemistiquio 2° hemistiquio

Ejemplo 3. Oficio de Tinieblas. Estructura de antífona y salmos de Maitines

A Laudes

Antífona

Salmo

1° hemistiquio 2° hemistiquio

Versos del salmo

1° hemistiquio 2° hemistiquio

Último verso del salmo

1° hemistiquio 2° hemistiquio

Ejemplo 4. Oficio de Tinieblas. Estructura de antífona y salmos de Laudes.

Por lo que atañe a los salmos, éstos se cantan a dos partes paralelas. La más grave de ellas (escrita en los ejemplos en color negro), cantada por la “primera” voz, es considerada la melodía principal por los cantores, y en la práctica es la que inicia siempre, mientras que la “segunda”, más aguda (escrita en rojo), comienza a cantar generalmente entre la segunda y la cuarta sílaba. Si pensamos esta práctica en relación con el contrapunto improvisado – presente en el territorio que hoy ocupa México desde el periodo colonial, como vimos– estaríamos hablando de la primera voz como un *cantus firmus* a partir del cual “se echa un contrapunto”; es decir, esa segunda voz es pensada como una ornamentación del “tono” o melodía principal.

En los salmos del Oficio de Tinieblas, entre ambas voces predomina un paralelismo de 3as, aunque en la *terminatio* varía el intervalo: la voz superior se mantiene en el quinto grado a manera de pedal o bordón, mientras la voz principal desciende por grado conjunto para formar una 4ª en la penúltima sílaba y finalizar en intervalo de 5ª (ejemplos 1 al 4).

Estos cuatro elementos están presentes en otras piezas del repertorio analizado, por lo que es necesario recalcarlos desde ahora: el paralelismo de 3as diatónicas entre las dos partes; el mantenimiento de la voz superior como nota pedal o bordón en la cadencia final; la cadencia descendente por grado conjunto en la voz principal; y el terminar en intervalo de 5ª vacía –hecho que acentúa el carácter modal de la pieza frente a la sensación de tonalidad que dan las 3as paralelas–.

Dos lógicas de paralelismo están, pues, presentes en estos salmos, y ambas las encontraremos más adelante en varias piezas del repertorio de Cuaresma y Semana Santa: la lógica del paralelismo estricto –en este caso de 3as, aunque más adelante veremos también

paralelismo estricto en otros intervalos– y la del uso de pequeñas áreas de bordón mientras la otra voz se mueve, especialmente en la cadencia final.

Los salmos son cantados en estilo antifonal,³⁰⁴ alternándose en parejas de cantores compuestas de una primera y una segunda voz –aunque antiguamente se trataba de dos coros–, ³⁰⁵ cada uno de las cuales canta un versículo del salmo.³⁰⁶

En el Oficio de Tinieblas de Ostula los nueve salmos de Maitines se cantan con una fórmula salmódica (ejemplos 1 y 3), y los doce de Laudes con otra diferente (ejemplos 2 y 4). La fórmula de recitación de los salmos que corresponden a Maitines (ejemplos 1 y 3) entra directamente al *tenor*, sin *initium*, sobre la cuerda de recitación que es la nota SOL. En el segundo hemistiquio la cuerda de recitación baja un tono (FA) –aspecto que recuerda al *tonus peregrinus* por el cambio de *tenor*– y hace una *terminatio* bajando directamente a la nota RE, excepto en el último versículo que tiene una fórmula conclusiva similar a la de las antífonas.

En lo que respecta a los salmos de las Laudes (ejemplos 2 y 4), éstos comienzan también directamente en el *tenor*, sin *initium*; pero, a diferencia de los de Maitines, comienzan en la nota FA que funciona como *tenor* en los dos hemistiquios del versículo. Aunque es necesario decir que en ocasiones dudan y comienzan en SOL. La fórmula salmódica de las Laudes tiene en todos los versículos una fórmula al final del primer

³⁰⁴ Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 182. De acuerdo con Asensio, a partir de la difusión de la *Regula Monachorum* de San Benito de Nursia en el siglo VI surgió la práctica en la cual un coro se dividía en dos mitades, y cada una de ellas cantaba un versículo del salmo.

³⁰⁵ Entrevista con los cantores, Ostula, 20 de abril de 2019.

³⁰⁶ A esta manera de cantar se le conoce localmente como “cuartiar”, término posiblemente relacionado con las “cuartetas” o estrofas que los cantores alternan con el resto de los fieles de manera responsorial cuando cantan alabados y alabanzas en español.

hemistiquio, conocida como *mediatio*, y una fórmula final o *terminatio*. El último versículo repite también la *terminatio* de la melodía tipo de las antífonas.

Cabe señalar que las fórmulas salmódicas usadas en el Oficio de Tinieblas de Ostula no tienen correspondencia con aquellas usuales en la tradición gregoriana o de canto llano para entonar los salmos,³⁰⁷ si bien es sabido que pocas veces existió homogeneidad a lo largo de la historia de la música litúrgica cristiana, surgiendo importantes variantes y muchas tradiciones locales. Por lo tanto, es posible encontrar esta misma variedad en las tradiciones de canto multipartes en Europa Mediterránea, que generalmente tampoco se apegan a las fórmulas salmódicas oficiales del canto gregoriano.

En cuanto a la duración de las sílabas-nota, en las transcripciones que presento señalo en blanco aquellas que los cantores alargan de manera evidente. Generalmente son de una a tres localizadas en lugares muy concretos: los principios y finales de hemistiquio, ya sea que se trate de una fórmula inicial o conclusiva, o de una sola sílaba como en el caso de los salmos de la sección de Maitines.

El alargamiento de estas sílabas-notas puede variar de una ejecución a otra del mismo salmo, o incluso durante la misma interpretación, sobre todo en el último versículo del salmo, cuando por lo general se alarga bastante más la nota final.

La duración del resto de las notas también es variable. No existe un pulso definido, sino que la variabilidad y flexibilidad de duración de cada sílaba está determinada por las palabras que contiene el texto entonado, una característica propia del procedimiento conocido

³⁰⁷ *Liber Usualis*, Tournai, New York, Desclée Company, 1961, pp. 113-117; Franz Xaver Haberl, *Magister Choralis*, pp. 124-126; *Manuale chori, secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum D. Augustini*, Alcalá de Henares, Viuda de Antonio Vázquez, 1650, pp. 369-373.

como cantilación.³⁰⁸ El mecanismo específico que determina la duración de cada sílaba-nota en la salmodia ha sido estudiado en detalle por Iris Gayete, quien encuentra que la mayor o menor duración está relacionada con la distribución acentual de las frases, lógica que también puede encontrarse en Ostula.³⁰⁹

LOS tres tonos del *Miserere*.

Las mismas características de la salmodia en el Oficio de Tinieblas –sobre todo la estructura en hemistiquios, la presencia de fórmulas iniciales, medias y finales, y el ritmo de flexibilidad silábica (llamado no mensurado, aunque en realidad tiene su propia lógica mensural)– las encontramos cuando se cantan salmos en otras ceremonias litúrgicas como las vísperas y las tercias –en cuyos casos son otras las fórmulas– y también en otras ocasiones paralitúrgicas o devocionales como la procesión del viacrucis del Jueves Santo, en la que se canta el salmo *Miserere*.

En los capítulos III y IV mencioné que los cantores hablan de cierto “cambio de tonos” que identifica a la Cuaresma en el marco del calendario litúrgico. Existen tres tonos diferentes para cantar el *Miserere* en Ostula, y cada uno corresponde a un cierto grado de solemnidad en relación con diferentes momentos de la Cuaresma y la Semana Mayor.

³⁰⁸ Véase Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 170-178.

³⁰⁹ Iris Gayete, “Time logic of the ‘Vespers of the Pyrenees’”, en *Multipart Music*, pp. 393-401.

Miserere de Cuaresma

The image displays a musical score for the Miserere of Lent, consisting of four staves of music. Each staff is divided into two hemistichs (1° hemistiquio and 2° hemistiquio) by a bracket above the staff. The lyrics are written below the notes. Red circles and lines highlight specific melismatic passages and cadences. The lyrics are: "Mi - se-re-re mei De - us se-cun-dum ma-gnam mi-se-ri-cor-diam tu - u - am. Et se-cun-dum mul-ti - tu - di-nem mi-se-ra-tio-num tua - rum de - le i - ni - qui - ta - tem me - e - am. Am - plius la-va-j-ni-qui-ta-tem me - a .Et a pe-cca-to me-o mu - un - da-me."

Ejemplo 5. Tono de Miserere para el inicio de la Cuaresma.

A partir del miércoles de ceniza se usa el tono que presento en el ejemplo 5, especialmente en las procesiones de los cuatro primeros viernes cuaresmales. Cabe decir que se canta sin antifona. Como es posible ver en ese ejemplo, la fórmula de recitación de este *Miserere* responde a la misma estructura y criterios con los que he analizado los salmos del Oficio de Tinieblas. Como en el caso de los salmos de Maitines de aquel oficio, la cuerda de recitación es diferente en cada hemistiquio, lo que recuerda también al tono peregrino. Por otra parte, el uso de la nota SI natural en los melismas del final de los segundos hemistiquios, refuerza notablemente la percepción modal del tono.

Pero hay otros tres elementos que me interesa destacar. El primero es la cadencia media o *mediatio* con la que cierra el primer hemistiquio, en la cual encontramos de nuevo

la ruptura del paralelismo de terceras que venía funcionando desde el *initium*, mediante el mismo recurso que se usa en las *terminatio* de los salmos del Oficio de Tinieblas: la nota pedal en la voz superior y el descenso por grado conjunto en la voz principal, abriendo el intervalo hasta terminar en 5ª vacía. Dado que seguiremos encontrando este elemento en otras piezas, me parece que podemos considerarlo como una “cadencia típica” que identificaría al repertorio de Ostula frente a otras tradiciones de cantos multipartes.

El segundo elemento que se revela singular en este ejemplo es el uso de 5as paralelas a lo largo de toda la *terminatio*. Este rasgo, que se puede considerar arcaico, está presente también en los cantos multipartes de los Pirineos, y Jean-Jacques Castéret lo relaciona con polifonías medievales y con fuentes franciscanas de los siglos XVI y XVIII.³¹⁰ Ayats ha argumentado el paralelismo de dos partes en quintas paralelas estrictas como una sonoridad recurrente en el Mediterráneo noroccidental que buscaría la brillantez de armónicos superiores que esta disposición permite, y remarcaría la lógica modal del recurso multipartes.³¹¹ En Ostula parece ser más bien excepcional pues hasta ahora lo he encontrado sólo en esta pieza, aunque el uso del intervalo de 5ª en la última nota sí que es muy frecuente.

Por último, quiero hacer notar la alternancia entre el SI bemol y el SI natural en varios puntos, siendo una móvil e inestable que aporta color al modo.

A partir del 5º viernes de Cuaresma, el “Viernes de Lázaro”, se da un “cambio de tono” como mencioné antes. A partir de la procesión de ese día, para el canto del *Miserere*

³¹⁰ Jean- Jacques Castéret, “Western Pyrenean multipart: a trans -historical approach” en *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012, p. 357.

³¹¹ Jaume Ayats, *El Claviorgue Hauslaib del Museu de la Música de Barcelona*, Barcelona, Documenta Universitària, Museu de la Música de Barcelona, 2013, pp. 137-138.

se usa la fórmula salmódica que presento a continuación, y que los cantores conocen como el [*Miserere* de] “Lázaro”:

Miserere de Lázaro

The image displays a musical score for the 'Miserere de Lázaro' in G-flat major. It consists of four staves of music, each with Latin lyrics underneath. The score is annotated with structural markers: '1º hemistiquio' and '2º hemistiquio' are indicated by brackets above the first two staves. The lyrics are: 'Mi-se-re-re me-i De - us se - cum-dum ma-gnam mi-se-ri-cor-diam tu - am', 'Et se-cun-dum mul-ti - tu - di-nem mi-se-ra-tio-num tu - - - am', 'De - le i - ni - qui - ta - tem me - - - am', and 'Tenor Mediatio [Initium] Tenor Terminatio'. Red circles and lines highlight specific melodic features, such as the first hemistich of the first staff and the second hemistich of the second staff.

Ejemplo 6. Tono de *Miserere* a partir del Viernes de Lázaro.

Este segundo tono de *Miserere*, muy singular en su evolución modal y especialmente por la cromatización que aporta la segunda voz cuando, en el segundo hemistiquio, entra sobre el LA bemol inmediatamente después de que la primera voz ha cantado un LA natural.

Esta ejemplo presenta algunas semejanzas con el anterior: la *mediatio* es bastante parecida en ambos, aunque en este caso es un poco más ornamentada y, en lugar de mantener la nota superior como pedal para formar el intervalo de 5ª, como ocurre en la “cadencia típica”, la segunda voz baja en la última nota para formar una 3ª con respecto de la voz principal; esta puede ser considerada una variante de la “cadencia típica” pues también

aparece en cierto número de piezas. Cabe decir también que esta disposición en las notas al final de la pieza y la terminación en intervalo de 3ª también tiene relación cercana con los recursos de la tradición gascona estudiados por Castéret.

El segundo elemento a destacar es la terminación en intervalo de octava, que asimismo se presenta en otras piezas, aunque no es tan común. Lo que también es interesante pero poco frecuente es la sucesión de intervalos que se presenta antes de llegar a la octava: 7ª, seguida de 6as paralelas, 7ª de nuevo y finalmente 8ª.

El tercer aspecto al cual quiero aludir es el motivo a manera de *initium* en el segundo hemistiquio, cuando el LA bemol se transforma en LA becuadro y sobre esa nota se realiza el adorno de la cuerda de recitación por parte de la voz superior. Si consideramos como referencia el tono peregrino,³¹² podemos ver que el primer hemistiquio corresponde bastante bien con éste; en cambio, en el segundo hemistiquio sólo existe correspondencia en las últimas notas de la *terminatio*. El cromatismo que se da en el motivo con el que comienza el segundo hemistiquio nos llevaría aparentemente a otro modo pero, dado que al final regresa a la fórmula conclusiva del tono peregrino, puede interpretarse sólo como una inflexión.

Este segundo tono de *Miserere* es un poco más ornamentado que el primero, al menos en algunos puntos, lo que puede ser indicador de un mayor grado de solemnidad,³¹³ debido a la proximidad con la Semana Mayor pero quizá debido también a la alusión a la resurrección de Lázaro que, como mencioné antes, se considera una prefiguración de la de Cristo.

³¹² Considerando que rara vez la tradición oral coincide completamente con la tradición gregoriana.

³¹³ En la tradición eclesíastica era común, por ejemplo, que las horas menores o las ceremonias de días feriales se rezaran en tono simple, mientras que los días festivos estaba presente el canto más ornamentado e incluso los instrumentos musicales.

El tercer tono de *Miserere* (ejemplo 7) se usa para los días del Triduo Sacro, especialmente en dos ocasiones: la primera es en la procesión del viacrucis del Jueves Santo, en cuyo caso se trata de una “ejecución procesional en movimiento, combinada con la periódica alternancia de los cantores” tal como plantea Ignazio Macchiarella para el caso de Cuglieri.³¹⁴ En esta procesión el salmo se canta sin antífona todas las veces que sea necesario para completar el recorrido por el circuito procesional. Cabe señalar que en este contexto procesional el salmo 50 se canta bastante rápido.

Versos del salmo

1º hemistiquio 2º hemistiquio

Mi - se - re - re me - i De - us se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Último verso del salmo

1º hemistiquio 2º hemistiquio

Tunc a - cep - ta - bis sa - cri - fi - cium ius - ti - ti - ae, o - bla - tio - nes et ho - lo - ca - us - ta
tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

Ejemplo 7. Tono de *Miserere* solemne o de la Semana Mayor.

La segunda ocasión en que se usa este tono es en el Oficio de Tinieblas, en la parte correspondiente a Laudes –como vimos líneas atrás– cuando se ejecuta justo al inicio y al final del apagado de velas del tenebrario. La primera vez se acompaña de una antífona al

³¹⁴ Ignazio Macchiarella, “Le parole del dolore: il canto dello Stabat Mater a Cuglieri”, p. 1722.

principio y al final, y la segunda vez se canta sin antifona. Dado que ya me referí antes a los detalles de este tono de *Miserere*, sólo quiero recalcar que, en comparación con los otros dos, éste es mucho más sobrio.

El momento y el contexto en el que se ejecuta apunta a que se trata del tono más solemne, y sorprende que sea el más austero, pues contradice la lógica de menor a mayor ornamentación según el grado de solemnidad. Aunque no es extraño si consideramos el espíritu de sobriedad y ayuno de los días que conforman el Triduo Sacro.³¹⁵ Cabe decir también que en el Oficio de Tinieblas el *Miserere* se canta a una velocidad más moderada que en la procesión, atendiendo quizá al antiguo criterio eclesiástico que marcaba que el canto litúrgico debía ejecutarse más despacio en las fiestas y los momentos rituales más solemnes.

El ritmo salmódico en otros cantos en latín

A diferencia de lo que ocurre en los Pirineos, donde Jaume Ayats encuentra dos lógicas rítmicas para el repertorio en lengua latina: la salmódica para los textos de origen bíblico (especialmente los salmos y cánticos) y los del canon de la misa, y la mensurada para los himnos y otros textos no relacionados con el canon de la misa ni de procedencia bíblica,³¹⁶ en Ostula la gran mayoría de los textos en latín responden al ritmo salmódico –al menos los

³¹⁵ El criterio tampoco resulta raro si consideramos que algunas órdenes religiosas, como las capuchinas, consideraban que rezar las Horas Canónicas en tono se apegaba más al espíritu de austeridad de la Regla de San Francisco. Véase al respecto *Constituciones Generales para todas las monjas, y Religiosas, sujetas a la obediencia de la Orden de nuestro Padre San Francisco, en toda la Familia Cismontana*, Madrid, Imprenta de la Causa de la V. Madre María de Jesús Agueda, 1748, p. 90.

³¹⁶ Jaume Ayats, “The lyrical rhythm that orders the world”, pp. 371-372.

del repertorio para la Cuaresma y la Semana Santa—. A continuación presento algunos ejemplos.

Recitativos litúrgicos

En el repertorio de Ostula para Semana Santa están presentes algunos recitativos litúrgicos de carácter monódico, como las que se ejecutan el Viernes Santo en la procesión del Santo Entierro. A esta misma categoría pertenecen los improperios que se entonan por la mañana del Viernes Santo y las profecías que son entonadas el Sábado Santo antes del canto del *Gloria in excelsis*.

A guisa de ejemplo presento el *Ecce Lignum Crucis* que se canta el Viernes Santo por la mañana, al final de los improperios. En la liturgia oficial este canto pertenece a la adoración de la Santa Cruz, que tenía lugar ese viernes pero por la tarde. El enunciado *Ecce Lignum Crucis* o “he aquí el madero de la Cruz” es una invitación a los fieles a adorar el máximo símbolo de la pasión y muerte de Jesucristo; cabe señalar que en Ostula se omite una parte de esta invitación, que reza *in quo salus mundo pependit*. Por su parte la expresión *Venite adoremus* es la respuesta que dan los fieles —o los cantores en nombre de éstos— sumándose a dicha adoración, por lo que en Ostula se canta a dos partes.

En este caso el solista —don Celerino— entona tres veces la frase *Ecce Lignum Crucis* en estilo silábico, alargando todas las notas con excepción de la segunda; la misma lógica rítmica está presente en la respuesta *Venite adoremus* o “venid adoremos” (en ocasiones la cantan en latín y otras veces en español) a dos partes en estricto paralelismo de terceras. Tanto la invitación como la respuesta inician directamente en una cuerda de recitación que

se mantiene por un periodo muy corto –sólo dura tres sílabas-notas– seguida de una fórmula conclusiva o *terminatio*. Esta fórmula conclusiva es descendente, aunque no por grado conjunto como es usual en la mayor parte de las piezas de Ostula para Cuaresma y Semana Santa. Responde más bien a los criterios usuales en los recitativos litúrgicos en los que se entonaba un texto sobre una cuerda de recitación, y los signos de puntuación marcados en el texto se marcaban melódicamente a través de inflexiones, generalmente descendentes cuando se trataba de los finales de frase. De allí que el *Ecce lignum Crucis* de Ostula termine con una inflexión descendente, en este caso en un intervalo de 4ª.

Como es frecuente también en otros *Ecce lignum* del repertorio gregoriano, la primera vez que se canta la invitación y respuesta se hace sobre una cuerda de recitación, en este caso un FA; y en cada una de las dos repeticiones la cuerda de recitación va subiendo un tono,³¹⁷ de manera que la primera reiteración se realiza sobre la cuerda en SOL, y la segunda en LA.

³¹⁷ En el *Graduale simplex*, por ejemplo, la la pieza está escrita sobre la cuerda de recitación en FA, pero debajo está anotada la siguiente indicación: *Et ter cantat celebrans elevando vocem gradatim*. Véase *Graduale simplex in usum minorum ecclesiarum*, Roma, Librería Editrice Vaticana, 2007, p. 140.

Ecce lignum crucis

Ec - ce li - gnum cru - cis. Ve - ni - te a - do - re - mus.

Ec - ce li - gnum cru - cis. Ve - ni - te a - do - re - mus.

Ec - ce li - gnum cru - cis. Ve - ni - te a - do - re - mus.

Ejemplo 8. *Ecce lignum crucis*.

Himnos y secuencias

En Ostula son cantadas también otras piezas litúrgicas en latín cuyo texto responde a formas poéticas con una métrica definida, especialmente himnos y secuencias. Como mencioné antes, Ayats encuentra que en los Pirineos estos textos cantados que no forman parte del canon de la misa ni tienen procedencia bíblica generalmente toman el patrón rítmico mensural de los cantos de procesión.³¹⁸ Para el caso de Ostula presentaré sólo dos ejemplos: el *Stabat Mater* y el *Pange lingua*, que permiten observar que a pesar de la regularidad de

³¹⁸ Jaume Ayats, “The lyrical rhythm that orders the world”, p. 371.

los textos, aquí se impone la lógica de flexibilidad silábica, conocida a menudo como “no mensural”.

Stabat Mater

El *Stabat Mater* es una secuencia del siglo XIII atribuida al franciscano Jacopono da Todi o al papa Inocencio III, basada en el evangelio de San Juan, que narra los sufrimientos de la Virgen María al pie de la cruz en la que se encuentra pendiente el cuerpo de Jesucristo. Esta escena forma parte de las estaciones del viacrucis, concretamente la décimo segunda, y es una de las más representadas en la iconografía católica. Es, por lo tanto, uno de los textos más emotivos del repertorio latino eclesiástico, sobre el cual se han realizado gran cantidad de versiones musicales.

A nivel de su forma poética este texto es estrófico. Una manera de concebirla es en estrofas de tres versos, pero me inclino por la que lo piensa en estrofas de seis versos. Así concebidas, cada estrofa estaría formada por dos tercetos, y cada uno de ellos consta de dos versos octosílabos y uno hexasílabo que, atendiendo a las dos sílabas átonas después del último acento, puede ser analizado en la prosodia latina como heptasílabo. La rima es siempre consonante y responde al siguiente esquema: a-a-b-c-c-b. Esta es la primera estrofa, en la que señalo tanto el número de sílabas de cada verso como la rima:

Stabat Mater dolorosa (8) (a)

Juxta Crucem lacrimosa (8) (a)

Dum pendebat Filius. (7) (b)

Cujus animam gementem (8) (c)

Contristatam et dolentem (8) (c)

Pertransivit gladius. (7) (b)

Musicalmente hablando, la versión monódica más conocida es silábica, adaptada al esquema métrico que he presentado. A nivel musical la forma es la siguiente: A-B-C-A-B-C, como puede verse en el ejemplo 9.

VI
S Ta-bat Ma-ter do-lo- ró-sa Juxta cru-cem lacri-
mó-sa, Dum pendé-bat Fí- li- us. 2. Cu-jus á-nimam gemén-
tem, Contristá-tam et do-léntem Pertransí-vit glá-di- us.

Ejemplo 9. *Stabat Mater* tomado de <http://gregorian-chant-hymns.com/hymns-2/stabat-mater.html>

En Ostula existen dos “tonos” para cantar esta pieza. El primero de ellos se usa en las procesiones de la Cuaresma y la Semana Santa, especialmente la que se lleva a cabo el Viernes Santo –después de la procesión del Santo Entierro– en la que salen a las calles las imágenes de la Dolorosa y de la Virgen del Santo Niño de Atocha.

En este caso la procesión inicia con el canto monódico del *Stabat Sancta Maria*, que en la liturgia oficial es el tracto de la misa del Viernes de Dolores,³¹⁹ pero en Ostula es concebido como parte de esta versión del *Stabat Mater*. La primera parte del texto en cuestión es entonada por un solista y le responde otro solista la segunda parte, con la misma melodía. Esta pequeña pieza funciona como una especie de antifona, pues se canta antes del *Stabat Mater* y en ocasiones también después.

Está construido a manera de fórmula salmódica con un *initium* que conduce a una cuerda de recitación sobre la nota SOL. Como es usual en otros ejemplos del repertorio de Ostula, al parecer hay un cambio de cuerda al FA en la segunda frase, pero retorna a la cuerda en SOL en la tercera frase, realizando una cadencia conclusiva que desciende al DO.

Como es posible ver, también en este caso sobre la cuerda de recitación se coloca un número variable de sílabas, y la lógica rítmica es de flexibilidad silábica, no sujeta a la mensuración procesional.

³¹⁹ *Liber Usualis*, 1961, pp. 1634-1634v.

Stabat Sancta Maria

Es-ta-bat Sanc-ta Ma-ri - - a Ce - li Re-gi - na
et mun-de Do-mi-ne jux-ta Cru-cem Do-mi-ni nos-tri Je-su Chris - ti do-lo-ro - sa
o vox o - m-nes que tran-si-tis per viam
a ten-di - te et vi-de-te si est do-lor si - cut do-lor me - us.

Ejemplo 10. *Stabat Sancta Maria*.

Al terminar la segunda frase del *Stabat Sancta Maria* comienza el canto del *Stabat Mater*. En cuanto a la forma musical de este último, sería la siguiente: A-B-A'-A-B-A', como se puede ver en el ejemplo 11 que contrasta y, a la vez, encaja con la forma literaria que, como vimos, es a-a-b-c-c-b.

El canto de esta versión es antifonal y funciona por tercetos, cantados por cada pareja de 1ª y 2ª voz. Se alterna el canto multipartes con el canto monódico al unísono en el verso de en medio, aspecto más bien excepcional en el repertorio de Ostula, pues los pasajes monódicos generalmente se presentan al inicio.

Stabat Mater procesional

Es - ta - ba Ma-ter Do-lo - ro - sa lux-ta cru-cem la-chri-mo - sa

Dum pen - de - bat Fi - li - o

cu - ius a - ni-mam ge - men - tem con-tris-ta-da y do-len - te

per - tran - si - vit gla - dius.

Ejemplo 11. Stabat Mater procesional.

Entre los elementos interesantes que contiene esta pieza está el uso de cuartas paralelas en la sección A, que también es excepcional. Cabe destacar también el uso de lo que he llamado la “cadencia típica” al final de A y C, terminando en intervalo de 5ª, aunque en esta variante de la cadencia aludida la voz superior no se mantiene como pedal sino que presenta movimiento paralelo de 4as con respecto de la voz principal, abriendo a la 5ª vacía sólo en la nota final. Un último aspecto a destacar es el juego que se da entre el MI natural y el MI bemol; ese momento de modulación del modo pareciera transmitir retóricamente el lamento por los dolores de la Virgen María.

El segundo tono del *Stabat Mater* sólo se usa en un momento muy concreto que reviste gran solemnidad y emotividad: el instante en el que entran las imágenes marianas al templo después de la misma procesión de Viernes Santo en cuyo trayecto se canta la anterior versión presentada. De hecho, en este momento sólo se canta la primera estrofa del texto (dos tercetos).

En esta versión, que podemos considerar como la más solemne, encontramos también algunos elementos frecuentes en el repertorio de Ostula, a los que me he referido antes, como la presencia de cuerdas de recitación, que en este caso no cambian más de una vez. Encontramos también la variante de la “cadencia típica” que termina en intervalo de 3ª.

Pero también quiero hacer notar otros aspectos. Uno de ellos es la estructura musical, que no corresponde con las versiones del *Stabat Mater* presentadas anteriormente (la gregoriana y la procesional de Ostula). En esta versión la forma musical considera la estrofa completa, de manera que tenemos la siguiente estructura: A-B-C-D-D'-E. Es decir, en cada verso de los seis que componen la estrofa completa la música es diferente, con excepción del penúltimo que puede ser considerado una variante del antepenúltimo, cantado sólo a diferente altura.

Stabat Mater

Es-ta-ba Ma-ter Do-lo-ro - sa iux-ta cru-cem la cri-mo - sa
dum pen-de-bat Fi - lius, cu - ius a-ni-mam ge-men - tem
con - tris-ta-tem et do - len - - - - - tem per tran - si - vit
gla - - - - - dius.

The image shows a musical score for 'Stabat Mater' in G major (one sharp). It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. Red annotations are present: a red oval around the word 'Filius' in the second line, a red oval around the word 'gladius' in the fourth line, and a red oval around the word 'tem' in the third line. There are also red circles around some notes in the third and fourth lines.

Ejemplo 12. *Stabat Mater* solemne.

Otro elemento que me interesa destacar es el uso retórico del recurso multipartes, que recuerda en parte a lo que vimos en los cantorales de la Catedral de México. Después de un largo pasaje monódico que remite a la soledad de la Virgen María junto a la cruz, las dos voces entran justo en la palabra *Filius* que representa a Jesucristo.

Aunque, como he dicho, los cantores no entienden la lengua latina, en Ostula sucede lo mismo que señala Macchiarella para el caso de Cuglieri: comprenden el contexto general del tema que trata el texto, por lo que son capaces de cantar “las palabras del dolor”.³²⁰

³²⁰ Ignazio Macchiarella, “Le parole del dolore: il canto dello Stabat Mater a Cuglieri”, pp. 1724-1725.

Pange lingua

El *Pange lingua* es un himno de tema eucarístico compuesto por el dominico Santo Tomás de Aquino también en el siglo XIII, en el marco de la promoción del *Corpus Christi* como una de las principales del ciclo litúrgico para reforzar la creencia en el misterio de la transustanciación.

Al igual que el *Stabat Mater*, el *Pange lingua* responde a un esquema métrico bien definido. Es estrófico, formado por estrofas de seis versos, los nones octosílabos y los pares heptasílabos (contando las dos átonas finales). La rima es consonante y responde al siguiente esquema: a-b-a-b-a-b, como se puede ver en la primera estrofa:

<i>Pange lingua gloriosi</i>	(8)	(a)
<i>corporis mysterium</i>	(7)	(b)
<i>Sanguinisque pretiosi</i>	(8)	(a)
<i>quem in mundi pretium</i>	(7)	(b)
<i>Fructus ventris generosi</i>	(8)	(a)
<i>rex effudit Gentium</i>	(7)	(b)

En cuanto a la música, en el ámbito hispánico – y, por tanto, en la Nueva España– una de las versiones más difundidas fue la que se conoce como “more hispano”, de carácter

predominante silábico, en ocasiones mensurado a partir de notas largas y cortas (ritmo trocaico o procesional), y que presenta la siguiente forma: A-B-C-D-A-B’.

Para el *Pange lingua* existen también dos tonos en Ostula. El primero de ellos se canta al final de la tercia, por la mañana del Jueves de Corpus, en el espacio que los cantores suelen ocupar en medio de la nave, cerca del presbiterio.

Pange lingua de tercia

The image shows two staves of musical notation in a single system. The first staff contains the lyrics: "Pan - ge lin - gua glo - rio - si Cor - po - ris Mys - te - rium san - gui - nis que pre - tio - si". The second staff contains the lyrics: "quem in mun - di pre - tium Fruc - tus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef - fu - dit gen - tium." The music is written in a single melodic line on a five-line staff with a treble clef and a common time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some longer notes. There are red markings above the notes, including a large red oval around a group of notes in the first staff and a red line above a group of notes in the second staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Ejemplo 13. Pange lingua de la Tercia, Jueves de Corpus.

Lo primero que hay que decir es que, en contraste con las piezas presentadas anteriormente –todas ellas usadas en la Cuaresma y la Semana Santa, con textos alusivos al dolor y la tristeza y por tanto contruidos de manera predominante sobre modos que aluden a esa sensación (modo de RE, en general)–, el *Pange lingua* aporta una sensación diferente, de júbilo, al estar contruido sobre el modo de SOL en general. No es gratuita la expresión de

ese sentimiento si consideramos que el *Corpus Christi* es, para los pobladores de Ostula, la fiesta que marca el fin de la Cuaresma, y por tanto motivo de alegría.

Este primer tono de *Pange lingua* tiene la siguiente forma musical: A-B-C-A-B-C', que encaja con las rimas de tres pares de sílabas, en otra combinación distinta del *Stabat* pero produciendo un efecto parecido en la construcción de seis versos. En algunas frases se presenta cierto pulso que coincide con el ritmo trocaico característico de la himnodia cristiana, aunque el alargamiento variable de las notas y la presencia de los melismas largos que funcionan como cláusulas en las partes A dificultan que el pulso se sienta como tal.

En la mayor parte de la pieza hay paralelismo de 3as diatónicas con excepción de las cláusulas de las partes A y C-C'. En el primer caso, se presenta una 5ª y una 4ª que preparan el intervalo final de la cláusula que llega a una 3ª mayor. En la parte C un intervalo de 5ª prepara el final en 8as paralelas, mientras que en C' no hay 5ª de preparación sino que de las 3as hay un salto directo a las 8as paralelas.

El final en 8as contribuye a la atmósfera de alegría de la que he hablado, a diferencia de la mayor parte de las piezas de Cuaresma.

Pange lingua solemne

Pa - nge lin - gua glo - rio - si - Cor - po - ris Mys - te - rium
San - gui - nis que pre - tio - si quem in mun - di pre - tium
Fruc - tus ven - tris ge - ne - ro - si Rex et - fu - dit gen - tium.

Ejemplo 14. *Pange lingua solemne*, tarde del Jueves Santo.

El segundo tono de *Pange lingua* es el más solemne. Se canta desde el coro por la tarde del mismo Jueves de Corpus, mientras desde la nave el fiscal toca el teponaxtle y suenan las campanas de la iglesia así como las pequeñas que tocan las bandeleras, como expliqué a mayor detalle en el capítulo IV. Este es, por tanto, el momento preciso en el que “abre la gloria” y termina el tiempo de tristeza y penitencia.

El segundo tono de *Pange lingua* tiene la siguiente forma en cuanto a su música: A-B-C-D-E-F, es decir, la música es diferente en cada verso, lo que refuerza la idea de que la estrofa está formada por seis versos.

Es interesante el sentido ascensional de algunos pasajes que funcionan como *initium* de algunos versos (primero, tercero y quinto), que retóricamente refuerzan el sentimiento de

júbilo y de elevación al plano sagrado que también manifiesta la danza de “la trenza” practicada en esta fiesta, como vimos en el capítulo IV.

En cuanto al comportamiento de las partes, en su mayoría presentan estricto paralelismo de 3as diatónicas, con excepción de una 5ª que desciende a la 3ª en la cuarta cláusula, así como las octavas paralelas que se presentan al final, igual que en el primer tono de *Pange lingua*.

Alabados y alabanzas: el repertorio en castellano.

Además de los cantos litúrgicos en latín, la otra parte del repertorio multipartes que compete a los cantores son los alabados y alabanzas. Como mencioné en la introducción, se trata del repertorio multipartes más estudiado en México, aunque desde una perspectiva nacional y regional que no ha permitido trazar las conexiones que estos géneros tienen con otros similares en distintos lugares de Europa y del propio continente americano.³²¹

Desde las investigaciones que se han realizado en la Europa mediterránea sobre cantos multipartes, lo más parecido a los alabados y alabanzas pueden ser los *goigs* o gozos, presentes especialmente en los territorios que formaron parte de la Corona de Aragón.³²² Cabe resaltar que en ambos casos se trata de cantos religiosos laudatorios y en algunas ocasiones narrativos, en lengua vulgar, en el caso de Ostula en castellano. La relación

³²¹ Vicente T. Mendoza fue la excepción pues, además de consignar y estudiar alabados y alabanzas de varias regiones de México, realizó investigación sobre estos géneros en Nuevo México al sur de los Estados Unidos; también propuso que estos géneros –sobre todo las piezas de carácter narrativo– eran el equivalente a nivel religioso del corrido mexicano, que también narra la vida y obra de ciertos personajes, y que ambas vertientes, religiosa y profana, estaban además relacionadas con el romance español (Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*).

³²² Jaume Ayats, “The lyrical rhythm that orders the world”, p. 375.

de los alabados y alabanzas con los gozos no parece tan lejana pues estos últimos figuran entre los géneros que Vicente T. Mendoza consignó a mediados del siglo XX.³²³ Además, en el “cuaderno” o cancionero de don Abraham Martínez figuran unos “Gozos y elogios a sn. Antonio de Padua”, otros “Gozos al Glorioso San Antonio de Padua” y unos “Gozos al Santo Niño de Atocha”.³²⁴

En otro estudio propuse que el alabado se originó en la segunda década del siglo XVII a partir de la polémica que se generó en Sevilla especialmente entre franciscanos y dominicos acerca de la concepción de la Virgen María. Otros sectores del clero sevillano se sumaron a la defensa de la Inmaculada Concepción, equiparándola simbólicamente al dogma de la transubstanciación y se generó en ese sentido una gran cantidad de elementos propagandísticos que incluían imágenes, oraciones y “canciones devotas”.³²⁵

Entre dichos elementos se promovió el rezo de la jaculatoria: “Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento del altar, y la Limpia Concepción de María Santísima, concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser natural. Amén” que se imprimió en hojas sueltas y se difundió por los territorios bajo dominio de la corona española. Pronto se le empezó a conocer con el nombre de “el Alabado” o “El Bendito”, por las palabras con las que comienza. Esta oración se difundió en la Nueva España, donde fue traducida incluso a las lenguas indígenas.³²⁶

³²³ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, p. 37.

³²⁴ Abraham Martínez, *Cuaderno o cancionero de alabanzas* [título atribuido], Ostula, siglo XX, s/n.

³²⁵ Antonio Ruiz Caballero, “El Alabado en Michoacán. Indicios y reflexiones sobre su origen y acepciones”, en *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, Anastasia Krutitskaya (ed.), Morelia, UNAM, ENES Morelia, 2000, pp. 347-365.

³²⁶ *Idem.*

Pero también se hicieron versiones para ser cantadas, que glosaban en verso el contenido immaculista y eucarístico de la jaculatoria. Una de las más difundidas, de la que se conservan varias versiones tanto en México como en España es la que tiene el siguiente texto:

Oh, admirable Sacramento (8) (a)

De la gloria dulce prenda (8) (b)

Por los siglos de los siglos (8) (a)

Tu nombre alabado sea. (8) (b)

Y la Pura Concepción (8) (a)

Del Ave de gracia llena (8) (b)

Sin pecado original (8) (c)

Por siempre alabado sea.³²⁷ (8) (b)

Quiero hacer notar que este texto se puede entender como formado de dos estrofas de cuatro versos octosílabos, una característica que encontramos en muchos de los alabados y alabanzas de Ostula. Por el momento no me detengo en analizar la rima, pero la señalo en cada verso.

³²⁷ *Idem.*

También fue muy difundida una copla o “redondilla”³²⁸ del poeta sevillano Miguel de Cid (1550-1615) –asimismo formada por cuatro versos octosílabos– que lleva las siguientes palabras:

Todo el mundo en general (8) (a)

A voces, Reina escogida (8) (b)

Diga que sois concebida (8) (b)

Sin pecado original.³²⁹ (8) (a)

Como señalo en el artículo aludido antes, estas “canciones devotas” en algún momento comenzaron también a ser designadas con el nombre de alabados porque glosaban el contenido de la jaculatoria y loaban al Sacramento y a la Virgen María, o simplemente porque comenzaban con la palabra “alabado”.³³⁰

Es necesario decir algo sobre la diferencia entre alabado y alabanza. Drew Davies, a partir de ciertas piezas de este tipo que encontró y catalogó en el archivo musical de la Catedral de Durango, al norte de México, propone las siguientes definiciones:

Alabado: “Canción religiosa estrófica y homofónica con texto en español de carácter penitente”.

³²⁸ De acuerdo con Antonio Quilis se define como una estrofa de cuatro versos de arte menor cuyas rimas abba (Antonio Quilis, *Métrica española*, p. 95).

³²⁹ Antonio Ruiz Caballero, “El Alabado en Michoacán.

³³⁰ *Idem*.

Alabanza: “Canción religiosa estrófica y homofónica con texto en español que alaba a Cristo, a la Virgen María o a un santo”.³³¹

Estas definiciones parecen aproximarse a la concepción émica de los cantores de Ostula, pero es posible que la línea divisoria no sea tan clara. En entrevista, al ser preguntados al respecto, los cantores dijeron lo siguiente:

[...] sí, sí hay una [...] diferencia porque pues el alabado es como estando dándole más la importancia a Dios cuando estamos cantando así [...] porque ahí es donde la estrofito, los cuartetos están hablando de eso [...] y pues nada, la alabanza pos [pues]... pos casi ahí van, porque de todas formas le están dando... le están dando alabanza pues [...] al Señor o a la imagen pues que está ahí.³³²

En otra ocasión afirmaron los cantores que los alabados sólo se cantaban en Semana Santa y en día de Fieles Difuntos, aspecto que coincide con el carácter penitencial que señala Drew Davies. Aunque en documentos del siglo XVIII y XIX encontramos también alabados dedicados a la Virgen de Guadalupe y al Padre Eterno, en los que tal carácter no se presenta.³³³ Dado que establecer claramente la distinción entre alabados y alabanzas no forma parte de los objetivos de esta investigación, por lo pronto sólo problematizo el asunto, que precisará de un estudio posterior a este trabajo.

³³¹ Drew E. Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas, 2013, p. 21.

³³² Entrevista con los cantores, Ostula, 19 de marzo de 2020.

³³³ Antonio Ruiz Caballero, “El Alabado en Michoacán”.

A continuación presentaré ciertos ejemplos concretos a partir de los cuales identificaré algunas características de los textos, sus modalidades de ejecución, y los recursos del canto multipartes que en este repertorio se presentan.

“Ya murió mi Redentor”: cantos en español exclusivos de los cantores.

He dicho anteriormente que el conocimiento de las “posturas” o acciones rituales de cada ceremonia, la posesión de los libros y cuadernos en los que están consignados los textos, así como el uso del latín constituyen los saberes y objetos exclusivos de los cantores, que los convierten en especialistas rituales ante la comunidad. Pero también encontramos saberes musicales que no cualquier habitante de la comunidad posee, y que requieren de años de práctica y memorización.

De allí que tengamos también algunos cantos en español en los que no interviene el resto de los fieles, sino que son de ejecución exclusiva para los cantores, entre otras cosas por el grado de dificultad más elevado que presentan. Un ejemplo es el canto que yo identifico con el nombre “Ya murió mi redentor”, que los cantores interpretan en la procesión del viacrucis del Jueves Santo. En cada parada se cantan dos estrofas después de la estación correspondiente.

El texto que tengo consignado en el ejemplo musical, y que corresponde a una de las estrofas intermedias, es el siguiente, formado por octosílabos:

Al Calvario alma has llegado	(8)	(a)
Es nuestro amante Jesús	(8)	(b)
De la - - de la cruz ³³⁴	(8)	(b)
Hoy todos quieren hablar.	(8)	(c)

Como podemos ver en el ejemplo 15, la forma musical es la siguiente: A-A-A-A'. De hecho el último verso comienza muy parecido a las partes A, pero sobre la última palabra se realiza un largo melisma, interrumpido por una respiración. Precisamente el uso de melismas es uno de los elementos que difícilmente podría ejecutarse por toda la comunidad de manera colectiva, por lo que este canto y otros con las mismas características están reservados a los cantores.

Una característica de esta pieza –que comparte con una parte del repertorio litúrgico en latín del que traté en el apartado anterior–, es la estructura de los versos que recuerda a la de las fórmulas de recitación de los salmos: comienza con un motivo a manera de *initium* y llega a la nota SOL que funciona como cuerda de recitación sobre la que se acomoda un número variable de sílabas, para terminar con una fórmula conclusiva. El ritmo aquí tampoco es de patrón mensural, sino sujeto a la misma lógica salmódica que vimos en el repertorio en latín.³³⁵

³³⁴ Esta estrofa ha sido transcrita a partir de la grabación, en la cual no se aprecia cuál es la palabra faltante.

³³⁵ Respecto de las alabanzas del área p'urhépecha en Michoacán, Arturo Chamorro también identifica cierta relación entre éstas y “la tradición del canto gregoriano y los himnos cristianos”, sobre todo en elementos como el estilo recitativo (véase Arturo Chamorro Escalante, *Universos de la música p'urhépecha*, p. 45).

Otros elementos también tiene esta pieza en común con el repertorio litúrgico, como el paralelismo de 3as en la mayor parte, aunque se rompe en ciertos momentos usando intervalos de 4ª, 5ª y 6ª como en el motivo inicial de los versos intermedios, o como en el motivo final del cuarto verso que parte de una 6ª, va hacia la 5ª y, como en una de las variantes de la “cadencia típica” de la que traté antes, mantiene la nota pedal en el RE de la voz superior –con una pequeña inflexión– y luego cae en el SI para cerrar en intervalo de 3ª con respecto del SOL que hace la voz principal. En cualquier caso, todo el movimiento se puede resumir en un paralelismo de 3as diatónicas con retardos y ornamentaciones melismáticas dentro de lo que ya hemos observado como estilo propio de los cantores de Ostula.

Ahora bien, en este caso dentro de un modo que coincide completamente con la disposición de la tonalidad mayor, además de otros elementos claramente tonales como la progresión del diseño descendente en la primera mitad de la penúltima sílaba. Estos elementos facilitan enormemente que pueda ser percibido en completa correspondencia con el oído tonal moderno. Podría tratarse de una simple adaptación de una melodía tonal llegada a Ostula en tiempos relativamente más recientes (en contraste con el repertorio en latín), hipótesis que encaja con el texto en castellano.

Sin embargo, si nos remitimos una vez más a la historia es posible encontrar la explicación en el hecho de que, durante la época colonial, los domingos y días festivos en los pueblos de indios se acostumbraba que el fiscal o alguacil reuniera a los habitantes del pueblo en el atrio del templo, donde se cantaba colectivamente la doctrina cristiana, es decir, las llamadas “cuatro oraciones” (*Pater Noster, Ave Maria, Credo y Salve Regina*) así como otros contenidos de los catecismos o manuales de doctrina (los mandamientos, los siete sacramentos, etc.). Era costumbre también que en este momento –mientras los cantores cantaban las horas en latín, y/o mientras esperaban al sacerdote que celebraría la misa– se cantaran colectivamente “canciones devotas” en castellano y en las lenguas indígenas, que en ocasiones glosaban los contenidos de la doctrina, y en otras contaban las historias de Cristo, la Virgen María y los santos.³³⁶

Además de la obvia finalidad devocional, esta práctica tenía otra de carácter didáctico, pues a través del canto era más fácil para las personas memorizar los contenidos de la doctrina y las historias de los personajes sagrados. De hecho los cronistas mendicantes afirman que los primeros misioneros “cantaban la doctrina alternativamente con el pueblo”,³³⁷ lo que remite a una modalidad responsorial que se siguió practicando en estas comunidades, dirigida por los maestros de doctrina que muchas veces eran los propios cantores.

La pieza que a continuación presento es una muestra de esta modalidad responsorial, como veremos. Es conocida en algunos lugares como “el alabado viejo”, expresión que remite a que podría tratarse de uno de los textos más antiguos de este género. De hecho, en

³³⁶ Antonio Ruiz Caballero, *Música y cultura sonora para una cristiandad india*, pp. 51-93.

³³⁷ Alonso de La Rea, *Crónica de la Orden de San Pedro y San Pablo de Michoacán*, México, Academia Literaria, 1991, pp. 42-43.

una de sus versiones contiene una estrofa casi idéntica a la “redondilla” de Miguel Cid, de finales del siglo XVI, a la que hice alusión al comienzo de este apartado.

El texto que se canta en Ostula no contiene tal cuarteta, pero sí coincide en su mayor parte con las versiones más antiguas conocidas. Se compone de estrofas de cuatro versos octosílabos con rima, a veces consonante y otras veces asonante, en los versos pares, como se puede ver en las primeras dos estrofas.

Alabado y ensalzado (8) (-)

Sea el Divino Sacramento (8) (a)

En que Dios oculto asiste (8) (-)

De las almas el sustento. (8) (a)

Y la Limpia Concepción (8) (-)

De la Reina de los Cielos. (8) (a)

Que quedando Virgen pura (8) (-)

Es madre del Verbo Eterno. (8) (a)

Sin embargo, en la ejecución cantada de este texto no se sigue la disposición en cuartetas, sino en pares de versos, de manera que los cantores entonan cada pareja de versos y la comunidad responde con la misma melodía y texto. Así, la forma sería la siguiente:

Texto	Música
Cantores: Alabado y ensalzado / sea el Divino Sacramento.	(A)
Comunidad: Alabado y ensalzado / sea el Divino Sacramento.	(A)
Cantores: En que Dios oculto asiste, / de las almas el sustento.	(A)
Comunidad: En que Dios oculto asiste, / de las almas el sustento.	(A)

Como se puede ver en el ejemplo 16, esta pieza de carácter más silábico que la anterior, sólo con ciertos adornos melismáticos de no más de tres notas, además de que se trata de una melodía corta que se repite siempre, aspectos ambos que facilitan que se cante colectivamente. De hecho, cuando los fieles lo cantan generalmente omiten varios de los adornos, que sí formulan los cantores.

Esta pieza responde también a la lógica rítmica salmódica, sin un claro pulso estricto, como ocurre en el repertorio en latín. En cuanto a la interválica, predomina aquí también el uso de 3as paralelas diatónicas y usa 5as paralelas en las dos fórmulas conclusivas, donde se interrumpe en 6ª en una simple nota de paso.

Cabe decir que, a diferencia de los cantos multipartes que he escuchado en otros lugares de Michoacán, como Tzintzuntzan, Huandacareo y Santa Fe de la Laguna, en donde tanto los rezanderos como los fieles cantan sólo en 3as paralelas diatónicas, en Ostula los fieles cantan sin problema estos intervalos paralelos de 5ª, lo que muestra que su oído aún está acostumbrado a la interválica de carácter modal.

Pero en esta melodía concurre otra destacada configuración: la voz principal, la inferior, dibuja una perfil prácticamente pentatónico. Sólo el FA al final del primer y tercer versos y el SI, nota de paso en la fórmula conclusiva se apartan ligeramente de este pentatonismo. En realidad lo que desmentiría el pentatonismo es la segunda voz, las terceras paralelas superiores, donde el FA y el SI serían notas constituyentes y no de paso. Un fenómeno parecido observó Jaume Ayats en el *Baile de Pastores*,³³⁸ una melodía navideña de la isla canaria de la Palma, en San Andrés y Sauces, donde sobre un texto del siglo XVI la voz inferior formula un claro pentatonismo mientras la superior aplica el patrón estricto de las terceras paralelas diatónicas, como si estuvieran en dos sistemas musicales completamente distintos (además de los pitos que añaden al baile una heterofonía absolutamente ajena al entorno sonoro común europeo). Parecería que la misma situación de encuentro intercultural entre guanches y europeos en las Canarias propició soluciones musicales equivalentes en el encuentro entre nahuas y europeos.

³³⁸ Jaume Ayats, “Notícia de les flautes del “Baile de pastores” de l’illa de La Palma (Canàries)”, en *Colloquis del flabiol*. [en línia]. (2008). disponible en <https://www.raco.cat/index.php/ColFlab/article/view/372972>, consultado el 6 de enero de 2021.

Alabado y ensalzado

A - la - ba - do y en - sal - za - do sea el Di - vi - no sa - cra - men - to
en que Dios o - cul - to a - sis - te de las al - mas el sus - ten - to.

The image shows two staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The first staff contains the lyrics 'A - la - ba - do y en - sal - za - do sea el Di - vi - no sa - cra - men - to'. The second staff contains the lyrics 'en que Dios o - cul - to a - sis - te de las al - mas el sus - ten - to.'. Red dots are placed above the notes to indicate specific pitch points. Red lines connect the notes, showing melodic contours and phrasing. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests and ties.

Ejemplo 16. Alabado y ensalzado, o "el alabado viejo".

“Ayudemos almas”: el modelo estribillo-estrofas por cuartetos.

Otro modelo de carácter responsorial, por mucho el más común en Ostula, es en el que los cantores –o rezanderos– entonan estrofas completas, y los fieles responden también una estrofa completa que funge como estribillo.

A manera de ejemplo presento otra de las piezas que se cantan en las procesiones de la Cuaresma y Semana Santa, una alabanza a Nuestra Señora de los Dolores. El texto está compuesto también por estrofas de cuatro versos pero en este caso hexasílabos.

Ayudemos almas	(6)	(-)
En tanto penar	(6)	(a)
A la Virgen pura	(6)	(-)
De la Soledad.	(6)	(a)
Al pie de la Cruz	(6)	(-)
La vemos que está	(6)	(a)
La madre sin hijo	(6)	(-)
Porque ha muerto ya	(6)	(a)
Se acrecienta su pena ³³⁹	(7)	(-)
De ver a Jesús	(6)	(a)
Que no hay quien lo baje	(6)	(-)
De la Santa Cruz	(6)	(a)

Para el canto de este texto la estructura sería la siguiente:

Cantores: Ayudemos almas... [Estribillo]

Comunidad: Ayudemos almas... [Est.]

Cantores: Al pie de la Cruz...

Comunidad: Ayudemos almas... [Est.]

³³⁹ Quizá originalmente este verso estaba configurado también de manera hexasilábica, por ejemplo “Yacrece su pena”.

Cantores: Se acrecienta su pena...

Comunidad: Ayudemos almas... [Est.]

Para terminar, al cabo de todas las estrofas, los cantores entonan de nuevo el estribillo y la comunidad lo responde por última vez.

Ayudemos almas

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains the lyrics: "A - yu-de - mos al - mas en tan - to pe - nar." The second staff contains the lyrics: "a la Vir - gen pu - ra de la So - le - dad." The melody is simple and repetitive, with a clear A-B-A'-B structure. Red circles highlight the first and last notes of the phrases, and red arcs connect the notes within each phrase. The final notes of each phrase are held with a fermata.

Ejemplo 17. Alabanza "Ayudemos almas" a Nuestra Señora de los Dolores.

A nivel musical, como se puede ver en el ejemplo 17, se trata también de una melodía corta con pequeños adornos, fácil de cantar. La forma es A-B-A'-B, lo que facilita también su rápida memorización por la repetición de frases cortas.

Como en la pieza anterior, la interválica no es estricta en el uso de 3as paralelas diatónicas, aunque éstas predominan ampliamente. Pero se usa también, al final de los versos, el recurso de mantener la voz principal en una nota pedal –con inflexión– para finalizar

con intervalo de 5ª justa. También este recurso se encuentra asimilado por los fieles, que sin problema mantienen la nota pedal, con su inflexión, en la voz superior.

En esta pieza, aunque se ejecuta muy lentamente, puede notarse cierto pulso al menos en las primeras sílabas de los versos nones: el del ritmo trocaico larga-corta, típico de procesión, aunque este esquema se interrumpe con el melisma, y no reaparece de manera clara en los versos pares. Por ello me inclino a considerar que una vez más estamos ante la lógica rítmica de carácter flexible o, cuando menos, entre esta y el ritmo procesional.

Aquí también parece imponerse la percepción tonal que imprimen las terceras paralelas, a pesar de la terminación intermedia en quinta justa.

“Celebre todo cristiano”: el canto a tres partes en Ostula.

Hasta ahora he presentado piezas que se cantan a dos partes, porque es esa la práctica habitual en la comunidad –y eso incluye también a los cantos de pastorela, a los *cuicame* y a los cantos de la liturgia post Vaticano II–. Sin embargo, según recuerda don Celerino, en el pasado los cantores podían ejecutar los cantos a más de dos partes. Cuando les pedí que cantaran por lo menos una estrofa de cualquier pieza a tres voces, ellos eligieron una alabanza dedicada al Santo Niño de Atocha.

Don Celerino pidió entonces a don Rómulo y don Nicómedes que cantaran las dos primeras estrofas con las dos voces habituales, y a la mitad del segundo verso el coordinador comenzó a cantar una tercera voz por debajo de las otras que, según recuerda, era llamada la

“contralta” por su maestro.³⁴⁰ Recordemos que la voz “contralta” (o contra de la alta) ha tenido distintos significados en las polifonías cantadas, y especialmente en las orales. Puede referirse a la voz más aguda de la principal o, también, a la inferior, teniendo en cuenta que en diversos sitios del canto multipartes mediterráneo se puede duplicar cualquier voz a la octava aguda o grave sin cambiar el nombre de referencia.³⁴¹ En la canción cardenche, a diferencia de Ostula, la voz contralta es la más aguda.³⁴²

En la notación que presento de estas dos estrofas de alabanza uso de nuevo las notas en color negro para la melodía principal, en rojo para la 2ª, y en este caso uso color azul para la voz contralta.

Como es posible ver en el ejemplo 18, el comportamiento de las dos voces superiores no es muy diferente de lo que hemos visto en otras piezas: uso de 3as paralelas diatónicas, aparición de otros intervalos como el de 4ª y 5ª en momentos muy específicos, etc.

Lo que hace la voz contralta es colocar notas, generalmente también a un intervalo de 3ª paralela diatónica con respecto de la voz principal, pero por debajo, formando a su vez quintas paralelas con respecto de la voz superior. De esta manera tenemos una sucesión de acordes de triada que se va moviendo todo el tiempo en paralelismo, siempre con referencia a la voz principal.

No se trata de la búsqueda de acordes dentro de una lógica tonal, sino del “embellecimiento” de la voz principal, como sucede también en otras polifonías mediterráneas, como las de los Pirineos, aunque en Ostula no lo definan explícitamente de

³⁴⁰ Entrevista con los cantores, Ostula, 20 de abril de 2019.

³⁴¹ Amàlia Atmetlló, Ester Garcia Llop y Jaume Ayats, *Los cantadors*, pp. 102-104.

³⁴² Montserrat Palacios, *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz. La canción cardenche de Sapioriz, Durango*, p. 83.

esta manera. Aún si quedara duda sobre la presencia de una concepción tonal, por la aparición constante de intervalos de 3ª, esta idea es desmentida por el uso ocasional de las 4as y las 5as vacías y por las sucesiones de 5as paralelas, completamente fuera del sistema tonal. En cambio, el empleo del acorde principal de la modalidad invertido en el acorde final de las estrofas, recalca que la concepción modal en la posición final.

Alabanza de Santo Niño de Atocha

Ce - le-bre to-do cris - tia - no a Je - sús pas - tor di - vi - no
y con po - de - ro - sa ma - no nos pres - ta - rá to - do au - xi - lio
Ni - ñi - to de A - to - cha hi - jo de Ma - rí - a
de - nos por siem - pre A - to - cha nues - tro am - pa - ro y guí - a

Ejemplo 18. Alabanza del Santo Niño de Atocha, cantada a 3 partes.

Actualmente no es usual cantar a tres voces en Ostula, sobre todo debido a que son pocos los cantores y no todos están suficientemente entrenados para ello. Pero es muestra también de que esta voz no es imprescindible si se parte de la idea de que existe una melodía principal,

el “tono” que identifica a cada pieza, y que las otras voces simplemente cumplen la función de adornarla. No existe aquí independencia de voces, sino que la segunda (la superior) y la contralta están subordinadas a la principal, tal como ocurría en el pasado cuando se hablaba de “echar contrapunto” sobre el canto llano.

No sabemos si lograremos en un futuro que los cantores ostulenses interpreten otros cantos a tres voces, pero sólo la escucha de esta alabanza ya nos indica en qué dirección podría haber sido interpretado el resto del repertorio a tres voces, creando una sonoridad sorprendente, y con muchos elementos de contacto con las polifonías orales mediterráneas.

Sería muy interesante en el futuro una comparación acuciosa entre el canto a tres voces ostulense y otras tradiciones presentes en territorio mexicano como el canto cardenche. Por lo pronto es interesante que, a diferencia de la clara modalidad imperante en Ostula, y de la cercanía de varias piezas con la sensación de “modos menores”, a la canción cardenche se le ha caracterizado como tonal, y siempre en tonalidad mayor.³⁴³ En la interválica también parece haber diferencias de importancia, pues en el canto cardenche predomina, en palabras de Montserrat palacios “la alternancia de octava y tercera o sexta entre las voces y la duplicación de alguno de los intervalos entre dos de ellas”.³⁴⁴

³⁴³ Montserrat Palacios, *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz. La canción cardenche de Sapioriz, Durango*, p. 89.

³⁴⁴ *Idem.*

Características generales de la práctica multipartes de los cantores en Ostula

En este último apartado me interesa puntualizar algunos de los recursos que son propios al canto multipartes ejecutado por los cantores en Ostula.

El comportamiento de las voces

En Ostula los cantores cantan monódicamente en algunos momentos, sobre todo cuando se ejecutan algunos recitativos litúrgicos, así como en las antífonas que preceden y siguen a los salmos en momentos como la Tercia, las vísperas o el Oficio de Tinieblas. Hay también piezas concretas como el *Stabat Sancta Maria* que, como vimos, funciona a manera de antífona del *Stabat Mater* procesional. En ocasiones el canto monódico es respondido a dos partes, como en el *Ecce lignum crucis*.

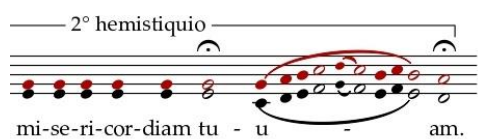
Líneas atrás presenté también un ejemplo —el único que, de forma excepcional, logré conseguir— sobre cómo se cantaba a tres partes en el pasado, cuando había suficientes cantores para hacerlo de esa manera. Pero las demás piezas del repertorio, tanto en latín como en español, por lo común se cantan a dos partes.

Además de los ejemplos musicales que presenté en este capítulo, noté y analicé otros ejemplos que no consigno en el texto para incluir sólo los más representativos. El corpus estudiado suma en total 22 piezas, todas ellas del repertorio de Cuaresma y Semana Santa, con excepción de tres: los dos tonos del *Pange lingua* y la alabanza al Santo Niño de Atocha.

Realizando un somero análisis cuantitativo-cualitativo, encuentro el uso en mayor o menor proporción de los recursos siguientes:

1. El paralelismo de 3ª diatónica es predominante en casi todas las piezas (19 de 22), como es usual en otras prácticas multipartes no sólo de México sino del sur de Estados Unidos y de la Europa mediterránea. Ese paralelismo también está presente, como vimos, en los cantorales del siglo XIX de la catedral de México. En todos los casos, este paralelismo presenta en el grave la voz considerada principal (el *tono* del canto) y la segunda voz, la añadida, en el agudo.

2. Se dan otros paralelismos, generalmente en pasajes muy localizados. En orden de frecuencia, son los intervalos de 5ª, 8ª, 6ª y 4ª, siempre con la voz superior como segunda voz. Especialmente interesante es el *Miserere* de Cuaresma en el que se da paralelismo de 5as justas en un melisma de varias notas, aunque se trata de un caso excepcional por lo menos en el repertorio de Cuaresma y Semana Santa analizado, pero sumamente revelador de la lógica modal de los cantores.



Tomado del ejemplo 5. *Miserere* para el inicio de la Cuaresma.

3. Además del de 3ª (mayor o menor) que aparece en todas las piezas, se presentan otros intervalos, que en orden de frecuencia son los siguientes: 5ª (en 16 piezas), 4ª (en 11 piezas), 6ª y 8ª (en 3 piezas cada uno), 7ª y 2ª (en una sola pieza cada uno).

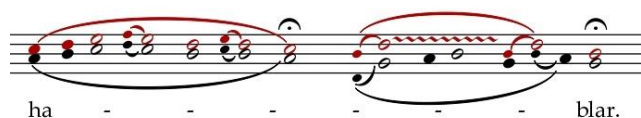
4. El intervalo más frecuente para finalizar las piezas es la 3ª (11 piezas) –quizá por cierta cercanía a la lógica tonal–, seguido de la 5ª vacía (7 piezas) –lo que indica la importancia también fundamental de la modalidad– y por último la 8ª (3 piezas).

5. El recurso de sostener como nota pedal o bordón la voz superior, generalmente en el 5º grado con respecto de la tónica, para finalizar en intervalo de 5ª justa con respecto de la voz principal –que va descendiendo casi siempre por grado conjunto–, es relativamente frecuente pues se usa en 7 de las 22 piezas analizadas, una tercera parte del total. Es por ello que propongo considerar tal recurso como una “cadencia típica” de los cantores de Ostula.



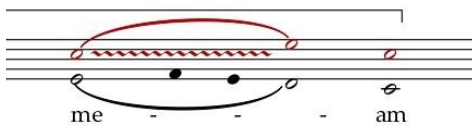
Tomada del ejemplo 17. Alabanza “Ayudemos almas”

6. Una variante del recurso anterior es cuando se mantiene la voz superior en el 5º grado como bordón, pero en la última nota baja para formar intervalo de 3ª con respecto de la voz principal. Este recurso, que es parecido al que Casterét ha estudiado para el caso gascón, no aparece sino una sola vez a manera de bordón; en cambio, es frecuente que en las piezas que terminan en intervalo de 3ª aparezca el 5º grado como penúltima nota.



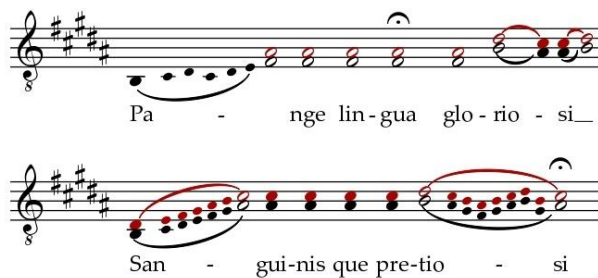
Tomado del ejemplo 15. Alabanza “Ya murió mi Redentor”.

7. Una segunda variante del uso de la nota pedal en la voz superior es la que se da a partir de un intervalo de 6ª, pero la voz principal descende para llegar a un intervalo de 8ª con respecto de la voz principal.



Tomado del ejemplo 6. Tono de *Miserere* de Lázaro.

8. En 16 de las piezas, en latín o en español, es posible identificar cuerdas de recitación sobre las que se acomoda un número variable de sílabas, siguiendo el procedimiento salmódico. Sin embargo, sólo en 4 de los ejemplos esa cuerda se mantiene estable, mientras que en los restantes 12 la cuerda cambia de altura; este parece ser, por tanto, un recurso de cierta importancia.



Tomado del ejemplo 14. *Pange lingua* solemne.

9. En la gran mayoría de los casos comienza la 1ª voz cantando la melodía principal, y la segunda se suma cuando el cantor se siente orientado para entrar en el intervalo debido. Lo mismo sucede con la voz más grave, la contralta, que se suma en tercer lugar después de que las otras voces están afianzadas y el cantor en cuestión se siente orientado para completar las triadas. En la tradición mediterránea sucede generalmente lo mismo, y la persona que inicia el canto se conoce, como pasa en Valencia, con el nombre de “entonador”; en Ostula al parecer no hay un término equivalente, simplemente es “el que le toca comenzar”.

10. En la ejecución colectiva del canto, cuando los fieles cantan los estribillos o respuestas, en ocasiones encontramos duplicación de voces a la 8ª, tanto de la primera como de la segunda voz.

Modalidad

Como he señalado anteriormente, en el repertorio de Cuaresma y Semana Santa no se percibe de manera clara una lógica tonal. Antes bien es posible hablar de un pensamiento modal que no solamente tienen asimilado los cantores sino toda la comunidad, ya que no manifiestan problema para cantar intervalos paralelos de 5as y 4as, o terminar a menudo las piezas o ciertas frases en la 5ª vacía.

En la música de carácter oral es difícil hacer coincidir los modos que se cantan con aquellos que están codificados en la tradición escrita del canto eclesiástico.³⁴⁵ Sin embargo,

³⁴⁵ Coinciden en caracterizar a los alabados como “predominantemente modales” Thomas J. Steele (*The Alabados of New Mexico*, p. 29) y Vicente T. Mendoza (*El romance español y el corrido mexicano*, pp. 415-419).

es posible encontrar en general dos disposiciones: independientemente de la altura específica en la que las piezas se canten, encontramos una disposición de modo parecida al modo de RE, que produce al oído tonal una sensación de modo “menor”, y otra que recuerda al modo de SOL y por lo tanto produce una sensación de modo “mayor”. Estas son las dos sensaciones que generalmente vinculamos a las escalas mayor y menor: la alegría y la tristeza en su formulación tónica.

Numéricamente hablando, en el repertorio estudiado encontramos 10 piezas, casi la mitad, que podemos englobar en modo de SOL. 6 de ellas son piezas en español, y 4 en latín. De las piezas en latín, están en este modo las que tienen forma de recitativo litúrgico, así como los dos tonos de *Pange lingua* que, por el momento en que se cantan –el final de la Cuaresma– deben producir una sensación de alegría, y por lo tanto estarían construidas en este modo.

En formulaciones modales más o menos cercanas al modo de RE o, de alguna forma, al modo menor— pero alejadas de la coincidencia con el modo mayor, están 8 piezas de las cuales sólo una es en español: “Alabadas sean las horas”. El resto son piezas litúrgicas en latín: las antífonas y salmos del Oficio de Tinieblas, el *Vexilla Regis*, el *Stabat Sancta Maria*, los dos tonos del *Stabat Mater* y los tonos del *Miserere* solemne y el de inicio de Cuaresma. Por el contenido de los textos y por el contexto en que se ejecutan, es explicable que estén contruidos en el modo que, simplificando las percepciones, aporta la sensación de tristeza.

Hay además tres piezas en las que el modo no queda nada claro, sino que se sitúan en una posición ambigua, pues tienen pasajes que responden al modo de SOL y otros que van hacia el modo de RE, generalmente en los finales de verso o de la pieza, donde es común encontrar en la voz principal una cadencia conclusiva descendente por grado conjunto que

forma una 3ª menor (semitono-tono) que remite a la sensación de modo menor. Cabe decir que este juego ambiguo entre las sensaciones mayor y menor era usual en la música renacentista y barroca, aunque desde unas disposiciones bastante lejanas a lo que observamos en este repertorio.

Aunque aparentemente en Ostula también se cantan –generalmente de manera colectiva– piezas más “modernas” en el marco de la misa y en otros momentos de carácter devocional, es posible afirmar que en Ostula está presente con bastante fuerza una lógica modal de raíz europea, probablemente muy condicionada por las antiguas lógicas musicales nahuas, de las que tenemos apenas tenemos conocimiento. Un ejemplo interesante lo proporciona el “alabado viejo”, con un perfil melódico prácticamente pentatónico acompañado de una voz superior en estrictas 3as paralelas diatónicas, que coinciden con otro caso de aculturación musical en el mismo período histórico.

La altura del canto y los instrumentos sonoros

En el repertorio analizado, escrito generalmente buscando la altura real de las notas, resulta evidente que los cantores cantan en el rango de la clave de Sol octavada, siendo la nota más grave el LA2 y la más aguda el FA4.

Es frecuente que la melodía principal comience en la nota SOL, o alrededor de ella, lo que puede estar relacionado con la tonalidad en la que tocan los minueteros y la música de otras cuadrillas como la tropa romana que participa el Viernes Santo en la procesión del Santo Entierro. Generalmente los minuetes se tocan en SOL, con su dominante y subdominante,

mientras que el violín que acompaña a la tropa romana toca siempre la misma melodía que se construye sobre la tónica y dominante de SOL.

En las tercias y vísperas de algunas fiestas los minueteros acompañan a los cantores. El violín dobla la voz principal, mientras que la vihuela y la guitarra de golpe realizan rasgueos sin pulso definido sólo para proporcionar una atmósfera “armónica” al canto. Pero este acompañamiento no se realiza durante la Semana Santa, periodo en el que los cantores cantan solos, *a capella*, mientras que los minueteros tienen sus propios momentos de participación.

Cuando estaba en uso la misa cantada, de la década de 1970 hacia atrás, los cantores recuerdan que se usaba la práctica que académicamente se conoce como *alternatim*. Los minueteros iniciaban tocando una pieza o fragmento de manera instrumental, y los cantores comenzaban el canto en el “tono” que los minuetes habían terminado.

Es posible, entonces, que el SOL en el que generalmente tocan las piezas los minueteros sea la referencia que los cantores tienen interiorizada a nivel auditivo y corporal, de manera que son capaces de comenzar un canto alrededor de la nota SOL3 de manera muy aproximada. Esta interiorización corporal ha sido estudiada para el caso de Calvi por Jaume Ayats. En el caso de Ostula sería necesario analizar los repertorios de otros tiempos litúrgicos del año para poder comprobar esto que de momento tiene carácter hipotético.

Silabismo y duración

Tal como Jaume Ayats ha estudiado también para el caso de Calvi, en Ostula es posible encontrar en general dos lógicas rítmicas cantadas:

A. Una de carácter claramente mensural y patrones rítmicos que encajan fácilmente en los modelos de compás, y que, retomando la clasificación de los “cantos para la iglesia” planteada a partir de la propuesta de Daniel Ernesto Gutiérrez, estaría presente en manifestaciones de carácter instrumental como los minueteros, la música de danzas y cuadrillas, pero también en prácticas de carácter predominantemente vocal como los cantos de pastorelas.

B. La otra, de carácter salmódico o de duraciones basadas en la unidad sílaba y proporcionalidad mucho más flexibles, sería propia del repertorio que ejecutan o dirigen los cantores tanto en latín como en español –por lo menos de la muestra que pertenece a la Cuaresma y Semana Santa–, pero también parece estar presente en otras manifestaciones de carácter vocal como los *cuicame*, aspecto que deberá ser estudiado en su momento.

De nuevo, esta bipolaridad coincide a grandes rasgos con los repertorios mediterráneos.

En lo que respecta a la muestra del repertorio aquí abordada, encontramos las siguientes líneas generales:

1. Las piezas son predominantemente silábicas, con pequeñas ornamentaciones como golpes de voz, apoyaturas, retardos y glisandos, aunque la mayoría presentan también pasajes melismáticos.

2. Los melismas, especialmente los que engloban varios movimientos de la voz (varias “notas”), generalmente se presentan a manera de cláusulas al final de los versos o al final de la pieza, sobre la última o las dos últimas sílabas de la última palabra, coincidiendo casi siempre con acentos.
3. Como mencioné antes, es común encontrar cuerdas de recitación sobre las que se acomoda un número variable de sílabas cuya duración está sujeta al texto, dentro de la lógica salmódica estudiada principalmente por Iris Gayete.
4. En las piezas de la muestra estudiada no es posible encontrar, pues, un pulso claro, de proporcionalidad estricta, sino que su lógica rítmica navega entre el sistema salmódico y lo que Jaume Ayats ha denominado el modelo de “flexibilidad típica” del canto religioso mediterráneo, que aún está por estudiarse de manera profunda.

CONCLUSIONES

Los resultados de esta investigación pueden articularse en tres rubros que responden en general a la hipótesis y los objetivos planteados: los aspectos históricos, los de carácter social y cultural que envuelven al canto multipartes en el presente y aquellos de índole musical que caracterizan la práctica de Ostula frente a otras tradiciones similares.

En cuanto a los primeros, la revisión de documentación y estudios históricos de diversa índole permite concluir que es altamente probable que la tradición de canto multipartes en Ostula, con muchos de los aspectos musicales, rituales, organizativos y conceptuales que presenta, se haya originado durante el largo proceso de colonización, a partir del siglo XVI y hasta el inicio del siglo XIX. En ese sentido, los indicios apuntan a que fueron especialmente los clérigos regulares y seculares quienes introdujeron entre la población indígena tales prácticas con la finalidad de enseñar la doctrina cristiana y de solemnizar los rituales católicos que debían sustituir a las ceremonias paganas. En el caso concreto de la región costa-sierra de Michoacán fueron los religiosos franciscanos y agustinos, pero de manera más permanente los clérigos seculares, quienes impusieron este proceso de aculturación en materia ritual.

Como muestran también los documentos catedralicios y las crónicas de las órdenes mendicantes, los saberes que poseían esos eclesiásticos y que fueron transmitidos a la población indígena, incluían la habilidad práctica de “echar contrapunto” sobre una melodía principal, generalmente un canto llano, pero este principio también podía aplicarse a piezas de carácter devocional en lenguas vulgares (castellano o lenguas indígenas). Así, en los pueblos de indios se formaron desde el siglo XVI grupos de especialistas rituales conocidos

como *cantores*, poseedores de estos saberes musicales pero también de otros de carácter ceremonial a partir de los cuales asumieron en la conducción de la vida ritual en sus pueblos, sobre todo en aquellos considerados “de visita” en los que no había sacerdotes de planta, como ha sido históricamente el caso de Santa María de Osula.

El canto religioso a dos o tres partes fue apropiado por la población indígena e integrado a sus nuevas prácticas rituales, siendo un importante medio para dar cohesión y una nueva identidad –cristiana e indígena a la vez– a esas nuevas comunidades que surgieron durante el proceso de colonización. Con el tiempo llegaron a considerar como propias estas prácticas, como un elemento fundamental de lo que en varios pueblos indígenas de México se conoce como “el costumbre”, que implica una relación de compromiso y reciprocidad entre todos los miembros de la comunidad, pero también con los seres sagrados. Desde entonces, mantener vivas las costumbres religiosas es considerada una obligación por la mayor parte de la comunidad –si bien el consenso no es absoluto –, pues implica conservar una buena relación con esos seres sobrenaturales para asegurar el bien de la comunidad, especialmente el éxito de las cosechas y abundancia de alimentos, el mantenimiento y defensa del territorio, así como la armonía entre los miembros de la colectividad. De ese modo, la celebración de los rituales y la práctica del canto han tenido una finalidad propiciatoria que ya estaba presente en las sociedades mesoamericanas pero que también es característica de las de la Europa mediterránea.

Esa finalidad queda clara en la concepción de la Cuaresma como un largo periodo de penitencia y austeridad (reflejada también a través de la música pues, además de los “cambios de tono” –de melodía— que identifican los diferentes momentos; en tiempo cuaresmal no hay danzas) durante el cual se ofrenda y se invoca a los poderes sagrados –especialmente a

las imágenes de los cristos del Santo Entierro y el *Toteco* (el Señor, en náhuatl) y a las Vírgenes de los Dolores y del Santo Niño de Atocha— para solicitarles la abundancia de lluvias y la fertilidad de la tierra. En este marco hemos podido comprobar también que, como resultado del proceso de hibridación cultural, en esta intención propiciatoria conviven sonoridades de carácter europeo —el canto multipartes en latín y en castellano, así como las campanas, las matracas y los instrumentos de los minueteros— con otras de origen mesoamericano representadas principalmente por el *teponaxtle*, idiófono de lengüetas asociado a la lluvia y a la fertilidad.

En cuanto a los aspectos sociales y culturales del presente, es posible ver fundamentalmente tres elementos importantes ligados a las prácticas de canto: la relevancia social del oficio de *cantor*, el poder predominantemente masculino reflejado en la cantoría, y la construcción de la idea de comunidad a través del canto colectivo.

Hemos podido comprobar que, a pesar de las profundas transformaciones sociales, culturales y las específicamente religiosas que se han producido a lo largo del tiempo en Ostula, pero sobre todo desde las últimas décadas del siglo XX, el papel de los *cantores* conserva actualmente una gran relevancia social en razón del carácter vitalicio de su oficio y de los saberes que detentan, tales como el manejo exclusivo del latín, la posesión de los textos de uso ceremonial junto con la capacidad de su lectura y el conocimiento de las acciones rituales —con sus tiempos y espacios propios—, todo lo cual los convierte en los más importantes especialistas del ritual y por lo tanto los mediadores por excelencia entre la comunidad y el ámbito de lo sagrado. También es necesario insistir en que ese importante papel ha sido históricamente un elemento de autonomía para la comunidad sobre todo en la esfera religiosa, pero al mismo tiempo fuente de tensión con los sacerdotes encargados de la

parroquia de la que el pueblo depende, especialmente cuando se han presentado cambios de carácter litúrgico como aquellos derivados del concilio Vaticano II que relegaron las ceremonias en latín –incluido el canto eclesiástico– a un carácter marginal. El respaldo de la comunidad a los *cantores* frente a las imposiciones de los sacerdotes es la mejor muestra de cuán relevante es aún para el colectivo la realización de los rituales tradicionales, especialmente aquellos celebrados en latín.

Como se analizó en detalle sobre todo en el capítulo II, la cantoría es un ámbito tradicionalmente masculino, aunque en años recientes se incorporaron mujeres por un corto periodo; este hecho refleja la realidad existente de manera más general en la comunidad, donde los cargos de poder a nivel civil y religioso aún son detentados mayoritariamente por hombres, aunque las mujeres han comenzado a ganar espacios de representatividad. La presencia femenina en la cantoría –uno de los ámbitos más conservadores en la comunidad –, así haya sido efímera en las dos décadas iniciales del presente siglo, muestra que se ha comenzado a romper el monopolio masculino sobre los espacios de poder en esa sociedad.

El tercer aspecto es muy importante, porque muestra cómo la música trasciende por mucho la función estética que la sociedad moderna le atribuye: el canto colectivo implica cercanía, confianza, emocionalidad, es construcción y expresión sonora de una comunidad que establece lazos. Esa experiencia de colectividad, de participación mayoritaria, puede pasar y de hecho pasa a otras esferas de la vida social. La experiencia de cantar juntos constituye un entrenamiento para la organización y participación colectiva en asuntos incluso de vida o muerte como la autodefensa armada frente a las amenazas que aquejan a la comunidad, señaladamente los grupos de narcotraficantes y las empresas o particulares que han buscado apropiarse del territorio y los recursos comunales.

En el rubro musical, el análisis del repertorio elegido como muestra –el de Cuaresma y Semana Santa ejecutado en latín por los cantores y el que se canta colectivamente en castellano– me lleva a concluir que es posible situar esta tradición en relación directa con las prácticas multipartes de carácter oral existentes en el Mediterráneo europeo. Una vez más, si nos remitimos a la historia, esta relación es perfectamente explicable si consideramos que los clérigos regulares y seculares que establecieron las bases del cristianismo y de la cultura europea en la región provenían precisamente de esa área cultural.

Varios elementos comparte la tradición ostulense con aquellas del Mediterráneo, aunque también encontramos rasgos propios, algunos de ellos determinados por el proceso histórico que hemos presentado en líneas generales.

En cuanto a los actores que cantan estos repertorios, el caso de Ostula está más cerca de lo que ocurre en los Pirineos donde, salvadas ciertas diferencias, también son los *cantors* quienes asumen el rol de especialistas rituales. Aunque es posible que en el pasado hayan desempeñado también un papel importante las cofradías que estaban establecidas en este pueblo y en la región, hecho que tendría también relación con el modelo presente en Italia y las islas mediterráneas, donde las principales protagonistas del canto multipartes son las confraternidades. Estas dos relaciones también se observan en los dos principales sitios de canto ritual que hemos observado en Ostula: el coro alto, situado sobre la puerta de entrada de la iglesia, como encontramos en todos los pueblos de los Pirineos y Península Ibérica, y el espacio frente al altar, situación parecida a la disposición de los cantores en Córcega, Cerdeña y gran parte de Italia.

Actualmente en Ostula todas las piezas se cantan solamente a dos partes, aunque nos ha sido claramente descrito cómo en el pasado se ejecutaban por lo menos a tres. En casi

todos los casos, la melodía principal inicia el canto –como en algunos puntos del Mediterráneo, donde se conoce como “entonador” a quien comienza a cantar–, y la segunda voz, más aguda que la principal, entra una vez que el “tono” ya se encuentra afianzado.

Es común que entre las dos partes presentes actualmente se use principalmente el paralelismo de 3as diatónicas. Pero a pesar del uso persistente de este intervalo, que en apariencia podría acercar este repertorio a la lógica del sistema tonal, el uso de recursos como el intervalo de 5ª vacía en los finales de las piezas o en finales de algunas cláusulas, así como en algunos pasajes de varias nota o en melismas en 4as o 5as paralelas indican que se trata de un repertorio de carácter modal de muy probable raíz europea, aunque por su carácter oral no corresponde de manera precisa con los modos eclesiásticos medievales documentados. Antes bien, en ocasiones el modo es bastante ambiguo, aunque en líneas generales es posible afirmar que la mayor parte de las piezas analizadas responden a la configuración de dos modos: el de RE, identificado con un entorno de modos “menores” y con una sensación de tristeza (muy presente en Semana Santa y Cuaresma, sobre todo en el repertorio en latín), y el de SOL, más cercano a los modos “mayores” y ligado comúnmente a la sensación de alegría (más presente en *Corpus Christi*, cuando termina la Cuaresma según la visión local).

Especialmente el uso de varias 5as paralelas en el tono de *Miserere* para el inicio de Cuaresma es interesante porque es un recurso arcaizante que Castéret encuentra en la tradición gascona y que relaciona con la polifonía medieval y con manuscritos del ámbito franciscano, hecho que reforzaría la idea de que el canto multipartes fue introducido inicialmente (décadas de 1530 a 1560) por los clérigos regulares, y más tarde reforzado por los seculares, durante el proceso de cristianización. Ese recurso también demuestra que la modalidad europea difundida oralmente se encuentra bastante asimilada por los cantores

nahuas, y que la mantienen en uso de manera muy clara a pesar de la presencia de otros repertorios más modernos de carácter tonal.

Otro aspecto que parece ligar la tradición ostulense con el pasado colonial y con el proceso de hibridación cultural que en ese contexto se dio es la presencia en la pieza conocida como “alabado viejo” que utiliza una melodía dentro de una escala pentatónica, derivada quizá del sistema sonoro nahua prehispánico. Junto con el uso del *teponaxtle* en el templo el Jueves de Corpus, la pervivencia del pentatonismo nos hablaría de la amalgama entre dos tradiciones sonoras que ha sobrevivido por lo menos parcialmente hasta nuestros días.

Otros recursos que son característicos de la tradición multipartes de Ostula, y que la singularizan en el marco de las prácticas mediterráneas, es el uso de dos o más cuerdas de recitación en varias piezas salmódicas del repertorio, así como lo que se puede caracterizar como una “cadencia típica” de Ostula al mantenerse la voz más aguda sobre una nota pedal o bordón sobre el 5º grado del modo, mientras la voz principal desciende hasta llegar al primer grado, formando el intervalo final de 5ª vacía que he mencionado.

Respecto del ritmo y la silabación, observamos un canto de fundamento completamente silábico y de estructura mayoritariamente salmódica que despliega los melismas solamente en la sílabas finales del verso o del hemistiquio. A diferencia de la clara separación entre dos lógicas que Ayats encuentra en los Pirineos –la mensural ligada especialmente al canto procesional en lengua vulgar, y la de carácter flexible relacionada con el repertorio salmódico en latín de origen bíblico o con el canon de la misa–, el repertorio abordado en esta investigación muestra un claro predominio de la lógica flexible o salmódica tanto en los cantos en latín como en los que se cantan en castellano. La conducción de la melodía como un flujo sonoro continuado y repleto de pequeños matices en los gestos de la

voz y de flexibilidad en la duración de las sílabas, aleja notablemente estos cantos de lo que puede expresar la representación en notas habitual de la música académica. Esta conducción cantada necesitará de un posterior estudio en profundidad. La lógica mensural de patrones de proporción exacta, en el caso de Ostula, se encuentra en cambio de manera muy clara en el repertorio de los minueteros y en otras manifestaciones no abordadas aquí, como la música de las danzas.

Por último quiero insistir en la clara enseñanza que nos deja la alabanza al Santo Niño de Atocha que los cantores cantaron a petición mía, de manera excepcional, a tres voces: muy lejos de la lógica tonal, las voces extremas construyen un paralelismo casi siempre de 3as con respecto de la voz principal (formando al mismo tiempo 5as paralelas entre ellas), lo que denota que lo importante es embellecer, ornamentar esa línea principal, el “tono” que da identidad a cada pieza. Este hecho una vez más demuestra las ligas entre el repertorio de Ostula y los procedimientos polifónicos de carácter oral aplicados sobre el canto llano en el ámbito eclesiástico europeo a partir del Renacimiento.

Este trabajo pretende ser un primer aporte para la investigación sobre el canto multipartes en México, desde una necesaria perspectiva amplia tanto a nivel diacrónico como sincrónico, trascendiendo las fronteras nacionales, para dar cuenta de las múltiples relaciones –sin obviar las diferencias– que históricamente se pueden establecer entre prácticas análogas en diferentes puntos del mundo occidental tomando en cuenta que el proceso que hoy conocemos con el nombre de globalización en realidad inició en el siglo XVI con el arribo de los europeos al continente americano. Desde entonces se desencadenó un proceso de hibridación cultural que no ha parado hasta nuestros días, y que incluye ésta y otras manifestaciones musicales dignas de ser estudiadas desde tal perspectiva.

APÉNDICE. TEXTOS DE PIEZAS EN CASTELLANO

“Alabado y ensalzado” o “Alabado viejo”

Alabado y ensalzado

Sea el Divino Sacramento

En que Dios oculto asiste

De las almas el sustento.

Y la Limpia Concepción

De la Reina de los Cielos.

Que quedando Virgen pura

Es madre del Verbo Eterno.

Y el bendito San José

Que le dio Por Dios inmenso.

Para padre estimativo

De su hijo el Divino Verbo.

Esto es por todos los siglos

Y de los siglos, amén,

Amén Jesús y María

De Jesús, maría y José.

Madre llena de dolor

Haced que cuando expiremos.

Nuestras almas entreguemos

En las manos del Señor.

Quien a Dios quiere seguir

Y en su gloria quiere entrar.

Una cosa de aceptar

Y de corazón decir.

Antes morir que pecar

O antes que pecar morir.

Oh dulcísimo Jesús

Yo te doy mi corazón.

Para que estampes en él

Tu santísima Pasión.

En los cielos y en la tierra

Sea para siempre alabado.

El corazón amoroso

De Jesús Sacramentado.

En los cielos y en la tierra

Y en todo lugar, amén.

Alabanza “Oh Divino Preso”

Oh divino preso

Preso por mi amor

Desde hoy te consagro

En mi corazón.

Triste era la noche

Y una lumbre había

Pedro se asomaba

A ver si lo veía.

Domingo de Ramos

Bajó a padecer

Los primeros pasos

Fue a Jerusalén.

Y le preguntaron

Si le conocía

Pedro les negaba

Porque no lo veía.

Preso en una cárcel

Y una soga al cuello

Prisionero estuvo

El manso Cordero.

Tres veces le niega

Con mucho temor

Al Maestro Divino

Nuestro Redentor.

Al cantar el gallo

Pedro se acordó

De dulces palabras

Que Jesús le dio.

Con crueles cordeles

Sus manos ataron

Puesto en la columna

Allí le azotaron.

Un vestido blanco

Y una caña aguda

Le ponen por cetro

Como rey de burla.

Y le coronaron

De espinas y abrojos

Que le lastimaron

Sus divinos ojos.

De allí le cargaron

El santo madero

Y fue postrado

De boca en el suelo.

Ya puesto en la cruz

El cuerpo sagrado

El pueblo gritaba

Sea crucificado.

Consumado está

Le dijo a su Madre

Y entregó su espíritu

Al Eterno Padre.

Alabanza “Alabadas sean las horas”

Alabadas sean las horas

Las que Cristo padeció

Por librarnos del pecado

Bendita sea su Pasión.

Jueves santo a media noche
Madrugó la virgen Santa
En busca de Jesucristo
Porque ya el dolor no aguanta.

El viernes por la mañana
Sacaron a mi Jesús
A padecer por las calles
Con una pesada cruz.

Y caminando al Calvario
Con gran dolor preguntaba
Quién había visto pasar
Al hijo de mis entrañas

Por aquí pasó señora
Antes que el gallo cantara
Cinco mil azotes lleva
En sus sagradas espaldas

Una soga en la garganta
La que dos judíos tiraban
A cada tirón que daban

Mi Jesús se arrodillaba
Una le enjuga los pies
Otra el rostro le limpiaba
Otra recogía la sangre
La que Cristo derramaba
Para su mayor afrenta
Lo llevan para el Calvario
Una muy ronca trompeta
Para su afrenta también
Una corona de espinas
Que sus sienes traspasaban
Lloraban las tres Marías
De ver el paso que daba
Una era la Magdalena
Y santa María su hermana
La otra era la Virgen pura
La que más dolor llevaba

Bendita la que del pecho
Por último reto sale
A fundar los sacramentos
Para que mi alma se salve

Alabemos y ensalcemos
Al santo árbol de la cruz
Donde fue crucificado
Nuestro Cordero Jesús

Si mi culpa fue la causa
De que mi Dios y Señor
Pasara por los martirios

Hasta que en la cruz murió
Que me cubran y me tapen
Las cortinas de tu amor

Venir peregrinos
Venir con amor
A adorar el cuerpo
De mi redentor
Adiós tierno Padre
Adiós gran Señor

Perdón te pedimos
De culpas y error, amén.

Alabanza a Ntra. Señora de los Dolores “Ayudemos almas”

Ayudemos almas
En tanto penar
A la Virgen pura
De la Soledad.

Al pie de la Cruz
La vemos que está
La madre sin hijo
Porque ha muerto ya.

Se acrecienta su pena
De ver a Jesús
Que no hay quien lo baje
De la Santa Cruz.

Tanta es su pobreza
Que no hay un sepulcro
Para sepultar
A su hijo difunto.

Crese su dolor
Pues no hay un sudario
Para recibir
El cuerpo sagrado.

Tres necesidades
Tiene esta Señora
Pero Dios le envía
Quien la socorra.

José Nicodemos
De Arimatea
Bajan a Jesús

Y a María le entregan.

En sus dulces brazos
Tierna lo estrechaba
Con amargo llanto
Sus largas besaba.

Hay hijo de mi alma
Prenda de mi vida
Como está tu cuerpo
Todo hecho una herida.

Por culpas ajenas
Estás de esta suerte
Por librar al hombre
De la eterna muerte.

Sepulcro a Jesús
Dieron a su madre
De pena y dolor
El pecho se le abre.

Con San Juan se va
Porque es el amado
A quien Jesucristo
Le había encomendado.

Triste y afligida
Entra en la ciudad
Llena de dolor
Llena de pesar.

Allí vio la calle
Donde le aprehendieron
En donde de muerte
Sentencia le dieron.

Entra en su aposento
Se desata el llanto
No hay quien la consuele
En tanto quebranto.

Donde está mi amado
Decía adolorida

Donde está mi bien
Donde está mi vida.
Hombre fuiste causa
De esta Soledad
Llora tu pecado
Llora tu maldad.

Herido tu pecho
Con siete puñales
Tus ojos en llanto
Señora deshaces.

Salve dolorosa
Y afligida madre
Salve a tus Dolores
Y a todos nos salves.

A Dios madre mía
A Dios mi Consuelo
A Dios mi Esperanza
A Dios mi Remedio.

Alabanza “Jueves Santo en la noche”

Jueves Santo en la noche

Pasó la Virgen María

En busca de Su Hijo Precioso

Y san Juan que le acompaña.

Ha pasado por aquí

El Hijo de mis entrañas

Señora, por aquí pasó

Antes de que el gallo cantara.

Cinco mil azotes lleva

En sus Divinas Espaldas.

La Virgen, de ver a Cristo,

Cayó en tierra desmayada.

San Juan, como buen sobrino,

Presto estuvo a levantarla.

Levántate, Señora mía

Que no es tiempo de tardanzas.

[Ininteligible] salió a la calle

Con un destemplado tambor

La Virgen se vistió de luto

Por Cristo Nuestro Señor.

Se eclipsó el sol, se eclipsó la luna

Y se estremeció la tierra

Se dividieron las piedras

Cuando Jesús expiró.

Y qué sentiría María

Cuando en sus brazos lo vio

Después con tierno llanto

Te rogamos a oírnos. Amén.

Alabanza “Ya murió mi redentor”

Acompaña vigilante

A la quien tanto dolor

La muestra de su dolor

Al pie de la cruz constante.

Oh María testigo fiel

Del suplicio más sangriento

Pues aún muerto tu Jesús

Te viste romper el pecho.

Oh María que destrozada

De tu hijo viste el cuerpo

Con los más crueles azotes

Que inventó el maldito pueblo.

Al Calvario alma ha llegado

El nuestro amante Jesús

Desde [--] de la cruz

Hoy todos quieren hablar.

Ya murió mi padre amado

Ya murió en la cruz clavado

Ya murió mi redentor

Ya murió mi padre mi amor

Ay, ay, ay, triste de mí

Ay, ay, ay, de mi corazón

Rómpete de compasión

Que Jesús murió por ti.

Pueblo mío

Qué te he hecho

En qué te he ofendido

Respóndeme.

Quiero salir

Quiero salir

Conviértete al señor tu

Dios.

Esta es la vela encendida

Alabanza del Jueves de Corpus

Esta es la vela encendida
Que te dieron que tuvieras
Para que el camino vieras
De la vida verdadera.

En forma que bien padeces
En gozar de tu salud
Asiéntate en esta lista
Es carta de esclavitud.

Pecador si estás dormido
En un continuo pecar
Ten tu lámpara encendida
No la dejes apagar.

Esta es la vela encendida
Que en el día de tu bautismo
Se te entregó iluminando
Aquel dichoso camino.

Ven pecador sin recelo
A velar un cuarto de hora
Pues recibirás el cirio
En el Reino de la Gloria

Este es el cirio pascual
Que alumbra el entendimiento
Para llegar a velar
Al divino Sacramento

Pecador si estás dormido
Pues levántate a la aurora
Y recibirás el cirio
En el Reino de la Gloria

Mira que el Creador de tu alma
Es quien te viene a buscar
Que al querer la palma
Te llegues a comulgar.

Puede que el Creador te quite

La vida en tal manera

Si desechas el convite

Que te hacen para esta vela.

Mira que puedes tener

Una vida regalada

Una muerte desastrada

Esto suele suceder.

Esta dicha que hoy tenemos

De tener donde velar

Este delicioso cirio

Que nos previno pascual

FUENTES CONSULTADAS

Fuentes documentales en archivos

Archivo de la Provincia Agustiniiana de Michoacán (APAMI)

Serie B, B.01.01, Libro de los capítulos provinciales y de las elecciones y actas de la Provincia de San Nicolás de Tolentino, 1614-?.

Archivo de la Provincia Franciscana de Michoacán (APFM),

Fondo Provincial, Sección General, Serie Alfabética / Pindecuas, caja 63, doc. 100.

Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (ACCM)

Actas de Cabildo, libro 1.

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM),

Actas de Cabildo, libros 4, 25 y 36.

Librería de cantorales, libros M02 y M41.

Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano (AVCA)

Actas de Cabildo, libro 17, fs. 247-248, 11 de julio de 1679.

Entrevistas

Entrevista con don Antonio Mata, Ostula, 19 de abril de 2019.

Entrevista con el Pbro. Luis Martínez Peñalosa, Puebla, marzo de 2020.

Entrevista con el profesor Rosalío Martínez, Ostula, 19 de abril de 2019.

Entrevista con la familia Martínez, Ostula, 3 de noviembre de 2020.

Entrevista con los cantores, Ostula, 18 de abril de 2019.

Entrevista con los cantores, Ostula, 20 de abril de 2019.

Entrevista con los cantores, Ostula, 7 de marzo de 2020.

Entrevista por Alejandro Martínez de la Rosa a los cantores, Ostula, Semana Santa de 2015.

Libros y artículos

Alcalde de Rueda, Juan, “Relación de la Provincia de Motines”, en *El Gran Michoacán.*

Descripciones y poblamiento, siglo XVI, Álvaro Ochoa Serrano (ed.), Morelia,

Morevalladolid, 2019, pp. 368-389.

Alcántara Rojas, Berenice, “El canto-baile nahua del siglo XVI: espacio de evangelización y

subversión”, en *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, Andrés

Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias Ponce de León, Miguel Sorroche Cuerva (eds.),

Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas, Grupo de Investigación. Andalucía-

- América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas (PAI: HUM-806), UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010, pp. 377-393.
- Alcántara Rojas, Berenice, *Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la Psalmodia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún*, Tesis de doctorado en estudios mesoamericanos, UNAM, 2008.
- Aragón, José Gregorio, *Manual de las sagradas ceremonias que conforme a los ritos, práctica y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Morelia, y en virtud de una disposición del venerable cabildo en 1782, fue formado por el Pbro. D. José Gregorio Aragón, y aprobado en cabildo de 7 de agosto de 1783*, Morelia, Imprenta de J. M. Jurado, 1893.
- Asensio, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Atmetlló, Amàlia, Ester Garcia Llop y Jaume Ayats, *Los cantadors. Cants religiosos de tradició oral de Les Garrigues, el Segrià, la Noguera, el Pla d'Urgell i l'Urgell*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2015.
- Ayats, Jaume y Silvia Martínez, "Key to Spanish Terminology in Murcian Auroros" en *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Ardian Ahmedaja (ed.), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2011, pp. 455-458.
- Ayats, Jaume y Silvia Martínez, "Vespers in the Pyrenees: From terminology to reconstructing the aesthetic ideal of the song" en *European Voices II: Cultural Listening*

- and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Ardian Ahmedaja (ed.), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2011, pp. 53-61
- Ayats, Jaume, “Notícia de les flautes del "Baile de pastores" de l'illa de La Palma (Canàries)”, en *Col·loquis del flabiol*, [en línea], (2008), disponible en <https://www.raco.cat/index.php/ColFlab/article/view/372972>, consultado el 6 de enero de 2021.
- Ayats, Jaume, “The lyrical rhythm that orders the world. How the rhythmic built the ritual space models in the religious chants of the Pyrenees”, en *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012, pp. 367-380.
- Ayats, Jaume, Anna Costal e Iris Gayete, *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2010.
- Ayats, Jaume, Anna Costal i Iris Gayette, *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral en el Pirineu*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2010, pp. 33-35.
- Ayats, Jaume, Anna Costal, Iris Gayete y Joaquim Rabaseda, “Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses: latin chants in Corsica and the Pyrenees” en *Transposition*, núm. 1 (2011), disponible en <https://journals.openedition.org/transposition/139>, consultado el 4 de octubre de 2020.
- Ayats, Jaume, *El Claviorgue Hauslaib del Museu de la Música de Barcelona*, Barcelona, Documenta Universitària, Museu de la Música de Barcelona, 2013.
- Basalenque, Diego de, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989.

- Beaumont, Pablo, *Crónica de Michoacán*, tomo II, Morelia, Balsal, 1987.
- Bradshaw, Murray C., *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*, Neuhausen-Stuttgart, Hansser Verlag, 1978.
- Cámara de Landa, Enrique, “Multipart music making between Spain and Latin America: some considerations related to the theoretical proposals of Ignazio Macchiarella”, en *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, pp. 23-36.
- Cámara de Landa, Enrique, “Polyphonic Arrangements for a Monodic Tradition: Rituals and Musical Creativity in Present-Day Soria”, en *European Voices III: The Instrumentation and Instrumentalization of Sound Local Multipart Music Practices in Europe*, Ardian Ahmedaja (ed.), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2017, pp. 87-99.
- Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.
- Canguilhem, Philippe, “The polyphonic performance of plainchant between history and ethnomusicology”, en *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012, pp. 341-345.
- Canguilhem, Philippe, *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, París, Classiques Garnier, 2015.
- Carrillo Cázares, Alberto, *Michoacán en el otoño del siglo XVII*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1993.

Carvajal López, David, “La reforma de las cofradías en el siglo XVIII: Nueva España y Sevilla en comparación”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 48 (2013), pp. 3-33.

Castéret, Jean Jacques, “Cultural listening and enunciation contexts in Pyrenean multipart singing”, en *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Ardian Ahmedaja (ed.), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2011, pp. 39-52.

Castéret, Jean Jacques, “Western Pyrenean multipart: a trans-historical approach” en *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012, pp. 347-366.

Chamorro Escalante, Arturo, “Los alabados del tinacal en el estado de Tlaxcala”, en *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, núm. 4, México, SEP-Dirección General de Arte Popular, 1977.

Chamorro Escalante, Arturo, *Universos de la música p'urhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992.

Ciudad Real, Antonio de, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, Vol. II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993.

Colección de cantos sagrados populares para uso de las iglesias y colegios católicos, México, Tipografía del Asilo Patricio Sanz, 1911.

Concilio III Provincial Mexicano, México, Eugenio Maillefert y Compañía, 1859.

Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Fray Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565, Francisco Antonio Lorenzana (ed.), México, Imprenta del Superior Gobierno, 1769.

Constituciones Generales para todas las monjas, y Religiosas, sujetas a la obediencia de la Orden de nuestro Padre San Francisco, en toda la Familia Cismontana, Madrid, Imprenta de la Causa de la V. Madre María de Jesús Agueda, 1748.

Davies, Drew E., *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas, 2013.

Dimas Huacuz, Néstor, *Temas y textos del canto p'urhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, 1995.

El Gran Michoacán. Descripciones y poblamiento, siglo XVI, Álvaro Ochoa Serrano (ed.), Morelia, Morevalladolid, 2019.

Espejel, Claudia, "Diversidad cultural en el Reino Tarasco. Ensayo comparativo a partir de las relaciones geográficas del siglo XVI" en *Unidad y variación cultural en Michoacán*, Roberto Martínez, Claudia Espejel, Frida Villavicencio (editores), Zamora, El Colegio de Michoacán, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, pp. 89-116.

European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe, Ardian Ahmedaja (ed.), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2011.

European Voices III: The Instrumentation and Instrumentalization of Sound Local Multipart Music Practices in Europe, Ardian Ahmedaja (ed.), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2017.

European Voices: Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean, Viena, Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2007.

Fernández Christlieb, Federico y Pedro Sergio Urquijo Torres, “Los espacios del pueblo de indios tras el proceso de Congregación, 1550-1625” en *Investigaciones Geográficas (Mx)*, núm. 60 (2006), pp. 145-158.

Ferrando, Juan Manuel, *El fenomen gogístic al País Valencià: música, identitat i ritual*, Tesis de doctorado en historia del arte y musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2020.

Fiorentino, Giuseppe, “‘Cantar por uso’ and ‘cantar fabordón’: the ‘unlearned’ tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)”, en *Early Music*, vol. XLIII, núm. 1 (2015), pp. 23-35.

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

- Fiorentino, Giuseppe, “Contrapunto and fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain” en Massimiliano Guido (ed.), *Studies in Historical Improvisation: from ‘Cantare super Librum’ to Partimenti*, Farnham, Ashgate, 2016, pp. 72-89.
- Fiorentino, Giuseppe, “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español”, en *Revista de Musicología*, vol. 31, núm. 1 (2008), pp. 9-39.
- Florescano, Enrique, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Aguilar, 1998.
- Gaignebet, Claude y Marie-Claude Florentin, *El carnaval: ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla, 1984.
- Gamero Gamero, Ángel Mariano *et al.*, “Propiedades del suelo en roza-tumba-quema” en *Ecosistemas y Recursos Agropecuarios*, vol. 7, núm. 1, e2098 (2020), pp. 1-11, disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/era/v7n1/2007-901X-era-7-01-e2098.pdf>, consultado el 3 de octubre de 2020.
- García Llop, Ester, *El cant dels goigs orals a Catalunya i a Andorra*, Tesis de doctorado en historia del arte y musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2020.
- Gayete, Iris, “Time Logic of the ‘vespers’ of the Pyrenees”, en *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012, pp. 393-401.
- Gilberti, Maturino, *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Fideicomiso Teixidor, 1997.

Gledhill, John, *Cultura y desafío en Ostula: cuatro siglos de autonomía indígena en la costa-sierra nahua de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2004.

González, Raúl Eduardo, “Notas sobre la malagueña del Balsas”, en *Culturas Populares*, núm. 5, (2007), p. 2, disponible en <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/gonzalez.pdf>, consultado el 8 de septiembre de 2020.

Graduale simplex in usum minorum ecclesiarum, Roma, Librería Editrice Vaticana, 2007.

Guerrero Guerrero, Raúl, *El Alabado. Canto religioso enseñado en la Nueva España por fray Antonio Margil de Jesús*, México, SEP-INAH Centro Regional Hidalgo, 1981.

Gutiérrez Rojas, Daniel Ernesto, “El minuete mariachero de la costa de Michoacán. Un producto de la transculturación musical”, en *El mariachi: aprendizajes y relaciones. XII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Luis Ku (coord.), Guadalajara, El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2013, pp. 91-110.

Gutiérrez Rojas, Daniel Ernesto, “Sistemática musical de los repertorios nahuas de la sierra-costa de Michoacán”, en *Antropología*, núm. 95 (2013), pp. 88-92.

Gutiérrez Rojas, Daniel Ernesto, *Memorias del desencuentro. Música, danza y ritual en la costa de Michoacán*, Tesis de maestría en etnomusicología, UNAM, 2021.

Haberl, Franz Xaver, *Magister Choralis. Manual teórico práctico de canto gregoriano según las melodías auténticas propuestas por la Santa Sede y la S. Congregación de Ritos*, Ratisbona, Casa editorial de Federico Pustet, 1889.

Hernández Navarro, Luis, “Santa María Ostula, minería y crimen organizado”, en *La Jornada*, Martes 17 de marzo de 2020, disponible en <https://www.jornada.com.mx/2020/03/17/opinion/019a1pol>, consultada el 10 de octubre de 2020.

Herrera Tordesillas, Manuel de, *Ceremonial romano general: en el qual se ponen las ceremonias del coro*, Madrid, Imprenta Real, 1638.

Kendrick, Robert L., *Singing Jeremiah. Music and Meaning in Holy Week*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

La gran ceremonia de la Señá en la Catedral de Morelia, Morelia, Imprenta y Librería de San Ignacio, 1893.

La jurisdicción civil y eclesiástica de Coalcomán en el siglo XVI. Tres documentos, Gerardo Sánchez Díaz (introd. y selección), Morelia, Michoacán, Morevalladolid, 2003.

La Rea, Alonso de, *Crónica de la Orden de San Pedro y San Pablo de Michoacán*, México, Academia Literaria, 1991.

León Alanís, Ricardo, *Los orígenes del clero y la Iglesia en Michoacán*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1997.

Liber Usualis, Tournai, New York, Descleé Company, 1961.

Lobera, Antonio, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1770.

- López Arenas, Gabino, “Deidades de la fertilidad agrícola en el panteón mexica”, en *Estudios mesoamericanos*, núm. 7 (2006), pp. 45-52.
- Losa Contreras, Carmen, “Poder político y religiosidad en el Virreinato. La proclamación de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España”, en *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2018)*, Elena Acosta Guerrero (coord.), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2020, pp. 1-18.
- Lozano Chavarría, Héctor, *Polifonía de la Región Lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche*, Tesis de licenciatura en etnomusicología, UNAM, 2002.
- Macchiarella, Ignacio, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, Librería Musicale Italiana, 1995.
- Macchiarella, Ignazio, “Appunti per un’indagine sulla tradizione non scritta Della musica del XVI-XVII secolo”, en Maria Antonella Balsano, Giuseppe Collisani, *Ceciliana per Nino Pirotta*. Puncta 12, Palerm, Flaccovio Editore, 1994, pp. 97-109.
- Macchiarella, Ignazio, “La ri-costruzione della memoria musicale. Polifonie confraternali in alta corsica”, en *Lares*, vol. 69, núm. 3 (2003), pp. 589-604.
- Macchiarella, Ignazio, “Le parole del dolore: il canto dello *Stabat Mater* a Cuglieri”, en *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi*, vol. 1.3, Perugia, Morlacchi Editore, 2015, pp. 1717-1731.
- Macchiarella, Ignazio, “Multipart Music as a Conceptual Tool. A Porposal”, en *Res Musica*, núm. 8 (2016), pp. 9-25.

Macchiarella, Ignazio, “Theorizing on Multipart Music Making”, en *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012, pp. 7-22.

Macchiarella, Ignazio, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, [1994].

Manual de cantos religiosos (populares), Julián Hernández Cueva (comp.), Temastían, Jalisco, Ediciones del Santuario del Señor de los Rayos, [1959].

Manual eclesiástico de las sagradas ceremonias conforme a los ritos, práctica y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán (manuscrito), 1850.

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

Manuale chori, secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum D. Augustini, Alcalá de Henares, Viuda de Antonio Vázquez, 1650.

Manzanilla, Linda, “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, en *Ciencias*, núm. 36 (1994), pp. 59-66.

Marín, Javier, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis de doctorado en musicología, Universidad de Granada, 2007.

Martínez, Abraham, *Cuaderno o cancionero de alabanzas* [título atribuido], Ostula, siglo XX.

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

Mendoza, Vicente T. y Virginia R. R. de Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, 1986.

Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, UNAM, 1939.

Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1984.

México en sus cantares. Coleccionados por Concha Michel, Quetzal Rieder (comp.), Morelia, FONCA, Instituto Nacional Indigenista, Instituto Michoacano de Cultura, 1997.

Michel, Concha, *Cantos indígenas de México*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1951.

Michoacán en la década de 1580, J. Benedict Warren (ed.), Morelia, UMSNH-Instituto de Investigaciones Históricas, 2000.

Molina, Alonso de, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*, tomo II, México, En Casa de Antonio de Spínosa, 1579.

Montúfar, Mauricio, *Le fabordón des missions de huehuetenango et les Alabanzas de Guanajuato: la polyphonie populaire sacré*, Mémoire pour l’obtention du grade de Master en musique Médiévale, Haute École de musique Genève - Neuchâtel, 2019.

Monzoy Gutiérrez, Sandra, *Los nahuas de la Costa-sierra de Michoacán*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006.

Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound, Ignazio Macchiarella (editor), Udine, Nota, 2012.

Novella, Roberto, “La costa de Michoacán, Méjico, en el siglo XVI”, en *Anales del Museo de América*, núm. 4 (1996), pp. 25-37.

Núñez Altamirano, Rubén Darío, “Hacia un Análisis Histórico de la Migración en la Comunidad de la Cofradía de Ostula, Michoacán”, en *CIMEXUS*, vol. 6, núm. 1 (2011), pp. 179-196.

Oficio de la Semana Santa según el Missal y Breviario Romano, Amberes, Archienpresa Plantiniana, 1745.

Palacios, Montserrat, “De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción Cardenche de la Comarca Lagunera, México”, en *Nassarre*, vol. XXI (2005), pp. 239-251.

Palacios, Montserrat, *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz. La canción cardenche de Sapioriz, Durango. Voz, espacio-tiempo y silencio*, Tesis de licenciatura en etnomusicología, UNAM, 2007.

Paredes, Carlos, *Al tañer de las campanas. Los pueblos indígenas del antiguo Michoacán en la época colonial*, México, CIESAS, CDI, 2017.

Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes, Michel Huglo y Marcel Pérès (dir.), Christian Mayer (ed.), París, Éditions Créaphis, 1993.

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975.

- Rael, Juan B., *The New Mexican Alabado*, Stanford, Stanford University Press, 1951.
- Rojas Ruiz, Minerva, *El canto cardenche: sus modos culturales de producción*, Tesis de licenciatura en estudios latinoamericanos, UNAM, 2008.
- Romero García, Nadia Cristina, “*El canto cardenche*”. *Identidad y representaciones sociales en una cultura musical del Norcentro de México*, Tesis de doctorado en antropología, UNAM, 2015.
- Rubio Sadía, Juan Pablo, “El oficio cuaresmal de Lázaro de Betania en las iglesias catalano-aragonesas (ss. XII-XV)”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. xxiv (2016), pp. 151-187.
- Ruiz Caballero, Antonio, “El *Alabado* en Michoacán. Indicios y reflexiones sobre su origen y acepciones”, en *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, Anastasia Krutitskaya (ed.), Morelia, UNAM, ENES Morelia, 2000, pp. 347-365.
- Ruiz Caballero, Antonio, *Música y cultura sonora para una cristiandad india: los tarascos en el Obispado de Michoacán, 1525-1701*, Tesis de doctorado en historia, UNAM, 2018.
- Ruiz Jiménez, Juan, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, 2007.
- Russell, Craig H., *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions*, New York, Oxford University Press, 2009.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1939.

Salguero, Pedro, *Vida del venerable P. y exemplarissimo varon, el M. F. Diego Basalenque, provincial que fue de la Provincia de San Nicolas de Michoacan, de la orden de N.P. San Agustin*, México, Por la Viuda de Bernardo Calderon, 1664.

Sánchez Díaz, Gerardo, *La costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*, Morelia, UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas, Morevalladolid, 2001.

Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho... Reminiscencias virreinales en la música michoacana, Jorge Amós Martínez Ayala, Ramón Sánchez Reyna (coords.), Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2008.

Solorio Farfán, Hirepan y Raúl W. Capistrán Gracia, “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder” en *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*, vol. 8, núm. 15(2020), pp. 27-38.

Steele, Thomas J., *The Alabados of New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005.

Tanck de Estrada, Dorothy, “Las tres principales fiestas religiosas en los pueblos de indios, según los reglamentos de los bienes de comunidad, 1765-1821”, en *La Iglesia católica en México*, Nelly Sigaut (ed.), Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación-Subsecretaría de Asuntos Jurídicos y Asociaciones Religiosas. Dirección General de Asuntos Religiosos, 2009, pp. 369-392.

Tanck de Estrada, Dorothy, “Los bienes y la organización de las cofradías en los pueblos de indios del México colonial. Debate entre el Estado y la Iglesia”, en *La Iglesia y sus bienes. De la amortización a la nacionalización*, María del Pilar Martínez López-Cano, Elisa Speckman Guerra y Gisela von Wobeser (coord. e introd.), México, UNAM, 2004, pp. 33-58.

The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings, 22–26 September, 2014, Tbilisi, Georgia, Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia, Tbilisi State Conservatoire, 2015.

Thouvenot, Marc, *Diccionario náhuatl-español basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado*, Javier Manríquez (colaborador), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2014.

Topete Lara, Hilario, “La costa-sierra nahua michoacana, entre el oleaje del mar, la agricultura, el turismo y el narcotráfico”, *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural* IX, núm. 9 (2017), pp. 78-84.

Torre Villar, Ernesto de la, “Algunos aspectos acerca de las cofradías y la propiedad territorial en Michoacán” en Ernesto de la Torre Villar, *Estudios de historia jurídica*, México, UNAM, 1994.

Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Comer del aire: músicos indígenas en el México colonial, s. XVII y XVIII*, Tesis de maestría en historia, UNAM, 2003.

Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1990.

Zavala, José, *et al.*, *La política indigenista en México*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1954.

Discografía

Martínez de la Rosa, Alejandro, *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay, que le da... Música de la Costa Sierra del Suroccidente de México. Testimonio musical de México*, 54 (CD con notas), México, INAH, 2012.

Sitios web

Báez Cubero, María de Lourdes, “Teponaztlí”, Pieza del mes en el sitio web del Museo Nacional de Antropología, Noviembre de 2018, disponible en https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=180, consultado el 6 de diciembre de 2020.

Blog Historical Improvisation, disponible en <https://historicalimprovisation.com/projects/fabrica>, consultado el 6 de enero de 2021.

Google Maps (Ostula), disponible en <https://www.google.com/maps/place/Ostula,+Mich./@18.4947188,-103.4931107,14z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x843079c2151ac2eb:0xeb392fe8c506e0ae!8m2!3d18.4947199!4d-103.4756011>, consultado el 5 de enero de 2021.

Gran Diccionario Náhuatl [en línea], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, disponible en <http://www.gdn.unam.mx>, consultado el 20 de diciembre de 2020.

ICTM Study Group on Multipart Music, disponible en <http://www.multipartmusic.eu/>, consultado el 6 de enero de 2021.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, disponible en http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1290/702825415983/702825415983_5.pdf, consultado el 18 de septiembre de 2020.

International Research Center of Traditional Polyphony, disponible en <http://polyphony.ge/en/about-us/history/>, consultado el 6 de enero de 2021.

Motu proprio Tra le sollecitudini del sumo pontífice Pío X sobre la música sagrada, disponible en http://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html, consultado el 19 de diciembre de 2020.

Research Centre of Multipart Music, disponible en <https://www.mdw.ac.at/ive/emm/>, consultado el 6 de enero de 2021.

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, disponible en <http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html>, consultado el 5 de diciembre de 2020.