

Auralidad en el contexto del barroco novohispano. La dimensión sonora como médium intercultural en la construcción de una memoria sincrética*

ELSA PINTO PRIETO**

Fecha de recepción: junio 2024.
Fecha de aceptación: agosto 2024.

Sumario:

A lo largo del artículo presentamos metodologías interdisciplinares que revitalizan la dimensión sensorial del barroco novohispano, especialmente en relación con la experiencia sónica desde la agencia aural de emisión–escucha. A partir de esta posición, analizamos las categorías de la urbe establecidas por el historiador Ángel Rama de *ciudad ordenada*, *letrada* y *escrituraria*, aplicándolas al caso de estudio de la Ciudad de México. En consecuencia, nos replanteamos la presencia y permanencia de lo oral en los discursos letrados de naturaleza textual. Con esta perspectiva cuestionamos los mecanismos por los que se conformó la ciudad como lugar de memoria que solo recogía la experiencia de las élites, revelando una memoria sincrética que preserva un sentir indígena. Para ello trabajamos con fuentes de carácter simbólico y apologetico para la idiosincrasia criolla y otras músico–literarias, así como los villancicos, siguiendo la impronta del ethos barroco criollo e indígena.

Aurality in the New–Spanish Baroque context. The sound dimension as an intercultural medium for building a syncretic memory

Abstract:

Throughout the article, we present interdisciplinary methodologies that revitalize the sensory dimension of the New–Spanish Baroque, concerning the sonic experience from the aural agency of emission–listening. From this point of view, we analyze the urban categories established by the historian Ángel Rama *ordered city*, *lettered city* and *scripted city*, applied to Mexico City. In consequence, we reconsider the presence and permanence of orality in the textual nature of *lettered* discourses. From this standpoint, we question the mechanisms by the city was formed as a place of memory that at first seemingly only captured the experiences of the elites, revealing a syncretic memory that preserves an indigenous feeling. To this end, we work with sources of symbolic and apologetic character for the creole idiosyncrasy and others musical–literary materials, such as villancicos, following through them the imprint of the creole and indigenous Baroque ethos.

* Esta investigación está apoyada por una ayuda FPU (Formación de Profesorado Universitario) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, siendo beneficiaria la autora de este artículo.

** Doctoranda en Historia y Arte por la Universidad de Granada, Profesora Contrato predoctoral en la Universidad de Granada (España). <https://orcid.org/0000-0001-7531-3384>, e_pinto@ugr.es

Palabras clave:

Virgen de Guadalupe, Ethos barroco, Experiencia sonora, Musicología urbana, Estudios decoloniales.

Keywords:

Virgin of Guadalupe, Baroque ethos, Sonic experience, Urban musicology, Decolonial studies.

1. Introducción

La complejidad epistemológica de la historia de México presenta diversas miradas sobre cómo afrontar las relaciones socioculturales en un espacio simbólico como era la Ciudad de México¹ durante el periodo colonial. La transformación material e inmaterial de la urbe estuvo ligada al desarrollo de la identidad e idiosincrasia de aquellos que la poblaban, estando patente la división creciente entre españoles americanos y peninsulares, y la constante lucha de supervivencia cultural de la comunidad indígena.² En este sentido, a través de las aportaciones de Ángel Rama, se encuentran tres modelos de ciudad aplicables a la capital del virreinato de la Nueva España: la *ciudad ordenada*, la *ciudad letrada* y la *ciudad escrituraria*.³ Las características en común a todas ellas era su raíz intelectual e independiente a los hechos frente a la ‘ciudad real’, aquella que se amoldaba a los cambios sociales.⁴

Poner en diálogo las distintas dimensiones del espacio urbano ofrece un medio por el que profundizar en el análisis sobre las comunicaciones bidireccionales entre los distintos niveles de poder –criollo y peninsular– y la subalternidad indígena. De esta manera, es un modo de resaltar el carácter sincrético de la identidad urbana novohispana, y las huellas y los modos de actuar de los grupos disidentes de la hegemonía en virtud de revalorizar lo

¹ A lo largo del trabajo se percibe el espacio urbano como categoría de análisis historiográfica desde los planteamientos de Miguel Ángel Marín (2002) y Juan José Carreras. Véase Juan José Carreras López, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, coord. por Miguel Ángel Marín López, Andrea Bombi y Juan José Carreras López (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005), 17–52. Ellos establecen la ciudad como el conjunto de espacialidad y comunidad que se da en un tiempo y momento determinado y sobre el que se elaboran estrategias discursivas. Es un enfoque similar al de Ángel Rama (1998), aunque como novedad introducen el factor musical como elemento que resaltó los mecanismos de construcción y el aspecto de espacialidad influyente en la sociedad.

² Solange Alberro, *Del gachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo* (México: Colegio de México, 1992); Bolívar Echeverría, “El guadalupanismo y el ethos barroco en América”, *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía* 23 (2007); William Taylor, “Mexico’s Virgin of Guadalupe in the Seventeenth Century: Hagiography and Beyond”, en *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500–1800*, ed. por Allan Greer y Jodi Bilinkoff (New York: Routledge, 2003), 227–298.

³ Las cualidades de cada una de ellas se verán en profundidad a lo largo del artículo.

⁴ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998).

que el discurso de la colonialidad ha relegado al olvido o a una no-memoria.⁵ A los escritos correspondientes a la construcción ilusoria de la comunidad y el escenario novohispano que se edificaba sobre las ruinas de Tenochtitlan se les puede aplicar la categoría de análisis de *lugar de memoria*. Esta categoría fue establecida por Pierre Nora para determinar el punto de encuentro entre memoria e Historia. En él se hace patente tanto el recuerdo y lo que debe perdurar como los mecanismos y las tensiones del espacio-tiempo en el que fueron creados.⁶ En este contexto, al entender el hecho sonoro como lenguaje de esos ‘lugares de memoria’ y aplicar una metodología correlacional desde los estudios sonoros, se recupera la parte sensorial del barroco novohispano y de su religiosidad⁷, lo que permite ahondar en las fricciones producidas por los agentes y sus aspiraciones⁸ en el momento de conformar esos *lugares de memoria*.

La concepción urbana en los tres niveles de Ángel Rama es una manera de acotar los límites y las fronteras de la memoria novohispana, permitiendo un análisis de la Ciudad de México desde los parámetros de los *lugares de memoria* de Pierre Nora. Dentro de la urbe y a favor del relato letrado se canalizó un modo de religiosidad propia de la multiplicidad cultural y étnica de la capital del virreinato de la Nueva España.⁹ Esta religiosidad de tintes barrocos iba dirigida a los sentidos más que a la razón, como así se percibe en el desarrollo

⁵ Reyes Mate, “Historia y memoria: dos lecturas del pasado”, en *Discursos: lingua, cultura e sociedade* (Lisboa: Universidade Aberta, 2001): 25–37; Reyes Mate, *La herencia del olvido: Ensayos en torno a la razón compasiva* (Madrid: Errata naturae, 2008); Emilio Lamo de Espinosa, “Presentación. Tiempos de memoria, tiempos de olvido, tiempos de reconciliación”, en *La disputa del pasado: España, México y la leyenda negra*, ed. por Emilio Lamo de Espinosa (Madrid: Turner, 2021), 6–29; Carlos E. Lepe-Carrión, “El ethos barroco: Una lectura desde la teoría de los modos literarios”, *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* 26 (2017): 163–178.

⁶ Pierre Nora, *Pierre Nora en “Les lieux de mémoire”*, ed. por Laura Masello (Montevideo: Trilce, 2008).

⁷ Ramón Gutiérrez, “Repensando el barroco americano”, en *Actas III Congreso internacional del Barroco: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 46–54; Fernando Betancourt Martínez, “Historiografía y diferencia: El orden procedimental de la investigación histórica”, *Historia y grafía* 51 (2018): 293–321; Guillermo Tovar de Teresa, *El Pegaso, o, El mundo barroco novohispano en el siglo XVII* (Madrid: Editorial Renacimiento, 2006). Estos autores comparten en su estudio el carácter sensorial del barroco en su esencia y en sus dinámicas sociopolíticas para imbuir a toda la población.

⁸ Características que esgrime Pierre Nora como características del estudio de la memoria de una comunidad y/o espacio haciendo uso de la conceptualización que él propone.

⁹ Adriana Narváez Lora et al., *La Virgen de Guadalupe: construcción barroca del criollismo novohispano en la obra de Miguel Sánchez*. (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Historia, 2009); Richard Nebel, *Santa María Tonantzín Virgen De Guadalupe: Continuidad y transformación religiosa en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995); Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015).

del guadalupanismo alrededor de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac.¹⁰ Para hacer efectivo ese sentimiento de pertenencia se necesitaba de vehículos móviles que en el contexto barroco comunicaran distintos grupos sociales y el plano divino con el terrenal en un contexto en el que el relato simbólico se mezclaba con una realidad incierta.¹¹ El sonido era un buen elemento para este fin por sus cualidades acústicas con un fundamento inmaterial e invisible, ser un arte temporal y efímero y, en consecuencia, por las connotaciones teológicas y culturales que se esgrimían comunitariamente. En las últimas décadas son cada vez más las compilaciones publicadas que tratan de poner la música como eje en las interacciones en el ámbito colonial, ofreciendo una muestra de resultados en las conexiones sociedad – espacio urbano y entre grupos sociales, destacando los trabajos de Leonardo Waisman en el que resalta la participación de los grupos marginados¹² y de Berenice Alcántara Rojas¹³, en los que parte de la visión indígena y cuestiona desde la música el discurso moderno/colonial.

Por otro lado, para algunos filósofos decoloniales esta actitud de resistencia frente al poder de la Modernidad perduró de manera atemporal, y se le ha denominado *ethos barroco*¹⁴, encontrando esa esencia en los pilares del espacio urbano.¹⁵ Cada uno de los grupos lo ejerció de manera diferente, siendo los criollos quienes intervenían dentro de la *ciudad letrada* como autores de esas proyecciones simbólicas por las que atender a sus apologeticas que les justificasen como grupo autónomo¹⁶ y, por ende, otro centro en el esquema de la Modernidad.¹⁷ Por su parte, los indígenas desde su situación de subalternidad

¹⁰ William Taylor, “Mexico’s Virgin of Guadalupe in the Seventeenth Century: Hagiography and Beyond”, en *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500–1800*, ed. por Allan Greer y Jodi Bilinkoff (New York: Routledge, 2003), 227–298.

¹¹ Ramón Gutiérrez, “Repensando el barroco americano”, en *Actas* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 46–54; Fernando Betancourt Martínez, “Historiografía y diferencia: El orden procedimental de la investigación histórica”, *Historia y grafía* 51 (2018): 293–321.

¹² Leonard Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos,” en *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517–1917)*, ed. por Javier Marín López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020).

¹³ Berenice Alcántara Rojas, “¿Música de evangelización? Sobre el penoso y famoso caso de dos piezas polifónicas con textos en náhuatl”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente Nueva época*, número 9 (2018): 12–17. Berenice Alcántara Rojas, “El Diablo en el discurso de evangelización novohispana del siglo XVI,” en *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, ed. por A. López Austin y L. Millones (Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013), 101–122.

¹⁴ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Ediciones era, 2013).

¹⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *El Pegaso, o, El mundo barroco novohispano en el siglo XVII* (Madrid: Editorial Renacimiento, 2006).

¹⁶ Carlos Federico Campos, “Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologetica a la reivindicación”, *En-Claves del pensamiento* 11, no. 21 (2017): 15–40.

¹⁷ Enrique Dussel, “Europa, Modernidad y eurocentrismo”, *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad* 5, n.º 8 (1995): 167–178.

periférica se rigieron por una necesidad de supervivencia en la que, a través de sus símbolos y expresiones, en múltiples ocasiones orales, matizaban los modelos y figuras colonizadoras.¹⁸ Estos puntos de conexión entre memoria y olvido representado por sendos grupos sociales muestran el dinamismo del ethos barroco en el plano de las contraposiciones entre la oralidad y su teorización a la textualidad de la historiografía tradicional.¹⁹

A partir de este marco teórico expuesto proponemos en este artículo analizar cómo sucede la participación de la música y las consecuencias que devienen de la misma en los procesos de diálogo entre culturas y construcción de la imagen propia y de la alteridad a partir de los mecanismos de la *ciudad letrada/escrituraria*. Para ello diseccionamos la capacidad musical promovida en dos planos diferenciados, aunque comunicados entre sí en el escenario²⁰ barroco de la Ciudad de México. En una primera parte, planteamos la naturaleza del sonido de *médium intercultural*²¹ a partir de trasladar la discusión memoria – olvido a las consecuencias entre la oralidad – escritura. Posteriormente, se diseccionan los códigos sonoros de comunicación y vínculo entre los actores de la colectividad de la capital novohispana desde la conceptualización de la utopía del músico, matizando el concepto de la *utopía del intérprete* de Bolívar Echeverría²² y mostrando el hecho sonoro como lengua–puente del sincretismo y el ethos barroco.

Con este fin, se examina el texto de Miguel Sánchez *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe* (1648)²³ desde una metodología sensorial a partir de la que se remarca las huellas e influencias de la cultura náhuatl pese a los intentos de erradicarla, y su presencia en la mentalidad sincrética sostenida sobre una memoria que reinterpretar lo europeo tras un prisma pre-

¹⁸ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Ediciones era, 2013).

¹⁹ Generalmente la textualidad se ha relacionado con una imagen fija de la historia, mientras que la oralidad ofrece un mayor dinamismo historiográfico. Desde esta perspectiva, se aprecia cómo del primero se apropiaron los centros en su idealización de la ‘ciudad letrada’ y del segundo hicieron uso los grupos periféricos, usándolo como medio de resistencia. En María Esperanza Rock Núñez, “Memoria y oralidad: formas de entender el pasado desde el presente”, *Diálogo Andino* 49 (2016): 101–112. Trataremos en profundidad esta cuestión en el cuarto apartado del artículo.

²⁰ Es lo que se ha conceptualizado con el término ‘apologética criolla’ para cohesionar a la sociedad bajo unos mismos símbolos que respondan a su memoria. En Carlos Federico Campos, “Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologética a la reivindicación”, *En-Claves del pensamiento* 11, n.º. 21 (2017): 15–40.

²¹ Se trabaja con este concepto desde su concepción de herramienta y espacio de transformación dentro de los diálogos entre distintas culturas (Fornet–Betancourt, 1999).

²² Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Ediciones era, 2013).

²³ Este es un escrito en el que se observa un cambio en el objetivo de legitimación de los agentes de poder dentro de la ‘ciudad letrada’, aunque parezca que se dirige a legitimar el poder peninsular, en realidad, está dando un trasfondo diferenciador entre los criollos y los gachupines.

colombino.²⁴ Este documento destaca por su impacto en el desarrollo de una mentalidad mestiza y una religiosidad sincrética que se personifica en la figura de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac, entre lo idolátrico y lo católico, que al estar ligada a la representación de la urbe contraviene a la conceptualización de la *ciudad ordenada*, siendo el guadalupanismo un espacio de cultivo para el florecimiento del ethos barroco²⁵ dual que se ha presentado. Para encontrar esta pervivencia es importante contraponer el escrito de Sánchez a las fuentes de misioneros como Jerónimo de Mendieta (1589), José de Acosta (1590) o Bernardino de Sahagún (1555). Al contrario que el escrito de Sánchez, dedicado a construir una memoria que secunde la legitimidad de los criollos en tierras novohispanas, estos otros escritos fijan una cultura de base oral y recogen el testimonio de aquello que había sido relegado a la no-memoria en el sistema moderno-colonial.

De manera complementaria, analizamos una selección de villancicos novohispanos en su condición de *metagénero* que superpone el dinamismo del proceso por encima del estatismo de producto.²⁶ Se aplican metodologías de los estudios de Pierre Nora sobre los *lugares de memoria*²⁷ a partir de los que entender los códigos sociales que se pueden hallar a partir de los villancicos. Desde esa posición los elementos sonoros reafirman su capacidad de mostrar las relaciones entre el *yo* y el *otro* dentro de las tensiones discursivas de la imagen que el poder crea y difunde sobre la subalternidad.²⁸ Para ello, el análisis se apoya sobre una serie de fuentes con una gran carga simbólica de los relatos propagandísticos del sentir criollo en distintos momentos del siglo XVII, es decir, desde el nacimiento hasta la madurez de la cultura barroca. En-

²⁴ Desde esta perspectiva la investigadora Beatriz Barrera Parrilla analiza la primera novela mariana escrita en Nueva España, *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón. Gracias a la atención a los sentidos describe que el propio escrito es la vivencia de la fiesta, trayendo no únicamente los hechos sino una forma de estar, ser y sentir en el espacio. A partir del marco teórico que se aplica en este artículo, lo que se observa es la presencia de una influencia vívida de los grupos subalternos en aquello que Ángel Rama denomina ‘ciudad escrituraria’, yendo más allá de la palabra.

²⁵ Bolívar Echeverría, “El guadalupanismo y el ethos barroco en América”, *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía* 23 (2007): 101–110.

²⁶ Tess Knighton y Alvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800: The Villancico and Related Genres* (Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2007), 1–15.

²⁷ Pierre Nora, *Pierre Nora en “Les lieux de mémoire”*, ed. por Laura Masello (Montevideo: Trilce, 2008).

²⁸ Intrínsecamente está relacionado con los planteamientos de Castro y Grosfoguel sobre la búsqueda de las memorias colonizadas y las racionalidades alternativas desde donde se desarrolla la utopía de lugares periféricos, como es el caso de Nueva España. En Ramón Grosfoguel, “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007), 63–78.

tre dichas fuentes destacamos *Grandeza de México* de Bernardo de Balbuena (1604), *Teatro mexicano* de Agustín Vetancurt (1697) y *Recordación Florida. Discurso historial y demostración natural, material, militar y política del Reyno de Guatemala* de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán (1690).

A lo largo de la investigación se presenta una convivencia de esferas de trabajo que engloban desde la práctica musical hasta su pensamiento, considerando cómo se presenta la *ciudad ordenada* desde la dimensión inmaterial, cómo es la construcción de lo que Ángel Rama denomina *ciudad letrada* y las relaciones entre los anillos diferenciados que presenta la ‘ciudad escrituraria’ desde la auralidad.²⁹ Así, a partir del sonido y la sensorialidad se recupera la actitud barroca transversal entre los polos de las dualidades del discurso de la Modernidad y de las relaciones humano – espirituales.

2. La disposición inmaterial de la *ciudad ordenada*: transformaciones simbólicas en la comprensión del territorio desde el sonido

Desde el poder centralizado de la Corona de Castilla hubo un impulso por imponer la noción europea–humanista de civilización a través de la racionalización del espacio. En consecuencia, se idealizó una *ciudad ordenada*.³⁰ En ella debía de haber una clara separación entre lo urbano y lo rural, lo europeo y lo indígena, en definitiva, entre los denominados *vencedores* y *vencidos* respectivamente³¹, con el fin de ejercer una aculturación sobre la sociedad azteca y trasladar la cosmovisión y la religiosidad castellana a esos territorios. Estas ideas fueron recogidas en fuentes como las *Ordenanzas de descubrimientos, nueva población y pacificación de las Indias* escrita a instancias de Felipe II, las que poseían un fin legislativo.

Las consideraciones vertidas sobre la necesidad de una *ciudad ordenada* estuvieron ligadas a la consideración de que el territorio americano era un

²⁹ El concepto “aural” tiene sus orígenes en la segunda mitad del siglo XIX. Se presenta como una vía por la que atender a cualquier experiencia relacionada con el órgano del oído. Se plantea como una ampliación del concepto de oralidad al no reducir el espacio entre objeto y sujeto sonoro. De ese modo, la ejecución y percepción del sonido forman parte de un todo comunicativo que no deben separarse, situando el eje central en la mirada antropocéntrica. A partir de la consideración aural nos podemos aproximar a la dimensión sonora de un pasado en el que los rastros sonoros se encuentran en formato textual o visual. Para conocer más se recomienda: Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003).

³⁰ Una de las categorías del espacio urbano que establece Ángel Rama *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998), 17–29.

³¹ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998), 17–29; Enrique Dussel, “Europa, Modernidad y eurocentrismo”, *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad* 5, n.º 8 (1995): 167–178.

lugar vacío. De ese modo, desde las esferas de poder peninsular se creyó que en el Nuevo Mundo no habría que lidiar con la herencia medieval que pervivió en la dimensión material e inmaterial de Europa. En consecuencia, pensaron que podrían verter las perspectivas humanistas que se estaban desarrollando a lo largo del siglo XVI. No obstante, las élites se enfrentaron a otro pasado desconocido para los europeos. La Orden de los franciscanos y, posteriormente, dominicos y jesuitas, siguiendo las directrices del monarca Carlos I, comenzaron desde 1524 una evangelización metódica y sistemática a través de la que trataron de resignificar en los términos cristianos el espacio físico y simbólico, al mismo tiempo que subrayaban la inferioridad de la cultura y religión autóctona.³² Todo lo que allí estaba antes de la soberanía castellana era distópico porque estaba manchado por el pecado. De hecho, se pensaba que la gente de allí había seguido “los caminos errados” que les había mostrado el demonio.³³ De esa forma, esos pueblos habían perdido toda posibilidad de aspirar a la máxima utopía de esa religión: la obtención de la justicia y la felicidad por gracia divina.³⁴ A raíz de esto, las tensiones se ubicaron en un enfrentamiento entre la luz de la verdad divina y la sombra del demonio o, dicho de otro modo, entre la salvación –generadora de memoria– y el pecado –condenado al olvido–.³⁵

El hecho sonoro en este contexto constituyó una herramienta simbólica de control y dominio. Por medio de la percepción auditiva se pudo homogeneizar el espacio dentro de esas premisas sobre la búsqueda de universalidad que

³² Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986). La visión de este autor es desde la aculturación de la religión, considerando una perspectiva unilateral. Sin embargo, hoy en día se le ha rebatido desde distintas posiciones, como es el caso de Berenice Alcántara Rojas, “¿Música de evangelización? Sobre el penoso y famoso caso de dos piezas polifónicas con textos en náhuatl”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente Nueva época*, número 9 (2018): 12–17.

³³ Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica Indiana* (México: Editorial Porrúa, 1589/1971), 138.

³⁴ Manuel Oliver Moragues, “Algunas claves geopolíticas de la devoción y el dogma de la Inmaculada Concepción”, *Magallánica: Revista de Historia Moderna* 3, n.º 5 (2016): 48–67.

³⁵ El cristianismo se caracteriza por la polarización entre lo bueno y lo malo, lo aceptado y lo que no. Eso era una concepción que en la religión náhuatl no existía ya que todo era bueno y malo al mismo tiempo, dependiendo de la situación. Miguel León Portilla y Luis Barjau examinan esa situación de relatividad e inclusión que poseía la mentalidad náhuatl, en la que el centro de todas las cuestiones era la propia acción y no las consideraciones morales. En Miguel León Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (Edición digital, 2017) y Luis Barjau, *Tezcatlipoca: Elementos de una teología nahua* (México: UNAM, 1991). En las crónicas de Bernardino de Sahagún se evidencia este hecho cuando relata la clasificación de los dioses y la dualidad de la interpretación de sus acciones Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, ed. por C. M. de Bustamante (México: Imprenta de Alejandro Valdés, 1829), 10–23. Como bien evidencia Jesús Bustamante (2020), es este mismo fraile quien vincula la religión azteca con la cristiana, situando como punto de partida de todos los dioses paganos de esos territorios al demonio y considerando el valor de pecado en sí mismo de la idolatría.

quisieron imponer aquellos autonometrados *vencedores*. En esta línea, de igual modo que se transformó la *urbs*³⁶ de Tenochtitlan cuando cambió a su vertiente novohispana Ciudad de México, fue necesario modificar el significado del espacio simbólico y cambiar los elementos de cohesión de la *civitas*.³⁷ En esa dimensión entra en juego el concepto de *paisaje sonoro*, teniendo en cuenta que la expresión sonora se retroalimenta con el lugar donde se lleva a cabo y que a su vez esta influye en la comprensión social del espacio.³⁸ Un ejemplo de esto fue la creciente aparición de campanas desde 1521³⁹ y cómo su timbre pronto inundó la urbe siendo denominada “la Roma del Nuevo Mundo”⁴⁰. Estos objetos, en calidad de señal⁴¹, cumplieron funciones diversas como informar y alarmar de los sucesos o, simplemente, el control del tiempo⁴², sustituyendo a otros instrumentos musicales mexicas que hacían esos cometidos –bocinas, caracoles o flautillas–.⁴³ Igualmente, el significado simbólico de predicación⁴⁴ que poseía su sonido situaron a las campanas como marcas sonoras, apelando a un nivel de significación figurada que necesitaba del consenso de la comunidad en la que se insertaba.⁴⁵

La incorporación del sonido de las campanas al paisaje mexicano fue una manera de homogeneizar el espacio tangible, pero aún fue necesario apelar a una dimensión espiritual y emocional abstracta que dirigiese los sentidos hacia la moral y universalidad cristiana. En ese marco simbólico del discurso vertido sobre esos territorios que se ha mostrado anteriormente se desarrolló una necesidad de apelar a la percepción etérea vinculada a la idea de alegría y belleza extrema, como correspondía a una urbe cristiana iluminada por Dios.

³⁶ Construcción física de la ciudad.

³⁷ Espacio construido a partir del sentimiento de la comunidad y de la intersubjetividad social y cultural de la colectividad.

³⁸ Juan José Carreras López, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, coord. por Miguel Ángel Marín López, Andrea Bombi y Juan José Carreras López (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005), 17–52.

³⁹ Año de la caída de Tenochtitlan en manos de Hernán Cortés y sus seguidores castellanos e indígenas. La primera iglesia con su campanario fue edificada el 13 de agosto de 1521 como signo de victoria sobre el poder mexica.

⁴⁰ Javier Marín López, “A Conflicted Relationship: Music, Power and the Inquisition in Viceregal Mexico City”, en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, 6–82 (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 45.

⁴¹ Uno de los tres niveles del paisaje sonoro (tónica, señal y marca sonora).

⁴² David Garrioch, “Sounds of the city: the soundscape of early modern European town”, *Urban History* 30 (2003): 5–25.

⁴³ José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. por F. del Pino-Díaz (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1590/2008), 170.

⁴⁴ María Rosa Fernández Peña, “Las campanas: transmisoras de la liturgia y de la fiesta religiosa”, en *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana* (Madrid: Ediciones Escorialenses, 2013), 168.

⁴⁵ Raymond Murray Schafer, *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World* (Vermont: Destiny Books, 1977).

En esa línea, la música era un buen elemento debido a su capacidad emotiva y a las consideraciones sobre la armonía como elemento de Dios y medio por el que conocerle.⁴⁶ Dentro del proceso de desarrollo de la *civitas* ideal para la capital novohispana se siguieron planteamientos de Platón. Según el filósofo griego la música era permitida en las *polis* siempre y cuando no deteriorase la moral ni el comportamiento⁴⁷, aspecto que podía deberse por las vibraciones, al timbre de los instrumentos o a las combinaciones armónico–melódicas. Con el criterio religioso preminente en esta época, la validez o no de las músicas presentes en la construcción simbólica de la urbe estaba determinado por la cercanía a Dios, quedando excluidas aquellas que incitasen al baile y a lo sensual.⁴⁸ Desde la perspectiva de los españoles esto último era lo que solía derivar de aquella “música infernal”⁴⁹ del pueblo mexicana en la que, al contrario que en la castellana, los instrumentos adquirirían un gran protagonismo y en los momentos de fiesta a su son se “juntaban las mozas para bailar en corro, y al final se volvía el baile en carne”⁵⁰.

En contraposición a esas músicas y fiestas descritas por el religioso franciscano Jerónimo de Mendieta, que desde la perspectiva europea eran idolátricas y enseñadas por el demonio, los organismos de poder virreinal organizaron en la ciudad otras festividades de tónica católica. Esas celebraciones eran un momento de no–lugar y no–tiempo importante en el que recodificar las estructuras sociales y hacer valer esas ideas de la Ciudad de México “naturalmente con influencias del cielo”⁵¹. La emoción predominante que se quería transmitir era la alegría divina que, en estas ocasiones se conseguía por los afectos de los timbres de instrumentos con gran significado y simbolismo en la tradición cristiana. Entre ellos, destacaban las campanas, las trompetas y los clarines, descritos como un instrumento de fiestas y alegrías en el sermón de Ioan de Bohorques por las fiestas de la concepción mariana.⁵² Las características acústicas que compartían eran su gran potencia tímbrica, al mismo tiempo que su sonoridad asumió el significado de la predicación universal, y la capacidad de resonancia sobre otros cuerpos que permitieron incluir la parte física y la

⁴⁶ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos* (Osuna: Taller de Juan de León, 1549).

⁴⁷ Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza Música, 2005).

⁴⁸ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos* (Osuna: Taller de Juan de León, 1549).

⁴⁹ Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica Indiana* (México: Editorial Porrúa, 1589/1971), 166.

⁵⁰ Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica Indiana* (México: Editorial Porrúa, 1589/1971), 99.

⁵¹ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 28r.

⁵² Fr. Ioan de Bohorques, *Sermón que predico el ilustrissimo y reverendissimo Señor D. Fr. Ioan de Bohorques, en el octavo día de las insignes fiestas* (Sevilla: Imprenta del Licenciado Juan de Alcaçar, 1620), fol. 2r.

espiritual⁵³ en la misma devoción. Al contrario que en la definición de Mendieta sobre la consecuencia corporal de la música indígena, en este caso la música producida daba “solemnidad presente de música, manos y lenguas”⁵⁴. La asociación de ese espacio con las sonoridades apropiadas y simbólicas de la religión católica era un modo por el que “con nuevos regocijos y músicas” México se vestía con la universalidad y el favor divino⁵⁵, ofreciendo al cielo “un vivo retrato”⁵⁶ alejado de ese pasado oscuro que los castellanos consideraban que había tenido antes de su llegada.

Al igual que ocurrió con la parte material, los intentos de excluir las sonoridades disidentes y su forma de sentir la música fueron en vano. Quedó patente la apertura de la Ciudad de México en el diario de viaje por Nueva España de Thomas Cage⁵⁷, en el que se observa que esa posición teorizada de *ciudad ordenada* por los poderes coloniales quedó en un plano intelectual, ya que la capital de este virreinato se singularizaba por su carácter mestizo.⁵⁸ De manera concreta, esta convivencia se da en lugares como tabernas y plazas, en el que se establece la música como lenguaje de comunicación, homogeneizando la experiencia y el espacio-tiempo compartido a través de “guitarras, arpas y otros instrumentos” pese a las diferencias y confrontaciones que había entre los diversos grupos culturales.⁵⁹

En el análisis realizado a lo largo del apartado, se refleja cómo la visión segregativa de las fuentes escritas desde el poder para reflejar el ideal ordenado contrasta con el análisis de otros materiales de naturaleza protoantropológica

⁵³ Athanasius Kircher plantea que es la porosidad de los cuerpos de los seres humanos lo que permite una vibración conjunta de la parte interna y externa del ser humano en respuesta a las ondas del sonido que le atraviesan (1650, 8).

⁵⁴ Fr. Ioan de Bohorques, *Sermón que predico el ilustrissimo* (Sevilla: Imprenta del Licenciado Juan de Alcaçar, 1620), fol. 2r.

⁵⁵ Fr. Ioan de Bohorques, *Sermón que predico el ilustrissimo* (Sevilla: Imprenta del Licenciado Juan de Alcaçar, 1620), fol. 3r.

⁵⁶ Francisco Balbuena, “Grandeza mexicana,” en *Grandeza mexicana*, ed. por A. F. X. Saad Maura (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011), 202.

⁵⁷ Según sus propias palabras “cuando menos pensaba me encontré dentro de ella [Ciudad de México] sin haber visto muralla, sin haber pasado puertas ni puentes, y sin haber encontrado ningunos guardas que me preguntasen de dónde venía o adonde iba” Thomas Cage, *Nueva Relación que contiene los viajes de Tomas Cage en la Nueva España* (París: Librería de Rosa, 1648/1838), 6. El texto pese a ser publicado por primera vez en 1648 recoge los viajes de Cage en las primeras décadas del siglo XVII.

⁵⁸ Geoffrey Baker, “The resounding city”, en *Music and urban society in Colonial Latin America*, ed. por G. Baker y T. Knighton (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 1–20; Solange Alberro, *Del gachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo* (México: Colegio de México, 1992).

⁵⁹ Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano: Descripción breve de los sucesos exemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias* (México: por doña María de Benavides, 1697), 499.

que muestran esferas cotidianas.⁶⁰ Dicho de otro modo, el enfrentamiento de estos grupos de fuentes nos muestra cómo a través de la demarcación urbana el estudio de la música permite entender las relaciones entre los márgenes y los centros. Estas se materializaron en el desajuste entre el ideal de la *ciudad ordenada* construido a partir de narrativas utópicas/edenísticas respecto a una realidad sincrética basada en los intercambios culturales. Es a partir de esta ordenación desde la esfera sonora donde encontramos nuevos pilares desde los que atender a las ciudades superpuestas, la *letrada* y la *escrituraria*.

3. Fisuras en la *ciudad letrada*: sensorialidad en el relato sobre la Virgen de Guadalupe de Tepeyac

La *ciudad ordenada* era una forma de generar los límites de esos *lugares de memoria*, aunque son notorias las aparentes incongruencias entre la teoría y la práctica sobre la concepción urbana, directamente relacionado con la mentalidad occidental de entonces. En ella se daba un mayor valor al plano alegórico, siendo la sociedad castellana una comunidad basada en la imagen utópica y mística de su concepción de lo interno y externo al individuo.⁶¹ Atendiendo a esta situación, a la “ciudad ordenada” se le superponía la “ciudad letrada”, aquella a través de la que se legitimaba el poder y se creaba una ilusión de realidad.⁶² Los relatos de idealización y de propaganda relacionados con ese tipo de urbe se vieron influenciados por las transformaciones de la función de la religión que pasa de ser una herramienta didáctica para convertirse en un medio simbólico de consolidación del sentimiento de colectividad a partir de la doctrina cristiana⁶³, y el asentamiento de la atribución administrativa y

⁶⁰ De la primera clase de fuentes se ha trabajado Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648); Fr. Ioan de Bohorques, *Sermón que predico el ilustrissimo y reverendissimo Señor D. Fr. Ioan de Bohorques, en el octavo día de las insignes fiestas* (Sevilla: Imprenta del Licenciado Juan de Alcaçar, 1620) y Francisco Balbuena, “Grandeza mexicana,” en *Grandeza mexicana*, ed. por A. F. X. Saad Maura (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011), 202. Y del segundo grupo Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica Indiana* (México: Editorial Porrúa, 1589/1971); José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. F. del Pino-Díaz (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1590/2008) Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano: Descripción breve de los sucesos exemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias* (México: por doña María de Benavides, 1697) y Thomas Cage, *Nueva Relación que contiene los viajes de Tomas Cage en la Nueva España* (París: Librería de Rosa, 1648/1838).

⁶¹ Mabel Moraña, “Sujetos sociales: poder y representación en el siglo XVII”, en *Enciclopedia de la literatura en México*, acceso el 23 de marzo de 2024, <https://acortar.link/DFod9>.

⁶² Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998).

⁶³ Carlos Federico Campos, “Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologética a la reivindicación”, *En-Claves del pensamiento* 11, n.º 21 (2017): 15–40; Mariana

redes identitarias de la Ciudad de México.⁶⁴ Todo ello se inició en la década de 1570 y se fue consolidando a la par de un relato barroco marcado por la asociación a la memoria prehispánica por parte de los criollos e indígenas en una vivencia religiosa sincrética y simbólicamente autónoma a la metrópoli.⁶⁵ En este contexto, la música y la oralidad tuvieron un papel importante como herramientas de intercambios entre las altas esferas y las bajas.

Diversos tipos de fuentes⁶⁶ denotan cómo en el siglo XVI y XVII ya había consciencia por parte de los europeos sobre la necesidad del son y la cadencia del canto de los naturales “para que no se perdiese la memoria de los casos memorables”⁶⁷, al igual que lo era para los cristianos en el sustento de su fe. Del mismo modo, el poder colonial era consciente de la posibilidad de introducir cuestiones idolátricas o modificaciones de los preceptos cristianos a través de la música.⁶⁸ A raíz de esto en 1538 se legisló para prohibir las expresiones musicales náhuatl, aunque tuvo que ser derogado en 1560 por las dificultades que eso conllevaba para su conversión.⁶⁹ En 1585 a través del III Concilio Provincial de la Iglesia de México⁷⁰ se exige a los sacerdotes y obispos que controlen las danzas y cantos profanos realizados en las Iglesias y festividades religiosas con el fin de desterrar “toda superstición de las cosas sagradas”⁷¹. Sin embargo, pese a estos controles se observa una persistencia de cantos relacionados con la milagrosa aparición de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac⁷², con todos

Masera, “La religiosidad en el cancionero popular mexicano–novohispano: de la Virgen al diablo”, en *De la canción de amor medieval a las soleras: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*, ed. por P. M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004), 431–448.

⁶⁴ Manuel Miño Grijalva, “Las ciudades novohispanas y su función económica, siglos XVI–XVIII”, en *Historia económica general de México*, ed. por Sandra Kuntz Ficker (México: Secretaría de Economía del Colegio de México, 2015), 143–171.

⁶⁵ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015); Alberto F. Saad Maura, *Grandeza Mexicana* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011).

⁶⁶ Estas son la de los misioneros que iban con el fin de evangelizar a los naturales de América, entre ellas destacamos a Jerónimo de Mendieta (1589), José de Acosta (1590) o Bernardino de Sahagún (Sahagún, 1555). La música ocupó un lugar preponderante en la didáctica del evangelio, como así recoge en su libro *La conquista musical de México* Lourdes Turrent (2016).

⁶⁷ Agustín de la Rosa, *Defensa de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* (Guadalajara: Imprenta de Luis González, 1896), 33.

⁶⁸ Se puede encontrar en el escrito del fraile Diego Durán *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra* (1579) y que posteriormente recoge Claudio Lomnitz (2013).

⁶⁹ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

⁷⁰ Extiende su influencia hasta las últimas décadas del siglo XVII (Pérez Puente, 2005).

⁷¹ María del Pilar López–Cano y M. del Pilar Moreno, *Concilios provinciales mexicanos: época colonial* (México: Instituto de Investigaciones Históricas–Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 236–237.

⁷² Agustín de la Rosa se cuestiona si esta persistencia de entonaciones entre la idolatría el cristianismo era autorizado por los poderes de la Iglesia o si simplemente no los castigaban como se había

los rasgos sincréticos que conllevaba dicha advocación.⁷³ En este sentido, la advocación mariana aparecida en Tepeyac fue uno de esos símbolos mestizos que se pone al servicio de la *ciudad letrada* para sustituir el mito fundacional mexicana⁷⁴ y de ese modo justificar el dominio castellano o, mejor considerado, español americano.

La leyenda de la Virgen de Guadalupe cuenta que el 12 de diciembre de 1531 la virgen llamó a Juan Diego, un pastor chichimeca, a subir al cerro de Tepeyac.⁷⁵ Allí, la virgen mandó a Juan Diego recoger unas flores y llevarse-las al obispo Juan de Zumárraga. Cuando llegó el momento de enseñarle las flores, sobre el manto de Juan Diego apareció la imagen de la Inmaculada, la misma que fue llevada en procesión a la basílica de Tepeyac. Con esta acción se consagraba una advocación mariana propiamente de la Nueva España y la imagen, junto con su relato, se convirtió en una fuente de idealización y justificación del territorio que superponer a la *ciudad ordenada*. En los relatos y representaciones simbólicas de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac se vierten todas las necesidades religiosas y simbólicas de cohesión de una colectividad con agencia transformadora⁷⁶ aún sin ser autónomamente reconocidos por el poder central y hegemónico de la Corona.⁷⁷ Esta advocación mariana novohispana fue resultado de la convergencia de dos extremos devocionales, indígena y criollo⁷⁸, que tuvieron en común el ethos barroco en su búsqueda de reconfiguración en el tiempo-espacio de la Nueva España donde cada vez se buscaba establecer la “alternativa entre los padres gachupines y los criollos”⁷⁹, intensificándose a mediados del siglo XVII.

establecido. En Agustín de la Rosa, *Defensa de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* (Guadalajara: Imprenta de Luis González, 1896), 40.

⁷³ Adriana Narvárez Lora, *La Virgen de Guadalupe: construcción barroca del criollismo novohispano en la obra de Miguel Sánchez* (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2009).

⁷⁴ Aquel que cuenta que el lugar escogido por los mexicas tras su proceso de migración fue ese espacio en el lago de Texcoco por haber sido donde vieron a un águila comerse a una serpiente encima de un nopal. Esa era la señal que su dios principal Huitzilopochtli había indicado para que supieran el lugar donde asentarse.

⁷⁵ Ubicado en la zona norte de la Ciudad de México.

⁷⁶ Edmundo O’Gorman, *La invención de América* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

⁷⁷ Por parte de la Santa Sede y de la Monarquía Hispánica no es hasta 1754 cuando se reconoce la advocación guadalupana de Tepeyac como patrona de México y, por consiguiente, una advocación autónoma a su homónima extremeña. Esto se realiza a través de la Bula *Non est equidem* emitida por el Papa Benedicto XIV. Para más información revisar: Alicia Mayer, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, *Estudios de Historia Novohispana* 26 (enero-junio 2002): 17–49.

⁷⁸ William Taylor, “Mexico’s Virgin of Guadalupe in the Seventeenth Century: Hagiography and Beyond”, en *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500–1800*, ed. por Allan Greer y Jodi Bilinkoff (New York: Routledge, 2003), 227–298.

⁷⁹ Francisco Antonio Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, ed. por Sinforoso Aguilar (Centro de América: Primera edición 1690, 1923), 172.

El protagonista del suceso y a quien se le aparece la imagen de la Virgen es Juan Diego, un pastor indígena. Para Echeverría esto era un mecanismo de manipulación de masas para ejercer la dominación sobre ese grupo.⁸⁰ Sin embargo, habría que considerar que los relatos y elementos guadalupanos iban dirigidos a la población española–americana en un proceso por el que acomodar lo preexistente a su llegada a sus necesidades apologéticas sobre los fundamentos de su idiosincrasia⁸¹ y contribuir a su arraigo de la tierra. Hay que tener en cuenta que el conocimiento sobre la Virgen de Guadalupe de Tepeyac por la población nativa era reducido en ese tiempo.⁸² Hasta el siglo XVIII la imagen no fue difundida ampliamente por los pueblos de indios. Esto se realizó gracias a la labor de la Compañía de Jesús, la que escribió en náhuatl sermones sobre ella y que así fuera aceptada y venerada en zonas rurales.⁸³

En 1648 se publicó por primera vez el texto de *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, Milagrosamente aparecida en la ciudad de México* de Miguel Sánchez en el que da una explicación teológica al milagro guadalupano fundamentándolo principalmente con el libro del *Apocalipsis* de San Juan⁸⁴, una profecía que indica el fin de una etapa y el comienzo de un nuevo estadio de equilibrio. Con este texto se pretendió cristianizar la celebración y la peregrinación al cerro de Tepeyac en el que se celebraba a la deidad náhuatl Tonantzin⁸⁵, la diosa madre, y canalizar los símbolos compartidos dentro de los diversos grupos que conformaban la comunidad novohispana, dándole un poso a una memoria propia al reinterpretar un hecho del siglo XVI desde la óptica barroca. Con este relato de Sánchez, además, se revivió la adoración guadalupana que había pasado a un segundo plano a partir de 1560.⁸⁶ No es casualidad que se haga a mediados del siglo XVII, en auge del estilo barroco, la conciencia mestiza y las reivindicaciones criollas, representándose en la

⁸⁰ Bolívar Echeverría, “El guadalupanismo y el ethos barroco en América”, *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía* 23 (2007).

⁸¹ Ramón Gutiérrez, “Repensando el barroco americano”, en *Actas III* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001).

⁸² Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo: Una civilización negada* (México: Fondo de Cultura Económica, 2020), ed. Kindle. [Primera edición 1987].

⁸³ Berenice Alcántara Rojas, “El Diablo en el discurso de evangelización novohispana del siglo XVI,” (Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013), 101–122.

⁸⁴ Adriana Narváez Lora et al., *La Virgen de Guadalupe: construcción barroca del criollismo novohispano en la obra de Miguel Sánchez* (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Historia, 2009).

⁸⁵ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015).

⁸⁶ Alicia Mayer, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, *Estudios de Historia Novohispana* 26 (enero–junio 2002): 17–49.

imagen mariana la aceptación de la autoridad colonial⁸⁷, siendo un punto de anclaje para la *ciudad letrada* de la capital novohispana.

A pesar de no dar agencia a esa población subyugada al dominio castellano, en el relato de Miguel Sánchez se ofrece un reconocimiento de la comunidad como parte del *ethos* barroco criollo que conjuga la expresión del *ethos* barroco indígena perpetuando parte de su idiosincrasia silenciada por la primera Modernidad del *ego conquiro* y de la que se estableció más adelante bajo la premisa cartesiana *ego cogito*. La obra posee un estilo barroco en el que se observa la centralidad de los sentidos, de modo similar al contexto sensorial que examina Beatriz Barrera Parrilla⁸⁸ en la obra *Los sirgueros de la Virgen* (1620).⁸⁹

Una de las primeras asociaciones, es importante señalar previa a las consideraciones sensoriales, es la conexión entre el símbolo del águila, la Virgen de Guadalupe de Tepeyac y la Ciudad de México, convirtiéndose en un relato sustitutorio de la leyenda azteca sobre la fundación de Tenochtitlan. En la cultura castellana la Inmaculada Concepción ya había sido vinculada al águila caudal, símbolo de poder, grandeza y de la Corona, en una relación de jerarquía, siendo el águila quien mira por encima de ella y ve “entre rayos de un sol luciente una mujer de estrellas coronada [la Virgen María]”, lo que limpió su alma y “osuscò su sentido”⁹⁰. Por el contrario, en el caso de Miguel Sánchez el águila de México era la propia ciudad.⁹¹ En la cultura náhuatl el águila era imagen de identidad del dios del sol Huitzilopochtli. Más adelante Sánchez establece a la guadalupana como esposa y como ciudad, pues “estava [sic] en sí representada la suya de México, a quien avia [sic] de transformar en su

⁸⁷ William Taylor, “Mexico’s Virgin of Guadalupe in the Seventeenth Century” (New York: Routledge, 2003), 227–298.

⁸⁸ En su análisis muestra los roles de los sentidos y las asociaciones divinas del tacto como eternidad, el gusto y el olfato en relación con la santidad, la vista en la construcción de las escenas como tríptico o mural y el oído como “el sentido más dotado y fiable para percibir el más allá” y el “estímulo sensorial más colectivo [que] lleva a trascender lo individual”. Desde eso la autora observa la intencionalidad de representar el paraíso y convertir la obra en la festividad de alabanza mariana. En Beatriz Barrera Parrilla, “La sinestesia como fiesta religiosa barroca” (New York: Peter Lang USA, 2013), 184.

⁸⁹ Esta obra del bachiller Francisco de Bramón es la primera obra mariana inmaculista de la Nueva España y que al igual que la de Miguel Sánchez es de temática pastoril y teológica donde el aura predominante es el milagro y la relación de la Inmaculada Concepción con esos territorios. Tiene una importante carga simbólica y contribuye a la construcción del relato alegórico que contribuya la adhesión identitaria a esos territorios canalizando la expresión devocional.

⁹⁰ Alonso Rodríguez Gamarra, *Relación del decreto en favor de la opinión pia de la Concepción de nuestra Señora* (Sevilla: Imprenta López de Luzenilla, 1617), s.p.

⁹¹ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), Fundamentos I.

amor con las luces [sic] de Dios”⁹². Se establece así una vinculación alegórica entre ciudad-águila-Virgen de Guadalupe de Tepeyac, transformando el simbolismo mexicana del águila relacionada con el dios Huitzilopochtli, asociación que otorgaba una elevación espiritual de los guerrero águila.⁹³ La representación del territorio como águila mexicana fue repetida en diversas ocasiones, siendo notorio en la aparición de las letras de los villancicos u otros cantares de transmisión oral.⁹⁴

Este marco alegórico de relaciones divinidad-territorio se traslada a la imagen de los conquistadores⁹⁵, quienes son considerados ángeles al servicio de Dios, con el fin de legitimarlos y señalarlos como un punto de inicio en la construcción de la memoria criolla diferenciada de los españoles peninsulares. Miguel Sánchez realiza esta conexión a partir de una consideración funcional y otra musical que desde el estilo barroco diluye las fronteras entre lo real y lo simbólico⁹⁶, por el que se alimentaba el “*faciendum* colectivo” de la diversidad de actores dispuestos en el escenario novohispano.⁹⁷ Por un lado, los soldados actúan a favor del Dios cristiano para ganar la tierra y ponerla a su servicio.⁹⁸ Por otro, poseían una gran disposición de canto y alabanza en elogio del Espíritu Santo.⁹⁹ En sus propias palabras, “después de en todos los lugares, que assentaban [sic] el culto divino, los soldados hazían [sic] coro de música, ministrando la solemnidad del canto en la Misa”¹⁰⁰.

⁹² Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 21a.

⁹³ Mercedes de la Garza, “El águila real, símbolo del pueblo mexicana”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 76-77 (2001): 105-117.

⁹⁴ Así lo muestra y analiza Llian Von der Walden en su estudio sobre los cantos del siglo XVII – XVIII en los que es recurrente simbolizar al monarca como Sol y a la ciudad/virreinato como águila de México.

⁹⁵ Los conquistadores son una figura controvertida en el imaginario criollo pues de ellos heredan el resentimiento contra el poder central. Fuentes y Guzmán en este sentido reflejan el hastío al mencionar que “los castellanos [se atribuyen] los honores y dignidades de los oficios, declarada ambición, en descrédito y desconsuelo de los criollos, nacidos aquí, y por esta razón son hijos patrimoniales, (...) Pero la verdad es que sus padres, ascendientes y otros deudos sienten el agravio y menosprecio que se hace á los suyos con que no los hagan participantes en los premios que les son debidos”, 232.

⁹⁶ Ramón Gutiérrez, “Repensando el barroco americano”, en *Actas III* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 46-54.

⁹⁷ Guillermo Tovar de Teresa, *El Pegaso, o, El mundo barroco novohispano en el siglo XVII* (Madrid: Editorial Renacimiento, 2006), 152.

⁹⁸ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, Milagrosamente aparécida en la ciudad de México* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 11r.

⁹⁹ Bartolomé de las Casas también plantea algo similar al relatar la llegada de Cristóbal Colón. Tras el desembarque los tripulantes cantaron el *Te Deum laudamos* acompañados de “los menestriales altos, por manera que parecía que en aquella hora se abrían y manifestaban y comunicaban con los celestes deleites” (1877: 299).

¹⁰⁰ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 11a.

Ambas funciones son propias de los querubines que aparecen en las Sagradas Escrituras, resumiéndose en la mención al capítulo segundo de san Lucas en el que una vez se realiza la anunciación del nacimiento de Cristo a los pastores “se convocaron ángeles en exercitos [sic] de milicia para cantar alabanzas [sic] a Dios”¹⁰¹. A través de ese “coro concertado o capilla del Cielo” de ángeles/conquistadores que obtuvieron la tierra y la pusieron al servicio de la fe cristiana, se preparó el terreno para la aparición de dicha imagen.¹⁰² En esta concepción se percibe la glorificación beatífica en el imaginario criollo de sus antepasados, los conquistadores, legitimada por su equiparación con los ángeles gracias a la cualidad musical dentro de estos relatos de la milagrosa aparición de la guadalupana novohispana. Esa equiparación entre la esfera angelical y terrenal a través de los sones ya aparece en algunos relatos de festividades al mencionar cómo sonaba y celebraba la Ciudad de los Ángeles arriba y a imitación y compañía “la ciudad de los Ángeles abaxo [México]”¹⁰³. A través de esta autodeterminación devocional se situó el punto de anclaje para el resentimiento heredado contra el poder central por los españoles asentados o nacidos en América.

Fue asimismo por las “músicas de la Virgen y los ángeles que la asistían” con lo que se llamó a Juan Diego, el indio pastor que presencié el milagro, y lo subió al cerro¹⁰⁴, subrayando la importancia de la acción sonora en el ejercicio y comunicación de la fe. Igualmente, se refleja el predominio de lo etéreo de la divinidad expresado por la inmaterialidad del sonido que hace vibrar el espíritu incorpóreo dentro de la vivencia religiosa. Al contrario que en el relato pastoril y festivo de la obra de Francisco Bramón que va dirigido a la festividad material y terrenal de la Virgen en el que hay un predominio de la vista sobre el sentido auditivo¹⁰⁵, en el escrito teológico de Sánchez dirigido al plano espiritual es a la inversa. Aspecto que se evidencia al describir que Juan Diego “oyó la voz [de la Virgen] y sintió los ecos en el alma, que por los ojos comenzó [sic] á rodear las rayzes [sic] del Monte”¹⁰⁶, además de los otros ejemplos ya expuestos.

¹⁰¹ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 11a.

¹⁰² Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 19r.

¹⁰³ Fr. Ioan de Bohorques, *Sermón que predico el ilustrissimo* (Sevilla: Imprenta del Licenciado Juan de Alcaçar, 1620), fol. 3r.

¹⁰⁴ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 21a.

¹⁰⁵ Beatriz Barrera Parrilla, “La sinestesia como fiesta religiosa barroca” (New York: Peter Lang USA, 2013).

¹⁰⁶ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 19r.

Por último, es notoria la participación del olfato representado mediante las flores, elemento que junto a la poesía servía para hablar sobre la divinidad según los filósofos aztecas (León Portilla, 2017: 193). En el caso de la leyenda guadalupana las flores tienen un papel central en cuanto a que es a través de las que transporta Juan Diego que se materializa la imagen de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac. En el escrito, las flores del cerro de Tepeyac eran una representación de la Virgen María por la que hablar de “la bondad de la tierra [mexicana]”, siendo en ellas donde “estaba Cristo”¹⁰⁷. Esa bondad conseguida por las flores de la tierra complementa ese trabajo comenzado por los conquistadores que llevaron la celebración del culto. Cristo es la flor del monte y por ende el cerro es la propia virgen, adaptando al terreno mexicano el segundo capítulo de los cantares *Ego flos campi*, referenciado explícitamente por el propio Sánchez. Se establece así una dinámica dentro del relato y en relación con el espacio en el que los sentidos del oído y el olfato adquirieron una predominancia, en palabras de Sánchez, en aquel monte y en sus flores se “oye a Cristo y [se] siente sus olores”¹⁰⁸.

A través de este tipo de análisis se perciben las consideraciones que vierte Ramón Gutiérrez sobre una religiosidad en la Nueva España más vívida y teatral en la que “el mensaje intelectual del Barroco a la vez apelaba profundamente a los sentidos”¹⁰⁹, no únicamente en la acción festiva sino también en la construcción alegórica por medio de la palabra escrita. A través del simbolismo sensorial del escrito de Miguel Sánchez el milagro se cristaliza en un *lugar de memoria* y pasa de su forma oral a una forma fija escrita, aunque sin perder su resonancia sonora que sigue siendo hilo conductor de la comunicación espiritual-divina y medio de la devoción sincrética que evidencia las distintas raíces de las que se nutre la figura de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac. Es una forma, además, en la que se establece una relación hacia el pasado determinada en el que se encuentran esos rastros de ethos barroco, de persistencia frente a los discursos hegemónicos de aculturación.

¹⁰⁷ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 29a.

¹⁰⁸ Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648), fol. 28r.

¹⁰⁹ Ramón Gutiérrez, “Repensando el barroco americano”, en *Actas III* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 47.

4. Otra forma de entender la ‘ciudad escrituraria’: el sonido como ‘lengua–puente’ en la construcción de la imagen de centros y periferias

Dentro de las praxis presentadas a lo largo del artículo es relevante plantearnos cómo se relacionaron los dos *ethos* barrocos, criollo e indígena, que convivieron en la capital de Nueva España y las vías por las que se podían encontrar los rastros de resistencia en el relato histórico. Para ello, y a través de los planteamientos que hemos ido trabajando, hay que considerar un tercer plano que teoriza Ángel Rama de la urbe, aquel conocido como la ‘ciudad escrituraria’. Esta se compone de dos grupos, en principio, impenetrables entre sí, que mantienen la división de la Modernidad de centros, sujetos históricos, y periferias, objetos o ausencias en la historia. En el caso de Rama estudia la presencia de cada una desde la comunicación verbal, contraponiendo la ciudad que quedó recogida en la palabra escrita –centro– con aquella que pervivió en la oralidad y que consiguió permear de manera pasiva en la memoria establecida.¹¹⁰

Esa construcción letrada que fundamenta el escrito de Miguel Sánchez, analizado en el apartado anterior, formó parte de un contexto más amplio dentro del juego de dualidades de la Modernidad y las respuestas a él de la comunidad novohispana. En este caso, la obra del mentado autor posee un estilo y una estética barroca que refuerza la exaltación guadalupana e identitaria de la subjetividad de una comunidad colonial en formación. A través del relato sobre la milagrosa aparición se diferenció entre la Virgen de Guadalupe mexicana y su homónima extremeña. Igualmente, con esta apología guadalupana se fijó por escrito una devoción inicialmente oral. Todo ello dentro de un proceso de reinterpretación en términos barrocos de la devoción a la Virgen de Guadalupe de Tepeyac del siglo XVI que desembocó en esa imagen como autoridad divina que erigía y validaba simbólicamente una autonomía devocional de la Ciudad de México. En este sentido, el texto inició una nueva etapa en el que su soporte principal ya no era lo oral sino lo escrito, trayendo con ello idiosincrasias del anillo periférico de la comunidad urbana ‘escrituraria’.

Pese a esta transformación del canal comunicativo, de lo oral a lo textual, aún hubo presencia de rastros sensoriales ligados a los agentes de emisión y escucha. Al ampliar el concepto de oralidad al significante y no solo al significado, se situó como herramienta vehicular en el que se incluyó en sí el hecho sonoro e incorporó una visión dual sobre los polos audio–oral. La recreación de la acción sonora se desarrolló en un ‘lugar de memoria’ que se encontraba concretado en un momento específico de la recuperación del recuerdo. Esta,

¹¹⁰ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998), 43–46.

a su vez, forma parte de un proceso de comunicación temporal proyectiva.¹¹¹ Estos puntos de conexión entre memoria y sonido muestran la utilidad de contraponer la oralidad y su teorización a la textualidad de la historiografía tradicional. Esta última suele implicar una imagen fija de la acción del pasado estudiada.¹¹² La oralidad, en cambio, permite generar la dinámica histórica dentro de los diálogos temporales y resaltar la agencia del sujeto respecto al objeto y el sustento de la memoria.¹¹³

A partir de esas consideraciones se pueden trasladar las nociones que Bolívar Echeverría plantea sobre la *utopía del intérprete* a una *utopía del músico*. La conexión entre ambas se halla en la necesidad de una *lengua-puente* surgida de los intercambios e interpretaciones desde las raíces culturales que se ponen en comunicación. En palabras del propio Echeverría la situación del intérprete es la creación de “una lengua tejida de coincidencias improvisadas a partir de la condena al malentendido”¹¹⁴. En el caso del músico teje lazos que engloban dos mentalidades y que sitúa el error en las lecturas sobre los significantes y significados que entran en juego dentro de los intercambios. En su intersección se encuentra el sentido y la razón del ethos barroco marcado por la disyuntiva utópica/distópica, memoria/olvido y centros/periferias.

La *lengua-puente* que suponía la música era una herramienta fundamental para la construcción y difusión de consideraciones religiosas y discursivas.¹¹⁵ Era un medio por el que incorporar desde el poder los símbolos y las nociones de la universalidad cristiana¹¹⁶ compartidos por parte de los agentes que interactuaban en el espacio.¹¹⁷ El uso del vehículo acústico ofreció un espacio en el que se desarrollaron los códigos propios de la utopía dentro de la contraposición de la subjetividad con la relatividad objetiva que plantea Migliaccio.¹¹⁸ Es decir, en el hecho sonoro se encontraba una dimensión en la que se materializaba y difundía la imagen que desde el poder se había construido sobre las periferias. El inicio del siglo XVII trajo consigo el estreno oficial de la

¹¹¹ Luis Díaz G. Viana, “Los caminos de la memoria: Oralidad y textualidad en la construcción social del tiempo”, *Acta Poética* 26, no. 1–2 (2005): 181–217.

¹¹² Samuel Claro Valdés, “Claudio Monteverdi–Giovanni María Artusi: Una controversia musical”, *Revista Musical Chilena* 19, no. 93 (1965): 86.

¹¹³ Sonia Segura Jerez, “Aproximación psicoacústica a la percepción de sonidos complejos”, *AV Notas Revista de Investigación Musical* 8 (2019): 132–152.

¹¹⁴ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Ediciones era, 2013), s.p.

¹¹⁵ Así lo muestra Lourdes Turrent (2016) y todo el trabajo realizado por Pedro Gante en el siglo XVI.

¹¹⁶ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

¹¹⁷ En este caso polarizándolo en indígenas y criollos/castellanos.

¹¹⁸ Carlo Migliaccio, *Musica e utopia: la filosofia della musica di Ernst Bloch* (Milano: Guerini e Associati, 1995).

*seconda pratica*¹¹⁹ musical con la representación de la ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi. Este estilo compositivo se caracterizó, entre otras cuestiones, por estar el texto subordinado a la música y, que esta misma tuviese una serie de connotaciones escénicas.¹²⁰ La concepción de la música desde esta perspectiva materializó las tensiones tradición – modernidad personificada en las discusiones públicas entre Giovanni Artusi y Claudio Monteverdi.¹²¹ Finalmente, la *seconda pratica* o estilo moderno fue la estética que se estableció como canon en las potencias europeas occidentales y sus territorios de ultramar.

La oralidad¹²² era necesaria para sustituir la memoria náhuatl que se había transmitido y construido desde los códigos y los medios sonoros, tratándose como ‘lugar de memoria’ en la que se cristalizaba la identidad de la comunidad en formación del territorio americano. Era una manera de cristianizar costumbres, ritos y tradiciones previos a la llegada de los castellanos que se habían transmitido a lo largo de las generaciones.¹²³ A ello se le sumaba la capacidad de la música de influir en las mentalidades y las ideas compartidas por la colectividad que provocó un vasto repertorio de “canciones vivas” que la Iglesia puso en circulación para difundir sus preceptos con fines didácticos y moralizantes.¹²⁴ Este repertorio estaba muy extendido en la Península Ibérica para el catecismo¹²⁵ y la Inmaculada Concepción¹²⁶ y, en el caso particular de Nueva España, para la Virgen de Guadalupe de Tepeyac y la imagen de los

¹¹⁹ Se entiende por *seconda pratica* o estilo moderno aquella manera compositiva basada en una mayor libertad armónica y bases contrapuntísticas más complejas que lo que se estaba haciendo hasta ahora. Con estas innovaciones compositivas se da comienzo al barroco musical. Para saber más consultar: Carlo Migliaccio, *Musica e utopia: la filosofia della musica di Ernst Bloch* (Milano: Guerini e Associati, 1995).

¹²⁰ John Walter Hill, *La música barroca* (Madrid: Ediciones AKAL, 2008).

¹²¹ Como así se refleja en las siguientes referencias Jeffrey Levenberg, “Seconda Pratica Temperaments, Prima Pratica Tempers”, *Acta Musicologica* 92, n.º 1 (2020): 21–41 y Samuel Claro Valdés, “Claudio Monteverdi–Giovanni María Artusi: Una controversia musical”, *Revista Musical Chilena* 19, n.º 93 (1965): 86.

¹²² Hay que tener en cuenta que en el periodo de tiempo que se está trabajando, el sentido del texto se obtenía una vez que este se volvía a trasladar al canal oral, como así lo muestran los estudios de Luis Robledo Estaire a partir de los teóricos musicales de la Edad Moderna (2016).

¹²³ Como ya se mostró en la disección del primer apartado del artículo y se trata en Miguel León Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (Edición digital, 2017).

¹²⁴ Ramón Andrés resume esta cualidad musical como aquella que permite que “lo desconocido pueda convertirse, no sabemos cómo, en un fenómeno colectivo y comprensible”. En Ramón Andrés, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura* (Barcelona: Acantilado, 2008), 91. También se encuentra ampliamente estudiada en Tess Knighton, “Orality and aurality: contexts for the unwritten musics of Sixteenth-century Barcelona”, en *Hearing the city in early modern Europe*, ed. por Tess Knighton y Ascensión Mazuela Anguita (Barcelona: Universidad de Navarra, 2018), 295–308.

¹²⁵ Tess Knighton, “Orality and aurality”.

¹²⁶ Ignacio Otero Nieto, “Sevilla y la música concepcionista”, *Temas de estética y arte* 19 (2005): 169–247.

indígenas como pastores¹²⁷ que se identificaban con el calvario de Jesús.¹²⁸ Un elemento común de los distintos ámbitos y fuentes fue el uso de los niños para su enseñanza y difusión hacia el resto de la sociedad.¹²⁹

El villancico, en este contexto, es un género poético–musical que abrió una oportunidad de atender a estas cuestiones, coincidiendo su mayor momento de esplendor con el desarrollo del proyecto barroco de la Nueva España, es decir, el siglo XVII. La concepción de este tipo de composiciones como *metagénero*¹³⁰ permitió superponer el dinamismo del proceso, en este caso desde la epistemología propia de la Nueva España, por encima del estatismo del producto, a partir de lo que se percibe la subjetividad colonial.¹³¹ Parte de esa dialéctica es la naturaleza del villancico, siendo un género profano de temática religiosa que nace en los ámbitos populares y pasa a ser absorbido por las instituciones eclesiásticas.¹³² El villancico era una manera de difundir preceptos y asentar ideas en un proceso que entablaba puentes entre la religiosidad popular¹³³ y la oficial, siendo un vehículo para una ‘lengua–puente’ de intercambios culturales. En ese dinamismo del proceso Serge Gruzinski encuentra las huellas de resiliencia de las periferias que modifican la expresión hegemónica.¹³⁴ A través este género musical se pudo difundir una imagen de la alteridad determinada y permitió cuestionarse la imagen que existía de ella en relación con el discurso hegemónico acerca de esa realidad de la Nueva España.¹³⁵

El villancico novohispano se consolidó en esta línea como una manifestación mestiza, al igual que la Virgen de Guadalupe de Tepeyac. A través de su uso y la inclusión de danzas, instrumentos y otras expresiones náhuatl, estas músicas y esas expresiones disidentes se integraban al discurso universalí-

¹²⁷ Este es el papel que desempeña el indio Juan Diego en el relato de la Virgen de Guadalupe de Miguel Sánchez.

¹²⁸ Lillian von der Walde M. y Mariel Reinoso, *Virreinos II* (México: Editorial Grupo Destiempos, 2013).

¹²⁹ Tess Knighton, “Orality and aurality. En Agustín de la Rosa, *Defensa de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe y refutación de la carta en que la impugna un historiógrafo de México* (Guadalajara: Imprenta de Luis González, 1896), 39.

¹³⁰ Concepto establecido y desarrollado por Knighton y Torrente (2016).

¹³¹ Yolanda Martínez–San Miguel, “La representación de la violencia y los relatos del yo en los diarios y las memorias coloniales latinoamericanas”, *Poligramas* 16 (2001): 31–55.

¹³² Iván E. Chávez Bárcenas, *Voz, afecto y representación nahua en la canción vernácula del siglo XVII* (México: Historia mexicana, 2021), 78.

¹³³ La religiosidad popular tenía mayor seguimiento y movilidad que la oficial en Nueva España (Lozano Ruiz, 2011).

¹³⁴ Serge Gruzinski, “Un tocotín mestizo de español y mexicano..”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2005), doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.620>

¹³⁵ En esta línea Irei Elizabeth Chávez Bárcenas observa en los villancicos en lengua náhuatl de Gaspar Fernández el equilibrio entre la preservación de costumbres indígenas y la cristianización de estos. Asimismo, llama la atención la imagen de pastores que se promovía de los naturales que contrastaba con su situación laboral que tanto debate había suscitado.

zador que se buscaba desde el cristianismo. Eran compuestos por españoles, indígenas y mestizos y en ellos se fusionaban lenguas y referencias a distintas cosmovisiones, evidenciando cómo en la memoria de la comunidad forjada en tierras novohispanas se compartía la herencia clásica de la Modernidad europea y la prehispánica. Esa incorporación tenía como fin reforzar la situación de subalternidad de los nativos americanos.¹³⁶ Esto quedó reflejado en los siguientes versos de un villancico de Sor Juana Inés de la Cruz en el que describe a un indígena diciendo así:

El cual en una guitarra,
con ecos desentonados
cantó un tocotín mestizo
en español y mexicano¹³⁷.

Varios de los elementos mencionados forman parte del desarrollo discursivo de la construcción de la dualidad moderna utopía–distopía, encontrándose un trasfondo musical no únicamente en el medio de difusión sino en el vínculo con el espacio a través del canto de la danza del tocotín y en la tímbrica utilizada con la guitarra y la expresión de “ecos desentonados”. La guitarra actúa de médium intercultural entre las dos raíces presentes, la prehispánica y la castellana. Era un instrumento popular de la Península Ibérica que llegó desde un primer momento con los conquistadores¹³⁸ y que tuvo una alta participación en los encuentros populares urbanos. Es notorio que la guitarra¹³⁹ sea utilizada para tocar un tocotín¹⁴⁰, danza indígena realizada en rituales y llegado a considerar unos bailes festivos por los que se “invocan al demonio” con las “trompetas” que se utilizaban para la música.¹⁴¹ En este

¹³⁶ Leonardo J. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos”, en *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517–1917)*, ed. por Javier Marín López (Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 591–607.

¹³⁷ Extraído de Serge Gruzinski, “Un tocotín mestizo de español y mexicano..”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2005), doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.620>.

¹³⁸ En tierras americanas no había cordófonos antes de la llegada de los europeos como así se refleja en Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

¹³⁹ Al igual que el resto de los cordófonos, la guitarra no formaba parte del universo musical prehispánico como se muestra en Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), por lo que ya es una incorporación influenciada por los intercambios culturales. Usualmente, estas danzas se realizaban al son del teponaztli, el huehuétl y otros instrumentos de viento.

¹⁴⁰ El nombre tocotín, sinónimo en múltiples ocasiones de mitote, es una castellanización a partir del ritmo transcrito que se usaba en ciertas festividades. Hasta el momento, la primera vez que se registra de manera escrita es en la novela religiosa *Los sirgueros de la Virgen* (1620) de Francisco Bramón, como se muestra en Imanol Sainz–Bariáin, *El “tocotín” en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural* (Universidad de Navarra, 2016).

¹⁴¹ Francisco Antonio Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, ed. por Sinforoso Aguilar (Centro de América: Primera edición 1690, 1923), 21.

fragmento del villancico se muestra cómo cambia la sonoridad y el baile se pone al servicio de la fe cristiana, mientras se validan los dos lenguajes en los últimos versos.

Todo ello denota una asimilación de los medios interculturales dentro de ese discurso utópico/distópico que se ha planteado y a partir de lo que se generaba memoria y olvido. Otro aspecto llamativo para desentrañar son las connotaciones detrás de la expresión de “ecos desentonados” ya que en los registros se habla de las destrezas que tuvieron los naturales para tocar los instrumentos musicales europeos, por ejemplo, en el escrito de Jerónimo de Mendieta. La imagen de torpeza que muestra encaja mejor con esa imagen de torpeza dentro de la construcción de la subalternidad y a la imagen de inferioridad que desde Cristóbal Colón se esgrimía. Esto es algo recurrente en las categorías de “villancicos de negros” o “de indios” en los que los protagonistas son personas de esas caracterizados mediante “fallos” que imitaban el pronunciar de esos grupos sociales proyectando la imagen de ellos como holgazanes, bonachones, felices y con alegría¹⁴² en la alabanza a Dios y al poder civil que lo representaba en la tierra. Las consideraciones expuestas se pueden apreciar en algunos versos de uno de los villancicos de Gaspar Fernández. En él la voz narradora alienta a los indígenas a “bailad y reíd” en vez de llorar por situación, debido a las bondades de su monarca, quien vela por ellos desde la capital, Madrid¹⁴³ y, como “una sombra suya”¹⁴⁴, el virrey en el territorio de la Nueva España. Una vez más, al igual que ocurría en los textos simbólicos previamente analizados, se incita a la expresión jubilosa sobre el poder universal de los que ejercían la soberanía en nombre de Dios.

5. Conclusiones

Las proyecciones de la ‘ciudad letrada’ que se generaron en el marco temporal considerado en este estudio, que implica el desarrollo de la cultura del barroco en el espacio urbano de la Ciudad de México, contienen las características necesarias para ser analizadas desde la categoría de análisis de ‘lugares de memoria’, es decir, delimitación entre lo que debía perdurar en la comprensión de la idiosincrasia del virreinato novohispano frente a lo que quedaba en

¹⁴² Ese espejismo de felicidad que se vio en la utopía religiosa y que era transmitida desde la recreación del cielo sobre ese territorio a través de la música y su carga emotiva.

¹⁴³ Lillian von der Walde M. y Mariel Reinoso, *Virreinos II* (México: Editorial Grupo Destiempos, 2013), 246.

¹⁴⁴ Lillian von der Walde M. y Mariel Reinoso, *Virreinos II*, 246.

el limbo de la no-memoria u el olvido. En este contexto, el hecho sonoro se establece como lengua-puente en la comunicación entre las esferas mencionadas y a través de él se disgregan las estrategias discursivas que sostienen los mecanismos de construcción identitaria y memorística de la población criolla. Dentro de la ‘utopía del músico’ la acción musical es un vehículo por la que se evidencia de manera vívida el ethos barroco, es decir, los rastros de la cultura mexicana en la mentalidad criolla que, en su conjunto, actuaron como resistencia y reivindicación de autonomía frente a la hegemonía de la Monarquía Hispánica.

Para alcanzar las nociones de emisión y recepción sónica en la temporalidad y en los soportes textuales que se trabajan, es necesario atender a la cuestión de la percepción, específicamente en el caso del sonido, de la auralidad. En ese sentido, hemos trabajado desde una dimensión particular en el que la acción sonora participa de médium intercultural, a partir de lo que se han evidenciado engranajes y tácticas usadas en el barroco con el fin de construir la subjetividad colonial frente a la realidad. Este aspecto lo hemos realizado a partir de la relación establecida entre la comunidad y el espacio con lo sonoro. Por un lado, hemos analizado el escrito de Miguel Sánchez *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, Milagrosamente aparecida en la ciudad de México* (1648). Es una fuente que forma parte del proyecto de la ‘ciudad letrada’. Con ella se trató de reivindicar la legitimidad de la soberanía castellana y de la cristiandad, aunque tras un análisis detallado del plano sensorial se observa una escisión en la religiosidad novohispana de aquella de la del ‘viejo’ continente. La advocación guadalupana supuso un punto de anclaje para los distintos grupos, élites y subalternidad, a partir del que compartir un sentimiento colectivo y un signo de adhesión al espacio. A través de la música se equivale a los conquistadores, antecesores de los criollos, con los ángeles defensores de Dios y la Ciudad de México se viste con el sonido en un ejemplo terrenal del mundo celestial. Por otra parte, las alusiones al olfato u otros sentidos tienen un funcionamiento similar al que se encuentra en la idiosincrasia náhuatl.

La obra de Miguel Sánchez es una culminación de un proyecto más amplio comenzado desde la conquista de Tenochtitlan en 1521, bajo el concepto de ‘ciudad ordenada’. En un primer momento se centró en la dimensión material de estas cuestiones y fue a inicios del siglo XVII cuando se amplía a la parte simbólica de la urbe. Esto se hace por medio de la dicotomía del pecado y la divinidad, las tinieblas del demonio y la luz de Dios, aspecto que también iba dirigido a justificar la invasión y colonización castellana. El sonido, desde su cualidad de lengua-puente, cumplía con las características y el valor social necesario en ambas culturas contrapuestas, la mexicana y la

hispana, para poder llevar a cabo esa superposición alegórica y convertir la Ciudad de México en la utopía deseada, aunque posteriormente la realidad distase de esa ideación.

Dentro del circuito propagandístico del poder generado con la ‘ciudad ordenada’ y la ‘ciudad letrada’ se superpone otra capa que entra en conflicto con dos anillos sociales, esta es la ‘ciudad escrituraria’. En el centro se hayan las élites que proceden de raíces europeas. Se creen invulnerables a la cultura náhuatl con la que conviven, considerando que ellos están realizando un proceso de dominación cultural unidireccional sobre la alteridad, el anillo periférico. No obstante, al trabajar desde el soporte la auralidad se amplía la dimensión de la oralidad desde la palabra escrita. Para estudiar esto se ha recurrido al análisis de los villancicos como ‘metagénero’ que involucra el producto y el proceso cultural. Mediante esta perspectiva se ve cómo la élite idea la imagen de la alteridad, al mismo tiempo que los márgenes encuentran un modo por el que reclamar su situación y preservar sus formas culturales, desmontando la unilateralidad de la influencia. En este sentido, se resalta el montaje teórico creado por el poder con la realidad mestiza de esos territorios y la circularidad de la táctica de imposición cultural.

Se considera, por tanto, la valoración sónica de estas tres dimensiones de la urbe, ‘ordenada’, ‘letrada’ y escrituraria’, como método probatorio cultural del ejercicio del ethos barroco en el nivel de la idiosincrasia criolla y de la supervivencia mexicana en el que respondían a la metrópoli, centro de la Modernidad. El papel que la música adquirió estaba marcado por el escenario barroco que había imbuido a la Ciudad de México. Este participaba en la construcción utópica del espacio, la comunidad que lo habitada y la imagen de la alteridad y en la respuesta que se presentaba desde la disidencia, y así como se estableció de médium intercultural que reforzó el sincretismo socioespacial.

Bibliografía

- Alberro, Solange. *Del gachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo*. México: Colegio de México, 1992.
- Alcántara Rojas, Berenice. “¿Música de evangelización? Sobre el penoso y famoso caso de dos piezas polifónicas con textos en náhuatl”. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, Nueva época, número 9 (2018): 12–17.
- Andrés, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acanalado, 2008.

- Baker, Geoffrey. “The resounding city”. En *Music and urban society in Colonial Latin America*, editado por G. Baker y T. Knighton, 1–20. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Barjau, Luis. *Tezcatlipoca: Elementos de una teología nahua*. México: UNAM, 1991.
- Barrera Parrilla, Beatriz. “La sinestesia como fiesta religiosa barroca: canto y espacio ameno en *Los sirgueros de la Virgen*, de Francisco Bramón”. En *Por lagunas y acequias: la hibridez de la ficción novohispana*, 179–198. New York: Peter Lang USA, 2013.
- Betancourt Martínez, Fernando “Historiografía y diferencia: El orden procedimental de la investigación histórica”. *Historia y gráfica* 51 (2018): 293–321.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: Una civilización negada*. Ed. Kindle. México: Fondo de Cultura Económica, 2020. [Primera edición 1987].
- Carreras López, Juan José. “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”. En *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, coordinado por Miguel Ángel Marín López, Andrea Bombi y Juan José Carreras López, 17–52. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005.
- Chakrabarty, Dipesh. “Historia de las minorías, pasados subalternos”. *Historia y gráfica* 12 (1999): 87–111.
- Chávez Bárcenas, Iván E. *Voz, afecto y representación nahua en la canción vernácula del siglo XVII*. México: Historia mexicana, 2021.
- Claro Valdés, Samuel. *Claudio Monteverdi–Giovanni María Artusi: Una controversia musical*. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena, 1965.
- Díaz G. Viana, Luis. *Los caminos de la memoria: Oralidad y textualidad en la construcción social del tiempo*. México: Acta poética, 2005.
- Dussel, Enrique. “Europa, Modernidad y eurocentrismo”. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad* 5, n.º 8 (1995): 167–178.
- Echeverría, Bolívar. “El guadalupanismo y el ethos barroco en América”. *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía* 23 (2007): 101–110.
- Echeverría, Bolívar. *El ethos barroco y los indios*. México: Revista de filosofía “Sophia”, 2008.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones era, 2013. Edición Kindle; 1ª ed. 1998.
- Estermann, Josef. *Si el sur fuera el norte: Chakanas interculturales entre Andes y Occidente*. Quito: Editorial Abya Yala, 2008.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. “Música y tradición oral”. *Revista de musicología* 32, no. 2 (2009): 11–20.

- Fernández Peña, María Rosa. “Las campanas: transmisoras de la liturgia y de la fiesta religiosa”. En *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*, 159–174. Madrid: Ediciones Escorialenses, 2013.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2005. 1ª ed. 1994.
- Garrioch, David. “Sounds of the city: the soundscape of early modern European town”. *Urban History* 30 (2003): 5–25.
- Garza, Mercedes. “El águila real, símbolo del pueblo mexicana”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 76–77 (2001): 105–117.
- Grosfoguel, Ramón. “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire”. En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 63–78. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- Gruzinski, Serge. “Un tocotín mestizo de español y mexicano..”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2005), doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.620>
- Gutiérrez, Ramón. “Repensando el barroco americano”. En *Actas III Congreso internacional del Barroco: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 46–54. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- Havelock, Eric A. *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 2008. 1ª ed. 1986.
- Hersch, Jeanne. *Tiempo y música*. Barcelona: Ed. Milosz, Acantilado, 2013. 1ª ed. 1990.
- Hill, John Walter. *La música barroca*. Madrid: Ediciones AKAL, 2008.
- Hobsbawm, Eric. “Nacionalismo y nacionalidad en América Latina”. En *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*, editado por Pablo Sandoval, 311–326. Lima: Sandoval, 2010.
- Knighton, Tess, y Alvaro Torrente, eds. *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2007.
- Knighton, Tess. *Orality and aurality: contexts for the unwritten musics of Sixteenth-century Barcelona*. En *Hearing the city in early modern Europe*, editado por T. Knighton y A. Mazuela Anguita, 295–308. Pamplona: Universidad de Navarra, 2018.
- Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. 1ª ed. 1974.
- Lamo de Espinosa, Emilio. *Presentación. Tiempos de memoria, tiempos de olvido, tiempos de reconciliación*. En *La disputa del pasado: España, Mé-*

- xico y la leyenda negra*, editado por Emilio Lamo de Espinosa, 6–29. Madrid: Turner, 2021. Edición Kindle.
- León–Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Edición digital, 2017. Acceso el 24 de marzo de 2024. <https://n9.cl/4p3si>.
- León–Portilla, Miguel. *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el “Nican mopohua”*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. Edición Kindle; 1ª ed. 2000.
- León–Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. Acceso el 23 de marzo de 2024. <https://n9.cl/vequi>.
- Levenberg, Jacob. “Seconda Pratica Temperaments, Prima Pratica Tempers”. *Acta Musicologica* 92, no. 1 (2020): 67–91.
- Loeza, Miruna Achim. “El oficio del evangelista”. *Dossier: Evangelización y música en el México del siglo XVI. Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* 11 (2015): 24–34.
- López, Cristóbal. “La imagen de la Virgen de Guadalupe en el proceso de transculturación novohispana”. *Diálogo andino* 54 (2017): 113–120.
- Luján Muñoz, Luis. “Cultura y folklore en la Guatemala colonial”. *Aportes* 15, no. 2 (2012): 41–55.
- Marín López, Javier. “A Conflicted Relationship: Music, Power and the Inquisition in Viceregal Mexico City”. En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, 6–82. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Martínez–San Miguel, Yolanda. “La representación de la violencia y los relatos del yo en los diarios y las memorias coloniales latinoamericanas”. *Poligramas* 16 (2001): 31–55.
- Masera, Mariana. “La religiosidad en el cancionero popular mexicano–novohispano: de la Virgen al diablo”. En *De la canción de amor medieval a las soleras: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*, editado por P. M. Piñero Ramírez, 431–448. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.
- Mate, Reyes. “Historia y memoria: dos lecturas del pasado”. *Discursos: lengua, cultura e sociedad* (2001): 25–37.
- Mayer, Alicia. “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”. *Estudios de Historia Novohispana* 26 (enero–junio 2002): 17–49.
- Michonneau, Stéphane. *La memoria, ¿objeto de historia?*. En *Identidades y memoria imaginada*, editado por J. G. Beramendi, M. J. Baz Vicente, y M. Pérez Ledesma, 43–60. Valencia: Universidad de Valencia, 2008.
- Miño Grijalva, Manuel. *Las ciudades novohispanas y su función económica, siglos XVI–XVIII*. En *Historia económica general de México*, editado por Sandra Kuntz Ficker, 143–171. México: Secretaría de Economía del Colegio de México, 2015.

- Moragues, Manuel Oliver. “Algunas claves geopolíticas de la devoción y el dogma de la Inmaculada Concepción”. *Magallánica: Revista de Historia Moderna* 3, no. 5 (2016): 48–67.
- Moraña, Mabel. “Sujetos sociales: poder y representación en el siglo XVII”. En *Enciclopedia de la literatura en México*. Acceso el 23 de marzo de 2024. <https://acortar.link/DFod9>.
- Narváez Lora, Adriana, et al. *La Virgen de Guadalupe: construcción barroca del criollismo novohispano en la obra de Miguel Sánchez*. Tesis de Maestría. Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Historia, 2009.
- Nebel, Richard. *Santa María Tonantzín Virgen De Guadalupe: Continuidad y transformación religiosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en “Les lieux de mémoire”*. Edición de Laura Masello. Montevideo: Trilce, 2008.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 1ª ed. 1958.
- Otero Nieto, Ignacio. “Sevilla y la música concepcionista”. *Temas de estética y arte* 19 (2005): 169–247.
- Puente, Luis Pérez. *Fray Payo Enríquez de Rivera y el fortalecimiento de la iglesia metropolitana de la ciudad de México, siglo XVII*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Puente, Luis Pérez. *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación: la catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653–1680*. Vol. 16. México: Plaza y Valdes, 2005.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Robledo Estaire, Laura. *Pensamiento musical y teoría de la música*. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica vol. 3*, editado por A. Torrente Sánchez–Guisande, 531–618. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Rock Núñez, María Esperanza. “Memoria y oralidad: formas de entender el pasado desde el presente”. *Diálogo andino* 49 (2016): 101–112.
- Rosa, Agustín de la. *Defensa de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe y refutación de la carta en que la impugna un historiógrafo de México*. Guadalajara: Imprenta de Luis González, 1896.
- Saad Maura, Alberto F. *Grandeza Mexicana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- Sainz–Bariáin, Imanol. *El “tocolín” en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2016.
- Schafer, R. Murray. *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1977.

- Segura Jerez, Sonia. “Aproximación psicoacústica a la percepción de sonidos complejos”. *AV NOTAS revista de investigación musical* 8 (2019): 132–152.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Taylor, William. “Mexico’s Virgin of Guadalupe in the Seventeenth Century: Hagiography and Beyond”. En *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500–1800*, editado por Allan Greer y Jodi Bilinkoff, 227–298. New York: Routledge, 2003.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *El Pegaso, o, El mundo barroco novohispano en el siglo XVII*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2006.
- Truax, Barry. *Acoustic communication*. New Jersey: Ablex, 1984.
- Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Víñao Frago, Antonio. *Del analfabetismo a la alfabetización. Análisis de una mutación antropológica e historiografía (II)*. Acceso el 22 de marzo de 2024. <https://gredos.usal.es/handle/10366/79392>.
- Von der Walde, Maria L., y Maria Reinoso. *Virreinos II*. México: Editorial Grupo Destiempos, 2013.
- Waisman, Leonardo J. “Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos”. En *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517–1917)*, ed. por Javier Marín López, 591–607. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía, 2020.

Fuentes primarias

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Editado por F. del Pino-Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1590/2008.
- Balbuena, Francisco. “Grandeza mexicana”. En *Grandeza mexicana*, editado por A. F. X. Saad Maura, 161–150. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos*. Osuna: Taller de Juan de León, 1549.
- Bohorques, Fr. Ioan de. *Sermón que predico el ilustrissimo y reverendissimo Señor D. Fr. Ioan de Bohorques, en el octavo día de las insignes fiestas*. Sevilla: Imprenta del Licenciado Juan de Alcaçar, 1620.
- Cage, Thomas. *Nueva Relación que contiene los viajes de Thomas Cage en la Nueva España*. París: Librería de Rosa, 1838.
- Casas, Bartolomé de las. *Historia de las Indias: Volumen I*, editado por J. M. Vigil. México: Imprenta y litografía de Irene Paz, 1877.

- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio. *Recordación Florida. Discurso historial y demostración natural, material, militar y política del Reyno de Guatemala*, editado por Sinforoso Aguilar. Centro de América, 1923. [1ª ed. 1690].
- Imprenta López de Luzenilla, Gerónimo. *Relación del decreto en favor de la opinión pia de la Concepción de nuestra Señora. Y las fiestas que la ciudad de Sevilla a hecho en orden a tan venturosa nueva*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1617.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalissime Ars Magna consoni et dissoni*. Roma: Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650.
- Mendieta, Gerónimo de. *Historia eclesiástica Indiana*. México: Editorial Porrúa, 1589/1971.
- Rodríguez Gamarra, Alonso. *Relación del decreto en favor de la opinión pia de la Concepción de nuestra Señora. Y las fiestas que la ciudad de Sevilla ha hecho en orden a tan venturosa nueva*. Sevilla: Imprenta López de Luzenilla, 1617.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*, editado por C. M. de Bustamante. México: Imprenta de Alejandro Valdés, 1829.
- Sánchez, Miguel. *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, Milagrosamente aparecida en la ciudad de México*. México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos, 1648.
- Torquemada, Juan de. *Monarquía Indiana*. Madrid: Oficina Nicolás Rodríguez, 1723.
- Valles, Francisco. *Sermón predicado en la solenissima fiesta del Santísimo Sacramento, que se hizo en el Real Convento de San Pablo de Sevilla*. Sevilla: Matías Clavijo, 1620.
- Vetancurt, Agustín de. *Teatro mexicano descripción breve de los sucesos exemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias*. México: Por doña María de Benavides, 1697. Acceso el 25 de marzo de 2024. <https://n9.cl/49klx>.