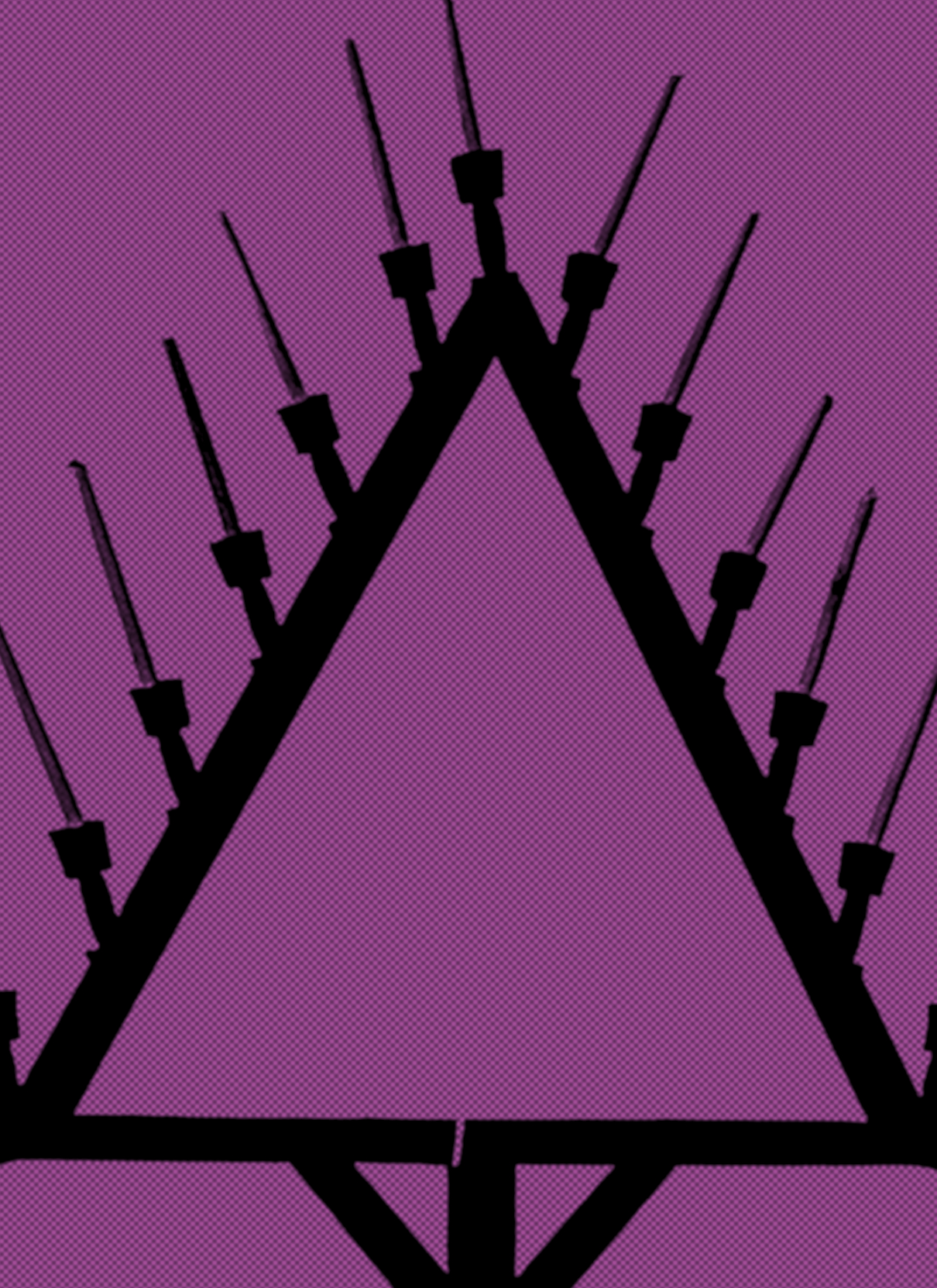


Antonio Ruiz Caballero

Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano:

el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula





Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano:

el repertorio para Cuaresma y Semana Santa
en la comunidad nahua de Santa María Ostula

Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano:

el repertorio para Cuaresma y Semana Santa
en la comunidad nahua de Santa María Ostula

Antonio Ruiz Caballero

LANM[Editorial]



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Ruíz Caballero, Antonio, autor.

Título: Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano : el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula / Antonio Ruíz Caballero.

Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Laboratorio Nacional de Materiales Orales, 2023. | Serie: Colección Estudios.

Identificadores: LIBRUNAM 2209282 (impreso) | LIBRUNAM 2209336 (libro electrónico) | ISBN 978-607-30-7778-1 (impreso) | ISBN 978-607-30-7756-9 (libro electrónico).

Temas: Coros sacros (Voces mixtas), sin acompañamiento — Michoacán — Santa María Ostula. | Polifonías — Michoacán — Santa María Ostula. | Música vocal sacra — Michoacán — Santa María Ostula. | Música folclórica — Michoacán — Santa María Ostula. | Semana Santa — Michoacán — Santa María Ostula. | Santa María Ostula (Michoacán) — Vida religiosa y costumbres.

Clasificación: LCC M2082.R85 2023 (impreso) | LCC M2082 (libro electrónico) | DDC 774.86—dc23

Primera edición electrónica: junio de 2023

D. R. © 2023. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán,

C. P. 04510, Ciudad de México, México.

Laboratorio Nacional de Materiales Orales,
Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
Antigua Carretera a Pátzcuaro, 8701,
Colonia Ex Hacienda de San José de la Huerta,
C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN Volumen electrónico: 978-607-30-7756-9

ISBN Colección electrónica: 978-607-30-2978-0

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Diseño de colección y portada: Alter.Nativa Gráfica

Cuidado de la edición: Quetzal Mata Trejo

La corrección de estilo fue realizada por Ximena González Jácome y Mauricio Rojas Alvarez.

Hecho en México

*A mi familia de sangre y de vida, especialmente a mi madre
y a la querida memoria de las Titas.*

A Gabriela.

*A la comunidad sonora de Santa María 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 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.

Un sentido y profundo agradecimiento a la comunidad de Santa María 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, Nicomedes Domínguez Flores, Rómulo Balvino Macías y Gelasio Nemesio Alejo por compartir conmigo generosamente su tradición.

Agradezco especialmente al Dr. Jaume Ayats Abeyà por su apoyo, orientación y amistad durante el proceso de investigación que culminó con la primera versión de este texto, una tesis doctoral en Historia del Arte y Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Muchas gracias también a los especialistas que fungieron como lectores y sinodales, cuyos comentarios enriquecieron el texto de esta investigación: Dr. Ignazio Macchiarella, Dra. Tess Knighton y Dr. Enrique Cámara de Landa.

Asimismo, agradezco al Laboratorio Nacional de Materiales Orales de la ENES-Morelia de la UNAM por apoyar la publicación de esta investigación, por brindarme apoyo técnico y por facilitarme equipo de grabación en audio y video para diferentes visitas de campo. Especialmente agradezco a sus coordinadores, los doctores Berenice Granados y Santiago Cortés, así como a Diego Romero, Juan Carlos Villa 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 y Luis Alonso Contreras por su apoyo para el manejo de los programas 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 la Dra. Lucero Enríquez, por brindarme un espacio de discusión y crecimiento académicos durante los últimos años. La visión interdisciplinaria allí fomentada ha sido fundamental para el abordaje de temas como el que aquí presento.

Muchas gracias a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, mi actual casa académica, por proporcionarme un maravilloso espacio de docencia universitaria e investigación, a partir del cual ha sido posible construir proyectos académicos diversos. En esta casa no puede faltar una mención a mis amigos y colegas en el Seminario ENAHrónicos. Historia, patrimonio sonoro e interdisciplina, especialmente a la Dra. Pilar Regueiro y a Luis Alexis Pacheco Rodríguez por acompañarme en la aventura de promover la investigación y difusión sobre la música y los sonidos en la historia, y al Dr. Carlos Arturo Hernández Dávila por su apoyo incondicional en esta tarea.

Gracias también al grupo Martajados del Real (Ruy Guerrero, Gabriela Freixas y Juan Manuel Cervantes) por la oportunidad de cantar polifonías orales complementando mi visión desde la investigación; a los Cardencheros de Saporiz (Fidel Elizalde, Ofelia Elizalde, Guadalupe Salazar e Higinio Chavarría) por sus enseñanzas en el proyecto Semilleros del Canto Cardenche, y a Juan Pablo Villa por abrirme las puertas a la práctica del canto polifónico.

Índice

Introducción	13
PRIMERA PARTE	
I. Santa María Ostula: aspectos históricos y culturales	43
Primer periodo. Del poblamiento nahua de la región a la irrupción hispánica	46
Segundo periodo. De la irrupción hispana a la Reforma Liberal	49
<i>El establecimiento de las creencias y prácticas cristianas en Ostula y la región</i>	54
Tercer periodo. De la Reforma Liberal a las décadas de 1970-1980	61
Cuarto periodo. De la construcción de la carretera costera a la actualidad	64
SEGUNDA PARTE	
II. Protagonistas del canto: comunidad sonora y especialistas rituales	75
La organización religiosa: jueces, fiscales y cargueros	76
La comunidad sonora	81
Los cantores	86
Los rezanderos	103

Las mujeres que cantan el <i>cuicatl</i>	106
Los minueteros	109
III. Tiempos y espacios rituales	112
El calendario ritual en Ostula	113
Espacios y vida ritual en Ostula	123
IV. La Cuaresma y la Semana Santa en Ostula	131
El Miércoles de Ceniza y el inicio de la Cuaresma	132
El inicio de la Semana Mayor	137
Miércoles Santo	138
Jueves Santo: el cierre de la gloria	139
El Oficio de tinieblas y la velación del Santo Entierro	140
Oficios y procesiones	145
Viernes Santo: las actividades del día	147
Las procesiones del Viernes Santo	150
Sábado Santo	153
Domingo de Resurrección	156
Corpus Christi y el fin de la Cuaresma	159
TERCERA PARTE	
V. Aspectos históricos sobre el canto religioso en relación con Ostula	167
Polifonías orales. De la tradición eclesiástica europea al Obispado de Michoacán	168
El siglo xx: vientos de renovación	176

VI. El repertorio de canto polifónico oral para Cuaresma y Semana Santa	183
Polifonías orales en latín y liturgia popular	186
<i>El Oficio de tinieblas y el modelo salmódico</i>	191
<i>Los tres tonos del Miserere</i>	199
<i>El ritmo salmódico en otros cantos del repertorio en latín</i>	205
El repertorio en español	241
<i>Popule meus: cantos exclusivos de los cantores</i>	242
<i>El modelo responsorial o de doctrina</i>	247
<i>El modelo estribillo-estrofas por cuartetos</i>	258
<i>El canto a tres partes en Ostula</i>	262
Características generales de la práctica polifónica de los cantores en Ostula	266
<i>El comportamiento de las voces</i>	266
<i>Modalidad</i>	271
<i>La altura del canto y los instrumentos musicales de los minueteros</i>	272
<i>Silabismo y duración</i>	274
VII. Conclusiones	276
VIII. Dossier fotográfico	286
IX. Fuentes de consulta	316
Fuentes documentales en archivos	317
Fuentes propiedad de los cantores	317
Entrevistas	318

Libros y artículos	318
Discografía	337
Sitios web	338
X. Apéndices	339
Apéndice 1. Textos de obras en latín	340
Apéndice 2. Textos de obras en español	369

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 tradicionales que hoy es posible escuchar en el estado de Michoacán, al occidente de México. En el marco de este ciclo, los cantores de Ostula, una comunidad nahua situada en la etnorregión conocida como la Costa-Sierra michoacana, cerca del Océano Pacífico, fueron llevados a Morelia donde tuvieron una participación musical en el Templo de Santa Rosa de Lima.

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*, 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 eclesiástica del canto llano (Martínez Ayala y Sánchez Reyna, 2008: 79-84). 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 o voces, interpretados por hombres, en latín y generalmente sin acompañamiento de ningún instrumento.

Dos años después, mientras realizaba estudios de Máster oficial 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 algún tipo de relación con la tradición de Ostula: cantos sin instrumentos acompañantes —popularmente denominados a capela—, a dos o más partes, interpretados por voces masculinas en latín.

A mi regreso a México en 2012, durante los primeros años no me atreví a visitar Ostula por la inestabilidad recurrente de la región en materia de seguridad —debido a la presencia de células del crimen organizado y a la tensión entre la comunidad y el Estado mexicano— por lo que exploré en primera instancia las tradiciones cantadas de otros pueblos en el actual estado de Michoacán. Finalmente visité por primera vez la comunidad de Ostula durante la Semana Santa de 2015, desde entonces realicé visitas de campo —las que permitió la inestabilidad de la región, así como la contingencia sanitaria ocasionada por el virus SARS-CoV-2 en 2020-2021—, 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 de tradición oral a diferentes voces o partes, me di cuenta de que constituyen un fenómeno muy difundido en el continente europeo, donde varios investigadores se han ocupado de su estudio, tejiendo redes y generando eventos y publicaciones aca-

démicas. Sin embargo, tales estudios se han centrado sobre todo en el estudio de tradiciones europeas y no existe una clara noción de la presencia de estas manifestaciones sonoras en el continente americano. Por lo que respecta al ámbito mexicano, aunque existen tesis y estudios sobre manifestaciones equivalentes —como la canción cardenche, o los alabados y alabanzas—, no se han insertado en una visión de conjunto, incluso de carácter global.

Me planteé entonces el estudio de los cantos polifónicos de tradición oral 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 tradiciones de canto europeas— por el hecho de haber arraigado en una comunidad indígena con una cosmovisión particular, y con sus propias concepciones y prácticas sonoras.

El objeto de estudio en esta investigación está formado por los cantos a una, dos o incluso —en ocasiones— tres partes o voces que constituyen la tradición cantada en la comunidad indígena nahua de Santa María Ostula. En general se trata de cantos del ámbito religioso, tanto de carácter litúrgico como devocional¹ —si bien en la perspectiva local la división no está tan clara—. Los primeros son interpretados en latín y los segundos en español, aunque también los hay en náhuatl. Todos ellos tienen en común ser cantados casi siempre sin acompañamiento instrumental, aunque alternan o se relacionan en diversos modos con otros conjuntos musicales y

¹ Me refiero a la liturgia, en términos muy generales, como el culto público y oficial de la Iglesia católica. Devoción en este contexto se refiere a aquellas manifestaciones de piedad, privadas o públicas, que no forman parte del culto oficial, pero lo complementan.

objetos sonoros, y solo en ocasiones se presenta acompañamiento o soporte instrumental.

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 abarca el conjunto de actividades sociales del canto y su comprensión dentro de una sociedad concreta.

Me centro en un repertorio específico, el de los cantos en latín y en español 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 polifónicos de tradición oral que han sido estudiados en algunos puntos del área mediterránea occidental en Europa.

Es común que en el ámbito de la música académica se relacione el término *polifonía* con un periodo musical en Europa que abarca los siglos XV y XVI (aunque se consideran antecedentes desde el siglo IX a partir de la aparición de procedimientos de ornamentación del canto monódico como el *organum* y el *discantus*) en el cual la textura formada por las diferentes partes o voces (cuatro o más, por lo general) responde a las reglas del contrapunto. Desde ese punto de vista, las manifestaciones sonoras de las que se ocupa esa investigación no podrían considerarse dentro de la categoría “polifonía”, dado que generalmente no se ajustan a tales reglas.

Sin embargo, el término admite otras acepciones, por lo que aquí se invoca un significado más amplio que lo considera simplemente como “multiplicidad de partes” o “música a diferentes partes” (Sadie, 2001: 74) en oposición a monodia o monofonía. En ese sentido se empleará el término *polifonías* en este estudio.

En otros ámbitos, como en el del grupo de investigación comandado desde la Universidad de Cagliari por Ignazio Macchiarella, se han acuñado otros términos como el de *multipart music* (en general) o

multipart singing (en particular, cuando se refiere a la música producida por voces humanas) buscando alejarse de la carga que la palabra *polifonía* tiene para la historia de la música occidental y, al mismo tiempo, ofrecer un significado más amplio que pueda abarcar otras manifestaciones musicales occidentales y no occidentales (Macchiarella, 2012: 7-22). Según Macchiarella la expresión *multipart music* se refiere a un “modo específico de pensamiento musical, comportamiento expresivo y sonido”, por lo que su estudio se enfoca en “lo que hacen los individuos cuando cantan/tocan juntos de manera organizada” (Macchiarella, 2016: 10).

Aunque los objetivos de esta investigación se relacionan de manera más o menos directa con la propuesta de Macchiarella y su grupo, prefiero usar en este libro el término *polifonías* porque considero que, en su acepción amplia, es más directo para un público no especializado. Por otro lado, el término *polifonías de tradición oral* también ha sido usado por otros investigadores para definir el tipo de manifestaciones que aquí abordo (Huglo y Pérès, 1993; Arom, 2011) y considero que se ajusta a mi objeto de estudio: cantos a dos y tres partes que se transmiten de manera oral. Como expresión que se transmite de ese modo, podemos hablar de oralidad secundaria —según la definición de Walter J. Ong— puesto que en general los cantores leen los textos, pero almacenan las líneas melódicas correspondientes en la memoria, sin apoyo de notación musical.²

Partiendo del sentido amplio del término *polifonía*, es necesario apuntar que hay indicios de que en Mesoamérica existieron prácticas sonoras a dos o más partes simultáneas, como demuestra la existencia de flautas dobles, triples y cuádruples (Arndt, 2014; Martí, 1968;

² De acuerdo con Ignazio Macchiarella, quien retoma los conceptos de Walter J. Ong, la oralidad secundaria se refiere a aquellas expresiones “que se constituyen a partir de o en relación con la escritura”.

Boiles, 1965); sin embargo, no tenemos mayor información acerca del sistema musical de los diversos pueblos mesoamericanos, aunque actualmente se realizan investigaciones arqueoacústicas que podrían aportar nuevos indicios (Zalaquett Rock y Espino Ortiz, 2019).

En este punto es necesario introducir la noción de hibridación o hibridismo cultural entendida como el proceso y los resultados de la interacción entre culturas diferentes, a veces en un plano de igualdad y otras a partir de relaciones desiguales como se dio en buena medida en la colonización y cristianización de México y Perú (Burke, 2010). Por ello, atentos a la posible influencia o pervivencia de algunos rasgos de los sistemas sonoros prehispánicos, es necesario considerar que a partir del siglo XVI se impuso en gran medida la cultura sonora europea sobre todo en la esfera religiosa, incluyendo las prácticas de canto monódico y polifónico.

Giuseppe Fiorentino ha señalado que, durante la misma época en el ámbito hispánico, convivían ciertas tradiciones de canto eclesástico: el canto monódico conocido como “canto llano”, la polifonía escrita conocida como “canto de órgano” y la tradición de canto a una o más partes improvisadas sobre un *cantus firmus* conocida como “contrapunto” (Fiorentino, 2014 y 2016: 72-89).

Además de estas tradiciones, aparentemente propias de un ámbito “culto” o especializado, Fiorentino ubica otros procedimientos polifónicos más sencillos como el fabordón —usado sobre todo para la ornamentación de la entonación de los salmos— y, relacionado con este, otro que llama “polifonía popular”, que sería propio de “hombres y mujeres que no saben de música” citando al teórico fray Tomás de Santa María (Fiorentino, 2008). Con esas tradiciones de canto se han relacionado las polifonías orales presentes en Europa en la actualidad y por ello creo que también es posible reflexionar sobre su relación con las prácticas polifónicas orales que aquí estudio.

Sería prolijo enumerar todos los trabajos que se dedican al estudio de los cantos multipartes o polifonías de tradición oral, 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 polifonías de tradición oral o cantos multipartes tiene una larga trayectoria. Ignazio Macchiarella (1995: xxix) señala que fue sobre todo la aparición del fonógrafo en 1877 lo que posibilitó a los investigadores realizar estudios independientemente de la situación cultural-musical; a partir de entonces se realizaron varias pesquisas, casi todas desde el ámbito local y nacional, no exentas en ocasiones de una visión nacionalista y al mismo tiempo eurocéntrica. 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 (Ahmedaja, 2007: 7-14).

Sin embargo, con el inicio del siglo XXI, la aceleración del proceso de globalización a nivel económico, cultural, y la necesidad de afirmación de una identidad paneuropea 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 (Research Centre of Multipart Music, <https://www.mdw.ac.at/ive/emm/> [Último acceso: 06.01.2021]). 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 en 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 comparativo entre ellas, como una intención identitaria a nivel continental al declarar que los cantos multipartes son un fenómeno europeo (Ahmedaja: 2007).

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 (Ahmedaja: 2011).

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 (Ahmedaja: 2017).

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 intención de establecer una estrecha colaboración con cantantes y músicos locales involucrándolos también en los procesos de discusión” (ICTM Study Group on Multipart Music, <http://www.multipartmusic.eu/> [Último acceso: 06.01.2021]). Entre sus publicaciones destaca la obra colectiva editada por Ignazio Macchiarella, director del grupo de estudio, titulada *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (Macchiarella: 2012b).

En Georgia, que cuenta con gran tradición de cantos polifónicos de tradición oral 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, se creó The International Research Center for Traditional Polyphony al año siguiente, 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” (International Research Center of Traditional Polyphony, <http://polyphony.ge/en/about-us/history/> [Último acceso: 06.01.2021]).

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 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 o modos, 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, social y político, es la sección dedicada en el séptimo simposio, *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*, celebrado en 2015, a las polifonías de las minorías étnicas en varios lugares, incluidos algunos países no europeos).

En general, las características presentes en los estudios sobre canto y música multipartes o polifonías de tradición oral reseñados hasta aquí se pueden resumir de esta manera: presentan una visión de conjunto amplia, internacional, comparativa; eventualmente presentan nuevos casos de estudio 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 solo 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 o polifonías orales, revisten especial interés para esta investigación aquellos estudios que se refieren al área mediterránea noroccidental, que son los que tienen relación más directa con lo que se puede encontrar en América. En este sentido destacan las aportaciones de Ignazio Macchiarella para Italia y las islas mediterráneas

(Macchiarella: 1994, 1995, 2003, 2012, 2012b, 2015, 2016), Philippe Canguilhem (2012, 2015) y Jean Jacques Castéret (2011, 2012) para el caso francés y occitano respectivamente 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, (Ayats, Costal y Gayette, 2010; Ayats y Martínez, 2011, 2011b; Ayats, 2012; Gayette, 2012) así como la investigación llevada a cabo en Soria por Enrique Cámara de Landa (2017).

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 (2012, 2015), Ignazio Macchiarella (1994, 1995) y Giuseppe Fiorentino (2008, 2014, 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* (Cámara de Landa, 2012), 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 y donde actualmente se lleva a cabo proyecto de investigación en conjunto con el Institut de Recherche en Musique et Arts de la Scène titulado “Hombres de maíz”, coordinado por Francis Biggi; en ese proyecto,

entre otras cosas, se han analizado algunas manifestaciones polifónicas en América. Al respecto destaco la elaboración en 2019 por parte de Mauricio Montúfar, asistente en dicho proyecto, de una memoria para la obtención del grado en música medieval con el título *Le fabordón des missions de Huehuetenango et les alabanzas de Guanajuato: la polyphonie populaire sacré* (Montúfar, 2019). 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.

Por lo que respecta al ámbito americano, me limitaré a presentar un breve estado del arte de las polifonías de tradición oral 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 solo de manera periférica sugieren la posibilidad de que exista relación entre sus objetos de estudio.

Posiblemente la manifestación polifónica de carácter oral más conocida es el canto cardenche de la Región Lagunera al norte de México; 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 solo en la Región Lagunera sino en lugares como la capital del país. Sobre el canto 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 (Flores Domene, 2007: 14).³ Desde el ámbito académico contamos con tres tesis de licenciatura (Lozano Chavarría, 2002; Palacios, 2007; Rojas Ruiz, 2008) y una doctoral (Romero García, 2005) que desafortunadamente no han llegado a publicarse. Entre sus virtudes se encuentra el interés por definir a esta manifestación cultural desde la teoría musical occidental pero también en sus propios términos, tomando en cuenta las perspectivas *emic* y *etic*;⁴ 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 (Lozano Chavarría, 2002: 158-159; Palacios, 2007: 128-138). 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 Sarteneja en el municipio de Cuerámara, Guanajuato (Palacios, 2007: 50), así como con las polifonías europeas, especialmente las de Cerdeña (Lozano Chavarría, 2002: 146; Palacios, 2007: 1 y 20), 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

³ Entre estos mitos destaca la idea de que se cantaba a capela por la pobreza de los campesinos que impedía que compraran instrumentos musicales, o la idea de que las voces trataban de imitar el aullido de los coyotes. En la muy breve introducción, Flores Domene da cuenta de estas y otras interpretaciones acerca del origen y la estética del canto cardenche; es un trabajo valioso porque contiene la compilación de varios textos de este tipo de canción, la más exhaustiva hasta el momento, aunque no consigna la música ni se acompaña de grabaciones.

⁴ Jean Jacques Nattiez estableció la distinción entre la perspectiva *etic*, el análisis llevado a cabo desde las herramientas metodológicas y categorías del investigador, y la perspectiva *emic*, es decir, el análisis desde el punto de vista de los informantes nativos (Nattiez, 1990: 61). En este texto también tomo en cuenta ambas perspectivas.

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 que se conservan por escrito (Lozano Chavarría, 2002: 132-148), sin embargo, no se ha relacionado esta práctica directamente con tradiciones históricas ni con elementos de oralidad como el contrapunto improvisado, el fabordón y las polifonías populares europeas.

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 (Rojas Ruiz, 2008; Romero García, 2005).

En lo que respecta a los alabados y alabanzas, también han sido géneros a los que se ha puesto cierta atención desde el siglo XIX cuando, sobre todo “El Alabado”, fue considerado “nuestro canto nacional” (Ramírez, 1845: 106) por algunos literatos y folcloristas de signo católico que tuvo continuidad en el siglo XX, opuesto en parte al nacionalismo oficial basado en un pensamiento liberal y después indigenista que negaba o minimizaba la influencia cultural hispana y que no se interesaba demasiado por aspectos religiosos (Guerrero Guerrero, 1981: 51). 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 (Saldívar, 1939: 123-129). Antes y después de Saldívar, otros folcloristas 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 Michel (Michel, 1951; Rieder, 1997: 131-144) y Rubén M. Campos (Campos, 1928: 101-102), 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 romance de tema religioso, en contraposición al corrido que constituiría la derivación profana del romance español en México (Mendoza, 1939: 415-419).

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 monodía popular en Europa” (Mendoza, 1984: 37-38), aunque solo lo señala sin entrar en detalles ni definir aquellas tradiciones de improvisación polifónica. En dicho libro, Mendoza incluye también otros géneros de música religiosa que se cantan o se cantaban generalmente a dos partes en varias regiones de México: misas de aguinaldo, loas, gozos, letrillas, posadas, caminatas, entre otras (Mendoza, 1984: 37).

En 1977 se publicó la investigación “Los alabados del tinacal en el estado de Tlaxcala” de Arturo Chamorro (1977), 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.

Raúl Guerrero Guerrero publicó en 1981 su texto llamado *El Alabado. Canto religioso enseñado en la Nueva España por fray Antonio Margil de Jesús* (Guerrero Guerrero, 1981) 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 (Mendoza y R. R. de Mendoza, 1986).

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 (Rael, 1951).

Un estudio más reciente sobre este tema, también de carácter compilatorio, pero con un estudio introductorio más consistente, es el de Thomas J. Steele (2005) llamado *The Alabados of New Mexico*. Steele no incluye en su recopilación la parte musical, sino solo los textos, por lo que se refiere en realidad poco a la música. Sin embargo, anota que se trata de melodías 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 dos o más partes, 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 tridentina⁵ 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 folcloristas 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 *volksgeist* o “espíritu del pueblo” mexicano. Quienes se interesaron por manifestaciones religiosas, a veces también con tendencias nacionalistas, registraron alabados, alabanzas y otros géneros religiosos populares en español, 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

⁵ La liturgia tridentina es la que estuvo vigente desde la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) y hasta la celebración del Concilio Vaticano II (1962-1965) cuando se dieron cambios importantes.

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 emic, tratando de comprender estos cantos desde el discurso y la estética locales.

Entre esas investigaciones más recientes se encuentra la tesis de maestría en etnomusicología de Leopoldo Flores Valenzuela (2021) que estudia la práctica de los alabanceros del Valle de Oaxaca, una tradición musical que guarda ciertas semejanzas con la de Ostula tanto en aspectos musicales como socioculturales sobre los cuales en el futuro sería interesante establecer comparaciones. El estudio de Flores Valenzuela, además de presentar un interesante análisis de los aspectos sociopolíticos que determinan la organización y la práctica musical de los alabanceros, contiene un apéndice con transcripciones de la música y los textos de las alabanzas en español, aunque en el texto menciona también la existencia de piezas en latín.

A pesar de que existen algunas tímidas referencias a la posible relación de las polifonías de tradición oral 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.

Una excepción, desde la filología, es el libro de Maximiano Trapero publicado en México (2011) titulado *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*. El filólogo español realiza un estudio comparativo de ejemplos de poesía religiosa popular provenientes de España y de distintos países latinoamericanos, desde México hasta Chile. Cabe mencionar que el libro contiene un disco compacto con algunos ejemplos

poético-musicales, aunque por tratarse de un estudio filológico no se pone especial atención a los aspectos musicales.

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 solo se menciona periféricamente la presencia del alabado (González, 2007: 2); o bien en la música de los purépechas, 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 capela en lengua purépecha solo se han estudiado de manera superficial por Néstor Dimas las alabanzas que se conservan en Santa Fe de la Laguna (Dimas Huacuz, 1995: 308-309). Por su parte Arturo Chamorro ha señalado la relación que guardan las alabanzas purépechas con “la tradición del canto gregoriano y los himnos cristianos del período colonial” que identifica sobre todo en cierto estilo recitativo y “un cierto sentido repetitivo” (Chamorro Escalante, 1992: 45); señala también la posible relación con el canto de órgano introducido por los españoles, pero no profundiza en el tema.

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 (2004). Este investigador 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.⁶

⁶ Sobre los minuetes incluyo un apartado en el capítulo II.

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 solo 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 (Martínez de la Rosa, 2012: 36).

Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, en su texto “Sistemática musical de los repertorios de la Costa-Sierra de Michoacán” propone un acercamiento a la “teoría musical nativa” de los 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 polifónicos 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 (Gutiérrez Rojas, 2013: 89-92).

Como es posible observar en esta síntesis, en el estado de 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 las polifonías de tradición oral.

Para abordar este objeto de estudio empleo un enfoque transdisciplinario, combinando elementos principalmente de la historia y la musicología en sus vertientes de etnomusicología y musicología histórica.

Fue fundamental el trabajo etnográfico en la comunidad de Santa María de Ostula en diferentes temporadas de campo, entre 2015 y 2022, realizando observación directa —y en ocasiones observación participante— de los rituales llevados a cabo en Cuaresma, Semana Santa y en otras festividades como Corpus Christi y Fieles Difuntos. Apliqué entrevistas semiestructuradas con actores clave —especialmente los cantores y los familiares de otros cantores ya difuntos— para obtener información sobre aspectos musicales, pero también de índole sociocultural. Realicé registro en audio, en fotografía y en ocasiones también en video, procurando captar no solamente los cantos polifónicos, sino elementos de contexto que permitieran insertar estas manifestaciones en un marco social y cultural más amplio.

Realicé 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, al cual pertenecían las parroquias y visitas situadas 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 o libros de coro de la Catedral de México que solo 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 de prácticas como el fabordón y el contrapunto improvisado desde el siglo XVI y hasta el siglo XIX. Por lo demás, el contexto histórico se construyó sobre todo a partir de la revisión de literatura histórica y antropológica sobre Ostula y la región, 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, partí de la revisión de bibliografía especializada en *multipart music* para contar con un

panorama acerca de las características musicales y culturales de estas manifestaciones especialmente en Europa mediterránea occidental, y para contar con modelos de investigación sobre estas prácticas. En ese sentido, los autores de referencia para este estudio son principalmente Ignazio Macchiarella para el caso italiano y de las islas mediterráneas; Jaume Ayats y el grupo de investigadores ligado a la Universidad Autónoma de Barcelona 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 emic y etic.

A partir de las grabaciones de campo realicé una propuesta de notación de las piezas solo 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 fue fundamental para analizar aspectos como la modalidad, la interválica y la lógica silábica y temporal, así como para identificar las características específicas que singularizan el repertorio estudiado frente a otras prácticas polifónicas de tradición oral.

Resultó también importante la experiencia que obtuve de la participación en el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente (UNAM-IE) desde 2006, que me permitió situar las prácticas observadas-escuchadas en Ostula en su con-

texto litúrgico y devocional, identificar y caracterizar los géneros específicos a los que pertenecen los cantos, identificar la estructura de algunas de las ceremonias de carácter litúrgico celebradas en Ostula y reflexionar sobre su mayor o menor apego con respecto de la liturgia tridentina oficial.

Antes de comenzar a realizar trabajo de campo en Ostula, entre 2012 y 2015 realicé visitas a comunidades purépechas en las que registré sobre todo alabanzas en español —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 por devoción asisten —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 *glissando* 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 purépecha 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 secuencial por todas las mujeres participantes de la procesión. Las voces se mueven también en estricto paralelismo de terceras y el *glissando* es asimismo el ornamento predominante.

Encontré una tradición de canto a capela un tanto diferente 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 masculinos o mixtos —en el pasado integrados solo por hombres, que idealmente debían ser doce, lo que denota un posible 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, cantan también en paralelismo de terceras, aunque en los finales de frase suelen aparecer otras notas que forman intervalos generalmente de quinta y octava con respecto de la voz principal, formando acordes tríadas completos, generalmente en dominante y tónica. El ritmo aquí es más marcado —aunque requiere de mayor análisis, creo que podría hablarse de *giusto* silábico según la propuesta de Constantin Brailoiu (2006: 168-205)—, y 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 las polifonías de tradición oral de la comunidad de Santa María Ostula por varias razones entre las que destacan las siguientes:

1. Porque están presentes no solo los cantos en español, sino también en náhuatl e incluso en latín, lengua mucho más difícil de encontrar actualmente en otros pueblos;
2. porque se conservan cantos polifónicos prácticamente para todo el ciclo ritual a lo largo del año, situación que incluso en varios lugares de Europa es difícil de encontrar;
3. porque musicalmente estas polifonías presentan elementos difíciles también de encontrar en otros pueblos, tales como la presencia ocasional de tres partes diferentes, la modalidad o una interválica más variada, elementos que pueden ligarse de manera más clara con tradiciones antiguas de ornamentación del canto monódico eclesiástico y con los cantos polifónicos orales de la Europa mediterránea occidental.

Los objetivos que me planteé en esta investigación son los siguientes: analizar una muestra musical representativa de las polifonías que se conservan en Ostula para establecer sus características distintivas. Aportar pautas para comparar las características de esta tradición musical con las tradiciones presentes en Europa mediterránea occidental para determinar los elementos que tienen en común y las especificidades del canto polifónico 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 y culturales de las personas y grupos que intervienen en el canto polifónico en diferentes momentos y en cada tipo de repertorio. Determinar la relación que existe entre el canto polifónico de tradición oral y otras sonoridades presentes en Ostula. Reflexionar sobre las razones que han posibilitado la conservación de la tradición del canto

polifónico, 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 español.

La hipótesis de trabajo de la que he partido es la siguiente: las polifonías de tradición oral que se conservan en Ostula guardan estrecha relación con aquellas que se han registrado y estudiado en Europa, sobre todo en la región mediterránea occidental, pues ambos derivan de procedimientos usados desde el Renacimiento como el contrapunto improvisado, el fabordón y la polifonía popular religiosa. 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 a diferentes partes 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 en buena medida 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, así como para la defensa del territorio y de la vida comunitaria.

Este texto está formado por seis capítulos agrupados en tres partes. La primera parte es histórica (capítulo I), la segunda etnográfica (capítulos II al IV) y la tercera musicológica (capítulos V y VI), aunque en un afán transdisciplinar he procurado tejer puentes entre todas las partes, razón por la cual en ocasiones se encontrará alguna información repetida.

En el primer capítulo presento un panorama histórico sobre Ostula y la etnorregión de la Costa-Sierra michoacana, 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 polifónicas, 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.

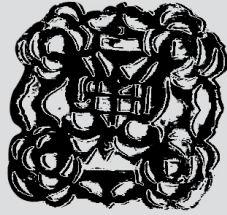
El cuarto capítulo describe en estricto orden los rituales que se llevan a cabo durante la temporada de Cuaresma y en la Semana Santa, haciendo énfasis en los momentos en los que intervienen los cantores y la comunidad ejecutando cantos polifónicos íntimamente relacionados con las imágenes religiosas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

En el quinto capítulo realizo otro breve recorrido histórico, centrado ahora concretamente en aportar información sobre la presencia, en el pasado, de prácticas de canto a diferentes partes como el contrapunto improvisado, el fabordón y la polifonía popular en las corporaciones eclesíásticas 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 religioso.

Por último, en el sexto capítulo abordo el repertorio polifónico para la Cuaresma y la Semana Santa en Ostula a través de la notación y el análisis de varios ejemplos: en primer término, los cantos de carácter litúrgico en latín y, en segundo lugar, el canto colectivo de alabados y alabanzas en español. Para cerrar este capítulo se presentan de manera puntual los elementos musicales que caracterizan y singularizan la tradición ostulense con respecto de otras prácticas polifónicas tradicionales como las que se han estudiado en Europa mediterránea. Posiblemente este último capítulo resulte complicado para quienes no cuentan con conocimientos de lectura musical y de ciertos términos musicales, sin embargo, he tratado de explicar de la forma más sencilla los aspectos más importantes y acompañar las notaciones musicales con los ejemplos en audio correspondientes.

PRIMERA PARTE





I. Santa María 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 expondré someramente aquellos elementos que guardan relación con tales prácticas o que bien ayudan a explicar sus significados y finalidades, así como sus cambios y permanencias a través del tiempo.

Como se ha mencionado, la comunidad de Santa María Ostula está ubicada en la Costa-Sierra nahua, en el occidente de Michoacán, situada entre la costa del Océano Pacífico y la Sierra Madre del Sur (figura 1). En estricto sentido, son tres las comunidades que forman parte de esta etnorregión: Ostula, Coire y Pómaro (Monzoy Gutiérrez, 2006: 10; Topete Lara, 2017: 77).⁷ Aún en la actualidad, 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.

Durante mucho tiempo se construyó una representación sobre los pueblos indígenas en la que predominaba una visión inmovilista:

⁷ 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”.

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, que se han adaptado a los cambios producidos con el tiempo 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 solo aquella información que considero más relevante, con plena conciencia de que toda selección implica cierto grado de subjetividad.

A partir de los indicios disponibles es posible trazar una línea que comienza en la época prehispánica y termina en la actualidad, ubicando ciertas coyunturas históricas que permiten formular una propuesta de periodización.

La primera coyuntura es el poblamiento nahua de la Costa-Sierra de Michoacán en el periodo preclásico (2500 a.C.-200 d.C.), en el que inicia el primer periodo que contemplaré. La segunda coyuntura es el arribo de los españoles y sus aliados de otros pueblos indígenas, y el proceso de congregaciones 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: la Reforma Liberal. A partir de esta coyuntura inició un tercer periodo en el que se buscó introducir un nuevo régimen de tenencia de la tierra en la región, que derivó en el arribo de nuevos grupos de mestizos y en la afectación de las relaciones 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 y se intensificó, 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 el tarasco o purépecha. 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 estableció 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 los actuales estados de Sonora, Chihuahua, Durango y Sinaloa, y de allí se encaminaron hacia la costa, llegaron a los actuales Michoacán y Guerrero y entraron 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 (Paredes Martínez, 2017: 48 y 108-109).

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, cuirenses, cuauhcomecas y epatlecos” (Monzoy Gutiérrez, 2006: 15).

El autor de la “Relación de la Provincia de los Motines”, fechada en 1580, 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” (Alcalde de Rueda, 2019: 370).⁸ 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 citada “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” (Alcalde de Rueda, 2019: 375).

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 Tlactictla. En otras ocasiones eran acometidos por los tarascos, los cuales “les entraban y cautivaban, mataban y comían”. Aunque otras interpretaciones señalan que la región estuvo bajo dominio de los tarascos entre 1460, cuando fue conquistada por Tzitzipandacuare, y 1480-1520, cuando se habrían perdido estos territorios durante el gobierno de Zuangua. Se ha señalado también que la frontera del señorío tarasco era móvil, y que algunos pueblos cercanos como Quacomán (Coalcomán) pagaban

⁸ Según el autor de esta relación, el encomendero Juan Alcalde de Rueda, estos pueblos nahuas no estaban sujetos a los tarascos.

tributo al *cazonci* (el gobernante tarasco) a la llegada de los españoles (Novella, 1996: 30).

Según la visión que presentan estas fuentes —que hay que tomar con ciertas reservas—, 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” (Espejel, 2016: 102).

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” (Espejel, 2016: 102); es decir, en el patrón de asentamiento disperso característico de varias sociedades mesoamericanas. Se reunían solamente cuando existía 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” (Espejel, 2016: 102). 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 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” (Alcalde de Rueda, 2019: 376). Según el *Vocabulario en lengua mexicana y castellana* 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 *oztotl*

significa ‘cueva’ o ‘caverna’ y *oztotla* es un ‘lugar cavernoso y lleno de cuevas’ (Molina, 1579: 78v.), que parece el origen más posible.

Según Alcalde de Rueda, cada año a 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” (Alcalde de Rueda, 2019: 376).

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 actualmente algunas fiestas congregan no solo 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 la fiesta también son elementos de continuidad que actualmente se dan a través de mecanismos como el sistema de cargos y el sistema de faenas, de los cuales trataré en el capítulo correspondiente.

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 principales: uno de ellos fue la búsqueda de las riquezas minerales de las que dieron noticia los tarascos, el otro fue 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 (Paredes Martínez, 2017: 127-128). Cabe recordar que desde 1520 Moctezuma había informado a Cortés sobre la localización de las minas desde las que le 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 (Novella, 1996: 28).

Al tener 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, así como población de origen nahua (Paredes Martínez, 2017: 109 y 132-133).

No cuento con información acerca de la manera en que los españoles sujetaron a su dominio a los señoríos de la Costa-Sierra. Pero en 1524 Cortés ordenó el reparto de encomiendas entre algunos de 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 (Gledhill, 2004: 167).

El encomendero de Ostula y Coxumatlán, Juan Alcalde de Rueda, escribió en 1580 que estos pueblos no habían sido conquistados por medio de la guerra “sino por halagos y buenas razones” (Alcalde de Rueda, 2019: 375). Sin embargo, 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 a lado de los españoles, comandados por Gonzalo de Sandoval, para sujetar a los indios de Colima (Gledhill, 2004: 165), 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.

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

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, siguiendo el modelo de asentamiento europeo, aunque 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 (Alcalde de Rueda, 2019: 370).

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. 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 (Gledhill, 2004: 168-169).

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 (Fernández Christlieb y Urquijo Torres, 2006: 145-158).

Al parecer, el auge minero de la región duró solo 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 llevadas a cabo 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 del maíz y los productos de la milpa (Sánchez Díaz, 2001: 60-62). 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” (Alcalde de Rueda, 2019: 374). Como se puede advertir, para entonces los naturales ya no solo cultivaban los productos endémicos de la tierra, sino que habían adoptado también varios productos traídos de otros lugares como el plátano y 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. De acuerdo con Peter Gerhard, para 1658 no existían ya encomiendas en la jurisdicción (Gledhill, 2004: 172). A partir de entonces todos los pueblos de la región estuvieron sujetos a la corona española, a la cual 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 comunidades era reconocido, mientras que sus habitantes pagaban el tributo y prestaban otros servicios a la corona. Carlos Paredes afirma al respecto 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 (Paredes Martínez, 2017: 213).

Otro aspecto a destacar es la presencia de una población multiétnica en la región, debido a que durante el proceso de colonización los europeos y sus descendientes 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 solo 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 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 articularon 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 (Gledhill, 2004: 173-174).

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 y fundaron algunas doctrinas en la costa (Basalenque, 1989: 54).⁹ 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 religiosos de su orden 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 poblazón más acomodada, donde concurrían todos, y se bautizaban, y oían misa; y el demonio quedaba vencido” (Basalenque, 1989: 54-55). El demonio, claro está, significa en este contexto las creencias religiosas y la organización social precedentes.

El proceso de congregaciones significó una refundación no solo 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 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 (Florescano, 1996: 275-278).

Estos tres elementos fueron la base para la creación de una nueva memoria y de una nueva identidad —no exenta de importantes tensiones—, que era al mismo tiempo cristiana e indígena, lo que le dio

⁹ 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”.

cohesión a la nueva comunidad. Esa nueva memoria tomó como punto de partida la conversión al cristianismo —sin que ello significara el abandono total de creencias y prácticas prehispánicas—, 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—, menciona que los religiosos no iban solos, sino acompañados de catequistas y sacristanes hábiles con cuya ayuda lograron adoctrinar a la población impartiendo el bautismo en las Pascuas (Basalenque, 1989: 54-55). 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 durante casi treinta años hasta 1567, cuando el provincial fray Juan de Medina Rincón hizo entrega de 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 (León Alanís, 1997: 78).¹⁰

Ya en 1560, el primer obispo de Michoacán, don Vasco de Quiroga, había nombrado a Francisco Ruiz, clérigo presbítero, cura y vicario tanto en los pueblos de Maquíl y Quacomán, bajo poder de la corona, así como de 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” (Sánchez Díaz, 2003: 17). Este nombramiento inauguró formalmente la presencia

¹⁰ 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.

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 Michoacán 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” (Ochoa Serrano, 2019: 33).

Por su parte, en 1582, fray Juan de Medina Rincón, ya en calidad de obispo de Michoacán, menciona a 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” (Medina Rincón, 2000: 39).

En 1631, Ostula dependía de la parroquia establecida en Maquilí. El cura en turno mencionaba 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 aquella 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”, 8 de diciembre (Gledhill, 2004: 181).

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, sacristán, cantor, entre otros, 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.

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 (Torre Villar, 1994: 148).

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” (Tanck de Estrada, 2004: 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, 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.

En el caso de Ostula, se conoce 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 (Gledhill, 2004: 188). Pocos años después, en 1789, se registraron 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” (Torre Villar, 1994: 148). 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 imagen titular y era también la que contaba con cabezas de ganado.¹¹

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, estos constituían la posibilidad de disfrutar 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. 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.

¹¹ 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 que poseyeron tierras propias.

Las cofradías, como vimos, contribuían al sostenimiento del culto a través de un pago 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 los santos y especialmente con su advocación titular.¹² En síntesis, es importante el papel que las cofradías asumieron más allá del plano económico y de las creencias religiosas, dado que contribuían 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 reformas borbónicas y 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 (Carvajal López, 2013; Tanck de Estrada, 2009). No cuento con 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, en la propia autonomía de la comunidad, en los oficiales de república y los miembros de las cofradías encargados de la administración de los bienes que sostenían aquellos gastos.

¹² 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.

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.

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 Farías, 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). En 1867, el triunfo definitivo del grupo liberal hizo irreversibles las medidas dispuestas por las Leyes de Reforma (Connaughton, 2011; Pani, 2010; Mijangos y González, 2018).

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. 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 con la intención de hacerse de tierras sobre todo para la ganadería.

En algunos pueblos vecinos como Coalcomán, se logró repartir toda la tierra y desaparecer 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.

Los pobladores de Ostula tomaron otras medidas, además de las de carácter legal, 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 de 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 (Tenorio Trillo y Gómez Galvarriato, 2006; Bautista García, 2012).

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 (Gledhill, 2004: 209). 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.

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 y 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 no eran precisamente un consejo de ancianos, sino “hombres de discernimiento” que decidían quiénes debían ser nombrados para ocupar los cargos mencionados (Gledhill, 2004: 2010).¹³

¹³ Gledhill define a los cabecillas como figuras masculinas con autoridad gracias a su

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, desapareció la anterior estructura administrativa, y fue elegido en su lugar el Comisariado de Bienes Comunales junto con un Comité de Vigilancia (Gledhill, 2004: 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 rancharos mestizos que tenían intereses en la región). En este periodo algunos de los mandaderos aprovecharon sus conexiones políticas para obtener beneficios individuales en detrimento de las tierras y los recursos de sus pueblos, o para convertirse en caciques y gestionar los apoyos y recursos según una lógica clientelar (Gledhill, 2004: 212-213).

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

En 1973, se construyó la carretera federal número 200, conocida popularmente como la Costera. La intención del gobierno consistió

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”.

principalmente en conectar el puerto Lázaro Cárdenas —fundado en 1931, pero puesto en función hasta 1973— con el estado de Colima.

Una vez abierta la carretera al tráfico vehicular, esta constituyó una conexión mucho más rápida entre los pueblos que bordeaban la costa del Pacífico y permitió entre ellos la comunicación y el comercio 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—, otros de carácter permanente para hacerse con tierras de explotación agrícola y/o ganadera, o bien para establecer minas en la región. En 1979, se culminó el tramo que une la carretera 200 con el pueblo de Ostula, lo que facilitó desde entonces el tránsito de personas hacia adentro y hacia afuera de la comunidad. La dinámica establecida a partir de entonces continúa hasta la actualidad, por lo que en las siguientes líneas hablaré desde el presente haciendo 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, Ostula está formado por un pueblo principal, Santa María Ostula, y por una numerosa serie de poblados menores o rancherías (cuarenta y nueve en total), en algunas de las cuales hay encargaturas del orden que responden a la Jefatura de Tenencia de Ostula.

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 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 (INEGI, 1991).

El clima de Ostula es cálido subhúmedo 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 actividad principal aún es el cultivo del maíz bajo el sistema de roza, tumba y quema (Gamero Gamero, 2020: 2),¹⁴ de origen milenario. El maíz generalmente se acompaña de la siembra de otros productos tales como el chile, la calabaza y el frijol, los cuales, en conjunto, son un policultivo de origen mesoamericano conocido como milpa. El suelo es apto también para el cultivo de la jamaica, el tamarindo, la sandía, la papaya, el ajonjolí, plantas de hortaliza y plantas medicinales, como el anís, el árnica y la pasiflora (Monzoy, 2006: 11; Gledhill, 2004: 47).

A fines del siglo xx, por presión de los carteles de narcotraficantes se dio gradualmente la introducción del cultivo de marihuana, que constituyó una nueva fuente de recursos para algunos pobladores de la región. Sin embargo, también ocasionó múltiples problemas,

¹⁴ “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” (Gamero Gamero, 2020). Véase <http://www.scielo.org.mx/pdf/era/v7n1/2007-901X-era-7-01-e2098.pdf> [Último acceso: 03.10.2020].

por lo que se abandonó 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 (Gledhill, 2004: 32-33), 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.

Otra actividad presente en la región es la cría de ganado mayor, bovino y caprino, introducida desde la época colonial por los españoles, según vimos, pero tempranamente apropiada por los pueblos nahuas. En la actualidad son principalmente mestizos de algunos pueblos vecinos quienes la practican a mayor escala. 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 para la venta y el autoconsumo.

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 (Núñez Altamirano, 2011: 180). 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 (dato proporcionado por los habitantes de Ostula en diferentes oportunidades).

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 antes llamado HYLSA [ahora llamado Ternium] con sede en Monterrey, que obtuvo una concesión de explotación de 20 años en 1998” (Núñez Altamirano, 2011: 180). 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 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. Como es de esperarse, la movilidad de los habitantes de Ostula y de la región, y el consiguiente contacto con otros grupos han motivado transformaciones culturales sobre todo en las últimas décadas.

Otra actividad económica que se ha desarrollado en las últimas décadas es el turismo. También ha propiciado el cambio cultural la convivencia de los pobladores de Ostula con turistas y viajeros nacionales y extranjeros en playas que pertenecen a comunidades como La Ticla —donde ya se ha vuelto tradición un concurso de surf el Sábado Santo al que asisten surfistas nacionales y extranjeros— o La Manzanillera.

Como otros investigadores también han notado, a pesar de los recursos con los que cuenta Ostula, existe pobreza en el pueblo y en las localidades menores que forman parte de este. 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 todavía lejano” (Gledhill, 2004: 27-28); actualmente la conexión a la red es una realidad gracias a

que la comunidad contrató un servicio de internet satelital, aunque la calidad de la señal no es óptima.

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” (Núñez Altamirano, 2011: 182).

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 Coalcomán, Colima, Guadalajara y Morelia (Núñez Altamirano, 2011: 182).

El nivel de alfabetización en Ostula es notablemente bajo, alrededor del 10%. 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 (Gledhill, 2004: 25-27). 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 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. 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 los últimos años, pues es posible encontrar mujeres con un nivel educativo más alto, incluyendo profesionistas (Monzoy, 2006: 23).¹⁵

Además de las nuevas oportunidades educativas y laborales, existen otros factores que están modificando el rol tradicionalmente asignado a las mujeres. Uno de ellos es la migración masculina, dado 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. Otro factor puede ser la presencia 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 (Gledhill, 2004: 66). 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 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 la esfera religiosa, en Ostula el catolicismo es aún la religión mayoritaria, aunque recientemente se dio la penetración de gru-

¹⁵ De acuerdo con Sandra Monzoy, las poblaciones nahuas situadas en la sierra guardan costumbres más tradicionales, 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.

pos protestantes 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 estas. En parte, su consolidación se ha dificultado porque son vistos con recelo por la mayoría católica, dado que su credo y prácticas diferentes se consideran una amenaza a la continuidad de las tradiciones católicas. Existe cierta tolerancia 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 (comunicación de la familia Martínez Cirino). Por lo tanto, la organización de las festividades 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. En lugar de eso, 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. El abandono de la lengua tuvo que ver con ciertos procesos interrelacionados: por un lado, la introducción de políticas educativas en la década de 1950 que buscaban el desarrollo de la población indígena cuya vertiente cultural se basaba en la “mexicanización” de esta población (Monzoy, 2006: 7-8), 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 (2004: 17) atribuye la pérdida de la lengua náhuatl a la decisión de una generación que vio la necesidad de que los jóvenes dominaran el español como estrategia sobre todo para la defensa del territorio. En efecto, en Ostula, históricamente y hasta el presente, ha sido importante la defensa del territorio, como ya hemos visto.

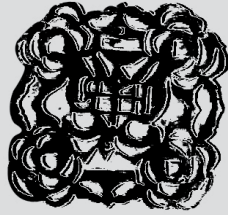
El territorio, que se extiende desde la costa hasta la sierra, es uno de los elementos de la identidad local, de allí que se haya formado en 2011 una policía comunitaria para la defensa de este y de la seguridad de sus habitantes frente a las amenazas externas que aquejan a la comunidad: principalmente 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 (Hernández Navarro, 2020).

La importancia de la tierra para los habitantes de Ostula trasciende más allá de la visión de la propiedad y los recursos, y entronca 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 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 (Monzoy, 2006: 5). El significado del nombre del pueblo también se relaciona con este aspecto, pues, como mencioné anteriormente, Ostula u Oztula —puede encontrarse con diferentes ortografías— es un topónimo que proviene del vocablo *oztotl* que significa ‘lugar de cuevas’, y es sabido que las cavidades de los montes eran concebidas en la cosmovisión nahua y de otros pueblos mesoamericanos como bocas de la tierra y, al mismo tiempo, como entradas al inframundo (Manzanilla, 1994).

Las montañas eran un elemento importante para los pueblos mesoamericanos y continúan siéndolo para los pobladores nahuas de la Costa-Sierra. En la cosmovisión nahua es importante el concepto del *tonacatépetl* o ‘cerro de los mantenimientos’ (López Arenas, 2006: 46), 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 elemento de la identidad nahua de Ostula son sus costumbres y representaciones colectivas 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.

SEGUNDA PARTE





II. Protagonistas del canto: comunidad sonora y especialistas rituales

La organización religiosa: jueces, fiscales y cargueros

Teniendo en consideración los procesos históricos señalados en el capítulo anterior, así como los cambios y continuidades mencionados, es necesario describir cómo funciona actualmente la organización religiosa en la comunidad de Santa María 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 un lado, 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 e integrado por “su esposa, su ayudante, llamado *tecualtiani*,¹⁶ un alguacil y cinco mujeres, una beata y cuatro mayores”(Gledhill, 2004:67). 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

¹⁶ Fernando Nava realiza el siguiente análisis del término: te- ‘gente’, cua- ‘comer’, Itia (morfema causativo) y -ni (morfema agentivo) por lo que *tecualtiani* significaría ‘quien hace (causa) que la gente coma’ (Enrique Fernando Nava López en comunicación personal), lo que tendría sentido si consideramos que este personaje auxilia al fiscal en tareas que incluyen organizar la compra y preparación de la comida para los servidores del templo y los participantes en los rituales.

las imágenes y la decoración de la iglesia, aunque en estas actividades también participan los hombres del grupo (Gledhill, 2004: 67).

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 el 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 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.

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 (Gledhill, 2004: 68). 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 (Jaume Ayats, comunicación personal).

En Ostula, a la cabeza del cargo de la Natividad está el sacerdote, 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. Por su parte, el sacerdote de la Virgen de los Dolores cuenta en su grupo con un mayordomo, una capitana, cuatro cofradas y una niña (Entrevista con la familia Martínez Cirino, 3 de noviembre de 2020). 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 (Gledhill, 2004: 64).

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, figuras que pertenecen a la estructura de gobierno de la tenencia, pero que se encargan de asuntos religiosos. Además de la elección de los servidores y cargueros, los jueces de usos y costumbres son responsables 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 (Entrevista con la familia Martínez Cirino, 3 de noviembre de 2020).

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 celebrada 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” (Gledhill, 2004: 62).

Otros informantes, como la familia Martínez Cirino, afirman que el cabildo está constituido por exjueces y exfiscales, que deben ser a quienes John Gledhill denomina como “los varones” (Gledhill, 2004: 67). Es posible que este grupo, integrado al parecer solo 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 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, en particular, 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. 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,¹⁷ 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 (Gledhill, 2004: 65-67). En este hecho incluso podríamos encontrar indicios de las formas de proceder características de los partidarios de la Teología de la liberación.

Otros indicios de cambio religioso provienen desde fuera del catolicismo pues, como mencioné en el capítulo anterior, también en

¹⁷ Del esquema tradicional de las fiestas me ocuparé en el capítulo III.

la primera década del siglo XXI entró a la región y a la comunidad de Ostula un grupo protestante que ha ganado adeptos gradualmente. Este grupo se ha alejado de las costumbres católicas y ha establecido sus propios actos de culto.

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 protestante “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 (Entrevista con la familia Martínez Cirino, 3 de noviembre de 2020).

La comunidad sonora

Cuando hablo de comunidad sonora evoco la reflexión de Murray Schafer, quien afirma que la comunidad puede ser definida en términos políticos, geográficos, religiosos o sociales, pero también “por medio de las líneas acústicas” (Murray Schafer, 1977: 220); en este sentido, los sonidos están conectados con la identidad de un grupo, más aún, ayudan a construir la identidad. Por otro lado, muchos de

esos sonidos no se producen sin la participación de los integrantes del grupo.

Las sonoridades que acompañan la vida ritual en la comunidad de Santa María Ostula 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 física y temporalmente, entrando y saliendo de un tiempo especial, y actuando sobre él en una especie de exorcismo o purificación.

El repique de las campanas —instrumentos sonoros introducidos a América en el marco del proceso de cristianización— dan aviso a los pobladores de Ostula acerca de la celebración de los diferentes actos rituales; puesto 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 móviles 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 1° 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 1° 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 consagra o “bautiza” dándole un nombre propio).

Es común también la asociación de los toques de campana con 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 solo se trata de las campanas grandes y medianas que están dispuestas 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 (Atmetlló, García Llop y Ayats, 2015: 34-35). Probablemente las niñas de Ostula con las pequeñas campanas y en relación con la Virgen actuarían en la misma dirección.

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 como la recepción de los cargos el 15 de noviembre, o al momento de “abrirse la gloria” a la media noche del Domingo de Resurrección también hay pirotecnia, y a veces el sonido de los “cuetes” está presente para avisar acerca del entierro de algún difunto.

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 (Ayats, Costal, Gayete y Rabaseda, 2011) 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 español, 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 alternándola 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—.

El canto colectivo se ejecuta, actualmente, siempre a dos partes. De manera común los hombres cantan la más grave, mientras que las mujeres y 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 las distintas velocidades a la que cantan los diferentes integrantes del colectivo; también, otra de sus características es la simplificación de las líneas melódicas, que contrasta con las ornamentaciones y los pequeños melismas que realizan los cantores cuando entonan las estrofas.

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 de las vírgenes, los cristos o los santos que se celebran en cada fiesta. En contraste con otras tradiciones polifónicas orales 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, como 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, es 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 solo 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, la comunidad participa en otros 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, 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 polifónico tradicional 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 solo 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.

La cantoría —como se autodenomina el grupo de cantores— ha sido considerada tradicionalmente un ámbito exclusivamente masculino. John Gledhill no registró presencia femenina en este grupo durante los años en los que realizó su investigación, entre 2001 y 2003 (Gledhill, 2004); los propios cantores, al recordar los nombres de los integrantes de la cantoría en la generación anterior, no mencionan a ninguna mujer.

Durante los años en que realicé trabajo de campo en Ostula, entre 2015 y 2022, fueron cuatro los cantores a quienes vi participar de manera activa en los rituales (figura 6):

- Celerino Martínez Mata, nacido en Ostula el 16 de enero de 1945, quien funge como cantor oficial o coordinador de los cantores. Desempeña el oficio de cantor desde octubre de 1960.
- Nicomedes Domínguez Flores, nacido en el rancho de Los Marialitos el 15 de septiembre de 1952. Es cantor desde abril de 2005.
- Rómulo Balvino Macías, nacido en el rancho de La Palmita el 15 de febrero de 1949. Ingresó a la cantoría en febrero de 2006.
- Gelasio Nemesio Alejo, nacido en el rancho de La Parota el 4 de enero de 1939. Es cantor desde enero de 2003.

La presencia femenina en la cantoría se dio por primera vez en la década de 2010, motivada posiblemente 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 que se entonan en cada estación. Sin embargo, la participación femenina en la cantoría no ha logrado consolidarse. Además de que doña Gregoria falleció recientemente, don Celerino afirma que los factores que dificultaron la participación de las mujeres fueron principalmente la obligación que tenían de realizar las labores del hogar y el hecho de que no vivían en la cabecera sino en los ranchos cercanos:

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 (Entrevista con los cantores, 18 de abril de 2019).

La exclusividad masculina en la cantoría deriva seguramente de los usos eclesiásticos europeos que desde la Edad Media excluían la participación femenina en el canto litúrgico en catedrales y parroquias.¹⁸ Otros son los ámbitos en los que la mujer ha participado

¹⁸ 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”. Véase el *Motu proprio Tra le sollecitudini del sumo pontífice Pío X sobre la música sagrada*, http://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html [Último acceso: 19.12.2020].

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 71 y 84 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 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: “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” (Entrevista con los cantores, 18 de abril de 2019).

Nicomedes 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 solo 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 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”¹⁹ 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 conocedores de cómo se realiza el ritual —sus tiempos, sonoridades y desarrollo— a un nivel quizá más decisivo que el del propio sacerdote, quien dirige solamente algunas ceremonias como la misa, 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, así como 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 declaró que desde niño, a la edad de ocho años, le gustaba mucho escuchar los cantos. Uno de los cantores de la generación anterior, don Enrique Mata, era su tío materno, por ello en casa escuchaba cantar las alabanzas junto con un compañero que hacía la segunda voz (seguramente don Abraham Martínez). Él le comen-

¹⁹ “Tono” es el término emic 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.

taba 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 empezó 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 más fácil para él. 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 algunas secciones de la tercia: la introducción, un salmo, una antífona y un himno; después, “el canto de Cuaresma, cuando apagan las luces” —es decir, el primer “tono” del salmo *Miserere* con el que inicia la Cuaresma en el Miércoles de Ceniza (ejemplo 5)—, el *Miserere* de los últimos viernes de Cuaresma (ejemplo 6), 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 de semanero o hebdomadario, aunque 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 (Herrera Tordesillas, 1638). En las actas de cabildo de la Catedral de Valladolid aparecen 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).²⁰

Dado que Celerino manifestó interés también en aprender lo necesario para ser maestro o coordinador de la cantoría,²¹ 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. Narra 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, etcétera; así como los significados de objetos ceremoniales tales como el tenebrario.

El proceso de don Nicomedes fue parecido al de don 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, miijo [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. Nicomedes persis-

²⁰ Se trata de un acuerdo para que, cuando a un miembro del cabildo tocara ser semanero y estuviese enfermo, tuviese obligación de encargar a otro capitular sus obligaciones.

²¹ El uso del término *coordinador* parece ser más reciente, mientras que la palabra *maestro* se puede rastrear 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”.

tió 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 2005.

Don Rómulo fue invitado por don Celerino a la cantoría al año siguiente. 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” (Entrevista con los cantores, 18 de abril de 2019).

Podemos observar que en los casos de Celerino y Nicomedes 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. Se entrevistó también a Antonio Mata, el hijo de don Enrique, quien manifestó que él no aprendió el oficio a pesar de la insistencia de su padre (Entrevista con don Antonio Mata, 19 de abril de 2019); tampoco el profesor Rosalío Martínez, hijo del cantor Abraham Martínez, continuó con la cantoría (Entrevista con el prof. Rosalío Martínez, 19 de abril de 2019), a pesar de que el oficio tuvo continuidad en la familia por tres generaciones anteriores;²² 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

²² Un devocionario propiedad de su padre, don Abraham Martínez, consigna los nombres del abuelo y bisabuelo como propietarios del pequeño libro, y por lo tanto se infiere que debieron ejercer el oficio de cantores también.

imitar a sus padres y hermanos mayores, el trabajo de entrenarles de una manera más adecuada lleva mucho tiempo y paciencia (Gledhill, 2004: 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 solo parcialmente continúa vigente, como en los casos de don Celerino y don Nicomedes (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.

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 (Entrevista con los cantores, 18 de abril de 2019).

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 (Gledhill, 2004: 65).²³

²³ John 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

Esta exención seguramente deriva de los usos del periodo colonial, cuando en los pueblos indígenas 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 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 (Ruiz Caballero, 2018: 132-149; Torres Medina, 2003).

El cambio en el aspecto económico se dio en las últimas décadas. 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 aproximadamente 2000 pesos (alrededor de 100 dólares). 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

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.

alimentos especialmente cuando cantan la tercia, en las mañanas de los domingos y días festivos.

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 algunas familias colocan ofrendas a sus difuntos (Entrevista con los cantores, 18 de abril de 2019). La compensación también puede darse cuando los llaman los cargueros de las imágenes para cantar en procesiones y actos rituales de las imágenes.

En las generaciones pasadas el grupo de cantores era más numeroso. Don Celerino afirma que cuando él entró como cantor, en 1960, sumaban alrededor de ocho o nueve integrantes en la cantoría. Además de don Enrique Mata Villanueva —tío y maestro de Celerino y de Nicomedes—, 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 (Entrevista con los cantores, 18 de abril de 2019).

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 —los mencionados Enrique Mata (figura 8), Pedro Zambrano y Abraham Martínez—, quienes son reconocidos por los actuales como sus maestros.

Por la tarde del 2 de noviembre cantan en el templo, frente al altar, una serie de responsos en los que enuncian los nombres de todos los

cantores difuntos de quienes tienen memoria; lo hacen alrededor de una estructura cubierta con un paño negro y adornada con flores y velas que recuerda los antiguos túmulos funerarios usados desde la época colonial (figura 9). 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” (Entrevista con los cantores, 18 de abril de 2019).

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 posiblemente 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, 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 solo en la cantoría sino en favor de recuperar otras tradiciones, tales como ciertas danzas, o incluso innovar introduciendo otras (Gledhill: 2004: 74).²⁴ En lo

²⁴ John Gledhill escribe al respecto: “Nicodemo Macías Mata es el responsable de la danza del *Kuautli* (el águila de los mexicas y el 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”.

que se refiere a la cantoría, se dice que 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 protestante que mencioné también en el primer capítulo. Ese hecho no solo lo alejó completamente de la cantoría, sino que simplemente 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 una escoleta, 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.²⁵

²⁵ Además de quien esto escribe, los etnomusicólogos Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas y Alejandro Martínez de la Rosa han visitado Ostula con fines de investigación musical. También es necesario recordar que en la década del 2000 los cantores fueron llevados a Morelia, capital del estado de Michoacán, por Jorge Amós Martínez Ayala y Ramón Sánchez Reyna.

La disminución de integrantes de la cantoría seguramente afectó 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. 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 Nicomedes que canta la segunda.

Cuando solo 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 Nicomedes. Esto 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, él también es capaz de cantar una tercera parte en un registro más bajo que el de las otras voces, como veremos.

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 polifónicos tradicionales 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 sobre todo durante las procesiones. En lugares más pequeños, como los domicilios en los que cantan los responsos el día

de difuntos, no es necesario dar mucho 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 emic 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.

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 XVIII, dato que se infiere de las fechas consignadas en las aprobaciones, pues el ejemplar no cuenta con portada. 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 o principios del XX. Es posible que estos libros litúrgicos y devocionales 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, alabanzas y otros géneros— están consignados en cuadernos manuscritos que cada cantor posee. En ocasiones los cantores llevan consigo fotocopias de los libros litúrgicos y devocionales, 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, que estoy haciendo, ya le preguntan 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... (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020).

Al preguntarle 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 solo 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” (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020).

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 consuetas, ceremoniales o costumbreros (Gómez, 2002; Aragón, 1893).

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 desde el 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 algunas de 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, 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”²⁶ en la noche del Sábado Santo que en el pasado eran doce y actualmente se han reducido a seis 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.

²⁶ En estricto sentido, las profecías son 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.

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 bueno, que ahí no da razón, y va a decir que mejor vámonos poniendo de acuerdo para no chocar pues los horarios [...] (Entrevista con los cantores, 18 de abril de 2019).

Es notorio que, a pesar de la presión de las autoridades eclesásticas, la tradición de canto en latín —que por su carácter marginal respecto de la liturgia oficial pos 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 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.

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 solo 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 el canto colectivo a dos partes.

Otro ámbito en el que actúan los rezanderos, quizá más que los cantores, es la realización de las rogativas para pedir por las lluvias 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 ellos consideran que estos 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*’ (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020).

Además de 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 aun del conocimiento del canto en latín (frente al uso único del español por parte de los rezanderos). De alguna manera, encontramos la misma disposición que propone Ayats para los cantos rituales del Mediterráneo, en círculos concéntricos de mayor a menor relación con el núcleo de la palabra divina, que se formaliza en el eje latín-lengua vulgar (Ayats, 2012).

Las mujeres que cantan el *cuicatl*

El náhuatl, como vimos, se ha perdido casi por completo en Ostula como lengua de comunicación cotidiana. Sin embargo, todavía 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’ (Molina, 1579: 26v.), pero que en su contexto cultural originario estaba ligado a los rituales celebrados en honor de los dioses, lo 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 adoptaron 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 (Alcántara Rojas, 2008 y 2010).

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

Líneas atrás traté sobre el caso del cantor Nicodemo Macías Mata quien, habiéndose convertido al protestantismo, 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 (figura



10), quien paradójicamente es madre del profesor Nicodemo y también de don Celerino, el coordinador actual de los cantores.²⁷

Doña Agapita tiene actualmente cien años de edad. Sobre la manera en que aprendió a cantar el *cuicatl* 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 *cuicatl* 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 (Entrevista con doña Agapita Mata, 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, en el que 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 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 declaró) dejó de cantarlo (Entrevista con doña Agapita Mata, 19 de marzo de 2020). Años más tarde fue

²⁷ El profesor Nicodemo y don Celerino son medios hermanos.

cuando su hijo, el profesor Nicodemo, le pidió que no asistiera más a los rituales católicos.

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 afirmaron que siempre ha sido una sola mujer quien entona el *cuicatl* en el templo, por lo que se trataría de canto monódico. 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 (Entrevista con doña Agapita Mata, 19 de marzo de 2020).

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 (Entrevista con doña Agapita Mata, 19 de marzo de 2020). 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 por sí mismo de una investigación que contemple también a la segunda mujer de quien tengo referencia que aún canta en ocasiones en náhuatl, Celestina Mora Martínez, y quizá valdría la pena extender el estudio a otras comunidades de la Costa-Sierra, como Pómaro, donde aún está viva la lengua.

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” (Gutiérrez Rojas, 2013).

En el caso de Ostula existen dos conjuntos de minueteros, uno en la población de El Duin 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.

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 (figura 11).

Daniel Ernesto Gutiérrez opina que el minuete, aunque tiene un fuerte componente europeo, presenta también rasgos rítmicos de influencia africana, además de que existe una manera emic 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 minuete debe entenderse como producto de un proceso de transculturación (Gutiérrez Rojas, 2013: 94).

El minuete se estructura en general bajo los principios de la armonía tonal funcional (Gutiérrez Rojas, 2013) y, al menos en las piezas que tuve ocasión de registrar en trabajo de campo, casi todas 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 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 (Entrevista con los cantores, 19 de marzo de 2020).

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 que intervenían los cantores (Entrevista con los cantores, 19 de marzo de 2020).

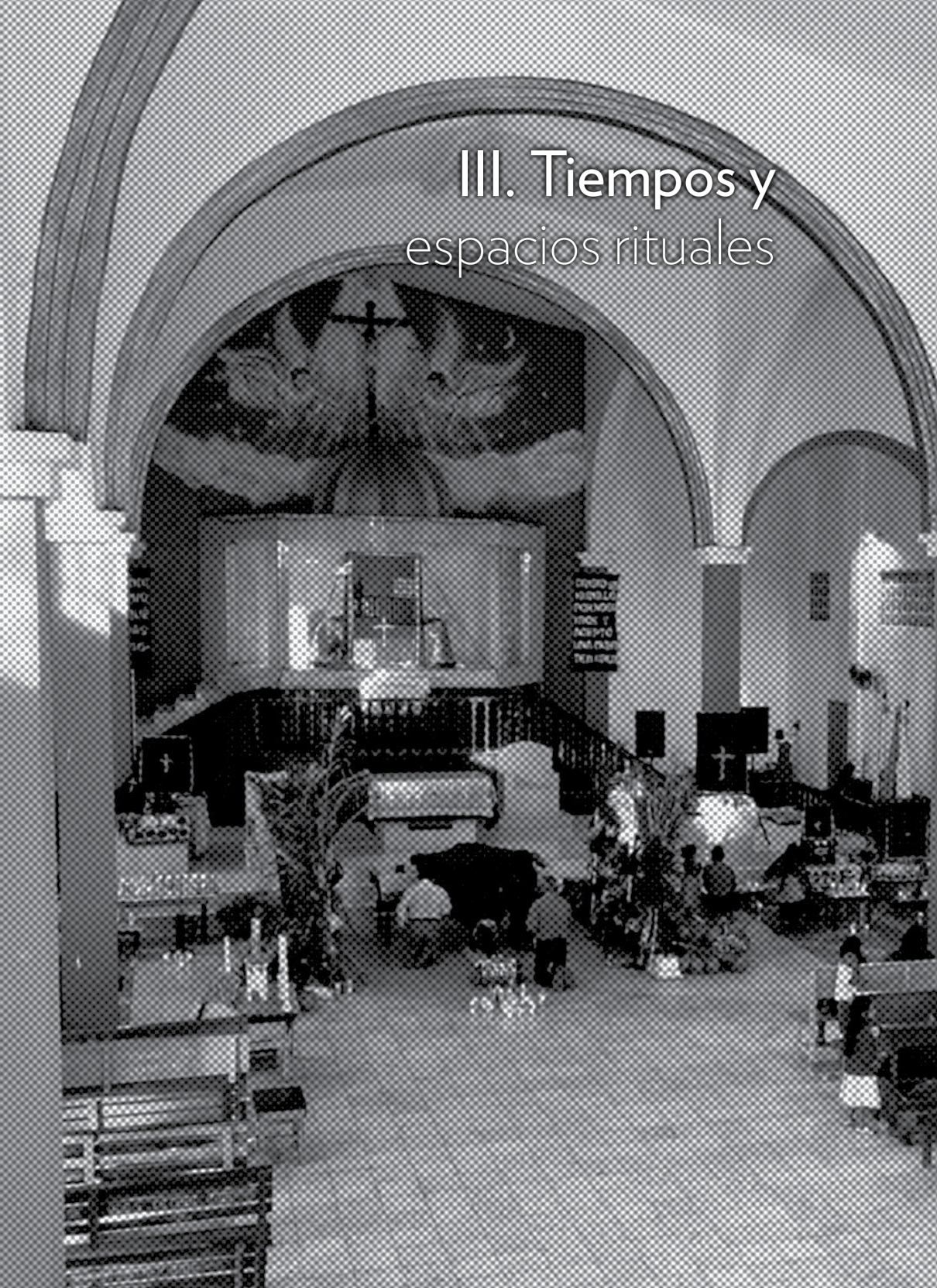


Actualmente ni los cantores ni los minueteros intervienen en las misas. Estos últimos tocan piezas instrumentales en procesiones y en otros momentos rituales como aquel en el que se adorna la urna del Santo Entierro el Viernes Santo, antes de comenzar su procesión. En todas esas ocasiones, los minuetes tocan en ritmos mensurales, generalmente de pulso binario.

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. Pero en algunos momentos, como en la noche del Domingo de Resurrección, el acompañamiento de los minueteros tiene un ritmo más definido. Se puede considerar que en estas ocasiones los minueteros participan en la música multipartes, aspecto que deberá ser estudiado más detenidamente 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.



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 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 (Figueras, 2016; Hultgart, s/a.: 581-585).²⁸ 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 dichas temporadas de siembra y de cosecha, a las lluvias y a otros elementos relacionados con las necesidades de subsistencia.

²⁸ De acuerdo con Figueras en la Biblia “Pentecostés es la fiesta ‘de los primeros frutos de la cosecha de trigo’ (Ex. 34:22). Tabernáculos es la “fiesta de la cosecha” al final del año agrícola, cuando se termina la cosecha de la era y el lagar. Incluso la Pascua, en la primavera, tiene una base agrícola, pues vemos que el sacrificio del *omer*, de la nueva cebada, era ofrecido el segundo día de la fiesta y permitiría participar de la nueva cosecha de grano”. Por su parte, Hultgart trata sobre la influencia irania en el judaísmo y en el cristianismo primitivo.

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.²⁹ Como mencioné en el capítulo anterior, las campanadas y el sonido de las matracas, así como la pirotecnia, indicaban por toda la región que en el pueblo se celebraba alguna fiesta.

Es difícil saber cuántas y cuáles fiestas se celebraron en Ostula en los diferentes momentos del periodo virreinal. En el caso de la etnorregión purépecha, contamos con ciertos documentos conocidos como *pindekuarios* o tablas de pindekua (*pindekua* o *p'intekua* significa 'costumbre') (Gilberti, 1997: 428) que contienen información sobre las fiestas que se celebraban y otros detalles como la mención de algunos actos rituales que se realizaban en el contexto de cada una de ellas, como misas cantadas, procesiones, vísperas y, en ocasiones, también danzas (Carrillo Cázares, 1993: 485).³⁰

Desafortunadamente, no he encontrado 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 (Gledhill, 2004: 181). También se puede deducir que se celebraba a la Virgen de la Natividad, dado que se estableció una cofradía bajo tal advocación (Torre Villar, 1994: 148), como vimos en el capítulo anterior.

²⁹ La imposición del calendario cristiano a pueblos paganos tiene una larga trayectoria a lo largo de la historia del cristianismo. Sobre la reforma del calendario romano en términos cristianos debida al emperador Teodosio, y su relación con las culturas paganas (véase Cochrane, 1949: 325-326).

³⁰ 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".

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.

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 —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, solo 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” (Beaumont, 1987: 368).

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” (Concilio III Provincial Mexicano, 1859: 143), hecho que abrió la puerta para que en cada pueblo se celebraran otras fiestas, como la patronal.

Con el tiempo, cada pueblo adoptó nuevas devociones y adquirieron 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 Diego,

comprada poco después de que este personaje fuese canonizado por el papa Juan Pablo II en 2002.

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 (Gledhill, 2004: 75). 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, debido a la declaración de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España en 1746.

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” (Gledhill, 2004: 75).³¹

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

Así se fue configurando el calendario ritual de Ostula entre las festividades que marcaban el ciclo litúrgico de la Iglesia universal, cuyas celebraciones eran vigiladas 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.

³¹ El mismo relato, detalles más o menos, me fue comunicado en charlas informales con los cantores y con otros habitantes del pueblo.

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. El franciscano fray Toribio de Benavente “Motolinía” escribió en el siglo XVI acerca de la dificultad para desterrar las creencias y las prácticas relacionadas con el calendario ritual y agrícola mesoamericano: “lo más dificultoso y que más tiempo fue menester para destruir, y fue que de noche se ayuntaban y llamaban y hacían fiestas al demonio, con muchos y diversos ritos que tenían antiguos, en especial cuando sembraban el maíz y cuando lo cogían, y de veinte en veinte días que tenían sus meses [...]” (Benavente “Motolinía”, 2014: 35).

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 en lengua purépecha *tonalco*, que comienza en noviembre y marca el inicio de la cosecha (Gutiérrez Rojas, 2022: 43; Dupey García, 2008).³²

Tomando en cuenta lo escrito por fray Toribio de Benavente, 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.

³² De acuerdo con Fernando Nava los nahuas y quizá algunos hispanohablantes en el presente nombran a la temporada de lluvias con el término en purépecha *xupanta* que alude al color verde, mientras que se usa el término nahua *tonalco* que alude al sol o al calor para designar la temporada de secas (Enrique Fernando Nava López en comunicación personal).

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 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 (Turrent, 1990).³³

Dicha superposición no solo implica las fechas del calendario, sino también las prácticas rituales llevadas a cabo en su marco. La propuesta de Gutiérrez Rojas hace evidente que a estas fechas clave del ciclo en la costa nahua se le asocian 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*³⁴ (Gutiérrez Rojas, 2022: 43).

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 pos-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

³³ 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.

³⁴ De acuerdo con Fernando Nava es un término híbrido “de *xayakatl* (*xayacatl*) ‘rostro, cara’, con el ajuste fonológico de la terminación *tl* > *te*, con la marca de plural-*s*. No obstante, en el contexto ceremonial, la expresión “la danza de *xayacates*” puede traducirse como “la danza de las máscaras” (Comunicación personal de Enrique Fernando Nava López).

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 polifónico tradicional en latín, es posible encontrar el afianzamiento del calendario litúrgico cristiano y de las prácticas que trajo consigo.

Considerado 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 de las polifonías tradicionales, los dos periodos de mayor densidad ritual, cuantitativa y cualitativamente, 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 —en Ostula se le rinde culto especialmente a la imagen del Santo Entierro—, mientras que las fiestas patronales rinden culto a la Virgen María, no solo en su advocación de Guadalupe (12 de diciembre), patrona del pueblo y la más importante imagen mariana del templo, sino que se conmemora a la Concepción —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.

Otra fecha importante del ciclo ritual en Ostula es el 15 de octubre —fecha en que se celebra la fiesta de Santa Teresa—, cuando se nombra al nuevo fiscal y a los 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 por sí misma 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. He marcado en negritas las fiestas que corresponden al inicio de las temporadas de lluvias y secas —los dos tiempos de mayor densidad ritual a los que me he referido—, así como la fiesta de Santa Teresa.

Tabla 1. Fiestas en Ostula.

Fiesta	Mes
Virgen de la Candelaria	Febrero
Semana Santa	Marzo o abril
Corpus Christi	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

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. Don Celerino

Martínez, el maestro cantor, afirma al respecto: “la Cuaresma va a terminar en el día de Corpus Christi, allí va a terminar la Cuaresma [...] de lo que mis maestros y mis abuelos me enseñaron, hasta allí sé que la Cuaresma termina, el Corpus Christi” (Entrevista con los cantores, 3 de marzo de 2022). Se podría interpretar que esa larga Cuaresma, con los rituales y sacrificios que conlleva, constituye un tiempo de petición y sacrificio para que las fuerzas sobrenaturales concedan la lluvia y los alimentos.

Este tiempo de penitencia se marca a través de las polifonías de tradición oral, pues a decir de los cantores hay un cambio de “tono” o “tonada” en los cantos. Un primer “tono” entra en escena el miércoles de ceniza; el segundo “el quinto viernes [de Cuaresma], que aquí se le puede decir el Viernes de Lázaro” (Entrevista con los cantores, 3 de marzo de 2022).³⁵ 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 (Rubio Sadia, 2016).

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” (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020). Es decir, se usan ciertas melodías especiales y polifonías que dan una identidad sonora al tiempo de Cuaresma, mismo que en Ostula comienza el miércoles de ceniza. La Cuaresma tiene un segundo momento a partir del Viernes de Lázaro (mitad de Cuaresma) en el que se emplea otro “tono” desde la Semana Mayor hasta la fiesta de Corpus Christi, cuando se mudan de nuevo los “tonos”

³⁵ En la liturgia católica se le conoce con este nombre al cuarto viernes de Cuaresma, que está dedicado a San Lázaro.

y se marcan los límites de la estación en unos 81 días, concretados según las lunas.³⁶

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: “novena, vísperas, doctrina, convite” (Gledhill, 2004: 77). Esta estructura coincide muy notablemente con las estructuras de novenas y fiesta en los países católicos mediterráneos, con ejemplos vigentes en todos ellos, pero activos actualmente en la isla de Cerdeña, documentados en las consuetas antiguas de esta área cultural —especialmente en las de los siglos XVII y XVIII, incluyendo el canto de rosarios y 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 (García Llop, 2020; Ferrando, 2020)—.

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 será festejada. Las vísperas son una ceremonia con canto polifónico en latín que se celebra por la tarde el día anterior a la fiesta. 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 en latín que se celebra el día de la fiesta a las 5 de la mañana. Por último, el convite, que Gledhill definió como la comida comunitaria ofrecida el día de la fiesta es en realidad —según pude observar en mis visitas a Ostula— un recorrido encabezado por los cargueros de la imagen que se va a celebrar, realizado el primer día 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

³⁶ Seguiría muy precisamente la división anual en ciclos de 40 días propuesta por estudiosos del mundo popular como Claude Gaignebet y Marie-Claude Florentin (1984).

para indicar también a las rancherías que la fiesta se va a celebrar (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020). Otro elemento 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 advocación cristológica o mariológica, o al santo que se celebre. 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 inicia el 2 de diciembre y, dos días después, la de la Guadalupe. 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 considerar como 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. De este tema me ocuparé a detalle en el capítulo IV.

Espacios y vida ritual en Ostula

Resulta 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, entre las que destaca el cerro de San Nicolás en el que están colocadas ciertas cruces grandes de madera; en dicho cerro se realizan las novenas de rogativa que mencioné en el segundo capítulo, 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. El elemento cristiano está también presente en las cruces, los rosarios y sus alabanzas, y en las imágenes que se sacan del templo para ese fin: de San Nicolás, el cuadro pequeño de la Virgen de Guadalupe llamado La Milagrosa, y la imagen pequeña de Cristo crucificado conocida como *Toteco* que significa en náhuatl ‘nuestro señor’, de acuerdo con Fernando Nava (Comunicación personal).³⁷

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 y ocasionó la transición del patrón de asentamiento disperso al modelo occidental de traza reticular. Si bien en esta región no se impuso del todo este último modelo, algunos pueblos conservaron 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 paticico que hay, a donde hacen tiangués [mercados] algunas veces, y allí ponen la picota para corregir y castigar a los delincuentes (Alcalde de Rueda, 2019: 370).

³⁷ El análisis que hace del término es el siguiente: to- (posesivo de 1ª persona plural ‘nuestro’), teco o *teku* ‘señor’.

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 en gran medida el templo cristiano, y que el espacio ritual estaba delimitado por el perímetro del atrio. No existía plaza como tal, pero sí el *pate-cico* (patio o atrio) en el que tenía lugar otro elemento de continuidad del mundo mesoamericano: la realización del *tiangués*, 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 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” (Alcalde de Rueda, 2019: 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.

El espacio procesional también es transformado durante el tiempo de Cuaresma. Se traza una especie de alfombra lineal con arena 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 visualmente el tiempo de penitencia desde el inicio oficial de la Cuaresma.

En cuanto al templo, el que podemos ver es relativamente nuevo (figura 14), ya que fue construido en el último tercio del siglo xx. 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” (Gledhill, 2004: 75).

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” (Gledhill, 2004: 75).³⁸ 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 y cuenta con tres naves separadas por pilastras (figura 15). Como en la gran mayoría de los templos mexicanos, el coro se encuentra ubicado en una tribuna elevada a

³⁸ 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”.

manera de balcón, colocada al extremo contrario del presbiterio y el altar, sobre la puerta principal (figura 16).

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 se ubica en el altar mayor, en un plano más elevado que el resto.

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– participan tocando pequeñas campanitas; por ejemplo, en el Corpus Christi durante 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*.

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 (figura 20), que están colocadas en el barandal que da acceso a la imagen de la Virgen de Guadalupe.

El espacio propio del sacerdote es el presbiterio, donde está colocada la mesa del altar y la silla que ocupa esta figura. Este espacio

solo 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 ritual son reconocidos por la comunidad, pero solo 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 en primer término los cantores. También existen en la actualidad 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 en general. De manera que la presencia del sacerdote no resulta indispensable para la vida ritual de la comunidad, salvo para ciertos aspectos como la celebración de la misa.

Los fieles que no tienen cargo se colocan en las dos filas de bancas que ocupan las naves para presenciar las ceremonias. 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 un velo negro, o con algún otro paño o tela que cumpla la función de esta prenda, que era de uso generalizado antes de los cambios introducidos por el Concilio Vaticano II.

También están establecidos los espacios para los músicos y para los cantores. Para los minueteros hay una banca larga contigua 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, 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 (Ayats, Costal, Gayete y Rabaseda, 2011).

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, como breviarios y devocionarios, así como un misal antiguo. El *banc dels cantadors* y un espacio cerrado para sus papeles también coincide con los pueblos de los Pirineos (Ayats, Costal, Gayete y Rabaseda, 2011), y debe de ser muy generalizado en distintas partes del mundo católico.

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 (figuras 4 y 5).

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 cantan alabados y alabanzas (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 (Macchiarella, 2015: 1722).

En la colocación de las imágenes, de las autoridades, de los cargueros y de los fieles, aunque está muy claro el lugar que cada cual ocupa, no resulta evidente una intención de marcar jerarquías. Es común en el ámbito profano 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 que construyen visualmente la idea de la comunidad, aunque cada persona asume una responsabilidad y una función concreta ante el colectivo. Por otra parte, cabe reiterar que las autoridades y cargueros principales son mayoritariamente 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 *cuicatl* cumplen 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, que constituyen los saberes exclusivos que les hacen especialistas en la elaboración del ritual en el marco de esa comunidad más amplia.

IV. La Cuaresma y la Semana Santa en Ostula



En el capítulo sobre el calendario ritual expliqué las peculiaridades que presenta Ostula en el tiempo de Cuaresma, que desde la visión emic 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 las polifonías de tradición oral y otras sonoridades desempeñan en el marco de las celebraciones.

El Miércoles de Ceniza y 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 mediante 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 preparar 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, donde se crea un ambiente de oración, también se cantan las alabanzas que verbalizan la advocación a la que 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 el

camino de arena al que me he referido (figura 25). De acuerdo con don Celerino Martínez, significa “el camino que le llevaron [sic.], 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” (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020).

Por esa razón, a lo largo del camino se instalan cruces adornadas con flores, plantas y veladoras³⁹ que marcan la mayor parte de las estaciones del viacrucis —la primera y la última se rezan en el templo, donde inicia y 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).

El Miércoles de Ceniza por la tarde, después de siete llamadas de campana —durante las cuales se reúne la gente del pueblo, las autoridades y los servidores del templo— se reza una “estación del Santísimo Sacramento”, seguida de un rosario. En la estación, entre cada grupo de oraciones —por lo general un padre nuestro, un ave maría, un gloria al padre y dos jaculatorias al Santísimo Sacramento— se cantan estrofas de alabanzas y cantos alusivos al Santísimo Sacramento y otros que comienzan a introducir el tema de la pasión de Cristo: “En los cielos y en la tierra, / sea para siempre alabado / el corazón amoroso / de Jesús Sacramentado”, “Bendito, bendito, bendito sea Dios, / los ángeles cantan y alaban a Dios”, “Dulcísimo Jesús mío, / yo te doy mi corazón / para que estampes en él / tu santísima pasión”, “Jesús de mi corazón, / justo juez, mi padre amado, / aquí nos tienes postrados / implorando tu perdón” (Grabación realizada el Miércoles de Ceniza, 2 de marzo de 2022).

³⁹ Se trata de pequeñas velas en vasos de cristal, como la que se puede ver en la figura 26 sobre la mesa.

Del mismo modo, entre cada misterio del rosario se cantan estrofas de alabanzas sobre la pasión de Cristo y cantos de petición de perdón como los siguientes: “Vamos siguiendo los pasos / por esta larga estación, / recibe tú en tus brazos / al Señor de la expiración”, “Salve cruz bendito / madero sagrado, / el que cargó en sus hombros / mi Jesús amado”, “Perdona a tu pueblo Señor, / perdona a tu pueblo, perdónale Señor”, “Venid pecadores, / venid con la cruz / a adorar la sangre / del dulce Jesús” (Grabación realizada el Miércoles de Ceniza, 2 de marzo de 2022).

Al terminar el rosario se presenta un momento de gran solemnidad: a indicación de los cantores se apagan las luces del templo y todas las velas y veladoras, procurando la mayor oscuridad posible —salvo por las linternas de mano que los cantores usan para ver los textos que deben cantar—. Sobre la oscuridad del templo en ese momento, don Celerino comenta que “hasta donde sabemos [...] es como la... la muerte del Señor en ese momento, en... en la sagrada escritura se nos dice que se oscureció cuando él murió, hay una representación en eso, por eso apagan todas las luces...” (Entrevista con los cantores, 3 de marzo de 2022).

Así, en la oscuridad, los cantores entonan el salmo 50 *Miserere mei Deus* (‘ten misericordia de mí, Señor’); mientras tanto, las banderolas y otras personas asociadas a los cargos de las imágenes tocan profusamente campanas pequeñas y suenan también las campanas ubicadas en la espadaña del templo. Ese momento ritual marca a nivel visual y sonoro el inicio oficial de la Cuaresma.

A la pregunta sobre la existencia de algún canto que marque el inicio de este tiempo litúrgico de penitencia, don Celerino respondió lo siguiente: “Sí, sí hay un canto [...] lo que escuchamos ayer, se inicia con el primer canto de alabado y el primer canto de *Miserere*, quiere decir que inició la Cuaresma en ese Miércoles de Ceniza, porque de ahí en adelante hay ciertos cambios, pero ese es el inicio [...]

de la Cuaresma” (Entrevista con los cantores, 3 de marzo de 2022). Al término del *Miserere* se canta el alabado y una alabanza, que forman parte del mismo momento ritual. Finalmente se entona el canto *¡Oh sacratísima cruz!* mientras se retira al Cristo del Santo Entierro de la nave mayor.

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” (Ayats, Costal y Gayete, 2011: 33-35).

Al término de ese momento ritual, sale a las calles la procesión del viacrucis con la imagen del Cristo del Santo Entierro y el Cristo más pequeño (conocido como Toteco). En cada estación se reza el texto correspondiente y se canta una estrofa de alabanza. Al regresar al templo, después de la última estación, se canta de nuevo el salmo *Miserere mei Deus* seguido del alabado y una alabanza. El mismo esquema se repite los viernes de la Cuaresma.

Los textos cantados cumplen una función devocional. 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 Cristo yacente conocido como 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 indígenas administrados por la Orden de San Agustín en la Provincia de Michoacán, en el definitivo 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” (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).

Unos treinta años después refirió el cronista agustino Diego Basalencque 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”. 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 salmo *Miserere mei Deus* (Basalencque, 1989: 50-51).

En lo que respecta al ámbito franciscano, en San Ángel —vicaría dependiente del convento de Tarecuato—, durante el siglo XVIII en los viernes de Cuaresma se cantaba la misa del Santo Cristo, y por la tarde salía el paso del viacrucis encabezado por el padre y los

cantores, seguidos de los barrios (Archivo de la Provincia Franciscana de Michoacán, Fondo Provincial, Sección General, Serie Alfabética / Pindeguas, caja 63, doc. 100, “Pindeguas del pueblo y convento de San Ángel, fielmente traducidas, año de 1741”). 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, la alabanza *Ayudemos almas* (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre del 2020). Este cambio parece indicar que a partir de entonces comienza un periodo de recogimiento aun mayor.

El inicio de la Semana Mayor

Con esa misma 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 celebran la estación al Santísimo Sacramento, 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, solo después de la de la Virgen de Guadalupe. A esta última acude mucha gente, no solo de la comunidad y de todas las rancherías que a ella pertenecen, sino de pueblos vecinos como Coire, Pómaro y Aquila, o bien del área purépecha y aun de otros estados del país como Colima y Jalisco; también es común que en esas fechas regresen al pueblo algunas de las personas que han migrado a otras regiones del país o a los Estados Unidos. La Semana Santa, en cambio, reviste un carácter más regional, pues acude la

gente de la comunidad y sus rancherías, así como de las comunidades vecinas (Entrevista con la familia Martínez Cirino, 3 de noviembre de 2020).

El Domingo de Ramos inicia con el canto de la tercia, por la mañana. Antes de las 12 del día llega el sacerdote y realiza la bendición de las palmas; es la primera vez desde el inicio de la Cuaresma en que el sacerdote aparece en escena.⁴⁰ 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” (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre del 2020). En esta procesión se entonan cantos que están en uso en la liturgia actual, y que pueden escucharse casi con las mismas melodías prácticamente en todo el país, tal es el caso del himno “Que viva mi Cristo, que viva mi rey / que impere do quiera triunfante su ley”, o del canto “Tú reinarás, este es el grito / que ardiente exhala nuestra fe, / tú reinarás, oh Dios bendito, / pues tú dijiste reinaré...” (Grabación realizada en Ostula el Domingo de Ramos, 10 de abril de 2022).

Miércoles Santo

El Miércoles Santo se rezan la estación y el rosario en el templo y, al terminar, se realiza de nuevo la procesión del viacrucis con los dos cristos. Durante la procesión se entonan por dos cantores las estrofas del canto procesional conocido como *Popule meus*.

Detrás de la procesión del viacrucis, a pocos metros, marcha otra procesión más pequeña con la imagen de la Dolorosa, cargada en andas por mujeres. En esta procesión se reza el rosario y, al final, se entona por otros dos cantores la letanía lauretana en latín, que es

⁴⁰ 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 a las 05:00 de la mañana de esos mismos domingos.

respondida por todos los feligreses presentes. Después se entona la alabanza de la Virgen de los Dolores.

En cierto momento, poco después de la mitad del trayecto, los cantores que acompañan la procesión del viacrucis se dirigen hacia la imagen de la Dolorosa y cantan el *Stabat Mater* en tono de himno. El mismo himno se entona cuando la imagen entra en el templo, pero esta vez cantan todos los cantores presentes.

Reunidos todos los feligreses en el templo, termina el rezo del viacrucis y se entona la misma serie de cantos que describí para el Miércoles de Ceniza y los viernes de Cuaresma, con excepción del salmo *Miserere*: alabado, dos alabanzas (*Oh divino preso* y *Dios te salve dolorosa*), así como *Oh sacratísima cruz* mientras el Santo Entierro es cubierto con paños de color púrpura.

Jueves Santo: el cierre de la gloria

La actividad del Jueves Santo inicia a las 5 de la mañana, cuando se canta la tercia. Al terminar, los cantores entonan el canto llamado *Nos autem*, además de los *Kyriés* y *Gloria in excelsis*. Simbólicamente en este momento se *cierra la gloria* (Martínez Mata, s/f: 32),⁴¹ misma que se abrirá de nuevo hasta el Domingo de Resurrección.

Durante esta serie de cantos también hay otro cambio importante en el paisaje sonoro: en el cuaderno en que Celerino Martínez ha consignado algunas oraciones, cantos y posturas (acciones rituales) de la semana santa, dicho cambio de sonoridades se describe de este modo: “Los serviciales repican las campanas a todo vuelo; al principiar el canto *La gloria*, se suspende el repique de campanas y entra el sonido de la matraca” (Martínez Mata, s/f: 32).

⁴¹ En el citado cuaderno propiedad de don Celerino Martínez a este momento se le nombra literalmente “cerrar la Gloria”.

Este cambio deriva de la antigua práctica litúrgica de la Iglesia en la que se acostumbraba —y aún se acostumbra en muchos lugares del orbe católico— sustituir los toques de campanas por el sonido de las matracas. Varios tratadistas han propuesto explicaciones para esta práctica, como el liturgista español Antonio Lobera quien explicaba que las campanas no se tocan durante el Triduo Sacro “porque [...] son símbolos de los prelados, pastores y predicadores evangélicos; y todos cesaron y enmudecieron, huyendo en su santísima pasión en aquellos tres días que estuvo Cristo señor nuestro en el sepulcro, hasta que resucitó su majestad soberana” (Lobera y Avio, 1770: 32); en su lugar, “se tocan las matracas o carracas porque murió Cristo señor nuestro en el leño de la cruz, y es justo que con un leño nos convoque nuestra madre la Iglesia para alabar y darle gracias por tan particular beneficio”; además del sonido de las matracas, dice “recibimos terror y espanto, y significan el gran miedo que los judíos ponían en los apóstoles” (Lobera y Avio, 1770: 225).

Al terminar el acto ritual referido, se entona la alabanza *Jueves Santo en la noche*, respondida por los feligreses, y acto seguido los cantores bajan del coro para iniciar la velación del Santo Entierro realizando la primera guardia, arrodillados ante la imagen.

El Oficio de tinieblas y la velación del Santo Entierro

Precedida por el toque de la pequeña matraca por las calles aledañas al templo, hacia las 12:00 del día comienza la ceremonia conocida por los cantores como el oficio *Feria quinta in cena Domine*.⁴² Desde el coro, los cantores interpretan una serie de antífonas 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

⁴² He respetado la manera en que escriben esta frase los cantores en sus cuadernos.

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 del alabado y las alabanzas (Observación en temporadas de campo en Semana Santa en 2015, 2018, 2019 y 2022).

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 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 (Kendrick, 2014: 4). 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 5:00 de la tarde, después de las completas (Aragón, 1893: 92). 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 todos los países de mayoría católica.

Respecto del significado de esta ceremonia, el sacerdote y liturgista español Antonio Lobera escribió 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” (Lobera y Avio, 1770: 219).

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 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” (Lobera y Avio, 1770: 219-220). 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” (Lobera y Avio, 1770: 223). 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.

En Ostula el tenebrario cuenta, sorprendentemente, solo 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 Celestino Martínez: “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” (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 ciertos impresos antiguos (*Oficio de la Semana Santa según el Missal y Breviario Romano*, 1745), así como del *Liber usualis* (1961), pero tiene también importantes diferencias con respecto de esta, 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 (Kendrick, 2014: 248). En el caso de Ostula, como veremos más adelante, se ha conservado en gran medida la estructura tridentina 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 (Entrevista con los cantores, 20 de abril de 2019). 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 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 (Ayats, Costal, Gayete y Rabaseda, 2011).

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 (figura 30). Esta imagen, sacada de su urna y colocada en la cruz solo 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 seis 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 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 armados con lanzas (Atmetlló, García Llop y Ayats, 2015: 56-57 y 69).

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 polifónica más antigua.

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

Un joven recorre nuevamente las calles del circuito procesional sonando una pequeña matraca para indicar a la gente que es hora de las procesiones. Hacia las ocho 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 (Atmetlló, Llop y Ayats, 2015: 66).⁴³

⁴³ 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.

Viene después el Santo Entierro 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 (Atmetlló, Llop y Ayats, 2015: 63-68).

Es importante notar que a ambas imágenes se les colocan ramos de una flor de color rojo, conocida como pastora, en ambas manos y en los pies. Este elemento representa la sangre de Cristo 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, igual que en la del Miércoles Santo, en algunas estaciones se cantan estrofas del canto *Popule meus*, detrás marcha también la procesión de la Dolorosa entonando *Ayudemos almas*, la alabanza propia de esta imagen, y se realizan los dos momentos del canto del *Stabat Mater* en tono de himno: hacia la novena o décima estación y al entrar la imagen de la Virgen de los Dolores al templo.

Mientras tanto, la matraca vuelve a salir a las calles anunciando una segunda procesión. En esta procesión solo 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 *Miserere* 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 solo 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 cantores entonan el alabado, seguido de la alabanza *Jueves Santo en la noche*, la alabanza *Vamos siguiendo los pasos* y el canto *¡Oh, sacratísima cruz!* para finalizar con la alabanza *Alabado sea mil veces el santísimo madero* que se liga con el canto precedente, con el que comparte melodía. Mientras tanto, los fieles continúan realizando velaciones toda la noche entre el jueves y viernes, turnándose generalmente por familias que de esa forma piden un favor especial al Santo, como le nombran coloquialmente al Santo Entierro.

Viernes Santo: las actividades del día

Una media hora antes de las 05:00 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. En realidad, igual que sucede con el Oficio de tinieblas, se trata de una versión propia de Ostula de ese momento ritual, que también denota la apropiación y transformación que los cantores han hecho del ritual tridentino.

Comienzan con el canto de las admoniciones que en la liturgia oficial forman parte de la misa del Viernes Santo. Se canta después el *Ecce lignum crucis*, que forma parte de la adoración de la cruz, al igual que los improperios que se cantan en seguida. Con el mismo tono de las preces, como si se tratase de la misma oración, se canta el fragmento del salmo 66, el himno *Pange lingua* entre cuyas estrofas se intercalan las respuestas *Crux fidelis* y *Dulce lignum*, alternadamente.

Terminadas las “profecías”, si hay tiempo, los cantores, autoridades y cargueros asistentes a la ceremonia hacen una pausa para dirigirse al comedor comunal para tomar solo café y un poco de pan, pues es día de ayuno.⁴⁴

⁴⁴ En la semana santa de 2022 no se dio tiempo para el frugal desayuno, por lo que el



Alrededor de las 07:00 de la mañana regresan al templo, donde se ha reunido ya un número mayor de fieles para presenciar el momento ritual conocido como el *enarbolamiento de la cruz*. Este consiste en llevar a la imagen del Santo Entierro, en ese momento aún crucificado, al lado derecho de la nave. Una vez colocada la imagen crucificada en ese lugar —aparentemente es una representación de la crucifixión—, los fieles se arrodillan y prenden veladoras alrededor. Mientras tiene lugar esa acción ritual, los cantores entonan el himno *Vexilla Regis*, al mismo tiempo que suena la matraca. Se entonan después por dos cantores las oraciones de Viernes Santo conocidas como *Respice y Christus factus*.

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 este 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 (Jaume Ayats, comunicación personal).

De hecho, al terminar la repartición se dirigen todos nuevamente al comedor comunal en donde, terminado ya el periodo de ayuno, se

siguiente momento ritual comenzó inmediatamente.

ofrece la comida tradicional del día conocida como aforrado que consiste en pescado seco —se ha secado al sol previamente durante 15 días—, capeado con huevo y servido en un caldo espeso hecho con agua y maíz molido.

Acto seguido, salen varias procesiones de 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 alusivas a la pasión de Cristo en cada estación.

Alrededor de las 03:00 de la tarde se realiza el descendimiento de la cruz, otra de las acciones ampliamente difundidas por todo el mundo católico. No se realiza la dramatización completa del episodio bíblico, como sí ocurre en otros lugares de Michoacán —Tzintzun-tzan, 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 la música de culto conocidos también como los minuets o minueteros.

En horario no determinado, hacia las 05:00 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).

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 quienes 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,⁴⁵ 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 —de allí que se le conozca también como “música el pitito”—,⁴⁶ y al término del toque la función del grupo es hacer ruido con los objetos y con los gallos dándoles palmadas en

⁴⁵ Quizá en recuerdo de las palabras de Jesucristo a Pedro: “me negarás tres veces antes que cante el gallo”.

⁴⁶ 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 a la música de gallos— fue introducido recientemente por el profesor Nicodemo (véase Gledhill, 2004: 78-79).

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.

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) Toque militar dictado por el violín, b) Alto de la tropa.
2. Música de gallos.
3. Oración *Respice*: entonación monódica por parte de uno de los cantores.
4. Oración *Christos factus est*: respuesta monódica por otro cantor.
5. Rezo de la estación dirigido por uno de los cantores y respondido por toda la comunidad.
6. Música de gallos: a) Toque de la flauta o caramillo, b) Caos sonoro (ruido).
7. Estrofa de alabanza *Ayudemos almas* cantada por los cantores y estribillo respondido por la comunidad.

Al avanzar la procesión:

1. Tropa de soldados: a) Toque militar dictado por el violín, b) Avance rítmico de la tropa al son del violín y de un tambor.
2. Minueteros.

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”, aunque esta marcha hacia atrás también puede deberse a la intención de no dar la espalda a las imágenes.

Se canta después el himno *Vexilla Regis*, en ocasiones en latín y otras en su traducción al español. Es importante mencionar que este himno era el que se cantaba en la ceremonia conocida como la Señá 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 al español del *Vexilla Regis* que se canta en Ostula (La gran ceremonia de la Señá en la Catedral de Morelia, 1893: 13).

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.⁴⁷ Esta procesión, que se realiza casi a oscuras, presenta un gran contraste con la del Santo Entierro

⁴⁷ La Virgen del Santo Niño de Atocha es una importante devoción mexicana divulgada precisamente por los agustinos desde 1554.

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). Durante el recorrido procesional se canta el *Stabat Mater*, el principal canto mariano de la Dolorosa en las procesiones católicas de este día.

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 alabanza *Jueves Santo en la noche* —referida líneas atrás— que contiene ese relato.⁴⁸

Es posible relacionar este relato con la religiosidad bajomedieval en la que, a imitación del cristocéntrico viacrucis, se creó el *viamatris* 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. Al anochecer, 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. La primera parte de esta ceremonia es realizada en el atrio, donde el ministro explica a los fieles los símbolos del cirio pascual, y enciende

⁴⁸ 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”.

el fuego a partir de una fogata realizada allí mismo. La segunda parte se realiza dentro del templo, donde el sacerdote entona la frase: “Cristo luz del mundo” en algunos puntos de la nave mayor, y los fieles responden: “Demos gracias a Dios”. Después, el ministro celebra la misa, en la cual los cantos también son aquellos de carácter moderno que todos los fieles conocen y entonan.

Acto seguido el sacerdote se retira, y los cantores —desde el ambón situado en el presbiterio—⁴⁹ entonan de nuevo las “profecías”, pero una vez más, no se trata de los textos consignados como tales en los libros litúrgicos y devocionarios de la tradición tridentina, se trata más bien de textos tomados de la liturgia de la palabra para la vigilia pascual señalada en los libros litúrgicos en uso actualmente, aunque tampoco siguen la estructura oficial de dicho momento litúrgico. Son interesantes dos cosas: 1) se trata de textos en español, aparentemente fruto de las reiteradas peticiones de los sacerdotes en tiempos recientes para que los cantores entonen textos comprensibles para los fieles; y 2) para la entonación de estos textos se usan los mismos tonos que se aplican a las preces, al *Pange lingua* y a los improperios en la mañana del Viernes Santo; interesante es que se usa aquí también, entre los textos bíblicos, la entonación *Oremus flectamus genua* (en latín) a la que los demás cantores responden *levate*, igual que en la mañana del Viernes Santo. Ya que comparten la misma identidad sonora, da la impresión de que se tratase de los mismos textos, posiblemente por ello a ambos momentos rituales se les conoce con el mismo nombre de las *profecías*.

Según los cantores, en el pasado, antes de que el sacerdote ganara espacio para celebrar el Fuego Nuevo y la misa, se comenzaba

⁴⁹ Aspecto que resulta no poco relevante, pues hemos hablado de que es el presbiterio el espacio simbólicamente representativo del sacerdote, pero esta es la única vez, al menos durante la Cuaresma y Semana Santa, en que el espacio es ocupado por los cantores.

después de la procesión el Oficio del Sábado Santo, que consiste en doce profecías. Ahora, según dicen los cantores, el tiempo no alcanza para cantarlas todas, por lo que se guían con el reloj para cortar este oficio antes de la media noche (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020).

Mientras se entonan esos textos, los varones retiran las flores de la urna del Santo Entierro, y los cargueros de todas las imágenes comienzan a quitar los adornos de palmas. Al terminar, suben también los minueteros al presbiterio, situándose detrás de los cantores, y tocan un par de minuets. Acto seguido los cantores entonan la letanía de los santos, respaldados por los minueteros, quienes crean una atmósfera sonora que da soporte al tono del canto. Cabe señalar que es el único momento ritual en la Semana Santa en el que los cantores son acompañados por este conjunto.

Después de un par de minuets más, los cantores entonan una serie de cantos a los que llaman las “vísperas de Sábado Santo”, aunque en realidad —como ocurre en el Oficio de tinieblas— no se ajustan a la estructura del oficio de vísperas; antes bien, combinan partes de otros oficios, por ejemplo, comienza con la antífona *O mors, ero mors tua, morsus tuus ero inferne* seguida del salmo *Miserere*, que pertenecen a las laudes de Viernes Santo, pero continúan con otra serie de antífonas, salmos y cánticos que no pertenecen a la estructura del oficio de laudes.

Mientras ocurre toda esta serie de cantos, 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, al lado derecho de la nave. Después de ello los cargueros ofrecen copal —incienso, relacionado con la fertilidad y la lluvia— a sus respectivas imágenes.

Al término de las vísperas, según escribe Celerino Martínez en su cuaderno, “se espera a que el reloj marque las 12:00 de la noche” y “llegándose a esa esperada hora los cantores oficiales cantan de esta manera: *Nos autem y kiries* con matraca [...]. Al empezar el canto de la Gloria: se suspende el sonido de la matraca y repican las campanas a todo vuelo” (Martínez Mata, s/f: 35 bis).

Quiero llamar la atención respecto a que la estructura de esta serie de cantos: *Nos autem, Kyries y Gloria*, es la misma que se usa en la madrugada del Jueves Santo —cuando dejan de sonar las campanas y comienza el sonido de las matracas— de manera que se puede interpretar una fórmula simbólica relacionada con la apertura y el cierre de la gloria.

Es este un 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 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. Para finalizar este momento ritual se entonan dos alabanzas en español. La primera, llamada *Alegre es el cielo* expresa alegría y parabienes dirigidos a la Virgen María, pero su texto parece referirse más al nacimiento del niño Dios que a la resurrección. La segunda se conoce con el nombre de *El santo Dios de la Virgen* y constituye una invocación y petición a María.

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, es acompañado por uno o dos cantores que dirigen el canto colectivo de la alabanza *Ayudemos almas*, y por cuatro jóvenes “con sus equipos, haciendo la representación de los apóstoles y parte del pueblo” (Martínez Mata, s/f: 36); el otro grupo lleva a la Virgen de la Natividad, además de la guadalupana conocida como La Milagrosa, los acompañan también uno o dos cantores cantando otra alabanza, así como “cuatro señores con sus equipos haciendo la representación de los apóstoles al darse cuenta de que Cristo ha resucitado, y una niña también haciendo representación de las santas mujeres” (Martínez Mata, s/f: 36 bis). Los contingentes avanzan lentamente uno hacia el otro, deteniéndose varias veces. Mientras tanto, entre ambos grupos corren los equipos de niños, jóvenes y adultos 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:

[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 (Entrevista con los cantores, Ostula, 3 de noviembre de 2020).

Al encontrarse ambos grupos en ese huerto simbólico del Sinaí, se canta la *Salve Regina* para luego dirigirse al templo entonando la alabanza *Ayudemos almas*. En el templo se canta el *Ad Laudes* de *Dominica in Resurrectione*, finalizando con una alabanza llamada *Gloria al padre* que funciona como doxología.

Refieren los cantores que hace años, durante y después de la procesión, 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 (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020).

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 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 (Jaume Ayats, comunicación personal).

También Maximiano Trapero refiere esta procesión del encuentro en Gusendos, en Castilla y León, donde:

la imagen de la Virgen, todavía vestida de negro, sale por un itinerario, a hombros de ‘las hijas de María’, mientras que la de un Cristo resucitado sale por otro, a hombros de los mozos. En el encuentro, las dos imágenes se saludan, dos muchachas

quitan a la Virgen su manto de luto y se cantan las ‘albricias’ de la Resurrección de Cristo, creándose una especie de mínima representación semilitúrgica (Trapero, 2011: 691-692).

Son notorias las coincidencias entre la procesión del Domingo de Resurrección en Ostula y las del Encuentro en la Península Ibérica, pero no deja de llamar la atención la reinterpretación que se ha hecho en la comunidad nahua pues son las imágenes marianas las protagonistas de ese encuentro, dando mayor peso al principio femenino.

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 [...] 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 (Entrevista con los cantores, 3 de noviembre de 2020).

Una de las características del tiempo cuaresmal en Ostula, 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.⁵⁰ Esta ausencia es relativa, pues

⁵⁰ En México, en el siglo xvi era notorio el interés especial de las autoridades eclesíásticas por vigilar las expresiones dancísticas.

todos los días 12 de mes se realiza la danza de moros en honor de la Virgen de Guadalupe, patrona del pueblo, sin embargo, se trata de un paréntesis ritual que no afecta la actitud de penitencia de la Cuaresma y se concibe como una celebración paralela, ajena a ese tiempo de sobriedad. 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 manojito 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 ejecuta 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.

El historiador francés François Chevalier en su visita a Ostula en la década de 1940 (Chevalier, 1995: 431-440), 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 tejía la trenza.

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 (Gutiérrez Rojas, 2022: 142-143).

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 al mencionar 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 (Gutiérrez Rojas, 2022: 143).

Según Gutiérrez Rojas existe asimismo un minúete 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’” (Gutiérrez Rojas, 2022: 144).

Esta idea se puede ligar a la concepción 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 bajaba cada noche al inframundo 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. 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, al tiempo que se toca el *teponaxtli*, un idiófono de tronco de madera ahuecado con dos lengüetas, que se percute con dos baquetas de madera con punta de hule, el cual desde la época prehispánica tiene gran importancia ritual en las culturas mesoamericanas (figura 40). Ese objeto sonoro, que todo el año está guardado en una pequeña bodega situada bajo el altar de la Virgen de Guadalupe, solo se saca para esta fiesta. Unas horas antes de las vísperas, mientras tiene lugar la danza, el *teponaxtli* 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 —o, en su defecto, personas con experiencia ritual y de cargos en la comunidad, pero siempre hombres⁵¹— (figura 42). Es decir, solo personas con los saberes necesarios y con cierta autoridad ante

⁵¹ Según don Celerino Martínez, son aquellos que ya han pasado por cargos como los de fiscal o coordinadores de los “cargadores del santo”, es decir, aquellos que Gledhill llama los “varones”; sin embargo, en mis visitas de campo he visto al fiscal en turno tocarlo, al menos en dos ocasiones diferentes.

la comunidad 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, además de un carácter sagrado; algunos de ellos tienen figuras labradas que representan a una deidad, aunque existen muchos que son lisos” (Báez Cubero, 2018).

En algunos pueblos de otras regiones de etnia y cultura nahua, como la sierra de Puebla, los *teponaztlis* 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” (Báez Cubero, 2018). Esta relación del *teponaztli* con las lluvias es recalcada por la iconografía de algunos de estos objetos; Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza aluden a uno de estos idiófonos de origen mixteco perteneciente al Museo Británico en el que, entre otros elementos, aparecen “dos representaciones de símbolos celestes, la banda del cielo y una corriente de agua que fluye del techo hacia el suelo”. Aparece también en el instrumento un templo en el que se encuentra “Tlaloc, dios de la lluvia, que probablemente lleva un atlatl en la mano izquierda y un escudo en la derecha” (Castañeda y Mendoza, 1933; 45).

En el área maya también se da cuenta de esta relación entre el *teponaztli* y el llamado de las lluvias: “[...] los *tunk'ules* [nombre que reciben en maya estos idiófonos] y las sonajas se relacionan con los ritos agrícolas o milperos. Como estas últimas tienen sonidos de cascabel y se asemejan a la lluvia, sirven para ‘llamar a las aguas’ [mientras que] el *tunk'ul* es un instrumento que llama

a los truenos...” (Zalaquett Rock, Carrillo González, Balam Caamal, Le Guen, 2018: 99).

En Ostula, tanto las autoridades como los cantores declaran que no les enseñaron el significado del *teponaztli* 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 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 *teponaztli* ejecutado por la autoridad religiosa, y la tradición cristiana representada por los cantos polifónicos en latín ejecutados por los cantores. François Chevalier también retrató a las autoridades religiosas de Ostula tocando el *teponaztli* en la década de 1940 (Chevalier, 1995: 434), como se puede ver en la figura 43.

A las 3 de la tarde tiene lugar la última ceremonia de la fiesta de Corpus Christi. 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 —según vimos—, constituye un punto de unión entre la Semana Santa y el Corpus. Como podemos ver en la figura 44, se coloca junto con el *teponaztli*, 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.

Ante estos símbolos se reza un rosario con estrofas de alabanzas intercaladas. 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.

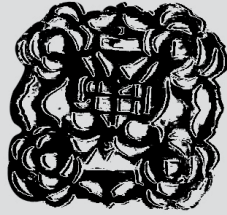
Los cantores se ubican en el coro, desde donde cantan nuevamente la fórmula para abrir la gloria (el *Nos autem*, los *Kyries* y el *Gloria in excelsis*), y al finalizar entonan el himno *Pange lingua*. Al mismo tiempo, en la nave del templo se toca por segunda y última vez el *teponaztli*. Pero en esta ocasión se hacen sonar también las campanas del templo y las campanitas pequeñas, reproduciendo o emulando el momento en el que se abre la gloria a la medianoche del Sábado Santo.

Cabe mencionar 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 *teponaztli* 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 en estricto paralelismo de 3as.

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 desde mi punto de vista puede ser considerado como un largo ritual propiciatorio para asegurar la abundancia de las lluvias y los alimentos que hacen posible la vida.

TERCERA PARTE



V. Aspectos históricos sobre el canto religioso en relación con Ostula



Polifonías orales. De la tradición eclesiástica europea al Obispado de Michoacán

Diversos investigadores (Macchiarella, 1995;⁵² Castéret, 2012 y Blog Historical Improvisation,⁵³ <https://historicalimprovisation.com/projects/fabrica> [Último acceso: 06.01.2021]) han planteado la relación estrecha entre las polifonías de tradición oral 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. Para el caso mexicano aún faltan estudios que relacionen las tradiciones polifónicas actuales con las fuentes históricas y musicales a partir del periodo novohispano y hasta el México independiente (Montúfar, 2019). En este apartado presentaré 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

⁵² 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.

⁵³ 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.

más estables durante unos 20 o 30 años, y a partir de 1567 los clérigos seculares, que establecieron parroquias formalmente.

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— las tradiciones de canto identificadas por Giuseppe Fiorentino que señalé en la introducción: el canto monódico o canto llano, el canto de órgano o polifonía escrita, y la tradición de improvisar una o más voces sobre un *cantus firmus* conocida como contrapunto (Fiorentino, 2014 y 2016: 72-89). 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. De acuerdo con Fiorentino, “en las capillas estándar se solía interpretar contrapunto llano y disminuido a dos voces, contrapunto a una voz sobre canto de órgano y un contrapunto a tres voces muy básico y sin imitación” (Fiorentino, 2016: 153). Además de estas tradiciones encontramos también indicios de aquellos procedimientos polifónicos más sencillos como el fabordón y la polifonía popular (Fiorentino, 2008).

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 (Ruiz Caballero, 2018: 104-142).

Entre los saberes transmitidos a los indios, además de los de índole musical, se encontraban aquellos relacionados con la liturgia, pues era necesario que conocieran 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 (Osorio Romero, 1990). Como podemos ver, son estos los saberes que actualmente 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” (Ciudad Real, 1993: 159). 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 (*Manual summa de las ceremonias de la provincia de el santo evangelio de México*, 1703: 23 y 34).

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— del siglo xviii que sí los muestran claramente (Russell, 2009), 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 (Castéret, 2012: 347-366).⁵⁴

⁵⁴ Una comparación entre los manuscritos gascones y los de las misiones californianas sería muy interesante, pero rebasa los límites de esta investigación. Por lo pronto me

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” (Salguero, 1664: 26v.). 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 en metropolitana Catedral de México. 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” (Lorenzana, 1769: 196-197). Dado que en la sede hispalense —como en otras catedrales hispánicas— el uso del contrapunto improvisado era una práctica común (Ruiz Jiménez, 2007), la misma pasó a formar parte de las costumbres de las catedrales novohispanas.

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.



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” (Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México [en adelante ACCMM], Actas de Cabildo, libro 4, f. 225v., 13 de julio de 1599). 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 triples y cantores de la iglesia” (Archivo del Cabildo Catedral de Morelia [ACCM], Actas de Cabildo, libro 1, f. 183v., 16 de noviembre de 1606).

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” (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 1700 y en 1742 (ACCMM, Actas de Cabildo, libro 25, fs. 160v-161, 9 de marzo de 1700 y libro 36, fs. 29-29v., 12 de enero de 1742). 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 (*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).⁵⁵

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,⁵⁶ 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 (figuras 46 y 45 respectivamente).

Se trata de dos cantorales del siglo XIX que contienen mayoritariamente textos y música para el Ordinario de la Misa. La notación

⁵⁵ 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.

⁵⁶ Una gran dificultad para el caso específico de la Catedral de Valladolid-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.

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.⁵⁷ 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 durante esa época en esta catedral, como muestran los documentos de música que se conservan en su archivo (Sitio web del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, <http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html> [Último acceso: 05.12.2020]).⁵⁸

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*

⁵⁷ 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, 2007: 660).

⁵⁸ En dicho seminario se desarrolla desde hace varios años el proceso de catalogación del repertorio musical de la Catedral Metropolitana de México.

solus Altissimus (figura 47), y en un segundo *Gloria in excelsis* del mismo cantoral está resaltado solo el nombre *Jesu Christe* (figura 48).

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* (figura 49). Predomina aquí también el uso de 3as., paralelismo que en ciertos momentos se rompe al incluir 5as. y 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.

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 solo en las palabras *in excelsis*, mientras que la línea añadida o secundaria se mueve creando intervalos diferentes que van abriendo y cerrando: 3ª, 4ª, 5ª, 4ª, 3ª, 4ª, 5ª, 4ª. 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* (figura 51) 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.

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 las polifonías de tradición oral presentes en Ostula, como el movimiento paralelo de 3as. y el empleo de la nota pedal generalmente situada en el 5° 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 polifónicos orales 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 (Castéret, 2012: 354).

El análisis de las fuentes escritas del siglo xix que presentan canto polifónico 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 (Canguilhem, 2012: 344). 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

Parece que el uso de estas técnicas de improvisación polifónica sobre el canto monódico estuvo vigente en las catedrales mexicanas aún durante el siglo xix. Son testimonio de ello tanto los cantorales mencionados como, especialmente, la copia del *Manual de 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 litúr-

gico-musical con la promulgación del *Motu proprio* “*Tra le solleccitadini*” 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 sustituyendo las viejas prácticas de canto llano —consideradas deformaciones del “verdadero” canto gregoriano— por la tradición surgida del monasterio benedictino de Solesmes para poner en marcha la renovación de la música litúrgica (Medina, 2009).

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— por 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” (Solorio Farfán y Capistrán García, 2020: 32).

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 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, con la cual se promovieron las nuevas normas y criterios para la música litúrgica.

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 y se dejaron



de lado las antiguas, que quizá aún incluían el uso del contrapunto improvisado y otros procedimientos como el fabordón. 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 oriundo de la ciudad de Morelia cuya primera etapa de sacerdocio vivió en la época preVaticano II— recuerda que hasta la década de 1960 en algunos pueblos se cantaba de memoria la *Missa De Angelis* (figura 52), la principal composición de la nueva estética impulsada por el *Motu proprio* papal (Entrevista con el Pbro. Luis Martínez Peñalosa, Puebla, marzo de 2020). 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.

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 que buscaba 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”. Además, declaran haber cuidado especialmente tres puntos:

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 (Colección de cantos sagrados populares, 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 *Missa De Angelis* (figura 52), por lo que es posible considerar que a partir de cancioneros como el mencionado esta misa en particular se difundió ampliamente incluso en ámbitos rurales como los que señala el Pbro. Martínez Peñalosa.

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 Temastián, Jalisco, con ayuda de otros sacerdotes de la Diócesis de Guadalajara (Hernández Cueva, [1959]: 5-8) (figura 54). 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.

Con base en las disposiciones de las autoridades religiosas equipadas 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, tal como ocurre actualmente.

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” (*Motu proprio Tra le sollecitudini del sumo pontífice Pío X sobre la música sagrada*, http://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html [Último acceso: 19.12.2020]). En ese sentido, la pervivencia en la actualidad de la tambora con platillo 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”. Sin embargo, existe aún el recuerdo en Ostula de que en la misa cantada solían alternarse los cantores y los minueteros que ejecutaban “pasacalles” (Entrevista con los cantores, Ostula, 7 de marzo de 2020), y aún actualmente los minueteros alternan con el canto en momentos como el canto del *Gloria in excelsis* el domingo de resurrección, 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.

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 celebrar la misa en esta lengua y, en consecuencia, alejaron de esta ceremonia a los especialistas rituales. Intentaron también los clérigos que se dejara de cantar en latín en ocasiones como las vísperas y las tercias, pero 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 (Entrevista con los cantores, marzo de 2020).

A lo largo de los capítulos anteriores y de este apartado he presentado algunos elementos históricos que motivan a reflexionar 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 protestante, 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 las transformaciones locales—.

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 que hoy pueden ser escuchados en las fiestas del año litúrgico. A continuación expondré algunos de sus elementos principales.



VI. El repertorio de
canto polifónico oral
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 divide 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 (Gutiérrez Rojas, 2013: 89).

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 encargado de la interpretación de la “música para el fandango y borrachera” que pueda ser calificado como “mariachi”, como hay en otros pueblos vecinos. En cambio, están presentes hasta dos conjuntos de minueteros (uno en Ostula y otro en la ranhería 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” (Gutiérrez Rojas, 2013: 89).

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.

Para el caso concreto de Ostula, la clasificación que yo propongo en cuanto a la música para la iglesia —parto de la propuesta de Gutiérrez Rojas, pero ofrezco más detalle tomando en cuenta los actores principales y la lengua usada— es la siguiente:

1. Cantos litúrgicos en latín: ejecutados por los cantores en vísperas, laudes o 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. *Cuicame* en lengua náhuatl: cantados por mujeres específicas asociadas a los cargos de las imágenes 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 o que son contratados por estas.⁵⁹

⁵⁹ 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: también conocidos como música de culto, ejecutados por los dos conjuntos de minueteros que existen en la comunidad.

Para efectos de la presente investigación me centraré solo 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 polifónico 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 religioso en Ostula.

Polifonías orales 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 lauretana.

El repertorio en latín es ejecutado siempre por los cantores, pues el uso de esta lengua es uno de los saberes que estos reivindican como propiedad exclusiva. Aunque no comprenden las palabras que cantan, son claramente conscientes de la importancia ritual del latín, aunque no la verbalizan.⁶⁰ De acuerdo con Jaume Ayats, este fenómeno es también característico de los Pirineos y de otros lugares

⁶⁰ Al preguntarles sobre la diferencia entre los cantos en latín y en español, simplemente respondieron que la única 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.

del área mediterránea, donde la palabra sagrada es proclamada en el marco de las ceremonias religiosas en una lengua que la comunidad no entiende y que solo es manejada por los sacerdotes y por algunos iniciados, por lo tanto es un registro de expresión más afectiva o denotativa que no enunciativa o descriptiva (Ayats, 2012: 372).

Hasta donde he podido comprobar, solo 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, aparentemente del siglo XVIII, y algunos breviarios antiguos, quizá de finales del siglo XIX y principios del XX⁶¹, 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 (Martínez Mata, s/f).

En general la estructura de las ceremonias en latín que encabezan los cantores responde a la liturgia tridentina —es decir, la que estuvo vigente a partir del Concilio de Trento celebrado entre 1545 y 1563—, aunque presenta algunas variantes. Como ejemplo repre-

⁶¹ No es fácil que los cantores muestren sus libros y “cuadernos” a otras personas, pues constituyen uno de sus elementos de propiedad exclusiva, simbolizando no solo su saber, sino su poder dentro de la comunidad.

sentativo presento el caso del Oficio de Tinieblas, cuya estructura guarda gran concordancia con la que se puede reconstruir a partir de impresos antiguos (Oficio de la Semana Santa según el Missal y Breviario Romano, 1745), así como del *Liber usualis* (1961), pero tiene también importantes diferencias con respecto de éstas, como se puede apreciar en la tabla 2. Las más notables son la omisión en la columna de Ostula de los responsorios, las lecciones y los versos de la primera parte correspondiente a los maitines —de manera que se cantan en total nueve 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 laudes en sentido estricto (doce salmos en total, con sus antífonas), omitiéndose el verso, el cántico *Benedictus* con su antífona, y las oraciones conclusivas.

Tabla 2. Comparación de la estructura del Oficio de Tinieblas en fuentes litúrgicas y en la tradición de Ostula.

<i>Liber Usualis</i> (1960)	<i>Oficio de la Semana Santa</i> (Amberes, 1754)	Ostula (2019)
<p><i>Ad Matutinum</i></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><i>Ad Matutinum</i></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><i>A Maitines</i></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>

<i>Liber Usualis (1960)</i>	<i>Oficio de la Semana Santa (Amberes, 1754)</i>	<i>Ostula (2019)</i>
<p>Verso</p> <p>Lecciones IV a VI y Resp. 4 a 6.</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>Verso</p> <p>Lecciones IV a VI y Resp. 4 a 6.</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>[Se omite el verso, las lecciones y los responsorios]</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><i>Ad Laudes</i></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><i>Ad Laudes</i></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><i>Miserere mei Deus</i></p> <p>Oración colecta.</p>	<p><i>A Laudes</i></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 <i>Miserere</i> se canta sin antífona como en el impreso de Amberes de 1750, pero al cabo de dichos 7 salmos]</p> <p><i>Ant. 6 + Salmo 2? + Ant. 6</i> <i>Ant. 7 + Salmo 21 + Ant. 7</i> <i>Ant. 8 + Salmo ? + Ant. 8</i> <i>Ant. 9 + Salmo 26 + Ant. 9</i> <i>Ant. 10 + Salmo 37 + Ant. 10</i> <i>Ant. 11 + Salmo 39? + Ant. 11</i> <i>Ant. 12 + Salmo 53? + Ant. 12</i></p> <p><i>Salmo 50. Miserere</i></p>

En las acciones rituales del Oficio de Tinieblas también existe diferencia. En la liturgia tridentina una las velas se apagaba usualmente al final de cada uno de los nueve salmos de maitines y los cinco de laudes (catorce en total) durante la repetición de la antífona. 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 doce 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 (Observación en trabajo de campo durante la Semana Santa en 2015, 2018 y 2019).⁶²

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 cabida para quince velas, en esta comunidad el tenebrario solo cuenta con espacio para trece, las cuales representan a Cristo y a sus apóstoles, como ya hemos visto.

Inmediatamente después del canto de los doce salmos, los cantores encabezan la interpretación colectiva de un alabado y algunas 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

⁶² 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.

fieles una vez que los especialistas rituales han cantado en nombre de la comunidad en la lengua ritual.

Basado en 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, que deben ser resultado de decisiones tomadas por los cantores en algún momento, muy posiblemente al margen de la opinión 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, por lo general.
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”, que es la más grave.

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 las 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 español. La pronunciación del latín se realiza a partir de la fonética del español mexicano, y en ocasiones incluso sustituyen claramente palabras en latín por español.

Es posible acceder a los ejemplos sonoros y a otros recursos audiovisuales mediante el siguiente enlace y código QR:

<https://lanmo.unam.mx/polifoniasostula/>



A continuación presento los “tonos” 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 de las polifonías ejecutadas 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.

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 como *initium* (Haberl, 1889: 124-125; Apel, 1990: 210), 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 (ver ejemplos 2, 3 y 4).

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

Sal - vum me fac De-us quo - niam in - tra-ve-runt a-quaes us-quaes a - ni-mam me - am

Último verso del salmo

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 - a

Ejemplo 1. Oficio de Tinieblas. Antífona y pimer salmo de maitines.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

Antífona

Jus - ti - fi - ce - ris, Do - mi - ne in ser - no - ni - bus tu - is, et vin - cas cum iu - di - ca - ris.

Versos del salmo

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

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 2. Oficio de Tinieblas. Antífona y primer salmo de laudes.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

Antifona

Ejemplo 3. Oficio de Tinieblas. Estructura de antifona y salmos de maitines.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

Antifona

Salmo

Versos del salmo

Último verso del salmo

Ejemplo 4. Oficio de Tinieblas. Estructura de antifona y salmos de laudes.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

Por lo que atañe a los salmos, estos 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 y otros procedimientos de improvisación polifónica presentes en el territorio que hoy ocupa México desde el periodo colonial, 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 predominante paralelismo de 3as. diatónicas entre las 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 hecho de 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 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 (Asensio, 2003: 182),⁶³ alternándose en parejas de cantores compuestas de una primera y una segunda voz —aunque antiguamente se trataba de dos coros— (Entrevista con los cantores, 20 de abril de 2019), cada uno de las cuales canta un versículo del salmo.⁶⁴

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. Esta cuerda baja un tono (fa) en el segundo hemistiquio —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 laudes (ejemplos 2 y 4), estos 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 hemistiquio, conocida como *mediatio*, y una fórmula final o *terminatio*.

⁶³ 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.

⁶⁴ A esta manera de cantar se le conoce localmente como “cuartiar”, término posiblemente relacionado con las cuartetos o estrofas que los cantores alternan con el resto de los fieles de manera responsorial cuando cantan alabados y alabanzas en español.

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 (*Liber Usualis*, 1961: 113-117; Haberl, 1889: 124-126; *Manuale chori, secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum D. Augustini*, 1650: 369-373), si bien es sabido que pocas veces existió homogeneidad a lo largo de la historia de la música litúrgica cristiana, dado que surgieron importantes variantes y muchas tradiciones locales. Por lo tanto, es posible encontrar esta misma variedad en las tradiciones de canto polifónico oral en Europa mediterránea occidental, que generalmente tampoco se apegan a las fórmulas salmódicas oficiales del canto gregoriano.

En cuanto a la duración de las sílabas-notas, en las notaciones que presento señalo con 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 como cantilación (Asensio, 2003: 170-178). 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 (Gayete, 2012).

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 otros actos devocionales como los rosarios de Cuaresma o las procesiones del viacrucis, en las que se canta el salmo *Miserere*.

En los capítulos III y IV mencioné que los cantores hablan de cierto cambio de “tono” 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.

A partir del Miércoles de Ceniza se usa el tono que presento en el ejemplo 5, especialmente en los rosarios de Cuaresma y en las procesiones de viacrucis de los cuatro primeros viernes cuaresmales. Cabe decir que se canta sin antífona. 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”.



1° hemistiquio 2° hemistiquio

Mi - se-re-re mei De - us se-cun-dum ma-gnam mi-se-ri-cor-diam tu - u - am.

1° hemistiquio

Et se-cun-dum mul-ti - tu - di-nem mi-se-ra-tio-num tua - rum

2° hemistiquio

de - le - i - ni - qui - ta - tem me - e - am.

1° hemistiquio 2° hemistiquio

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, o de Miércoles de Ceniza. Tradición oral, cantoría de Ostula.

Pero hay otros tres elementos que me interesan 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 una *cadencia típica* que identificaría al repertorio de Ostula frente a otras tradiciones de canto polifónico de tradición oral.

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 las polifonías orales de los Pirineos, y Jean-Jacques Castéret lo relaciona con polifonías medievales y con fuentes franciscanas de los siglos XVI y XVIII

(Castéret, 2012: 357). Ayats ha caracterizado el paralelismo a 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 polifónico (Ayats, 2013: 137-138). Leopoldo Flores también ha registrado algunos cantos en los que se usan 5as., paralelas en la tradición de los alabanceros de Santa Cruz Xoxotlán, Oaxaca (Flores Valenzuela, 2021: 505-507). En Ostula parece ser más bien excepcional pues hasta ahora lo he encontrado solo 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 nota 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”. A partir de la procesión de ese día, para el canto del *Miserere* se usa la fórmula salmódica que presento en el ejemplo 6, y que los cantores conocen como [*Miserere* de] Lázaro:

The image shows a musical score for the Miserere, consisting of four staves of music. The first staff is divided into two hemistichs (1º hemistiquio and 2º hemistiquio) and contains the lyrics: "Mi-se-re-re me-i De-us se-cum-dum ma-gnam mi-se-ri-cor-diam tu-am". The second staff is also divided into two hemistichs and contains: "Et se-cun-dum mul-ti-tu-di-nem mi-se-ra-tio-num tu-am". The third staff is divided into two hemistichs and contains: "De-le-i-ni-qui-ta-tem me-am". The fourth staff is divided into two hemistichs and contains: "Tenor", "Mediatio", "[Initium]", "Tenor", and "Terminatio". Red circles and brackets highlight specific musical features, such as intervals and phrasing.

Ejemplo 6. Tono de *Miserere* a partir del Viernes de Lázaro.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

Este segundo tono de *Miserere* es muy singular en su evolución modal, 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.

Este 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 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 natural 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,⁶⁵ podemos ver que el primer hemistiquio corresponde bastante bien con este; en cambio, en el segundo hemistiquio solo 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,

⁶⁵ Considerando que rara vez la tradición oral coincide completamente con la tradición gregoriana.

dado que al final regresa a la fórmula conclusiva del tono peregrino, puede interpretarse solo 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,⁶⁶ debido a la proximidad con la Semana Mayor, pero quizá también a la alusión a la resurrección de Lázaro que, como mencioné antes, se considera una prefiguración de la de Cristo.

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 (Macchiarella, 2015: 1722). 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.

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 principio y al final, y la segunda se canta sin antífona. Dado que ya me referí antes a los detalles de este tono de *Miserere*, solo quiero recalcar que, en comparación con los otros dos, este es mucho más sobrio.

⁶⁶ En la tradición eclesiástica 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.

Versos del salmo

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

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.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

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 sobrio y de ayuno de los días que conforman el Triduo Sacro.⁶⁷ 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 eclesástico que marcaba que el canto litúrgico debía ejecutarse más despacio en las fiestas y los momentos rituales más solemnes.

⁶⁷ 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. Véanse al respecto las *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* (1748: 90).

El ritmo salmódico en otros cantos del repertorio 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 mensural para los himnos y otros textos no relacionados con el canon de la misa ni de procedencia bíblica (Ayats, 2012: 371-372), en Ostula la gran mayoría de los textos en latín responden al ritmo salmódico —al menos los del repertorio para la Cuaresma y la Semana Santa—. A continuación presento algunos ejemplos.

RECITATIVOS LITÚRGICOS

En la tradición eclesiástica católica, los recitativos litúrgicos privilegian la palabra, por lo que se ajustan a ella; de acuerdo con María Concepción Peñas “responden más al carácter de lectura que al de canto” (Peñas García, 2001: 52). Willi Apel afirma que no son elementos propiamente de carácter musical, sino esencialmente textos hablados en los que la música (en este caso fórmulas muy simples) sirve como un medio para pronunciar las palabras de manera clara y audible (Apel, 1990: 203).

En el repertorio de Ostula para Semana Santa están presentes algunos recitativos litúrgicos de carácter monódico; algunos de ellos no tienen ninguna sección polifónica, como las oraciones de Viernes Santo. Otros, en cambio, tienen respuestas breves de carácter polifónico, como en las “profecías” y en los improperios. A continuación presento estos casos.

ORACIONES DE VIERNES SANTO

Estas oraciones se entonan el Viernes Santo durante la procesión del Santo Entierro, justo después de la música de gallos. La primera

oración *Respice que sumus* es entonada por uno de los cantores situado por delante de la urna, y un segundo cantor situado detrás de la urna responde *Christus factus*. Cabe señalar que he escuchado cantar estas oraciones a cualquiera de los cantores, lo que nos habla de que todos ellos comparten los saberes para hacerlo.

Como podemos ver en el ejemplo 8, se trata de recitativos monódicos. Las dos oraciones inician directamente en el *tenor* de recitación (la bemol en este caso), sin fórmula inicial; las pausas intermedias se marcan simplemente alargando la nota final, pero en ocasiones se realiza una especie de cadencia media, como al final de la segunda frase en la oración *Respice que sumus*. Las dos oraciones cierran con la misma *terminatio*.

Cantor 1

Res - pi - ce que su - mos Do - mi - ne su - per hanc fa - mi - liam tu - am.

Pro-que Do-mi-nus nos-ter Je-sum Chri-tus non du-vi-ta-bit ma-ni-bus tra-di-no-ce-tium.

Et cru - cis su - bi - re - - - - - tor - men - - - - - tum.

Cantor 2

Chris - tus fac-tus est pro no-bis o - be-diens us-que ad mor-ten,mor-ten au-tem cru-cis.

Pro - pter quod et De - us e - xal - ta - bit i - lum et de - dit i - le - no - men.

Quod es su - per om - ne no - - - - - men.

Ejemplo 8. Oraciones de Viernes Santo. Tradición oral, cantoría de Ostula.

LAS PROFECÍAS

Como vimos en el capítulo IV, las “profecías” se cantan en la mañana del Viernes Santo, así como en la noche del Sábado Santo. Como también mencioné, en estricto sentido no se trata de las profecías que en la liturgia oficial son las lecturas del Antiguo Testamento que narran la historia sagrada a partir de la creación, y que son presentadas como el antecedente de la vida, muerte y resurrección de Cristo. Aquí presento como ejemplo la primera de las “profecías” que se canta por la mañana del Viernes Santo, hacia las 05:00 de la mañana. En la liturgia tridentina oficial estos textos son las admoniciones que formaban parte de la misa de viernes santo, y se rezaban o cantaban después de la pasión.

Como podemos observar en el ejemplo 9, en la primera parte de la oración el cantor solista entra directamente sobre la cuerda de recitación, en este caso en la nota re, sin *initium*. Cada final de frase es marcado con una cadencia descendente en intervalo de 4^a, y en la última de las frases del texto se emplea una fórmula más adornada —a manera de *terminatio*—, con un pequeño ascenso a la nota mi, y luego descendiendo por grado conjunto desde el re hasta el la. Las únicas notas que se alargan de manera evidente son las del inicio de frase, y las de las cadencias de final de frase; las demás, en realidad no tienen exactamente la misma duración, sino que se ajustan según la lógica salmódica de la que tratamos en el apartado anterior.

Después de la primera parte de cada una de las oraciones, el cantor solista canta “*Oremus, flectamus genua*” (‘oremos, hinquemos las rodillas’) terminando en la misma cadencia final o *terminatio* con la que concluye el texto precedente, y en seguida los cantores presentes cantan a dos partes, en paralelismo de 3as., la palabra *levate* (‘levantaos’). Aunque los cantores de Ostula no lo tienen presente desde un punto de vista emic, quiero hacer notar que la cadencia descendente coincide con la indicación “hinquemos las rodillas”, y que la respuesta,

con dibujo más bien ascendente, corresponde con la indicación “levantaos”. Parece haber aquí una intención retórica que señalo desde la perspectiva etic, ya que al menos la fórmula de la respuesta tiene cierta correspondencia con la que aparece en algunos libros litúrgicos anteriores a la reforma litúrgica del Vaticano II (Ordo Maioris Hebdomadae, 1956: 85).

Solista

O - re - mus, di - lec - ti - ssi - mi no - bis pro E - ccle - sia sanc - ta De - i;

ut cam De - us et Do - mi - nus nos - ter pa - ci - fi - ca - re, a - du - na - re, et cus - to - di - re dig - ne - tur to - to

or - be te - rra - rum: su - bji - ciens ei prin - ci - pa - tus et po - tes - ta - tes;

det - que no - bis quie - tam et tran - qui - lam vi - tam de - gen - ti - bus glo - ri - fi - ca - re De - um Pa - trem om - ni - po - ten - tem.

Coro

O - re - mus flec - ta - mus ge - nua. Le - va - te.

Solista

Om - ni sem - pi - ter - ni De - us, qui glo - riam tuam om - ni - bus in Chris - to gen - ti - bus re - ve - las - ti

cus - to - di - o - pe - ra mi - se - ri - cor - die tu - e; ut E - ccle - sia tu - a to - to - or - be di - fu - sa es - ta - bi - li - fi - de

in con - fe - sio - ne tui no - mi - nis per - se - ve - ret per Do - mi - num nos - trum.

Ejemplo 9. Primera “Profecía” (admonición), Viernes Santo.

Tradición oral, cantoría de Ostula.

La segunda parte de la oración se canta en un tono distinto al de la primera.⁶⁸ Comienza con una fórmula ascendente (*initium*) por grado conjunto que va desde la nota la hasta el re, que también aquí es la cuerda de recitación. En adelante, cada principio de frase cuenta con una fórmula inicial, y al final hay una fórmula conclusiva o *terminatio* que baja de nuevo a la nota la.

ECCE LIGNUM CRUCIS

El *Ecce lignum crucis* se canta también el Viernes Santo por la mañana, al final de las “profecías”. En la liturgia tridentina 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* (‘donde estuvo suspendida la salud del mundo’). Por su parte la expresión *venite adoremus* es la respuesta que dan los fieles —o los cantores en nombre de estos— sumándose a dicha adoración, por lo que en Ostula se canta a dos partes (ver ejemplo 10).

En este caso el solista —don Celerino— entona cuatro 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 adoremus” (en ocasiones la cantan en latín y otras veces en español) que se canta monódicamente la primera y la tercera vez, y a dos partes en estricto paralelismo de terceras la segunda y la cuarta. Tanto la invitación como la respuesta inician directamente en una cuerda de recitación que se mantiene

⁶⁸ En la liturgia tridentina vigente en la década de 1950, la primera parte de la oración era cantada por el sacerdote celebrante “en tono de prefacio”, mientras que la segunda parte se cantaba “en tono de oraciones de misa ferial” (Véase *Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua*, 1888: 365).

por un periodo muy corto —solo 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 de 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 (Apel, 1990: 204-205). De allí que el *Ecce lignum crucis* de Ostula termine con una inflexión descendente, en este caso en un intervalo de 4ª.

The image displays a musical score for the Gregorian chant "Ecce lignum crucis" in two parts: Solista (Soloist) and Coro (Chorus). The score is presented in four staves, alternating between the two parts. Each staff shows the melody on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor). The lyrics are written below the notes: "Ec - ce li - gnum cru - cis. Ve - ni - te a - do - re - mus." The Solista parts feature a single melodic line with a final descending inflection. The Coro parts feature a multi-measure rest followed by a chordal accompaniment, with a final descending inflection. The lyrics are hyphenated to indicate syllable placement across notes.

Ejemplo 10. *Ecce lignum crucis*. Tradición oral, cantoría de Ostula.

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 las siguientes dos repeticiones la cuerda de recitación va subiendo un

tono,⁶⁹ de manera que la primera reiteración se realiza sobre la cuerda en sol, y la segunda en la. La singularidad del *Ecce lignum crucis* de Ostula radica en que hay una cuarta y última repetición, que en este caso desciende nuevamente a sol.

IMPROPERIOS

Después del *Ecce lignum* en Ostula se cantan los improperios, que en la liturgia oficial también forman parte de la adoración de la Santa Cruz. Según algunos manuales de finales del siglo XIX, se trata de “amorosas quejas que el Señor dirige al pueblo judaico por la ingratitud con que correspondió a sus muchos y grandes beneficios” (Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 378). Como podemos ver en el ejemplo 11, con los textos de los improperios que entona monódicamente el cantor solista, se intercalan invocaciones en griego que los demás cantores cantan a dos partes: *Agios o Theos* (‘Santo Dios’), *Agios ischyros* (‘Santo Fuerte’), *Agios athanatos eleison imas* (‘Santo Inmortal, ten misericordia de nosotros’).

En el tono de los improperios la cuerda de recitación es la nota fa, aunque en algunas de las frases no hay espacio suficiente para que sea evidente. En todas las frases hay un breve *initium* que consiste en una simple inflexión del fa inicial hacia el re, luego se regresa inmediatamente a la cuerda de recitación. Resulta interesante que tanto las entonaciones monódicas como las respuestas polifónicas tienen *terminatio* o fórmula conclusiva semejante a la de los salmos del Oficio de Tinieblas (ver ejemplos 1 al 4).

⁶⁹ En el *Graduale simplex*, por ejemplo, esta 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*, 2007: 140).

The image displays a musical score for Improperios, featuring two parts: Cantor and Cantoría. The score is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Latin and are written below the notes. The Cantoría part is marked with a double bar line and a repeat sign, indicating a repeated section. The lyrics are: Po - pu - le me - us. A - gios o The - os. Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi mi, e - du - xi te de Te - rra Ae - gy - pte pa - ras - ti cru - cem Sal - va - to - re tu. A - gios o The - os. Sanc - tus De - us. A - gios is - chy - ros. Sanc - tus for - tis. A - gios a - tha - na - tos e - lei - son i - mas. Sanc - tus in - mor - ta - les mi - se - re - re no - bis.

Ejemplo 11. Improperios. Tradición oral, cantoría de Ostula.

Como mencioné en el capítulo IV, con el mismo tono de los improperios, como si se tratase del mismo grupo de oraciones, se canta un fragmento del salmo 66 y el himno *Pange lingua* entre cuyas estrofas se intercalan las respuestas “*Cruz fidelis*” y “*Dulce lignum*”, alternadamente. Quiero hacer notar la presencia del himno eucarístico *Pange lingua* en este momento del Viernes Santo, porque constituye una liga con los rituales de la fiesta de *Corpus Christi*, cuando este mismo himno cumple un papel muy destacado

LETANÍAS

La letanía es un género litúrgico-musical surgido en Antioquía en el tiempo de San Juan Crisóstomo (ss. IV-V) como una forma de diálogo entre los fieles y el ámbito sagrado. De acuerdo con David Andrés Fernández puede definirse como “una fórmula de plegaria colectiva,

sencilla y popular” en la cual —en el tiempo de la Iglesia primitiva— los diáconos o lectores enumeraban una serie de peticiones, a las cuales el pueblo respondía con una palabra de súplica: “*Kyrie eleison; Miserere nobis; Te rogamos, audi nos*, o semejantes” (Andrés Fernández, 2014: 110). A diferencia de las “profecías” e improperios, en los cuales las respuestas polifónicas solo son asumidas por los cantores, en el caso de las letanías toda la comunidad responde. En Ostula se cantan dos letanías durante la Semana Santa: la letanía lauretana y la de los santos. A continuación ofrezco algunos detalles sobre ambas.

La letanía de los santos

Surgida en los primeros siglos del cristianismo, se trata de una letanía en la que se invocan los nombres de cada uno de los santos de la Iglesia Universal —aunque en cada lugar pueden nombrarse santos locales—, a quienes se ruega por su intercesión. El celebrante o el diácono —en Ostula, los cantores— invocan los nombres de los santos, y el pueblo responde *Ora(te) pro nobis* (‘rogad por nosotros’); después de los nombres de los santos, sigue una serie de “intercesiones de petición contra calamidades morales o físicas que son contestadas con las súplicas *Libera nos Domine* o *Te rogamus, audi nos*” (‘Líbranos, Señor’; ‘Te rogamos, óyenos’) (Andrés Fernández, 2014: 111-112). Al principio y al final de la letanía se cantan las triples repeticiones de la fórmula litánica *Kyrie eleison / Christe eleison / Kyrie eleison* (‘Señor, ten piedad / Cristo, ten piedad / Señor, ten piedad’), y “cierran las letanías una *conclusio* que comprende, entre otros, un *Agnus Dei*, un *Pater Noster* y la oración que proceda” (Andrés Fernández, 2014: 112).

En la liturgia oficial tridentina la letanía de los santos se cantaba en ocasiones muy solemnes como la Vigilia pascual, las dedicaciones de templos, la ordenación de nuevos ministros o las nuevas canonizaciones de santos. En Ostula, esta letanía se canta el 1 de noviembre,

en la fiesta de Todos los Santos, así como en la noche del Sábado Santo, después de las “profecías” y antes de las “vísperas”.

Como adelanté en el capítulo IV, el canto de la letanía es en esta ocasión respaldado por el conjunto de minueteros o música de culto, quienes se sitúan en el presbiterio al pie del altar mayor, a espaldas de los cantores. En el ejemplo 12 solo he incluido las partes de los cantores, omitiendo el acompañamiento de los minueteros.

El violín dobla la 1ª voz —la cuerda de recitación es la nota sol en la primera parte— a la octava superior, mientras que la vihuela —y la guitarra de golpe, si la hay— proporciona un acompañamiento armónico al canto, tocando acordes de tónica y dominante (sol y re), siguiendo un pulso binario que es remarcado por las percusiones, pero que no siempre coincide o empata con el ritmo del canto.

En cuanto al canto, también es notorio cierto pulso binario sobre todo en la primera parte, aunque no se ajusta a la medida de compás por el variable número de sílabas-notas que puede haber en cada invocación o respuesta. La letanía de los santos de Ostula es silábica, pero en ciertas frases presenta grupos de dos y tres notas, así como melismas de hasta cinco notas sobre todo al concluir los *Agnus Dei* al final de la letanía.

Las invocaciones son cantadas por un par de cantores, y las respuestas por otros dos cantores, además del resto de los fieles. Tanto la invocación como la respuesta se cantan a dos partes, en estricto paralelismo de 3as., salvo muy ocasionales intervalos diferentes.

Aunque la 1ª voz no coincide plenamente con la melodía gregoriana más conocida para el canto de la letanía de los santos (ejemplo 13), sí se puede encontrar cierta semejanza. En la letanía gregoriana las invocaciones comienzan directamente en la cuerda de recitación, en la nota do, y en la letanía de Ostula las invocaciones también comienzan en la cuerda de recitación, en este caso en sol. En la letanía gregoriana la invocación termina con una cadencia formada

por la nota inmediata superior (re) y la nota inmediata inferior (si), mientras que en Ostula finaliza con una cadencia más adornada, pero cuyas últimas notas también son la inmediata superior (la) y la inmediata inferior (fa); en cuanto a las respuestas “*Miserere nobis*” y “*ora pro nobis*”, prácticamente tienen el mismo dibujo melódico en la letanía gregoriana y en la de Ostula, salvo porque la primera comienza en la nota si, donde había terminado la invocación, mientras que en Ostula la respuesta inicia de nuevo sobre la cuerda de recitación (sol) (ver ejemplos 12 y 13).

Cantores Comunidad Cantores Comunidad
 Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son.

Cantores Comunidad Cantores Comunidad
 Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Chris - te au - di nos. Chris - te au - di nos.

Cantores Comunidad Cantores Comunidad
 Chris - te e - xau - di nos. Chris - te e - xau - di nos. Pa - ter de ce - li De - o. mi - se - re - re no - bis.

Cantores Comunidad Cantores Comunidad
 Fi - li Re - den - tor mun - di De - us. mi - se - re - re no - bis. Es - pi - ri - tu San - to De - us. mi - se - re - re no - bis.

Cantores Comunidad Cantores Comunidad
 Sanc - ta Tri - ni - tat u - no De - o. mi - se - re - re no - bis. Sanc - ta Ma - ri - a. o - ra pro - no - bis...

Cantores Comunidad
 Om - nes sanc - ti De - o. E - xau - di nos Do - mi - ne.

Cantores Comunidad
 Pro - pi - cius es - to. Par - ce mi - hi Do - mi - ne.

Cantores Comunidad
 Pro - pi - cius es - to. E - xau - di nos Do - mi - ne.

Cantores Comunidad

Ab om - ni ma - lo. Li - be - ra nos Do - mi - ne.

Cantores Comunidad

Ab om - ni pe - ca - to. Li - be - ra nos Do - mi - ne...

Cantores Comunidad

Ag - nus De - i qui to - llis pe - ca - ta mun - di, Par - ce no - bis Do - mi - ne

Cantores Comunidad

Ag - nus De - i qui to - llis pe - ca - ta mun - di. E - xau - di nos Do - mi - ne.

Cantores Comunidad

Ag - nus De - i qui to - llis pe - ca - ta mun - di. E - xau - di nos Do - mi - ne.

Ejemplo 12. Letanía de los santos. Tradición oral, cantoría de Ostula.

The first part of the Litany 776w

Pá-ter de caé- lis, Dé-us, mi-se-ré-re nóbis.
 Fíli Redémptor mún-di, Dé-us, mi-se-ré-re nóbis.
 Spíri- tus Sán-cte, Dé-us, mi-se-ré-re nóbis.
 Sáncta Trínitas, únus Dé-us, mi-se-ré-re nóbis.

Sáncta Ma-rí- a, óra pro nóbis.
 Sáncta Dé- i Gé-nitrix, óra pro nóbis.
 Sáncta Vírgo vírginum, óra pro nóbis.
 Sáncte Mícha-ël, óra pro nóbis.
 Sáncte Gábri-el, óra pro nóbis.
 Sáncte Rápha-ël, óra pro nóbis.

Ejemplo 13. Letanía de los santos (fragmento) (Liber Usualis, 1961: 776w).

La letanía lauretana

Las letanías de la Virgen se originaron en el siglo XII, cuando la Iglesia promovió de manera notable el culto mariano, incluso casi equiparando a María con Cristo, en calidad de corredentora del ser humano. Hubo varios tipos de rezo litánico dirigido a la Virgen, pero al cabo del tiempo prevaleció el lauretano, que se llamó de esa forma porque según la tradición surgió en el siglo XVI en la Santa Casa de Loreto, en Italia. Aunque, según las investigaciones, el manuscrito más antiguo conocido que contiene la versión más cercana a la forma actual de estas letanías se encuentra en la Biblioteca de París y data del siglo XII (Bastero de Eleizalde, 2004: 1357).

Con apoyo de los papas Clemente VIII y Paulo V se convirtió en el rezo oficial dirigido a la Virgen María, y fue promovido por distintos sectores de la Iglesia. El Concilio de Trento también fue determinante para que la letanía lauretana se convirtiera en la única de carácter mariano autorizada en el mundo católico, aprobada oficialmente por Sixto V mediante la Bula *Reddituri* del 11 de julio de 1587 (Bastero de Eleizalde, 2004: 1360).

En Ostula la letanía lauretana se canta en varias ocasiones, especialmente en la temporada cercana a la fiesta patronal en el mes de diciembre cuando, como mencioné antes, se da otro de los tiempos de mayor densidad ritual por la celebración de las tres advocaciones marianas principales: la Virgen de Guadalupe, la Inmaculada Concepción y la Dolorosa. En la Cuaresma y Semana Santa también se canta en el marco de las procesiones, en este caso las de los viernes cuaresmales y la del miércoles santo, en las que las mujeres cargan las imágenes de la Virgen de los Dolores y la Virgen del Santo Niño de Atocha, detrás de la procesión del viacrucis en la que llevan a los cristos. En estas pequeñas procesiones marianas, como indiqué, la letanía lauretana se canta al término del rezo del rosario. Los dos cantores que acompañan estas procesiones entonan las invocaciones a la

Virgen, a dos partes, mientras que la comunidad responde con las mismas dos partes y con duplicaciones ocasionales a la 8ª.

Como muestra el ejemplo 14, son fórmulas muy cortas y repetitivas, lo que facilita la memorización y repetición por parte de toda la comunidad. Pero como podemos ver, en este caso el paralelismo de 3as. no es estricto, especialmente al final de la fórmula cuando se presenta un grupo de tres notas en las que el paralelismo es de 4as., aunque cierra en 3ª. Cabe señalar que la comunidad canta sin problemas estas 4as.

Otro elemento que resulta muy interesante en esta letanía es la ambigüedad del fa en la voz superior, que en la fórmula inicial mi-fa-sol suena cercano al fa natural, mientras que en la segunda parte está más cerca del fa#; la ambigüedad resulta más desconcertante porque en algunas frases claramente se canta sol en lugar del fa#. Esta ambigüedad resulta evidente cuando cantan los cantores, quienes tienen un mayor grado de especialización, pero es interesante escuchar a veces simultáneamente el fa# y el sol cuando responde la comunidad. El juego entre el fa# y el sol en esta pieza recuerda a la cromatización que se presenta en el tono del salmo *Miserere* del Viernes de Lázaro que presenté líneas atrás (ejemplo 6).

En la parte que corresponde a las invocaciones de María, los cantores agrupan tres de ellas en cada oportunidad: *Santa Maria, Santa Dei Genitrix, Santa Virgo Virginum / Mater Christi, Mater Divina Gratiae, Mater Purissima*, etcétera. En estas ocasiones, que contienen frases más largas, es donde se pueden identificar dos cuerdas de recitación, como vimos para el caso de los salmos más arriba. Si las analizamos a la manera de los tonos salmódicos, en este caso encontramos un *initium* que parte de la nota do y conduce a la primera cuerda de recitación en mi; después un descenso de nuevo a la nota do, que prepara para la segunda cuerda en re, para llegar a la fórmula conclusiva o

terminatio que está presente a lo largo de toda la letanía (re-mi-re-do, con la segunda voz en sol-la-sol-mi). (Ejemplo 14)

The musical score is presented in nine systems, each with two staves: 'Cantor' on the left and 'Comunidad' on the right. The lyrics are in Spanish and correspond to the Kyrie eleison and the Credo. Red circles and lines are drawn over the notes to highlight a specific melodic pattern, the *terminatio* (re-mi-re-do), which is noted as being present throughout the entire litany. The lyrics are as follows:

Cantor Comunidad
Ky - - - rie e - lei - - - son. Ky - - - rie e - lei - - - son.

Cantor Comunidad
Chris - - - te e - lei - - - son. Chris - - - te e - lei - - - son.

Cantor Comunidad
Ky - - - rie e - lei - - - son. Ky - - - rie e - lei - - - son.

Cantor Comunidad
Chris - te au - di nos, Chris - te au - di nos,

Cantor Comunidad
Chris - te e - xau di nos, Chris - te e - xau di nos,

Cantor Comunidad
Pa - ter de ce - lis De - - - us. Mi - se - re - re no - bis.

Cantor Comunidad
Fi - lio re - den - tor mun - di De - - - us Mi - se - re - re no - bis.

Cantor Comunidad
Es - pi - ri - tu Sanc - ti De - - - us. Mi - se - re - re no - bis.

Cantor Comunidad
San - ta Tri - ni - tat u - nus_ De - - - us. Mi - se - re - re no - bis.

Cantor Comunidad
San - ta Ma - ri - a, San - ta Dei Ge - ni - trix, San - ta Vir - go vir - gi - num. O - ra pro no - bis.

Cantor Comunidad

Ma - ter Chris - ti, Ma - ter Di - vi - na Gra - tie, Ma - ter Pu - ri - si - ma. O - ra pro no - bis.

Cantor Comunidad

A - gnus De - i qui to - llis pe - ca - ta mun - di. Par - ce no - bis, Do - mi - ne.

Cantor Comunidad

A - gnus De - i qui to - llis pe - ca - ta mun - di. E - xau - di nos, Do - mi - ne.

Cantor Comunidad

A - gnus De - i qui to - llis pe - ca - ta mun - di. Mi - se - re - re no - bis.

Ejemplo 14. Letanía lauretana. Tradición oral, cantoría de Ostula.

HIMNOS Y SECUENCIAS

En Ostula también se cantan 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 (Ayats, 2012: 371). Para el caso de Ostula, presentaré algunos ejemplos: el *Stabat Mater*, el *Pange lingua* y el *Vexilla Regis*. Estos ejemplos permiten observar que, a pesar de la regularidad de 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 la 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:

<i>Stabat Mater dolorosa</i>	(8)	(a)
<i>Juxta Crucem lacrimosa</i>	(8)	(a)
<i>Dum pendebat Filius.</i>	(7)	(b)
<i>Cujus animam gementem</i>	(8)	(c)
<i>Contristatam et dolentem</i>	(8)	(c)
<i>Pertransiuit gladius.</i>	(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 15.

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, Con-tris-tá-tam et do-léntem Per-transí-vit glá-di- us.

Ejemplo 15. *Stabat Mater* tomado de <http://gregorian-chant-hymns.com/hymns-2/stabat-mater.html> [Último acceso: 06.01.2021].

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* (ejemplo 16) que en la liturgia oficial es el tracto de la misa del Viernes de Dolores (*Liber Usualis*, 1961: 1634-1634v.), pero en Ostula es concebido como parte del “tono” 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.

El *Stabat Sancta María* 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 o *terminatio* 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.

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 16. *Stabat Sancta Maria*. Tradición oral, cantoría de Ostula.

Al terminar la segunda frase del *Stabat Sancta Maria* comienza el *Stabat Mater* (ejemplo 17). En cuanto a la forma musical de este último, sería la siguiente: A-B-A'-A-B-A'. Como se puede ver, contrasta y a la vez encaja con la forma literaria del ejemplo 11 que, como vimos, es a-a-b-c-c-b.

La ejecución de esta pieza es antifonal y funciona por tercetos, cantados por cada pareja de 1ª y 2ª voz. Se alterna el canto polifónico 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.

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 - di - us.

Ejemplo 17. *Stabat Mater* procesional. Tradición oral, cantoría de Ostula.

Entre los elementos interesantes que contiene esta pieza está el uso de cuartas paralelas en la sección A, que también es excepcional. Cabe destacar asimismo el uso de lo que he llamado 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 solo 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* (ejemplo 18) solo se usa en dos momentos muy concretos que revisten gran solemnidad y emotividad —quizá por ello los cantores le denominan tono de himno—: 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 solo se canta la primera estrofa del texto (dos tercetos). El otro momento es

a la mitad de la procesión de viacrucis de la noche del jueves santo, cuando esta versión del *Stabat Mater* se canta en honor de la imagen de la Virgen Dolorosa.

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 más de una cuerda de recitación. 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 solo a diferente altura.

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.

Ejemplo 18. *Stabat Mater* solemne o tono de himno.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

Otro elemento que me interesa destacar es el uso retórico del recurso polifónico, 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” (Macchiarella, 2015: 1724-1725).

Vexilla Regis

Este himno fue compuesto por Venancio Fortunato en la segunda mitad del siglo VI en honor del *Lignum crucis*, es decir, el trozo de la cruz de Cristo encontrado por Santa Elena, según la tradición. Pertenece a la liturgia de las vísperas del tiempo de Pasión (*Himnos del Breviario Romano*, 1952: 18-19 y 82-83). Según los manuales en uso a fines del siglo XIX, este himno se cantaba en la procesión que tenía lugar el Viernes Santo después de la adoración de la cruz (*Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua*, 1888: 387-390). En la Catedral de Morelia, como indiqué en el capítulo IV, este himno se cantaba durante la ceremonia conocida como La Señá (La gran ceremonia de La Señá en la Catedral de Morelia, 1893). En Ostula, este himno se canta el Viernes Santo por la mañana, después de las “profecías”, mientras se lleva a cabo el enarbolamiento de la cruz; asimismo se canta al término de la procesión del Santo Entierro, en la noche del propio Viernes Santo.

En cuanto a su forma poética, el texto del *Vexilla Regis* consiste en “siete cuartetos de dímetros yámbicos, siguiendo el esquema de los *Himnos* de San Ambrosio”. Si lo analizamos con los criterios que empleamos para el *Stabat Mater*, tenemos que su texto es estrófico, formado por

cuartetos de versos octosílabos. La rima es en este caso asonante y responde al siguiente esquema: a-a-b-b. Presento aquí la primera estrofa, donde señalo el número de sílabas y la rima:

<i>Vexilla Regis prodeunt</i>	(8)	(a)
<i>Fulget crucis mysterium</i>	(8)	(a)
<i>Quo carne carnis conditor</i>	(8)	(b)
<i>Suspensus est patibulo</i>	(8)	(b)

A nivel musical, en la versión gregoriana consignada en el *Liber Usualis*, la forma es la siguiente: A-B-C-D, como puede verse en el ejemplo 19.

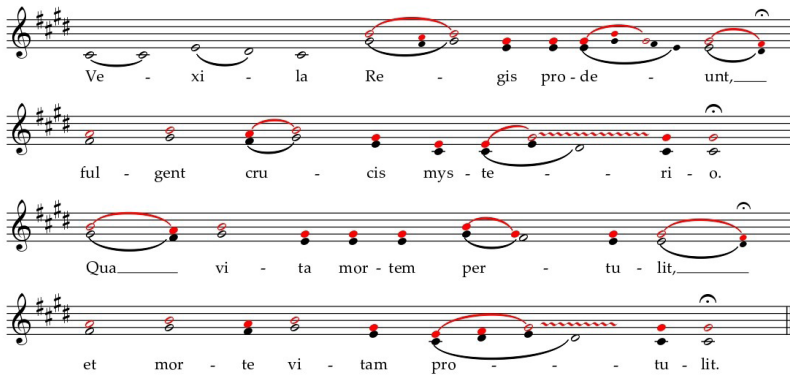
39 VEXILLA REGIS PRODEUNT
AD VESPERAS

V Ex il la re- gis pród e unt, fulget crucis mysté-
 ri- um, quo carne carnis cóndi tor suspén- sus est pa-
 tíbu- lo; 2. Quo, vulnerá- tus in- super mucróne di- ro
 lánce- æ, ut nos lavá- ret crími- ne, ma- ná- vit unda
 et sán- gui- ne. 3. Arbor decóra et fúl- gida, ornáta re-
 gis púrpu- ra, e- lécta digno sti- pi- te tam sanc- ta mem-
 bra tánge- re! 4. Be- á- ta, cu- ius bráchi- is sæcli pe-



Ejemplo 19. *Vexilla Regis* tomado de <https://venantiusfortunatus.wordpress.com/2012/10/28/himno-vexilla-regis/> [Útimo acceso: 21.09.2022].

En esta pieza (ejemplo 20) también predomina el paralelismo estricto de 3as., que se rompe solo al final de B y B', cuando se presenta la cadencia típica con terminación en 5ª vacía.



Ejemplo 20. *Vexilla Regis*. Tradición oral, cantoría de Ostula.

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 dogma de la transubstanciación.

Al igual que el *Stabat Mater* y el *Vexilla Regis*, 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 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 (ejemplo 21) 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, mientras se toca por primera vez el *teponaztli*.

Ejemplo 21. *Pange lingua* de laudes o tercia, Jueves de Corpus.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

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, contruidos de manera predominante sobre modos que aluden a esa sensación (modo de re, en general)—, el *Pange lingua* aporta un efecto diferente, de júbilo, al estar construido 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.

El segundo “tono” de *Pange lingua* es el más solemne (ejemplo 22). Se canta desde el coro por la tarde del mismo Jueves de Corpus, mientras se toca por segunda vez el *teponaztli* 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 de manera definitiva y termina el tiempo cuaresmal de tristeza y penitencia.

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 22. *Pange lingua* solemne, Oficio del Jueves de Corpus.
 Tradición oral, cantoría de Ostula.

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 Corpus o 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*.

SALVE REGINA

Por su importancia en el marco del ritual de Semana Santa en Ostula, presento el caso de la *Salve*. Se trata de una antifona aparentemente compuesta en el siglo XII, sin autoría definida, aunque se ha atribuido a varios personajes, entre ellos a San Bernardo de Claraval. Entre los siglos XII y XVII se usó como antifona solemne para el cántico *Magnificat* en fiestas marianas como la de la Purificación, la Anunciación y la Natividad, así como para el cántico *Benedictus* de las laudes de la fiesta de la Asunción (Henry, 1912).

En Ostula, la *Salve Regina* (ejemplo 23) se canta hacia el final de la procesión del Domingo de Resurrección, en el momento en el que se encuentran los dos contingentes procesionantes. Uno de los cantores la entona a una sola voz (monódicamente), y solo la respuesta “*Et digne officiamur promissionibus Christi*” es polifónica, y la canta el resto de los cantores. En este caso el paralelismo es estricto en 3as.

En esta pieza es notorio cierto pulso ternario, pero no se ajusta exactamente a la medida de compás, puesto que hay frases en las que se acomoda un mayor número de sílabas-notas, o ciertas notas que se alargan sobre todo al principio y final de las frases —como en el ritmo salmódico del que hemos venido hablando—, interrumpiendo el pulso ternario.

Quiero hacer notar también la entonación *Salve* —al inicio de la pieza—, pues pareciera una elaboración muy adornada de aquella que corresponde a la versión gregoriana más conocida. Como podemos ver en el ejemplo 24, la entonación de la *Salve* contenida en el *Liber Usualis* comienza en la, hace una inflexión al sol y retorna a la, para finalizar dando un salto descendente de 5ª hasta el re. En Ostula esta entonación comienza en la nota fa, que es reiterada tres veces, adornada con otras notas, finalizando también con un salto descendente de 5ª, en este caso hasta el si.

Sal - ve - ve. Sal - ve Re - gi - na, Ma - ter mi - se - ri - cor - die, vi - te dul - ce - do,
et es - pes nos - tra Sal - ve. A ti cla - ma - mos, a ti cla - ma - mos,
e - xu - les fi - li he - ve. Ad te sus - pi - ra - mos, ge - men - tes et flen - tes,
in hac la - cri - ma - rum va - lle. E - sa er - go ad - vo - ca - ta nos - tra, i - llos tuos mi - se - ri - cor - des,
o - cu - los ad nos con - ver - te - re. Et Je - sum be - ne - dic - tum, fruc - ton ven - tris tui
no - bis post hanc e - xi - lium. Os - ten - de, O cle - mens, O pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a.
Os - ten - de, O cle - mens, O pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a.
O - ra pro no - bis san - ta dei Gé - ni - trix
Et dig - ne o - fi - cia - mur pro - mi - sió - ni - bus Chris - ti.

Ejemplo 23. *Salve Regina*. Tradición oral, cantoría de Ostula.



Ejemplo 24. *Salve Regina* (fragmento) (Liber Usualis, 1961: 276).

NOS AUTEM, KYRIES Y GLORIA, O LA FÓRMULA

PARA ABRIR Y CERRAR LA GLORIA

Como señalé, a partir de la implementación de las reformas litúrgicas derivadas del Concilio Vaticano II, en Ostula se dejó de cantar la misa en latín durante la década de 1970. Sin embargo, encontramos algunos restos de esta ceremonia litúrgica como esta fórmula, en la que sucede una especie de síntesis de la misa del Jueves Santo, y de la misa que se celebra en la noche del Sábado Santo, que aún en la liturgia oficial actual se concibe como el momento en que se abre la gloria por la resurrección de Jesucristo.

El canto conocido como *Nos autem gloriari* es el *introito* de la misa del Jueves Santo (*Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua*, 1888: 241; Hiley, 1993: 409). En seguida se canta el *Kyrie eleison*, que forma parte del ordinario de la misa; y finalmente el *Gloria in excelsis*, que también forma parte del ordinario, y que marca el momento preciso en el que se cierra y luego se abre la gloria.

En la liturgia oficial tridentina se acostumbraba lo siguiente: “Al entonar el *Gloria in excelsis Deo*, se tocan las campanas y el órgano, y acabado aquel, no vuelven a tocarse hasta el sábado santo, haciéndose uso de las matracas en lugar de la campanilla” (, 1888: 242). En Ostula, el cierre de la gloria se da por la mañana del Jueves Santo al término del canto de la tercia. Al iniciar el *Nos autem* comienzan a tocar al interior del templo las campanillas de los cargueros y

servidores del templo; cuando inician los *Kyries*, al sonido de las campanillas se suma el de las campanas de la espadaña del templo; el sonido de todas las campanas se mantiene al iniciar el *Gloria in excelsis*, pero al llegar a la frase *Gracias agimus tibi* las campanas cesan y comienzan a sonar las matracas. Simbólicamente en ese momento se cierra la gloria.

En cuanto a la apertura de la gloria, en la liturgia tridentina se daba en la misa de la noche del Sábado Santo, después de la bendición del Fuego Nuevo, las profecías y la bendición del agua bautismal. Al término de esta última, se acostumbraba lo siguiente: “En seguida el coro entona los *Kyries*, con mucha solemnidad, sale el celebrante con los ministros de la sacristía [...] y empieza la misa como es costumbre. Concluidos los *Kyries* por el coro, y puesto el sacerdote en medio del altar, entona solemnemente el *Gloria*, en cuyo acto se toca el órgano y todas las campanillas...” (*Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua*, 1888: 512). En Ostula, después del canto de las “profecías” y de las vísperas, los cantores hacen una pausa hasta que el reloj marque la media noche. En ese momento inicia el canto del *Nos autem*, seguido de los *Kyries*, mientras suenan las matracas; pero al iniciar el canto del *Gloria in excelsis*, las matracas cesan y comienzan a sonar las campanillas y las campanas del templo, marcando un sentido inverso al que relaté para el Jueves Santo, pues este momento significa que la gloria se abre. El mismo sentido tiene cantar de nuevo esta fórmula el Jueves de Corpus por la tarde, pero en ese caso no suenan las campanas sino después, cuando se canta el himno *Pange lingua*, mientras se toca también el *teponaztli*, como mencioné antes; aquí la fórmula de apertura de la gloria remarcaría la idea de que es hasta ese momento que la Cuaresma finaliza, según la concepción emic de los cantores y de los pobladores de Ostula.

De acuerdo con David Hiley, los textos de los introitos son esencialmente versos de salmos; por esa razón, la estructura melódica

es también una fórmula recitativa (Hiley, 1993: 228). El texto del introito *Nos autem* no está tomado de los salmos, sino del libro de los Gálatas, 6: 14. Sin embargo, en el ejemplo de Ostula (ejemplo 25) es posible ver también la estructura a manera de tono salmódico. La forma musical de esta pieza es A-A-B-A-B'.

En la parte A, el *initium* es marcado con una simple inflexión de la nota sol a la 3ª inferior (mi) para regresar al *tenor* (sol); una suerte de cadencia media o *mediatio* ocurre al final de las partes A, en las palabras *Chryste, nostra* y *nobis* respectivamente, en las cuales, después de una breve pausa, se colocan melismas. En estas partes podemos ver una variante de la cadencia típica de Ostula, pues la voz superior, aunque hace inflexiones, en general se mantiene como nota pedal finalizando en 5ª vacía con respecto de la primera voz.

En las partes B y B' encontramos el mismo *initium* y el mismo *tenor* de recitación que en las partes A; tenemos aquí también cadencias finales o *terminatio* cuya segunda voz es similar a la de las partes A, pero varía notablemente en la voz principal que desciende a saltos hasta formar un intervalo de 8ª con respecto de la voz superior.

Los *Kyries* y el *Gloria in excelsis* (ejemplos 26 y 27) comparten una misma identidad sonora. A diferencia de la mayoría de las piezas analizadas hasta aquí, de carácter modal, estos se encuentran en tonalidad de sol mayor, idea que refuerza el acompañamiento de los minuets en el cual la vihuela realiza los acordes de tónica y dominante de dicha tonalidad. Ejecutadas en la apertura de la gloria, estas piezas en tono mayor parecen expresar alegría por la resurrección de Cristo. En estos ejemplos es interesante la alternancia, en la primera sección, del intervalo de 3as. y 4as., elemento poco frecuente en el repertorio analizado. También es interesante, por un lado, la simultaneidad de dos lógicas temporales: la del canto, apegada al modelo de flexibilidad rítmica, y la del acompañamiento instrumental, sujeta a mensuración. Por otro lado, la alternancia entre las partes

cantadas (con acompañamiento) y secciones instrumentales breves llamadas pasacallesque, como apunté antes, en el pasado estaban presentes también en las misas cantadas.

Nos au - tem glo - ria - re o - por - tet in cru - ce Do - mi - ne nos - tri Je - su
 Chrys - te, in quo est sa - lus, vi - ta et re - su - rrec - tio
 nos - tra, per quem sal - va - ti et li - be - ra - ti
 su - mus De - us mi - se - rea - tur nos - tri et be - ne - di - cat
 no - bis.
 I - llu - mi - net vul - tum tu - m su - per nos et mi - se - rea - tur nos - tri.

Ejemplo 25. Fórmula para abrir y cerrar la gloria. *Nos autem.*
 Tradición oral, cantoría de Ostula.

Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son.
 Chris - te e - lei - son, Chris - te e - lei - son, Chris - te e - lei - son.
 Ky - rie e - lei - son,

Pasacalles

Ky - rie e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Ejemplo 26. Fórmula para abrir y cerrar la gloria. *Kyries*.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus, bo - ne vo - lun - ta - tis.

La - u - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te,

Pasacalles

a - do - ra - mus te, glór - ri - fi - ca - mus te,

gra - tias a - gi - mus ti - bi

prop - ter

Pasacalles

ma - gnam glo - riam tu - am,

Do - mi - ne De - us,

Rex cae - les - tis,

Pasacalles

De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

Do - mi - ne Fi - li

u - ni - ge - - - - - ni - te,

Pasacalles

le - - - su Chris - - - - - te,

Do - - - mi - ne De - - - - - us,

Ag - nus De - - - - - i

Pasacalles

Fi - - - lius Pa - - - - - tris,

qui - - - tol - - - - - lis pec - ca - - - - - ta

mun - - - - - di,

Pasacalles

mi - se - re - re no - - - - - bis,

qui - - - tol - - - - - lis pec - ca - - - - - ta

mun - - - - - di, sus - ci - pe

Pasacalles

de - pre - ca - cio - nem nos - - - - - tram.

Qui - - - se - - - - - des ad dex - te - - - - - ram

Pa - - - - - tris,

Pasacalles

mi - se - re - re no - - - - - bis.

Quo - - - - - niam tu - - - - - so - - - - - lus

Sanc - - - - - tus,

Pasacalles

tu so - - - - - lus Do - - - - - mi - nus,

tu - - - - - so - - - - - lus

Al - tis - si - - - - - mus,

Pasacalles

le - - - - - su Chris - - - - - te

cum - - - - - Sanc - - - - - to Spi - - - - - ri - tu

in - - - - - glo - - - - - ria

Pasacalles

De - - - - - i Pa - tris. A - - - - - men.

Ejemplo 27. *Gloria in excelsis*. Tradición oral, cantoría de Ostula.

El repertorio en español

Además de los cantos litúrgicos en latín, la otra parte del repertorio polifónico de carácter oral que compete a la cantoría se canta en español, e incluye alabados, alabanzas y otros géneros devocionales. Como mencioné en la introducción, se trata del repertorio polifónico más estudiado en México, aunque desde perspectivas locales, regionales y nacionales que no han permitido trazar las conexiones que estos géneros tienen con otros similares en distintos lugares de Europa y del propio continente americano.

En cuanto a los textos, se trata de un repertorio compartido quizá por toda la América Hispánica, desde el sur de los actuales Estados Unidos (el antiguo norte novohispano) hasta Sudamérica, y con conexiones en la Península Ibérica. En ese sentido van las investigaciones, sobre todo de filólogos a partir de Margit Frenk (2003), quien estableció un corpus de la antigua lírica popular hispánica, el cual ha servido para muchos investigadores como punto de partida para establecer comparaciones con el cancionero tradicional y con géneros religiosos en varios lugares y en diferentes épocas, como el villancico (González, Maser y Miaja, 2010). En ese sentido escribe también Maximiano Trapero (2011) quien habla de una tradición panhispánica a partir de la comparación de géneros poéticos como el romance, el canto a lo divino, las endechas o los alabados en varios de estos países, desde México hasta Chile. Así nos explicamos la circulación y la presencia de varios textos en distintos lugares de ese antiguo mundo hispánico hasta el presente.

Lo maravilloso es que en la tradición oral por lo general existe música diferente en cada lugar para cantar el mismo texto. En ese sentido siguen faltando estudios comparativos que se centren en las características comunes y los rasgos distintivos de cada tradición, sobre todo en lo que respecta al canto polifónico a capela, pues en otras tradiciones —como el son— se ha avanzado hacia



la identificación de rasgos comunes e incluso a la caracterización de áreas culturales, como propone Antonio García de León en “El mar de los deseos. Caribe hispano musical. Historia y contrapunto” (2002).

A continuación presentaré ciertos ejemplos concretos a partir de los cuales identificaré algunas características de los textos en español ejecutados en Ostula, sus modalidades de ejecución y los recursos del canto polifónico oral que en este repertorio se presentan.

Popule meus: cantos 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 procesional conocido como *Popule meus*, cuyas dos primeras estrofas corresponden a una versión popular de los improperios que se canta primero en latín y luego se repite traducida al español. En estricto sentido se trata de un texto litúrgico que se cantaba el Viernes Santo para la adoración de la cruz, de modo que hay versiones en canto monódico desde la Edad Media, y sobre ese texto se realizaron varias composiciones en los siglos subsecuentes.

En Ostula los cantores ejecutan este canto en la procesión del viacrucis del Jueves Santo: en cada parada se cantan dos estrofas después de la estación correspondiente. El texto en latín es el

siguiente (he respetado la ortografía original consignada en el cuaderno de don Celerino Martínez):

Popole meus
Qui fecit tibi
Ut ad quid molestos fui
Responde mihi
Jerúsalem
Jerusalem
Convertere ad Dominon Deum
(Martínez Mata, s/f: 20).

Mientras que la traducción al español contenida en el mismo cuaderno, la cual funge como segunda estrofa, es la siguiente:

Pueblo mío
Que te he hecho
En que te he ofendido
Respóndeme
Jerusalén
Jerusalén
Conviértete al señor tu Dios
(Martínez Mata, s/f: 20)

Las demás estrofas, con texto en español, tienen una métrica más regular formada por cuartetos de versos octosílabos. Aquí un ejemplo:

Al Calvario alma has llegado	(8)	(a)
Que es nuestro amante Jesús	(8)	(b)
Desde el ara de la Cruz	(8)	(b)
Hoy todos quieren hablar.	(8)	(c)

(Martínez Mata, s/f: 21)

Algunas de las estrofas en español que forman parte de este canto se pueden encontrar en devocionarios que debieron tener amplia difusión en el mundo hispánico, como el del jesuita Antonio Mesia (1782: 80) que contiene en particular los textos que presento a continuación, comparados con los que se cantan en Ostula y están escritos en el cuaderno de don Celerino Martínez:

<i>Devoción a las tres horas de la agonía de Cristo nuestro Redentor... (Mesia, 1782)</i>	<i>Cuaderno en el que se consignan oraciones, cantos y "posturas" o acciones rituales de la semana santa... (Martínez Mata, s/f).</i>
<p>Yá murió mi Redentor, Yá murió mi Padre amado, Yá murió en la Cruz clavado Mi Dios, mi padre, mi amor.</p> <p>Ay! Ay! Ay! Triste de mí! Ay! Ay! ay! mi corazón Rompete de compasión, que Jesús murió por tí.</p>	<p>Ya murió mi padre amado Ya murió en la Cruz clavado Ya murió mi Redentor Ya murió mi padre, mi amor.</p> <p>¡Ay, ay, ay! Triste de mi ¡Ay, ay, ay! De mi corazón Rómpete de compación que Jesús murió por mí.</p>

En cuanto a la música, como podemos ver en los ejemplos 28, 29 y 30, la forma 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 estos 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—, 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 del repertorio en latín.⁷⁰

Esta pieza también tiene en común otros elementos con el repertorio litúrgico, como el paralelismo de 3as. mayoritariamente, aunque se rompe en ciertos momentos usando intervalos de 4^a, 5^a y 6^a como en el motivo inicial de los versos intermedios, o como en el motivo final del cuarto verso que parte de una 6^a, va hacia la 5^a 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 3^a 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 español.

⁷⁰ Respecto de las alabanzas del área purépecha 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 Chamorro Escalante, 1992: 45).

Po - pu - le me - - us, qui - fe - cit ti - - - bi,
 ut - ad - quid mo - les - tos fui - - - res - pon - de mi - - - hi
 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
 con - ver - te - re ad Do - mi - non De - um tum.

Ejemplo 28. *Popule meus*, primera estrofa (latín).

Tradición oral, cantoría de Ostula.

Pue - blo - mí - - - o, qué - te he - he - - - cho,
 en - qué - te he o - fen - di - do, res - pon - de - me.
 Je - ru - sa - lén, Je - ru - sa - lén,
 con - viér - te - te al Se - ñor tu Dios.

Ejemplo 29. *Popule meus*, segunda estrofa (español).

Tradición oral, cantoría de Ostula.

Era costumbre también que en este momento —mientras los cantores cantaban las horas en latín, y mientras esperaban al sacerdote que celebraría la misa— se cantaran colectivamente canciones devotas en español 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 (Ruiz Caballero, 2018: 51-93).

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 de la religión católica. De hecho los cronistas mendicantes afirman que los primeros misioneros “cantaban la doctrina alternativamente con el pueblo” (La Rea, 1991: 42-43), lo que remite a un modelo responsorial que se siguió practicando en estas comunidades, dirigido por los maestros de doctrina que muchas veces eran los propios cantores. Las piezas que a continuación presento son muestra de esta modalidad responsorial.

EL ALABADO

En Ostula se canta un texto conocido en algunos lugares como *El alabado viejo*, expresión que remite a que podría tratarse de uno de los textos más antiguos de este género. 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 (Ruiz Caballero, 2020).

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 jaculatoria se difundió en la Nueva España, donde fue traducida incluso a las lenguas indígenas (Ruiz Caballero, 2020).

Pero también se hicieron versiones para ser cantadas, que glosaban en verso el contenido eucarístico e inmaculista 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.	(8)	(b)

(Lara Cárdenas, 2017).

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.

También fue muy difundida una copla o redondilla (Quilis, 1975: 95)⁷¹ del poeta sevillano Miguel de Cid (1550-1615) —asimismo

⁷¹ De acuerdo con Antonio Quilis se define como una estrofa de cuatro versos de arte menor cuya rima es abba.

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.	(8)	(a)

Como señalo en el texto 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* (Ruiz Caballero, 2020).

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”.
- Alabanza: “Canción religiosa estrófica y homofónica con texto en español que alaba a Cristo, a la Virgen María o a un santo” (Davies, 2013: 21).

Estas definiciones parecen aproximarse a la concepción emic de los cantores de Ostula, pues en una entrevista afirmaron que los alabados solo se cantaban en Semana Santa y en día de Fieles Difuntos, aspecto que coincide con el carácter penitencial que señala Drew Davies. Pero es posible que la línea divisoria no sea tan clara, pues en otra entrevista dudaron y afirmaron 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.⁷²

Lo que sí queda claro es que en Ostula solo conocen con el nombre de alabado al siguiente texto, que efectivamente solo se canta en Semana Santa y en la celebración de Fieles Difuntos:

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)

(Martínez Mata, s/f: 4).

Se trata de un texto presente en muchos lugares de México, Hispanoamérica y el sur de los Estados Unidos. Su difusión puede deberse también a que se incluye en varios devocionarios que circularon por el mundo hispánico como el *Nuevo devocionario* compilado por Alejandro Gómez (1828: 282-284). A continuación, presento las cuatro primeras estrofas, tomadas del devocionario citado, en comparación con las que están escritas en el *Cuaderno* de don Celerino Martínez Mata (s/f).

⁷² Entrevista con los cantores, Ostula, 19 de marzo de 2020.

<i>Nuevo devocionario... (Gomez, 1828).</i>	<i>Cuaderno en el que se consignan oraciones, cantos y "posturas" o acciones rituales de la Semana Santa... (Martínez Mata, s/f).</i>
<p>Alabado y ensalzado Sea el divino sacramento, En que Dios oculto asiste De las almas el sustento. Y la limpia Concepcion de la Reyna de los cielos, Que quedando vírgen pura, es Madre del Verbo eterno Y el bendito San José, electo por Dios inmenso, para padre putativo de su hijo el Divino verbo. Esto es por todos los siglos de los siglos Amen. Amen Jesús y María, Jesús, María y José.</p>	<p>Alabado y ensalzado Sea el divino sacramento En que Dios oculto asiste De las almas del 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 electo 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 Jesús, María y José.</p>

El texto 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. Sin embargo, en la ejecución cantada de este texto no se sigue la disposición en cuartetos, 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 de cantarse 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 del sustento.	(A)
Comunidad: En que Dios oculto asiste, / de las almas del sustento.	(A)

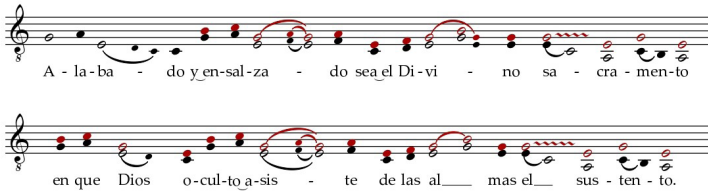
Como se puede ver en el ejemplo 31, que consigna el tono de alabado para el Viernes Santo (con este mismo texto hay otros dos tonos, igual que sucede con el salmo *Miserere* y con otros cantos), esta pieza es de carácter más silábico que la anterior, solo con ciertos adornos melismáticos de no más de tres notas, además de que se trata de una melodía corta que se repite siempre. Ambos aspectos 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 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 6^a, en una simple nota de paso.

Cabe decir que, a diferencia de las polifonías de tradición oral 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 solo en 3as. paralelas diatónicas, en Ostula los fieles cantan sin problema estos intervalos paralelos de 5^a, 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 un perfil prácticamente pentatónico. Solo el fa al final del primer y tercer verso —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* (Ayats, 2008), una melodía navideña de la isla canaria de La Palma en San Andrés y Sauces, sobre un texto del siglo xvi donde la voz inferior formula un claro pentatonismo mientras la superior aplica el patrón estricto de las

3as. 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 europeos e indígenas americanos.



Ejemplo 31. *Alabado*, tono de Viernes Santo. Tradición oral, cantoría de Ostula.

¡OH SACRATÍSIMA CRUZ!

Con ese modelo responsorial en el que alternan los cantores y la comunidad cada dos versos, se cantan otras piezas como la que aquí presento. Lleva por título ¡Oh sacratísima cruz! y es conocido como el canto para crucificar o para desclavar al Santo (el Santo Entierro), ya que se canta al final de los rosarios de los viernes de Cuaresma, así como el Miércoles Santo, después del *Miserere* y de las alabanzas, mientras aquella imagen de Cristo se retira de la cruz y se coloca en la urna; mientras esta acción sucede y se entona el canto, los cargueros y los servidores del templo suelen tocar campanillas o matracas, según indique el tiempo litúrgico.

El texto, cuyo género es difícil de precisar, recuerda una letanía, pues está constituido en su mayor parte por invocaciones dirigidas a Cristo, a las cuales la comunidad responde con la frase “¡Oh sacratísima Cruz! Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo”. A diferencia de los textos de las alabanzas, que son en su mayoría octosílabos, el

texto de este canto es irregular en su mayor parte y la rima tampoco es importante. Presento un fragmento que da cuenta de ello:

¡Oh sacratísima cruz!	(7)
Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo	(13)
¡Oh sacratísima cruz!	(7)
¡Oh inocente Cordero!	(8)
¡Oh pena grave y cruel!	(7)
¡Oh corazón traspasado!	(8)
¡Oh sangre de Cristo derramada!	(10)
¡Oh muerte amarga de Cristo!	(9)
¡Oh divinidad santísima!	(9)
Digna de ser adorada y reverenciada	(14)

Aunque más adelante tiene algunas partes con mayor regularidad, que de hecho se podrían ajustar al modelo típico de las estrofas de las alabanzas, esto es, estrofas de cuatro versos por lo general octosílabos y con algún tipo de rima —en este caso asonante—, como podemos ver a continuación:

Alabado sea mil veces	(8)	(-)
El santísimo madero.	(8)	(a)
De la cruz en quien obró	(8)	(-)
Jesús el remedio nuestro.	(8)	(a)

Lo interesante en este caso es que la música funciona como si se tratara de una fórmula de recitación, a la manera en la que hemos visto para muchos textos en latín (ver ejemplo 32). Como en esos casos, varias sílabas pueden acomodarse a notas reiteradas que funcionan como cuerdas de recitación o *tenor*. Así sucede en esta pieza, especialmente —tomando como referencia la voz principal— con la nota la, al comienzo de la pieza y antes de la fórmula que en este caso

podría funcionar como cadencia media o *mediatio*; en la segunda parte, pueden funcionar como cuerdas de recitación nuevamente el la, así como el fa que precede a la cadencia final o *terminatio*.

El paralelismo es de 3as., principalmente, con alguna 4ª ocasional, y al final de cada par de versos presenta la cadencia típica que hemos encontrado en otras piezas del repertorio, terminando en 5ª vacía.

Ejemplo 32. *¡Oh sacratísima cruz!* Tradición oral, cantoría de Ostula.

ALABANZA *GLORIA AL PADRE*

Un último ejemplo de este modelo responsorial es la alabanza llamada *Gloria al Padre*, que se ejecuta el Domingo de Resurrección después de la procesión y de la tercia que se canta en el templo, contribuyendo a generar un ambiente de alegría por la resurrección de Cristo; de allí que su carácter sea mucho más festivo que el resto del repertorio en español para esta temporada, pues parece tener una lógica más tonal, sobre todo a partir de la frase: “Bella Jerusalén, bella Jerusalén”.

Desde mi punto de vista esta pieza funciona como una versión popular del *Gloria in excelsis Deo*, y al mismo tiempo como doxología,⁷⁵ pues constituye el final del ritual del Domingo de Resurrección.

⁷⁵ La doxología es una fórmula que alaba y enaltece a la Santísima Trinidad. El propio

En este caso encontramos paralelismo estricto de 3as. Hay algunos elementos que comparte con otras piezas del repertorio estudiado, sobre todo en la primera parte, como el uso de melismas en los finales de frase; llama la atención que los fieles en general son capaces de cantar también estos melismas cuando responden, aunque en ocasiones omiten notas (ver ejemplo 33).

The image displays a musical score for the Gloria in excelsis, featuring two parts: Cantores (Singers) and Comunidad (Community). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Spanish. Red circles highlight melismas at the end of phrases, which are repeated by the community. The lyrics are as follows:

Cantores
 Glo - ria al Pa - dre. Glo - ria al Pa - dre.
 Glo - ria al Hi - jo. Glo - ria al Hi - jo.
 Glo - ria al Es - pí - ri - tu San - to. Glo - ria al Es - pí - ri - tu San - to.
 Án - ge - les y hom - bres te a - la - ben di - cien - do - te: San - to y San - to.
 Be - llo Je - ru - sa - lén, Be - llo Je - ru - sa - lén. Be - llo Je - ru - sa - lén, Be - llo Je - ru - sa - lén.
 A - lá - ben - te los hom - bres, a - lá - ben - te los hom - bres, los án - ge - les tam - bién, los án - ge - les tam - bién.
 Ma - ría cuan - do se ha lle - ga - do de mi muer - te el tran - ce tris - te.

Comunidad
 Glo - ria al Pa - dre. Glo - ria al Pa - dre.
 Glo - ria al Hi - jo. Glo - ria al Hi - jo.
 Glo - ria al Es - pí - ri - tu San - to. Glo - ria al Es - pí - ri - tu San - to.
 Án - ge - les y hom - bres te a - la - ben di - cien - do - te: San - to y San - to.
 Be - llo Je - ru - sa - lén, Be - llo Je - ru - sa - lén. Be - llo Je - ru - sa - lén, Be - llo Je - ru - sa - lén.
 A - lá - ben - te los hom - bres, a - lá - ben - te los hom - bres, los án - ge - les tam - bién, los án - ge - les tam - bién.
 Ma - ría cuan - do se ha lle - ga - do de mi muer - te el tran - ce tris - te.

himno *Gloria in excelsis* es considerado como la doxología mayor. Pero existen también doxologías menores como la fórmula "Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo" que generalmente se reza o se canta al final de otras oraciones.

Cantores
Rue - ga por mi a tu Hi - jo a - ma - - do por el do - lor que sen - tis - te.

Comunidad
Rue - ga por mi a tu Hi - jo a - ma - - do por el do - lor que sen - tis - te.

Ejemplo 33. Alabanza *Gloria al Padre*. Tradición oral, cantoría de Ostula.

El modelo estribillo-estrofas por cuartetos

Existe en Ostula otro modelo de carácter responsorial, el más común, en el que los cantores —o rezanderos— entonan estrofas completas, generalmente de cuatro versos, y los fieles responden también una estrofa completa que funge como estribillo. Es este el modelo más común que he encontrado en otros lugares de los estados de Durango y Michoacán. A continuación presento dos ejemplos.

ALABANZA DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES

Una de las piezas emblemáticas que se cantan en las procesiones de la Cuaresma y Semana Santa es conocida como la *Alabanza a Nuestra Señora de los Dolores*, aunque en sentido estricto está dedicada a la Virgen de la Soledad. Es un texto muy difundido en el actual territorio mexicano, encontrándose en lugares tan distantes como la Región Lagunera (Montenegro García, 2020: 95-96) y Oaxaca (Flores Valenzuela, 2021: 500-504), así como en el sur de los Estados Unidos (Steele, 2005: 171; Rael, 1951: 210).

El texto está compuesto por estrofas de cuatro versos, pero en este caso hexasílabos.

Ayudemos almas	(6)	(-)
En tanto penar	(5)	(a)
A la Virgen pura	(6)	(-)
De la Soledad.	(5)	(a)

Al pie de la Cruz	(6)	(-)
La vemos que está	(5)	(a)
La madre sin hijo	(6)	(-)
Porque ha muerto ya.	(5)	(a)
Se aumenta su pena	(6)	(-)
De ver a Jesús	(5)	(a)
Que no hay quien lo baje	(6)	(-)
De la Santa Cruz.	(5)	(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.]

Cantores: Se aumenta 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.

A nivel musical, como se puede ver en el ejemplo 34, 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.

La interválica no es estricta en el uso de 3as. paralelas diatónicas, aunque éstas predominan ampliamente. Se usa también al final de los versos nones, 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.

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/8 time. The first staff contains the lyrics: "A - yu - de - mos al - mas en tan - to pe - nar." The second staff contains: "a la Vir - gen pu - ra de la So - le - dad." Red circles and lines are drawn over the notes to indicate melisma, specifically over the words "al - mas", "pe - nar", "pu - ra", and "So - le - dad".

Ejemplo 34. *Alabanza a Nuestra Señora de los Dolores*, tono de Viernes Santo.
Tradición oral, cantoría de Ostula.

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 3ras. paralelas, a pesar de la terminación intermedia en quinta justa.

VENID PECADORES

Un segundo ejemplo de alabanza que se ejecuta en el modelo estribillo-estrofas por cuartetas es el que aquí presento. También se trata de un texto conocido en varios lugares de México, en el sur de Estados Unidos (Steele, 2005: 134; Mendoza y R.R. de Mendoza, 1986: 107) y en Guatemala (Navarrete, 2007: 57).

Venid pecadores	(6)	(-)
Venid con la Cruz	(6)	(b)

A adorar la sangre	(6)	(-)
Del dulce Jesús (bis.)	(6)	(b)

A los cuatro días	(6)	(-)
De su nacimiento	(6)	(b)
Derramó su sangre	(6)	(-)
En el santo templo (bis.)	(6)	(b)

(Martínez Mata, s/f: 14).

Al igual que en la alabanza de *Nuestra Señora*, se trata de estrofas de cuatro versos hexasílabos. La rima aquí también se da solo en los versos pares. La diferencia que encontramos en esta alabanza es que en la ejecución cantada se repite el último verso al fin de cada estrofa, como reiteración.

Ejemplo 35. Alabanza *Venid pecadores*. Tradición oral, cantoría de Ostula.

En cuanto a la música, es también una melodía corta, silábica y repetitiva, por tanto fácil de memorizar. La forma puede interpretarse como A-A-B-C-C'. En el paralelismo predominan las 3as., y es solamente interrumpido por ocasionales intervalos diferentes como la 5ª que se presenta en entre las penúltimas notas.

El canto a tres partes en Ostula

ALABANZA *CELEBRE TODO CRISTIANO*

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 pos 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 Nicomedes que cantaran las dos primeras estrofas con las dos voces habituales, y a la mitad del segundo verso el maestro cantor comenzó a cantar una tercera voz por debajo de las otras que, según recuerda, era llamada la *contralta* por su maestro (Entrevista con los cantores, 20 de abril de 2019). 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 polifónico oral mediterráneo se puede duplicar cualquier voz a la octava aguda o grave sin cambiar el nombre de referencia (Atmetlló, García Llop y Ayats, 2015: 102-104). En la canción cardenche, a diferencia de Ostula, la voz contralta es la más aguda (Palacios, 2007: 83).

En la notación que presento de estas dos estrofas de alabanza, uso de nuevo las notas en color negro para la melodía principal, en azul para la 2ª, y en este caso uso rojo para la voz contralta.

Como es posible ver en el ejemplo 36, 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 intervallos como el de 4^a y 5^a en momentos muy específicos, etcétera.

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 36. *Alabanza del Santo Niño de Atocha*, cantada a 3 partes.
 Tradición oral, cantoría de Ostula.

Lo que hace la voz contralta es colocar notas, generalmente también a un intervalo de 3^a 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 esta manera. Aun si quedara duda sobre la presencia de una concepción tonal, por la aparición constante de intervallos de 3^a, 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 la concepción modal en la posición final.

Actualmente no es lo más 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, que es representado por la primera voz 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 (la inferior) están subordinadas a la principal, tal como ocurría en el pasado cuando se hablaba de *echar contrapunto* sobre el canto llano.

ALABADO, TONO DE MIÉRCOLES DE CENIZA O DE INICIO DE CUARESMA

Es necesario en este punto relatar que, a partir de que pedí a los cantores la ejecución de la alabanza referida a tres voces, ha sido más común escuchar que el maestro cantor don Celerino Martínez Mata realiza la voz contralta en ciertas piezas, cuando no toca su turno de cantar o incluso cuando el turno es de la comunidad en aquellas alabanzas y cantos de carácter colectivo. Quizá por cierta inseguridad, o para no causar extrañeza al resto de la comunidad por emplear un recurso en desuso, generalmente canta en volumen muy bajo.

Sin embargo, en una visita que realicé más recientemente a Ostula en el marco de un proyecto colectivo con colegas del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, al pedirles que cantaran los tres tonos de alabado para la temporada de Cuaresma, cantaron el primer tono a tres partes. Por esa razón decidí incluirlo también, como muestra de lo que me parece el inicio de una paulatina recuperación de la práctica de canto a más de dos partes.

Como podemos ver en el ejemplo 37, el canto a tres partes sigue la misma lógica que en el ejemplo anterior. Por lo general encontramos los acordes triadas referidos antes, aunque en ese ejemplo aparecen también ocasionalmente intervalos de 4^a entre la contralta y

la voz principal o primera, que en realidad constituyen la inversión del acorde. También encontramos unísonos entre ambas voces, como al final de cada grupo de dos versos, terminando en 3as.

Sería muy interesante en el futuro una comparación acuciosa entre el canto ostulense a tres partes y otras tradiciones presentes en territorio mexicano como el canto cardenche o la tradición de alabanceros de Oaxaca. 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. 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” (Palacios, 2007: 89).

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 del sus - ten - to.
Y la lim - pia con - cep - ción de la Rei - na de los cie - los,
que que - dan - do Vir - gen pu - ra es Ma - dre del Ver - bo e - ter - no.

Ejemplo 37. *Alabado*, tono de Cuaresma o de Miércoles de Ceniza, cantado a tres partes. Tradición oral, cantoría de Ostula.

Características generales de la práctica polifónica de los cantores en Ostula

En este último apartado me interesa puntualizar algunos de los recursos que son propios a las polifonías de tradición oral ejecutadas 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, o bien las oraciones de Viernes Santo. En ocasiones el canto monódico es respondido a dos partes, como en el *Ecce lignum crucis*, en las profecías o en los improperios.

Líneas atrás presenté también dos ejemplos de canto a tres partes, práctica que no ha olvidado el maestro cantor Celerino Martínez y que parece estar recuperando. Pero las demás piezas del repertorio, tanto en latín como en español, por lo común se cantan a dos partes.

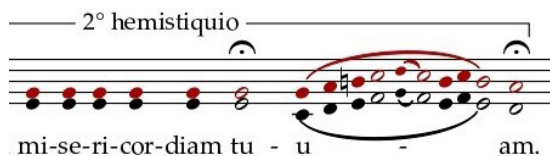
Además de los ejemplos musicales que presenté en este capítulo, noté y analicé otros ejemplos que no consigno en el texto para incluir solo los más representativos. El corpus estudiado suma en total treinta y una piezas, todas ellas del repertorio de Cuaresma y Semana Santa, con excepción de una: la *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 3^a diatónica es predominante en casi todas las piezas, como es usual en otras prácticas polifónicas de tradición oral no solo de México, sino del sur de Estados

Unidos y de la Europa mediterránea occidental. 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 voz segunda, la añadida, en el agudo. Desde luego, cuando se trata del canto a tres partes la voz principal es la intermedia.

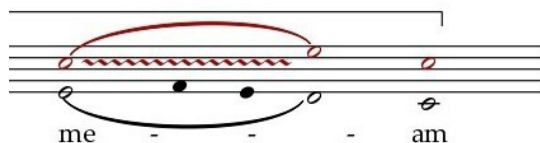
2. Se dan otros paralelismos, generalmente en pasajes muy localizados. En orden de frecuencia, son los intervallos de 5^a, 8^a, 6^a, 4^a y 10^a, siempre con la voz superior como segunda voz. Especialmente interesante es el *Miserere* de Cuaresma en el que se da paralelismo de 5^{as}. justas en un melisma 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.



Fragmento 1. Tomado del ejemplo 5. Tono de Miserere para el inicio de la Cuaresma.

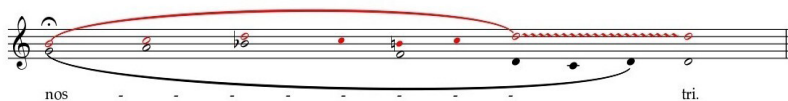
3. Además del de 3^a (mayor o menor) que aparece en todas las piezas, se presentan otros intervallos, que en orden de frecuencia son los siguientes: 5^a, 4^a, 6^a, 8^a, 7^a, 2^a y 10^a.
4. El intervalo más frecuente para finalizar las piezas es la 3^a (doce piezas) —quizá por cierta cercanía a la lógica tonal—, seguido de la 5^a vacía (nueve piezas) —lo que indica la importancia

- 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.



Fragmento 4. Tomado del ejemplo 6. Tono de *Miserere* a partir del Viernes de Lázaro.

- Una cuarta variante del uso de la nota pedal en la voz superior se da en la fórmula para abrir y cerrar la gloria, pues en el *Nos autem* y en los *kyries* la voz superior descende en un melisma hasta formar un intervalo de 8ª con respecto de la voz superior.



Fragmento 5. Tomado del ejemplo 25. Fórmula para “abrir y cerrar la gloria”. *Nos autem*.

- En diecinueve de las piezas, la mayoría en latín pero también algunas en español, es posible identificar cuerdas de recitación sobre las que se acomoda un número variable de sílabas, siguiendo el procedimiento salmódico. Sin embargo, solo en diez de los ejemplos esa cuerda se mantiene estable, mientras

que en los restantes la cuerda cambia de altura. Este parece ser, por tanto, un recurso de cierta importancia.

The image shows two staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The first staff contains the lyrics 'Pa - nge lin - gua glo - rio - si -' with a red slur under 'Pa - nge' and a red slur under 'glo - rio - si'. The second staff contains the lyrics 'San - gui - nis que pre - tio - si' with a red slur under 'San - gui - nis' and a red slur under 'pre - tio - si'. Red dots are placed above the notes in the second staff to indicate pitch changes.

Fragmento 6. Tomado del ejemplo 22. *Pange lingua* solemne, Oficio del Jueves de Corpus.

10. En la gran mayoría de los casos comienza la primera 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 europea mediterránea occidental sucede generalmente lo mismo, y la persona que inicia el canto se conoce, como pasa en Valencia, con el nombre de “entoador”; en Ostula al parecer no hay un término equivalente, simplemente es conocido como “el que le toca comenzar”.
11. 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 presentan problema para cantar intervalos paralelos de 5as. y 4as., o terminar 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.⁷⁴ Sin embargo, 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 doce piezas, poco más de la tercera parte, que podemos englobar en modo de sol; siete de ellas son piezas en español, y el resto 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— parecen producir una sensación de alegría, y quizá por ello están 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 catorce piezas de las cuales tres tienen texto

⁷⁴ Coinciden en caracterizar a los alabados como “predominantemente modales” Thomas J. Steele (2005: 29) y Vicente T. Mendoza (1986: 415-419).



en español y el resto son piezas litúrgicas en latín. Por el contenido de los textos y por el contexto en que se ejecutan, quizá es explicable que estén contruidos en el modo que, simplificando las percepciones, aporta la sensación de tristeza.

En el resto de las piezas 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 recientes 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, posiblemente condicionada —al menos de manera parcial— por los antiguos sistemas sonoros prehispánicos, de los que tenemos apenas conocimiento. Un ejemplo interesante lo proporciona el tono de alabado de Viernes Santo, con un perfil melódico prácticamente pentatónico acompañado de una voz superior en estrictas 3as. paralelas diatónicas, que coinciden con otro caso de hibridación musical en el mismo período histórico.

La altura del canto y los instrumentos musicales de los minueteros

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 fa₂ 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 minueteros 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, y durante el tiempo de Cuaresma y Semana Santa eso solo ocurre por la noche del Sábado Santo, cuando se abre la gloria. En algunas partes del ritual, como en el canto de las profecías y en la letanía de los santos, el violín dobla la voz principal, mientras que la vihuela y la guitarra de golpe realizan rasgueos sin pulso definido solo para proporcionar una atmósfera armónica al canto. Pero en otras piezas, como en los *kyries*, el *Gloria in excelsis* y las alabanzas que se cantan después, en ese momento de apertura de gloria, los minueteros sí tocan con un pulso definido, de carácter binario, que no empata rítmicamente con el canto.

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 minueteros habían terminado. Esto mismo sucede actualmente, como vimos, en la fórmula para abrir la gloria cuando se alternan los pasacalles instrumentales con las partes vocales con acompañamiento.

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 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 que, retomando la clasificación de la música 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 *glissandi*, 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 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.

VII. 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 a las polifonías de tradición oral en el presente, así como 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 polifónico 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 —con los indios previamente cristianizados que los auxiliaron en estas tareas— quienes propiciaron este proceso de hibridación cultural 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 (español o lenguas indígenas); procedimientos de improvisación polifónica más sencillos como el fabordón y la polifonía popular debieron difundirse aún más ampliamente por los pueblos, villas y ciudades de la Nueva España, dado que no implicaban el conocimiento de la lectoescritura musical. Así, en los pueblos indígenas 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 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 Ostula.

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 del área mediterránea en Europa occidental.

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” que identifican los diferentes momentos; en tiempo cuaresmal no hay danzas) durante el cual se ofrenda y se invoca a los poderes sagrados —especialmente al 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 origen europeo —las polifonías en latín y en español, así como las campanas, las matracas y los instrumentos de los minueteros— con otras de origen mesoamericano representadas principalmente por el *teponaztli* y quizá también por las sonajas que se usan en la danza de Corpus.

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 o posturas —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 a partir de la década de 1970 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 algunos 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, así como los cuerpos policiales y militares del Estado que en ocasiones se han alineado a los intereses de aquellos grupos.

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 español— me lleva a concluir que es posible situar esta tradición en relación directa con las prácticas polifónicas de carácter oral existentes en el Mediterráneo europeo occidental. 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 el actual territorio de México provenían mayoritariamente de esa área cultural.

Varios elementos comparte la tradición ostulense con aquellas del Mediterráneo europeo occidental, 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, salvas ciertas diferencias, también son *els cantadors* 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 polifónico 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 la mayor parte de las piezas se cantan solamente a dos partes, aunque he mostrado cómo el maestro cantor es capaz aún de improvisar una voz más grave que las otras para construir una polifonía a tres partes. 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, así como la tercera o contralta, más grave, entran una vez que el “tono” ya se encuentra afianzado.

Es común que entre las partes 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 notas o en melismas en 4as. o 5as. paralelas indican que se trata de un repertorio de carácter modal de muy posible raíz europea, aunque por su carácter oral no corresponde de manera precisa con los modos eclesiásticos 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 la apertura

de la gloria el Domingo de Resurrección, así como 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 polifónico de tradición oral 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 de Ostula, 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 el tono de Viernes Santo del Alabado, que utiliza una melodía dentro de una escala pentatónica derivada quizá del sistema sonoro prehispánico. Junto con el uso del *teponaxtli* 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.

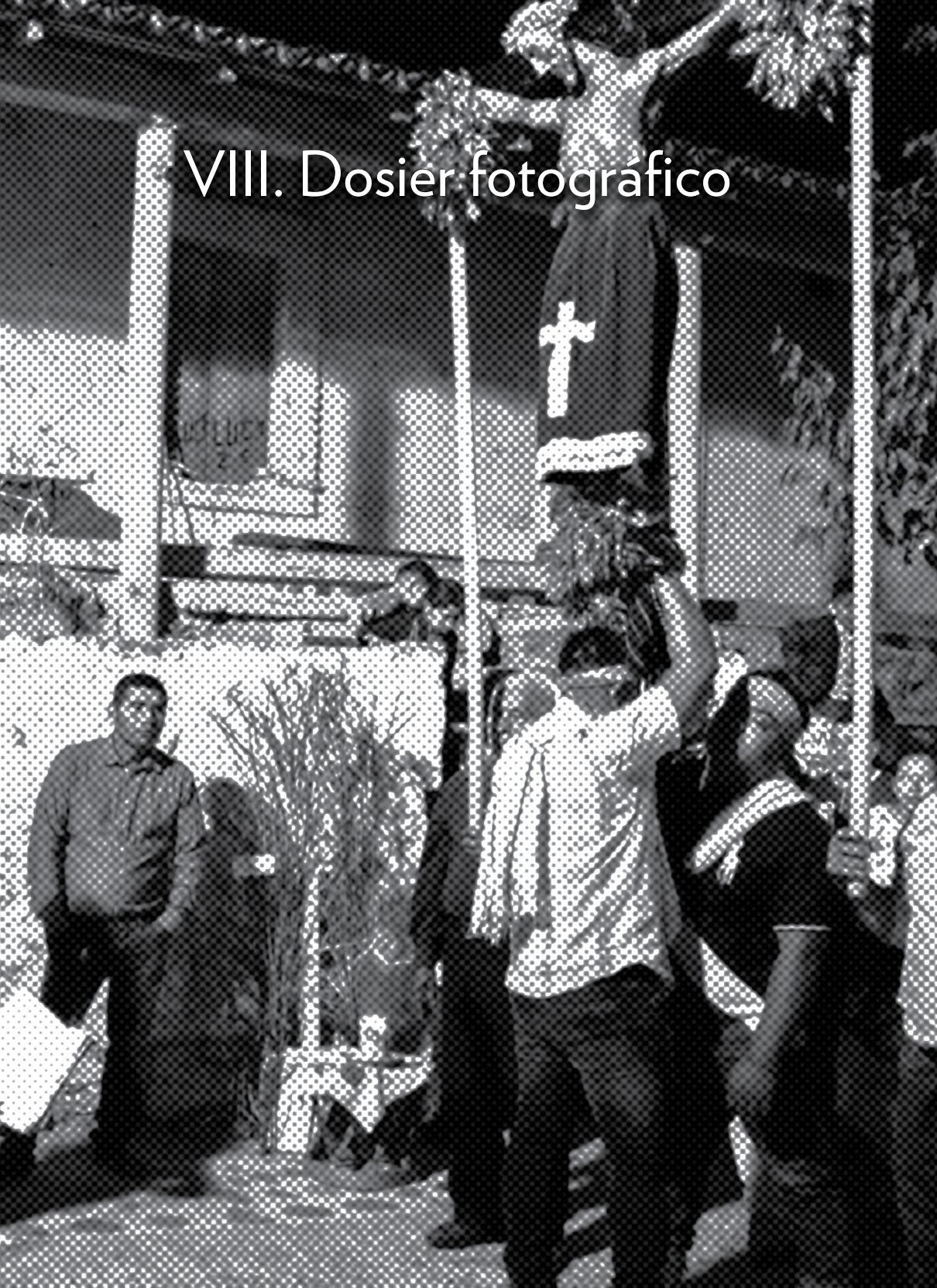
Otros recursos que son característicos de la tradición polifónica de Ostula, y que la singularizan en comparación con las prácticas mediterráneas más conocidas, es el uso de dos o más cuerdas de recitación en varias piezas salmódicas del repertorio, así como lo que se puede caracterizar como una cadencia 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 las 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 español. 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 requerirá 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, así como el primer tono de Alabado para el Miércoles de Ceniza: 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 polifónico de tradición oral 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 buena medida 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 estas y otras manifestaciones musicales dignas de ser estudiadas desde tal perspectiva.

VIII. Dossier fotográfico



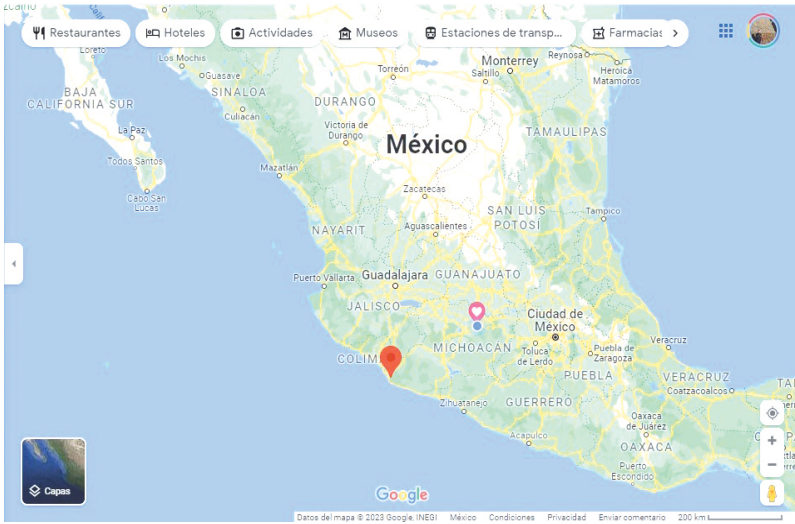


Figura 1. Localización de Santa María Ostula. Google maps.



Figura 2. Cantores y comunidad en un momento de canto colectivo. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 3. La comunidad sonora. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2019.
Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.

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

CANTORES OFICIALES

Celestino Martínez Mata
 Paula Zambrano Martínez
 Romulo Balvino Macías
 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
 Meledio Francisco
 Anastacio Mata

Figura 4. Calendario de turnos y fechas 2015-2016. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2015. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.

CALENDARIO 2018 - 2019

De los turnos y fechas en las actividades religiosas de los oficios en las fiestas en todo el año que desempeñan los cantores oficiales.

DICIEMBRE 2018

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
Celebración	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

ENERO 2019

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
Dom. de la Epifanía	31	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13						

ENERO

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
Ni Com. de la Cruz	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27						

FEBRERO

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
Celebración	28	29	30	31	1	2
3	4	5	6	7	8	9
10						

Figura 5. Calendario de turnos y fechas 2018-2019. Ostula, Michoacán Semana Santa de 2019. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 6. Cantoría de Ostula. De izquierda a derecha: Nicomedes Domínguez, Francisco Mata (aspirante a la cantoría), Celerino Martínez (maestro cantor), Gelasio Nemesio y Rómulo Balvino. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 7. Cantoría de Ostula. De izquierda a derecha: Gelasio Nemesio, Rómulo Balvino, Celerino Matínez Mata y Gregoria Zúñiga. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2015. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 8. Canto de responso en la ofrenda del cantor Enrique Mata. Ostula, Michoacán, 1 de noviembre de 2015. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 9. Canto de responsos por los cantores difuntos. Ostula, Michoacán, 2 de noviembre de 2020. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 10. Doña Agapita Mata Villanueva. Ostula, Michoacán, 19 de abril de 2019. Fotografía: Alberto León.



Figura 11. Minueteros. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 12. Fotografía satelital de Ostula y circuito procesional. Elaboración de Antonio Ruiz Cabalero sobre fotografía de Google maps.



Figura 13. Camino de arena en el atrio, punto de inicio del circuito procesional. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 14. Fachada y atrio del templo. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 15. Interior del templo. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022.
Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 16. Interior del templo, vista hacia el coro. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.

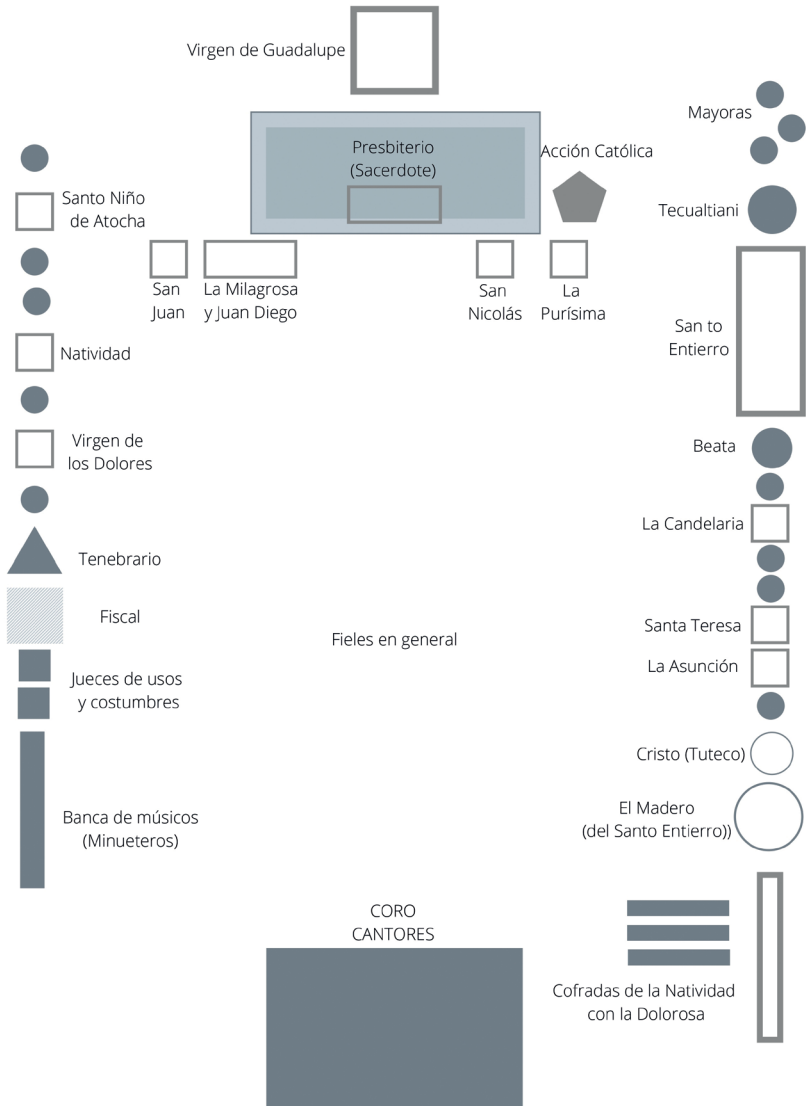


Figura 17. Interior del templo de Santa María Ostula, lugar específico de imágenes, autoridades, cargueros, minueteros y cantores. Elaboración de Antonio Ruiz Caballero.



Figura 18. Asientos del fiscal, jueces y cargueros en el templo. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 19. Profesor Rosalío Martínez, carguero de Santa Ana en el periodo 2021-2022. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 20. Banderas de la Acción Católica. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 21. Banca para “los músicos” (minueteros) en el templo. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 22. Mobiliario del coro y cantores. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 23. Cantores en la nave principal del templo. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 24. Cantores y minueteros en la nave central del templo. Ostula, Michoacán, 1 de noviembre de 2020. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 25. Camino de arena y cruz atrial, donde se reza la primera estación del viacrucis. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 26. Una de las estaciones en el circuito procesional. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 27. Tenebrario de la Catedral de Morelia, s. XVIII. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 28. Tenebrario del templo de Ostula. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 29. Fiscal junto al tenebrario durante el Oficio de Tinieblas. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 30. Velación del Santo Entierro. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 31. Imagen del Santo Entierro colocada en la cruz durante el viacrucis del Jueves Santo. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 32. Personas haciendo guardia ante la urna del Santo Entierro. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 33. Minueteros en una de las estaciones. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 34. La urna adornada del Santo Entierro escoltada por la tropa romana. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 35. La “música de gallos” al término de la procesión. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022. Fotografía: Pablo Osset.



Figura 36. Procesión de las Vírgenes. Ostula, Michoacán, Semana Santa de 2022.
Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 37. Danza de Corpus. Ostula, Michoacán, Fiesta de Corpus Christi de 2019. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 38. Danza de Corpus bajo una enramada afuera del antiguo templo.
Fotografía: François Chevalier (1995: 438).



Figura 39. Interior del antiguo templo en la fiesta de Corpus. Fotografía: François Chevalier (1995: 438).



Figura 40. *Teponastli* o teponastle, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Fotografía: Báez Cubero (2018).



Figura 41. *Teponastli*. Ostula, Michoacán, Fiesta de Corpus Christi de 2019. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 42. El fiscal en turno tocando el *teponaztli*. Ostula, Michoacán, Fiesta de Corpus Christi de 2019. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 43. Autoridades religiosas tocando el *teponaztli* en la fiesta de Corpus en la década de 1940. Fotografía: François Chevalier (1995: 434).



Figura 44. Cirio pascual y *teponaztli* en la nave, cerca del altar. Ostula, Michoacán, Fiesta de Corpus Christi de 2019. Fotografía: Antonio Ruiz Caballero.



Figura 45. ACCMM, Librería de Cantorales, libro M41. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.



Figura 46. ACCMM, Librería de Cantorales, libro M02. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.



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.



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.



Figura 51. ACCMM, Librería de cantorales, M02, fs. 040v.-041. Fotografía: Silvia Salgado Ruelas.

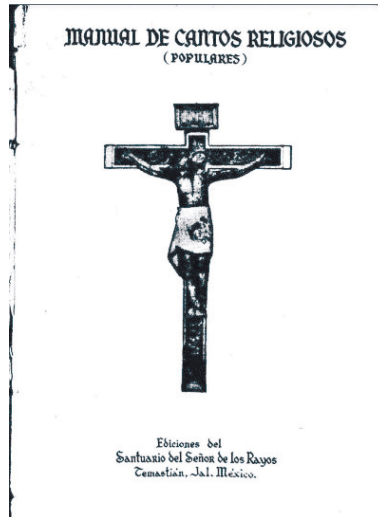


Figura 54. Portada del Manual de cantos religiosos populares (Hernández Cueva, [1959]).

153

ALTÍSIMO SEÑOR

Al - tí - si - mo Se - ñor que
su - pis - teis jun - tar a un tiempo el al -
tar — ser Cor - de rōy fus - tor Qui -
sie - ra con fer - vor — a - mar y re - ci -
hir — A quien por mí — qui -
so mo - rir.

Cordero divino, por nuestro sumo bien
Inmolado en Saldón: en tu puro raudal
De gracia celestial lava mi corazón.
Que fiel te rinde adoración.

Suspiro mudo 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. “Altísimo Señor” (Hernández Cueva, [1959]).

170

ALABEMOS

A - la - bo - mos en to - do mo -
men - to al Se - ñor de los cie - los y
tie - rra, qu'en el gran Sa - cra - men - to se ñe -
cie - rra, se o - cul - ta y se dá por a - mor.

Figura 56. "Alabemos" (Hernández Cueva, [1959]).

XI. Fuentes de consulta



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 (ACMM), 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.

Fuentes propiedad de los cantores

- MARTÍNEZ, Abraham (s/f). *Cuaderno o cancionero de alabanzas* [título atribuido] (manuscrito), Ostula.
- MARTÍNEZ MATA, Celerino (s/f). *Cuaderno en el que se consignan oraciones, cantos y "posturas" o acciones rituales de la Semana Santa* [título atribuido] (manuscrito). Ostula.
- Misal Romano*, s. XVIII.

Entrevistas

1. Mata, Antonio, abril de 2019. Ostula, Michoacán.
2. Martínez Peñalosa, Luis, marzo de 2020. Puebla.
3. Martínez, Rosalío, abril de 2019. Ostula, Michoacán.
4. Familia Martínez Cirino, noviembre de 2020. Ostula, Michoacán.
5. Cantores, 18 de abril de 2019. Ostula, Michoacán.
6. Cantores, 20 de abril de 2019. Ostula, Michoacán.
7. Cantores, marzo de 2020. Ostula, Michoacán.
8. Entrevista de Alejandro Martínez de la Rosa a los cantores, Semana Santa de 2015. Ostula, Michoacán.

Libros y artículos

- AHMEDAJA, Ardian (ed.) (2007). *European Voices: Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean*. Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- _____ (ed.) (2011). *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- _____ (ed.) (2017). *European Voices III: The Instrumentation and Instrumentalization of Sound Local Multipart Music Practices in Europe*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- ALCALDE DE RUEDA, Juan (2019). “Relación de la Provincia de Motines”. En Álvaro Ochoa Serrano (ed.). *El Gran Michoacán. Descripciones y poblamiento, siglo XVI*. Morelia: Morevalladolid; 368-389.
- ALCÁNTARA ROJAS, Berenice (2008). *Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la Psalmodia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún*. Tesis

de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (2010). “El canto-baile nahua del siglo xvi: espacio de evangelización y subversión”. En Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias Ponce de León, Miguel Sorroche Cuerva (eds.). *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Grupo de Investigación. Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas (PAI: HUM-806) / Universidad Nacional Autónoma de México / Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales; 377-393.

ANDRÉS FERNÁNDEZ, David (2014). “«Fit processio et cantatur antiphonae sequentes»». Tipología de las formas de música litúrgica en los libros procesionales”. *Medievalia*. Vol. 17; 103-129.

APEL, Willi (1990). *Gregorian Chant*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

ARAGÓN, José Gregorio (1893). *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.

ARNDT, Dorothee Judith (2014). “The Quadruple Flutes of Teotihuacan, Resurfaces”. En Matthias Stöckli & Mark Howell (eds.), *Flower World. Music Archaeology of the Americas*. Vol. 3. Berlín: Ekho-Verlag; 67-99.

ASENSIO, Juan Carlos (2003). *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, Madrid: Alianza Editorial.

ATMETLLÓ, Amàlia, Ester GARCIA LLOP y Jaume AYATS (2015). *Los cantadors. Cants religiosos de tradició oral de Les Garrigues, el Segrià, la Noguera, el Pla d’Urgell i l’Urgell*. Barcelona: Rafael Dalmau.

- AYATS, Jaume (2008). “Notícia de les flautes del ‘Baile de pastores’ de l’illa de La Palma (Canàries)”. *Colloquis del flabiol*. <https://www.raco.cat/index.php/ColFlab/article/view/372972> [Último acceso: 06.01.2021].
- _____ (2012). “The lyrical rhythm that orders the world. How the rhythmic built the ritual space models in the religious chants of the Pyrenees”. En Ignazio Macchiarella (ed.). *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota; 367-380.
- _____ (2013). *El Claviorgue Hauslaib del Museu de la Música de Barcelona*. Barcelona: Documenta Universitària / Museu de la Música de Barcelona.
- _____ y Silvia MARTÍNEZ (2011). “Key to Spanish Terminology in Murcian Auroros”. En Ardian Ahmedaja (ed.). *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau; 455-458.
- _____ y Silvia MARTÍNEZ (2011b). “Vespers in the Pyrenees: From terminology to reconstructing the aesthetic ideal of the song”. En Ardian Ahmedaja (ed.). *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau; 53-61.
- _____, Anna COSTAL e Iris GAYETE (2010). *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- _____, Anna COSTAL, Iris GAYETE y Joaquim RABASEDA (2011). “Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses: latin chants in Corsica and the Pyrenees”, *Transposition*. Núm. 1. <https://journals.openedition.org/transposition/139> [Último acceso: 04.10.2020].

- BASALENQUE, Diego de (1989). *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. Morelia: Balsal.
- BASTERO DE ELEIZALDE, Juan Luis (2004). “Sinopsis histórica de las letanías lauretanas”. En Tomás Trigo (ed.). *Dar razón de la esperanza: Homenaje al Prof. Dr. J. L. Illanes*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- BAUTISTA GARCÍA, Cecilia Adriana (2012). *Las disyuntivas del Estado y de la iglesia en la consolidación del orden liberal: México, 1856-1910*. México: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- BEAUMONT, Pablo (1987). *Crónica de Michoacán*. Tomo II. Morelia: Balsal.
- BENAVENTE “MOTOLINÍA”, Toribio de (2014). *Historia de los indios de la Nueva España*. Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado (eds., estudio y notas). Madrid: Real Academia Española / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- BOILES Boiles, Charles (1965). “La flauta triple de Tenenexpan”. *La palabra y el hombre*. Núm. 34; 213-222.
- BRADSHAW, Murray C. (1978). *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*. Neuhausen-Stuttgart: Hansser Verlag.
- BRĂILOIU, Constantin (2009). *Problems of Ethnomusicology*, A. L. Lloyd (trad.). New York: Cambridge University Press.
- BURKE, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2012). “Multipart music making between Spain and Latin America: some considerations related to the theoretical proposals of Ignazio Macchiarella”. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota; 23-36.
- _____ (2017). “Polyphonic Arrangements for a Monodic Tradition: Rituals and Musical Creativity in Present-Day Soria”.

- En Ardian Ahmedaja (ed.), *European Voices III: The Instrumentation and Instrumentalization of Sound Local Multipart Music Practices in Europe*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau; 87-99.
- CAMPOS, Rubén M. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: Secretaría de Educación Pública / Talleres Gráficos de la Nación.
- CANGUILHEM, Philippe (2012). "The polyphonic performance of plainchant between history and ethnomusicology". En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota; 341-345.
- _____ (2015). *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*. París: Classiques Garnier.
- CARBAJAL LÓPEZ, David (2013). "La reforma de las cofradías en el siglo XVIII: Nueva España y Sevilla en comparación", *Estudios de Historia Novohispana*. Núm. 48; 3-33.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto (1993). *Michoacán en el otoño del siglo XVII*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán.
- CASTAÑEDA, Daniel y Vicente T. MENDOZA (1933). "Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas", *Anales del Museo Nacional de México*. Tomo VIII: 5-80.
- CASTÉRET, Jean Jacques (2011). "Cultural listening and enunciation contexts in Pyrenean multipart singing". En Ardian Ahmedaja (ed.), *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau; 39-52.
- CASTÉRET, Jean Jacques (2012). "Western Pyrenean multipart: a trans-historical approach" en Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota; 347-366.

- CHAMORRO ESCALANTE, Arturo (1977). “Los alabados del tinacal en el estado de Tlaxcala”, *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*. Núm 4. México: Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Arte Popular.
- _____ (1992). *Universos de la música p'urhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- CHEVALIER, François (1995). “Un viaje doble a las partes bajas de Michoacán en 1947-1948. Indios y gente de razón”. En Brigitte Boehm, Gerardo Sánchez y Heriberto Moreno (coords.). *Michoacán desde afuera. Visto por algunos de sus ilustres visitantes extranjeros. Siglos XVI al XX*. Morelia: El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Instituto de Investigaciones Históricas; 431-440.
- CIUDAD REAL, Antonio de (1993). *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: Instituto de Investigaciones Históricas / Universidad Nacional Autónoma de México
- COCHRANE, Charles N. (1949). *Cristianismo y cultura clásica*. México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Colección de cantos sagrados populares para uso de las iglesias y colegios católicos* (1911). México: Tipografía del Asilo Patricio Sanz.
- Concilio III Provincial Mexicano* (1859). México: Eugenio Maillefert y Compañía.
- CONNAUGHTON, Brian (coord.) (2011). *México durante la guerra de Reforma. Tomo I. Iglesia, religión y Leyes de Reforma*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 2011.

- 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* (1748). Madrid: Imprenta de la Causa de la V. Madre María de Jesús Agueda.
- DAVIES, Drew E. (2013). *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México / Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas.
- DIMAS HUACUZ, Néstor (1955). *Temas y textos del canto p'urhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Instituto Michoacano de Cultura.
- DORNN, Francisco Javier (1865). *Paráfrasis de las letanías lauretanas en alabanza de la Virgen Santísima*. Barcelona: Librería Católica de Pons y Compañía.
- DUPPEY GARCÍA, Elodie (2008). "Xopan y Tonalco, los colores de las estaciones entre los antiguos nahuas". En Annamária LammeL, Marina Goloubinoff y Esther Katz (eds.), *Aires y lluvias. Antropología del clima en México*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social; 53-90.
- ESPEJEL, Claudia (2016). "Diversidad cultural en el Reino Tarasco. Ensayo comparativo a partir de las relaciones geográficas del siglo XVII". En Roberto Martínez, Claudia Espejel y Frida Villavicencio (eds.), *Unidad y variación cultural en Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Instituto de Investigaciones Históricas / Universidad Nacional Autónoma de México; 89-116.
- FERNÁNDEZ CARRANZA, Antonio (2014). *Ecce Lignum Crucis. Venite, Adoremus. El lenguaje ritual: principio interpretativo de la teología litúrgica del Oficio Romano de la Pasión del Señor*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso.

- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico y Pedro Sergio URQUIJO TORRES (2006). “Los espacios del pueblo de indios tras el proceso de Congregación, 1550-1625”. *Investigaciones Geográficas*, Núm. 60; 145-158.
- FERRANDO, Juan Manuel (2020). *El fenomen gogístic al País Valencià: música, identitat i ritual*. Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- FIGUERAS, Pau (2016). *Introducción al cristianismo primitivo. Los primeros siglos del cristianismo*. Barcelona: Clie.
- FIORENTINO, Giuseppe (2008). “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español”. *Revista de Musicología*. Vol. 31, 1; 9-39.
- _____ (2014). “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”. En Amaya García y Paloma Otaola (coords.), *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca; 147-160.
- _____ (2015). “«Cantar por uso» and «cantar fabordón»: the «unlearned» tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)”. *Early Music*. Vol. XLIII, 1; 23-35.
- _____ (2016). “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; 72-89.
- FLORES DOMENE, Alonso (comp.) (2007). *La canción cardenche. Tradición musical de la laguna*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección General de Culturas Populares.
- FLORES VALENZUELA, Leopoldo (2021). *Alabanceros: canto religioso en el Valle de Oaxaca*

- Politicidad, simbolismos y sublimación músico-ritual*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FLORESCANO, Enrique (1996). *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*. México: Taurus.
- FRENK ALATORRE, Margit (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- GAIGNEBET, Claude y Marie-Claude FLORENTIN (1984). *El carnaval: ensayos de mitología popular*. Barcelona: Alta Fulla.
- GAMERO GAMERO, Ángel Mariano *et al.* (2020). “Propiedades del suelo en roza-tumba-quema”. *Ecosistemas y Recursos Agropecuarios*. Vol. 7, 1; 1-11. <http://www.scielo.org.mx/pdf/era/v7n1/2007-901X-era-7-01-e2098.pdf> [último acceso: 03.10.2020].
- GARCIA DE LEÓN, Antonio (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA LLOP, Ester (2020). *El cant dels goigs orals a Catalunya i a Andorra*. Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- GAYETE, Iris (2012). “Time Logic of the ‘vespers’ of the Pyrenees”. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota; 393-401.
- GILBERTI, Maturino (1997). *Vocabulario en lengua de Mechuacan*. México: El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Teixidor.
- GLEDHILL, John (2004). *Cultura y desafío en Ostula: cuatro siglos de autonomía indígena en la costa-sierra nahua de Michoacán*. México: El Colegio de Michoacán.

- GÓMEZ, Alejandro (1828). *Nuevo devocionario. Contiene las principales devociones que debe practicar el cristiano contemplativo*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro.
- GÓMEZ, Vicente (2002). *El costumbrero de la Catedral de México, 1819*. México: Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica / Diócesis de San Cristóbal.
- GONZÁLEZ, Aurelio, Mariana MASERA y María Teresa MIAJA (2010). *Lyra Mínima del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. México: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo (2007). “Notas sobre la malagueña del Balsas”. *Culturas Populares. Revista Electrónica*. Núm. 5; 2. <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/gonzalez.pdf> [Último acceso: 08.09.2020].
- Graduale simplex in usum minorum ecclesiarum* (2007). Roma: Librería Editrice Vaticana.
- GUERRERO GUERRERO, Raúl (1981). *El Alabado. Canto religioso enseñado en la Nueva España por fray Antonio Margil de Jesús*. México: Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Centro Regional Hidalgo.
- GUTIÉRREZ ROJAS, Daniel Ernesto (2013). “Sistemática musical de los repertorios nahuas de la sierra-costa de Michoacán”. *Antropología*. Núm. 95; 88-92.
- _____ (2013b). “El minuete mariachero de la costa de Michoacán. Un producto de la transculturación musical”. En Luis Ku (coord.), *El mariachi: aprendizajes y relaciones. XII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.

- _____ (2022). *Memorias del desencuentro. Música, danza y ritual en la costa de Michoacán*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HABERL, Franz Xaver (1889). *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.
- HERNÁNDEZ CUEVA, Julián (comp.) ([1959]). *Manual de cantos religiosos (populares)*. Temastlán, Jalisco: Ediciones del Santuario del Señor de los Rayos.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis (2020). “Santa María Ostula, minería y crimen organizado”. En *La Jornada*, martes 17 de marzo de 2020. <https://www.jornada.com.mx/2020/03/17/opinion/019a1pol> [Último acceso: 10.10.2020].
- HERRERA TORDESILLAS, Manuel de (1638). *Ceremonial romano general: en el qual se ponen las ceremonias del coro*. Madrid: Imprenta Real.
- Himnos del Breviario Romano* (1952). Buenos Aires: Losada.
- HUGLO, Michel, Marcel PÉRÈS (dirs.) y Christian MAYER (ed.) (1993). *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*. París: Éditions Créaphis.
- HULTGART, Anders (s.f.), “La religión irania en la Antigüedad. Su impacto en las religiones de su entorno: judaísmo, cristianismo, gnosís”. En Antonio Piñero (ed.), *Biblia y Helenismo. El pensamiento griego y la formación del cristianismo*. Córdoba: Ediciones El Almendro; 551-593.
- INEGI (1991). *XI Censo General de Población y Vivienda 1990*. http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1290/702825415983/702825415983_5.pdf [Último acceso: 18.09.2020].

- JANIN, Bernabé (2014). *Banter sur le libre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles)*. Lyon: Simétrie.
- KENDRICK, Robert L. (2014). *Singing Jeremiah. Music and Meaning in Holy Week*. Bloomington: Indiana University Press.
- La gran ceremonia de la Señal en la Catedral de Morelia* (1893). Morelia: Imprenta y Librería de San Ignacio.
- LAMBEA, Mariano (transcr. y edit.) (2013). *O vos omnes*. Antonio de Salazar (comp.). Instituto de Milá y Fontanals / Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En sitio web del Aula de Música Poética. <https://digital.csic.es/bitstream/10261/86444/1/O%20vos%20omnes.%20Antonio%20de%20Salazar.pdf> [Último acceso: 10.03.2023].
- LARA CÁRDENAS, Juan Manuel (2017 [1996]) “Oh admirable sacramento”, partitura en el micrositio del proyecto El pasado que suena y resuena. <http://musicat.unam.mx/suena-y-resuena/Sonoteca/pdf/Oh%20admirable%20Sacramento%20-%20Lopez%20Capillas.pdf> [Último acceso: 19.12.2020].
- LEÓN ALANÍS, Ricardo (1997). *Los orígenes del clero y la Iglesia en Michoacán*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Instituto de Investigaciones Históricas.
- Liber Usualis* (1961). Tournai, New York: Desclée Company.
- LOBERA Y AVIO, Antonio (1779). *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios. Cartilla de preladados y sacerdotes*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- LÓPEZ ARENAS, Gabino (2006). “Deidades de la fertilidad agrícola en el panteón mexicana”. *Estudios mesoamericanos*. Núm 7; 45-52.
- LORENZANA, Francisco Antonio (ed.) (1769). *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. México: Imprenta del Superior Gobierno.

- LOSA CONTRERAS, Carmen (2020) “Poder político y religiosidad en el Virreinato. La proclamación de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España”. En Elena Acosta Guerrero (coord.), *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2018)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria; 1-18.
- LOZANO CHAVARRÍA, Héctor (2002). *Polifonía de la Región Lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MACCHIARELLA, Ignacio (1995). *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Librería Musicale Italiana.
- _____ (1994), “Appunti per un’indagine sulla tradizione non scritta Della musica del XVI-XVII secolo”. En Maria A. Balsano y Giuseppe Collisani, *Ceciliania per Nino Pirotta*. Palermo: Flaccovio Editore; 97-109.
- _____ (2003). “La ri-costruzione della memoria musicale. Polifonie confraternali in alta corsica”. *Lares*. Vol. 69, 3; 589-604.
- _____ (2012a). “Theorizing on Multipart Music Making”. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota; 7-22.
- _____ (ed.) (2012b). *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota, 2012.
- _____ (2015). “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; 1717-1731.
- _____ (2016). “Multipart Music as a Conceptual Tool. A Proposal”. *Res Musica*. Núm. 8; 9-25.

- 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* (1703). México: Miguel de Rivera Calderón.
- Manuale chori, secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum D. Augustini* (1650). Alcalá de Henares: Viuda de Antonio Vázquez.
- MANZANILLA, Linda (1994). "Las cuevas en el mundo mesoamericano", *Ciencias* 36; 59-66.
- MARÍN, Javier (2007). *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis de doctorado. Granada, España: Universidad de Granada.
- MARTÍ, Samuel (1968). *Instrumentos musicales precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge AMÓS y Ramón SÁNCHEZ REYNA (coords.) (2008). *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho... Reminiscencias virreinales en la música michoacana*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán.
- MEDINA RINCÓN, Juan de (2000). "Relación que su Majestad manda se envíe a su Real Consejo, del Obispo de Michoacán". En J. Benedict Warren (ed.), *Michoacán en la década de 1580*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Instituto de Investigaciones Históricas; 39.
- MEDINA, Ángel (2009). "La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX", *Música oral del sur*. Núm 8; 11-23.
- MENDOZA, Vicente T. (1939). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- _____ (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ y Virginia RODRÍGUEZ RIVERA (1986). *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MESIA, Antonio (1782). *Devocion a las tres horas de la agonía de Cristo nuestro Redentor y metodo con el que se practicaba enel Colegio Maximo de la Compañía de Jesus de Lima, extendida despues á otras Provincias*. Málaga: Imprenta y Librería de D. Felix de Casas y Martinez.
- MICHEL, Concha (1951). *Cantos indígenas de México*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- MILANGOS Y GONZÁLEZ, Pablo (2018). *La Reforma (1848-1861)*. México: Fondo de Cultura Económica / Centro de Investigación y Docencia Económicas.
- MOLINA, Alonso de (1579). *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*. Tomo II. México: En Casa de Antonio de Spínosa.
- MONTÚFAR, Mauricio (2019). *Le fabordón des missions de huehuetenango et les Alabanzas de Guanajuato: la polyphonie populaire sacré*. Tesis de maestría en música medieval. Haute École de musique Genève.
- MONZOY GUTIÉRREZ, Sandra (2006). *Los nahuas de la Costa-sierra de Michoacán*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- NAVARRETE, Carlos (1987). *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2007). *Las rimas del peregrino. Poesía popular en oraciones, alabados y novenas al Cristo de Esquipulas*. México: Universidad

- Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- NOVELLA, Roberto (1996). “La costa de Michoacán, Méjico, en el siglo XVI”. *Anales del Museo de América*. Núm. 4; 25-37.
- NÚÑEZ ALTAMIRANO, Rubén Darío (2011). “Hacia un Análisis Histórico de la Migración en la Comunidad de la Cofradía de Ostula, Michoacán”, *CIMEXUS. Revista de Investigaciones*. Vol. 6, 1; 179-196.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (ed.) (2019). *El Gran Michoacán. Descripción y poblamiento, siglo XVI*. Morelia: Morevalladolid.
- Oficio de la Semana Santa según el Missal y Breviario Romano* (1745). Amberes: Archienpresa Plantiniana.
- Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, en latín y español, con las ceremonias que se han de practicar, y notas explicativas de su origen y significado; seguido de la visita a los Santos Sagrarios* (1888). Barcelona: Imprenta de la Librería Religiosa.
- PALACIOS, Montserrat (2005). “De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción Cardenche de la Comarca Lagunera, México”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*. Vol. 21; 239-251.
- _____ (2007). *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. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PANI, Erika (coord.) (2010). *Nación, Constitución y Reforma, 1821-1908*. México: Centro de Investigación y Docencia Económicas / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.
- PAREDES, Carlos (2011). *Al tañer de las campanas. Los pueblos indígenas del antiguo Michoacán en la época colonial*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

- PEÑAS GARCÍA, María Concepción (2001). “El recitativo litúrgico. Los cantos del solista en la Misa”. En Luis Prensa y Pedro Calahorra (coords.). *V Jornadas de Canto Gregoriano: En torno al canto de los solistas y de los himnos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- QUILIS, Antonio (1975). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- RAEL, Juan B. (1951). *The New Mexican Alabado*. Stanford: Stanford University Press.
- RAMÍREZ, Ignacio (1845). “Fray Margil de Jesús”, *Revista científica y literaria de Méjico*. Tomo I. México: Antiguos Redactores del Museo Mejicano.
- REA, Alonso de la (1991). *Crónica de la Orden de San Pedro y San Pablo de Michoacán*. México: Academia Literaria.
- RIEDER, Quetzal (comp.) (1997). *México en sus cantares. Coleccionados por Concha Michel*. Morelia: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional Indigenista / Instituto Michoacano de Cultura.
- ROJAS RUIZ, Minerva (2008). *El canto cardenche: sus modos culturales de producción*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROMERO GARCÍA, Nadia Cristina (2015). “*El canto cardenche*”. *Identidad y representaciones sociales en una cultura musical del Norcentro de México*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUBIO SADIA, Juan Pablo (2016). “El oficio cuaresmal de Lázaro de Betania en las iglesias catalano-aragonesas (ss. XII-XV)”, *Miscellània Litúrgica Catalana*. Núm 24; 151-187.
- RUIZ CABALLERO, Antonio (2018). *Música y cultura sonora para una cristiandad india: los tarascos en el Obispado de Michoacán, 1525-1701*. Tesis de doctorado: Universidad Nacional Autónoma de México.

- _____ (2020). “El *Alabado* en Michoacán. Indicios y reflexiones sobre su origen y acepciones”. En Anastasia Krutitskaya (ed.), *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (ss. XVI-XIX)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; 347-365.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (2007). *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.
- RUSSELL, Craig H. (2009). *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions*. New York: Oxford University Press.
- SADIE, Stnaley y John TYRRELL (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20. New York: Grove.
- SALDÍVAR, Gabriel (1939). *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública / Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.
- SALGUERO, Pedro (1664). *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.
- SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo (2001). *La costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevalladolid.
- _____ (introd. y selección) (2003). *La jurisdicción civil y eclesiástica de Coalcomán en el siglo XVI. Tres documentos*. Morelia: Morevalladolid.
- SAYOL I ECHEVERRÍA, Josep (1870). *Novísimo Eucologio Romano: devocionario completo*. Barcelona: Llorens Hermanos.
- SCHAFFER, Murray (1977). *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- SOLORIO FARFÁN, Hirepan y Raúl W. Capistrán Gracia (2020). “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder”, *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*. Vol. 8, 15; 27-38.

- STEELE, Thomas J. (2005). *The Alabados of New Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- TANCK DE ESTRADA, Dorothy (2004). “Los bienes y la organización de las cofradías en los pueblos de indios del México colonial. Debate entre el Estado y la Iglesia”. En María del Pilar Martínez, Elisa Speckman y Gisela von Wobeser (coords.), *La Iglesia y sus bienes. De la amortización a la nacionalización*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; 33-58.
- _____ (2009). “Las tres principales fiestas religiosas en los pueblos de indios, según los reglamentos de los bienes de comunidad, 1765-1821”. En Nelly Sigaut (ed.), *La Iglesia católica en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Secretaría de Gobernación-Subsecretaría de Asuntos Jurídicos y Asociaciones Religiosas / Dirección General de Asuntos Religiosos; 369-392.
- TENORIO TRILLO, Mauricio y Aurora GÓMEZ GALVARRIATO (2006). *El Porfiriato*. México: Fondo de Cultura Económica / Centro de Investigación y Docencia Económicas.
- The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings, 22-26 September, 2014 (2015). Tbilisi, Georgia: Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia / Tbilisi State Conservatoire.
- TOPETE LARA, Hilario (2017). “La costa-sierra nahua michoacana, entre el oleaje del mar, la agricultura, el turismo y el narcotráfico”, *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural*. Vol 9, 9; 78-84.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1994). “Algunos aspectos acerca de las cofradías y la propiedad territorial en Michoacán”. En Ernesto de la Torre Villar, *Estudios de historia jurídica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- TORRES MEDINA, Raúl Heliodoro (2003). *Comer del aire: músicos indígenas en el México colonial, s. XVII y XVIII*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TRAPERO, Maximiano (2011). *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*. México: Frente de Aformación Hispanista.
- TURRENT, Lourdes (1990). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WARREN, J. Benedict (ed.) (2000). *Michoacán en la década de 1580*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Instituto de Investigaciones Históricas.
- ZALAUQUETT ROCK, Francisca y Dulce Suguey ESPINO ORTIZ (2019). “Flautas triples de Jaina y Copán. Un estudio arqueoacústico”, *Ancient Mesoamerica*. Vol. 30 (3); 419-438.
- ZALAUQUETT ROCK, Francisca, *et al.* (2018). “La importancia del tunk’ul en el ritual y canto ceremonial del carnaval de Pomuch, Campeche. Un estudio interdisciplinario”. *Península*. Vol. 13, 2; 97-123. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/65482>
- ZAVALA, José, *et al.* (1954). *La política indigenista en México*. México: Instituto Nacional Indigenista.

Discografía

- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro (2012). “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: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Sitios web

- BÁEZ CUBERO, María de Lourdes (2018). *Pieza del mes* [Teponaztli]. En sitio web del Museo Nacional de Antropología. https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=180 [Último acceso: 06.12.2020].
- Blog *Historical Improvisation* (2008). <https://historicalimprovisation.com/projects/fabrica> [Último acceso: 06.01.2021].
- Google Maps (Ostula). <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> [Último acceso: 05.01.2021].
- ICTM Study Group on Multipart Music. <http://www.multipartmusic.eu/> [Último acceso: 06.01.2021]. International Research Center of Traditional Polyphony. <http://polyphony.ge/en/about-us/history/> [06.01.2021]. *Motu proprio Tra le sollecitudini del sumo pontífice Pío X sobre la música sagrada*. En La Santa Sede. http://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html [Último acceso: 19.12.2020].
- Research Centre of Multipart Music. <https://www.mdw.ac.at/ive/emm/> [Último acceso: 06.01.2021].
- Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. <http://.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html> [Último acceso: 05.12.2020].

X. Apéndices



Apéndice 1. Textos de obras en latín

Ejemplos 1 y 2

Viernes Santo. Oficio de tinieblas.

Primera antífona y primer salmo de maitines.

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 150-157).

Latín	Español
<p>Antiphona. <i>Zelus domûs tuae comedit me et opprobia exprobatium tibi ceciderunt super me.</i></p> <p style="text-align: center;">PSALMUS LXVIII</p> <p><i>Salvum me fac Deus: * quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam.</i></p> <p><i>Infixus sum in limo profundî: * et non est substantia.</i></p> <p><i>Veni in altitudinem maris: * et tempestas demersit me.</i></p> <p><i>Laboravi clamans, raucae factae sunt faucesmeae: * defecerunt oculi mei, dum spero in Deum meum.</i></p> <p><i>Multiplicati sunt super capillos capitis mei, * qui oderunt me gratis.</i></p> <p><i>Confortati sunt qui persecuti sunt me inimici mei injustè: * quae non rapui, tunc exsolvebam.</i></p> <p><i>Deus, tu scis insipientiam meam: * et delicta mea à te non sunt abscondita.</i></p> <p><i>Non erubescant in me, qui expectant te Domine, * Domine virtutum.</i></p> <p><i>Non confundantur super me, * qui quaerunt te, Deus Israel.</i></p> <p><i>Quoniam propter testimonium opprobrium: * operuit confusio faciem meam.</i></p> <p><i>Extraneus factus sum fratribus meis, * et peregrinus filiis matris meae.</i></p>	<p><i>Antífona.</i> El celo de tu casa me devora, y los baldones de los que te denostaban recayeron en mi.</p> <p style="text-align: center;">SALMO 68</p> <p>Sálvame, ó Dios, * porque las aguas han penetrado hasta mi alma. Atollado estoy en un profundísimo cieno * sin hallar consistencia. Llegué á alta mar, * y sumergíome la tempestad. Fatiguéme en dar voces: enroquecióseme la garganta: * desfallecieron mis ojos aguardando á mi Dios. Se han multiplicado más que los caballos de mi cabeza, * los que me aborrecen injustamente. Se han hecho fuertes los injustos perseguidores míos: * he pagado lo que yo no había robado.</p> <p>Tú, ó Dios mío, salves mi necesidad, * y los delitos que yo tengo no pueden ocultarse. No tengan que avergonzarse por mí los que en tí confían, ó Señor, * Señor de los ejércitos. No quedan corridos por causa mía * los que te buscan, ó Dios de Israel. Pues por amor de ti he sufrido los ultrajes * cubrió la confusión mi rostro.</p>

*Quoniam zelus domustuae comedit me: * et opprobra exprobrantium tibi ceciderunt super me.*
*Et operui in jejunio animam meam: * et factum est in opprobrium mihi.*
*Et posui vestimentum meum cilicium: * et factus sum illis in parabolam.*
*Adversum me loquebantur qui sedebant in porta: * et in me psallebant qui bibebant vinum.*
*Ego vero orationem meam ad te, Domine: * tempus beneplaciti, Deus.*
*In multitudine misericordiae tuae, exaudi me, * in veritate salutis tuae.*
*Eripe me de luto, ut non infingar: * libera me ab iis qui oderunt me, et de profundis aquarum.*
*Non me demergat tempestas aquae, neque absorbeat me profundum: * neque urgeat super me puteus os suum.*
*Exaudi me Domine, quoniam benigna est misericordia tua: * secundum multitudinem miserationum tuarum respice in me.*
*Et ne avertas faciem tuam à puero tuo: * quoniam tribulor, velociter exaudi me.*
*Intende animae meae, et libera eam: * propter inimicos meos eripe me.*
*Tu scis improprium meum, et confusionem meam: * et reverentiam meam.*
*In conspectu tuo sunt omnes qui tribulant me: * improprium expectavit cor meum, et miseriam.*
*Et sustinui qui simul contristaretur, et non fuit: * et qui consolaretur, et non inveni.*

*Et dederunt in escam meam fel: * et in siti mea potaverunt me aceto.*

Mis propios hermanos me han desconocido, * y tenido por extraño los hijos de mi madre.
 Porque el celo de tu casa devoró, * y los baldones de los que te denostaban recayeron sobre mí.
 Afligíame con el ayuno, * y se me convirtió en afrenta:
 Vestíme de cilicio, * y me hice la fábula de ellos.
 Contra mi se declararon los que tienen su asiento en la puerta, * y los bebedores cantaban coplas contra mi.
 Mas yo, Señor, dirigía á ti mi oración * es tiempo de reconciliación, ó Dios.
 Óyeme según la grandeza de tu misericordia, * según tu fiel promesa de salvarme.
 Sácame del cieno, para que no quedes atascado en él, * líbrame de los que me aborrecen y del profundo de las aguas.
 No me anegue en la tempestad, ni me trague el abismo del mar, * ni el pozo cierre sobre mí su boca.
 Óyeme, Señor, ya que tan benéfica es tu misericordia, * vuelve hacia mi tus ojos según la grandeza de tus piedades.
 Y no pierdas de vista á tu siervo, * oye luego mis súplicas, porque me veo atribulado.
 Mira por mi alma y líbrame; * sácame á salvo por razón de mis enemigos.
 Bien ves los oprobios que sufro, y mi confusión, * y la ignominia mía.
 Tienes ante tus ojos todos los que me atormentan, * improprios y miserias aguarda siempre mi corazón.

*Fiat mensa eorum coram ipsis in laqueum, * et in retributiones, et in scandalum.*

*Obscurentur oculi eorum, ne videant: * et*

dorsum eorum semper incurva.

*Effunde super eos iram tuam: * et furor*

irae tuae comprehendat eos.

*Fiat habitatio eorum deserta: * et in tabernaculis eorum non sit qui inhabitet.*

*Quoniam quem tu percussisti persecute sunt: * et super dolorem vulnerum meorum addiderunt.*

*Appone iniquitatem super iniquitatem eorum: * et non intrent in justitiam tuam.*

*Deleantur de Libro Viventium: * et cum justis non scribantur.*

*Ego sum pauper et dolens: * salus tua Deus suscepit me.*

*Laudabo nomen Dei cum cantico: * et magnificabo eum in laude:*

*Et placebit Deo super vitulum novellum, * cornua producentem et unguas.*

*Videant pauperes et laetentur: * quaerite*

Deum, et vivet anima vestra:

*Quoniam exaudivit pauperes Dominus: * et vinctos suos non despexit.*

*Laudent illum caeli et terra, * mare, et omnia reptilia in eis.*

*Quoniam Deus salvam faciet Sion: * et aedificabuntur civitates Juda.*

*Et inhabitabunt ibi, * et haereditate acquirent eam.*

*Et semen servorum ejus possidebit eam: * et qui diligunt nomen ejus habitabunt in ea.*

Esperé que alguno se condoliese de mí, mas nadie lo hizo, * ó quien me consolase, y no le hallé.

Diéronme hiel para alimento: * y en mi sed me dieron á beber vinagre.

Conviérteseles su mesa en lazo * de perdición y ruina.

Oscurézcanse sus ojos para que no vean, * y encorva siempre su espinazo.

Derrama su ellos tu ira, * y alcánceles el furor de tu cólera.

Quede hecha un desierto su morada, * y no haya quien habite en sus tiendas.

Ya que han perseguido á aquel que habías tú herido, * y aumentaron más y más el dolor de mis llagas.

Tú permitiras que añadan pecado á pecados, * y no acierten con tu justicia.

Raidos sean del libro de los vivientes; * mo quedan escritos en los justos.

Yo soy un miserable y lleno de dolores; * tú, ó Dios, me has salvado.

Alabaré con cánticos el nombre de Dios, * y le ensalzaré con alabanzas.

Lo que será más grato á Dios que un ternero, * cuando le salen los cuernecitos y las pezuñas.

Veán esto los pobres y consuélense. * Buscad á Dios, y revivirá vuestro espíritu:

Puesto que el Señor oyó á los pobres; * y no olvidó á los que están por él en cadenas.

Alábanse los cielos y la tierra, * el mar y cuando en ellos se mueve.

Porque Dios ha de salvar á Sion; * y las ciudades de Juda serán reedificadas;

<p>Antiphona. <i>Zelus domûs tuae comedit me et opprobia exprobandium tibi ceciderunt super me.</i></p>	<p>Y establecerán allí su morada, * y adquiriránla como herencia. Y los descendientes de sus siervos la poseerán; * y en ella habitarán los que aman su santo nombre.</p> <p><i>Antífona.</i> El celo de tu casa me devora, y los baldones de los que te denostaban recayeron en mí.</p>
---	--

Ejemplos 3 y 4

Viernes Santo. Oficio de Tinieblas.

Primera antífona y primer salmo de laudes.

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 196-199).

Tinieblas laudes.

Latín	Español
<p>Antiphona. <i>Justificeris, Domine, in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.</i></p> <p style="text-align: center;">PSALMUS L</p> <p><i>Miserere mei, Deus, * Secundùm magnam misericordiam tuam. Et secundùm multitudinem miserationum tuorum, * dele iniquitatem meam. Amplius lava me ab iniquitate mea: * et à peccato meo munda me. Quóniam iniquitatem meam ego cognosco: * et peccatum meum contra me est semper.</i></p>	<p><i>Antífona.</i> El celo de tu casa me devora, y los baldones de los que te denostaban recayeron en mí.</p> <p style="text-align: center;">SALMO 50</p> <p>Ten piedad de mí, ó Dios, según la grandeza de tu misericordia. Y según la muchedumbre de tus piedades, * borra mi inequidad. Lávame todavía más de mi inequidad, * y límpiame de mi pecado; Porque yo conozco mi maldad, * y delante de mí tengo siempre mi pecado: Contra ti solo pequé; y cometí la maldad ante tus ojos; * a fin de que aparezcas justo en tus palabras y</p>

*Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: * ut iustificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.*

*Ecce enim, in iniquitatibus conceptus sum: * et in peccatis concepit me mater mea.*

*Ecce enim, veritatem dilexisti: * incerta et occulta sapientiæ tuæ manifestásti mihi.*

*Asperges me hyssopo, et mundabor: * lavabis me, et super nivem dealbabor.*

*Auditui meo dabis gaudium et lætitiám: * et exsultabunt ossa humiliata.*

*Averte faciém tuam à peccatis meis: * et omnes iniquitates meas dele.*

*Cor mundum crea in me, Deus: * et spiritum rectum innova in visceribus meis.*

*Ne proicias me à facie tua: * et spiritum sanctum tuum ne auferas à me.*

*Redde mihi lætitiám salutaris tui: * et spiritu principali confirma me.*

*Docebo iniquos vias tuas: * et impii ad te convertentur.*

*Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meæ: * et exsultabit lingua mea justitiám tuam.*

*Domine, labia mea aperies: * et os meum annuntiabit laudem tuam.*

*Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: * holocaustis non delectaberis.*

*Sacrificium Deo spiritus contribulatus: * cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.*

*Benignè fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: * ut ædificentur muri Jerusalem.*

quedé victorioso en tus juicios.
Ve que fui concebido en inequidad,
* y que mi madre me concibió en pecado.

Hé aquí tu amaste la verdad: * tú me revelaste lo secreto y recóndito de tu sabiduría.

Rociarásme, Señor, con el hisopo y sere purificado; * me lavarás y quedare más blacon que la nieve. Daras a mi oído gozo y alegría, * con lo que se recrearan mis huesos abatidos.

Aparta tu rostro de mis pecados, * y borra todas mis inequidades.

Crea en mí, ó Dios, un corazón puro, * y renueva en mis entrañas el espíritu de rectitud.

No me arrojes de tu presencia, * y no retires de mí tu Santo Espíritu. Restituyeme la alegría de tu Salvador: * y fortaléceme con un espíritu de príncipe.

Enseñaré tus caminos a los malos, * y se convertirán a ti los impíos.

Líbrame de la sangre, ó Dios, Dios salvador mío, y ensalzaré mi lengua tu justicia.

O Señor, tu abriras mis labios, * y publicará mi boca tus alabanzas.

Que si tu quisieras sacrificios, ciertamente te los ofreciera: * tu no te complaces con holocausto.

El espíritu compungido es el sacrificio mas grato á Dios: * no desprecias, ó Dios, el corazón contrito y humillado.

Señor, por tu buena voluntad seas benigno para con Sión, * para que se edifiquen los muros de Jerusalén.

<p><i>Tunc acceptabis sacrificium iustitiæ, oblationes, et holocausta: * tunc imponent super altare tuum vitulos.</i></p> <p>Antiphona. <i>Justificeris, Domine, in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.</i></p>	<p>Entonces aceptarás el sacrificio de justicia, ofrendas y holocaustos; * y entonces colocaran sobre tu altar becerros.</p> <p><i>Antífona.</i> Justificate, ó Señor, en tus palabras, y queda victorioso en tus juicios.</p>
---	--

Ejemplos 5 al 7

Miércoles de Ceniza, Viernes de Lázaro y Viernes Santo. Tonos para cantar el *Miserere*.

Véase en los ejemplos 3 y 4 el texto del salmo 50. *Miserere mei Deus*, que en estos casos se canta sin antífona.

Ejemplo 8

Viernes Santo. Procesión del Santo Entierro.

Oraciones de Viernes Santo.

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 215-216).

Latín	Español
<p><i>Respice, quaesumus Domine, super hanc familiam tuam, pro qua Dominus noster Jesus Christus non dubitavit minibus trade nocentium, et crucis subire tormentum.</i></p>	<p>Pon, Señor, los ojos, te rogamos, en esta tu familia; por la cual nuestro Señor Jesucristo no rehusó ser entregado á manos de malhechores, y sufrir el tormento de la cruz.</p>
<p><i>Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem.</i></p>	<p>Cristo se hizo por nosotros abediente hasta la muerte.</p>

Ejemplo 9

Viernes Santo. Profecías.

Primera profecía.

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 365-374).

Latín	Español
<p><i>Oremus, dilectissimi nobis, pro Ecclesia sancta Dei: ut eam Deus et Dominus noster pacificare, adunare et custodire dignetur toto orbe terrarum: subiciens ei principatus et potestates: deque nobis, quietam et tranquillam vitam degentibus, glorificare Deum Patrem omnipotentem.</i></p> <p>OREMUS</p> <p>D. <i>Flectamus genua.</i> S. <i>Levate.</i></p> <p><i>Omnipotens sempiternus Deus, qui gloriam tuam omnibus in Christo gentibus revelasti: custodi opera misericordiae tuas; ut Ecclesia tua, toto orbe diffusa, stabili fide in confessione tui nominis perseveret. Per eundem Dominum, etc.</i></p> <p>R). <i>Amen.</i></p> <p><i>Oremus et pro beatissimo Papa nostro N.: ut Deus et Dominus noster, qui elegit eum in ordine episcopatus, salvum atque incolumem custodiat Ecclesiae suae sanctae, ad regendum populum sanctum Dei.</i></p>	<p>Oremos, carísimos hermanos míos, por la santa Iglesia de Dios, para que nuestro Dios y Señor se digne conservarla en paz y unión, y defenderla por toda la tierra, sujetando á ella los principados y potestades: y y nos conceda una vida quieta y tranquila para glorificar á DiosPadre omnipotente.</p> <p>OREMOS</p> <p>D. Hinquemos las rodillas. S. Levantaos.</p> <p>Omnipotente y eterno Dios, que por Jesucristo has revelado tu gloria á todas las gentes: conserva las obras de tu misericordia, para que la Iglesia, extendida por todo el mundo, persevere con firme fe en la confesión de tu nombre. Por el mismo, etc.</p> <p>R). Amen.</p> <p>Oremos también por nuestro beatísimo Papa (<i>aquí se nombra el Papa reinante</i>), para Dios nuestro Señor que lo escogió en el órden Episcopal, le conserve sano y salvo para bien de su santa Iglesia y gobierno de su santo pueblo.</p>

<p>OREMUS</p> <p><i>D. Flectamus genua. S. Levate.</i></p> <p><i>Omnipotens sempiterne Deus, cujus iudicio universa fundantur: respice propitius ad preces nostras, et electum nobis Antistitem tua pietate conserva; ut christiana plebs, quae te gubernatur auctore, sub tanto pontifice, credulitatis suae meritis augeatur. Per Dominum nostrum Jesum Christum, etc.</i></p> <p>R). Amen.</p> <p><i>Oremus et pro omnibus Episcopis, Presbyteris, Diaconibus, Subdiaconibus, Acolythis, Exorcistis, Lectoribus, Ostiariis, Confessionibus, Virginibus, Viduis, et pro omni populi sancto Dei.</i></p> <p>OREMUS.</p> <p><i>D. Flectamus genua. S. Levate.</i></p> <p><i>Omnipotens sempiterne Deus, cujus spiritu totum corpus Ecclesiae sanctificatur et regitur: exaudi nos pro universis ordinibus supplicantes; ut gratiae tuae munere, ab omnibus tibi gradibus fideliter serviatur. Per Dominum nostrum... In unitate ejusdem Spiritus Sancti...</i></p> <p>R). Amen.</p> <p><i>Oremus et pro Catholico Rege nostro N.: ut Deus, et Dominus noster subditas illi faciat omnes barbaras nationes, ad nostram perpetuam pacem.</i></p>	<p>OREMOS</p> <p>D. Hinquemos las rodillas. S. Levantaos.</p> <p>Omnipotente y eterno Dios, por cuyo juicio subsisten todas las cosas, recibe benigneamente nuestras preces, y conserva por tu piedad al Papa que elegiste: para que el pueblo cristiano, regido por tu autoridad, aumente en mérito de su fe bajo tan gran Pontífice. Por el Señor, etc.</p> <p>R). Amen.</p> <p>Oremos también por todos los Obispos, Presbíteros, Diáconos, Subdiáconos, Acólitos, Exorcistas, Lectores, Ostiarios, Confesores, Vírgenes, Viudas y por todo el pueblo santo de Dios</p> <p>OREMOS.</p> <p>D. Hinquemos las rodillas. S. Levantaos.</p> <p>Omnipotente y eterno Dios, cuyo espíritu santifica y gobierna todo el cuerpo de la Iglesia: atiende las súplicas que te hacemos por todos los órdenes, para que con auxilio de tu gracia te sirvan todos con fidelidad. Por nuestro Señor... En unión del mismo Espíritu Santo...</p> <p>R). Amen.</p> <p>Oremos también por nuestro católico Rey (<i>se pronuncia el nombre del reinante</i>), para que Dios nuestro Señor le sujete todas las naciones bárbaras, á fin de gozar de una perpetua paz.</p>
--	---

OREMUS

*D. Flectamus genua.
S. Levate.*

*Omnipotens sempiterne Deus, in
cujus manu sunt omnium potestates
et omnium jura regnorum: respice ad
Hispanum benignus regnum: ut gentes
quae in sua feritate confidunt, potentiae
tuae dextera comprimantur. Per
Dominum nostrum Jesum Christum,
etc.*

R). Amen.

*Oremus et pro catechumenis nostris: ut
Deus et Dominus noster adaperiat aures
praecordiorum ipsorum, ianuamque
misericordiae; ut per lavacrum rege-
nerationis accepta remissione omnium
peccatorum, et ipsi inveniantur in
Christo Jesu Domino nostro.*

OREMUS

*D. Flectamus genua.
S. Levate.*

*Omnipoens sempiterne Deus, qui
Ecclesiam tuam nova semper prole
foecundas: auge fidem et intellectum
catechumenis nostris; ut renati fonte
baptismatis, adoptionis tuae filiis
aggregentur. Per Dominum nostrum,
etc.*

R). Amen.

*Oremus, dilectissimi nobis,
Deum Patrem omnipotentem, ut
cunctis mundum purget erroribus:
morbos auferat: famem depellat:
aperiat carceres: vincula dissolvat:*

OREMOS

D. Hinquemos las rodillas.
S. Levantaos.

Omnipotente y eterno Dios en cuya
mano está el derecho y la fuerza
de todos los reinos: mira benigno
al reino de España, para que sean
abatidas por el poder de tu diestra
las naciones con su fiereza intenten
dominarnos. Por Nuestro Señor
Jesucristo, etc.

R). Amen.

Oremos también por nuestros
catecúmenos, para que nuestro
Dios y Señor abra los oídos de sus
corazones y puerta de la misericordia,
á fin de que, recibida la remisión de
todos sus pecadores por el Bautismo,
sean incorporados con nuestros en
nuestro Señor Jesucristo.

OREMOS

D. Hinquemos las rodillas.
S. Levantaos.

Omnipotente y eterno Dios que cada
día fecundas con nuevos hijos tu
Iglesia: aumenta la fe y la inteligencia
de nuestros catecúmenos para
que, regenerados en la fuente del
bautismo, sean afiliados en el número
de tus hijos adoptivos. Por, etc.

R). Amen.

Oremos, carísimos hermanos
míos al Dios Padre todopoderoso
para que purifique al mundo de
todo error, cure las enfermedades,

*peregrinantibus reditum: infirmantibus
sanitatem: navigantibus portum salutis
indulgeat.*

OREMUS

D. Flectamus genua.

S. Levate.

*Omnipotens sempiterne Deus,
moestorum consolatio, laborantium
fortitudo: perveniant ad te preces de
quacumque tribulatione clamantium;
ut omnes sibi in necessitatibus suis
misericordiam tuam gaudeant affuisse.
Per Dominum nostrum. Jesum
Christum, etc.*

R). Amen.

*Oremus et pro haereticis et schismaticis:
ut Deus et Dominus noster eruat eos
ab erroribus universis; et ad sanctam
matrem Ecclesiam Catholicam atque
apostolicam revocare dignetur.*

OREMUS

D. Flectamus genua.

S. Levate.

*Omnipotens sempiterne Deus, qui
salvas omnes, et neminem vis perire:
respice ad animas diabolica fraude
deceptas; ut omni haeretica pravitatae
deposita, errantium corda resipiscant,
et ad veritatis tuae redeant unita-
tem. Per Dominum nostrum. Jesum
Christum, etc.*

destierre el hambre, abra las
cárceles, rompa las cadenas de los
cautivos, conceda á los caminantes
el regreso, á los enfermos la salud,
y puerto seguro a los navegantes

OREMOS

D. Hinquemos las rodillas.

S. Levantaos.

Omnipotente y eterno Dios, consuelo
de los afligidos, fortaleza de los
conturbados, haz que lleguen á ti
las preces de los que en cualquier
tribulación te invocan; para que todos
en sus necesidades experimenten con
alegría los efectos de tu misericordia.
Por nuestro Señor Jesucristo, etc.

R). Amen.

Oremos también por los herejes
y cismáticos, para que el Señor
nuestro Dios los saque de todos
sus errores, y se digne atraerlos al
gremio de la santa madre Iglesia
católica y apostólica.

OREMOS

D. Hinquemos las rodillas.

S. Levantaos.

Omnipotente y eterno Dios,
Salvador de todos, que no quieras
que ninguno se pierda, vuelve
tus ojos á las almas seducidas
por la diabólica astucia, para que,
adjurando toda clase de herejía,
vuelvan sobre si, y entren en la
unión de su verdad. Por nuestro
Señor, etc.

<p>R). Amen.</p> <p><i>Oremus et pro Judaeis: ut Deus et Dominus noster auferat velamen de cordibus eorum; ut et ipsi agnoscant Jesum Christum Dominum nostrum.</i></p>	<p>R). Amen.</p> <p>Oremos también por los pérfidos judíos, para que, quitándoles el Señor nuestro Dios el velo que ofusca sus corazones, reconozcan a nuestro Señor Jesucristo.</p>
---	--

Ejemplo 10

Viernes Santo. Adoración de la Santa Cruz.

Ecce Lignum Crucis

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 375-376).

Latín	Español
<p><i>ECCE LIGNUM Crucis.</i> <i>[In quo salus mundi pependit]</i> <i>Venite, adoremus.</i></p>	<p>HÉ AQUÍ el madero de la cruz [Del que estuvo pendiente la salud del mundo]. Venid, adorémosle.</p>

Ejemplo 11

Viernes Santo.

Improperios

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 378-386).

Latín	Español
<p><i>Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi.</i> v/. <i>Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti crucem Salvatori tuo.</i></p> <p>Un coro responde: <i>Agios, ò Theos.</i></p> <p>Y el otro contesta: <i>Sanctus Deus.</i></p> <p>El primer coro: <i>Agios ischyros.</i></p> <p>El segundo coro: <i>Sanctus fortis.</i></p> <p>El primer coro: <i>Agios athánatos, eleïson imas.</i></p> <p>El segundo coro: <i>Sanctus et immortalis, miserere nobis.</i></p> <p>Los cantores del segundo coro: v/. <i>Quia eduxi te per desertum quadraginta annis et manna cibavi te, et introduxi in terram satis optimam: parasti Crucem Salvatori tuo.</i></p> <p>Los coros responden: <i>Agios ó Theos, etc., Sactus Deus, etc.</i></p>	<p>Pueblo mío, ¿qué te hice? ¿En qué te he contristado? respóndeme. v/. Porque te saqué de la tierra de Egipto, preparaste una cruz para tu Salvador.</p> <p>Agios, ó Theos.</p> <p>Santo Dios.</p> <p>Agios ischyros.</p> <p>Santo y fuerte.</p> <p>Agios athánatos, eleïson imas.</p> <p>Santo inmortal, ten piedad de nosotros.</p> <p>v/. Porque te conduje cuarenta años por el desierto, te alimenté con el maná, y te lleve a una tierra deliciosa, preparaste una cruz á tu Salvador.</p>

De modo que el primer coro siempre repite *Agios*, y el segundo *Sactus*.

Los del primer coro cantan:

v/. *Quid ultra debui facere tibi, et non feci? Ego quidem plantavi te vineam meam speciosissimam: et tu facta es mihi nimis amara: aceto namque sitim meam potasti: et lancea perforasti latus Salvatori tuo.*

Los coros responden:

Agios ó Theos, etc., Sactus Deus, etc.

Los versos del siguiente improprio los cantan dos cantores alternando, y los dos coros juntos repiten después de cada verso *Popule meus*, hasta *Quia eduxit te*, etc.

Los cantores del segundo coro:

v/. *Ego propter te flagellavi Aegyptum cum primogenitus suis: et tu me flagellatum tradidisti.*

Los dos coros:

Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi.

Los del primer coro:

v/. *Ego eduxi te de Aegypto, demerso Pharaone in Mare Rubrum: et tu me tradidisti principibus sacerdotum.*

Los dos coros repiten:

Popule meus, etc.

Los del segundo coro:

v/. *Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lanceâ latus meum.*

v/. ¿Qué más debía hacer por ti que no lo haya hecho? Yo te planté como viña mía hermosísima, y tú te has hecho para mí muy amargo, pues apagaste mi sed con vinagre, y abriste con una lanza el costado de tu Salvador.

v/. Por ti descargué mi azote sobre Egipto y sus primogénitos: y tú después de haberme azotado me has entregado.

Pueblo mío, ¿qué te he hecho yo? ¿en qué te he entristecido? respóndeme.

v/. Yo te saqué de Egipto sumergiendo á Faraón en el Mar Rojo, y tú me has entregado a los príncipes de los sacerdotes.

Pueblo mío, etc.

v/. Yo te abrí paso en el mar: y tú has abierto con una lanza mi costado.

<p>Los dos coros: <i>Popule meus, etc.</i></p>	<p>Pueblo mío, etc.</p>
<p>Los del primer coro: v/. <i>Ego ante te praeivi in columna nubis: et tu me duxisti ad praetorium Pilati.</i></p>	<p>v/. Yo en forma de una columna te guie por el desierto, y tú me has llevado al pretorio de Pilatos.</p>
<p>Los dos coros: <i>Popule meus, etc.</i></p>	<p>Pueblo mío, etc.</p>
<p>Los del segundo coro: v/. <i>Ego te pavi manna per desertum: et tu me cecidisti alapis et flagellis.</i></p>	<p>v/. Yo te alimenté con el maná en el desierto; y tú me hartaste de bofeta- das y azotes.</p>
<p>Los dos coros: <i>Popule meus, etc.</i></p>	<p>Pueblo mío, etc.</p>
<p>Los cantores del primer coro: v/. <i>Ego te potavi aqua salutis de petra: et tu me potasti felle, et aceto.</i></p>	<p>v/. Yo te dí de beber del agua salu- dable que saque de la piedra, y tú apagaste mi sed con hiel y vinagre.</p>
<p>Los dos coros: <i>Popule meus, etc.</i></p>	<p>Pueblo mío, etc.</p>
<p>Los del segundo coro: v/. <i>Ego propter te Chananaeorum reges percussi: et tu percussisti arundine caput meum.</i></p>	<p>v/. Yo por ti herí á los reyes de los cananeos, y tú con una caña heriste mi cabeza.</p>
<p>Los dos coros: <i>Popule meus, etc.</i></p>	<p>Pueblo mío, etc.</p>
<p>Los del primer coro: v/. <i>Ego dedi tibi sceptrum regale: et tu dedisti capiti meo spineam coronam.</i></p>	<p>v/. Yo te di un cetro real y tú pus- tiste en mi cabeza una corona de espinas.</p>
<p>Los dos coros: <i>Popule meus, etc.</i></p>	<p>Pueblo mío, etc.</p>

<p>Los del segundo coro: <i>v/. Ego te exaltavi magna virtute: et tu me suspendisti in patibulo Crucis.</i></p> <p>Los dos coros: <i>Popule meus, etc.</i></p> <p>Luego se canta de la manera acostumbrada, lo que sigue: <i>Antiphona. Crucem tuam adoramus, Domine: et sanctam resurrectionem tuam laudamus, et glorificamus: ecce enim propter lignum venit gaudium in universo mundo.</i></p> <p><i>PSALMUS LXVI</i> <i>Deus misereatur nostri, et benedicat nobis; illuminet vultum suum super nos, et misereatur nostril.</i> <i>Antiphona. Crucem tuam adoramus, etc.</i></p> <p>Por último se canta el <i>v/. CruX fidelis</i>, y después el <i>Pange lingua</i>, repitiendo después de cada estrofa del Himno, alternando, <i>CruX fidelis</i> y <i>Dulce lignum</i>.</p> <p><i>v/. CruX fidelis, inter omnes arbor una nobilis: nulla silva talem profert, fronde, flore, germine.</i></p> <p><i>Dulce ligum, dulces clavos, dulce pondus sustinet.</i></p> <p>Himno <i>PANGE, LINGUA, gloriosi lauream certaminis, et super Crucis trophaeo dic triumphum nobilem: qualiter Redemptor orbis immolatus vicerit.</i></p> <p><i>CruX fidelis, etc.</i></p>	<p><i>v/. Yo te exalté con mi poder omnipotente, y tú me elevaste al patíbulo de la cruz.</i></p> <p>Pueblo mío, etc.</p> <p>Antífona. Adoramos, Señor, tu cruz: y alabamos y glorificamos tu santa resurreccion, pues por el sagrado leño ha venido el gozo á todo el mundo.</p> <p>SALMO 66 Dios tenga misericordia de nosotros y nos bendiga: haga resplandecer su trostro sobre nosotros y nos mire con piedad. Antífona. Adoramos, Señor, tu cruz, etc.</p> <p><i>v/. O cruz fiel, árbol el más noble entre cuantos ha producido la selva, y sin igual en la hoja, en la flor y en el fruto.</i></p> <p>Dulce leño, que con dulces clavos sostiene el dulce duelo mío.</p> <p>Cántese y sea aplaudido la gloriosa victoria del certámen, y publíquese el noble triunfo que el Redentor del mundo alcanzó, inmolado sobre la cruz.</p> <p>O cruz fiel, etc.</p>
--	---

<p>v/. <i>De parentis protoplasti fraude Factor condolens, quando pomi noxi- alis in necem morsu ruit: ipse lignum tunc notavit, damna ligni ut solveret.</i></p> <p>Dulce ligum, etc.</p> <p>v/. <i>Hoc opus nostræ salutis ordo de- poposcerat: multiformis proditoris ars ut artem falleret: et medelam ferret inde, hostis unde laeserat.</i></p> <p>Cruz fidelis, etc.</p> <p>v/. <i>Quando venit ergo sacri plenitu- do temporis, missus est ab arce Patris Natus, orbis Conditor: atque ventre virginali carne amictus prodiit.</i></p> <p>Dulce ligum, etc.</p> <p>v/. <i>Vagit infans, inter arcta candidus præsepia: membra pannis involuta Virgo Mater alligat: et Dei manus pedesque stricta cingit fascia.</i></p> <p>Cruz fidelis, etc.</p> <p>v/. <i>Lustra sex qui jam peregit, tem- pus implens corporis, sponte libera Redemptor passioni deditus, Agnus in Crucis levatur immolandus stipite.</i></p> <p>Dulce ligum, etc.</p> <p>v/. <i>Felle potus Ecce languet: spina, clavi, lancea mite corpus perforarunt, unda manat et cruor: terra, pontus, astra, mundus, quo lavantur flumine!</i></p>	<p>v/. Condolido del engaño de nues- tros padres cuando comieron de la fatal manzana, se valió de un leño para salvar los males que otro leño había ocasionado.</p> <p>Dulce leño, etc.</p> <p>v/. Nuestra salud y el orden reque- rían esta obra para burlar por el arte el arte del traidor, y remediar el daño en donde se cometió.</p> <p>O cruz fiel, etc.</p> <p>v/. Llegando la sagrada plenitud de los tiempos fue enviado de la patria celestial el Hijo del Dios Padre, y tomó carne humana en el seno de la Virgen.</p> <p>Dulce leño, etc.</p> <p>v/. Lloro el infante recostado en un pesebre, la Virgen Madre envuelve con pañales sus miembros, y faja los piés y manos del niño Dios.</p> <p>O cruz fiel, etc.</p> <p>v/. Cumplidos seis lustros (treinta años) se entregó espontáneamente el Redentor á la pasión, y fué sacri- ficado cual cordero en la cruz.</p> <p>Dulce leño, etc.</p> <p>v/. Le dan á beber hiel, y traspasan su cuerpo espinas, clavos y lanza, manando de su herida sangre en que es lavado todo el mundo.</p>
--	---

Cruz fidelis, etc.

*v/. Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa
viscera, et rigor lentescat ille, quem de-
dit nativitas: et superni membra Regis
tende mihi stipite.*

Dulce ligum, etc.

*v/. Sola digna tu fuisti ferre mundi
victimam: atque portum præparare
arca mundo naufrago: quam sacer
cruor perunxit, fusus Agni corpore.*

Cruz fidelis, etc.

*v/. Sempiterna sit beatæ Trinitati
gloria: æqua Patri Filioque; par de-
cus Paraclito: Unius Trinique nomen
laudat universitas.
Amen.*

Dulce ligum, etc.

O cruz fiel, etc.

v/. Dobra tus ramas, árbol elevado,
ablándose tus entrañas y mitíguese
tu natural dureza, tratando con
blandura los miembros del Rey
supremo.

Dulce leño, etc.

v/. Solo tú fuiste digna de llevar la
víctima sagrada y de preparar el
puerto de salvación para el arca del
mundo, rociada con la sangre que
destilaba del Cordero.

O cruz fiel, etc.

v/. Sempiterna sea la gloria á la
beatísima Trinidad: igual al Padre y
al Hijo, como al Paraclito (Espíritu
Santo); cuyo nombre uno y trino
alabe todo el universo. Amen.

Dulce leño, etc.

Ejemplo 12

Sábado Santo.

Letanía de los santos

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 506-511).

Latín	Español
<i>Kyrie, eleison, Christe, eleison, Kyrie, eleison, Christe, audi nos. Christe, exaudi nos. Pater de caelis Deus, miserere nobis.</i>	Kyrie, eleison, Christe, eleison, Kyrie, eleison, Cristo, óyenos. Cristo, escúchanos. Dios Padre Celestial, en misericordia de nosotros.
<i>Fili, Redemptor mundi Deus, miserere nobis.</i>	Dios Hijo Redentor del mundo, ten misericordia de nosotros.
<i>Spiritus Sancte, Deus, miserere nobis.</i>	Dios Espíritu Santo, ten misericordia de nosotros
<i>Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.</i>	Santa Trinidad un solo Dios, ten misericordia de nosotros.
<i>Sancta Maria, ora pro nobis.</i>	Santa María, ruega por nosotros.
<i>Sancta Dei Genetrix, ora pro nobis.</i>	Madre Santa de Dios, ruega.
<i>Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.</i>	Santa Virgen de las Vírgenes, ruega.
<i>Sancte Michael, ora.</i>	San Miguel, ruega.
<i>Sancte Gabriel, ora.</i>	San Gabriel, ruega.
<i>Sancte Raphael, ora.</i>	San Rafael, ruega.
<i>Omnes sancti Angeli at Archangeli, orate pro nobis.</i>	Todos los santos Ángeles y Arcángeles, rogad.
<i>Omnes sancti beatorum Spirituum ordines orate.</i>	Todos los santos coros de los bienaventurados Espíritus, rogad.
<i>Sancte Joannes Baptista, ora.</i>	San Juan Bautista, ruega.
<i>Sancte Joseph, ora.</i>	San José, ruega.
<i>Omnes sancti Patriarchae et Prophetiae, orate.</i>	Todos los santos Patriarcas y Profetas, rogad.
<i>Sancte Petre, ora.</i>	San Pedro, ruega.
<i>Sancte Paule, ora.</i>	San Pablo, ruega.
<i>Sancte Andrea, ora.</i>	San Andrés, ruega.
<i>Omnes sancti Apostoli et Evangelistae orate.</i>	San Juan, ruega. Todos los santos Apóstoles y Evangelistas, rogad.

Omnes sancti discipuli Domini, orate.

Sancte Stephane, ora.

Sancte Laurenti, ora.

Sancte Vicentii, ora.

Omnes Sancti Mártyres, orate.

Sancte Sylvester, ora.

Sancte Gregori, ora.

Sancte Augustine, ora.

Omnes sancti Pontifices et Confessores, orate.

Omnes sancti Doctores, orate.

Sancte Antoni, ora.

Sancte Benedicte, ora.

Sancte Dominice, ora.

Sancte Francisce, ora.

Omnes sancti Sacerdotes et Levitae, orate.

Omnes sancti Monachi et Eremitae, orate.

Sancta Maria Magdalena, ora.

Sancta Anges, ora.

Sancta Caecilia, ora.

Sancta Agatha, ora.

Sancta Anastasia, ora.

Omnes sanctae Virgines et Viduae, orate.

Omnes Sancti et Sanctae Dei, intercedite pro nobis.

Propitius esto, parce nos, Domine.

Propitius esto, exaudi nos, Domine.

Ab omni malo, libera nos Domine.

Ab omni peccato, libera.

A morte perpetua, libera.

Per mysterium sanctae incarnationis tuae, libera.

Per adventum tuum, libera.

Per nativitatem tuam, libera.

Per baptismum et sanctum jejunium tuum, libera.

Per crucem et passionem tuam, libera.

Per mortem et sepulturam tuam, libera.

Per sanctam resurrectionem tuam, libera.

Todos los santos Discípulos del Señor, rogad.

San Estebán, ruega.

San Lorenzo, ruega.

San Vicente, ruega.

Todos los santos Mártires, rogad.

San Silvestre, ruega.

San Gregorio, ruega.

San Agustín, ruega.

Todos los santos Pontífices y Confesores, rogad.

Todos los santos Doctores, rogad.

San Antonio, ruega.

San Benito, ruega.

Santo Domingo, ruega.

San Francisco, ruega.

Todos los santos Sacerdotes y Levitas, rogad.

Todos los santos Monjes y Ermitaños, rogad.

Santa María Magdalena, ora.

Santa Inés, ruega.

Santa Cecilia, ruega.

Santa Agueda, ruega.

Santa Anastasia, ruega.

Todas las santas Vírgenes y Viudas, rogad.

Todos los Santos y Santas de Dios, interceded por nosotros.

Séenos propicio, perdónanos, Señor.

Séenos propicio, óyenos, Señor.

De todo mal, líbranos, Señor.

De todo pecado, líbranos.

De la muerte perpetua, líbranos.

Por el misterio de tu santa encarnación, líbranos.

Por tu venida, líbranos.

Por tu natividad, líbranos.

Por tu bautismo y santo ayuno, líbranos.

Por tu cruz y pasión, líbranos.

Por tu muerte y sepultura, líbranos.

Por tu santa resurrección, líbranos.

<p><i>Per admirabilem ascensionem tuam, libera.</i></p> <p><i>Per adventum Spiritus Sancti Paracliti, libera.</i></p> <p><i>In die iudicii, libera.</i></p> <p><i>Peccatores, te rogamus, audi nos.</i></p> <p><i>Ut nobis parcas, te rogamus.</i></p> <p><i>Ut Ecclesiam tuam sanctam regere et conservare digneris te rogamus.</i></p> <p><i>Ut domum Apostolicum et omnes ecclesiasticos ordines in sancta religione conservare digneris, te rogamus.</i></p> <p><i>Ut inimicos sanctae Ecclesiae humiliare digneris, te rogamus.</i></p> <p><i>Ut regibus et principibus christianis pacem et veram concordiam donare digneris, te rogamus.</i></p> <p><i>Ut nosmetipsos in tuo sancto servitio confortare et conservare digneris, te rogamus.</i></p> <p><i>Ut omnibus benefactoribus nostris semper eterna bona retribuas, te rogamus.</i></p> <p><i>Ut fructus terrae dare et conservare digneris, te rogamus.</i></p> <p><i>Ut omnibus fidelibus defunctis requiem aeternam donare digneris, te rogamus.</i></p> <p><i>Ut nos exaudire digneris, te rogamus.</i></p> <p><i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Parce nobis, Domine.</i></p> <p><i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Exaudi nos, Domine.</i></p> <p><i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Misereere nobis.</i></p> <p><i>Christe audi nos.</i></p> <p><i>Christe exaudi nos.</i></p>	<p>Por tu admirable ascensión, libranos.</p> <p>Por la venida del Espíritu Santo consolador, libranos.</p> <p>En el día del juicio, libranos.</p> <p>Los pecadores, rogámoste que nos oigas.</p> <p>Que nos perdones, rogámoste.</p> <p>Que te dignes conservar en tu santa Religión al Sumo Pontífice, y á todas las órdenes de la Jerarquía eclesiástica, rogámoste.</p> <p>Que te dignes abatir a los enemigos de la santa Iglesia, rogámoste.</p> <p>Que te dignes conceder una verdadera paz y concordia entre príncipes cristianos, rogámoste.</p> <p>Que á nosotros mismos te dignes fortalecernos y conservarnos en tu santo servicio, rogámoste.</p> <p>Que te dignes recompensar con bienes eternos á todos nuestros bienhechores les, rogámoste.</p> <p>Que te dignes darnos y conservarnos los frutos de la tierra, rogámoste.</p> <p>Que te dignes conceder el eterno descanso á todos los fieles difuntos, rogámoste.</p> <p>Que te dignes oírnos, rogámoste.</p> <p>Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, perdónanos, Señor.</p> <p>Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, óyenos, Señor.</p> <p>Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, ten misericordia de nosotros.</p> <p>Cristo, óyenos.</p> <p>Cristo, escúchanos.</p>
---	---

Ejemplo 13

Miércoles Santo y Jueves Santo. Procesión de las vírgenes.

Letanía lauretana

(Dornn, 1865: 247-250).

Latín	Español
<i>Kyrie, eleyson.</i>	Señor, ten piedad.
<i>Christe, eleyson.</i>	Cristo, ten piedad.
<i>Kyrie, eleyson.</i>	Señor, ten piedad.
<i>Christe, audi nos.</i>	Cristo, óyenos.
<i>Christe, exaudi nos.</i>	Cristo, escúchanos.
<i>Pater de coelis Deus, miserere nobis.</i>	Dios, Padre celestial, ten piedad de nosotros.
<i>Fili, Redemptor mundi, Deus, miserere.</i>	Dios, Hijo, Redentor del mundo, ten piedad.
<i>Spíritus Sancte Deus, miserere.</i>	Dios, Espíritu Santo, ten piedad.
<i>Sancta Trinitas, unus Deus, miserere.</i>	Santísima Trinidad, un solo Dios, ten piedad.
<i>Sancta María, ora pro nobis</i>	Santa María, ruega por nosotros.
<i>Sancta Dei Genitrix, ora.</i>	Santa Madre de Dios, ruega.
<i>Sancta Virgo virginum, ora.</i>	Santa Virgen de las vírgenes, ruega.
<i>Mater Christi, ora.</i>	Madre de Cristo, ruega.
<i>Mater divinæ gratiæ, ora.</i>	Madre de la divina gracia, ruega.
<i>Mater purissima, ora.</i>	Madre purísima, ruega.
<i>Mater castissima, ora.</i>	Madre castísima, ruega.
<i>Mater inviolata, ora.</i>	Madre siempre virgen, ruega.
<i>Mater intemerata, ora.</i>	Madre sin corrupción, ruega.
<i>Mater immaculata, ora.</i>	Madre inmaculada, ruega.
<i>Mater amabilis, ora.</i>	Madre amable, ruega.
<i>Mater admirabilis, ora.</i>	Madre admirable, ruega.
<i>Mater Creatoris, ora.</i>	Madre del Creador, ruega.
<i>Mater Salvatoris, ora.</i>	Madre del Salvador, ruega.
<i>Virgo prudentissima, ora.</i>	Virgen prudentísima, ruega.
<i>Virgo veneranda, ora.</i>	Virgen digna de veneración, ruega.
<i>Virgo predicanda, ora.</i>	Virgen digna de alabanza, ruega.
<i>Virgo potens, ora.</i>	Virgen poderosa, ruega.
<i>Virgo clemens, ora.</i>	Virgen clemente, ruega.
<i>Virgo fidelis, ora.</i>	Virgen fiel, ruega.
<i>Speculum justitiæ, ora.</i>	Espejo de justicia, ruega.

<p><i>Sedes Sapientiae, ora.</i> <i>Causa nostrae laetitiae, ora.</i> <i>Vas spirituale, ora.</i> <i>Vas honorabile, ora.</i> <i>Vas insigne devotionis, ora.</i> <i>Rosa mystica, ora.</i> <i>Turris Davidica, ora.</i> <i>Turris eburnea, ora.</i> <i>Domus aurea, ora.</i> <i>Fœderis arca, ora.</i> <i>Janua cœli, ora.</i> <i>Stella matutina, ora.</i> <i>Salus infirmorum, ora.</i> <i>Refugium peccatorum, ora.</i> <i>Consolatrix afflictorum, ora.</i> <i>Auxilium Christianorum, ora.</i> <i>Regina Angelorum, ora.</i> <i>Regina Patriarcharum, ora.</i> <i>Regina Prophetarum, ora.</i> <i>Regina Apostolorum, ora.</i> <i>Regina Martyrum, ora.</i> <i>Regina Confessorum, ora.</i> <i>Regina Virginum, ora.</i> <i>Regina Sanctorum omnium, ora.</i> <i>Regina sine labe concepta, ora.</i></p> <p><i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine.</i> <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Dómine.</i> <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i></p> <p><i>Christe, audi nos.</i> <i>Christe, exaudi nos.</i></p> <p><i>V. Ora pro nobis, Sancta Dei Genitrix.</i> <i>R. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.</i></p>	<p>Trono de la sabiduría, ruega. Causa de nuestra alegría, ruega. Vaso espiritual, ruega. Vaso digno de honor, ruega. Vaso de insigne devoción, ruega. Rosa mística, ruega. Torre de David, ruega. Torre de marfil, ruega. Casa de oro, ruega. Arca de la Alianza, ruega. Puerta del cielo, ruega. Estrella de la mañana, ruega. Salud de los enfermos, ruega. Refugio de los pecadores, ruega. Consoladora de los afligidos, ruega. Auxilio de los cristianos, ruega. Reina de los Ángeles, ruega. Reina de los Patriarcas, ruega. Reina de los Profetas, ruega. Reina de los Apóstoles, ruega. Reina de los Mártires, ruega. Reina de los Confesores, ruega. Reina de las Vírgenes, ruega. Reina de todos los Santos, ruega. Reina concebida sin pecado original, ruega. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, perdónanos, Señor. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, escúchanos, Señor. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten misericordia de nosotros. Cristo, óyenos. Cristo, escúchanos.</p> <p>V. Ruega por nosotros, Santa Madre de Dios. R. Para que seamos dignos de las promesas de Cristo.</p>
--	---

Ejemplo 16

Viernes Santo. Procesión de las vírgenes.

Stabat Sancta Maria

(Sayol i Echeverría, 1870: 508; Lambea, 2013).

Latín	Español
<p><i>Stabat Sancta Maria cæli Regina, et mundi Domina, juxta crucem Domini nostri Jesu Christi dolorosa.</i></p> <p><i>O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte, Si est dolor [similis] sicut dolor meus.</i></p>	<p>Estaba Santa María, la Reina santa del cielo y Señora del mundo, dolorida al pie de la cruz de nuestro Señor Jesucristo.</p> <p>Oh, vosotros todos que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor [semejante] al dolor que yo padezco.</p>

Ejemplos 17 y 18

Viernes Santo. Procesión de las vírgenes.

Stabat Mater

(Fernández Carranza, 321-322).

Latín	Español
<p><i>Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat filius. Cuius animam gementem Contristantam et dolentem Pertransivit gladius. O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti. Quae moerebat et dolebat. Pia Mater, cum videbat Nati poenas incliti. Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret</i></p>	<p>Estaba la Madre dolorosa junto a la Cruz, llorosa, en que pendía su Hijo. Su alma gimiente, contristada y doliente atravesó la espada. ¡Oh cuán triste y afligida estuvo aquella bendita Madre del Unigénito! Languidecía y se dolía la piadosa Madre que veía las penas de su excelso Hijo. ¿Qué hombre no lloraría si a la Madre de Cristo viera</p>

*In tanto supplicio?
 Quis non posset contristari,
 Piam matrem contemplari
 Dolentem cum filio?
 Pro peccatis suae gentis
 Vidit Iesum in tormentis
 Et flagellis subditum.
 Vidit suum dulcem natum
 Morientem desolatum
 Dum emisit spiritum.
 Eia mater, fons amoris,
 Me sentire vim doloris
 Fac, ut tecum lugeam.
 Fac ut ardeat cor meum
 In amando Christum Deum,
 Ut sibi complaceam.
 Sancta mater, istud agas,
 Crucifixa fuge plagas
 Cordi meo valide.
 Tui nati vulnerati
 Tam dignati pro me pati,
 Poenas mecum divide!
 Fac me vere tecum flere,
 Crucifixo condolere,
 Donec ego vixero.
 Iuxta crucem tecum stare
 Et me tibi sociare
 In planctu desidero.
 Virgo virginum praeclara,
 Mihi iam non sis amara,
 Fac me tecum plangere.
 Fac, ut portem Christi mortem,
 Passionis fac sortem
 Et plagas recolare.
 Fac me plagis vulnerari,
 Cruce hac inebriari
 Et cruore Filii.
 Flammis ne urar succensus
 Per te virgo, sim defensus
 In die iudicii.
 Fac me cruce custodiri
 Morte Christi praemuniri,
 Confoveri gratia.*

en tanto suplicio?
 ¿Quién no se entristecería
 a la Madre contemplando
 a su doliente Hijo?
 Por los pecados de su gente
 vio a Jesús en los tormentos
 y doblegado por los azotes.
 Vio a su dulce Hijo
 muriendo desolado
 al entregar su espíritu.
 Ea, Madre, fuente de amor,
 hazme sentir tu dolor,
 contigo quiero llorar.
 Haz que mi corazón arda
 en el amor de mi Dios
 y en cumplir su voluntad.
 Santa Madre, yo te ruego
 que me traspases las llagas
 del Crucificado en el corazón.
 De tu Hijo malherido
 que por mí tanto sufrió
 reparte conmigo las penas.
 Déjame llorar contigo,
 condolerme por tu Hijo
 mientras yo esté vivo.
 Junto a la Cruz contigo estar
 y contigo asociarme
 en el llanto es mi deseo.
 Virgen de vírgenes preclara
 no te amargues ya conmigo,
 déjame llorar contigo.
 Haz que lllore la muerte de Cristo,
 házme socio de su Pasión,
 haz que me quede con sus llagas.
 Haz que me hieran sus llagas,
 haz que con la Cruz me embriague,
 y con la sangre de tu Hijo.
 Para que no me quemé en las llamas
 defiéndeme tú, Virgen santa,
 en el día del juicio.
 Cuando, Cristo, haya deirme,
 cóncédeme que tu Madre me guíe
 a la palma de la victoria.

<p><i>Quando corpus morietur Fac ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.</i></p>	<p>Y cuando mi cuerpo muera, haz que a mi alma se conceda del Paraíso la gloria. Amén.</p>
---	--

Ejemplo 20

Viernes Santo. Adoración de la Santa Cruz.

Vexilla Regis

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 388-390).

Latín	Español
<p><i>Vexilla Regis prodeunt; Fulget Crucis mysterium, Quae vita mortem pertulit, Et morte vitam protulit, Quae, vulnerata lanceae Mucrone diro, crimum Ut nos lavaret sordibus, Manavit unda et sanguine. Impleta sunt quae concinit David fideli carmine, Dicendo nationibus: Regnavit á ligno Deus. Arbor decora et fulgida, Ornata Regis purpura, Electa digno stipite Tam sancta membra tangere. Beata, cujus brachiis Pretium pependit saeculi: Statera facta corporis, Tulitque praedam tãrtari. O crux, ave, spes unica! Hoc Passionis tempore, Piis adauge gratiam, Reisque dele crimina. Te, fons salutis, Trinitas, Collaudet omnis spiritus:</i></p>	<p>Ya tremolan del rey los estandartes. De la cruz el misterio resplandece. En la cual padeci6 muerto el que es vida, Y dio al hombre la vida con su muerte. Que, herido de la lanza con la punta, (Que un soldado la enrista y acomete), Para lavar nuestras inmundas manchas, Man6 agua y sangre portentosamente. Lo que cant6 David ya se ha cumplido, Cuando profetiz6 á todas las gentes, Que había que reinar Dios verdadero, De la cruz en el árbol suspendido. Por la púrpura real que te ennoblece, Al contacto de aquellos miembros santos; Dichoso el tronco que logró tal suerte. Mil veces feliz tú, de cuyos brazos El que en precio se dio del mundo, pende: Que, medida de aquel cuerpo sagrado Quitas las presas á las tartáreas muertas. Cruz, única esperanza, Dios te guarde! En este tiempo en que Cristo padece, A los justos aumentales la gracia, Y á los impíos de su culpa absuelve. O fuente de salud, Trinidad santa, Toda alma te alabe y venere:</p>

<p><i>Quibus Crucis victoriam Largiris, adde praemium. Amen.</i></p>	<p>A los que de la cruz das la victoria, Dales eterno premio juntamente. Amen.</p>
--	--

Ejemplos 21 y 22

Jueves de Corpus. Tercia y Oficio de Jueves de Corpus.

Pange Lingua

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 256-258).

Latín	Español
<p><i>Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterium, Sanguinisque pretiosi, Quem in mundi pretium, Fructus ventris generosi, Rex effudit gentium. Nobis datus, nobis natus Ex intacta virgine, Et in mundo conversatus, Spargo verbi semine, Sui moras incolatus Miro clausit ordine. In supremæ nocte coenæ. Recumbens cum fratribus, Observata lege plenè, Cibus in legalibus, Cibum turbae duodenae Se dat suis manibus. Verbum caro, panem verum Verbo carnem efficit: Fitque sanguis christi merum, Et si sensus déficit, Ad firmandum cor sincerum Sola fides sufficit. Tantum ergo sacramentum Veneremur cernui:</i></p>	<p>Canta lengua las grandezas Del sacramento inefable, Dí como el Rey de las gentes, Fruto de un noble linaje, Entregó en precio del mundo Su cuerpo y preciosa sangre. Este que el Padre nos dió, Y nació de Virgen Madre, Después que estuvo en el mundo Y su ley por él esparce, Concluyó su mortal vida Con su orden admirable. Este en la última cena Cenó con sus familiares Guardando en toda ley De los manjares legales; Se dió en comida á los doce Por sus manos liberales. Convirtió con su palabra El pan en su propia carne, Y después convirtió luego El vino en la propia sangre; Si esto no alcanza el sentido, Basta que la fe lo alcance. Postrados, pues, veneremos Un sacramento tan grande,</p>

<p><i>Et antiquum documentum Novo cedat ritui: Praestet fides supplementum Sensuum defectui. Genitori, genitoque Laus et jubilatio, Salus, honor, virtus quoque Sit et benedictio: Procedenti ab utroque Compar sit laudatio. Amen.</i></p>	<p>Sigamos los nuevos ritos Y los antiguos se acaben: Suplan la fe, pues no bastan Los sentidos corporales. El Padre eterno y su Hijo Toda creatura alabe, Le dé virtud, salud, honra, Bendiciones á millares, Y al que de los dos procede Dénse alabanzas iguales. Amén.</p>
---	---

Ejemplo 23

Domingo de Resurrección. Procesión del encuentro.

Salve Regina

(Sayol i Echeverría, 1870: 508; Lambea, 2013).

Latín	Español
<p><i>Salve, Regina, Mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve.</i></p> <p><i>Ad te clamamus exsules filii Hevae, ad te suspiramus, gementes et flentes, in hac lacrimarum valle.</i></p> <p><i>Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte; Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsiliium ostende. O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.</i></p> <p><i>Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix ut digni efficiamur promissionibus Christi. Amen.</i></p>	<p>Dios te salve, Reina y Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra, Dios te salve. A ti llamamos los desterrados hijos de Eva, a ti suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas. Ea, pues, Señora, abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos, y, después de este destierro, muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre. ¡Oh clementísima, oh piadosa, oh siempre dulce Virgen María!</p> <p>Ruega por nosotros Santa Madre de Dios para que seamos dignos de alcanzar la promesa de nuestro Señor Jesucristo. Amén.</p>

Ejemplo 25

Domingo de Resurrección. Abrir la gloria.

Nos autem

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 241-242).

Latín	Español
<i>Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Jesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati et liberati sumus.</i>	Debemos nosotros gloriarnos en la cruz de nuestro Señor Jesucristo, en quien está la salud, la vida y la resurrección nuestra; el cual nos salvó y liberó.
<i>Psalmus. /v. Deus misereatur, et benedicat nobis: illuminet vultum suum supernos, et misereatur nostri. R). Nos autem gloriari oportet in cruce, etc.</i>	<i>Salmo /v. Dios tenga misericordia de nosotros y nos bendiga: haga resplandecer su rostro, y se apiade de nosotros. R). Debemos nosotros gloriarnos, etc.</i>

Ejemplo 26

Domingo de Resurrección. Abrir la gloria.

Kyrie eleison

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 241-242).

Latín	Español
<i>Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison</i>	Señor, ten piedad; Señor, ten piedad; Señor, ten piedad.
<i>Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison</i>	Cristo, ten piedad; Cristo, ten piedad; Cristo, ten piedad.
<i>Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison</i>	Señor, ten piedad; Señor, ten piedad; Señor, ten piedad.

Ejemplo 27

Domingo de Resurrección. Abrir la gloria.

Gloria in excelsis

(Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua, 1888: 241-242).

Latín	Español
<p><i>Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine, Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.</i></p>	<p>Gloria á Dios en las alturas, y paz en la tierra á los hombres de buena voluntad. Alabámoste, bendicímoste, adorámoste, glorificámoste. Gracias te damos por tu gran gloria, Señor Dios, Rey del cielo, Dios padre omnipotente. Señor Jesucristo, Hijo unigénito. Señor Dios, cordero de Dios, Hijo del Padre. Tu que borras los pecados del mundo, ten misericordia de nosotros. Tú que estas sentado á la diestra del Padre, ten misericordia de nosotros. Porque tú eres el solo Santo, el solo Señor, el solo Altísimo, ó Jesucristo, con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre.</p>
<p><i>Amen.</i></p>	<p>Amén.</p>

Apéndice 2. Textos de obras en español

Ejemplos 28 al 30

Miércoles a Viernes Santos. Procesiones de viacrucis.

Popule meus (canto de procesión)

(Martínez Mata, s/f: 20-21).

[En latín]

Popule meus

Qui fecit tibi

Ut ad quid molestos fui

Responde mihi

Jerúsalem

Jerusalem

Convertere ad Dominum Deum, tum.

[En español]

Pueblo mío

Qué te he hecho

En qué te he ofendido

Respóndeme

Jerusalén

Jerusalén

Conviértete al Señor tu Dios.

Al Calvario alma has llegado

Que es nuestro amante Jesús

Desde el Ara 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 [mí].
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
Le viste romper el pecho.
¡Oh María! que destrozada
De tu Hijo viste el cuerpo
Con los más crueles azotes
Que inventó el maldito pueblo.

Ejemplo 31

Viernes Santo. Fin de la procesión del Santo Entierro.

Alabado, tono de Viernes Santo

(Martínez Mata, s/f: 4).

Alabado y ensalzado
Sea el divino sacramento
En que Dios oculto asiste
De las almas del 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

electo 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
Jesús, María y José
Madre llena de dolor
hacéd que cuando expiremos
nuestras almas entreguemos
en las manos del Señor
Quien a Dios quiera seguir
Y en su Gloria quiera entrar
Una cosa de asentár
Y de corazón decir
Antes morir que pecár
o antes que pecár morir
¡Oh dulcísimo Jesús!
Yo te doy mi corazón
para que estampes en el
tu santísima pasión
En los cielos y en la tierra
Sea para siempre alabado
El corazón amoroso
de Jesús sacramento
En los cielos y en la tierra
Y en todo lugar. Amén.

Ejemplo 32

Viernes Santo. Fin de la procesión del Santo Entierro.

¡Oh sacratísima cruz!

(Martínez Mata, s/f: 15).

¡Oh Sacratísima Cruz!
¡Oh inocente cordero!
¡Oh pena grave y cruel!
¡Oh corazón traspasado!
¡Oh sangre de Cristo derramada!
¡Oh muerte amarga de Cristo!
¡Oh divinidad santísima!
digna de ser adorada y reverenciada
Favoréceme Sr. en la hora de mi muerte
para que sirviedote en gracia
Y cumpliendo con tu ley
meréscamos gozarte en la vida eterna
Alabado sea mil veces
El Santísimo madero
De la Cruz en quien obró
Jesus el remedio nuestro
Y la sagrada pasión
del Redentor tan supremo
Que siendo Dios por esencia
murió por salvar su pueblo
Y los agudos dolores
de la Reina de los cielos
Que como piadosa Madre
Le acompañó en los tormentos
Así sea por los siglos
Y de los siglos eternos

Para que así sea para siempre
La Santa Cruz adoremos
Amén oliva preciosa
Amén escogido Cedro
Amén encumbrada palma
Ciprés de la iglesia excelsa
Amén árbol de la vida
Amén hasta que en el cielo
Por toda la eternidad
Tu alabanza cantemos
¡Oh Sacrantísima Cruz!
Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo.

Ejemplo 33

Domingo de resurrección. Fin de los rituales de la mañana.

Alabanza *Gloria al Padre*

(Martínez Mata, s/f: 19).

Gloria al Padre
Gloria al Hijo
Gloria al Espíritu Santo
Angeles y hombres te alaben
diciendote: Santo y Santo – 2
Bello Jerusalén
Bello Jerusalén
Alabente los hombre
Alabente los hombre
Los Angeles también
Los Angeles también
María cuando se ha llegado

de mi muerte el trance triste
Ruega por mi a tu Hijo alado
 Por el dolor que sentiste
 Por el dolor que sentiste
 de verlo crucificado
 de verlo crucificado
en medio de dos ladrones
En medio de dos ladrones
 en la Cruz enarbolado
La sangre que de el virtió
Cayó en un caliz sagrado
El hombre que lo bebiere
 Será bien aventurado
 En la tierra será Rey
 Y en el cielo acoronado
Con tus manos poderosas
 Sostienes los elementos
 Y con tu preciosa sangre
alumbra mi entendimiento
 Los Angeles en el cielo
 te alaban con alegría
 Y nosotros en la tierra
 te alabamos Madre mía
En el cielo y en la tierra
Y en todo lugar. Amén...

Ejemplo 34

Viernes Santo. Fin de la procesión del Santo Entierro.

Alabanza a Nuestra Señora de los Dolores

(Martínez Mata, s/f: 11).

Ayudemos almas
en tanto penár
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 aumenta 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 sepultár
a su hijo difunto
Crese su dolor
pues no hay un sudário
para recibir
el cuerpo sangrado
Tres necesidades
tiene esta Señora
Pero Dios le envía
quien se la socorra
José Nicodemo
de Arimatea

bajan a Jesús
Y a María le entregan
En sus dulces brazos
tierna lo estrechaba
Con amargo llanto
Sus llagas 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 librá 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 vió la calle
donde lo aprehendieron
en donde de muerte
Sentencia le dieron
Entra en la ciudad

Se desata el llanto
no hay quien la consuele
en tanto quebranto
Donde está mi amado
decía adolorida
donde esta mi bien
donde esta mi vida
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... Fin

Ejemplo 35

Viernes Santo. Fin de la procesión del Santo Entierro.

Alabanza *Venid pecadores*

(Martínez Mata, s/f: 14).

Venid pecadores
Venid con la Cruz
a adorar la sangre
del dulce Jesús – 2
A los cuatro días

de su nacimiento
derramó su sangre
en el santo templo – 2
Incado en el huerto
haciendo oración
Sudó mucha sangre
en el prendimiento – 2
Fue el aposentillo
lleno de pasiència
Y judíos le ataron
Con mucha vionlencia – 2
En los tribunales
ha sido acusado
de falsos testigos
que lo criminaron – 2
por la bofetada
que malco le dio
derramó su sangre
nuestro Redentor – 2
Mira penitente
Como le ha herido
Su divino rostro
fariseo atrevido – 2
Contempla la pena
también el dolor
de verse desnudo
nuestro Redentor – 2
Siente la vergüenza
Y la confución
que tuvo Jesús
puesto en el balcón – 2



Contempla el dolor
de aquellas espinas
Con que traspasaron
Sus sienes divinas – 2
Medita la sangre
de sus pies y manos
Y besa devoto
la de su costado – 2
Adora el ropaje
Con que va vestido
Porque con su sangre
lo lleva teñido – 2
Adora la Cruz
que lleva cargando
Y también su sangre
que va derramando – 2
En la calle amarga
Con Dimas y Gestas
tres veces calló
Con la Cruz a cuestras – 2
Contempla el dolor
que ahí padeció
su afligida Madre
Cuando le encontró – 2
llegando al Calvario
en el derramó
Su preciosa Sangre
Y luego espiró – 2
¡Oh preciosa Sangre!
Remedia los males
Y dame a bebér

tu precioso Caliz – 2
 Jesus si tuviera
 el dolor mas vivo
 de la Magdalena
Y San Juan su primo – 2
 Las gracias te damos
 Rey esclarecido
 pues tu nos concedes
 muchos beneficios – 2
 Clavado te viste
 Por este mal hijo
 de pies y cabeza
Y herido de espinas – 2
 En ese madero
 donde haz fallecido
 Piadoso nos llames
a ofrecernos auxilio – 2
 Ya murió Jesus
 Ya perdió la vida
 entreguemos el alma
 que por ella expira – 2
 A Dios Padre mío
 A Dios mi remedio
 A Dios mi refugio
A Dios mi consuelo... fin – 2.



Ejemplo 36

Fiesta del Santo Niño de Atocha.

Gozos o alabanza al Santo Niño de Atocha.

(Martínez, s/f).

Celebre todo cristiano
A Jesús, Pastor Divino,
Y con poderosa mano
Nos prestará todo auxilio.

Divino Jesús
Este dulce nombre
Con su eterna luz
Ilumina el orbe.

Niño prodigioso
Venid de Plateros,
Y amparad piadoso
A estos tus hijuelos.
Venid, compatriotas
Venid, forasteros,
Y al Niño de Atocha
Gracias tributemos.

Bien venido seas
Niño sempiterno,
Bienvenido seas
A darnos consuelo.

Agraciado Niño
Queriéndote estás,
Mostrando cariño
A la cristiandad.

Con grillos estás
Pero muy contento,

Los dejas y vas
A hacer tus portentos.
El que triste se halla
Con tribulaciones,
Si a tu auxilio aclama
Pronto le socorres.
Médico divino
Tierno relicario,
Solo a verte Niño
Van a tu santuario.
Cuántos impedidos
Entran de rodillas,
Son fieles testigos
De tus maravillas.
Los presos humildes
Te hacen petición,
Y luego son libres
De dura prisión.
A los ignorantes
Los alumbras luego,
Y a los caminantes
Los libras del riesgo.
¡Oh que grande dicha!
Gozáis, fresnilleros,
Con la gran reliquia
Que se halla en Plateros.
Permítenos, Niño
De mi corazón
Morir con auxilio
De la Extrema Unción.
Adiós, Niño hermoso

Adiós, mi querido
Niño milagroso
De Ti me despido.
Tu dulce memoria
Nos lleve triunfando,
A tu eterna gloria
A estarte alabando.
¡Oh precioso Niño!
De Atocha llamado,
Que socorres siempre
Al desamparado.
Niño incomparable
Que en todos encantas,
Con tantos prodigios
Y con tantas gracias.
El que a ti se acoge
Pronto es socorrido,
Da consuelo al triste
Pobre o desvalido.
Médico divino
Que curas ufano,
Al mísero enfermo
Con benigna mano.
Tú del caminante
Por la noche y día,
Le sirves de norte
De amparo y de guía.
Y el misterioso
Luego que te llama,
Encuentra el remedio
Que sus males calma.

Los huérfanos dejan
Tu triste orfandad,
Siendo nuestro Padre
De suma bondad.
En tu santo Templo
Amparas ¡Oh, Niño!,
Dándoles tus pruebas
De tierno cariño.
Dios amante pecho
No mi Jesús, me dejes,
Recíbenos piadoso
¡Oh amoroso Niño!
Al encarcelado
Que gime en prisión,
Le alivias sus penas
De dura prisión.
Dirige los pasos
En toda ocasión,
E interrogada siempre
Ferviente oración.
Concédenos Niño
De mi corazón,
Que alcance dichoso
Feliz salvación.
Mi mente ilumina
En mi pensamiento,
Haz que yo pueda
Tenerte contento.
Tus dones grabados
Tenga en la memoria,
Alcansando verte

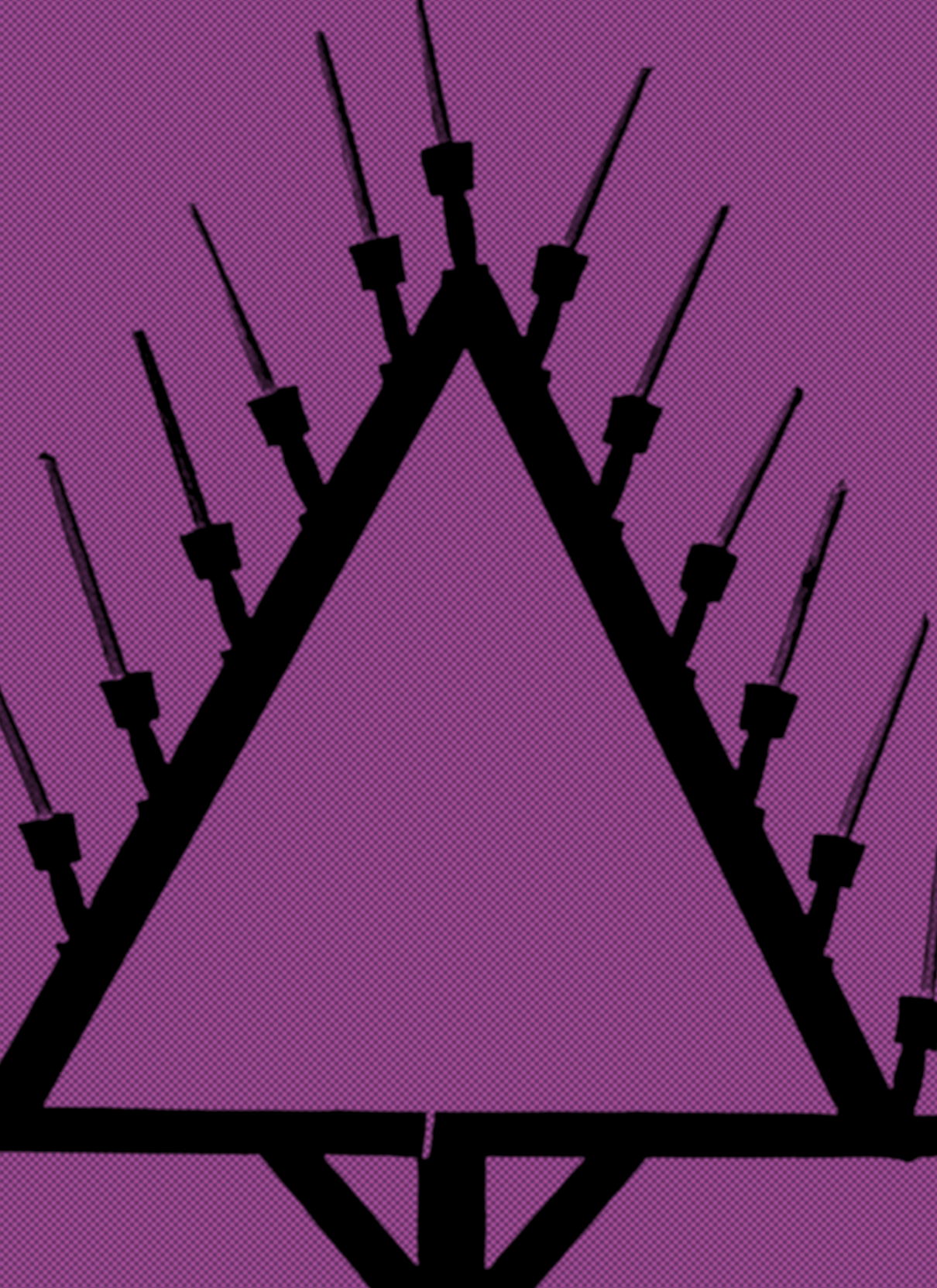
En la eterna gloria.
Que mi boca noble
Más que alabarte,
Y mi alma se ocupe
Tan solo en amarte.
Adiós Niño hermoso
Tan dulce y amante,
Recibe esta muestra
De mi amor constante.
Niño milagroso
De tí me despido
Niñito querido
Adiós niño hermoso.
Adiós misterioso
Adiós mi Jesús
Yo siempre te adoro
En la eterna Gloria. Amén.

Ejemplo 37

Miércoles de Ceniza y primeros Viernes de Cuaresma. Fin del rosario.

Alabado, tono de Miércoles de Ceniza.

Véase texto en el ejemplo 31.



Santa María Ostula, ubicada en la región Costa-Sierra de Michoacán, es una comunidad nahua en la que existe un amplio y poco conocido repertorio de cantos polifónicos de tradición oral. Se trata de cantos asociados a prácticas religiosas de origen europeo que se introdujeron en la región y se arraigaron en la vida ritual de este poblado a través de un largo proceso de hibridación cultural. Musicalmente se caracterizan por cantarse a dos y hasta a tres partes; por ser enunciados en latín y en español; por seguir una lógica modal, y por carecer mayoritariamente de acompañamiento instrumental.

En este libro, Antonio Ruíz Caballero selecciona el repertorio de cantos que se usa en los ciclos de la Cuaresma y la Semana Santa y lo estudia desde una perspectiva transdisciplinaria, aplicando herramientas analíticas de la historia cultural, la musicología histórica, la etnomusicología y la liturgia católica. De esta manera, la investigación permite comprender la relación entre estas prácticas y la cosmovisión originaria y particular de Santa María Ostula; así mismo, confronta estas polifonías de tradición oral con sus contrapartes europeas y señala tanto las coincidencias entre ambas como los elementos musicales y rituales que singularizan las prácticas ostulenses.

Así, con este volumen —el quinto de la colección Estudios— y los ejemplos sonoros y visuales que lo acompañan, esperamos contribuir a la documentación y difusión de esta tradición centenaria.

LAN
MI [Editorial]

[Estudios 5]



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
MI
UNIDAD MORELIA



CONAHCYT
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS

